



Jolanta Dudek

POETYKA WILLIAMA B. YEATSA
I KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO:
PARALELA

universitas

W. B. Yeats (1865–1939), najznamienitszy poeta Irlandii i jeden z wybitniejszych poetów XX wieku, uważany jest również za mistrza języka angielskiego. W twórczości Yeatsa krzyżują się drogi wiodące od Blake'a i Shelleya – poprzez fin-de-siècle, symbolistów i imagistów oraz E. Pounda – do T. E. Eliota, W. H. Audena i ... Seamusa Heaney'a. Jego poezja jest jednocześnie staroświecka i nowoczesna, stanowi więc niezwykle fenomen artystyczny, porównywalny z równie dynamicznie zmieniającą się liryką Kazimierza Wierzyńskiego (1894–1969).

Wybrane do interpretacji porównawczej poematy liryczne Yeatsa (*Wieża*) oraz Wierzyńskiego (*Piąta pora roku*) pochodzą ze szczytowego okresu ich twórczości. Książka wprowadza w poetyckie światy obu poetów, uczy sztuki rzetelnego czytania poezji w szerszym kontekście literackim i kulturowym, z poszanowaniem językowej specyfiki przekazu artystycznego. Ukazuje podobieństwa, różnice i współbrzmienia między dwoma pokrewnymi zjawiskami literackimi – odległymi w czasie i przestrzeni, lecz przynależnymi do dwóch istotnych nurtów wspólnej europejskiej tradycji kulturowej.



Poetyka Williama B. Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego: Paralela
Errata

Strona, wiersz	JEST	MA BYĆ
s. 7, 17 g	i to poezję najwyższej próby	i to poezji najwyższej próby
s. 16, 3 d	<i>Nineteen Nineteen</i>	<i>Nineteen Hundred and Nineteen</i>
s. 19, 21 g	<i>Loon and Cythna</i>	<i>Laon and Cythna</i>
s. 66, 2 d	Christiana Rossetti	Christina Rossetti
s. 194, 11 d	eksodus z kraju	eksodus z raju
s. 197, 11 g	bogini „Życie”	bogini „Żywej”
s. 214	Rossetti Christiana Georgina	Rossetti Christina Georgina

Spis treści

Wstęp do wydania polskiego	7
Wstęp do wydania angielskiego z r. 1993	9
I. <i>Wieża</i> (The Tower) W. B. Yeatsa	13
Bibliografia	124
II. <i>Piąta pora roku</i> Kazimierza Wierzyńskiego	129
Bibliografia	203
Zakończenie	206
Indeks nazwisk	211

Książka dotowana przez Uniwersytet Jagielloński

**© Copyright by Jolanta Dudek and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2001**

**ISBN 83-7052-613-6
TAIWPN UNIVERSITAS**

**Projekt okładki
Studio „U”**

Na okładce wykorzystano rysunek Joanny Pyłacz

Mojemu Drogiemu Ryszardowi

Wstęp do wydania polskiego

Z poezją W. B. Yeatsa (1865–1939) zetknęłam się w czasie studiów polonistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim pod koniec lat 60. dzięki książce nestora krakowskiej anglistyki, profesora Romana Dyboskiego (zm. 1945) pt. *Sto lat literatury angielskiej* (1958) oraz dzięki dwujęzycznej antologii współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej pt. *Czas niepokoju* wydanej w Nowym Jorku w 1958 r. Autorzy tego wyboru Paweł Mayewski i Karl Shapiro (*Wstęp*) umieścili tam wyróżniające się wówczas pod względem artystycznym przekłady Czesława Miłosza: *Wieży* (*The Tower*) oraz *Odjazdu do Bizancjum* (*Sailing to Byzantium*) W. B. Yeatsa, a także *Ziemi Jałowej* (*The Waste Land*), *Wydrążonych ludzi* (*The Hollow Men*) oraz pierwszego z *Czterech kwartetów* pt. *Burnt Norton* T. S. Eliota. Teksty te przykuły moją uwagę tym bardziej, że pośrednictwo artystyczne Czesława Miłosza pozwoliło postrzegać je także w rodzimym kontekście poezji polskiej i to poezję najwyższej próby.

Seminarium profesor Marii Dłuskiej i jej wykładom o tzw. literaturze emigracyjnej – która w jej ujęciu stanowiła integralną część szerszej całości, jaką jest literatura polska, związana od wieków z literaturą innych krajów Europy – zawdzięczam wczesne spotkanie m.in. z dojrzałą liryką Kazimierza Wierzyńskiego, postrzeganą na szerszym tle niż kontekst jego własnej twórczości i pozostałych skamandrytów, a także szerszym niż międzywojenne i powojenne takie czy inne konfiguracje na aktualnej scenie literackiej. Dzięki staraniom prof. Marii Dłuskiej udało mi się na początku lat 70., już po uzyskaniu doktoratu na Uniwersytecie Jagiellońskim, wyjechać do Wielkiej Brytanii na dalsze studia doktoranckie z literatury porównawczej w Uniwersytecie Oksfordzkim. Pracę doktor-

ską z literatury porównawczej poświęconą paraleli między W. B. Yeatsem a K. Wierzyńskim zaczęłam pisać jako stypendystka im. Rawnsleya w St. Hugh's College. Ukończyłam ją w Krakowie i obroniłam w Oksfordzie zimą 1980. Książka zawdzięcza swoje powstanie niezwykle życzliwej i wolnej od doktrynerstwa, wielokulturowej, otwartej na nowe pomysły i prądy myślowe atmosferze intelektualnej Oksfordu.

Część poświęcona Wierzyńskiemu drukowana była już kilkakrotnie – najpierw w Rzymie, po angielsku, w osobnej książce (przedruku z *Antemurale* XXVI, 1982–1983), potem w ramach całości pt. *The Poetics of W. B. Yeats and K. Wierzyński: a Parallel*, wydanej nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego w r. 1993, wreszcie po raz pierwszy w wersji polskiej „Piąta pora roku” Kazimierza Wierzyńskiego ukazała się w r. 1994 w mojej książce pt. *Poeci polscy XX wieku, cz. I*. Przygotowana przeze mnie obecnie polska wersja całości pracy pt. *Poetyka Williama B. Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego: paralela* ukazuje się po raz pierwszy. Tekst nie zawiera żadnych istotnych zmian w stosunku do wersji pierwotnej, anglojęzycznej. Dodałam natomiast niektóre nowsze pozycje bibliograficzne i przekładowe.

Po latach mogę powiedzieć, że nie tylko utwory T. S. Eliota (jak sugerował Cz. Miłosz), ale też poezję W. B. Yeatsa można by rozpisać na głosy wielu polskich poetów XX-wiecznych i to nieraz bardzo wybitnych. Po raz pierwszy ową bliskość kulturową irlandzkiego poety dostrzegł jeszcze w epoce *fin de siècle'u* (1898) londyński korespondent krakowskiego „Życia”¹. Na współbrzmienie wyobraźni Yeatsa z Mickiewiczem, Wyspiańskim i piewcami codzienności zwracał uwagę Roman Dyboski w ogłoszonym w r. 1939 w *Wiadomościach literackich* obszernym eseju-epitafium pt. *W. B. Yeats*². Podobieństwa z Bolesławem Leśmianem i Józefem Czechowiczem sugerował Jerzy Pietrkiewicz³. Analogię z Leśmianem ponownie wskazał

¹ W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, oprac. W. Rulewicz, Wrocław 1997, s. XC.

² R. Dyboski, *Sto lat literatury angielskiej*, Warszawa 1957.

³ J. Pietrkiewicz, *Leśmian and Czechowicz. Two Uncommitted Poets* w: *The Slavonic and East European Review* 1959 (37/89), ss. 336–347, polska wersja, w: J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej*, Warszawa 1986.

Czesław Miłosz⁴, analogię zaś z samym Miłoszem (katastrofizm) uchwycił ostatnio krytyk najmłodszej generacji⁵. Ja natomiast podążyłam tropem wskazanym przez najbliższego językowo Yeatsowi Wierzyńskiego, gdy w wierszu *Oda* z tomu *Tkanka ziemi* (1960) natrafiłam na ślad jego bardzo osobistego spotkania z późną poezją wielkiego Irlandczyka poświęconą ludziom odrzuconym. Analiza wciągniętych tam w intertekstualną, dialogową relację utworów obu poetów odsłoniła zaszyfrowane w *Odzie* świadectwo głęboko doznanego przez polskiego artystę współbrzmienia własnej (młodzieńczej!) twórczości z ironiczną wobec świata pozorów, dionizyjską poezją z wierszy ostatnich (1936–1939) Yeatsa.

Książka, którą powierzam polskiemu Czytelnikowi, wychodzi z założeń podanych w przytoczonym poniżej wstępie do wydania z r. 1993.

Wstęp do wydania angielskiego z r. 1993

Celem tego podwójnego studium poświęconego *Wieży* (*The Tower*) W. B. Yeatsa i *Piątej porze roku* Kazimierza Wierzyńskiego jest ukazanie paraleli między dwoma bliskimi sobie artystycznie i ideowo zjawiskami literackimi, znacznie jednak odległymi w czasie i przynależnymi do różnych nurtów europejskiej tradycji kulturalnej. Wybrane do analizy porównawczej utwory są w opinii autorki pracy reprezentatywne dla obu poetów. Pochodzą one ze szczytowego okresu ich twórczości, który przypada na sześćdziesiąte⁶ lata życia zarówno irlandzkiego, jak i polskiego artysty. Paralela ta ma – w zamierzeniu autorki – nie tylko wprowadzić czytelników w poetyckie światy Yeatsa i Wierzyńskiego i pomóc w ich przyswojeniu, lecz

⁴ Cz. Miłosz, *The History of Polish Literature*, New York 1969; Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, Kraków 1993.

⁵ T. Bilczewski, *Katastrofizm wierszy Czesława Miłosza i W. B. Yeatsa z lat trzydziestych...*, „Topos” 2000, nr 5–6 (54–55), ss. 81–93.

⁶ Kiedy Wierzyński (1894–1969) debiutował jako poeta, Yeats (1865–1939) miał 54 lata.

także – pośrednio – wskazać możliwość ujrzenia w szerszej perspektywie dokonań innych XX-wiecznych pisarzy polskich.

Przyjęta metoda analizy w dużej mierze opiera się na prze-myśleniach płynących z lektury dzieł Romana Ingardena, Kazimierza Wyki, Paula Ricoeura, Ericha Auerbacha (*Mimesis*), George'a Pouleta oraz wielu innych nowszych autorów polskich i obcych, których nazwiska figurują w bibliografii do obydwu części książki. Wielokrotnym i wieloaspektowym oglądom analitycznym poddane zostały w procesie interpretacji te elementy tematyczne, kompozycyjno-gatunkowe oraz językowo-stylistyczne, które okazały się, by tak powiedzieć, „miejscami wspólnymi” obu poematów – wskaźnikami istotnych podobieństw i różnic, a mianowicie:

1. Tematy poety, natury, twórczości, wyobraźni, poezji (sztuki), wieczności i śmierci, jedności (i wielości) istnienia.
2. Dramatyczna koncepcja podmiotu mówiącego (protagonisty).
3. Kompozycja monologu lirycznego.
4. Obecność i transtekstualna funkcja poetyckich mitów, symboli i „obrazów”.
5. Palimpsestowość (intertekstualność) bezpośrednia i pośrednia.

Wyjaśnianie współbrzmień artystyczno-ideowych między obu poetami przez odwołanie się do kategorii „wpływu”⁷ – także rozumianego jako „lęk przed wpływem”⁸ – zostało odrzucone ze względu na zakorzenienie obu poetów w odmiennych rodzimych tradycjach literackich. Przyjęto więc koncepcję komparatystyki niegenetycznej i wypływającą z tych założeń hipotezę, że wszelkie współbrzmienia między poetykami obu artystów wynikają z faktu zakorzenienia ich twórczości we wspólnej, głębszej, romantycznej tradycji kulturowej. Istnienia tej wspólnej podstawy przekonywująco, moim zdaniem, dowodził niegdyś René Wellek⁹ w studiach o romantyzmie i symbolizmie euro-

⁷ Por. R. Wellek, *The Crisis of Comparative literature*, w: R. Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven/London 1971.

⁸ Por. H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1973.

⁹ R. Wellek, *Concepts of Criticism*, ed. cit., oraz R. Wellek, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, wybór H. Markiewicza, Warszawa 1979 (tam: *Pojęcia romantyzmu i symbolizmu w literaturze światowej*).

pejskim, a z autorów polskich piszących o poezji XX-wiecznej Maciej Żurowski¹⁰, m.in. w eseju o imagizmie.

Tradycję romantyczno-symboliczną – idąc śladem wielu uczonych także anglosaskich¹¹ i polskich¹² – uważam za nadal żywą w wieku XX. O jej żywotności świadczy zaś fakt, że ciągle jeszcze należy ona jako sposób myślenia o człowieku, świecie i sztuce do sfery „żywej pamięci”¹³ artystów XX wieku i to nawet tych twórców, którzy świadomie się od niej odcinają. To zaś można stopniowo ukazać poprzez analizy porównawcze współbrzmiających z sobą dzieł literackich podejmowane co najmniej na trzech poziomach:¹⁴

1. Twórczości pojedynczego autora.
2. Rodzimej tradycji literacko-kulturowej.
3. Szerszej, europejskiej tradycji.

Wydaje się, że takie międzynarodowe, analityczne studia porównawcze tekstów artystycznych – jeśli z należytą ostrożnością prowadzone – mogą przyczynić się także na szczeblu literatur narodowych nie tylko do lepszego zrozumienia dokonania artystycznych poszczególnych twórców, lecz także do stopniowego porządkowania zarówno narodowej, jak i europejskiej sceny literackiej z korzyścią dla autorów (jak Wierzyński) z różnych powodów niedocenionych.

¹⁰ M. Żurowski, *Ezra Pound, „lepszy rzemieślnik”*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6, ss. 89–112.

¹¹ Np. F. Kermodé, *Romantic Image*, London 1971; N. Frye, *A Study of English Romanticism*, New York 1968; M. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (wiele wydań); M. Abrams, *Natural Supernaturalism (Tradition and Revolution in Romantic Literature)*, New York 1973; *Romanticism. Vistas, instances, continuities*, Ed. D. Thorburn and G. Hartmann, Cornell U. P., 1973.

¹² Np. M. Dłuska, *Studia i rozprawy*, Kraków 1972, t. III; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975; M. Tatar, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza: 1918–1968*, Wrocław 1973; T. Weiss, *Romantyczna geneologia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974; Cz. Zgorzelski, *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978.

¹³ Termin Romana Ingardena: *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976.

¹⁴ Por. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, oprac. M. Żurowski, Warszawa 1970, cz. I, rozdz. V.

CZEŚĆ PIERWSZA
WIEŻA (*THE TOWER*)
W. B. YEATSA

I

W r. 1928 sześćdziesięcioletni Yeats opublikował zbiór wierszy zatytułowany *The Tower* (Wieża)¹, który wielu krytyków uznaje za centralne osiągnięcie irlandzkiego poety². Tu zbiegają się bowiem dotychczasowe linie rozwojowe jego poezji, stąd otwierają się nowe perspektywy. Wyobraźnia, jej stosunek do natury, narodu i wartości duchowych, poeta i sztuka, miłość, śmierć, historia, wieczność, wolność, konieczność, wielość i jedność bytu (*Unity of Being*), akcja i kontemplacja – to tematy, które pasjonują Yeatsa w dojrzałym okresie twór-

¹ Według ustaleń A. N. Jeffaresa (*A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats*, Macmillan, London 1977), rękopis *The Tower* pochodzi z tego samego roku, co rękopis *A Vision*, tj. z 1925.

² W recenzji *The Tower* w 1928 J. G. Fletcher napisał: „Here we have not a collection of anthology specimens, good or bad, but what is essentially a Weltanschauung worked out at high tension in poetic form” (w: *Critics on Yeats*, Ed. R. C. Cowell, London 1971, s. 12).

A. G. Stock (1961): „By clarity of conviction and mastery of technique Yeats had come to the height of his power in *The Tower* and *The Winding Stair* and both style and thought had a strange, not always easy lucidity” (A. G. Stock, *W. B. Yeats, his poetry and thought*, Cambridge 1961, s. 191).

Peter Ure do tomów poetyckich, w których Yeats osiąga „wzniosłość, autorytet i samokontrolę” i które stanowią główny trzon jego twórczości zalicza *The Wild Swans at Coole* (1919), *Michael Robartes and the Dancer* (1921), *The Tower* (1928) and *The Winding Stair* (1933) (P. Ure, *Yeats*, Edinburgh 1963, s. 61).

T. Parkinson (1964): „The end of the title poem *The Tower* and the closing stanza of *Among School Children* were both written late in the great productive period of which *The Tower* is the key book” (T. Parkinson, *W. B. Yeats: the later poetry*, Univ. of California Press, Berkeley 1964, s. 111).

A. N. Jeffares (1968): „Yeats’s change of style and his maturity were probably not generally recognized until the publication of *The Tower* in 1928” (A. N. Jeffares, *op. cit.*, s. 251).

czości. Oczywisty wydaje się romantyczny rodowód tej problematyki³.

Tom pt. *Wieża* otwiera wiersz *Odjazd do Bizancjum*, gdzie ewokował poeta podobną do Xanadu z *Kubla Khana* Coleridge'a czy Arkadii z *Epipsychidionu* i *Alastora* Shelleya, lub Gongoozy Blake'a wizję państwa sztuki i pośrednio wieczności⁴.

Jako drugi z kolei po *Sailing to Byzantium* umieścił Yeats tytułowy utwór tomu: *The Tower* (Wieża), który rozwija temat sztuki, natury, wieczności poruszony w *Sailing to Byzantium*⁵. Wydaje się, że ów tytułowy wiersz tomu *The Tower* to centrum tego głównego zbioru Yeatsa. Poemat *The Tower* pełni bowiem funkcję soczewki skupiającej najistotniejsze rysy dojrzałej twórczości poety⁶ i według słów R. Ellmana: *has the full life behind it* („ma za sobą całe życie”). Utwór jest mocno

³ Por. M. Janion, *Zamknięcie. Badania literackie nad XIX w.*, w: *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 548. Na temat *Unity of Being* patrz: H. Bloom, *Yeats*, Oxford 1970, s. 51: „Unity of Being, which Yeats never ceased to seek, was the goal of the Paterian quest, and perhaps of all questing in the Romantic tradition”. Por. także hasło: ‘Unity’, w: R. Wellek, *Index of topics and terms*, in: *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, vol. 2: *The Romantic Age*, London 1955.

⁴ Por. G. Melchiori, *The Dome of Many Coloured Glass*, w: *The Whole Mystery of Art. Patterns into poetry in the work of W. B. Yeats*, London 1960.

⁵ T. Parkinson np. o kompozycji tomu *Wieża* (*The Tower*) pisze: „Często odnotowywano zwartość (spójność) *Wieży*, czytanie poszczególnych wierszy tomu zmienia się bowiem w zależności od relacji do kolejnych utworów zbioru. Znamienny pod tym względem jest *Odjazd do Bizancjum* (*Sailing to Byzantium*), ponieważ jeśli rzeczywiście wiersz ten rozwiązuje problem starości i sztuki, dziwny wydaje się fakt, że zaraz po nim umieścił Yeats poemat (*Wieżę*), który przynosi znacząco różny sposób ujęcia tematu oraz poddaje dalszej próbie dominujące obrazy z *Odjazdu do Bizancjum*. Widziany w kontekście całego tomu *Odjazd... jest raczej definicją lub zarysem problemu niż jego negacją i samo istnienie [późniejszego – J. D.] Bizancjum... pokazuje, że *Odjazd do Bizancjum* nie wyczerpał tematu pod żadnym względem [...] W Yeatsowskiej ‘konstrukcji’ *Wieży* interesował Yeatsa sam ogólny zarys kompozycyjny, który umożliwiłby mu zrozumienie tego, co uważał za główny nurt swej poezji” [tłum. J. D.] (T. Parkinson, *op. cit.*, ss. 56–57).*

⁶ O *The Tower* jako „wielkim” poemacie por.: J. Spencer (1928): „... and many of these poems – *The Tower*, *Nineteen Nineteen*, *Among School Children* will remain a permanent part of English poetry” (w: W. B. Yeats, *A Critical Anthology*, Ed. W. H. Pritchard, Penguin Books 1972, s. 94).

osadzone w dotychczasowych dokonaniach artystycznych i biografii poety, a także w wielkiej romantycznej (*High Romantic*) tradycji poezji angielskiej, której Yeats był świadomym spadkobiercą⁷.

R. Ellmann (1949): „he drew his strength for the three mighty poems of 1925 and 1926: *The Tower* (October 7, 1925), *Among School Children* (June 14, 1926) and *Sailing to Byzantium* (September 26, 1926). These poems seem to have his full life behind them” (R. Ellmann, *Yeats. The Man and the Masks*, London 1973, s. 254).

T. Parkinson, l.c., 1964.

D. Davie (1964): „His greatest poems – *Sailing to Byzantium*, *The Tower*, *Among School Children* – these poems, which come later than those I’ve been talking about, have tended to lead later poetry astray” (w: *W. B. Yeats. A Critical Anthology*, Ed. W. H. Pritchard, Penguin Books 1972, s. 308).

⁷ O romantycznym dziedzictwie Yeatsa pisali m.in.: G. Hough in *The Last Romantics* (1947).

Frank Kermode (*Romantic Image*) zwraca uwagę na ciągłą obecność „centralnej romantycznej tradycji (pojęcia: obrazu i samotności) w XIX-wiecznej i XX-wiecznej europejskiej poezji i krytyce. Dziedzicami tej tradycji w literaturze francuskiej są symboliści. W przypadku literatury angielskiej spadkobiercami owej tradycji są według Kermode’a przede wszystkim Yeats, a także Eliot i Ezra Pound. Natomiast Artura Symonsa postrzega Kermode jako „łącznika” pomiędzy Yeatsem a francuskimi symbolistami. Podobną funkcję „łączników” między tzw. tragicznym pokoleniem Yeatsa a Wielkimi Romantykami wyznacza Kermode M. Arnoldowi i W. Paterowi: „te pojęcia obrazu (*image*) i odosobnienia (*isolation*) rozwinęły się w Anglii niezależnie, z rodzimych romantycznych korzeni. Symbol Francuzów jest, jak zobaczymy, romantycznym obrazem pisanym dużymi literami i obdarzonym bardziej wyszukany metafizycznym i magicznym wsparciem – a jeżeli cofniemy się dostatecznie w przeszłość, ujrzymy, że poeci angielscy, używając tych samych podstawowych źródeł jak Boehme i Swedenborg, Niemcy z końca XVIII wieku, rozwinęli własny sposób *przywoływania nas do prawdy obrazu*. Ta rodzima tradycja jest pod pewnymi względami bardziej znacząca dla nowoczesnej poezji niż importowany symbolizm; Blake i Pater stoją za Yeatsem w jego najlepszych momentach, a w ujęciu Artura Symonsa, kluczowym dla historyka, są oni co najmniej tak samo ważni, jak poeci francuscy” (F. Kermode, *Romantic Image*, London 1971, ss. 17–18).

„Wolny, szczęśliwy intelekt, który wie, że ból jest ceną radości, zezwoleniem, by patrzeć w głąb oraz malować, jak Blake i Palmer, symbo-

Do romantycznych obrazów „szczęśliwego zamknięcia” (*happy prison*)⁸, a konkretnie do Shelleyowskiej wieży nawiązuje już przewodni motyw-symbol wiersza i tomu – wieża – wymierny ośrodek wszystkich znaczeń utworu i całego tomu. Pierwsze słowa poematu *Wieża* można interpretować nie tylko jako aluzję do sławnego listu Blake’a o potęgze wyobraźni, która wzrasta wraz ze starczym upadkiem ciała⁹, lecz także jako ukrytą polemikę z Shelleyem, który w eseju

liczny świat i dawać magiczne wyjaśnienie boskiego ładu – wszystko to ukazuje zwycięstwo Coleridge’a, Blake’a i Francuzów; jest to dziedzictwo wspaniałe i tragiczne, w którym Yeats się urodził” (F. Kermode, *op. cit.*, s. 39).

„Jest on poeta, w którego pracach romantyczna izolacja staje się w pełni tematem poetyckim, przestaje być pozą, skargą lub programem – a jego sposób ujęcia zbliża się ściśle i łączy z jego wiarą w to, co Pater nazywał *wizją*, zaś Francuzi *symbolem*” (F. Kermode, *op. cit.*, s. 42).

W tejże książce Kermode definiuje pojęcie romantyzmu i śledzi jego XX-wieczne kontynuacje: „Używam tutaj (słowa) *romantyczny* w zawężonym znaczeniu odnoszącym się do literatury jednej epoki, która zaczęła się pod koniec wieku osiemnastego i jeszcze się nie zakończyła i która przedkłada obrazotwórczą władzę umysłu nad zdolność racjonalnego myślenia oraz przeciwstawia organiczną koncepcję sztuki mechanicznemu sposobowi myślenia o dziele sztuki” (tłum. J. D.).

„The same conception of human imagination, of nature as an organic whole – the same poetic style which employs myths and symbols as the chief sources of artistic expression” to – według R. Welleka (1963) – „the essential issues of the Romantic movement, those which laid the foundation for its European unity” (R. Wellek, *The Concept of Romanticism in literary scholarship and Romanticism re-examined*, w: *Concepts of Literary Criticism*, Yale University Press 1971).

G. Melchiori w książce o ikonografii Yeatsa (*The Whole Mystery of Art, op. cit.*) analizuje związki między symbolizmem Yeatsa oraz Blake’a, Shelleya, Coleridge’a i Keatsa.

Według H. Blooma: „Blake, Shelley, Morris, Pater, Balzac and Nietzsche count for more in *A Vision*, and in Yeats’s poetry, than do Blavatsky, Mathers, Swedenborg, Thomas Tylor, Agrippa and the secrets of the Golden Dawn” (H. Bloom, *Yeats*, Oxford 1970, s. 212). Por. N. Frye, *Study of English Romanticism*, New York 1968.

⁸ V. Brombert, *The Happy Prison. A Recurring Romantic Metaphor*, w: *Romanticism. Vistas, Instances, Continuities*, Ed. D. Thorburn and G. Hartman, Cornell U. P. 1973.

⁹ A. N. Jeffares, *op. cit.*, s. 258.

On a Future State wyraził opinię przeciwną do przekonania Blake'a¹⁰.

W *The Tower* wieża reprezentuje, zgodnie z Yeatsowską interpretacją Shelleyowskiego symbolu, zwrócony ku ludziom i przedmiotom¹¹ „umysł bohatera” (a konkretnie: wyobrażenie bohatera). Wyrażona w poemacie romantyczna wiara w potęgę wyobraźni bliska jest maksymalizmowi Blake'a.

Protagonista *Wieży* za pośrednictwem monologu wewnętrznego usiłuje zrozumieć sens własnego życia widzianego przez pryzmat natury, sztuki, narodowej tradycji i wieczności. Monolog ten przypomina dialektyczną medytację zmierzającą do pogodzenia sprzecznych postaw uczuciowo-intelektualnych. Jej ramy kompozycyjne wypełniają symboliczne

¹⁰ „In old age the mind gradually withers; and as it grew and was strengthened with the body, so does it together with the body sink into decrepitude” (P. B. Shelley, *On a future state*, w: P. B. Shelley, *Selected Poetry, Prose and Letters*, Ed. A. S. B. Glover, London 1951, s. 979).

¹¹ „The tower, important in Maeterlinck, as in Shelley, is, like the sea, and rivers, and caves with fountains, a very ancient symbol, and would perhaps, as years went by, have grown more important in his poetry. The contrast between it and the cave in *Loon and Cythna* suggests a contrast between the mind looking outward upon men and things and the mind looking inward upon itself” (W. B. Yeats, *The philosophy of Shelley's Poetry*, w: *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1974, s. 87).

...that shadow is the tower,
And the light proves that he is reading still.
He has found, after the manner of this kind,
Mere images; chosen this place to live in
Because, it may be, of the candle-light
From the far tower where Milton's Platonist
Sat late, or Shelley's visionary prince:
The lonely light that Samuel Palmer engraved,
An image of mysterious wisdom won by toil;
And now he seeks in book or manuscript
What he shall never find.

(W. B. Yeats, *The Phases of the Moon*, w: *Collected Poems*, Macmillan, London 1971, s. 184).

Symbol wieży w poezji Yeatsa analizowali: J. R. Henn, *The Lonely Tower. Studies in the poetry of W. B. Yeats*, London 1965, ss. 131–133; G. Melchiori, *op. cit.*, rozdz. III: *The Swan, Helen and the Tower*.

przedstawienia (część I i III), mityczna narracja (część II) oraz przesłanie do potomnych (część III). Nurty wizyjności, racjonalnego rozważania i retoryki przenikają się nawzajem. Monolog wewnętrzny bohatera rozpoczyna się *in medias res* i wprowadza romantyczny, główny temat wiersza – wyobraźnię¹²:

¹² „Romantic poems tend to be about Romantic imagination” (W. K. Wimsatt Jr and C. Brookes, *Literary Criticism. A Short History*, t. 3, London 1970, s. 404). H. Bloom za główny temat *The Tower* uważał „nadmiar wyobraźni” (H. Bloom, *op. cit.*, s. 350). Inni autorzy prac o Yeatsie, których będę cytowała, tylko ułamkowo zajmowali się *Wieżą*. Oto niektóre wypowiedzi dotyczące głównego tematu *Wieży*:

L. Lerner: „This theme of abstractions versus the fullness of living ties in very naturally with the great theme of the later Yeats, his hatred of old age. Here is the opening section of *The Tower* (...) The contrast here is between philosophy and fishing. Philosophy is done sitting at a desk; it is done with the intellect only, it is abstract. Fishing is a bodily activity, it is done by the whole man, it is done by young men, the young men of the third section of the poem...” (L. Lerner, *Yeats's poetic world*, w: *Critics on Yeats*, Ed. R. Cowell, London 1971, s. 105).

W. H. Pritchard: „Part I of *The Tower* asks what to do with decrepit age, then part II takes thirteen winding stanzas to prepare for the closing affirmations of part III. The final stanza of part II is my interest, coming as it does after the poet has sent imagination forth to call up all sorts of people from history, legend, his own writings as aids and witnesses to his dilemma” (W. H. Pritchard, *The Uses of Yeats's Poetry*, w: *W. B. Yeats. A Critical Anthology*, Ed. W. H. Pritchard, Penguin Books 1972, s. 365).

Y. Winters uważa, że poszczególne części poematu są ze sobą luźno połączone: „What he is saying is almost as foolish as what he says in section III of *The Tower* (p. 195), especially the twelve lines beginning 'And I declare my faith'. These lines are uttered with a passion which is so obviously meant to be convincing, but who can be convinced? The second half of the second song is an excellent elegiac stanza, but it has only a loose connection with what has preceded” (Y. Winters, *Forms of Discovery*, w: *W. B. Yeats. A Critical Anthology, op. cit.*, s. 268).

A. G. Stock uważa, że samotna medytacja z poematu poświęcona jest kontrowersji między: „the contemplative soul and the passionate heart that lives through experience. The soul wins this round, but only just, and perhaps only in theory, for the whole poem is crowded with experience both actual and imaginary, but at any rate it ends facing towards eternity” (A. G. Stock, *op. cit.*, s. 185).

THE TOWER

I

What shall I do with this absurdity –
O heart, O troubled heart – this caricature,
Decrepit age that has been tied to me
As to a dog's tail?

Never had I more
Excited, passionate, fantastical
Imagination, nor an ear and eye
That more expected the impossible –
No, not in boyhood when with rod and fly
Or the humbler worm, I climbed Ben Bulben's back
And had the livelong summer day to spend.
It seems that I must bid the Muse go pack,
Choose Plato and Plotinus for a friend
Until imagination, ear and eye,
Can be content with argument and deal
In abstract things, or be derided by
A sort of battered kettle at the heel¹³.

WIEŻA

I

Co z tym absurdem teraz począć mam –
Moje ty biedne serce – z tą karykaturą,
Z moją starością? Tak jest przyczepiona
Do mnie jak ciężar do psiego ogona.
A nigdy bardziej namiętą i górną
Nie żyłem wyobraźnią, nigdy wzrok i słuch
Na niemożliwość bardziej nie czekały –
Nie wtedy, kiedy, chłopiec, z wędkami i muchą
Czy skromniej, bo z robakiem, szedłem na Ben Bulben
I dzień, długi jak życie, był przede mną cały.
Trzeba więc kazać pakować się Muzie,
Wybrać przyjaciół: Plotinus i Plato,
Aż wyobraźnia i oko, i ucho
Tezom, abstrakcjom pozwolą się urzec.
Włokę ten gruchot, który ze mnie drwi,
A trudno chyba jest zgodzić się na to.

(tłum. Czesław Miłosz)

¹³ Tekst angielski według: *Collected Poems of W. B. Yeats*, Macmillan, London 1971, ss. 218–225. Tekst polski według: *Wieża*, tłum. Cz. Miłosz, w: W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, oprac. W. Rulewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, ss. 109–117.

Fikcyjna przestrzeń wiersza wyznaczona jest tu przez romantyczną opozycję centrum i okręgu (świat poza wieżą)¹⁴. Bohater znajduje się w centrum przestrzeni i dąży do podporządkowania temu centralnemu punktowi (wieża) całego okręgu. Pragnie ogarnąć wyobraźnią wszystko to, co wobec niego zewnętrzne – naturę, sferę abstrakcyjnych idei, tradycję lokalną i narodową, żywych i umarłych. Fikcyjnej przestrzeni zacierającej granice między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne, odpowiada konstrukcja fikcyjnego czasu. Cyklicznemu czasowi biologicznemu, który ściśle wyznacza granice młodości i życia bohatera, przeciwstawiony zostaje duchowy (wewnętrzny) czas wyobraźni i sztuki. Jest on nieskończony i dąży do podporządkowania sobie czasu biologicznego. Dwoistości czasu i przestrzeni odpowiada podział świata przedstawionego na dwie sfery: natury i wyobraźni, a także dwie kontrastowe autokreacje protagonisty: jako młodzieńca żyjącego w harmonii z naturą i jako starca żyjącego według praw ducha, a nie natury. Symboliczna wieża zdaje się pełnić funkcję jednoczącą i obejmować zarówno zakorzenioną w świecie naturalnym przeszłość protagonisty, jak i związaną ze światem wewnętrznym terażniejszość.

W podporządkowanej podwójnemu prawu natury i wyobraźni *Wieży* jasna tonacja uczuciowa rywalizuje z ciemną, którą wprowadzają motywy wleczonego u nogi „gruchota” obitego czajnika (*battered kettle at the heel*) i starości, przyczepionej do bohatera „jak ciężar do psiego ogona”¹⁵, wycofywania się z życia i rezygnacji z miłości (Muza ma ustąpić miejsca Platonowi i Plotynowi: w. 12–17). W kontekście „ciemnych” motywów centralny symbol utworu – wieża – nabiera ujemnych znaczeń emocjonalnych i staje się „wieżą żalu” (*the tower of mourning*) z *Epipsychidionu* Shelleya. Starość i oddalenie miłości (Muza) to główne powody gorzkiego żalu (*bitterness*) protagonisty. Żal ten zabarwiony jest jednak tryumfem. Okazuje się bowiem, że wyobraźnia bohatera przeciwstawia

¹⁴ G. Poulet, *Romantyzm*, tłum. P. Taranczewski, w: G. Poulet, *Meta-morfozy czasu*, Warszawa 1977.

¹⁵ W ikonografii chrześcijańskiej *pies* jest symbolem kłeski. Por. F. E. Hulme, *The history, principles and practice of symbolism in Christian art*, London 1908, ss. 179–180.

się naturalnemu cyklowi narodzin i śmierci i że, paradoksalnie, wzrasta ona wraz z upadkiem ciała.

Protagonista rozważa różne aspekty wyobraźni, a mianowicie: jej stosunek do świata natury, do sfery uczuć i do abstrakcji (*abstract things*). Tę ostatnią sferę reprezentują Platon i Plotyn. Wyobraźnia zaś pośredniczy między światem idealnym a naturalnym i wydaje się związana w sposób szczególnie z uczuciowością narratora poematu. Obszar uczuć i namiętności wprowadzają następujące motywy: „biednego serca” (*troubled heart*), „namiętnej i górnej wyobraźni” (*excited, passionate imagination*) oraz Muzy, która wprowadza nadto obszar czwarty: sztukę. Motyw Muzy zespala więc obszary uczuć, wyobraźni i sztuki.

Zarówno samo ujęcie tematu (idee – natura – uczucia – wyobraźnia – sztuka), jak i motywy symbolicznej wspinaczki i symbolicznego pogrążania się w sferze abstrakcji (*abstract things*) wskazują bezpośrednio na platońsko-romantyczny¹⁶

¹⁶ Por. W. K. Wimsatt Jr and C. Brookes, *Literary Criticism. A Short History*, t. 3, ed. cit., ss. 430–431, oraz R. Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, t. 2, London 1955. Z angielskiej recepcji platonizmu: P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*; W. Pater, *Plato and Platonism*, New York 1899; W. Pater, *The Renaissance*, London 1924 (1873). Według F. Kermodé'a (*op. cit.*) i H. Blooma (*op. cit.*, rozdz. 1, 2), Pater jest „łącznikiem” między pokoleniem Wielkich Romantyków i Tragicznym Pokoleniem Yeatsa. Por. także: W. B. Yeats, *Autobiographies*, London 1977, ss. 302–303. Por.:

He wrote of me in that extravagant style
He had learnt from Pater, and to round his tale
Said I was dead, and dead I choose to be.

(W. B. Yeats, *The Phases of the Moon*, w: *Collected Poems*, ed. cit., s. 184). Por. też: *The Philosophy of Shelley's Poetry* (1900), w: W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, ed. cit.; Bishop Berkeley (1931), *ibidem*; *My Friend's Book* (1932), *ibidem*; *Per Amica Silentia Lunae* (1917), w: W. B. Yeats, *Mythologies*, Macmillan, London 1977; *A Vision*, Macmillan, London 1978.

Por. R. Snukal: „It is often assumed that because Yeats uses Platonic and Neoplatonic images he must necessarily be a Platonist. What happens when this kind of evidence is used to show that Yeats is usually, or even sometimes a Platonist, can be found in almost every critical work on the poetry. Even the best of Yeats's critics continually fall into this

podtekst poematu. Przy czym protagonista *Wieży* traktuje naukę Platona i Plotyna jako jednolity punkt odniesienia.

Wydaje się, że motyw symbolicznej wspinaczki młodego rybaka na szczyt Ben Bulben to bezpośrednia aluzja do narkreślonej przez Waltera Patera¹⁷ interpretacji platońskiej teorii poznania oraz że protagonista *Wieży* wykazuje wiele cech wspólnych z bohaterem eseju Patera *Plato and Platonism*. Platonizm w ujęciu oksfordzkiego uczonego doby *fin de siècle'u* (pośrednika między Wielkim Romantyzmem a pokoleciem Yeatsa) wykazuje dużo zbieżności z plotyńską i z romantyczną (Shelley) interpretacją platonizmu¹⁸. Platon Patera to autor przede wszystkim tekstów szczególnie bliskich romantykowi i bohaterowi *Wieży*, bo poświęconych sprawom miłości, piękna, poezji (*Uczta, Phaedrus*), doskonałego człowieka i państwa, doskonałego poznania (*Państwo*), a także nieśmiertelności duszy (*Fedon*), życia pośmiertnego (*Państwo*) i duszy świata (*Timaios*). Bohater Patera – podobnie jak postać z plotyńskiej rozprawy o pięknie¹⁹ i jak młody ry-

trap [...] Yeats's usual strategy is not to write long discursive poems, but to utilise certain traditional myths, images and metaphors; and by changing these myths, metaphors and images to suggest his own usually unorthodox view" (R. Snukal, *High Talk. The philosophical poetry of W. B. Yeats*, Cambridge 1973, ss. 23–27).

Por. F. A. C. Wilson, *W. B. Yeats and Tradition*, London 1968 (wyd. pierwsze 1958) and *Yeats's Iconography*, London 1969 (wyd. pierwsze 1960); por. G. Melchiori, *op. cit.*; por. P. Th. M. G. Liebrechts, *Centaur in the Twilight. William Butler Yeats's Use of the Classical Tradition*, Amsterdam–Atlanta 1993.

¹⁷ W. Pater, *The Doctrine of Plato*, w: *Plato and Platonism*, *ed. cit.*, s. 161. H. Bloom (*op. cit.*, s. 34) zwraca też uwagę na renesansowo-romantyczną stylizację bohatera książki Patera.

¹⁸ Por. także: *Hymn to Intellectual Beauty*, w: P. B. Shelley, *Selected Poetry, Prose and Letters*, Ed. A. S. B. Glover, London 1951, ss. 350–352.

¹⁹ *First Ennead, Sixth Tractate, Beauty*, w: Plotinus, *The Six Enneads*, trans. S. MacKenna and B. S. Page, *Encyclopaedia Britannica inc.*, Chicago 1952. Por. *Enneady I–III*, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 2000.

Motyw wspinaczki często powraca u Plotyna (por. Plotinus, *op. cit.*, s. 221). Ten platoński motyw pojawia się również w eseyu Yeatsa *Blake's Illustrations to Dante* (1924): „In the illustrations of Purgatory there is a serene beauty, and one finds his Dante and Virgil climbing among the rough rocks under a cloudy sun, and in their sleep upon the smooth steps

bak z *The Tower* – wspina się na symboliczny wierzchołek (*mountain top*) Doskonałej Rzeczypospolitej (*Perfect City*) Piękna, Sprawiedliwości i Dobra. Punktem wyjścia jego wędrówki (*journey*) jest natura – punktem dojścia mają być idee. Jako sfera pośrednia – między naturą i ideami – jawi się ludzka uczuciowość. Platon Patera jest tyleż „miłośnikiem natury” (*lover of nature*), co „entuzjastą idei”. Jego „entuzjazm dla idei” (*enthusiasm of ideas*) to rodzaj „szaleństwa”: „zimnej żądzы poznania” (*a kind of madness, impassioned desire for true knowledge*)²⁰. Platon Patera bliższy jest Homerowi i myśli poetyckiej (*poetical thought*) niż Arystotelesowi i scholastyce²¹. Łączy on w sobie cechy sceptyka z przełomu wieków i romantycznego wizjonera²². Prowadzi też nieustanny dialog z samym sobą, by poprzez intelektualne poszukiwanie (*query*)²³ przybliżyć się do prawdy. Posługuje się przy tym swobodną formą eseju, pozwalającą zespolić intelektualne rozważania z mityczną wizją²⁴.

Od tego nakreślonego przez Patera portretu Platona różni protagonistę *Wieży* to, że jest on w o wiele większym stopniu romantykiem niż Platon Patera. Platoński świat idei zna-

towards the summit, a placid, marmoreal, tender, starry rapture” (w: W. B. Yeats, *Essays...*, ed. cit., s. 127). It can thus be seen that the motif of the climb, symbolizing the journey to heaven, has its iconographical counterpart, like Yeats's other symbols. Por. G. Melchiori, *op. cit.*, i T. R. Henn, *op. cit.*

²⁰ W. Pater, *op. cit.*, s. 154.

²¹ W. Pater, *op. cit.*, ss. 139–143.

Dla romantyków Platon był przede wszystkim poetą, twórcą mitów: „Plato was essentially a poet – the truth and splendour of his imagery and the melody of his language are the most intense that it is possible to conceive” (P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*). Podobnie myślał Yeats: „All souls have vehicle or body, and when one has said that with More and the Platonists one has escaped from the abstract schools who seek always the power of some Church or institution, and found oneself with great poetry and superstition which is but a popular poetry, in a pleasant, dangerous world” (W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*, 1917, w: *Mythologies*, ed. cit., s. 348).

²² W. Pater, *op. cit.*, ss. 172–174.

²³ *Ibidem*, s. 176.

²⁴ *Ibidem*, s. 156.

czy dla niego nie tylko tyle, co świat wewnętrzny²⁵, ale nadto wydaje się on – jak u Blake'a i Yeatsa – być równoznaczny ze światem kreowanym przez wyobraźnię²⁶. Bohater *Wieży fantastical imagination*) i myśli o pogrążeniu się w sferze „abstrakcji” (*abstract things*). Twórcza wyobraźnia jest bowiem dla niego, podobnie jak dla romantyków, aktywnym odpowiednikiem biernego platońskiego intelektu²⁷. Wyobraźnia ta obdarzona jest intensywną romantyczną uczuciowością (*passionate imagination, troubled heart*) i platońskimi zmysłami wewnętrznymi słuchu i wzroku (*ear and eye*). Za sprawą owych zmysłów wewnętrznych ma ona moc bezpośredniego oglądu idealnego świata. Odpowiednikiem platońskiego „szaleństwa” czy romantycznego „entuzjazmu”²⁸ lub natchnienia jest owo zaznaczone w pierwszych słowach monologu protagonisty *excitement*. Platońsko-plotyńska tradycja łączy się w wypowiedzi bohatera Yeatsa z chrześcijańską, biblijną i średniowieczną – podobnie jak to miało miejsce u romantyków. Toteż platońskie pytanie o poznawczy sens

²⁵ „The Platonic doctrine of 'Ideas', as was said, is not so much a doctrine, as a way of speaking or feeling about certain elements of the mind; and this temper, this peculiar way of feeling, of speaking, which for most of us will have many difficulties, is not uniformly noticeable in Plato's *Dialogues*, but is to be found more especially in the *Phaedo*, *the Symposium*, and in certain books of *The Republic*, above all in the *Phaedrus*” (W. Pater, *ibidem*, s. 147).

²⁶ „This world of Imagination is the world of Eternity; it is the divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetated body. This World of Imagination is Infinite & Eternal, whereas the world of Generation, or Vegetation, is Finite & Temporal... The Human Imagination... appear'd to Me... throwing off the Temporal that the Eternal might be Establish'd... In Eternity one Thing never Changes into another Thing. Each Identity is Eternal” (W. Blake, *Complete Writings*, Ed. G. Keynes, Oxford 1972, ss. 878–879). Por. F. Kermodé, *op. cit.*, s. 104; por. W. B. Yeats, *Symbolism in Painting* (1898), w: *Essays...*, *ed. cit.*, s. 151.

²⁷ W. Tatarkiewicz, *Platon*, w: W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. I, Warszawa 1968.

²⁸ A. Gerard, *On the logic of Romanticism*, w: *Romanticism, Points of View*, Ed. R. Gleckner and G. E. Enscoe, Prentice-Hall Inc., NJ 1962. Por. C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, Harvard Univ. Press 1957.

poezji²⁹, czyli o relację sztuki do natury i świata idei, usiłuje rozwiązać protagonistę *The Tower* przez odwołanie się do mitycznego wątku romantyków: poszukiwania (*quest*)³⁰ – za sprawą poezji – raju lub doskonałego świata sprzed upadku (*unfallen world*), w którym panowała harmonia między wartościami duchowymi i materialnymi i który w poezji Blake'a, Keatsa i Shelleya jawił się w arkadyjskich wizjach przypominających scenerię sielanek (*pastorals*)³¹. To romantyczne poszukiwanie harmonii między naturą a światem idealnym wcielił też Platon Patera. Yeatsowskim odpowiednikiem poszukiwania Arkadii, Raju utraconego, *Unfallen World* czy *Perfect City*, jest dążenie do „jedności bytu”³² (*Unity of Being*) pojętej

²⁹ W. Tatarkiewicz, *Estetyka Platona*, w: *idem*, *Historia estetyki*, t. I, Wrocław 1962.

³⁰ Temat tzw. 'quest romance' u Yeatsa podjął H. Bloom, *Yeats, ed. cit.*, ss. 4–5). Por. też: W. B. Yeats, *The Celtic Element in Literature* (1898), w: *Essays...*, *ed. cit.*, s. 186.

³¹ H. Bloom, *op. cit.*, ss. 8 i 244; R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.

³² „I thought that in man and race alike there is something called 'Unity of Being', using that term as Dante used it when he compared beauty in the Convito to a perfectly proportioned human body. My father, from whom I had learned the term, preferred a comparison to a musical instrument so strung that if we touch a string all the strings murmur faintly [...] When I began, however, to apply this thought to the State and to argue for a law-made balance among trades and occupations my father displayed at once the violent Free Trader and propagandist of liberty” (W. B. Yeats, *Autobiographies, ed. cit.*, s. 190).

„...whereas true Unity of Being, where all the nature murmurs in response if but a single note be touched, is found emotionally, instinctively, by the rejection of all experience not of the right quality, and by the limitation of its quantity. Of all this I knew nothing, for I saw the world by the light of what my father had said, speaking about some Frenchman who frequented the dissecting-rooms to overcome his dread in the interest of that Unity. My father had mocked, but had not explained why he had mocked, and I for my unhappiness had felt a shuddering fascination. Nor did I understand as yet how little that Unity, however wisely sought, is possible without a Unity of Culture in class or people, that is no longer possible at all” (W. B. Yeats, *ibidem*, s. 355).

Unity of Culture i *Unity of Sensibility* to dwie najważniejsze idee krytyki romantyczno-symbolicznej, począwszy od Shelleya, poprzez Patera (*The Renaissance, ed. cit.*, s. 28) aż do Eliota i „New Criticism”. Por. F. Kermode, *Dissociation of Sensibility*, w: *op. cit.*, rozdz. 8.

jako wewnętrzny ład wszystkich władz człowieka (woli, wyobraźni, ciała) i jako harmonia między człowiekiem, naturą i społeczeństwem, i jako ład kosmiczny. Obrazem *Unity of Being* wydaje się wizja przeszłości z *The Tower*, gdzie młodości, latu, przyjaznej odpowiedzi odpowiada duchowy rozwój bohatera (symboliczna wspinaczka).

Ten romantyczny mit ma jednak swój tragiczny biegun, który w pełni uświadamia sobie protagonista *Wieży*. Drugi, ciemny³³ biegun mitu o jedności wszechstworzenia (*Unity of Being*) to wspomnienie upadku bohatera, utraty niewinności – a w konsekwencji – uwikłania (*entanglement*) w czasowość i przestrzenność, w starość, śmierć i przemijanie, w antynomie ducha i materii (por. obraz fizycznego upadku protagonisty *The Tower*).

Przewycięzenie sprzeczności możliwe jest na tym etapie tylko dzięki wyobraźni i sztuce³⁴. Tę romantyczną antynomię zapowiedział niegdyś Rousseau, a wykorzystał Schiller w eseju *O poezji naiwnej i sentymentalnej*³⁵, gdy naturze przeciwstawiał kulturę. Poeta sentymentalny to według Schillera ten, który utracił pierwotną jedność z naturą, w której żył poeta „naiwny” – Homer³⁶. Poeta sentymentalny stara się odzyskać

³³ Por. H. Bloom, *op. cit.*, s. 18. Najlepsze studium romantycznych tzw. 'morbid themes' przedstawił M. Praz, w: *The Romantic Agony*, transl. A. Davidson, Oxford 1954.

³⁴ P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, *op. cit.*, ss. 1038–1055.

³⁵ Por. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, tłum. I. Krońska, w: F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972.

³⁶ Yeats zarówno w *The Tower*, jak i w innych utworach wierny jest angielskiej, romantycznej interpretacji postaci Homera. Interpretacji tej nieobcy jest Schillerowski motyw naiwności, naturalności czy prostoty poezji Homera (por. P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*). Jednakże zasadnicze akcenty spoczywają na „namiętnych” (Shelley), mistycznych (Keats) i ekspresyjnych (Shelley) aspektach twórczości genialnego ślepeca, który przeniknął tajemnicę nieba, ziemi i piekła (J. Keats, *To Homer*, w: *The Oxford Book of English Romantic Verse*, Oxford 1958, s. 685). Co innego również w terminologii Yeatsa znaczyło słowo: *sentimental*. W romantycznej krytyce niemieckiej (Schleglowie) synonimami Schillerowskiego określenia „sentymentalny” są słowa „romantyczny” i „subiektywny”. Natomiast u Yeatsa (*A Vision*) terminy *sentimental*, *objective* oraz *primary* (sentymentalny, obiektywny, pierwotny) stanowią ciąg sy-

tę jedność poprzez sztukę. Naturalnym środowiskiem dla poety naiwnego jest natura, dla poety sentymentalnego zaś – kultura. Wydaje się, że Blake myślał bardzo podobnie, gdy potęgę wyobraźni przeciwstawiał słabości „głupiego ciała” (*foolish body*)³⁷. Z tym, że relację: natura – sztuka – świat idealny ujrzał angielski poeta poprzez pryzmat Biblii w interpretacji manichejczyków i gnostyków, a problem upadku i odkupienia człowieka i świata dzięki wyobraźni i twórczości (*cultivated life*) uczynił centralnym tematem swej poezji³⁸.

Wydaje się, że ten romantyczny wątek poszukiwania *Unity of Being*, który sam Yeats uwydatnił w eseju o Blake’u, jawi się w *The Tower* we wskrzeszonej przez prerafaelitów – głównie Williama Morrisa – symbolicznie celtyckiej legendy o Graalu, która zdominowała wczesną twórczość Yeatsa³⁹. Legenda (mit)

nonimów przeciwstawny do *romantic*, *subjective* oraz *antithetical* (romantyczny, subiektywny, antytetyczny). Por. H. Bloom, *op. cit.*, ss. 223–224. Homer Yeatsa na przekór Schillerowi jest więc romantykiem (!).

³⁷ A. N. Jeffares, *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats*, *ed. cit.*, s. 258.

³⁸ W. B. Yeats, *William Blake and the Imagination* (1897) oraz *William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy* (1924), w: *Essays...*, *ed. cit.*, ss. 111–146.

³⁹ „In our time Scandinavian tradition, because of the imagination of Richard Wagner and of William Morris and of the earlier and, as I think, greater Henrik Ibsen, has created a new romance, and, through the imagination of Richard Wagner, become all but the most passionate element in the arts of the modern world. There is indeed but one other element as passionate, the still unfaded legends of Arthur of the Holy Grail; and now a new fountain of legends, and, as I think, a more abundant fountain than any in Europe, is being opened, the fountain of Gaelic legends” (W. B. Yeats, *The Celtic Element in Literature* (1902), w: *ibidem*, s. 186).

F. A. C. Wilson dokonał przenikliwej analizy wpływu legendy o Graalu oraz jej ezoterycznych i modernistycznych (W. Morris, *The Well at the World's End*) interpretacji na Yeatsa (F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography*, *ed. cit.*, ss. 47–59). Tenże krytyk wskazuje na stylizację postaci Hanrahana, bohatera *Opowiadań o Hanrahanie Rudym*, w duchu *Legendy o Graalu*. Por. esej Yeatsa o W. Morrisie: *The Happiest of the Poets* (1902), w: W. B. Yeats, *Essays...*, *ed. cit.*; F. A. C. Wilson porównuje także sposób użycia legendy o Graalu przez Yeatsa i T. S. Eliota (*Yeats's Iconography*, *op. cit.*).

o Graalu w aspekcie narracyjnym⁴⁰ opowiada o poszukiwaniu i klęsce bohatera, w aspekcie znaczeniowym zaś mówi o próbie odkupienia świata za sprawą wartości duchowych. W kontekście opowieści o Graalu młodzieniec wspinający się w letni dzień na szczyt Ben Bulben (do źródeł strumienia – por. część I i III *The Tower*) z wędką na ramieniu i przynętą dla ryb (robak, mucha – *worm, fly*) to jakby młody i pełen sił Król-Rybak, czy też Sir Gawain lub Perceval⁴¹ – nieskalany rycerz żyjący w doskonałej jedności duchowej i fizycznej z naturą. Jedność tę sugeruje dodatkowo romantyczny motyw robaka – być może aluzja do *The Book of Thel* Blake'a lub *Epipsychidionu* Shelleya.

The spirit of the worm beneath the sod
In love and worship blends itself with God⁴².

Duch modlącego się pod darnią robaka jednoczy się tu z Bogiem, który przenika cały świat⁴³. Przywołana zostaje w ten sposób, być może na zasadzie aluzji, romantyczna koncepcja natury prorokini (*oracular nature*), która jest znakiem widzialnym tego, co niewidzialne, drugim aspektem tego samego bytu⁴⁴.

W legendzie o Graalu Stary Król Rybak oczekiwał na młodzieńczego rycerza, który miał przynieść mu odnowę duchową i fizyczną. W *The Tower Młodzieniec* i Starzec to ta sama osoba. Nadto Starzec ów (odpowiednik Starego Króla z legendy o Graalu) we własnej jaźni posiada życiodajne źródło wiecznej młodości – wyobraźnię. Doświadcza on wyższości świata ducha nad materią. Toteż poszukuje już nie młodzieńczej,

⁴⁰ N. Frye, *Archetypy literatury*, tłum. A. Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1976.

⁴¹ F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography, l.c.*

⁴² P. B. Shelley, *Epipsychidion*, w: P. B. Shelley, *op. cit.*, s. 532.

⁴³ Por. Z. Stefanowska, *Świat owadzi w czwartej części Dziadów*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973. Por. H. Kenner, *The Sacred Book of the Arts*, w: *Yeats. A collection of critical essays*, Ed. J. Unterecker, Prentice Hall Inc. NJ, 1963, s. 20.

⁴⁴ *Imagination: Wordsworth and Coleridge*, w: W. K. Wimsatt Jr, C. Brookes, *op. cit.*, rozdz. 18.

„naturalnej” jedności ze światem, lecz wtórnej, „duchowej”, dostępnej dzięki wyobraźni. Wydaje się więc, że duchowe źródło jedności wszechstworzenia bije w nim samym. A jeśli tak jest, to aluzje do Plotyna i Platona oraz napomknienia o wycofywaniu się z życia i rezygnacji z pasji i sztuki (oddalenie Muzy) na rzecz abstrakcji mają charakter ironiczny.

It seems that I must bid the Muse go pack,
Choose Plato and Plotinus for a friend
Until imagination ear and eye,
Can be content with argument and deal
In abstract things; or be derided by
A sort of battered kettle at the heel.

Trzeba więc kazać pakować się Muzie,
Wybrać przyjaciół: Plotinus i Plato,
Aż wyobraźnia i oko, i ucho
Tezom, abstrakcjom pozwolą się urzec.
Wlokę ten gruchot, który ze mnie drwi,
A trudno chyba jest zgodzić się na to.

(tłum. Czesław Miłosz)

Wydaje się, że Platon i Plotyn występują tutaj w podwójnej roli mistrzów życia duchowego, a zarazem twórców wizji świata skrajnie dualistycznej – wrogiej pasjom i naturze, a więc opozycyjnej wobec romantycznego mitu o jedności wszechstworzenia (*Unity of Being*). Nasuwa się też hipoteza, że w *The Tower* przenikają się dwie antytetyczne wizje rzeczywistości (w równym stopniu bliskie romantyzmowi): monistyczna i skrajnie dualistyczna (manichejska) i że wiąże się to z dwoma przeciwstawnymi interpretacjami platonizmu, o których pisał Pater w swoim szkicu⁴⁵. Tym dwóm wizjom rzeczywistości od-

⁴⁵ „Plato is to be interpreted not merely by his antecedents, by the influence upon him of those who preceded him, but by his successors, by the temper, the intellectual alliances, of those who directly or indirectly have been sympathetic with him. Now it is noticeable that, at first sight somewhat incongruously, a certain number of Manicheans have always been of his company; people who held that matter was evil. Pointing significantly to an unmistakable vein of Manichean, or Puritan sentiment actually there in the Platonic Dialogues, these rude companions or successors of his, carry us back to his great predecessor, to Socrates,

powiadają dwie koncepcje człowieka: *natural man* (człowiekowi naturalnemu) – który żyje w stanie niewinności (Blake) i w doskonałej symbiozie z naturą i światem ducha (Platon Patera) – przeciwstawiony zostaje *daimonic man* (człowiek demoniczny), czyli ten, który utracił pierwotną jedność bytu (*Unity of Being*), i który usiłuje przezwyciężyć dualizm ducha

whose personal influence had so strongly enforced on Plato the severities, moral and intellectual alike, of Parmenides and of the Pythagoreans. The cold breath of a harshly abstract, a too incorporeal philosophy, had blown, like an east wind, on that last depressing day in the prison-cell of Socrates; and the venerable commonplaces then put forth, in which an overstrained pagan sensuality seems to be reacting, to be taking vengeance on itself, turned now sick and suicidal, will lose none of their weight with Plato: – That 'all who rightly touch philosophy, study nothing else than to die, and to be dead' – that 'the soul reasons best, when, as much as possible, it comes to be alone with itself, bidding good-bye to the body, and to the utmost of its power, rejecting communion with it, with the very touch of it, aiming at what is'. It was, in short, as if for the soul to have come into a human body at all, had been the seed of disease in it, the beginning of its own proper death [...] He [i. e. Plato – J. D.] opens his door indeed to those austere monitors. They correct the sensuous richness of his genius, but could not suppress it. The sensuous lover becomes a lover of the invisible, but still a lover, after his earlier pattern, carrying into the world of intellectual vision, of θεωρία, all the associations of the actual world of sight. Some of its invisible realities he can all but see with the bodily eye: the absolute Temperance, in the person of the youthful Charmides; the absolute Righteousness, in the person of the dying Socrates. Yes, truly! all true knowledge will be like the knowledge of a person, of living persons, and truths, for Plato, in spite of his Socratic asceticism, to the last, something to look at. The eyes which had noted physical things, so finely, vividly, continuously, would be still at work; and, Plato thus qualifying the Manichean or puritan element in Socrates by his own capacity for the world of sense, Platonism has contributed largely, has been an immense encouragement towards, the redemption of matter, of the world of sense, by art, by all right education, by the creeds and worship of the Christian Church towards the vindication of the dignity of the body" (W. Pater, *Plato and Platonism*, ed. cit., ss. 128–131).

O manichejskiej interpretacji Plotyna: B. Russel, *A History of Western Philosophy*, London 1946, ss. 308–321.

Por. W. Tatarkiewicz, *Platon*, w: W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. I, ed. cit., ss. 90–112.

i natury⁴⁶. Jego stosunek do natury, w której dostrzega zarówno elementy „upadłe” (*fallen*), jak i „doskonałe” (*unfallen*) ma charakter ambiwalentny⁴⁷. Obok sugestii, że świat duchowy jawi się protagonistie jako jednolity i subiektywny (natchniona i obdarzona zmysłami wewnętrznymi wyobrażenia ogarnia świat naturalny i pogrąża się w abstrakcjach), istnieje też sugestia przeciwna, według której świat duchowy jawi się protagonistie jako zróżnicowany na sferę namiętnych uczuć (*passions*) i abstrakcji (*abstract things*). Przy czym nie wiadomo, która z tych sfer stoi wyżej w duchowym porządku i czy porządek ten ma charakter obiektywny. Nie wiadomo też, o jakie abstrakcje idzie głównemu bohaterowi, choć rodzaj pasji (*passions*) – miłość i twórczość – zostaje pośrednio zasugerowany za przyczyną Muzy. Powodem owych wieloznaczności pierwszej części *The Tower* jest nuta autoironii i kpiny z samego siebie (*self-irony and self-mockery*): bohater „wlecze” u nogi pogruchotany czajnik (starość) jak ciężar przyczepiony do psiego ogona. Ośmieszenie samego siebie otwiera i kończy pierwszą część poematu. Autoironiczna drwina łagodzi dramatyczne napięcie antytetycznego monologu wewnętrznego (zwycięstwo – klęska; młodziwiec – starzec; duch – materia; jedność w wielości – dualizm; subiektywizm – obiektywizm; natura – idee – sztuka), wprowadza dystans wobec osoby protagonisty, a także stawia pod znakiem zapytania zarówno pomysł oddalenia Muzy: „Trzeba więc kazać pakować się Muzie” (*It seems I must bid the Muse go pack*), jak i wyboru Platona i Plotyna na mistrzów życia duchowego: „Wybrać przyjaciół: Plotinus i Plato” (*Choose Plato and Plotinus for a friend*).

⁴⁶ Por. W. B. Yeats, *A Vision*, ed. cit., ss. 84–89, oraz *Phase Three* i *Phase Seventeen*, *ibidem*.

⁴⁷ „Mere sympathy for living things is not enough, because we must learn to separate their ‘infected’ from their eternal, their satanic from their divine part; and this can only be done by desiring always beauty, the one mask through which can be seen the unveiled eyes of eternity” (W. B. Yeats, *William Blake and his illustrations to Dante*, w: *Essays...*, ed. cit., s. 139).

II

Podczas gdy początkowa partia monologu bohatera zdarzyła się jakby u progu wieży wyobraźni, to kolejny fragment opowieści (część II) rozgrywa się już na szczycie budowli. Symboliczna wspinaczka związana w części I z młodością zostaje w części II ponownie podjęta przez starca. Zrzucony wieża pozbawiona kopuły/hełmu i pozbawione liści drzewo życia⁴⁸ oraz zmierzch stają się odpowiednikami góry, strumienia, lata, starzec zaś okazuje się wiernym mimo wszystko realizatorem młodzieńczej intuicji o jedności wszechstworzenia. Wieża jego wyobraźni jest wieżą romantyczną, otwartą ku niebu i ziemi⁴⁹. Stan upadku, w jakim znajduje się całe otoczenie, przypomina, że duchowy porządek świata, którego starzec ów poszukuje, będzie porządkiem wyobraźni, zbudowanym niejako wbrew naturze.

I pace upon the battlements and stare
On the foundations of a house, or where
Tree, like a sooty finger, starts from the earth,
And send imagination forth
Under the day's declining beam, and call
Images and memories
From ruin or from ancient trees,
For I would ask a question of them all.

Na blankach wieży chodząc, fundamenty
W dole oglądam lub nisko zaczęty
Jak czarny palec pień drzewa przy ziemi.
I póki starczy mi dziennych promieni,
Wysyłam naprzód wyobraźnię w pogoń.
Krucze obrazy, wspomnienia zwołuję,
Ruiny, drzewa stare konsultuję,
Żeby pomogły i żebym coś pojął.

(tłum. Czesław Miłosz)

W miarę narracji symboliczne tło monologu staje się coraz bogatsze w szczegóły i ulega poszerzeniu o plan dalszy.

⁴⁸ Krajobraz ten to aluzja do „ciemnej” wersji mitu o Graalu.

⁴⁹ Por. V. Brombert, *op. cit.* Por. F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography*, *ed. cit.*

Bohater staje między niebem a ziemią i w świetle zmierzającego dnia ogarnia spojrzeniem zarówno stare fundamenty i blanki wieży oraz pnie pradawnych drzew, jak i cały krajobraz: grzbiet góry, staw, sąsiednie domy (*cottages*), stara karcznię (*old bawn*). Sceneria ta ma charakter realistyczno-symboliczny, porównywalny z widokiem z zamieszkiwanej przez poetę Thoor Ballylee⁵⁰.

Cały ten skrawek ziemi, podobnie jak mury wieży, nasycony jest przeżyciami osób, które kiedyś go zamieszkiwały. Ludzie ci (i ich sprawy) przetrwali w miejscowych podaniach i legendach⁵¹: ślepy poeta (Rafferty), lokalna piękność (Mary Hynes), okrutna dziedziczka (Mrs. French), zbankrutowany (także życiowo) arystokrata. Protagonista poematu jest jakby kronikarzem okolic Ballylee, a zarazem poetą, twórcą postaci Hanrahana, która jawi się tu jako jedna z jego masek/ról.

Fragment II *The Tower*, podzielony na regularne ośmiowersowe strofki o regularnym układzie rymów⁵², począwszy od drugiej strofki utrzymany jest w stylu balladowej i udratyzowanej opowieści o duchach i fantastycznych przygodach, które mają miejsce o charakterystycznej porze między zachodem słońca a pełnią księżyca. Balladowa stylizacja jeszcze bardziej uwydatnia organiczny związek *The Tower* z lokalną tradycją folklorystyczną okolic Ballylee. Związek ten podkreślają nadto przypisy autora do poematu. Stylizacja II części poematu odpowiada też poruszonej tu „balladowej problematyce”⁵³, która dotyczy dziwności istnienia ludzkiego. Bohater wiersza chciałby poprzez duchową kronikę ojczystych stron odpowiedzieć na nurtujące go pytanie o sens życia: starości, miłości,

⁵⁰ Por. W. B. Yeats, *Dust hath closed Helen's Eye* (1902), w: *Mythologies*, ed. cit.

⁵¹ Por. przypisy Yeatsa do *The Tower*.

⁵² „His stanzaic habits are also rather fixed [...] Some of his stanza forms were taken from minor earlier writers, as the form of 'In Memory of Major Robert Gregory' was taken from Cowley's 'Ode on the Death of Mr. William Hervey' and used again in 'A Dialogue of Self and Soul' and part II of 'The Tower'” (T. Parkinson, *op. cit.*, s. 199).

⁵³ Por. D. Hoffman, *Yeats's use of the ballad form*, w: *Critics on Yeats*, ed. cit. Por. I. Opacki: *Ballada literacka – opis gatunku*, w: I. Opacki, Cz. Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław 1970.

śmierci i sztuki. Narracja prowadzona jest na trzech poziomach: autentycznej kroniki osobistej (i lokalnej), fikcyjnej opowieści (dzieje Hanrahana) oraz mitycznej – greckiej (Homer, Iliada, Platon) i celtyckiej (Legenda o Graalu). Przy czym piętro pierwsze odpowiada naturze, drugie i trzecie zaś sztuce⁵⁴. Wszystkie postacie tworzą trzy kręgi: „autentyczny” (Mrs. French, lokalna piękność, zbankrutowany arystokrata, ślepy poeta, protagonist-kronikarz ojczystych stron, kobieta zdobyta, kobieta stracona), mityczny (Helena, Homer) oraz krąg bohaterów kreowanych przez autora poematu (Hanrahan). Postacie te są jakby wcieleniami dwojga zasadniczych bohaterów: mężczyzny i kobiety, poety i jego muzy.

W II części *The Tower* dokonuje się stopniowe ukonkretnienie osób z I części. Następuje bowiem przeniknięcie się trzech poziomów narracji: autentycznego, fikcyjnego i mitycznego. Odpowiednikami Muzy stają się kolejno: okrutna pani French (z Galway), lokalna piękność (Mary Hynes z Ballylee), Helena Trojańska, dziewczyna Hanrahana oraz tajemnicze *woman won* (kobieta zdobyta) i *woman lost* (kobieta stracona) związane bezpośrednio z protagonistą. Nowymi „wcieleniami” postaci starca z I części są kolejno w części II: ślepy poeta (Raftery z Ballylee), który słał urodę miejscowej dziewczyny (Mary Hynes), Homer – piewca Heleny, zbankrutowany arystokrata (dawny właściciel wieży) i postać centralna – Hanrahan, która skupia w sobie cechy zarówno starca, jak i młodzieńca z I części. Hanrahan to charakter z wczesnych opowiadań Yeatsa. Komentarz do *The Tower* wskazuje, że Hanrahan z *The Tower* i Hanrahan z opowiadań Yeatsa to ta sama postać. Granica między protagonistą *The Tower* a W. B. Yeatsem – autorem cyklu opowiadań o Hanrahanie Rudym – stopniowo zaciera się, podobnie jak linia oddzielająca Hanrahana od protagonisty. W świecie poetyckim *The Tower* fikcja miesza się z rzeczywistością, a różne piętra narracji wzajemnie się przenikają⁵⁵:

⁵⁴ Por. A. G. Stock: „But in *The Tower*, when he looks out on the landscape. mind and place, the visionary and the actual, have become indistinguishably one” (A. G. Stock. *op. cit.*, s. 86).

⁵⁵ Por. G. G. Byrona *Don Juan*, 1824.

And I myself created Hanrahan
And drove him drunk or sober through the dawn
From somewhere in the neighbouring cottages [...]

To przecież ja stworzyłem Hanrahana.
Tutaj o świcie, trzeźwa czy pijana,
Ścieżka go wiodła, gdzieś z sąsiednich chat.
(tłum. Czesław Miłosz)

By właściwie zrozumieć znaczenie głównej postaci *The Tower* – Hanrahana, warto zgodnie ze wskazówką autora-protagonisty odwołać się do opowiadań Yeatsa. Otóż Hanrahan z opowiadań Yeatsa to ludowy odpowiednik bohaterów *Legendy o Graalu*, a do tego poeta. W młodości Hanrahan pod wpływem czarui utracił narzeczoną, którą kochał, i rozpoczął poszukiwanie idealnej krainy wiecznej młodości, wiosny, miłości i piękna, mądrości i siły/władzy⁵⁶. Starzejący się Hanrahan przeklął własną starość⁵⁷ i do końca życia kontynuował poszukiwania. Wizja idealnego świata nawiedziła go tylko kilkakrotnie i niespodziewanie – mierzona nagłym uderzeniem serca (*In one beat of a heart*) – i stała się rzeczywistością dopiero w chwili śmierci. Okazało się wówczas, że idealna rzeczywistość tkwi potencjalnie w rzeczywistości codziennej, która jest jej widzialnym, choć „upadłym” świadectwem, tak jak „upadłym” znakiem poszukiwanej krainy doskonałości była wiejska kobieta-wariatka Winny Byrne i jej nędzna chata na szczycie góry, dokąd zwabił w końcu Hanrahana głos zaczarowanych psów ścigających zającą. Czarownica i jej otoczenie uległy wówczas przeobrażeniu. Winny Byrne stała się najpiękniej-

⁵⁶ Por. *Red Hanrahan* i *The twisting of the Rope*, w: *Stories of Red Hanrahan* (1897). Rewritten in 1907 with Lady Gregory's Help, w: *Mythologies*, ed. cit.

F. A. C. Wilson zwraca uwagę na stylizację *Stories of Red Hanrahan* na legendę o Graalu (F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography*, loc. cit.). Por. P. B. Shelley: „The functions of the poetical faculty are twofold; by one it creates new materials of knowledge, and power, and pleasure; by the other it engenders in the mind a desire to reproduce and arrange them according to certain rhythm and order, which may be called the beautiful and the good” (P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*).

⁵⁷ W. B. Yeats, *Red Hanrahan's Curse*, w: *Mythologies*, ed. cit.

szą kobietą, jaką kiedykolwiek wyobraził sobie Hanrahan – wcieleniem wiecznej kobiecości, a jej chata cudownym pałacem z Legendy o Graalu. Oto rozmowa Hanrahana z przemienioną czarownicą:

– You will go looking for me no more
upon the breasts of women –

– „Who are you?” he said then –

– I am one of the lasting people, of the lasting unwearied Voices, that make my dwelling in the broken and the dying, and those that have lost their wits; and I came looking for you, and you are mine until the whole world is burned like a candle that is spent. „And look up now” she said „for the wisps that for our wedding are lighted”⁵⁸.

– Nie będziesz mnie więcej poszukiwał na piersi kobiet.

– Kim jesteś? – rzekł wówczas.

– Jestem jedną z wiekuistych istot, jednym z wiekuistych niezniszczalnych Głosów, które obierają sobie za mieszkanie złamanych i umierających, i tych, którzy utracili zmysły; a przybyłam szukając cię i jesteś mój, póki świat cały nie spłonie jak wypalona świeca. A teraz spójrz w górę – rzekła – gdyż zapalono już świeczki na nasze wesele.

(*tłum. Jadwiga Piątkowska*)

Zakończenie opowiadania *The Death of Hanrahan* oświetla znaczenie I i II części *Wieży*. Sugeruje ono mianowicie, że w świecie ducha panuje jedność przeciwieństw. Starość, śmierć, brzydota, nędza są nie tyle przeciwieństwem, co koniecznym dopełnieniem młodości, piękna, pomyślności. Parafrazując uwagę F. A. C. Wilsona⁵⁹ z zakończenia studium o dramacie Yeatsa *The King of The Great Clock Tower*, można powiedzieć, że sens pochodzących z tego samego okresu opowiadań o Hanrahanie Rudym „sprowadza się ostatecznie do ogólnego założenia platońskiej teorii przeciwieństw, wedle którego każda

⁵⁸ W. B. Yeats, *The Death of Hanrahan*, w: *ibidem*, s. 260. Polski tekst *Śmierci Hanrahana* według wydania: W. B. Yeats, *Hanrahan Rudy i inne opowiadania*, tłum. J. Piątkowska, oprac. K. Stamirowska, Kraków 1978, s. 42.

⁵⁹ Por. F. A. C. Wilson, *W. B. Yeats and Tradition*, *ed. cit.*, s. 94. O idei dopełniających się przeciwieństw u Blake'a (*The Marriage of Heaven and Hell*) pisze Yeats w eseju: *W. Blake and his Illustrations to the Divine Comedy*, w: *Essays...*, *ed. cit.*

jakość domaga się połączenia z tą, która jest jej najbardziej obca, i bez tego dopełnienia nie można nazwać jej całkowitą: bez przeciwieństw nie ma postępu” (*broaden out at its conclusion into a general statement of the Platonic theory of opposites. Every quality cries out to be combined with that which is most alien to it, and without such fusion cannot be called complete: without contraries there is no progression*).

Właśnie tej jedności przeciwieństw poszukuje protagonista *The Tower*, starzec, którego wąska przegroda oddziela zarówno od W. B. Yeatsa – twórcy postaci Hanrahana, jak od samego Hanrahana. Ten ostatni jawi się jako główna maska protagonisty jednocząca terażniejszość jego monologu wewnętrznego ze zmitologizowaną przeszłością. Przypomniana w skrócie historia jego życia pełni w II części *The Tower* funkcję podsumowania wszystkich poziomów narracji lirycznej, a to: przeżyć *porte-parole* autora, mieszkańców Ballylee, bohaterów mitów celtyckich i greckich. Symbolizuje ona też kolejne etapy egzystencji człowieka: od młodzieńczego poszukiwania jedności istnienia i pełni ludzkiego życia – zakończonego klęską – po bunt przeciw starości oraz doświadczenie wieczności i śmierci.

W II części *The Tower* wszystkie kolejne epizody z przeszłości (zwr. 2–8), o których opowiada protagonista – historia pani French i lokalnej piękności, aluzje do dziejów Heleny Trojańskiej – znajdują swój punkt kulminacyjny w scenie pościgu Hanrahana za psami goniącymi zająca (zwr. 6 i 7). Scena ta, zakończona klęską, to przeciwieństwo zarówno symbolicznej wspinaczki z I części, jak i cytowanego już finału opowiadań o Hanrahamie Rudym:

And I myself created Hanrahan
And drove him drunk or sober through the dawn
From somewhere in the neighbouring cottages.
Caught by an old man's juggleries
He stumbled, tumbled, fumbled to and fro
And had but broken knees for hire
And horrible splendour of desire;
I thought it all out twenty years ago;

Good fellows shuffled cards in an old bawn;
And when that ancient ruffian's turn was on

He so bewitched the cards under his thumb
That all but the one card became
A pack of hounds and not a pack of cards,
And that he changed into a hare.
Hanrahan rose in frenzy there
And followed up those baying creatures towards –

O towards I have forgotten what – enough! [...]

To przecież ja stworzyłem Hanrahana.
Tutaj o świcie, trzeźwa czy pijana,
Ścieżka go wiodła, gdzieś z sąsiednich chat.
W sidła starego czarownika wpadł,
Chwiał się, potykał, błądził tu i tam,
Nogi złamane były mu zaplątą,
Obrzydły splendor pożądań, nic na to.
Dwadzieścia mija lat – zmyśliłem to sam:

Kumotrzy w karczmie tasowali karty
I hultaj, kiedy bank mieli otwarty,
Tak mignął palcem, że talia, jak była,
Z wyjątkiem jednej karty w skok ruszyła
Zgrają myśliwskich piesków, z ujadaniem.
Ostatnią kartę zamienił w zająca.
Hanrahan w szale wszystkich poroztrzącał,
Rzucił się w pogoń za tym sfory graniem.

Co goniąc? Nie wiem, to są rzeczy dawne.
(*tłum. Czesław Miłosz*)

Fragment ten to kolejne, po epizodach z lokalną pięknoscią i Heleną Trojańską, przetworzenie głównego wątku *The Tower* – poszukiwania. Toteż w epizodzie z Hanrahanem następuje przeniknięcie się wszystkich symbolicznych znaczeń II części poematu osnutych wokół tematu poszukiwania, postaci Heleny Trojańskiej oraz motywów: wieży, słońca i księżycy oraz psów ścigających zająca.

Zgromadzone w II części *The Tower* symbole pochodzą (podobnie jak postać Hanrahana) z rozmaitych utworów wyprzedzających w czasie analizowany poemat i mają swoje ustalone znaczenie w twórczości Yeatsa. Pozwala to poecie nie tylko dodatkowo oświetlić, ale i wzbogacić sens utworu. Ośrodkiem

interpretacyjnym wszystkich wymienionych symboli jest tytułowy motyw wieży, który przywołują one pośrednio. Z tym głównym symbolem poematu wiąże się zawsze postać Heleny, która z kolei jednoczy w sobie dwie opozycyjne siły: miłość i wojnę⁶⁰. Z miłością wiąże się w opowiadaniach o Hanrahanie motyw zespolenia się słońca i księżyca⁶¹, które oznaczają w esejach Yeatsa ojca i matkę wszechstworzenia⁶² – dwie mityczne zasady bytu, a w późniejszych pracach także dwie przeciwstawne postawy duchowe (o czym będzie jeszcze mowa). Połączenie zaś trzech symboli – słońca, księżyca i wieży – sugeruje w wierszu *Under the Round Tower* (1919) alchemiczną przemianę dwoistego bytu w jedność. Symboliczna wieża ma więc alchemiczny podtekst. Zważywszy, że alchemicznymi symbolami płci są także psy i zając, można by powiedzieć, że w II części *The Tower* nastąpiło przeniknięcie się symboliki miłosnej i alchemicznej, jak to miało już miejsce we wcześniejszych utworach Yeatsa⁶³.

Podobnie jak postacie występujące w II części *Wieży* sprowadzają się do jednej pary (mężczyzny i kobiety), tak i wszystkie symbole tam wprowadzone oscylują wokół dwóch przeciwstawnych pierwiastków bytu i sugerują poszukiwanie prze-

⁶⁰ Por. G. Melchiori, *The Swan, Helen and the Tower*, w: *op. cit.*

⁶¹ „The sun and the moon are the man and the girl, they are my life and your life, they are travelling and ever travelling through the skies as if under the one hood. It was God who made them for one another. He made your life and my life before the beginning of the world. He made them that they might go through the world, up and down, like the two best dancers that go on with the dance up and down the long floor of the barn, fresh and laughing, when all the rest are tired out and leaning against the wall” (W. B. Yeats, *The Twisting of the Rope*, w: *Mythologies*, *ed. cit.*, ss. 227–228).

⁶² „Did not the Egyptians carve it on emerald that all living things have the sun for father and the moon for mother, and has it not been said that a man of genius takes the most after his mother?” (1903; W. B. Yeats, *Essays...*, *ed. cit.*, s. 216).

⁶³ Magiczno-alchemiczny aspekt symboliki Yeatsa analizowali T. Henn (*op. cit.*), G. Melchiori (*op. cit.*) i F. A. C. Wilson (*op. cit.*), którzy wiązali go z ulubioną książką modernistów – *Axel (Villiers de l'Isle Adam)* i okultystycznymi lekturami Yeatsa. Por. P. B. Shelley o poezji: „its secret alchemy turns to potable gold the poisonous waters which flow from death through life” (P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, *op. cit.*, s. 1052).

miany i jedności przeciwieństw, której doskonałym wyrazem jest ludzka miłość. Miłość rozumiana jest w *The Tower* w perspektywie humanistycznej i kosmicznej. Podkreślony zostaje brak samowystarczalności człowieka i potrzeba dopełnienia. Wydaje się, że mit o Androgyne z *Ucztę* Platona obecny jest w podtekście poematu. Miłość pojęta zostaje jako najprostsza możliwość autorealizacji i pełni, jako jedność przeciwieństw na miarę człowieka, do której dążą wszystkie postacie. Ten uniwersalny aspekt miłości wyraża ujęte w sentencję życzenie narratora:

O may the moon and sunlight seem
One inextricable beam,
For if I triumph I must make men mad

O, gdyby światło dnia i światło nocy
W jeden się promień splotły nierozłączny!
W szaleńców ludzi, triumfując, zmienię.
(*tłum. Czesław Miłosz*)

Fragment ten ujawnia bezpośrednio platońsko-romantyczny podtekst także II części poematu. Pragnienie istnienia jednoczącej przeciwieństwa potęgi miłości, pojętej jako prawo kosmiczne, przywodzi bowiem ponownie na myśl ulubiony tekst romantyków: *Ucztę* Platona⁶⁴, a motyw poety natchnionego – bo dotkniętego „boskim szaleństwem” („manią”), które otwiera bramy prawdziwej mądrości – każe odwołać się do innego platońskiego źródła romantyków: do *Phaedrusa*. Mowa tam jest o czterech rodzajach „boskiego” lub „świętego” szaleństwa: o szale proroczym, miłosnym, mistycznym i poetyckim⁶⁵. W *Uczie* i w *Phaedrusie* miłość rozumiana jest też jako szczególna dyspozycja psychiczna⁶⁶ warunkująca duchowy rozwój

⁶⁴ Por. Platona *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Lwów 1924 (część XII – Eryximachus).

⁶⁵ Por. *idem*, *Fajdros*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958, XLVII, s. 104.

⁶⁶ Por. I. Dąmbska, *Dwa studia o Platonie*, Wrocław 1972, ss. 37–38. Por. P. B. Shelley: „Love is the desire that good be for ever present to us. Of necessity Love must also be the desire of immortality” (P. B. Shelley, *The Banquet of Plato*, w: P. B. Shelley, *op. cit.*, s. 862). Por. P. B. Shelley:

człowieka, zmierzający do „posiadania nieśmiertelnego dobra” utożsamianego z ideą piękna. Otóż dla romantyków, którzy za naczelną władzę intelektualną uznali twórczą wyobraźnię⁶⁷, miłość stanowiła podstawę wyobraźni i warunek

„When anyone, ascending from a correct system of Love, begins to contemplate this supreme beauty, he already touches the consummation of his labour. For such as discipline themselves upon this system, or are conducted by another beginning to ascend through these transitory objects which are beautiful, towards that which is beauty itself, proceeding as on steps from the love of one form to that of two, and from that of two, to that of all forms which are beautiful; and from beautiful forms to beautiful habits and institutions, and from institutions to beautiful doctrines; until, from the meditation of many doctrines, they arrive at that which is nothing else than the doctrine of the supreme beauty itself, in the knowledge and contemplation of which at length they repose.

‘Such a life as this my dear Socrates’, exclaimed that stranger Prophetess, ‘spent in the contemplation of the beautiful, is the life for men to live; which if you chance ever to experience, you will esteem far beyond gold and rich garments, and even those lovely persons whom you and many others now gaze on with astonishment, and are prepared neither to eat nor drink so that you may behold and live for ever with these objects of your love! What then shall we imagine to be the aspect of the supreme beauty itself, simple, pure, uncontaminated with the intermixture of human flesh and colours, and all other idle and unreal shapes attendant on mortality; the divine, the original, the supreme, the self consistent, the monoeidic beautiful itself? What must be the life of him who dwells with and gazes on that which it becomes us all to seek? Think you not that to him alone is accorded the prerogative of bringing forth, not images and shadows of virtue, for he is in contact not with a shadow but with reality: with virtue itself, in the production and nourishment of which he becomes dear to the Gods, and if such a privilege is conceded to any human being himself immortal” (P. B. Shelley, *ibidem*, s. 867).

⁶⁷ Por. P. B. Shelley: „According to one mode of regarding those two classes of mental action, which are called reason and imagination, the former may be considered as mind contemplating the relations borne by one thought to another, however produced, and the latter, as mind acting upon those thoughts so as to colour them with its own light, and composing from them as from elements, other thoughts, each containing within itself the principle of its own integrity. The one is the *το ποιεῖν*, or the principle of synthesis, and has for its object those forms which are common to universal nature and existence itself; the other is the *λογιζειν*, or principle of analysis, and its action regards the relations of things, simply as relations; considering thoughts not in their integral unity, but as

wstępny twórczości. Przy czym platońska miłość, jako „entuzjizm dla piękna”⁶⁸ (utożsamionego w ostatecznej instancji z dobrem), dla romantyków znaczyła też – podobnie jak dla Plotyna – „entuzjizm dla sztuki”, czyli piękna stworzonego przez człowieka, który jako twórca piękna stawał się równy Bogu⁶⁹.

Ten trzeci, twórczy aspekt miłości wprowadza w *The Tower* motyw poety natchnionego⁷⁰. Jest nim protagonista *The Tower*, który zespała w sobie, zgodnie z romantyczną interpretacją roli poety, wszystkie cztery odmiany „boskiego szaleństwa”. Bohater *Wieży* jest więc w tym samym stopniu poetą (tj. twórcą piękna), co kochankiem, prorokiem, mistykiem i nauczycielem. Pragnie on otworzyć bramy swej samotniczej wieży, by wyjść naprzeciw duchowym potrzebom ludzi i duchowo ich przemienić, wyjawiając im tajemnicę kosmicznego ładu – plotyński porządek światła, piękna i miłości⁷¹. Zgodnie

the algebraical representations which conduct to certain general results. Reason is the enumeration of quantities already known, imagination is the perception of the value of those quantities, both separately and as a whole. Reason respects the differences, and imagination the similitudes of things. Reason is to the imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance” (P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, ed. cit., ss. 1023–1024).

Podobnie jak Shelley interpretuje pojęcia *reason* i *imagination* Yeats w eseju *William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy* (W. B. Yeats, *Essays...*, ed. cit., s. 112). Por. „For him [i.e. Plato – J. D.] all gifts of sense and intelligence converge in one supreme faculty of theoretic vision, *θεωρία*, the imaginative reason” (W. Pater, *Plato and Platonism*, ed. cit., s. 126). Yeatsowskie synonimy „wyobraźni” to: *intellect* i *creative mind*. Wynika z tego, że romantycy nie byli wrogami rozumu, lecz sprzeciwiali się uznaniu rozumu w jego funkcji analitycznej za naczelną władzę intelektualną człowieka. Por. A. Gerard, *On the logic of Romanticism*, w: *Romanticism. Points of View*, ed. cit., ss. 232–234; por. C. M. Bowra, op. cit.; R. Wellek, op. cit.; W. K. Wimsatt Jr and C. Brookes, op. cit.; F. Kermodé, op. cit.

⁶⁸ Wyrażenie Patera (W. Pater, *Plato and Platonism*, ed. cit.).

⁶⁹ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, Piękno, Forma, Twórczość, Odtwórczość, Przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976.

⁷⁰ Yeatsowskie odpowiedniki inspiracji to: *folly*, *excitement*, *madness*, *frenzy* i *hysterica passio*.

⁷¹ „The whole objection, however, of the immortality of poetry rests upon a misconception of the manner in which poetry acts to produce the

bowiem z plotyńsko-romantyczną koncepcją poezja natchniona to przede wszystkim twórczy akt miłości, poznania i ekspresji wewnętrznej wizji prawdy i piękna – akt, który może być powtórzony w duszy odbiorcy i który w duszy tej wywołuje najgłębszy oddźwięk – natchnione szaleństwo: *I shall make men mad* („W szaleńców ludzi, triumfując, zmienię”).

Yeats, głównie z utworów Blake’a, Shelleya i Patera (a także Coleridge’a i Wordswortha)⁷², odczytał i rozwinął najistotniejsze punkty romantycznej teorii wyobraźni i poezji wraz z jej platońskim podtekstem. W eseju o Blake’u⁷³ pisał: *Passions because most living are most holy* („Pasje, ponieważ najbardziej żyją, są też najświętsze”), a „święte” pasje: miłość i twórczość (czyli szal miłosny i poetycki z *Phaedrusa*) uznał za podstawę Blake’owskiej koncepcji wyobraźni, sztuki i kosmosu.

W eseju o Shelleyu⁷⁴ postawił Yeats znak równości między „Duchem Świętym” (*Holy Spirit*) z pism Blake’a, który stanowić miał „centralną moc świata” (*central power of the world*),

moral improvement of man [...] But poetry acts in another and diviner manner. It awakens and enlarges the mind itself by rendering it the receptacle of a thousand unapprehended combinations of thought. Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar; it reproduces all that it represents, and the impersonations clothed in its Elysian lights stand thenceforward in the minds of those who have once contemplated them, as memorials of that gentle and exalted content which extends itself over all thoughts and actions with which it coexists. The great secret of morals is love; or a going out of our own nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own. A man, to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasures of his species must become his own. The great instrument of moral good is the imagination [...]” (P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, ed. cit., s. 1032). To otwarcie się na potrzeby innych ludzi obce było dekadentom, zamkniętym w *ivory towers*. Por. R. Brombert, *op. cit.*, s. 75.

⁷² Por. W. B. Yeats, *A Vision*, ed. cit., oraz W. B. Yeats, *Memoirs*, transcribed and edited by D. Donoghue, Macmillan, London 1972.

⁷³ Por. *William Blake and The Imagination* (1897), w: W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, ed. cit., s. 113.

⁷⁴ Por. W. B. Yeats, *The Philosophy of Shelley’s Poetry*, w: *ibidem*, ss. 77–78.

a plotyńską koncepcją „intelektualnego piękna” (*intellectual beauty*) Shelleya. I w jednym, i w drugim przypadku źródłem życiodajnej i twórczej energii duchowej (tj. miłości, piękna, prawdy, wolności i twórczości) jest serce ludzkie.

W świetle romantycznej koncepcji wyobraźni poetyckiej łatwo więc wytłumaczyć to, że w poemacie *The Tower*, którego tematem jest właśnie wyobraźnia, tyle miejsca poświęcono miłości. Zwraca jednak uwagę fakt, że cały fragment drugiej części *Wieży* poświęcony romantycznemu ideałowi poezji natchnionej przeniknięty jest świadomością trudnego do przebycia dystansu, jaki dzieli protagonistę od owego upragnionego ideału. Oznaką tej rozbieżności jest tryb życzący – „O, gdyby światło dnia...” (*O may the sun...*), a także autocharakterystyka protagonisty jako *half-mounted man* (w. 90), który wzniósł się tylko do połowy symbolicznej wieży wyobraźni. Do zastanowienia skłania też obserwacja, że w *The Tower* mowa jest także o innych, różnych od miłości uczuciach, zwłaszcza o „wściekłości” (*rage*) i „dumie” (*pride*), którym ani Platon, ani nawet Shelley nie przyznałby mocy twórczej. Wydaje się więc, że protagonista *The Tower* w swoich poglądach na rolę pasji w życiu wewnętrznym człowieka i twórczości bliższy jest Blake’owi niż Platonowi i Shelleyowi. Intuicję tę potwierdzają eseje o Blake’u i Shelleyu, w których Yeats zbudował własną wersję tradycji romantycznej⁷⁵. Do niej to nawiązywał w swej twórczości, gdy – interpretując Blake’a – cytował sławny odtąd fragment z *Wizji Sądu Ostatecznego* (*A Vision of the Last Judgment*):

Men are admitted into Heaven not because they have curbed and governed their passions, but because they have cultivated their understandings. The treasures of Heaven are not negations of passion but realities of intellect, from which the passions emanate uncurbed in their eternal glory⁷⁶.

⁷⁵ Yeatsa interpretację poezji Blake’a i Shelleya określa H. Bloom jako „creative misinterpretation”.

⁷⁶ Por. W. B. Yeats, *William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy*, w: *Essays...*, ed. cit., ss. 137–138. Podaję dalszy ciąg cytatu: „The fool shall not enter into Heaven, let him be ever so holy. Holiness is not the price of entering into Heaven. Those who are cast out are all those who, having no passions of their own, because no intellect, have spent

Ludzie dostają się do Nieba nie dlatego, że powściągali i opanowywali swoje pasje lub że nie mieli żadnych pasji, lecz dlatego, że doskonalili rozumienie pasji. Skarby Nieba to nie negacje pasji, lecz realności intelektu, z którego wszelkie pasje emanują niepojętym w swojej wiecznej chwale. (tłum. J. D.)

Przytoczony przez Yeatsa pogląd Blake'a na relację między sferą pasji (tj. uczuciową) a intelektem/wyobraźnią wydaje się więc w równym stopniu bliski własnym przekonaniom autora *Wieży* i nietzscheańskiemu pojęciu energii życiowej⁷⁷, która

their lives in curbing and governing other people's by the various acts of poverty and cruelty of all kinds... The modern Church crucifies Christ with the head downwards. Woe, woe, woe to you hypocrites". Por. W. Blake, *A Vision of the Last Judgement*, w: *Complete Writings*, Ed. G. Keynes, Oxford 1979, s. 615.

⁷⁷ Por. W. B. Yeats, *The Second Coming*, w: *Collected Poems*, s. 211, oraz *Whence had they come*, w: *ibidem*, s. 332. (Yeats:) „I have always come to this certainty: what moves natural men in the arts is what moves them in life, and that is, intensity of personal life [...] They must go out of the theatre with the strength they live by strengthened from looking upon some passion that could, whatever its chosen way of life, strike down an enemy, fill a long stocking with money or move a girl's heart [...] An existing person, whether the hero of a play or the maker of poems, will display the greatest volume of personal energy, and this energy must seem to come out of the body as out of the mind" (W. B. Yeats, *Personality and the Intellectual Essences*, 1906, w: *Essays...*, ed. cit., ss. 265–266). Por. także W. Blake:

„1. Man has no Body distinct from his Soul; for that call'd Body is a portion of Soul discerned by the five senses, the chief inlets of Soul in this age.

2. Energy is the only life, and is from the Body: and Reason is the bound or outward circumference of Energy.

3. Energy is Eternal Delight.

Those who restrain desire, do so because theirs is weak enough to be restrained; and the restrainer or reason usurps its place & governs the unwilling. And being restrained, it by degrees becomes passive, till it is only the shadow of desire" (*The Marriage of Heaven and Hell*, w: W. Blake, *A Selection of Poems and Letters*, Ed. J. Bronowski. Penguin Books 1972, s. 94).

Por. także J. Keats: „I am certain of nothing but of the holiness of the Heart's affections and the truth of Imagination. What the imagination seizes as Beauty must be truth – whether it existed before or not – for I have the same idea of all our Passions as of Love: they are all, in their

może wyrażać się zarówno w tworzeniu, jak i w niszczeniu. Na podstawie cytowanego eseju o Blake'u można bowiem mniemać, że Yeats odwrotnie niż Shelley, autor eseju *A Defence of Poetry*, nie uzależniał twórczej mocy pasji od ich kwalifikacji moralnej według kryteriów dobra i zła, lecz potencjalnie twórczą siłę przyznawał każdej pasji, a za prekursora takiego stanowiska uznał Blake'a, autora *The Marriage of Heaven and Hell*. Za Blakiem uważał też, że pasje należy „zrozumieć”, a nie tępić i opanowywać. Zrozumieć pasję to ujawnić jej możliwości twórcze. Dla Yeatsa możliwości twórcze tkwiły potencjalnie również w „ujemnych” uczuciach, takich jak *rage* (wściekłość) i *pride* (duma)⁷⁸ – które przenikają *The Tower* – a nawet *hate* (nienawiść)⁷⁹. I odwrotnie: pozytywne namiętności, takie jak miłość, jeśli niewłaściwie pojęte, mogą w myśl tej koncepcji stać się siłą destruktywną, a nie twórczą.

Nasuwa się więc hipoteza, że w II części *The Tower* protagonista, którego wąska przegroda dzieli tu od autora, W. B. Yeatsa, usiłuje oczyścić własną wyobraźnię przez zrozumienie jej podstaw: pasji, a zwłaszcza najpotężniejszej pasji – platońskiej i romantycznej – miłości.

Dlatego też w II części *The Tower* na plan pierwszy wybija się nie sfera „życzeń”, lecz „ziszczeń”. Życzeniowy status romantycznej koncepcji twórczej i jednoczącej przeciwieństwa miłości oraz związany z nią ideał poezji natchnionej – czyli

sublime, creative of essential Beauty” (J. Keats, *Letter to Benjamin Bailey*, 22 November 1817, w: *English Critical Texts. 16th Century to 20th Century*, Ed. D. J. Enright and E. de Chickkera, London 1963, s. 256). Por. także uwagi R. Welleka o znaczeniu słowa: *passion* w esejach Coleridge'a (R. Wellek, *op. cit.*, s. 168).

Stosunek Yeatsa do F. Nietzschego to jedno z zagadnień „yeatsologii”. Yeats znał pisma Nietzschego, jednak wskazywał na romantyczny (Blake) rodowód jego myśli (podobnie jak współcześnie H. Bloom, *op. cit.*). Por. *The Phases of the Moon, A Vision*. W eseju *Blake's Illustrations to Dante* (ed. cit.) czytamy, że myśl Nietzschego „plynie zawsze, chociaż bardziej gwałtownym nurtem łożyskiem, które wyźłobiła myśl Blake'a” (s. 130).

⁷⁸ O tym, jak Yeats rozumiał pojęcie „dumy” (*pride*), będzie jeszcze mowa.

⁷⁹ Por. *The Spur*, w: W. B. Yeats, *Collected Poems*, ed. cit., s. 359; por. ‘Ribh considers Christian Love insufficient’, w: *ibidem*, s. 330.

sfera życzeń – przeciwstawiony zostaje tutaj sferze „ziszczeń”. Okrutna Salome pani French, lokalna piękność, Helena Trojańska, dziewczyna Hanrahana, kobiety protagonisty – wszystkie te postacie żeńskie zamiast upragnionej harmonii sprowadzają na mężczyzn śmierć, klęskę, niepokój wewnętrzny⁸⁰.

W II części *The Tower* najpotężniejsza pasja zostaje jakby poddana wszechstronnej dyskusji. Nurtujące protagonistę pytania można sformułować następująco:

1. Czym naprawdę jest miłość: pożądaniem, dyspozycją psychiczną, uczuciem, natchnieniem czy „manią”?
2. Ku czemu jest skierowana – ku ludziom, ideom czy sztuce?
3. Czy dąży do posiadania czy kontemplacji swego przedmiotu?
4. Czy ma ona moc twórczą?
5. Czy jest ona prawem ludzkiego serca, czy prawem wszechświata – czy też jednym i drugim, tj. źródłem ładu duchowego i kosmicznego (*Unity of Being*)?

Odpowiedzi na te pytania mają dostarczyć losy męskich postaci *The Tower*, greckie piętro poematu, wreszcie bezpośrednia rozmowa protagonisty z Hanrahanem – czyli cała skomplikowana symbolika motywów, zdarzeń i postaci, oscylująca między dodatnim i ujemnym biegunem miłości z wyraźnym nachyleniem ku temu drugiemu biegunowi. Rozważenie przyczyn niepowodzeń miłosnych bohaterów *Wieży* rozpocząć wypadnie od refleksji nad głębszymi znaczeniami motywów słońca i księżyca, które pojawiają się zarówno w epizodzie dotyczącym „wiejskiej dziewczyny” (*peasant girl*), jak i w strofice poświęconej Helenie Trojańskiej. Jeden z wielbicieli lokalnej piękności poniósł śmierć, ponieważ on i towarzysze ...*mistook the brightness of the moon for the prosaic light of day*...

Some few remembered still when I was young
A peasant girl commended by a song,
Who'd lived somewhere upon that rocky place,
And praised the colour of her face,
And had the greater joy in praising her,
Remembering that if walked she there,

⁸⁰ Por. M. Praz, *La Belle Dame sans Merci*, w: *op. cit.*

Farmers jostled at the fair
So great a glory did the song confer.

And certain men, being maddened by those rhymes,
Or else by toasting her a score of times,
Rose from the table and declared it right
To test their glory by their sight:
But they mistook the brightness of the moon
For the prosaic light of day –
Music had driven their wits astray –
And one was drowned in the great bog of Cloone.

Za lat młodości mojej pamiętano
Wiejską dziewczynę w pieśniach wychwalaną,
Która stąd była, z naszej okolicy.
Odcień jej cery, mówiono, był śliczny.
I w dzień jarmarku, jak to sam słyszałem,
W zwyczaju chłopów było, kiedy szła,
Trącać się szepcząc, że to właśnie ta:
Bo wielką pieśń jej przynosiła chwałę.

Aż jacyś, którym dokuczyły rymy,
A może zdrowia pite z jej przyczyny,
Wstali od stołu i zgodnie wrzasnęli,
Że co jest warta, sprawdzą tej niedzieli.
Ale za dużo księżycowych błysków,
Czy dzień, czy noc, im się poplątało,
Muzyka we łbach im załęgła chaos –
I jeden został w Kluńskim Torfowisku.

(*tłum. Czesław Miłosz*)

W związku z próbą pełnego wyjaśnienia obecnej tu symboliki słońca i księżyca trzeba by odwołać się do znaczeń, jakie motywom tym przypisywał Yeats w utworach poprzedzających *Wieżę*, a zwłaszcza w powstałym w r. 1919 poemacie *Fazy księżyca* (*The phases of the moon*) oraz w wydanym w r. 1926 obszernym eseju-traktacie prozą *A Vision*⁸¹. W pierwszym

⁸¹ Por. W. B. Yeats, *A Vision*, ed. cit. H. Bloom interpretuje *A Vision* 1) w świetle dwóch wersji tekstu, 2) w świetle poezji Blake'a i Shelleya, i 3) w świetle psychologii Freuda i Junga (H. Bloom, *op. cit.*, rozdz. 14, 15). Por. też uwagi o *A Vision* w: R. Ellmann, *op. cit.*, rozdz. XV; A. G. Stock, *op. cit.*, rozdz. VIII i IX; T. R. Henn, *op. cit.*, rozdz. 12.

utworze Yeats nakreślił, a w drugim szczegółowo opracował cykliczną wizję życia ludzkiego i historii, związaną z platońskimi koncepcjami „wielkiego roku” oraz koła reinkarnacji. Dla Yeatsa każdorazowe życie człowieka przypadło na którąś z symbolicznych 26 (spośród możliwych 28) faz księżyca. Faza 1 bowiem (tj. totalna ciemność) oraz faza 15 (pełnia księżyca) uznane zostały za nieludzkie (*non-human*). Fazy dzieliły się na *primary* (tj. obiektywne) i *antithetical* (tj. subiektywne). Podział ten odzwierciedlał dwie podstawowe siły tkwiące w psychice ludzkiej, tj. dążenie ku światu zewnętrznemu (*primary*) lub ku własnemu wnętrzu (*antithetical*). Symbolem pierwszego dążenia było słońce, księżyc zaś oznaczał drugą możliwość. Totalne doświadczenie ducha ludzkiego obejmowało w procesie reinkarnacji zarówno fazy obiektywne (tj. *primary*), jak i subiektywne. Sam Yeats jako „ostatni romantyk” (*the last Romantic*) preferował subiektywną, „samotną ekstazę” (*lonely ecstasy*) i przeciwstawiał ją „potocznej wiedzy społeczeństwa” (*communal wisdom of society*)⁸². Toteż księżyc odgrywał dominującą rolę w jego symbolice, a pełnia księżyca (faza 15) wyrażała *Unity of Being*. W aspekcie jednostkowego życia oznaczało to osiągnięcie – po przebytych wcieleniach – integracji wewnętrznej wszystkich władz człowieka, tj. woli, twórczego intelektu (czyli wyobraźni), pasji i ciała⁸³. W cyklu historycznym natomiast faza pełni księżyca oznaczała wielkie epoki kultury. Zaliczał do nich Yeats przede wszystkim Grecję z czasów Homera, renesans włoski oraz wczesny okres sztuki bizantyjskiej, a *Unity of Being* oznaczała osiągniętą w tych epokach syntezę poszczególnych sfer działalności człowieka, tj. historii, religii, życia codziennego oraz sztuki. Sztuka zaś ewokowała duchową wizję wspólną całemu społeczeństwu (*community*), a funkcja artysty polegała na ekspresji owej „społecznej” wizji⁸⁴. Faza *Unity of Being* zwana

⁸² Por. H. Bloom, *op. cit.*, s. 224.

⁸³ „During the supernatural incarnation of Phase 15, we were compelled to assume an absolute identity of the Will, or self, with its creative power, of beauty with body” (W. B. Yeats, *A Vision, ed. cit.*, s. 162).

⁸⁴ „I think that in early Byzantium, maybe never before or since in recorded history, religious, aesthetic and practical life were one, that architect and artificers – though not, it may be, poets, for language had

była inaczej przez Yeatsa *Phase of Complete Beauty*, tj. fazą całkowitego piękna. Rozumienie owego „całkowitego piękna” wydaje się bliskie platońskiemu pojęciu sprawiedliwości z *Państwa*, gdzie sprawiedliwość oznaczała harmonijne i hierarchiczne zestrojenie wszystkich władz (tj. cielesnych i duchowych) człowieka. W *A Vision* zarówno jednostki, jak i całe społeczeństwa spod znaku pełni księżyca (symbolizującej fazę *Unity of Being*) oddane były samotnej kontemplacji urzeczywistnionych pragnień. Wszystkie pozostałe fazy księżyca (z wyjątkiem fazy I, tj. totalnej ciemności i chaosu) symbolizowały osiągnięty przez człowieka (w kolejnych wcieleniach) lub przez cykliczną historię stopień zbliżania się do lub oddalania się od *Unity of Being*.

Autor *A Vision* umieścił piękne kobiety w pobliżu owej fazy 15 (tj. w fazach 14 i 16), czyli w bezpośrednim sąsiedztwie „nadludzkiej” (*superhuman*) doskonałości, prawie nieosiągalnej dla zwykłych śmiertelników, a możliwej w sztuce. Toteż w *The Tower* pięknym kobietom towarzyszy symbolika księżyca lub unia słońca i księżyca oraz aluzje do Homera i Platona – twórców mitycznych obrazów *Unity of Being*. Wszystko to zdaje się na razie tylko sugerować, że jedynie doskonałym wyrazem „entuzjazmu dla piękna” (tj. miłości) jest sztuka wolna od pożądania, oddana kontemplacji, ucieleśniająca marzenia. W *Wieży* kobiety stają się symbolem *Unity of Being*, a zarazem organicznego piękna sztuki – zgodnie ze sławną romantyczną paralełą między poematem a piękną kobietą⁸⁵.

W świecie poetyckim *The Tower* księżyc i słońce ukazane są też jako dwa równorzędne źródła światła, a symboliczny aspekt światła księżycowego i słonecznego wybija się na plan pierwszy. Nie jest to przypadkowe, gdyż w estetyce platońskiej, a zwłaszcza neoplatonickiej światło utożsamione było zarówno z istotą bytu, jak i z pięknem, a więc pośrednio wiązało się

been the instrument of controversy and must have grown abstract – spoke to the multitude and the few alike. The painter, the mosaic worker, the worker in gold and silver, the illuminator of sacred books, were almost impersonal, almost perhaps without the consciousness of individual design, absorbed in their subject-matter and that the vision of a whole people” (W. B. Yeats, *ibidem*, ss. 279–280).

⁸⁵ Por. F. Kermodé, *The Dancer*, w: *op. cit.* Por. przypis 32.

z poznaniem, miłością, poezją i sztuką. Przy czym u Platona i Plotyna światło miało dwa aspekty: materialny i duchowy. Wiadomo też, jak bardzo romantycy urzeczeni byli światłem, które symbolizowało „ład” i „harmonię”, „duchową iluminację”, „wytwór wyobraźni” oraz „dążenie do ideału”. Shelley wolał światło słońca, inni księżycą, który symbolizował wyobraźnię, piękno i miłość⁸⁶.

Gdy protagonista *The Tower*, interpretując klęskę wielbieli wiejskiej piękności, mówi o świetle księżycowym, które

⁸⁶ „Inevitably some images proved so appropriate to the Romantic endeavour to tame chaos, to assert an ideal order, that they recur in the work of many poets. The most universal image is perhaps that of light, a fit symbol of spiritual illumination, of the transcendental vision, of the work of the imagination, or of the ideal to which the poet aspires. It takes many forms, but the sun, moon and stars are especially prominent because of their associations with heaven, their nature as permanent sources of light. So for instance, the sun and the moon are controlling influences on the voyage of the ancient mariner and throughout Coleridge's poetry the moon in particular seems, as a light that shines in darkness, to symbolize the work of the imagination. In the *Prelude*, as elsewhere in Wordsworth's poetry, the sun and moon play their part, especially the 'deep radiance' of the setting sun [...] Again in the climax of this poem it is the moon that reigns 'in single glory' over the grand vision in the last book. Keats wrote a long poem on the theme of the *Endymion*, a human being spiritualized, made immortal, through his love for the moon, which again represents perhaps the power of the imagination; and the central figure of 'Hyperion' is the sun-god. As Keats had appealed to a star as an emblem of permanence, 'Bright star, would I were steadfast as thou art!' so in 'Adonais' Shelley's vision transmutes the dead poet into a fixed star, made immortal. One of the dominant images in *In Memoriam* is again light, and the restoration of faith in Tennyson is symbolized in the union of evening and morning stars, Hesper and Phosphor (Section cxxi), both Venus, and both representing that love which had seemed destroyed with the death of Hallam, but is finally reborn in the morning light of a new assertion. All the heavenly bodies were types of 'that unchanging realm, where Love reigns evermore', and the pervasive image of light could well be made the basis of an anthology of Romantic poetry" (R. A. Foakes, *Order out of Chaos*, w: *Romanticism. Points of View*, ed. cit., s. 243).

Por. T. Parkinson o motywie księżycy w *The Tower*: „In this one poem the moon is used to suggest the fall from unity into diversity, the imagination, feminine enchantment, and one of the antithetical forces that compose art” (T. Parkinson, *op. cit.*, s. 165).

owi mężczyźni wzięli za „prozaiczne światło dnia” (*prosaic light of day*), to to „prozaiczne światło dnia” oznacza dla protagonisty jedynie materialny, zmysłowy biegun platońskiego piękna i miłości, a zarazem świat natury, a nie sztuki. Zgodnie z plotyńską parabola, wiejscy poszukiwacze kobiecej piękności z *Wieży Yeatsa* ponoszą klęskę, a jeden z nich topi się w „Kluńskim Torfowisku”, sugestywnym obrazie materii. Urzeczonym domniemanym fizycznym czarem poszukiwacze nieistniejącej dziewczyny nie rozumieją bowiem duchowego aspektu piękna (symbolizowanego przez światło księżycowe), a także nie zdają sobie sprawy z „nadludzkiego” (*superhuman*) statusu piękna. Nie wiedzą, że istotom jednoczącym w sobie piękno duchowe i fizyczne zwykli ludzie są niepotrzebni. Prawdopodobnymi partnerami owych doskonałych kobiet mogłyby zostać tylko podobne im nadludzkie istoty. Stąd konieczność przemiany zwykłych ludzi i życzenie, by za sprawą poezji natchnionej dwuaspektowa miłość jednocząca pierwiastek duchowy i materialny stała się ich udziałem. Grecka zwrotka utworu poświęcona Homerowi, Helenie i poecie natchnionemu nasuwa przypuszczenie, że w II części *The Tower* (zwłaszcza zwrotki 3 i 4) przypomniane zostały inne jeszcze motywy z *Ucztę* i z *Phaedrusa* dotyczące miłości i piękna, a zwłaszcza:

1. Koncepcja miłości jako nie tyle pasji, ile dyspozycji psychicznej zmierzającej do wiecznego posiadania nieśmiertelnego dobra utożsamionego z ideą piękna.

2. Rozróżnienie piękna duchowego (=dobro=mądrość=cnota) i fizycznego.

3. Przekonanie o wyższości piękna duchowego nad fizycznym (Sokrates – brzydali o pięknej duszy).

4. Wyodrębnienie dwóch rodzajów miłości: „wyższego” i „niższego”. Pierwsza odmiana miłości, zgodnie z platońską teorią poznania, zaczynała się na szczyblu fizycznej atrakcji pięknego ciała i poprzez spotęgowanie życia duchowego (intelektualnego) partnerów wiodła ich do poznania samej w sobie idei piękna (tj. dobra). Na drodze tej kochankowie najpierw posługiwali się zmysłami zewnętrznymi, z których najważniejszy był wzrok, a potem używali już tylko wewnętrznych odpowiedników zmysłów. Natomiast miłość „niższa” (*lower*) zaczynała się i kończyła na szczyblu wyłącznie cielesnych przyjemności. W *Uczie* tym dwom rodzajom miłości patronują dwie

różne boginie: Wenus Urania (niebiańska) i Wenus Pandemos (ziemska)⁸⁷.

Greckie piętro *The Tower* wydaje się wykładnikiem hipotetycznego sensu drugiej części poematu, tak jak epizod z Hantaranem jest szczytowym momentem fabuły. Wraz z postaciami Homera i Heleny rozważania na temat miłości jako podstawy wyobraźni przekształcają się w refleksję nad bytem i funkcją poezji.

Strange, but the man who made the song was blind,
Yet, now I have considered it, I find
That nothing strange, the tragedy began
With Homer that was a blind man,
And Helen that all living hearts betrayed.
O may the moon and sunlight seem
One inextricable beam,
For if I triumph I must make man mad.

To dziwne, pieśń ułożył niewidomy.
Choć znowu, patrząc na to z innej strony,
Nic w tym dziwnego. Bo tragiczna era
Wiedzie początek od ślepcy Homera.
Nikt z żywych ufać nie mógłby Helenie.
O, gdyby światło dnia i światło nocy
W jeden się promień splotły nierozłączny!
W szaleńców ludzi, triumfując, zmienię.

(tłum. Czesław Miłosz)

Homer jest tu przedstawiony jako pierwszy twórca idealnie pięknej kobiety, pośrednio odpowiedzialny za tęsknotę do idealnego świata wszystkich mężczyzn z poematu. Homer ten

⁸⁷ Por. uwagi Yeatsa o symbolice gwiazdy porannej i wieczornej w poezji Shelleya: „We know too that had Prince Athanase been finished it would have described the finding of Pandemos, the Star's lower genius, and the growing weary of her, and the coming of its true genius Urania at the coming of death, as the day finds the star at evening. There is hardly indeed a poem of any length in which one does not find it as a symbol of love, or liberty, or wisdom, or beauty, or of some other expression of that Intellectual Beauty which was to Shelley's mind the central power of the world; and to its faint and fleeting light he offers up all desires...” (W. B. Yeats, *Essays...*, ed. cit., s. 89).

to postać wieloznaczna, nie mająca nic wspólnego z „poetą naiwnym” Schillera, bliski natomiast dwuznacznemu Homerowi z dialogów Platona (poecie natchnionemu i potępionemu twórcy poezji mimetycznej) oraz natchnionemu Homerowi Keatsa (*To Homer*) i neoplatonczyków, a także Homerowi z esejów Shelleya i Patera (gdzie jest on równorzędnym partnerem Platona)⁸⁸.

Według Patera, Homer i Platon po raz pierwszy połączyli pojęcie piękna z ludzką pasją: miłości. Bogowie Homera i idee Platona to według Patera odpowiedniki „aktów, procesów i wytworów abstrakcyjnego umysłu”⁸⁹. Zgodnie więc z neoplatonską i angielską romantyczną interpretacją postaci greckiego poety, Homer w *Wieży* pojawia się w kontekście aluzji do autonomicznej (dwubiegunowej, dwoistej) platońskiej koncepcji poety, miłości i poezji. W tym platońskim kontekście także

⁸⁸ O stosunku angielskich romantyków do Homera zadecydowała alegoryczno-symboliczna interpretacja *Odysei* przez neoplatonczyka Porfiręgo. Por. przypisy 16 i 36. Por. P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*. Por. W. Pater, *Plato and Platonism*, ed. cit.

⁸⁹ „It was like a recrudescence of polytheism in that abstract world: a return of the many gods of Homer, veiled now as abstract notions, Love, Fear, Confidence and the like; and as such, the modern anthropologist, our student of the natural history of man, would rank the Platonic theory as but a form of what he calls ‘animism’. Animism, that tendency to locate the movements of a soul like our own in every object, almost in every circumstance, which impresses one with a sense of power, is a condition of mind, of which the simplest illustration is primitive man adoring, as a divine being endowed with will, the meteoric stone that came rushing from the sky. That condition ‘survives’, however, in the negro, who thinks the discharging gun a living creature; as it survives also, more subtly, in the culture of Wordsworth and Shelley, for whom clouds and peaks are kindred spirits: in the pantheism of Goethe; and in Schelling, who formulates that pantheism as a philosophic, a Platonic, theory. Such ‘animistic’ instinct was, certainly, a natural element in Plato’s mental constitution – the instinctive effort to find *anima*, the conditions of personality, in whatever preoccupied his mind, a mind, be it remembered, of which the various functions, as we reckon them, imagination, reason, intuition, were still by no means clearly analysed and differentiated from each other, but participated, all alike and all together in every single act of mind” (W. Pater, *Plato and Platonism*, ed. cit., s. 151).

piękna Helena zdaje się upostaciowaniem pomysłów Platona. Jest ona zarazem kobietą i ideą piękna, tj. ową „abstrakcją” (*abstract thing*), której przeciwstawia się „żywe serca” (*living hearts*; w. 53), i tworem mimetycznym, który staje się przedmiotem pożądania ludzkich serc oraz źródłem ich nieszczęść⁹⁰. Tę możliwość interpretacyjną wspiera całościowa analiza wszystkich trzech epizodów miłosnych z II części *The Tower*. Wspólny temat, który je łączy, oraz powtarzające się motywy sprawiają, że stają się one jakby trzema wariantami tej samej zasadniczej opowieści. W epizodzie pierwszym realna dziewczyna przekształca się w żywą legendę i staje się przedmiotem poetyckiej pieśni, tworem wyidealizowanym – nieosiągalnym dla tych, którzy poszukują jej w codziennym świecie. W epizodzie trzecim Hanrahan udaje się w nieudany pościg za zaczarowanym zającem. W nagrodę Hanrahan: *had but broken knees for hire / And horrible splendour of desire...* („Nogi złamane były mu zapłatą, / Obrzydły splendor pożądań, nic za to”).

W kontekście tych dwóch epizodów także bohaterka środkowego fragmentu – piękna Helena – staje się więc jakby widziadłem – tworem poetyckiej wyobraźni, który *all living hearts betrayed* („Nikt z żywych ufać nie mógłby Helenie”). Wydaje się więc, że w sposób aluzyjny i w funkcji ironicznej przypomniana zostaje tutaj sławna argumentacja Platona z *Państwa*⁹¹ przeciw:

1. Homerowi jako poecie szalonemu w sensie dosłownym, tj. nieodpowiedzialnemu wytwórcy mimetycznych widziadeł, które zwodzą ludzi na manowce prawdziwego poznania.

2. Sztuce pojętej jako naśladownictwo naśladownictwa, tj. jako ostatni człon platońskiej triady: idee – natura – sztuka (*mimesis*).

3. Pasjom pojętym jako niższa część duszy ludzkiej, z której wyrasta i którą podsyca poezja.

⁹⁰ To ujęcie postaci Heleny zapowiada *credo* poetyckie z III części *The Tower*, gdzie nastąpi utożsamienie świata realnego i idealnego ze światem wyobraźni.

⁹¹ Por. Plato, *The Republic*, transl. D. Lee, Penguin Books 1975, części III i X. Por. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1990.

Druga wersja niepowodzeń miłosnych mężczyzn z *The Tower* przedstawia się więc następująco: ponoszą oni klęskę, ponieważ nieodpowiedzialni ślepi poeci rozbudzili w nich miłość – pożądanie do osób, które nie istnieją. Powodem ich nieszczęścia jest nieistniejące piękno, sztucznie stworzone przez człowieka: *The tragedy began with Homer* („Bo tragiczna era / Wiedzie początek od ślepego Homera”). Ślepotą Homera i ślepotą piewcy wiejskiej dziewczyny nabierają w tym kontekście dwuznacznego sensu i wskazują nie tylko na zbliżenie się poety do świata idealnego (Keats), ale też na jego odwrócenie się od ludzi i świata rzeczywistego.

Wydaje się, że we fragmencie tym yeatsowskie rozumienie ślepoty⁹² konkuruje z platońskim oraz że przywołano tu jeszcze jeden motyw z *Phaedrusa* i z traktatu Plotyna *O pięknie*: ślepoty i jasnowidzenia. Ślepotą w *Phaedrusie* symbolizuje fałszywą koncepcję miłości opartą na pożądaniu, wzrok wiąże się z opisem miłości prawdziwej, która dąży do kontemplacji idei piękna (=dobra) i prawdy. Ślepotą w *Phaedrusie* jest też karą dla poety za kłamstwo. Motyw ślepoty i jasnowidzenia wiąże się bowiem w *Phaedrusie* bezpośrednio z przypominaną tam dyskusją wokół realności i „boskości” postaci Heleny. Gdy Sokrates mówi o miłości niskiej, to zasłania sobie twarz płaszczem (by nie obrazić Erosa), a odsłania twarz, gdy zaczyna mówić o miłości wyższej. Tłumacząc swoje zachowanie (zasłanianie i odsłanianie twarzy), Sokrates przypomina historię poety Stezichora, któremu bogowie odebrali wzrok za obrazę Heleny. Ośmielił się on bowiem obarczyć Helenę – wcielone piękno, prawie boginię (córkę Ledy i Zeusa) – odpowiedzialnością za wojnę (zło). Stezichor zrozumiał swój błąd i w prześlągalnej palinodii napisał, że Helena z wojną trojańską nie miała nic wspólnego, ponieważ nigdy nie opuściła Sparty. Wojna zaś toczyła się o widziadło Heleny.

Kolejność, w której w *Wieży* platońskie przekonanie o widmowym, mimetycznym charakterze sztuki przeciwstawione zostało również platońskiemu przekonaniu o nadludzkim cha-

⁹² Por. W. B. Yeats, *Why the Blind Man in Ancient Times was made a Poet*, w: *Essays...*, ed. cit., ss. 277–278. Por. także przypis 36.

rakterze poezji natchnionej – pośredniczki między światem realnym a idealnym, nie pozostawia wątpliwości co do tego, która sfera – natura czy sztuka – ma charakter „zjawiskowy” i „widmowy” oraz kto jest prawdziwym ślepcem. Ślepotą okazuje się jasnowidzeniem, a wzrok ślepotą (wielbiciele pięknej dziewczyny). Świat idealny reprezentowany przez sztukę jest światem prawdziwym, a świat naturalny ułudą. Piękna Helena i bohaterka pieśni lokalnego poety reprezentują „nadrzeczywistość”, na którą odpowiada się szczególnym rodzajem miłości. Słowa: *The tragedy began with Homer* („Bo tragiczna era / Wiedzie początek od ślepca Homera”) są nie tyle potępieniem poezji natchnionej, ile raczej odnoszą się one do publiczności, która podobnie jak wielbiciele wiejskiej piękności nie jest zdolna myśleć w kategoriach pozamaterialnych i której nie stać na postawę bezinteresowną wobec piękna – stąd postulat przemiany ludzi. W tym momencie odwołać się można do bliiskiego Yeatsowi kontynuatora Platona, a mianowicie do Plotyna i jego tekstu *O Pięknie* poświęconego różnicy między prawdziwym i pozornym pięknem. Motyw widmowego, zjawiskowego charakteru zmysłowego piękna i miłości łączy się bowiem u Plotyna z motywem ślepoty:

Niech idzie i niech za innymi wstępuje do wnętrza każdy, kto może, niechaj pozostawi zewnątrz wzrok swych oczu, niech się nie zwraca do minionych kras cielesnych: trzeba bowiem, skoro zobaczy cielesne piękności, by nie ścigał ich więcej, lecz by wiedział, że są podobiznami, śladami i cieniami tylko, i by uciekał do tego, czego one są tylko podobiznami!

Bo jeśli przybiegnie i zechce uchwycić owo piękno, jakby było prawdziwe, to będzie tak, jak było z owym pięknym widmem, płynącym na wodzie: chciał je ktoś uchwycić – tak mniej więcej głosi, mam wrażenie, jedna opowieść (mian. o Narcyzie) w słowach obrazowych – i, zanurzywszy się w głąb strumienia, zniknął na wieki.

Otóż tak samo zanurzy się nie ciałem, lecz duszą w mroczne dla umysłu zgoła ponure głębiny ten, kto zostaje niewolnikiem pięknych ciał i nie zrzuca jarzma, i będzie na ziemi ślepcem w ciemnościach Hadesowych, obcującym i tu, i tam jeno z marami!⁹³

⁹³ Por. Plotinus, *The First Ennead*, VI, 9, s. 29 (ed. cit.). Tekst polski według: Plotyn, *Enneady I-III*, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 2000, ss. 138–139.

Ewokowany w kolejnej strofocie *Wieży* obraz totalnie rozczarowanego życiem bankruta (*ancient bankrupt*), którego nie ożywia już ani miłość, ani muzyka⁹⁴ (i poezja), ani nienawiść („obcięte uszy wroga”), to nie tylko epilog wątku „miłosnego”, ale też kolejny etap dalszej dyskusji o wyobraźni, naturze, poezji (sztuce) i twórczej roli pasji (zwłaszcza miłości).

Znamienne, że we fragmencie tym wraca czas terażniejszy związany z monologiem wewnętrznym protagonisty, a mianowicie „psiego życia” zbankrutowanego arystokraty w zrujnowanej wieży (*this house*), która jest teraz „domem” (*house*) protagonisty, zdaje się odpowiadać aktualnej sytuacji życiowej również narratora opowieści. Odnosi się wrażenie, że w drugiej części *The Tower* poezji mimetycznej przeciwstawiona zostaje poezja ekspresyjna⁹⁵ oraz że wszystkie postacie i zdarzenia są zarówno emblematycznymi znakami doświad-

⁹⁴ Dla starożytnych Greków, podobnie jak dla romantyków i Yeatsa, muzyka, taniec i poezja stanowiły zespół pokrewnych sztuk.

⁹⁵ „Tę wczesną sztukę ekspresyjną Arystoteles nazwał naśladowaniem, ‘mimesis’ [...] był to drugi termin [obok „katharsis” – J. D.], który wcześniej się pojawił i długo pozostał w estetyce Greków [...] w zaczątkach greckiej kultury zastosowany był do tańca i oznaczał [...] wyrażanie uczuć, wypowiedzianie się, uzewnętrznianie swych przeżyć w ruchach, dźwiękach, słowach. To było jego pierwotne, później zmienione znaczenie. Oznaczało naśladowanie, ale w sensie aktora, a nie kopisty” (W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, Wrocław 1962, ss. 26–27. Por. *idem*, *Odtwórczość: dzieje stosunku sztuki do rzeczywistości*, w: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976). Tę pierwotną wieloznaczność terminu „mimesis” dostrzec można zarówno u Platona i Arystotelesa (*Poetyka*), jak i w tekstach Yeatsa. Np. w *Per Amica Silentia Lunae* „imitacja” (*imitation*) oznacza ekspresję aktorską, której istotą jest „noszenie maski” (*the wearing of a mask*). Z kolei w eseju *William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy* termin *mimetic art* stanowi przeciwieństwo *expressive art*:

„True art is expressive and symbolic, and makes every form, every sound, every colour, every gesture, a signature of some unanalysable imaginative essence. False art is not expressive, but mimetic, not from experience but from observation, and is the mother of all evil, persuading us to save our bodies alive at no matter what cost of rapine and fraud. True art is the flame of the Last Day, which begins for every man when he is first moved by beauty, and which seeks to burn all things until they become ‘infinite and holy’” (W. B. Yeats, *William Blake and his Illustrations...*, w: *Essays...*, ed. cit., s. 140). Z powyższego fragmentu wynika, że:

czeń wewnętrznych autora/narratora poematu i doświadczeń społeczności, z którą jest on związany, jak i uniwersalnymi symbolami ludzkiej kondycji. Wrażenie to zdaje się potwierdzać wprowadzony w następnej zwrotce motyw Wielkiej Pamięci (*Great Memory*) – Yeatsowski odpowiednik aktywnej wyobraźni-pamięci Duszy Świata z *Timaios*a Platona i *Ennead* (IV) Plotyna⁹⁶ oraz romantycznych koncepcji Uniwersalnego

1. Yeats używa określenia *mimetic* w znaczeniu zawężonym, bliskim X ks. *Państwa* Platona.

2. Termin *expressive* używa natomiast w znaczeniu szerokim.

3. W tym szerokim znaczeniu termin *expressive art* („sztuka ekspresyjna”) dotyczy zarówno „poezji natchnionej”, jak i symbolicznej.

4. Nadto w tym szerokim rozumieniu „ekspresja” (*expression*) oznaczać może nie tylko „uzewnętrznianie uczuć” (*the bringing out of feelings and experiences*), ale też ich „prezentację” i „ewokację”.

5. W tym szerokim rozumieniu „ekspresji” obca jest więc nietzscheańska dychotomia między postawą dionizyjską i apolińską, tj. między ekspresją i kontemplacją, lub między ekspresją i pięknem (harmonią): „In ancient times two kinds of arts were distinguished, some were destined for contemplation, others for expression. In modern times a controversy has arisen. Some theoreticians are of the opinion that every art has a contemplative character, others, that they all must stand for expression. The thesis may be true or not, depending on what is meant by ‘expression’. And there is a wide range of meanings. Expression can be natural or artificial, direct or indirect (making use of some specially constructed objects). It can serve itself or must be shown to others; it can have either normal or intensified scale, individual schemes following general ones, or made to be seen through real objects or by means of signs; but first of all, expression, if used in a very wide sense, is not only the bringing out of the feelings, but also their presentation and evocation” (W. Tatarkiewicz, *Ekspresja i sztuka* (streszczenie w języku angielskim, w: *Estetyka*, 1962, ss. 46–61).

⁹⁶ Por. Plotinus, *op. cit.*, *Fourth Ennead*, III, 31, oraz VI, 3 (ss. 158 and 190). Por. W. B. Yeats: „and I believe in three doctrines which have, as I think, been handed down from early times and been the foundations of nearly all magical practices. These doctrines are:

1. That the borders of our mind are ever shifting, and that many minds can flow into one another, as it were, and create or reveal a single mind, a single energy.

2. That the borders of our memories are as shifting, and that our memories are a part of one great memory, the memory of Nature itself.

3. That this great mind and great memory can be evoked by symbols” (W. B. Yeats, *Magic*, w: *Essays ...*, *ed. cit.*, s. 28).

Por. W. B. Yeats, *Anima Mundi*, w: *Mythologies*, *ed. cit.*

Umysłu (*General Mind*) Shelleya i Centralnej Wyobraźni świata Blake'a (utożsamianej z Chrystusem). Motyw ten wprowadza bezpośrednio „nadnaturalny wymiar” poematu i uzasadnia koncepcję natchnionej poezji ekspresyjnej:

[...] I must recall a man that neither love
Nor music nor an enemy's clipped ear
Could, he was so harried cheer:
A figure that has grown so fabulous
There's not a neighbour left to say
when he finished his dog's day:
An ancient bankrupt master of this house.

Before that ruin came, for centuries,
Rough men-at-arms cross-gartered to the knees
Or shod in iron, climbed the narrow stairs,
And certain men-at-arms there were
Whose images, in the Great Memory stored,
Come with loud cry and panting breast
To break upon a sleeper's rest
While their great wooden dice beat on the board.

Tu mieszkał człowiek, przywołać go pragnę,
Któremu miłość ni obcięte uszy
Wroga, ni śpiewy nie cieszyły duszy.
Tak sławny kiedyś, a dziś nie ma komu
Wieści przekazać i nie usłyszycie,
Kiedy i jak zakończył psie życie
Zbankrutowany dziedzic tego domu.

A nim ruina przyszła, z brzękiem stali
Przez wieki na te schody wstępowali
W zbrojach czy z łydką opiętą rzemieniem.
I takim Wielkim są dotąd Wspomnieniem
Niektórzy z nich, że ich obraz nocą
Nawiedza krzykiem, pośpiesznym oddechem
Tych, którzy śpią, i mur dudni echem,
Bo grając w kości drewnem w drewno grzmocą.

(tłum. Czesław Miłosz)

Motyw *Great Memory*, czyli „Wielkiej Pamięci”, Pamięci Natury (w przekładzie Miłosza pojawia się on jako „Wielkie Wspomnienie”) wiąże się z zagadnieniem statusu bytowego postaci

z *Wieży*, a pośrednio dotyczy sposobu istnienia sztuki (poezji). Warto więc rozważyć przede wszystkim funkcjonowanie i znaczenie owego platońsko-romantycznego pojęcia w poemacie Yeatsa. Pojawia się ono w związku z obrazem wieży z okresu sprzed upadku, przy czym stan sprzed upadku dotyczy również terażniejszości, w której prowadzi swój monolog ożywiony wściekłością protagonista *Wieży* – maska autora. Przeszłość natomiast, w której umieszczony został „bankrut”, wiąże się z ruiną symbolicznej wieży wyobraźni, a ruina oznacza w jego przypadku wygaśnięcie wszelkich pasji. Na tym etapie medytacji ów narrator liryczny *The Tower* odsłania najważniejszy punkt zarysowanej tu koncepcji wyobraźni-pamięci, w myśl którego każda indywidualna wyobraźnia dzięki twórczej sile pasji pozostaje w kontakcie z centralną wyobraźnią świata, odwiecznym źródłem twórczych impulsów. Wygaśnięcie pasji oznacza więc zerwanie kontaktu z ową „Wielką Pamięcią” (*Great Memory*). W strofice 9 owa ponadindywidualna Pamięć-Wyobraźnia – pozostająca w kontakcie z indywidualną wyobraźnią protagonisty, której symbolem jest wieża – staje się jedyną kopułą owej wieży – wiecznością, a medytacja o wyobraźni, naturze i poezji (sztuce) staje się też medytacją o wieczności. Dzięki koncepcji *Great Memory* wieczność z *The Tower* nie ma więc charakteru abstrakcji⁹⁷.

Jej bezpośredni obraz zawierają strofki 9 i 10. Jej obraz pośredni przybliży kompozycja świata przedstawionego *The Tower*. Ponadindywidualna Pamięć (*Great Memory*) jest tu wspólnotą duchową ludzi związanych z konkretnym terytorium. Wypełniają ją zarówno pełne niewygasłych namiętności duchy zmarłych mieszkańców: „[...] ich obraz nocą / Nawiedza krzykiem, pośpiesznym oddechem / Tych, którzy śpią [...]” (*come with loud cry and panting breast to break upon the sleeper's rest*), jak i postacie fikcyjne (np. Hanrahan). Te ostatnie zaś stanowią jakby projekcję lub ekspresję wewnętrznych doświadczeń poety i zbiorowości, przy czym treść tych doświadczeń jest zasadniczo niezmienna. Wielka Pamięć, czyli *Great Memory* (u Miłosza „Wielkie Wspomnienie”), ma charakter jakby warstwowy. Warstwom tym odpowiadają greckie, cel-

⁹⁷ Por. uwagi C. M. Bowry na temat nieokreśloności romantycznej koncepcji „zaświatów” (*The Beyond*): C. M. Bowra, *op. cit.*, s. 276.

tyckie, średniowieczne i romantyczne „piętra” *Wieży*. Pojawia się sugestia, że cały świat widzialny i niewidzialny, żywi i zmarli wraz z zawartością swoich wyobraźni są tworem lub też mieszczą się w owej Wielkiej Pamięci. Wszak tam znajduje się m.in. zbuntowany przeciw swej kondycji „wściekły” starzec – obraz protagonisty. Protagonista zaś (poeta) jest jakby pośrednikiem między ową *Great Memory* a społecznością (analogicznym do platońskiego poety natchnionego – pośrednika między Bogiem i światem idei a ludźmi). Dlatego przywołany w zwrotce 10 duch gniewnego starca (czy też on we własnej osobie; *raging old man*) ma przyprowadzić z sobą z *Great Memory* nie tylko fikcyjnego Hanrahana, ale także duchy mieszkańców okolic Thoor Ballylee. Scena ta sugeruje nadto wzajemną zależność, niemal równoznaczność pojęcia wieczności wyobraźni i sztuki (poezji).

Okazuje się więc, że yeatsowska *Great Memory*, pojęta jako pamięć/wyobraźnia Duszy Świata – która wydaje się ostateczną granicą wszelkiego bytu – różni się od platońskiej *Anima Mundi*, która w *Timaiosie* przedstawiona została jako sfera pośrednia między światem idealnym i materialnym. W *The Tower* poezja (sztuka) zdaje się czerpać swoją podstawę bytową zarówno z nadmiaru przenikniętego twórczą pasją życia duchowego artysty, jak i z utrwalonych w *Great Memory* doświadczeń wewnętrznych (przeżyć) zmarłych ludzi, z którymi artysta pozostaje w twórczym kontakcie. Przy czym owa *Great Memory* wydaje się jakby ponadjednostkową energią duchową, która dla Yeatsa i romantyków oznaczała energię twórczą⁹⁸. Tym m.in. tłumaczyć można, że wszystkie postaci, symbole i tematy oscylują w *The Tower* wokół wspólnej wszystkim ludziom pasji najbardziej twórczej, tj. miłości.

Obraz *Great Memory* z *The Tower* Yeatsa bliski więc jest koncepcjom Shelleya i Blake’a, którzy platońską Duszę Świata utożsamiali bądź z centralną wyobraźnią świata i z Chrystusem (Blake)⁹⁹, bądź z centralnym intelektem (*Great Mind*

⁹⁸ Por. przypis 77: *Drugie przyjście oraz Stąd przywędrowały*, w: W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, ed. cit., ss. 92 i 208.

⁹⁹ „We do not want either Greek or Roman Models if we are but just & true to our own Imaginations, those Worlds of Eternity in which we shall live for ever in Jesus our Lord” (W. Blake: preface to *Milton*, w:

Shelleya)¹⁰⁰. Właśnie z tej centralnej wyobraźni/intelektu¹⁰¹ świata – odpowiednika ludzkiego serca – promieniowało owo jednoczące sprzeczności prawo miłości, odpowiednik rytmu krwioobiegu, czyli *pulsation of the artery* Blake'a¹⁰². Z niej też miały się wywodzić wszystkie indywidualne wyobraźnie i do niej wracać. Według Blake'a, odkupienie świata i człowieka miało dokonać się dzięki twórczemu wysiłkowi wyobraźni. Motyw *Great Memory* – tj. aktywnej i wszechogarniającej pamięci Duszy Świata – tłumaczy obserwowane w *The Tower* przemieszanie różnych poziomów narracji i płaszczyzn czasowych oraz płynność granicy oddzielającej fikcję od rzeczywi-

W. Blake, *A Selection of poems and letters*, Ed. J. Bronowski, Penguin Books 1972, s. 161).

Por. W. B. Yeats: „The historical Christ was indeed no more than the supreme symbol of the artistic imagination, in which, with every passion wrought to perfect beauty by art and poetry, we shall live, when the body has passed away for the last time; but before that hour man must labour through many lives and many deaths [...] Our imaginations are but fragments of the universal imagination, portions of the universal body of God, and as we enlarge our imagination by imaginative sympathy, and transform with the beauty and peace of art the sorrows and joys of the world, we put off the limited mortal man more and more and put on the unlimited 'immortal man'” (W. B. Yeats, *William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy*, w: *Essays...*, ed. cit., ss. 137–139).

„We carry to Anima Mundi our memory, and that memory is for a time our external world; and all passionate moments recur again and again, for passion desires its own recurrence more than any event, and whatever there is of corresponding complacency or remorse is our beginning of judgement; nor do we remember only the events of life, for thoughts bred of longing and of fear, all those parasitic vegetables that have slipped through our fingers, come again like a rope's end to smite us upon the face...” (W. B. Yeats, *Anima Mundi*, w: *Per Amica Silentia Lunae*, w: *Mythologies*, ed. cit., s. 354).

„But the passions, when we know that they cannot find fulfilment, become vision; and a vision, whether we wake or sleep, prolongs its power by rhythm and pattern, the wheel where the world is butterfly” (W. B. Yeats, *ibidem*, s. 341).

¹⁰⁰ Por. W. B. Yeats, *The Philosophy of Shelley's Poetry*, w: *Essays...*, ed. cit.

¹⁰¹ Por. uwagi w przypisie nr 67 na temat rozumu – wyobraźni – intelektu – twórczego umysłu w ujęciu Yeatsa, Patera i Shelleya.

¹⁰² Por. W. Blake, *Milton*, w: ed. cit., ss. 183–184.

stości, tj. sztukę od natury. Motyw *Great Memory* tłumaczy także próbę ukonkretnienia abstrakcji przez zbliżenie ich do świata sztuki i doświadczeń wewnętrznych człowieka. Nadto motyw ten sugeruje, że protagoniście *Wieży*, który do tej pory ukazywał dwoistość platońskiej koncepcji natury, miłości, poezji i poety, w rzeczywistości najbliższe są te pomysły Platona, które można interpretować konsekwentnie w duchu mizmu spirytualistycznego.

Odnosi się wrażenie, jakby ukazana feeria platońskich antynomii wymierzona została nie tyle w samego Platona, ile raczej w skrajnie dualistyczną interpretację jego myśli, której efektem była m.in. koncepcja „miłości platonicznej” (*Platonic love*). Ta popularna koncepcja miłości znana z wierszy D. G. Rossettiego¹⁰³ pojawia się w *The Tower* jako przeciwieństwo ewokowanej poprzednio – za sprawą bogatej symboliki – hierarchicz-

¹⁰³ Koncepcja *Platonic love* bliska była D. G. Rossettiemu, Ch. Rossetti i tzw. *Tragic Generation*. Por. następujący fragment z *All Souls' night* (ostatniego utworu z tomu *The Tower*):

Horton's the first I call. He loved strange thought
And knew that sweet extremity of pride
That's called platonic love,
And that to such a pitch of passion wrought
Nothing could bring him, when his lady died,
Anodyne for his love.
Words were but wasted breath:
One dear hope had he:
The inclemency
Of that or the next winter would be death.

(W. B. Yeats, *Collected Poems*, ed. cit., s. 257; W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, ed. cit., s. 153: *Noc zaduszna*).

Por. W. B. Yeats: „If a Rossetti was a subconscious influence, and perhaps the most powerful of all, we looked consciously to Pater for our philosophy” (W. B. Yeats, *Autobiographies*, ed. cit., s. 302). „Considering such matters, I am tempted by a Spenserian fantasy in which the Damsel Romanticism is sustained and nourished by various writers through the nineteenth century but is captured, finally, and betrayed, by two sibling dragons, a Pre-Raphaelite and Rider Haggard. The damsel is rescued and restored to beauty by two knights, Conrad and Yeats. Conrad of course, slays Rider Haggard, and Yeats, after a struggle, slays Christiana Rossetti” (D. Thornburn, *Conrad's Romanticism*, w: *Romanticism. Vistas, Instances, Continuities*, ed. cit., s. 231).

nej i kosmicznej wizji miłości twórczej jednoczącej przeciwieństwa, nakreślonej przez Platona i Wielkich Romantyków.

Motyw „miłości platonicznej” oscylującej między biegunem spełnienia i niespełnienia, jako źródło natchnienia preferującej „kobietę straconą” (*woman lost*), a spełnienie miłości obiecującej w zaświatach – gdzie obie połowy Androgyne znów się połączą¹⁰⁴, wprowadzony zostaje w finałowym pytaniu *The Tower*: „Czy wyobraźnię karmić nam sądono / Kobieta już zdobyta, czy straconą?” (*Does the imagination dwell the most / Upon a woman won or woman lost?*). Wydaje się, że ta właśnie, jednostronna koncepcja miłości jest w *Wieży* głównym punktem w sporze może nie tyle z romantykami, ile raczej z kontynuatorami Wielkich Romantyków.

[As i would question all, come all who can:...]

[...]

Did all old men and women rich and poor
Who trod upon these rocks or passed this door,
Whether in public or in secret rage
As I do now against old age?
But I have found an answer in those eyes
That are impatient to be gone;
Go therefore but live Hanrahan,
For I need all his mighty memories.

Old lecher with a love on every wind,
Bring up out of this deep considering mind
All that you have discovered in the grave,
For it is certain that you have
Reckoned up every unforeknown, unseeing
Plunge, lured by a softening eye,
Or by a touch or a sigh,
Into the labyrinth of another's being:

Does the imagination dwell the most
Upon a woman won or woman lost?
If on the lost, admit you turned aside
From a great labyrinth out of pride,
Cowardice, some silly over subtle thought
Or anything called conscience once,

¹⁰⁴ Por. P. B. Shelley, *Epipsychidion*.

And that if memory recur, the sun's
Under eclipse and the day blotted out.

[Pytać chcę wszystkich, przybywaj, kto może,]
[...]

Biedni, bogaci, mężczyźni, kobiety,
Którzy te skały deptali, szli tędy,
Przeciw starości bunt czy mieli w sobie,
Czy się wściekali, jak to teraz robie?
Ale odpowiedź dawały mi oczy
Śmierci stęsknione. Żegnam was na zawsze.
I Hanrahana tylko mi zostawcie,
Bo jeszcze szukam u niego pomocy.

Stary łajdaku, z twymi miłostkami,
Wyprowadź z myśli, przynos mi z otchłani
To, co odkryłeś nareszcie w mogile,
Bo jestem pewien, że obliczasz, ile
Pogrążeń było nie do przewidzenia,
Kiedy czyjs dotyk czy wilgotne oko,
Czy pierś, co wzdycha, wierzymy głęboko,
Wciąga w labirynt cudzego istnienia.

Czy wyobraźnię karmić nam sądzono
Kobietą już zdobytą, czy straconą?
Jeśli straconą, to przyznaj, że zostać
W labiryncie nie chciałeś czy z tchórzostwa,
Czy z dumy, może z głupiej subtelności,
Sumienia może, jak to nazywano,
Że kiedy wraca pamięć, czarną plamą
Słońce powleka, dzień znika w ciemności.

(tłum. Czesław Miłosz)

Zagadnienie „miłości platonicznej” (*Platonic love*) jako siły napędowej wyobraźni rozpatrywane jest w zakończeniu II części *The Tower* na płaszczyźnie sztuki i na płaszczyźnie osobistej. Przypomniana zostaje odwrotna strona romantycznej miłości do kobiety, a mianowicie podwójne skojarzenie miłości do „kobiety straconej” (*woman lost*) ze sztuką i śmiercią¹⁰⁵. O twór-

¹⁰⁵ Por. M. Praz, *The Beauty of the Medusa*, w: *The Romantic Agony*, ed. cit., rozdz. I. Por. W. B. Yeats, *The Philosophy of Shelley's Poetry*, w: *Essays...*, ed. cit., s. 72.

czym aspekcie miłości rozstrzygnąć ma Hanrahan, który jest łącznikiem między światem umarłych (wiecznością) i sztuką, a także między protagonistą poematu związanym ze światem sztuki a W. B. Yeatsem – przynależnym do piętra osobistego poematu, autorem opowiadań o Hanrahanie Rudym. W pewnym więc sensie „kobieta stracona” (*woman lost* – odpowiednik Muzy z I części poematu) staje się równa w sposobie istnienia Hanrahanowi. Obie postacie oscylują bowiem między „rzeczywistością” i „fikcją” – między życiem i śmiercią.

Obecność w *The Tower* romantycznej triady miłości, sztuki (piękna) i śmierci (wieczności) przywodzi na myśl Yeatsa interpretację platonizującej poezji Shelleya, gdzie prawdziwa miłość, wolność, piękno, sprawiedliwość możliwe były do osiągnięcia dopiero po śmierci lub w sztuce. Dlatego też zdaniem irlandzkiego poety byt sztuki Shelley określał jako pośredni między życiem a śmiercią, akt tworzenia zaś porównywał do śmierci¹⁰⁶. Podobnie w *Byzantium* uczynił Yeats, gdy nazywał „nadludzki stan” poetyckiej wizji „śmiercią w życiu” i „życiem w śmierci” (*life in death; death in life*).

Finałowe pytanie *The Tower*: która miłość – spełniona czy niespełniona – jest pasją żywiącą wyobraźnię i twórczość, nadaje piętru „osobistemu” II części *The Tower* charakter gorzkiego rachunku sumienia głównego bohatera przesyconego świadomością klęski. W ostatnich zwrotkach wraca ostatecznie czas terażniejszy monologu wewnętrznego, a cienka przegroda dzieląca protagonistę od jego maski (Hanrahan) zostaje niemal zniesiona. Hanrahan okazuje się jakby drugim głosem monologu wewnętrznego protagonisty, co wyraźnie podkreśla dwuznaczny drugoosobowy zwrot:

If on the lost admit you turned aside
From the great labyrinth out of pride

Jeśli straconą, to przyznaj, że zostać
W labiryncie nie chciałeś czy z tchórzostwa,
Czy z dumy, [...]

(tłum. Czesław Miłosz)

¹⁰⁶ „This beauty, this divine order, whereof all things shall become a part in a kind of resurrection of the body, is already visible to the dead and to souls in ecstasy, for ecstasy is a kind of death” (W. B. Yeats, *ibidem*, s. 71).

To, że Hanrahan podobnie jak wściekły (*raging*) starzec zamieszkuje *Great Memory* oraz to, że obie te postacie związane są z bankrutem ze zwrotki 8, nasuwa myśl, że w II części *The Tower* wykorzystany został romantyczny motyw symbolicznej śmierci bohatera zwiastującej jego duchową odnowę lub przemianę¹⁰⁷. Ów motyw przemiany łączy się z alchemicznym wymiarem wieży. Stanie się on też punktem wyjścia do części III poematu. Udratyzowatny monolog wewnętrzny bohatera dotyczy właśnie możliwości owej odnowy-przemiany i ujawnia powód śmierci duchowej. Jest nim zaprzepaszczona możliwość integracji wewnętrznej (*Unity of Being*) i twórczości, jaką mogłaby dać dobrze zrozumiana ludzka miłość. Jeden biegun niezrozumienia miłości to nadmierne wyolbrzymienie pierwiastka duchowego: „głupia subtelność” [Miłosz] (*some silly over subtle thought*) lub zmysłowego: „obrzydły splendor pożądań” [Miłosz] (*horrible splendour of desire*); biegun drugi to odrzucenie miło-

¹⁰⁷ F. A. C. Wilson, interpretując w szóstym rozdziale swojej książki *W. B. Yeats and Tradition* (ed. cit.) wiersz *Byzantium*, wysunął hipotezę, że podmiotem mówiącym wiersza *Byzantium* (będącego nawiązaniem do *Sailing to Byzantium* z tomu *The Tower*) jest *purgatorial ghost* oraz że wiersz ten przedstawia stan „po śmierci” (*after death*), który Yeats określał jako *dreaming back*. Hipotezę tę poparł F. A. C. Wilson bardzo przekonującą argumentacją opartą na przykładach ze znanych Yeatsowi mitologii i tekstów platońskich, hinduskich, egipskich i kabalistycznych. Takie odczytanie wiersza Yeatsa wydało się jednak T. Parkinsonowi (op. cit., s. 117) zbyt „śmiałe” (*daring*). Jednak odwołanie się do romantycznej literatury dodatkowo wspiera hipotezę Wilsona. Motyw „duchowej śmierci i odrodzenia lub świeckiego nawrócenia” (*spiritual death and rebirth, or secular conversion spiritual death and rebirth, or secular conversion*) obecny jest bowiem nie tylko w utworze Yeatsa (moim zdaniem także w *The Tower*), lecz również w utworach Wordswortha (*The Prelude*), Coleridge’a (*The Ancient Mariner*) i Carlyle’a (*Sartor Resartus*), a także w polskich utworach romantycznych, na czele z *Dziadami* A. Mickiewicza. Nic więc dziwnego, że M. Bodkin ten romantyczny motyw uznała za archetypiczny obraz (*an archetypal pattern; the Rebirth Archetype*). Por. M. Peckham, *Towards a Theory of Romanticism*, w: *Romanticism. Points of View*, ed. cit. Por. M. Bodkin, *A Study of the Ancient Mariner and of the „Rebirth Archetype”*, w: M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*, Oxford 1934.

ści¹⁰⁸. Spośród sił destruktywnych psychiki, które powodują owo zaprzepaszczenie miłości – jej „niezrozumienie”, wymienia protagonista: dumę (*pride*), tchórzostwo (*cowardice*), wyrzuty sumienia (*conscience*), a także okrucieństwo (*Mrs. French*). Dla Yeatsa – podobnie jak dla Blake’a – zaprzepaszczenie twórczych mocy pasji oznacza upadek wyobraźni. W eseju *William Blake and Imagination* czytamy:

He cried again and again that everything that lives is holy, and that nothing is unholy except things that do not live – lethargies, and cruelties, and timidities, and that denial of imagination which is the

¹⁰⁸ Jeszcze inną możliwość interpretacyjną „odrzućenia miłości” przez narratora *Wieży* sugeruje następujący fragment *A Vision*: „Sometimes the bond is between an incarnate Daimon and a Spirit of the Thirteenth Cone. This bond created by the fixed attention of the Daimon will pass through the same stages as if it were between man and some ordinary discarnate spirit. Victimage for the Dead arises through such acts as prevents the union of two incarnate Daimons and is therefore the prevention or refusal of a particular experience, but Victimage for a Spirit of the Thirteenth Cone results from the prevention or refusal of experience itself. This refusal may arise from pride, from the fear of injuring another or oneself, from something which we call asceticism; it may have any cause, but the Spirit of the Thirteenth Cone is starved. Such Spirit may itself create the events that incited the man to refuse experience, St. Simon may be driven to his pillar. In the whirling of the gyres the incarnate Daimon is starved in its turn, but starved not of natural experience, but of supernatural...” (W. B. Yeats, *A Vision*, ed. cit., s. 239).

Por. też Harolda Blooma biograficzną interpretację II części *The Tower*: „What is immensely moving here is Yeats’s clear self-condemnation, for he implicitly states a failure of desire on his part in his love for Maud Gonne. Like Hanrahan, he turned aside, and could not give all to love. Far in the background, and yet relevant, is Shelley’s similarly conscientious failure in his *Epipsychidion*, where the limitations of selfhood triumph over the poet’s intense love for Emilia Viviani. Hanrahan, in the story *Red Hanrahan’s Curse*, felt ‘a great anger against old age and all it brought with it’, but his struggle with self never proceeded far enough for him to accept the four sacred emblems – cauldron of pleasure, stone of power, spear of courage, sword of knowledge – that could have been his. Taken together, the four attributes would have unified him in the image of a Blakean Divine Man, or God. The implication in *The Tower* is that Yeats, like Hanrahan, has failed, but the failure is not less heroic than most simpler fulfilments of desire” (H. Bloom, *op. cit.*, s. 351).

root they grew from in old times. Passions, because most living are most holy – and this was a scandalous paradox in his time – and man shall enter eternity borne upon their wings¹⁰⁹.

[Blake] nieustannie wołał, że wszystko, co żyje, jest święte i że nie ma nic nieświętego oprócz rzeczy, które nie żyją: ospałości, okrucieństwa, bojaźliwości i owej negacji wyobraźni. Z tego bowiem korzenia wyrosły one w dawnych czasach. Pasje są najświętsze, ponieważ najintensywniej żyją. [Słowa te były w jego czasach skandalicznym paradoksem; podobnie jak to, że człowiek wzniesie się do wieczności na skrzydłach pasji – J. D.]

Można więc mniemać, że na biegunie negacji wyobraźni znajdują się w II części *The Tower*: okrutna pani French (bohaterka epizodu będącego aluzją do historii Salome), żyjący jakby w letargu bankrut, którego nie ożywia żadna pasja, oraz sam niezbyt odważny protagonista dręczony wyrzutami sumienia. W zakończeniu pojawia się obraz labiryntu – Blake'owski symbol upadłego świata i człowieka¹¹⁰ – przeciwieństwo otwierającej się ku wieczności wieży wyobraźni i zjednoczonych przeciwieństw.

Motywy śmierci głównego bohatera (Hanrahan) i równoznacznej z duchową śmiercią klęski protagonisty, pytanie o sens miłości i starczej wściekłości (*rage*), które otwiera i zamyka II część *Wieży*, wreszcie wpleciona w prowadzony *hic et nunc* monolog wewnętrzny mityczna narracja w czasie przeszłym (zwr. 2–8), która ma przynieść wyjaśnienie nurtujących protagonistę kwestii – wszystkie wymienione motywy i cała kompozycja poematu wydają się sugerować stan, który Yeats w *A Vision* określił jako *Dreaming Back* („odsniwanie”, „śnienie wstecz”), które poprzedza każdorazowe wcielenie¹¹¹.

¹⁰⁹ Por. W. B. Yeats, *Essays...*, ed. cit., ss. 112–113.

¹¹⁰ Por. H. Bloom, op. cit., s. 222.

¹¹¹ „In the Dreaming back, the Spirit is compelled to live over and over again the events that had most moved it; there can be nothing new, but the old events stand forth in a light which is dim or bright according to the intensity of the passion that accompanied them. They occur in the order of their intensity or luminosity, the more intense first, and the painful are commonly the more intense, and repeat themselves again and again. In the Return, upon the other hand, the Spirit must live through past events in the order of their occurrence, because it is compelled by the Celestial Body to trace every passionate event to its cause until all

W chwili śmierci człowiek dokonuje jakby oceny i rozszyfruje minione życie. Wielokrotnie rozważa on kolejne epizody przeszłej egzystencji, aż przez zrozumienie wszystkich potknięć oczyści się przed powtórny wcieleniem. Yeats, w recenzji książki przyjaciela, również zwolennika platońskiego „monizmu”, teorii reinkarnacji (*soul's re-birth*) i anamnezy *pre-natal memory*, tak opisywał ten stan¹¹²:

He thinks that when a man is to attain great wisdom he first learns all the evil of his past, assumes responsibility for his share in that evil, follows out with a complete knowledge the consequence of every act, repents the sin of twenty thousand years, unified at last in thought and only when this agony has been exhausted can he recall what was lovely and beloved.

Myszę, że kiedy człowiek ma zdobyć wielką mądrość, musi najpierw poznać całe zło ze swej przeszłości, przyjąć odpowiedzialność za swój w nim udział, prześledzić świadomie wszystkie konsekwencje każdego czynu, żałować za każdy grzech popełniony w ciągu dwudziestu tysięcy lat, pogodzić się z sobą w myślach, a dopiero wówczas, gdy męka ta dobiegnie kresu, może on przypomnieć sobie to, co mu się podobało i co pokochał. (tłum. J. D.)

W świetle tego komentarza postać Hanrahana jawi się jako *daimon* lub *ultimate self* z *Per Amica silentia Lunae*, tj. jako podsumowanie wszystkich przeszłych żywotów protagonisty i duchowe „alter ego” człowieka żyjącego, w tajemniczy sposób związane z osobą ukochanej lub Muzy – ów wyodrębniony w analizie drugi głos monologu wewnętrznego lub raczej rachunku sumienia protagonisty¹¹³. Rachunek ten wypada niekorzystnie dla protagonisty. Miłość do kobiety wzniosła go tylko

are related and understood, turned into knowledge, made a part of itself. All that keeps the Spirit from its freedom may be compared to a knot that has to be untied or to an oscillation or a violence that must end in a return of equilibrium” (W. B. Yeats, *A Vision*, ed. cit., s. 226).

¹¹² Por. W. B. Yeats, *Essays...*, ed. cit., ss. 416–417.

¹¹³ „The Four Faculties are not the abstract categories of philosophy, being the result of the four memories of the Daimon or ultimate self of that man. His Body of Fate, the series of events forced upon him from without, is shaped out of the Daimon's memory of the events of his past incarnations; his Mask or object of desire or idea of the good out of its memory of the moments of exaltation in his past lives, his Will or normal

do połowy symbolicznej wieży wyobraźni (*come old necessitous, half mounted man*). W przypadku *woman lost* okazała się bowiem uczuciem zbyt słabym, jeśli powstrzymały ją siły hamujące imaginację, a w przypadku *woman won* może zbyt jednostronnym; w obu wypadkach nie twórczym i sprzecznym zarówno z ideałem *Unity of Being*, jak i z platońską nauką o szczeblach miłości.

ego out of its memory of all the events of his present life, whether consciously remembered or not; his Creative Mind from its memory of ideas – or universals – displayed by actual men in past lives, or their spirits between lives” (W. B. Yeats, *A Vision, ed. cit.*, s. 83).

Por. „I thought the hero found hanging upon some oak of Dodona an ancient mask, where perhaps there lingered something of Egypt, and that he changed it to his fancy, touching it a little here and there, gilding the eyebrows or putting a gilt line where the cheek-bone comes, that when at last he looked out of its eyes he knew another’s breath came and went within his breath upon the carven lips, and that his eyes were upon the instant fixed upon a visionary world: how else could the god have come to us in the forest? [...] a strange living man may win for Daimon an illustrious dead man; but now I add another thought: the Daimon comes not as like to like but seeking its own opposite, for man and Daimon feed the hunger in one another’s hearts. Because the ghost is simple, the man heterogenous and confused, they are but knit together when the man has found a mask whose lineaments permit the expression of all the man most lacks, and it may be dreads, and of that only.

The more insatiable in all desire, the more resolute to refuse deception or an easy victory, the more close will be the bond, the more violent and definite the antipathy [...] and I think it was Heraclitus who said: the Daimon is our destiny. When I think of life as a struggle with the Daimon who would ever set us to the hardest work among those not impossible, I understand why there is a deep enmity between a man and his destiny, and why a man loves nothing but his destiny [...] Then my imagination runs from Daimon to sweetheart, and I divine an analogy that evades the intellect” (W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae, w: Mythologies, ed. cit.*, ss. 335–336). Ten ostatni fragment oświetla też dodatkowo symboliczny związek między muzą a Hanrahanem oraz „kobietą zdobytą” i „kobietą straconą”. Por. też przypis 108.

„Doktrynę maski” Yeatsa interpretuje R. Ellmann (*Yeats, the Man and the Mask, ed. cit.*). Jako „anty-ja” (*anti-self*) rozumie postać Hanrahana w *The Tower* H. Bloom (*op. cit.*, s. 351), nie łączy go jednak ani z Muzą, ani też z innymi męskimi postaciami. Pomija też stylizacje tej postaci (mit o Graalu). Z kolei T. Henn (*op. cit.*, s. 5) jako „anty-ja” (*anti-self*) autora interpretuje postać młodego rybaka z I części poematu.

W świetle tego podsumowania zrozumiałe wydaje się, że protagonista *The Tower* – ironiczny starzec – siłę miłości przeciwstawia moc starczej „wściekłości” (*rage*). „Wściekłość” ta bowiem – zrodzona z poczucia braku lub utraty piękna – jest według Platona komponentem „manii” miłosnej¹¹⁴. W przypadku bohatera *Wieży* może więc ona stać się nowym źródłem twórczości, siłą napędową wyobraźni – środkiem do odrodzenia duchowego i odzyskania utraconej wartości (piękno). Dlatego protagonista finał rozważań o miłości rozpoczyna od pytania o siłę swej starczej wściekłości:

Did all old men and women, rich and poor
Who trod upon these rocks or passed this door
Whether in public or in secret rage
As I do now against old age?

Biedni, bogaci, mężczyźni, kobiety,
Którzy te skały deptali, szli tędy,
Przeciw starości bunt czy mieli w sobie,
Czy się wściekali, jak to teraz robię?

(tłum. Czesław Miłosz)

W II części *The Tower* popularna koncepcja miłości romantycznej jako miłości tzw. platońskiej przeciwstawiona została więc nie tylko maksymalistycznej platońsko-romantycznej wizji miłości oraz platońskiej nauce o szczeblach miłości i o istocie miłosnego szału jako mieszaniu wściekłości i radości, lecz także romantycznemu przekonaniu Blake’a o twórczej mocy każdej pasji.

Końcowy motyw zaćmionego słońca zamykający II część poematu to prawdopodobnie aluzja do znanych słów Plotyna z eseju *O pięknie*:¹¹⁵ „Zaprawdę, nigdy nie zobaczyłoby oko słońca, gdyby samo nie było słoneczne i nigdy też dusza nie ujrzy piękna, jeżeli sama nie będzie piękna”.

Obraz zaćmionego i samotnego słońca¹¹⁶ sugeruje więc, że kluczowe pojęcia platońsko-romantycznej koncepcji sztuki

¹¹⁴ Por. Platon, *Phaedrus*, XXXI–XXXII, *ed. cit.*, ss. 79–81.

¹¹⁵ Por. Plotinus, *First Ennead*, VI, 9, *ed. cit.*, ss. 25–26; Plotyn, *Enneady I–III*, tłum. A. Krokiewicz, *ed. cit.*, s. 140.

¹¹⁶ Parkinson interpretuje motyw samotnego słońca jako „kłęskę rozumu”, słońce kojarzy się tutaj z „obiektywnością” i „męskością” (T. Parkinson, *op. cit.*, ss. 164–166; por. s. 156).

i wyobraźni – tj. miłość i piękno – zostały przez protagonistę *The Tower* niewłaściwie pojęte oraz że harmonia między platońską Venus Uranią (*woman lost*) i Venus Pandemos (*woman won*) [lub plotyńską „Niebiańską Afrodytą” i „Ziemią Afrodytą”] nie została osiągnięta.

III

Kolejna, III część *Wieży* to ostateczne podsumowanie życia protagonisty, a zarazem przesłanie do potomnych. Odmiennej charakter tej części poematu podkreśla bliski 3-akcentowcowi (*three-stress line*) wiersz nieregularny.

Stylizacja na testament dostatecznie motywuje tutaj wyznaną retoryczność i sygnalizuje obecność romantycznego motywu powrotu bohatera na ziemię celem pouczenia innych ludzi (*Hero's return to teach*)¹¹⁷. Motyw ten stanowi środkowe ogniwo wspomnianej już grupy romantycznych motywów fabularnych osnutych wokół tematu śmierci i odrodzenia. Warunkiem wstępnym owego odrodzenia jest uświadomienie sobie minionego zła i dobra. Uświadomieniu minionego zła – tj. zaprzepaszczonej szansy *Unity of Being* i twórczości, jaką dać może miłość do kobiety – poświęcona została II część *The Tower*. III część natomiast przynosi obrazy tego, co w życiu protagonisty było naprawdę godne miłości (*lovely and beloved*) i warte przekazania potomnym.

Kryptonimami owych wartości są kolejno: duma (*pride*), dawanie (*giving*), wiara (*faith*), postaci młodych odważnych rybaków, wielkich Irlandczyków i uczonego starca-ascety zamkniętego w wieży pogrążonej w chmurach, a także symboliczne obrazy „Nadksiężycowego Raju” [Miłosz] (*Translunar Paradise*) oraz „zwierciadlanego ponadczłowieczego snu” [Miłosz] (*Superhuman mirror resembling dream*). Wszystkie wymienione motywy dotyczą wyższej formy miłości, bliskiej pojęciu tzw. *Intellectual Beauty* (Shelley). Zdaje się, że tylko ta forma miłości ma moc twórczą.

¹¹⁷ Na temat „powrotu bohatera na ziemię w celu pouczenia żyjących” por. przypisy 107.

It is time that I wrote my will:
I choose upstanding men
That climb the streams until
The fountain leap, and at dawn
Drop their cast at the side
Of dripping stone; I declare
They shall inherit my pride,
The pride of the people that were
Bound neither to Cause nor to State,
Neither to slaves that were spat on,
Nor to the tyrants that spat,
The people of Burke and of Grattan
That gave, though free to refuse --
Pride, like that of the morn,
When the headlong light is loose,
Or that of the fabulous horn,
Or that of the sudden shower
When all streams are dry,
Or that of the hour
When the swan must fix his eye
Upon a fading gleam,
Float out upon a long
Last reach of glittering stream
And there sing his last song.

[...]

Testament pisać czas.
Wybieram szczerých ludzi,
Którzy strumieniem pod prąd
Idą i skoro świt
Pod wodospadem u skał
Wędkę rzucają w nurt
Koło mokrego kamienia.
Oni, oświadczam, dziedziczą
Moją dumę, bo są
Z narodu, którego nikt
Nie uwiódi, Sprawa ni Rząd.
Nie z niewolników oplutych
Ani z plwających tyranów.
Naród Burkego, Grattana
Daje, odmawia, wolny.
Dumę niech biorą jak brzask

I światło zerwane z pęt
Czy legendarny róg,
Czy letni gwałtowny deszcz
W suchym łożysku strumienia
Albo godzinę, gdy gaśnie
Wieczorny promień i labędz
Płynie na jasny ślad
I tam, przed nocą wód,
Śpiewa ostatnią pieśń.

(tłum. Czesław Miłosz)

III część *Wieży* jest kontrpropozycją ideową wobec II części poematu. Podkreśla to kolejny chwyt kompozycyjny: przeciwstawienie niezdecydowanego, dumnego bądź tchórzliwego mężczyzny, lękającego się uwikłania „w labirynt cudzego istnienia” z zakończenia II części, młodzieńczym adresatom III części utworu, którzy dzielnie wspinają się na szczyt góry, by o świcie zarzucić wędkę u źródeł bijącego strumienia.

Obrazowy kontrast ponownie nasuwa przypuszczenie, że w *Wieży* ukazane zostały dwie przeciwstawne plotyńskie drogi wiodące do wizji („ogładania”) idealnego świata: „okrężny szlak” (*circuit path*) i „prosta droga” (*direct path*). „Okrężny szlak”, którego symbolicznym odpowiednikiem są kręte schody wieży oraz labirynt miłości, prowadzi poprzez uwikłanie w działanie i zewnętrzny świat materii. Natomiast „prosta droga”, której symbolicznym odpowiednikiem wydaje się wspinaczka, zmierza bezpośrednio ku „górze” i wiąże się z kontemplacją i „dawaniem” (*giving*), tj. twórczością. „Prostą drogą” (*straight path*) bowiem przemierzają życie, według Yeatsa, tylko mędrcy i święci; „okrężny szlak” (*winding path*) obierają zwykli ludzie (*Per Amica Silentia Lunae*).

Według Plotyna, wszyscy ludzie zmierzają ku „nadrzeczywistości” i jeżeli nie uda im się ku niej zbliżyć „prostą drogą” (*direct path*), wybierają „okrężną” (*circuit path*). W angielskim przekładzie *Ennead* Stephana MacKenny (z którego korzystał Yeats) czytamy:

...there is every reason to believe that child or man, in sport or in earnest, is playing or working only towards Vision, that every act is an effort towards Vision; the compulsory act, which tends rather to bring the

Vision down to outward things, and the act thought of as voluntary, less concerned with the outer, originate alike in the effort towards Vision¹¹⁸. [...] Action thus is set towards contemplation and an object of contemplation, so that even those whose life is in doing have seeing as their object; what they have not been able to achieve by direct path, they hope to come at by the circuit¹¹⁹.

W o wiele mniej klarownym polskim przekładzie Krokiewicza „wizję” i kontemplację zastąpił termin „oglądanie” lub „ogląd”, „akcję” zaś „czynienie”:

Zaprawdę [...] czy chłopiec jaki czy mąż dojrzały, czy igra, czy się poważnie mozoli, bodaj że właśnie gwoli „oglądania” ten się mozoli, a tamten igra i bodaj że każda czynność ma na celu głównie „oglądanie”, bądź konieczna i mocniej przywiązująca owo „oglądanie” do zewnętrznego przedmiotu, bądź tak zwana dobrowolna, która wiąże wprawdzie słabiej, ale także z chęci „oglądania”. [...] Czynność zachodzi tedy gwoli „oglądania” i „oglądu”, tak iż także dla czyniących ludzi „oglądanie” jest celem i chcą oni zdobyć na okrzężnych szlakach niejako to, czego nie zdołali zdobyć na drodze wprost. (Plotyn, *Enneady I-III*, tłum. A. Krokiewicz, *ed. cit.*, s. 347, 352)

W podobny sposób do opisanego powyżej zdaje się postępować protagonista *Wiezy*: prostopadła wspinaczka na szczyt góry to obraz jego młodości (I część poematu); labirynt (II część poematu) to kręta droga miłości, związana być może z wiekiem dojrzałym. Otwierający trzecią część poematu obraz wspinaczki to ponowna próba bezpośredniego zbliżenia się do rzeczywistości duchowej¹²⁰.

Celem testamentu protagonisty jest też stopniowe nakreślenie obrazu idealnego człowieka-twórcy, wspinającego się „po szczeblach miłości” ku „prawdziwemu” pięknu. Do grupy twórców zalicza protagonista zarówno młodych rybaków, jak i bo-

¹¹⁸ Por. Plotinus, *Third Ennead*, VIII, 1, *ed. cit.*, s. 129. Yeats korzystał z cytowanego przeze mnie przekładu MacKenny. Por. *Enneady I-III*, tłum. A. Krokiewicz, *ed. cit.*, s. 347 (*O Naturze i Oglądaniu i Jednym*).

¹¹⁹ Por. Plotinus, *ibidem*, s. 131. Por. A. Krokiewicz, *ibidem*, s. 352.

¹²⁰ „In so far as a man is like all other men, the inflow finds him upon the winding path, and in so far as he is a saint or sage, upon the straight path” (W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*, w: *Mythologies*, *ed. cit.*, s. 361).

haterów narodowych Irlandii, a także samego siebie. W ten sposób platońskie (*Uczta*) pojęcie twórczej miłości zostaje poszerzone i obejmuje sferę działalności politycznej, sportowej i artystycznej, zgodnie z poglądem Plotyna, że ostatecznym celem wszelkiego wysiłku ludzkiego jest uwewnętrzniona wizja idealnego świata. Młody rybak-sportowiec, a zarazem poeta, postać równa statusem narodowym herosom Irlandii, zdaje się w III części *The Tower* symbolizować rozszerzoną koncepcję *Unity of Being*¹²¹. Postać ta uosabia bowiem ideał życia maksymalnie intensywnego, które polega na zespoleniu heroicznego czynu politycznego, sportowego, miłosnego, wojennego lub ascetycznego z artystycznym i intelektualnym¹²².

Romantyczne dążenie do „jedności życia i sztuki”, do przezwyciężenia antynomii między *perfection of life* i *pefection of art* – między „doskonałością życia” a „doskonałością sztuki” – nieustannie obecne jest w twórczości Yeatsa¹²³. Odnajdujemy je m.in. w eseju pt. *Blake's Illustrations to Dante* z r. 1924¹²⁴:

Mere sympathy for living things is not enough, because we must learn to separate their „infected” from their eternal, their satanic from their divine part; and this can only be done by desiring always beauty, the one mark through which can be seen the unveiled eyes of eternity. We must then be artists in all things, and understand that love and old age and death are first among the arts. In this sense he insists that ‘Christ’s apostles were artists’, that ‘Christianity is Art’, and that ‘the whole business of man is the arts!’

Zwyczajna sympatia dla tego, co żyje, nie wystarcza. Musimy bowiem nauczyć się oddzielać „skażoną” postać rzeczy od wiecznej, ich część szatańską od boskiej; można to osiągnąć tylko wówczas, gdy zawsze pragnie się piękna, jedynej oznaki, poprzez którą dostrzec można nieosłonięte

¹²¹ Por. analizę I części *Wieży*.

¹²² Por. W. B. Yeats, *In Memory of Major Robert Gregory*, w: *Collected Poems*, ed. cit., ss. 148–152. W. B. Yeats, *Wybór poezji*, ed. cit., s. 58.

¹²³

The intellect of man is forced to choose
Perfection of the life, or of the work,
And if it take the second must refuse
A heavenly mansion, raging in the dark.

(W. B. Yeats, *The Choice*, w: *Collected Poems*, ed. cit., s. 278).

¹²⁴ Por. W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, ed. cit., s. 139.

oczy wieczności. Musimy więc być artystami w każdej rzeczy i rozumieć, że miłość, starość i śmierć mają pierwszeństwo pośród sztuk. W tym sensie kładzie on [tj. Blake] nacisk na to, że „apostołowie Chrystusa byli artystami”, że „chrześcijaństwo jest sztuką” i „że wszelkie zajęcia ludzkie są sztukami”. (tłum. J. D.)

Owych „artystów życia”, czyli wielkich ludzi, cechuje w III części *The Tower*: duma (*pride*), dawanie (*giving*), wolna wola (*free will*) – „Naród Burkego, Grattana / Daje, odmawia, wolny” [Miłosz] (*The people of Burke and of Grattan / That gave, though free to refuse*) – oraz wiara (*faith*). Najważniejszą cechą i źródłem wszystkich kolejnych przymiotów jest duma (*pride*). Pamiętamy, że owa *pride* to również najbardziej prawdopodobny powód wycofania się protagonisty w III części *The Tower* z labiryntu miłości.

Kontekst, w którym w *The Tower* pojawia się słowo *pride*, zdaje się wskazywać, że słowo to jest synonimem twórczej wyobraźni. Podobny sens nadał słowu *pride* – zdaniem Yeatsa – William Blake (por. *Blake's Illustrations to Dante*). Według Yeatsa, słowo *pride* oznaczało dla Blake'a nie „egoizm” (*selfishness*), lecz *mental gift*, tj. twórczą wyobraźnię, którą mali ludzie usiłują zdeprecjonować, nazywając ją *pride*. Ów „umysłowy dar” (*mental gift*) stanowi źródło wszelkiej twórczości artystycznej i naukowej (tzw. *cultivated life*) zmierzającej do przetworzenia świata w „Nową Jeruzalem”, rządzącą się prawami ducha (tj. wyobraźni), czyli miłością, twórczością, wolnością, prawdą i pięknem¹²⁵. Odpowiednikiem Blake'owskiego *cultivated life* tożsamego z twórczością w III części *The Tower* jest *giving*.

¹²⁵ Por. *ibidem*, ss. 136–137. H. Bloom interpretuje odmiennie motyw „dumy”, polemizując mało przekonująco jak się wydaje z interpretacją T. Whitakera: „In the third section of *The Tower*, Yeats turns to what is left, as his dream-drunken Hanrahan could not. Like Hanrahan, the poet has not attained Unity of Being, and so finds himself at the impasse of knowing perfection neither in his life nor in his work. But nothing in the first section, with its conflict of active imagination and fading nature, or in the second with its parallel conflict of imagination and the unfading self, compels the poet to surrender his Blakean and Shelleyan pride in the continued autonomy of the imagination. Whitaker boldly claims more for Yeats here, and speaks of a pride ‘that is not the ego’s apprehensive desire to possess and dominate but the whole being’s exultant

Cały pierwszy okres retoryczny osnuty wokół tematu *pri-de* oraz *giving* i inkrustowany przykładami postaw ludzi nieprzeciętnych (sportowiec, wybitni politycy i myśliciele, poeta) kończy się więc sekwencją symbolicznych motywów odnoszących się do duchowego piękna: świtu, rogu obfitości (*fabulous horn*), nagłego deszczu (*sudden shower*), łabędzia śpiewającego ostatnią pieśń (*swan singing its last song*)¹²⁶. Motywy te zapowiadają kolejny punkt testamentu: wyznanie wiary w twórczą i jednoczącą przeciwieństwa moc ludzkiego marzenia, pojętego – zgodnie z platońską i romantyczną „teorią” marzenia i snu¹²⁷ – jako wewnętrzna wizja nadrzeczywistości dostępna dzięki wyobraźni:

sense of creative giving'. This is to grant Yeats more than he dared to assert for himself, and neglects his near-identity with Hanrahan in the second part of the poem. There is, one needs to admit, much Anglo-Irish posturing and drumbeating in part III, and much purely Yeatsian striking of attitudes as well. Here the poem is in decline, and its celebration of 'upstanding men' for their pre-dawn fishing expeditions is rather inappropriate if not silly. A little irony would have helped, for once, but it does not come, and the poem becomes very vulnerable to the charge of 'excessive dramatization' that Yvor Winters has urged so vigorously against Yeats's work" (H. Bloom, *op. cit.*, ss. 351–352).

¹²⁶ „The title poem of *The Tower* is one instance in which the swan holds to the confined meanings of Platonic tradition, for in this poem a temporary resolution is made of the conflict between temporal and spiritual experience [...] The swan is associated with the fullness of nature, and as in 'The Wild Swans at Coole', it offers itself to the poet when he is contemplating the winter of his years and a crisis in his spiritual life. This swan, however, is not one of many natural birds but is close to the unique symbolic swan that the moralist or mythological poet identifies with the solitary soul. And this swan represents not rebellious resentment of life but fulfilment [...]” (T. Parkinson, *The Swan*, w: *op. cit.*, ss. 135–136). Por. G. Melchiori, *The Swan, Helen and The Tower*, w: G. Melchiori, *op. cit.*, rozdz. III.

¹²⁷ „The purpose of rhythm, it has always seemed to me, is to prolong the moment of contemplation, the moment when we are both asleep and awake, which is the one moment of creation, by hushing us with an alluring monotony, while it holds us waking by variety, to keep us in that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded in symbols” (W. B. Yeats, *The Symbolism of Poetry*, w: *Essays...*, *ed. cit.*, s. 159). Na motyw proroczego i mistycznego snu z IX księgi *Państwa Platona* zwraca też uwagę W. Pater w swej „romantycznej” interpretacji platonizmu (W. Pater, *Plato and Platonism*, *ed. cit.*, s. 123).

And I declare my faith:
I mock Plotinus thought
And cry in Plato's teeth,
Death and life were not
Till man made up the whole,
Made lock, stock and barrel
Out of his bitter soul,
Aye, sun and moon and star all,
And further add to that
That, being dead we rise,
Dream and so create
Translunar Paradise.
I have prepared my peace
With learned Italian things
And the proud stones of Greece,
Poet's imaginings
And memories of love,
Memories of the words of women,
All those things whereof
Man makes a superhuman
Mirror-resembling dream.

Oświadczam, że wierzę tak:
Plotyna żegna mój śmiech
I Platonowi w twarz,
Co tutaj poznałem, krzyczę.
Nie, ani śmierci, ni życia
Nie było, nim człowiek sam
Wynałaził wszystko i wziął
Ze swojej gorzkiej duszy.
Tak, nawet słońce i księżyc,
Tak, nawet mnogość gwiazd,
I wierzę, z martwych wstajemy
Potęgą marzeń stwarzając
Nadksiężycowy Raj.
Spokojny, dziękuję wam,
Uczone rzeczy Italii,
Dumne kamienie Grecji,
Poetów piękne zmyślenia,
Pamiętki dawnej miłości,
Pamiętki kobiecych słów,
Wszystkiemu, co w zwierciadlany
Ponadczłowieczy sen
Ręka człowieka przemienia.

(tłum. Czesław Miłosz)

Metafory *Translunar Paradise* (u Miłosza: „Nadksiężycowy Raj”) oraz *superhuman Mirror-resembling dream* („nadludzkie zwierciadło, które przypomina sen” – u Miłosza „zwierciadlany / Ponadczłowieczy sen”), z których pierwsza dotyczy świata kreowanego przez marzenie, druga zaś odnosi się do dzieła poetyckiego jako „artefaktu”, pełniąc funkcję klamry spinającej *credo* protagonisty. *Credo* to zawiera następujące sugestie dotyczące wzajemnych powiązań między „nadrzeczywistością”, marzeniem oraz poezją:

1. Po pierwsze: człowiek jest twórcą zarówno świata widzialnego, jak i nadrzeczywistości.

2. Po drugie: owa stworzona w marzeniu nadrzeczywistość (*Translunar Paradise*) znajduje się w hierarchii światów nie tylko powyżej ziemi, ale też powyżej Shelleyowskiego raju poezji, położonego *between earth and moon*¹²⁸ oraz powyżej księżycowego raju (*Lunar Paradise*), symbolu *Anima Mundi*¹²⁹.

128

And on a throne o'erlaid with starlight, caught
Upon those wandering isles of aëry dew,
Which highest shoals of mountain shipwreck not,
She sate, and heard all that had happened new
Between the earth and moon, since they had brought
The last intelligence – and now she grew
Pale as that moon, lost in the watery night –
And now she wept, and now she laughed outright.

(P. B. Shelley, *The Witch of Atlas*, w: P. B. Shelley, *op. cit.*, s. 698).

¹²⁹ „I am persuaded that a logical process, or a series of related images, has body and period and think of *Anima Mundi* as a great pool or garden where it moves through its allotted growth like a great water plant or fragrantly branches in the air. Indeed as Spenser's Garden of Adonis [...]” (W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*, w: *Mythologies*, *ed. cit.*, s. 352).

„In the Platonic tradition, the normal image for *Anima Mundi* is the garden, where the archetypes of ideas of all created things grow as flowers and where the soul, between incarnations, takes its ease; a symbolism which enters our literature with Spenser's Garden of Adonis and round which Shelley wrote his 'The Sensitive Plant' [...] Yeats found however that Italian Neoplatonism used the sea and the garden as interchangeable symbols, and (remarking that Jungian psychology thought similarly) he is at pains to record the fact in the preface to *Fighting the Waves* [...]” (F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography*, *ed. cit.*, s. 97).

Księżyc jako *Mother of the Universe* kojarzył się także pośrednio w symbolice Yeatsa z *Anima Mundi*, co zresztą sugeruje tytuł cytowane-

3. Po trzecie: dzieło sztuki jako *superhuman Mirror-resembling dream* stanowi tylko niedoskonałe zwierciadło (*mirror-resembling dream*, a nie odbijające sen *reflecting dream*) nadrzeczywistości z marzenia (*Translunar Paradise*) i w hierarchii światów zajmuje miejsce nieco poniżej „Nadksiężycowego Raju” (*Translunar Paradise*).

Nietrudno zauważyć, że w *credo* protagonisty motywy romantyczne i platońskie wzajemnie się przenikają. Motywy hierarchii światów i hierarchii lustrzanych odbić przypomina zarówno Plotyna, jak Shelleya i Blake’a.

Rozróżnienie między *Translunar Paradise* i *superhuman Mirror-resembling dream* nawiązuje do plotyńskich kategorii wizji (*vision*) i obrazu (*image; representation*), z których pierwsza (*vision*) odnosi się do obecnego w bożym umyśle idealnego

go już dwuczęściowego eseju Yeatsa – *Per Amica Silentia Lunae* (I Anima Hominis, II Anima Mundi), w: W. B. Yeats, *Mythologies*, ed. cit.

Według E. Panofsky’ego, świat ziemski określony był przez neoplatoników włoskich (np. Marsilio Ficino) jako *sublunar*. Sferę znajdującą się między światem „podksiężycowym” a „umysłem kosmicznym” zajmowała dusza świata. Tam też, tj. w obszarze duszy świata, zamieszkiwała Venus Pandemos (Venus Vulgaris) – *vis generandi*, a zarazem symbol odwiecznego piękna urzeczywistnionego w cielesnym świecie. Venus Urania (Venus Coelestis) – czyli „czysta inteligencja, porównana do Caritas, pośredniczki między umysłem ludzkim a Bogiem – zajmowała najwyższą, niebiańską sferę umysłu kosmicznego. Każdej Venus towarzyszył inny Amor, uważany za jej syna. Synem Venus Pandemos był Amor Vulgaris, opiekun wyobraźni zmysłowej. Synem Venus Uranii był Amor Divinus, nakłaniający do intelektualnej kontemplacji piękna. Por. E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji* (*The Neoplatonist movement in Florence*), w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki* (*Essays in the History of Art*), red. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 195.

Por. także uwagi F. A. C. Wilsona dotyczące Yeatsowskiej interpretacji idei „Trzech Światów” (*Three Worlds*) i trzech sfer duszy ludzkiej w twórczości W. Morrisa (F. A. C. Wilson, *Yeats’s Iconography*, ed. cit., s. 56–57).

Por. N. Frye’a interpretację trzechświatów Blake’a (Ulro, Beulah, Eden), w: N. Frye, *Fearful Symmetry...*, ed. cit., ss. 26 oraz 50).

Por. P. B. Yeats: „Shelley, a good Platonist, seems in his earliest work to set this general soul in the place of God, an opinion one may find from More’s friend Cudworth, now affirmed, now combated by classic authority; but More would steady us with a definition” (W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*, w: *Mythologies*, s. 351).

świata, druga zaś (*image, representation*) dotyczy świata materialnego, który jest niedoskonałym „odbiciem” owego wyższego świata¹³⁰.

Motyw lustra pojawia się kilkakrotnie w eseju Shelleya *A Defence of poetry*. Tekst ten jest manifestem romantycznej poezji. Język określony jest tam jako „zwierciadło myśli” (*mirror of thoughts*), poeci jako „zwierciadła, w których widz pod cienką osłoną okoliczności ogląda siebie jako uosobienie owej idealnej doskonałości i energii, którą każdy uważa za wewnętrzny wzorzec wszystkiego, co kocha, podziwia i czym się stanie” (*mirrors in which the spectator beholds himself, under a thin disguise of circumstance, stript of all but that ideal perfection and energy which every one feels to be the internal type of all that he loves, admires and would become*)¹³¹; poezję dramatyczną określa Shelley jako „pryzmatyczne i wieloboczne zwierciadło, które odbija najjaśniejsze promienie ludzkiej natury” (*prismatic and many sided mirror that reflects the brightest rays of human nature*)¹³².

W tym samym eseju mowa jest o nadludzkiej mądrości (*superhuman wisdom*)¹³³ „poezji”, a także o nowym Raju rządzącym się prawem miłości, kreowanym w zastępstwie utraconego Edenu przez trubadurów prowansalskich i przez poetów włoskiego odrodzenia, a zwłaszcza Dantego, autora *Il Paradiso* i *Vita Nuova*:

His apotheosis of Beatrice in Paradise, and the gradations of his own love and her loveliness, by which as by steps he feigns himself to have ascended to the throne of the Supreme Cause, is the most glorious imagination of modern poetry¹³⁴.

¹³⁰ „As long as we were Above, collected within the Intellectual nature, we were satisfied; we were held in the intellectual act; we had vision because we drew all into unity – for the thinker in us was the Intellectual Principle telling us of itself – and the soul or mind was motionless, assenting to that act of its prior. But now that we are once more here – living in the secondary, the soul – we seek for persuasive probabilities: it is through the image we desire to know the archetype” (Plotinus, *Fifth Ennead*, III, 6, w: Plotinus, *op. cit.*, s. 219).

¹³¹ Por. P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, w: *ed. cit.*, s. 1035.

¹³² *Ibidem*, s. 1036.

¹³³ *Ibidem*, s. 1029.

¹³⁴ *Ibidem*, s. 1049.

Jego apoteoza Beatrycze w Raju oraz stopniowanie zarówno jego własnej miłości, jak i jej wdzięku, które obrazuje jego wchodzenie jakby po schodach do tronu Najwyższej Przyczyny, jest najwspanialszym wyobrażeniem nowożytnej poezji. (tłum. J. D.)

Także nieustanne odwoływanie się protagonisty do Platona i Plotyna pozostaje w zgodzie z „platońskim duchem” Shelleyowskiego manifestu.

W kontekście wyraźnych powinowactw *credo* protagonisty z plotyńską teologią stworzenia kontrowersja z Platonem i Plotynem wydaje się więc pozorna. Początkowe słowa *credo*: „Plotyna żegna mój śmiech / I Platonowi w twarz, / Co tutaj poznałem, krzyczę” (*I mock Plotinus thought / And cry in Plato's teeth*) zdaje się dotyczyć skrajnie dualistycznej i abstrakcyjnej („systemowej”) interpretacji obu filozofów, którzy zarówno dla Shelleya, jak i dla Patera¹³⁵ oraz Yeatsa byli przede wszystkim poetami, twórcami całościowej i konkretnej wizji świata. Intuicję tę potwierdza ostatecznie komentarz do *The Tower* wsparty cytatem z *V Enneady* Plotyna:

When I wrote the lines about Plato and Plotinus I forgot that it is something in our own eyes that makes us see them as all transcendence. Has not Plotinus written: „Let every soul recall, then, at the outset the truth that soul is the author of all living things, that it has breathed the life into them all, whatever is nourished by earth and sea, all the creatures of the air, the divine stars in the Sky: it is the maker of the sun; itself formed and ordered this vast heaven and conducts all that rhythmic motion – and it is a principle distinct from all these to which it gives law and movement and life, and it must of necessity be more honourable than they, for they gather or dissolve as soul brings them life or abandons them, but soul, since it never can abandon itself, is of eternal being?” (1928)¹³⁶

Kiedy pisałem linijki o Platonie i Plotynie, zapomniałem, że jest coś w naszych własnych oczach, co każe nam postrzegać ich jako całkowicie transcendentnych. Czyż Plotyn nie napisał: „Niech każda dusza zanim wyruszy w drogę wspomni tę prawdę, że dusza jest autorem wszystkich rze-

¹³⁵ Por. W. Pater, *Pico della Mirandola*, w: *The Renaissance*, London 1924, s. 39. Por. wydanie polskie: W. Pater, *Renesans. Rozważania o sztuce*, Warszawa 1998.

¹³⁶ Por. W. B. Yeats, *Collected Poems*, ed. cit., s. 533.

czy żyjących, że to ona tchnęła życie we wszystko, co tylko żywi ziemia i morze, we wszystkie stworzenia w powietrzu, boskie gwiazdy na niebie; że jest ona stwórcą słońca; ona też ukształtowała i uporządkowała przestronne niebiosy i kieruje ich rytmicznym ruchem – i stanowi zasadę różną od wszystkich rzeczy, którym daje prawo i ruch, i życie, i z konieczności musi być czymś dostojniejszym od nich, ponieważ one gromadzą się i rozchodzą, podczas gdy dusza, jako że nigdy nie opuszcza samej siebie, jest istotą wieczną? (tłum. J. D.)

Wydaje się więc, że faktycznym celem owej pozornej kontrowersji z Platonem i Plotynem jest także i w III części *The Tower* odsłanianie mitycznych, platońskich korzeni romantyzmu. Stąd charakterystyczne dla *credo* protagonisty współbrzmienie terminologii shelleyowskiej i plotyńskiej.

Romantyczne *credo* protagonisty jest bowiem swoistą reinterpretacją Plotyna, która polega na zastosowaniu teologicznych pomysłów filozofa-poety do interpretacji ludzkiej twórczości oraz do reinterpretacji sfery transcendentnej, a także do przypomnienia głównych założeń poetyki ekspresyjnej¹³⁷, dotyczących wzajemnych relacji między poezją, naturą i światem idealnym oraz między dziełem (*superhuman Mirror-resembling dream*) a poprzedzającym je pomysłem (*dream*).

Myśl o *Enneadach* nasuwa przede wszystkim początkowy obraz owego *credo*: wizja człowieka-stwórcy zarówno „nadrzeczywistości” (plotyńskie „tam” – *there*) utożsamionej z marzeniem, jak i człowieka-stwórcy rzeczywistości, tj. świata realnego (*the whole*)¹³⁸: życia i śmierci, słońca, księżyca, gwiazd.

¹³⁷ Por. przypis 95.

¹³⁸ Zwraca też uwagę współbrzmienie w „*credo*” protagonisty terminologii romantycznej i plotyńskiej (*the whole*) z potocznym idiomem. „*Credo*” protagonisty należy do najczęściej interpretowanych fragmentów *The Tower*. Na związek tego fragmentu z poezją romantyków (Keats, Shelley) zwracał uwagę J. Fletcher w cytowanej recenzji (1928) z tomu *The Tower* (por. przypis 2). F. A. C. Wilson wskazywał na „neoplatonizm” *creda* (Yeats's *Iconography*, ed. cit., ss. 92–93). Natomiast R. Ellmann (R. Ellmann, *op. cit.*, s. 254) w sposób jednoznacznie „antyplatoński” interpretował ten fragment. Stanowisko pokrewne mojemu ujęciu zajął R. Snukal (por. przypis 16). Z kolei A. G. Stock (A. G. Stock, *op. cit.*, ss. 22–23) wskazała na pokrewieństwo „*credo*” z przypomnianymi przez Yeatsa i Lady Gregory legendami z czasów Druidów. Oto fragment z cytowanego przez A. G. Stock przedmowy Yeatsa do książki Lady Gregory

Według częściowo przypomnianego przez Yeatsa w komentarzu do *The Tower* głównego założenia plotyńskiej kosmogonii, właściwym stwórcą świata widzialnego była Trzecia Osoba Boża, tj. Dusza (*the Soul*) tęskniąca za zjednoczeniem z Pierwszą Osobą (*The First, The One*)¹³⁹. Duszę tę przenika uczucie braku i pożądania absolutnego dobra, które według Plotyna stanowi istotę miłości i twórczości¹⁴⁰. Częstką tej stwarzającej świat materialny a tęskniącej za absolutem Duszy jest też każda „gorzka” indywidualna dusza ludzka – owa *man's bitter soul* z „credo” protagonisty. W tym sensie człowiek może być uważany, według Plotyna, za współtwórcę świata. Nadto jako częśćka Bożej Duszy, która to Dusza jest emanacją dwóch poprzedzających ją Osób Boskich (tj. *Intellectual Principle* oraz *The One*), człowiek stanowi jakby częśćkę Trzech Osób Bożych, może więc uczestniczyć w duchowej wizji samego Boga w owym „tam” (*there*), tj. sferze idealnych odbić lustrzanych:

For all There is Heaven; earth is heaven, and sea heaven and animal and plant and man; all is heavenly content of that heaven and the Gods in it, despising neither men nor anything else that is there where all is of heavenly order, traverse all that country and all space in peace [...] And each of them contains all within itself, and at the same time sees all in every other, so that everywhere There is all, and all is all and each all and infinite the glory. Each of them is great, the small is great, the sun, There, is all stars, and every star, again is all the stars and sun. While some one manner of being is dominant in each, all are mirrored in every other¹⁴¹.

Gods and Fighting Men (1904): „One remembers the Druid who answered when someone asked him who made the world, ‘The Druids made it’ ”.

¹³⁹ Por. Plotinus, *The Fifth Ennead*, I: *The Three Initial Hypostases*, w: *op. cit.* W poszczególnych Enneadach owe *Three Initial Hypostases* noszą następujące nazwy: *The One, The God, The Beautiful; The One, The Intellectual Principle, The Soul*. Zdaniem T. R. Henna, dogmat Trójcy Świętej był jedną z obsesji Yeatsa: „The history of the Trinity, and heretical modifications of that ‘abstract Greek absurdity’, seems to have been one of his obsessions” (T. R. Henn, *op. cit.*, s. 151). Por. W. B. Yeats, *The Completed Symbol*, w: *A Vision*, ks. II, *ed. cit.*, ss. 193–196.

¹⁴⁰ Por. Plotinus, *The Third Ennead*, V, *On Love*, w: Plotinus, *op. cit.*

¹⁴¹ Por. Plotinus, *The Fifth Ennead*, VIII, 3 i 4, *ed. cit.*, s. 241.

Ponieważ wszystko Tam jest Niebem, ziemia jest niebem i morze jest niebem, i zwierzę, i roślina, i człowiek; wszystko jest niebieską zawartością tego nieba i Bogami w nim, nie gardzącymi ani ludźmi, ani niczym, co jest Tam, gdzie wszystko przynależy do niebieskiego ład, pokój przynika cały ten kraj i całą przestrzeń [...] A każdy z nich zawiera w sobie wszystko i równocześnie widzi wszystko w każdym innym tak, że wszędzie jest wszystko i wszystko jest wszystkim i każdy wszystkim i nieskończona chwała. Każdy z nich jest wielki, mały jest wielki, słońce Tam jest wszystkimi gwiazdami, a każda gwiazda jest wszystkimi gwiazdami i słońcem. Podczas gdy w każdym dominuje jakiś jeden sposób istnienia, wszystkie one odzwierciedlają się w każdym z osobna. (tłum. J. D.)

Owo plotyńskie *There* wydaje się więc odpowiednikiem „Nadksiężycowego Raju” stworzonego przez romantyczną wyobraźnię w III części *The Tower*. Wprowadzony pośrednio motyw uczestnictwa za sprawą wyobraźni i marzenia w wewnętrznym życiu Boga-Stwórcy przypomina o bliskim Yeatsowi poglądzie Blake’a, według którego wyobraźnia stanowi pierwszą emanację boskości, utożsamioną z Chrystusem i dostępną dzięki indywidualnej wyobraźni człowieka¹⁴². Motyw ten przypomina też wyrażone w eseju *A Defence of Poetry* przekonanie Shelleya, że poeta uczestniczy „w boskiej naturze zarówno co do opatrności, jak i stwarzania” (*in divine nature as regards providence, no less than as regards creation*)¹⁴³.

W opisie idealnego aktu kreacji (tj. *giving*) z początkowych wersów *credo*, gdzie działanie, idea oraz kształt (*act – idea – shape*) stanowią nierozłączną całość, terminologie Plotyna i Shelleya współbrzmia: *That, being dead, we rise, / Dream and so create / Translunar paradise* („[...] z martwych wstajemy / Potęgą marzeń stwarzając / Nadksiężycowy Raj”).

Oprócz motywu *Translunar Paradise* nawiązaniem do Shelleya jest też znane już przyrównanie ekstazy poetyckiej do śmierci¹⁴⁴, do *Ennead* zaś w tłumaczeniu MacKenny odsyłają słowa *rise* oraz omówione już *giving* z oryginalnego tekstu.

¹⁴² Por. przypis 99.

¹⁴³ Por. P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, w: P. B. Shelley, *op. cit.*, s. 1037.

¹⁴⁴ „This beauty, this divine order, whereof all things shall become a part in a kind of resurrection of the body, is already visible to the dead and to souls in ecstasy, for ecstasy is a kind of death” (W. B. Yeats, *The Philosophy of Shelley's Poetry*, w: *Essays...*, ed. *cit.*, s. 71).

W V *Enneadzie*, której poszczególne traktaty dotyczą m.in. Trójcy Świętej (*The Three Initial Hypostases / Trzy Początkowe Hipostazy*) oraz „intelektualnego piękna” (*Intellectual Beauty*), docieranie do sfery *There* opisane jest metaforycznie jako stopniowe „wznoszenie się” (*rising*) ponad świat materialny. Z V *Enneady* też pochodzi opis doskonałego „Dawcy” (*Giver*), którym jest sam Bóg. Właśnie życie wewnętrzne Boga, tj. doskonałego „Dawcy” (określonego też gdzie indziej mianem *The Artist*), przedstawione zostało przez Plotyna jako jedność działania, wizji i kształtu (*act – idea – shape*). Temu wywodzącemu się z plotyńskiej teologii romantycznemu dążeniu do utożsamienia dzieła artysty (*artist’s work*) z jego marzeniem/snem (*artist’s dream*)¹⁴⁵ towarzyszy jednak w *The Tower* również romantyczne i też wywodzące się z Plotyna przekonanie o różnicy między pierwotną wizją a jej reprezentacją, tj. „obrazem” (*image*)¹⁴⁶ oraz wiara, że w hierarchii odbić dzieło sztuki – „zwierciadlany / Ponadczłowieczy sen” [Miłosz] (*superhuman Mirror-resembling dream*) – znajduje się powyżej świata materialnego: *a poem is the very image of life expressed in its eternal truth*¹⁴⁷ („poemat jest rzeczywistym obrazem życia wyrażonym w prawdzie wieczności”).

Drugi fragment poetyckiego *credo*, poczynawszy od słów *I have prepared my peace* („Spokojny, dziękuję Wam”) aż po *superhuman mirror-resembling dream* („zwierciadlany / Ponadczłowieczy sen”), to także wyliczenie „materii”, z której powstaje dzieło sztuki, a pośrednio opis struktury wyobraźni.

Otóż poprzedzające ten fragment *credo* rozważania o twórczej mocy człowieka, o roli pasji i wyobraźni, odwołania i aluzje do Platona, Homera i Dantego oraz teologii Plotyna tłumaczą dostatecznie, dlaczego pierwsze miejsce w hierarchii poetyckiej materii zajmują „Uczone rzeczy Italii, / Dumne kamienie Grecji” (*Learned Italian things / And the proud stones of Greece*). Poprzedzający kontekst wyznacza też znacze-

¹⁴⁵ Por. T. Parkinson, *op. cit.*, s. 29.

¹⁴⁶ „...but when composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet. [...] for Milton conceived the *Paradise Lost* as a whole before he executed it in portions” (P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, *ed. cit.*, s. 1050).

¹⁴⁷ Por. *ibidem*, s. 1029.

nie metaforycznego sformułowania *Learned Italian things*¹⁴⁸. Otóż wydaje się, że sformułowanie to dotyczy dzieł renesansowych humanistów i artystów włoskich skupionych wokół Platońskiej Akademii Florenckiej¹⁴⁹. Dwie najbardziej znane postacie z tego kręgu to Marsilio Ficino, tłumacz i komentator Plotyna, oraz Pico della Mirandola. Tego ostatniego wspomina Yeats w *A Vision*¹⁵⁰. Pico della Mirandoli poświęcił też jeden ze swoich esejów o renesansie włoskim Walter Pater¹⁵¹.

148 Por.

Before that end much had she ravelled out
From a discourse in figurative speech
By some learned Indian
On the soul's journey.
How it is whirled about,
Wherever the orbit of the moon can reach,
Until it plunge into the sun;
And there, free and yet fast,
Being both Chance and Choice,
Forget its broken toys
And sink into its own delight at last

(W. B. Yeats, *All Souls' Night. Epilogue to A Vision*, w: *Collected Poems*, ed. cit., s. 258, por. W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, ed. cit., s. 154).

149 Por. E. Panofsky, *op. cit.* A. Kuczyńska zwraca natomiast uwagę na związek między pojęciem piękna, miłości i wolności w filozofii Marsilio Ficino; A. Kuczyńska, *Teoria piękna Marsilia Ficino*, „Estetyka” 1963.

150 Por. W. B. Yeats, *A Vision*, ed. cit., s. 20.

151 Por. W. Pater, *Pico della Mirandola*, w: *The Renaissance*, ed. cit. Por. F. A. C. Wilson: „he has leaned heavily upon Italian Renaissance Neoplatonism, of which he clearly knew much more than his critics have supposed. His wife had read Pico della Mirandola, and though Yeats himself is modest about his knowledge of that philosopher, he acquired much that Pico could have taught him from the slightly later English Platonism of Henry More. One of his own Italian sources was Castiglione's 'The Courtier', and he says that he has drawn upon it in his text [...] The Platonism Castiglione learned from the schools of Pico and Gemistus Pletho is in fact important over the whole range of Yeats's poetry, and he is not writing idly in the famous lines in 'The Tower':

I have prepared my peace
With learned Italian things
And the proud stones of Greece

(F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography*, ed. cit., ss. 92–104).

Wydaje się, że dla *Wieży* szczególnie ważna jest postać Pico della Mirandoli właśnie w ujęciu Patera¹⁵².

Młodszy Pico Patera łączył wielką urodę z wybitnym intelektem (tj. wyobraźnią) i głęboką uczuciowością. Nie obce były mu ani przygody miłosne, ani też dążenie do świętości. Dzieła jego porównuje Pater do pism Platona. Przywołuje przede wszystkim włoski komentarz Pico dotyczący platońskiej koncepcji boskiej miłości oraz „niewidzialnego piękna” (*unseen beauty*). Zwraca też uwagę na symboliczny stosunek Pico do świata materialnego. W kontekście tych rozważań pojawiają się istotne dla pejzażu *The Tower* motywy drzewa i góry:

Wszędzie istnieje nieprzerwana sieć powiązań. Każdy przedmiot na ziemi stanowi analogię, symbol lub odpowiednik wyższej rzeczywistości istniejącej w rozgwieżdżonych niebiosach, która z kolei odpowiada prawom istniejącym w życiu aniołów w świecie ponad gwiazdami. W świecie materialnym istnieje żywioł ognia. Słońce jest ogniem nieba, a w nadniebnym świecie płonie ogień serafickiej mądrości. „Lecz spójrz, jak się różnią! Ogień żywiołowy płonie, niebieski ożywia, nadniebny ogień kocha.” W ten sposób każdemu przedmiotowi naturalnemu, każdemu układowi sił natury, każdemu przypadkowi w życiu człowieka przydawane są wyższe znaczenia. Znaki, prorocтва, nadnaturalne zbiegi okoliczności towarzyszą Picowi przez całe życie. Każdy górski wierzchołek, każde drzewo stają się wyroczniami, a każda przypadkowa kombinacja zdarzeń jest znacząca¹⁵³.

Pater przypomina też przemówienie Pico poświęcone „godności natury ludzkiej” (*the dignity of human nature*) i „wielkości człowieka” (*the greatness of man*), w którym włoski filozof-poeta wyznaczył człowiekowi i Ziemi centralne miejsce we wszechświecie, opartym na Ptolemeuszowej wizji kosmosu.

Według Wilsona teoria reinkarnacji, przekonanie, że piękno cielesne jest odbiciem piękna duchowego, oraz wiara, że celem reinkarnacji duszy jest piękno duchowe (*Intellectual Beauty*), to idee włoskiego neoplatonizmu szczególnie bliskie Yeatsowi.

¹⁵² „Pater’s account of Pico della Mirandola is applicable, almost word for word, to Yeats himself” (T. R. Henn, *The Lonely Tower*, ed. cit., s. 266) – Pico Patera uosabiał włoski, neoplatoński ideał jedności piękna duchowego i fizycznego.

¹⁵³ Por. W. Pater, *Pico della Mirandola*, w: *The Renaissance*, ed. cit., ss. 47–48; W. Pater, *Renesans...*, ed. cit., s. 37.

Za znamiennej cechę twórczości Pico uznał zaś autor *Renesansu* bliskie protagoniście *Wieży* dążenie do „pojednania w wyobraźni przeciwstawnych tradycji” (*imaginative reconciliation of opposing traditions*), a zwłaszcza tradycji greckich, żydowskich, kabalistycznych, astrologicznych i chrześcijańskich.

Słowa protagonisty: *I have prepared my peace / With learned Italian things / And the proud stones of Greece* podsumowują więc w pewnym sensie burzliwą i bogatą dyskusję z Platonem i Plotynem i wskazują najbliższą protagoniście – renesansową, włoską – tradycję platonizmu, prawdopodobnie spod znaku Pico della Mirandoli, który nakreślił podobną romanetykom¹⁵⁴ wizję człowieka, pośrednika między Bogiem a ludźmi, twórcy poezji, która nie jest kopią natury, lecz ekspresją wewnętrznej wizji.

Kolejne miejsce po „Uczonych rzeczach Italii” i „Dumnych kamieniach Grecji” (*Learned Italian things / And the proud stones of Greece*) przypada w hierarchii poetyckiej materii wyobrażeniom poety (*poet's imaginings*) oraz wspomnieniom miłości ziemskiej: „Pamiętki dawnej miłości, / Pamiętki kobiecych słów” (*memories of love / memories of the words of women*). Nasuwa się przypuszczenie, że ta charakterystyczna gradacja to kolejny przejaw renesansowo-romantyczno-plotyńskiego prawa powszechnej analogii¹⁵⁵, w myśl którego struk-

¹⁵⁴ Z. Łempicki omawiał związek renesansu z romantyzmem (Z. Łempicki, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa 1966). Renesansowe poetyki po raz pierwszy wprowadziły do myśli europejskiej pojęcie „twórczości” i „twórcy” podobnego Bogu. Por. W. Tatarkiewicz, *Twórczość: dzieje pojęcia*, w: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, ed. cit.; A. Kuczyńska, *Człowiek i Świat. Wątki antropologiczne w poetykach Renesansu Włoskiego*, Warszawa 1976; E. Sarnowska, *Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Seria I, Wrocław 1967.

¹⁵⁵ „With this change of substance, this return to imagination, this understanding that the laws of art which are the hidden laws of the world, would come a change of style...” (W. B. Yeats, *The Symbolism in Poetry*, w: *Essays...*, ed. cit., s. 163). „The laws of composition are the application to art of the universal laws of all creation, so that the work of art becomes in itself a symbol by the simple fact of submitting to them” (A. Gerard, *On the logic of Romanticism*, w: *Romanticism. Points of View*, ed. cit., s. 235).

tura poematu odpowiada strukturze wyobraźni, a ta z kolei strukturze świata. Rzeczywistość tylko pozornie ma charakter dwoisty, w istocie bowiem stanowi najgłębszą jedność. Jedność tę najpełniej wyraża wyobraźnia ludzka. Współpracują w niej i współlistnieją dwie sfery: wyższa (*imagination*), która pozostaje w kontakcie ze sferą idealną, oraz niższa (*fancy*), związana ze światem zmysłowym, a dostarczająca materiałów wyobraźni wyższej¹⁵⁶. Wyobraźnię wyższą nazywano też „stwórczą” lub „czystą”, wyobraźnię niższą zaś wiązano z pamięcią i nazywano odtwórczą lub „materialną”¹⁵⁷. Romantyczna koncepcja wyobraźni miała swoje uzasadnienie w plotyńskiej teorii sztuki ekspresyjnej:

Still arts are not to be slighted on the ground that they create by imitation of natural objects; for, to begin with, these natural objects are themselves imitations; then we must recognize that they give no bare reproduction of the thing seen but go back to the Ideas from which Nature itself derives, and, furthermore, that much of their work is all their own; they are holders of beauty and add where nature is lacking¹⁵⁸.

Nie powinno się lekceważyć sztuk pięknych na tej podstawie, że tworzą poprzez naśladowanie naturalnych przedmiotów; ponieważ uznać musimy po pierwsze, że owe naturalne przedmioty same też są imitacjami; a następnie, że sztuki piękne nie dostarczają wiernej kopii rzeczy wi-

¹⁵⁶ Por. przypisy 12, 67, 77, 99. Na temat teorii wyobraźni Coleridge'a i Wordswortha patrz: R. Wellek, *op. cit.*, W. K. Wimsatt Jr and C. Brookes, *op. cit.*, oraz A. Gerard, *op. cit.* Por.: „William Blake was the first writer of modern times to preach the indissoluble marriage of all great art with symbol. There had been allegorists and teachers of allegory in plenty, but the symbolic imagination, or, as Blake preferred to call it, 'vision', is not allegory, being 'a representation of what actually exists really and unchangeably'. A symbol is indeed the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame; while allegory is one of many possible representations of an embodied thing, or familiar principle, and belongs to fancy and not to imagination; the one is revelation, the other an amusement” (W. B. Yeats, *William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy*, w: *Essays...*, *ed. cit.*, s. 116). Zdaniem R. Snukala, Yeats w swoim rozumieniu *fancy* i *imagination* bliższy jest Wordsworthowi niż Coleridge'owi (R. Snukal, *op. cit.*, ss. 97–112).

¹⁵⁷ Por. G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, Paris 1958 (*Introduction*).

¹⁵⁸ Por. Plotinus, *Fifth Ennead*, VIII, 1, w: Plotinus, *op. cit.*, s. 239.

działnej, lecz powracają do Idei, od których sama Natura pochodzi; co więcej, że większa część ich pracy jest niepodzielną własnością samych tych sztuk, są one bowiem szafarkami piękna i dodają je wszędzie tam, gdzie nie dostaje go w Naturze. (tłum. J. D.)

Przejściem pomiędzy wizyjnym światem wyobraźni, zespalającym to, co duchowe, z tym, co materialne, oraz to, co wyobrażone, z tym, co doznane, a poematem (*superhuman Mirror-resembling dream*) jest język (*memories of the words of women*) – Shelleyowskie „zwierciadło myśli” (*mirror of thoughts*) – wspólne dobro ludzkości, a zarazem jednolite i bezpośrednie tworzywo poematu. Przy użyciu języka (*mirror of thoughts*) wyrażony zostaje konkretny świat wyobraźni, w którym elementy logiczne, emocjonalne i sensualne stanowią nierozłączną jedność. Podkreśla to kolejny obraz ptasiej matki–kawki ogrzewającej wspólne, wielowarstwowe gniazdo zbudowane we wspólnej wieży. Obraz ten symbolizuje poetę i jego dzieło oraz wyobraźnię:

As at the loophole there
The daws chatter and scream,
And drop twigs layer upon layer.
When they have mounted up,
The mother bird will rest
On their hollow top,
And so warm her wild nest.

Jak tutaj w otworach strzelnic
Kawki wrzeszcząc i krażąc
Badyle kładą warstwami
Na zapleśniały głaz
I matka puste budowle
Sobą napelnia i grzeje
Wnętrze ich dzikich gniazd.
(tłum. Czesław Miłosz)

Żywy ptak ogrzewający własne gniazdo to również, zgodnie z sugestią z *A Vision*, symbol „prawdy żywej”, tj. prawdziwej mądrości romantyków¹⁵⁹ lub całościowej wizji świata (*Uni-*

¹⁵⁹ „In what Coleridge calls ‘vital knowledge’ an intimate fusion takes place between the consciousness and its object, and the percept be-

ty of Being), dostępnej bezpośrednio w wyobraźni, a pośrednio przez poezję:

My instructors identify consciousness with conflict, not with knowledge, substitute for subject and object and their attendant logic a struggle towards harmony, towards Unity of Being. Logical and emotional conflict alike lead towards a reality which is concrete, sensuous, bodily. My imagination was for a time haunted by figures that, muttering „The great systems”, held out to me the sun-dried skeletons of birds, and it seemed to me that this image was meant to turn my thoughts to the living bird. That bird signifies truth when it eats, evacuates, builds its nest, engenders, feeds its young; do not all intelligible truths lie in its passage from egg to dust?¹⁶⁰

Moi mistrzowie utożsamiają świadomość z konfliktem, a nie z wiedzą, zastępują podmiot i przedmiot oraz ich towarzyszkę, logikę, walką o harmonię, o *Unity of Being*. Logiczny i emocjonalny konflikt w równej mierze zmierza ku rzeczywistości, która jest konkretna, zmysłowa, cielesna. Moją wyobraźnię nawiedzały przez pewien okres postacie, które mamrocząc: „wielkie systemy” wyciągały ku mnie wysuszone przez słońce szkielety ptaków i wydawało mi się, że obraz ten miał zwrócić moje myśli w kierunku żywego ptaka. Ptak ów wyraża prawdę, gdy je, wypróżnia się, buduje gniazdo, płodzi, żywi swe młode; czy wszystkie zrozumiałe prawdy nie mieszczą się w tym jego przejściu od jaja do prochu? (tłum. J. D.)

comes an integral part of the percipient's mind. This is why Wordsworth often uses such metaphysical terms as 'drink', 'eat', 'absorb', 'nourish', 'feed', to describe the relationship of cognition and, above all, of assimilation which is established between the thinking subject and the objective world. Similarly, what Keats calls 'sensation' is not an immediate intuition of truth with which the poet alone is favoured: it is the lived experience of reality, on the physical, moral and metaphysical planes; this experience (in which the personality is totally involved, with its intellectual emotional and volitional faculties), is the fundamental act by which the personality of a man deepens and grows towards the fullness of wisdom [...] Such type of knowledge belongs to imagination [...] In Romantic doctrine, the work of art, like the poetic experience which it expresses, owes its value as synthesis to a concert of the faculties which is orchestrated by the imagination. All the faculties, sensory, emotional, intellectual, imaginative and moral contribute to the elaboration of the work of art" (A. Gerard, *op. cit.*, s. 233).

¹⁶⁰ Por. W. B. Yeats, *A Vision*, *ed. cit.*, s. 214.

Obraz kawki i jej wielowarstwowego gniazda stanowi więc symboliczne zamknięcie I części testamentu, a zarazem emblematyczną pointę prowadzonych w *Wieży* rozważań na temat wyobraźni, poezji, poety¹⁶¹, *Unity of Being* oraz abstrakcyjnej transcencji, której synonimem stała się polemicznie potraktowana błędna interpretacja pism Platona i Plotyna.

To symboliczne podsumowanie stanowi jeszcze jeden dowód przenikania się w III części *The Tower* dwóch tendencji romantycznej poetyki: dydaktycznej retoryki i wizyjności¹⁶² zmierzającej ku symbolizmowi. Yeats jako zwolennik poezji ekspresyjnej i spadkobierca angielskiej tradycji *High Romantic* w sposób zupełnie naturalny ciąży ku symbolizmowi¹⁶³. Symboliczne motywy, z których zbudowana jest *Wieża*, są mocno osadzone w europejskiej tradycji kulturowej (np. ptak, wieża, zwierciadło, wspinaczka, drzewo, źródło, rybak). Nie są one czczymi ozdobami, lecz wtopione zostały w specjalnie zbudowany kontekst złożony z wyselekcjonowanych, „realistycznych” elementów. Ich pojawienie się jest zawsze przygotowane zarówno przez inne przedmioty świata przedstawionego, jak i przez przenikającą go atmosferę intelektualno-emocjonalną. Giorgio Melchiori w znanej książce o świecie wyobraźni Yeatsa zrekonstruował charakterystyczną dla poety koncepcję poetyckiego obrazu. Centrum owego obrazu jest na ogół przedstawienie wizualne¹⁶⁴ (np. w *The Tower* rybak wspinac-

161 „the lonely subjective temperament is always symbolized as a bird, simply because it lives primarily in the zone of pure intellect, or ‘air’” (F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography*, ed. cit., s. 166). Por. P. B. Shelley, *To a Skylark*, w: P. B. Shelley, op. cit., ss. 763-766.

162 Por. C. M. Bowra, *Prometheus Unbound*, w: *The Romantic Imagination*, ed. cit.

163 Por. przypisy 7, 156, 159.

164 Por. G. Melchiori: „It is actually the pattern that makes a work of art out of materials which, in themselves, have no aesthetic value. It could be said of a poem that it is the expression of the inner world of the poet within a certain mental pattern. And the pattern itself is not superimposed afterwards, is not a metrical scheme or a technical device; it is a form of mental organization developed by the poet at the same time as he was gathering, more or less unconsciously, the materials from which the poem is born. I propose to enquire into the mental pattern upon which Yeats's poetry is built. And I may as well state that I suspect that this mental pattern had, in Yeats's case, a strong visual basis: that it

jący się na wierzchołek góry, kawka siedząca na gnieździe w szczelinie wieży). Wokół tego centrum osnuty zostaje cały zespół wielorakich i wielowartościowych znaczeń sensualno-emojonalno-intelektualnych. W tym sensie „obrazy” Yeatsa równają się symbolom Francuzów, obrazom imagistów i wprowadzonemu przez Ezrę Pounda pojęciu Vortexu¹⁶⁵. W tym też sensie „obrazy” Yeatsa są odpowiednikiem *objective correlative* i wydają się realizować romantyczny w swej istocie postulat „zjednoczonej wrażliwości” (*unified sensibility*) T. S. Eliota¹⁶⁶.

approached a geometrical scheme [...] By way of introduction I wish in the next few pages to dwell on the definition of ‘pattern’: a scheme of organization both of thought and of form. I prefer ‘pattern’ to scheme because of its associations with sensuous impressions rather than with thought impressions. Poetry and art appeal to the mind through the senses (or to the senses only). The creator of poetry and art in his turn, even when his work expresses serious philosophical conceptions, operates through the senses, and his intuition is essentially sensorial. Impressions which would be merely physical for the average man affect the artist so deeply as to become for him the very essence of thought. His thought will therefore organize itself according to a mental pattern, which is not only of the mind but of all the senses. In his essay of April 1916 on ‘Certain Noble Plays of Japan’, Yeats himself wrote: ‘We only believe in those thoughts which have been conceived not in the brain but in the whole body’. Not long afterwards T. S. Eliot wrote his famous pages on poetry as ‘a direct sensuous apprehension of thought’ and on the necessity of feeling ‘thought as immediately as the odour of a rose’. So, for instance a visual pattern (a certain arrangement of lines and planes, a pictorial or plastic motif) may so impress a poet’s mind as to become transformed there into a philosophical or metaphorical system.

That Yeats realized this transference of patterns from the sensory to the mental plane at a late stage of his development, appears clearly from the final passage of the introduction to the 1937 edition of *A Vision* [...]” (G. Melchiori, *op. cit.*, ss. 2–3).

¹⁶⁵ R. Snukal używa następujących terminów jako synonimów: *symbol, icon, natural, not conventional sign* (R. Snukal, *op. cit.*, ss. 75–80). Por. F. Kermodé, *op. cit.*, przypis 7.

¹⁶⁶ Por. G. Melchiori, *op. cit.*, przypis 164. R. H. Fogle mocno podkreśla zależność zarówno Eliotowskiej formuły „zjednoczonej wrażliwości” (*unified sensibility*), jak i „doktryny ironii” (*the doctrine of Irony*) Nowych Krytyków od romantycznych poglądów Coleridge’a i Shelleya (R. H. Fogle, *Romantic Bards and Metaphysical Reviewers*, w: *Romanticism. Points of View*, ed. cit.). Por. C. K. Stead, *The new poetic: Yeats to Eliot*, London 1967 (1964).

Warto tutaj przypomnieć, że sam Yeats wysoko cenił „wizjonerski realizm” (*visionary realism*)¹⁶⁷ ilustracji Blake’a do *Boskiej Komedii* Dantego. W *A Vision Dante* (wraz z Shelleyem) umieszczony został w najważniejszej, „demonicznej” fazie XVII (*daimonic phase*), a dwaj inni mistrzowie plastycznej ekspresji Michał Anioł i Blake oraz piękne kobiety – w sąsiedniej fazie XVI, jeszcze bliżej wyrażającej pełnię ludzkiego życia subiektywnej fazy XV.

W finale III części *The Tower* powraca przetworzona wersja pierwotnej wizji: obrazy młodzieńca i starca. Ta symboliczna wizja stanowi plastyczną niemal w swej wyrazistości ramę kompozycyjną poematu.

I leave both faith and pride
To young upstanding men
Climbing the mountain-side,
That under bursting dawn
They may drop a fly;
Being of that metal made
Till it was broken by
This sedentary trade.

Now shall I make my soul,
Compelling it to study
In a learned school
Till the wreck of body,
Slow decay of blood,
Testy delirium
Or dull decrepitude,
Or what worse evil come –
The death of friends, or death
Of every brilliant eye
That made a catch in the breath –
Seem but the clouds of the sky
When the horizon fades;
Or a bird’s sleepy cry
Among the deepening shades. (1926)

¹⁶⁷ W pierwszej części eseju *William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy* Yeats określa twórczość plastyczną Blake’a jako symboliczny i ekspresyjny *visionary realism*, podkreślając, że źródłem owego *visionary realism* są „wyraziste i sztywne kontury”. Zdaniem Yeatsa i Blake’a, wyraźne kontury (*determinate outline*) cechują zawsze wielką sztukę.

Zostawiam wiarę i dumę
Szczerym i dzielnym młodzieńcom,
Niech idą zboczami gór
I ledwo wstanie świt,
Wędkę u skał zarzucają.
Ja byłem z tego metalu,
Zanim złamało mnie krzesło
I pokreślony skrypt.

Teraz już zajmę się
Duszą, zaprzęgnę ją
Do ćwiczeń w uczonej szkole,
Aż ta ruina ciała,
Powolny rozkład krwi,
Delirium starczych urojeń,
Zgrzybiałość, cokolwiek mnie
Ma spotkać, jakie zło –
Śmierć przyjaciół i śmierć
Każdego wdzięcznego oka,
Co zapierało mi dech –
Będą jak obłok na niebie,
Kiedy horyzont blednie,
Albo jak senny głos ptaka,
Tam gdzie już coraz ciemniej.

(tłum. Czesław Miłosz)

Finałową partię *Wieży* przenika ironia. Ostatnie strofki poematu zdają się w równym stopniu zaprzeczeniem, jak i potwierdzeniem najgorszych przeczuć protagonisty – starca z I części utworu. Zakończenie *The Tower* to kolejna dobrowolna rezygnacja zarówno z tej formy *Unity of Being*, jaką dać może jedność heroicznego życia i twórczości, jak i z tej, jaką dać może twórczość. Jediną pasją, która wydaje się przenikać bohatera, jest gorycz (*bitterness*).

Jeżeli jednak weźmie się pod uwagę, że owa „gorycz serca” to (w terminologii Patera i Yeatsa) jeden z przejawów miłości do idealnego świata i że z owej „goryczy serca” powstaje „słodycz” (*sweetness*), tj. piękno, czyli wielka sztuka Michała Anioła¹⁶⁸,

¹⁶⁸ „In the story of Michelangelo's life the strength often turning to bitterness, is not far to seek [...] Even his tenderness and pity are embittered by their strength [...] We know little of his youth, but all tends to

wspaniałe rezydencje arystokratyczne XVIII-wiecznej Irlandii, a także „Nadksiężycowy Raj” (*Translunar Paradise*) z III części *The Tower*, to owa zalecona przez włoskich neoplatonczyków (*learned school*) ucieczka rozczarowanego życiem protagonisty w głąb własnego „ja” wydaje się kolejną próbą bezpośredniego dotarcia (*direct path*) do wewnętrznej „wizji” (Plotyn).

W tym świetle zarówno droga miłości do kobiety, jak i działalności sportowej, politycznej i poetyckiej okazuje się jedynie „okrężnym szlakiem” (*circuit path*), „krętą” lub „węzową ścieżką” (*winding way / serpent way*). Prawdziwa „prosta droga” (*direct path*) wiedzie wyobraźnię ascetycznego starca-mędrca w głąb własnej duszy na spotkanie tego, co w I części *The Tower* określone zostało jako „niemożliwe” (*impossible*) i czego synonimami były kolejno „abstrakcje” (*abstract things*) i „Nadksiężycowy Raj” (*Translunar Paradise*). Istotnymi przewodnikami na tej drodze są Plotyn i Platon jako mistrzowie życia duchowego. Wieża zaś coraz bardziej staje się symbolem zarówno wyobraźni świata, jak i wyobraźni bohatera, który w równym stopniu zajmuje się tym, co wobec niego zewnętrzne, jak i tym, co wewnętrzne. Symboliczna wieża protagonisty *The Tower* zespała więc oba znaczenia, które – zdaniem Yeatsa – w poezji Shelleya sugerowały dwa symboliczne motywy: wieży i jaskini (*cave*). Oznacza więc ona zarówno „umysł zwrócony na zewnątrz ku

make one believe in the vehemence of its passions. Beneath the Platonic calm of his sonnets there is latent a deep delight in carnal form and colour [...] The interest of Michelangelo's poems is that they make us spectators of this struggle; the struggle of a strong nature to adorn and attune itself; the struggle of a desolating passion, which yearns to be resigned and sweet and pensive as Dante's was...” (W. Pater, *The Poetry of Michelangelo*, w: *The Renaissance*, ed. cit., s. 84).

Some violent bitter man, some powerful man
Called architect and artist in, that they,
Bitter and violent men, might rear in stone
The sweetness that all longed for night and day,
The gentleness none there had ever known...

(W. B. Yeats: *Meditations in time of civil war – I. Ancestral Houses*, w: *Collected Poems*, ed. cit., s. 225). Por. W. B. Yeats, *Siedziby Pradziadów*, w: *Wiersze wybrane*, ed. cit., s. 125.

ludziom i rzeczom, jak i umysł zwrócony do wewnątrz, skoncentrowany na samym sobie”¹⁶⁹.

Toteż aluzją zarówno do „jaskini Shelleya”, jak i do jaskini z platońskiej przypowieści, a także do grotty z eseju neoplatonczyka Porfirego związanej z „mitem o odradzaniu się” (*regeneration myth*) – jest obraz rzeczywistości zewnętrznej jako kłębowiska mgły, chmur i cieni z zakończenia poematu Yeatsa. Motyw stopniowego wznoszenia się na szczyt wieży lub owej „rzeczywistości, poza którą znajduje się coś innego niż tylko myśl”¹⁷⁰, to bezpośrednia aluzja do fragmentu V *Enneady*, w którym mowa o trzech rodzajach ludzi: o tych, którzy nie mogą wnieść się ponad ziemię; o tych, którzy trochę się wznoszą, ale z powrotem na nią opadają; wreszcie o tych, którzy porzucając ziemię, docierają do samego Boga. Przy czym, jak można wnosić na podstawie zakończenia VIII traktatu V *Enneady*, oderwanie się od ziemi oznacza tam właśnie wędrówkę w głąb własnego „ja” i „wzięcie w posiadanie Wszystkiego”, tj. Boga (*retreating inwards, he (i. e. man) becomes the possessor of All*):

But there is a third order – those godlike men who, in their mightier power, in the keenness of their sight, have clear vision of the splendour above and rise to it from among the cloud and fog of earth and hold firmly to that other world, looking beyond all here, delighted in the place of reality, their native land, like a man returning after long wanderings to the pleasant ways of his own country.

It is to be reached by those who, born with the nature of the lover, are also authentically philosophic by inherent temper; in pain of love towards beauty but not held by material loveliness, taking refuge from that in things whose beauty is of the soul – such things as virtue, know-

¹⁶⁹ „The tower, important in Maeterlinck, as in Shelley, is, like the sea, and rivers, and caves with fountains, a very ancient symbol, and would perhaps, as years went by, have grown more important in his poetry. The contrast between it and the cave in Laon and Cythna suggests a contrast between the mind looking outward upon men and things and the mind looking inward upon itself...” (W. B. Yeats, *The Philosophy of Shelley's Poetry*, w: *Essays...*, ed. cit., s. 87).

¹⁷⁰ „When one turns to Shelley for an explanation of the cave and fountain one finds how close his thought was to Porphyry's. He looked upon thought as a condition of life in generation and believed that the reality beyond was something other than thought” (W. B. Yeats, *ibidem*, s. 84).

ledge, institutions, law and custom – and then rising still a step, reach to the source of this loveliness of the soul, thence to whatever be above that again, until the uppermost is reached. The First, the Principle whose beauty is self-springing: this attained, there is an end to the pain inassuageable before¹⁷¹.

Ale jest jeszcze trzeci rodzaj – to ludzie podobni bogom, którzy dzięki swej potężniejszej władzy, dzięki przenikliwości swego wzroku, mają jasną wizję przepychu w górze i wznoszą się ku niemu spomiędzy chmur i ziemskiej mgły i trzymają się mocno tego innego świata, patrząc poza wszystko to, co ich otacza, uszczęśliwieni, że znaleźli się w miejscu rzeczywistym, w swoim rodzinnym kraju, jak człowiek, który po długich wędrówkach powraca na miłe sercu drogi własnej ojczyzny.

Osiągają to ci, którzy mają wrodzoną zdolność kochania oraz autentycznie filozoficzny temperament; boleśnie pragną piękna, nie ulegają materialnemu wdziękowi, szukając przed nim schronienia w rzeczach, których piękno jest natury duchowej – takich jak: cnota, wiedza, instytucje, prawo i obyczaj – i wówczas wznosząc się jeszcze o stopień, osiągają źródło tego duchowego uroku i wszystkiego, cokolwiek znajduje się powyżej, aż osiągną wierzchołek. Pierwszą Zasadę, której piękno bije z niej samej: wówczas dopiero następuje kres nieukojonego dotąd bólu. (tłum. J. D.)

Wskazana w *Enneadach* droga w głąb własnego „ja” jest więc jedyną „prostą drogą” wiodącą ku wyzwoleniu, a wieczność u Plotyna nie jest abstrakcją. Jej granica przebiega poprzez duszę i serce człowieka jak ów życiodajny rytm, który przenika cały świat i który Blake przyrównywał w *Miltonie* do „tętna krwiobiegu” (*pulsation of the artery*), a Yeats w *A Vision* utożsamiał z „trzynastym cyklem”¹⁷² (*Thirteenth Cone*) nieustannie odnawiającego się życia. W momencie włączenia się

¹⁷¹ Plotinus, *Fifth Ennead*, IX, 1 i 2, *ed. cit.*, s. 246.

¹⁷² Por. Blake’a „tętno krwiobiegu” (*pulsation of the artery*):

For in this Period the Poet’s Work is Done, and all the Great
Events of Time start forth & are conceiv’d in such a Period,
Within a Moment, a Pulsation of the Artery.

[...]

For every Space larger than a red Globule of Man’s blood
Is visionary, and is created by the Hammer of Los:
And every Space smaller than a Globule of Man’s blood opens
Into Eternity of which this vegetable Earth is but a shadow

(W. Blake, *Milton, Book the First*, 31, w: W. Blake, *op. cit.*, s. 184).

w ów cykl człowiek osiąga wolność duchową i wyzwala się z kielatu reinkarnacji, osiągając właściwą wiecznemu trwaniu tzw. „Kondycję Ognia” (*Condition of Fire*).

Ostatecznie więc następująco przedstawiałyby się romantyczna modyfikacja zapowiedzianej w I części poematu wędrówki ku „abstrakcjom” (*abstract things*) w towarzystwie Platona i Plotyna. „Samotna ekstaza” (*lonely ecstasy*)¹⁷³ okazuje się ostatnią możliwą drogą do *Unity of Being*, ostatnim zadaniem „natchnionej, fantastycznej wyobraźni”. Dopiero w razie niepowodzenia na tej prawdziwie „prostej drodze” ku wieczności (*straight way*) grozi protagoniście klęska, tj. pogarda i kpina (*derision*) – symboliczny odwet przedmiotów martwych, jeśliby ich bytowego statusu nie udało mu się przekroczyć (w. 15 i 16).

Warto w tym miejscu przypomnieć, że w *Per Amica Silentia Lunae* Yeats uznał, że jedynie święty i mędrzec zmierzają prostą drogą (*straight way*) ku „nadrzeczywistości”¹⁷⁴ określonej jako *Condition of Fire*¹⁷⁵, a w *A Vision* jako istotną ozna-

Por. W. B. Yeats: „The particulars are the work of the Thirteenth Cone or cycle which is in every man and called by every man his freedom. Doubtless, for it can do all things and knows all things, it knows what it will do with its own freedom but it has kept the secret” (W. B. Yeats, *A Vision*, ed. cit., s. 302).

¹⁷³ Por. H. Bloom, *op. cit.*, s. 224.

¹⁷⁴ „Many years ago I saw, between sleeping and waking, a woman of incredible beauty shooting an arrow into the sky, and from the moment when I made my first guess at her meaning I have thought much of the difference between the winding movement of Nature and the straight line, which is called in Balzac’s *Séraphita* the ‘Mark of Man’, but is better described as the mark of saint or sage. I think that we who are poets and artists, not being permitted to shoot beyond the tangible, must go from desire to weariness and so to desire again, and live but for the moment when vision comes to our weariness like terrible lightning, in the humility of the brutes [...] Only when we are saint or sage, and renounce experience itself can we, in imagery of the Christian Cabbala leave the sudden lightning and the path of the serpent and become the Bowman who aims his arrow at the centre of the sun” (W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*, w: *Mythologies*, ed. cit., s. 340).

¹⁷⁵ „There are two realities, the terrestrial and the condition of fire. All power is from the terrestrial condition, for there all opposites meet and there only is the extreme of choice possible, full freedom. And there the heterogeneous is, and evil, for evil is the strain one upon another of opposites, but in the condition of fire is all music and all rest. Between is

kę świętości wymienił „ponadmysłową wrażliwość” (*super-sensual receptivity*)¹⁷⁶. Natomiast obraz starca-ascety zamieszkującego samotną wieżę nad chmurami pojawił się już w jednym z najwcześniejszych esejów Yeatsa pt. *A Tower on the Apennines* (ze zbioru *Discoveries*, 1906), gdzie symbolizował przewyciężenie romantycznej antynomii między „doskonałością życia i sztuki” (*perfection of life; perfection of art*).

Away south upon another mountain a mediaeval tower, with no building near nor any sign of life, rose into the Clouds. I saw suddenly in the mind's eye an old man, erect and a little gaunt, standing in the door of the tower, while about him broke a windy light. He was the poet who had at last, because he had done so much for the world's sake, come to share in the dignity of the saint¹⁷⁷.

the condition of air where images have but a borrowed life, that of memory or that reflected upon them when they symbolize colours and intensities of fire: the place of shadows who are 'in the whirl of those who are fading' [...] When all sequence comes to an end, time comes to an end, and the soul puts on the rhythmic or spiritual body or luminous body and contemplates all the events of its memory and every possible impulse in an eternal possession of itself in one single moment. That condition is alone animate, all the rest is fantasy, and from thence come all the passions and, some have held, the very heat of the body” (W. B. Yeats, *ibidem*, ss. 356–357).

W tymże samym esej (s. 363) w związku z interpretacją *The Condition of Fire* Yeats powołuje się na neoplatonczyka Henry'ego More'a. Rozważania Yeatsa o *The Condition of Fire* jako najwyższej rzeczywistości przypominają też cytowany już w tekście głównym pracy fragment eseju Patera o Pico della Mirandoli. Według Patera, wymienionym przez Pico trzem światom odpowiadają trzy odmiany ognia: „ogień żywiołów” (*elementary fire*), „ogień niebieski” (*heavenly fire*) oraz „ogień nadniebny” (*super-celestial fire*) (W. Pater, *The Renaissance*, s. 47; W. Pater, *Renesans...*, *ed. cit.*, s. 37).

¹⁷⁶ Por. W. B. Yeats, *A Vision*, *ed. cit.*, s. 180.

¹⁷⁷ Por. W. B. Yeats, *Essays...*, *ed. cit.*, s. 291. Według Blooma (*op. cit.*, s. 215), następujący fragment z późnego wiersza Coleridge'a pt. *Limbo* zawiera „najbardziej Yeatsowską wizję z poematu nienapisanego ręką Yeatsa”.

But that is lovely – looks like Human Time, –
An Old Man with a steady look sublime,
That stops his earthly task to watch the skies;
But he is blind – a Statue hath such eyes; –
Yet having moonward turned his face by chance,
Gazes the orb with moon-like countenance,

Daleko na południe, na szczycie następnej góry średniowieczna wieża, pozabawiona sąsiedztwa i jakichkolwiek oznak życia, wznosiła się ku chmurom. Nagle oczami wyobraźni ujrzałem starego człowieka wyprostowanego i nieco wysuszonego, stojącego w drzwiach tej wieży, a wokół niego załamywało się rozproszone przez wiatr światło. Był to ów poeta, który ponieważ uczynił dla słów tak wiele, dostąpił w końcu godności świętego. (tłum. J. D.)

Ascetyczny starzec zamknięty w pogrążonej w chmurach wieży wyobraźni jak w klasztorze¹⁷⁸, który w obliczu śmierci i nieznanej wieczności dokonuje ostatecznego zamknięcia i oceny minionego życia, to ostatnia autokreacja protagonisty, a zarazem ostatni szczebel wspinaczki po platońskiej drabinie miłości, bezpośrednio poprzedzający odrodzenie. Z tej „nadziemskiej” perspektywy okazuje się, że miłość to – podobnie jak w *Uczcie* Platona i w *Phaedrusie* – przede wszystkim pragnienie wieczności, nieśmiertelności i mądrości utożsamionej z wizją doskonałego świata. Przejawem tak pojętej miłości jest zachwyt, a także wściekłość i gorycz rozczarowania. Protagonista przypomina sobie wszystkie kolejne szczeble drabiny miłości, tj. wszystkie kolejne życiowe role/maski. Najpierw rolę młodego rybaka-sportowca, a zarazem poety, który urzeczywistnia ideał wychowawczy Akademii Platona przypomniany przez Patera:

Not to be ‘pure’ from the body, but to identify it, in its utmost fairness, with the fair soul, by a gymnastic ‘fused in music’, became from first to last, the aim of education as he conceived it¹⁷⁹.

Nie aby być „czystym” od ciała, lecz aby zespolić najwyższą urodę ciała z pięknem duszy dzięki ćwiczeniom gimnastycznym przy akompaniamencie muzyki – stało się od pierwszej do ostatniej chwili celem edukacji w jego rozumieniu. (tłum. J. D.)

With scant white hairs, with foretop balk and high,
He gazes still, – his eyeless face all eye; –
As ‘twere an organ full of silent sight,
His whole face seemeth to rejoice in light!
Lip touching lip, all moveless, bust and limb –
He seems to gaze at that which seems to gaze on him!

(H. Bloom, *A Vision*, op. cit., s. 215).

¹⁷⁸ Por. „My Imagination is a Monastery and I am its Monk...” (J. Keats, *Letter to Percy Bysshe Shelley, 16th August 1820*, w: *English Critical Texts*, ed. cit., s. 259).

¹⁷⁹ Por. W. Pater, *Plato and Platonism*, ed. cit., s. 130.

Następnie rolę kochanka, który jako *half mounted man* dochodzi tylko do ostatniego piętra symbolicznej wieży bez dachu, tj. do szczybla *Anima Mundi* (*Great Memory*), usiłując pogodzić dwa aspekty miłości i dwa bieguny poezji: mimetyczny i ekspresyjny (przy wyraźnej preferencji dla tego ostatniego bieguna). Potem jeszcze rolę poety-proroka-mistyka, który chce przebić się poza granicę *Anima Mundi*. Wreszcie ostatnią rolę: ascetycznego mędrca, dążącego do bezpośredniej konfrontacji z wiecznością, tj. sferą wyższą niż Wielka Pamięć Duszy Świata, której granica jako wyzwolicielski „trzynasty cykl” przebiega przez serce każdego człowieka.

Każda z tych ról wydaje się inwencją wyobraźni protagonisty, zmierzającej do pogodzenia przenikających go sprzecznych dążeń: miłości do świata zmysłowego i czysto intelektualnej pasji.

Bohater *The Tower* – starzec – do ostatniej chwili pełen jest niewygasłej zmysłowości. Do ostatniej chwili wspomina miłość ziemską i „słowa kobiet” (*the words of women*) oraz ideał jedności świata duchowego i materialnego. Do ostatniej też chwili waha się między dwoma biegunami wyobraźni: niższym i wyższym, między Muzą a Platonem i Plotynem. Ostatecznie wybiera Platona i Plotyna – nie jako filozofów, twórców „systemu”, lecz jako przewodników duchowych, a zarazem poetów, twórców mitycznej wizji świata. Zachwytem napawa go obecność Boga w człowieku i twórcza moc człowieka; bunt i wściekłość wywołuje wizja upadku ciała i piękna materialnego. Niemożność pogodzenia owych sprzecznych odczuć staje się źródłem ironicznego dystansu wobec najtrudniejszej „roli” życiowej: mędrca-ascety.

Protagonista *Wieży* wciela więc romantyczny ideał bohatera literackiego, który ma być, zdaniem Shelleya, „żyjącą personifikacją prawdziwych ludzkich namiętności” (*living impersonation of the truth of human passions*)¹⁸⁰, „obrazem boskości w człowieku” (*image of the divinity in man*)¹⁸¹. Jest on w tym samym stopniu *embodied passion*¹⁸², tj. uosobieniem

¹⁸⁰ P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, ed. cit., s. 1035.

¹⁸¹ Por. *ibidem*, s. 1035.

¹⁸² Według T. Parkinsona, poeta w utworach Yeatsa może mówić „w każdej z pięciu odrębnych ról”:

pasji, co Eros (*Love* w tłumaczeniu Shelleya)¹⁸³ z *Uczty* Platona. Eros ów, zdaniem Sokratesa i Diotymy, nie jest bogiem, lecz boskim pierwiastkiem świata, duchem (*daemon* w tłuma-

1. „He may speak as the individuated being, whose life gives weight to his words” (*The Municipal Gallery Revisited*).

2. Może mówić jako „a social character” lub „a spokesman for his civilization” (*Nineteen Hundred and Nineteen*).

3. Może mówić jako prorok (*Second Coming, Leda and the Swan*).

4. „The poet may speak as overt dramatist. In this role he is a maker of *dramatis personae*, the shaper of personifications of passions, whether in stage plays or nominal lyrics. Even the poems of self-utterance, as suggested above, must to be successful attain the status of objectified drama [...] In lyric poems, too, he shapes personae not only out of his own being but out of admired historical figures like Swift or invented figures like Crazy Jane (Cracked Mary) or the man and woman young and old. These personae like those of his plays or those wrested from his individual fate, are ‘voices’, personifications and passionate embodiments that evoke Yeats’s partisanship, his conviction of their importance and ultimate propriety, their decorum in the universal structure. It is in his loyalty to these figures, his conviction of their rightness, that his employment of the personae differs from that of Pound and Eliot. Pound’s use of Malatesta is baffling in its ambiguities, and in some sense he seems to feel that Malatesta’s complete wrongness is more admirable than any possible rightness, while at the same time he disclaims identity of himself with Siggy. Eliot’s use of Gerontion and Prufrock as personae is motivated chiefly by his abiding contempt for their human incompetence. But Yeats’s personae are the affirmations won by his struggle, so that the only persona regarded with amusement or with dislike in his poems is usually some abstraction from his own being. Crazy Jane and Tom the Lunatic he accepts and admires”.

5. „The poet makes a statement when he acts as editor, maker of books [...] The most notable instance in Yeats’s work is his preparation of the text of *The Tower*, his resurrection of an earlier poem, his exclusion of several poems (notably the sequence ‘A Woman Young and Old’) written well before the book was to go to press” (T. S. Parkinson, *The embodiment of truth: five modes, one poet*, w: *op. cit.*, ss. 42–55).

Otóż protagonista *The Tower* zespala w sobie wszystkie pięć możliwych aspektów swojej roli wymienionych przez Parkinsona. Przy czym dominująca pozycja przypada funkcji czwartej: dramaturga (*overt dramatist*), twórcy *passionate embodiments*. Moje sformułowanie „ucieleśniona pasja” (*embodied passion*) jest parafrazą zarówno *passionate embodiment* Parkinsona, jak i przytoczonego przez niego (*op. cit.*, ss. 3–4) sformułowania Yeatsa: *Man can embody truth but he cannot know it*.

¹⁸³ Owa pasja (miłość), której uosobieniem wydaje się protagonista *The Tower*, stanowi – jak można przypuszczać – istotę wieczności. Por.

czeniu Shelleya) – pośrednikiem między Bogiem a ludźmi. Nie odznacza się on ani mądrością, ani głupotą, ani brzydotą, ani pięknem. Jest bezdomnym włóczęgą-myśliwym (*hunter*). Jako syn Dostatku (*Plenty*) i Biedy (*Poverty*), poczęty na weselu Afrodyty, dąży do posiadania piękna i mądrości, szarpany sprzecznymi uczuciami zachwytu, goryczy i wściekłości¹⁸⁴.

„Uosobienie pasji” to ostateczna formuła, poprzez którą postrzegać można bohatera poematu. Pełni on w *The Tower* centralną funkcję kompozycyjną zgodnie z romantycznym przekonaniem, że utwór jest ekspresją osobowości mówiącej – popularnie, choć błędnie – utożsamianej z fizyczną osobą „autora” wiersza. Autor ten w ujęciu Yeatsa jest jednak – podobnie jak postaci Shelleya – „bardziej typem niż człowiekiem, bardziej pasją niż typem”¹⁸⁵.

Przedstawiona w *The Tower* osobowość mówiąca uniemożliwia więc naiwno-romantyczną¹⁸⁶ interpretację dzieła sztuki jako prostej ekspresji psychiki jednostkowego indywiduum (autora). Bohater *Wieży* to charakterystyczny dla dojrzałego romantyzmu w ujęciu Yeatsa portret „demonicznego człowieka”¹⁸⁷ (*daimonic man*) z *A Vision*. Podobnie jak ów *daimonic man* dąży do pogodzenia przenikających jego wolę przeciwnych biegunów pasji, zmysłowego i materialnego. Owo jednoczące dążenie nazywa Yeats „Maską”. Wrogiem jedności jest

W. B. Yeats, *Whence had they come?*, w: *Collected Poems*, ed. cit., s. 332; W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, ed. cit., 208. Por. uwagi F. A. C. Wilsona dotyczące skłonności wczesnego Yeatsa do personifikowania *human faculties* w duchu właściwym politeizmowi (F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography*, ed. cit., s. 169.) Por. także przypisy 76, 89 i 185.

¹⁸⁴ Por. P. B. Shelley, *The Banquet of Plato*, ed. cit., s. 855).

¹⁸⁵ „A poet writes always of his personal life, in his finest work out of its tragedy, whatever it be, remorse, lost love, or mere loneliness; he never speaks directly as to someone at the breakfast table, there is always a phantasmagoria. [...] he is more type than man, more passion than type” (W. B. Yeats, *A General Introduction For my Work. I. The First Principle*, w: *Essays...*, ed. cit., s. 509). Por. uwagi na s. 117.

¹⁸⁶ Por. T. Parkinson, *op. cit.*, s. 46.

¹⁸⁷ Por. W. B. Yeats, *Phase Seventeen*, w: *A Vision*, ed. cit. Yeatsowski ideał „człowieka demonicznego” uosabia w *A Vision* Dante oraz Shelley. Bliscy owemu ideałowi są też Blake i Michał Anioł. Por. H. Bloom: „For the daimonic man the love of the actual is not yet possible. Indeed such love makes Unity of Being impossible” (H. Bloom, *op. cit.*, s. 244).

przede wszystkim starzejące się ciało protagonisty oraz impulsy hamujące wyobraźnię. Pomocą w przewyciężeniu sprzeczności między niemożliwą do zrealizowania miłością do świata materialnego a pragnieniem duchowego piękna jest twórcza wyobraźnia (*Creative Mind / Intellect*). Ona to wytwarza obrazy wewnętrznej integracji (*Unity of Being*), czyli kolejne role życiowe: kochanka, samotnego rybaka, mędrca. Stają się one kolejnymi przedmiotami naśladowania i pożądania dla dążącej do wprowadzenia ładu wewnętrznego „Maski”. Do ich realizacji wszakże nigdy nie dochodzi na skutek hamującego działania ciała i okoliczności zewnętrznych (*the Body of Fate*).

Według Parkinsona, Yeatsowskie rozumienie „osobowości” (*personality*) różni się zarówno od egotycznego pojęcia „indywidualności” (znamiennego dla fazy „nawnego” romantyzmu), jak i od pojęcia „charakteru” utożsamionego z człowiekiem jako istotą społeczną pozbawioną „wnętrza”, a więc abstrakcyjną. Koncepcja Yeatsa może więc jawić się jako „antyspołeczna” (*antisocial*) w potocznym sensie tego słowa, a zarazem dramatyczna i mityczna. Osobowość w rozumieniu Yeatsa wiąże się bowiem – zdaniem Parkinsona – z odnalezieniem przez wyobraźnię człowieka uniwersalnej roli w wielkim dramacie świata. Rolę tę określa krytyk jako *passionate role*, co oznacza całkowite utożsamienie się jednostki (*being*) z którąś z duchowych odwiecznych sił/pasji (*passions*) przenikających wszechświat:

[...] he saw the human being in three categories: that of individuality, in which the being refused both social function and his passionate role in the structure of the universe; that of character, in which the being refused his larger responsibilities in the interests of the safe, the defined, the abstract; and finally that of personality, in which the being accepted his passionate function in the great universal drama¹⁸⁸.

[...] Personality is strongest when the being is living in a condition of greatest beauty and unity of being, while individuality is strongest when the being is living through a phase of conflict and fragmentation. Personality is a much freer condition and a more accurate one, closer to the truth, and

¹⁸⁸ Na przykład W. B. Yeats, *In Memory of Major Robert Gregory* (*Pamięci Majora Roberta Gregory*). Por. T. Parkinson, *op. cit.*, s. 21. Por. przypis 182.

distinct from both character and individuality because closer to unity with the design of the universe. Personality might be called the fated or assigned role of the being, character the socially imposed, individuality a product of refusal of both social and universal role, egotism, false self-assertion, denial [...] Personality is religious, character social, individuality anarchic. The 'personal' in such a psychology is not antithetical to the universal, though the 'individual – or – individuated' – is antipathetic to the timeless and spaceless community of spirits that is reality¹⁸⁹.

[...] postrzegał istotę ludzką poprzez trzy kategorie: indywidualności, wówczas gdy odmawia ona zarówno społecznej funkcji, jak i zaangażowanej (*passionate*) roli w strukturze wszechświata; charakteru, gdy wyrzeka się szerszej odpowiedzialności w imię tego, co bezpieczne, określone, abstrakcyjne; i w końcu osobowości, wówczas gdy zaangażuje się bez reszty (*passionate*) w wielki, powszechny dramat świata. [...] Osobowość jest najsilniejsza wówczas, gdy człowiek żyje w stanie najwyższego piękna i *Unity of Being*, podczas gdy indywidualność jest najsilniejsza, kiedy człowiek przeżywa fazę konfliktu i rozproszenia. Osobowość jest stanem o wiele swobodniejszym i bardziej precyzyjnym (*accurate*), bliższym prawdy i różnym zarówno od charakteru, jak i indywidualności, ponieważ bardziej zgodnym z zaprojektowanym modelem wszechświata (*universe*). Osobowość jest religijna, charakter społeczny, indywidualność anarchiczna. To, co „osobiste”, nie jest według tej psychologii przeciwieństwem tego, co powszechne (uniwersalne), natomiast to, co „indywidualne lub ujednostkowione”, jest odpychające dla pozaprzestrzennej i pozaczasowej wspólnoty duchów, która jest rzeczywistością. (tłum. J. D.)

W *A Vision* Yeats wymienił cztery znane już z *The Tower* uniwersalne role lub tradycyjne postawy (*traditional attitudes*): miłośnik, mędrzec, bohater i szyderca z życia (*lover, sage, hero, scorner of life*). Mają one moc doprowadzenia życia człowieka (*a being*) do doskonałości. Owe uniwersalne role jawią się duchowi ludzkiemu – zgodnie z mitem platońskim – na jednym z końcowych etapów stanu „pomiędzy życiem i śmiercią” (*between life and death*)¹⁹⁰. Etap ten nosi w *A Vision* nazwę „Oczyszczenia” (*Purification*) i niemal bezpośrednio poprzedza każde kolejne wcielenie. Uniwersalna rola jest jed-

¹⁸⁹ Por. T. Parkinson, *op. cit.*, s. 40.

¹⁹⁰ Por. Plato, *The Republic*, tłum. D. Lee, Penguin Books 1975, Book X: *The Myth of Er*; por. *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1990, ks. X.

nak trudna do „naśladowania”¹⁹¹, ponieważ z reguły stanowi antytezę rzeczywistych dążeń człowieka. Jest ona bowiem rewelacją wyobraźni pozostającej w kontakcie ze sferą duchów, a zwłaszcza z tzw. daimonem zwanym „anty-ja” (*anti-self*) lub „ostatecznym ja” (*ultimate self*), który jest jakby uosobieniem lub podsumowaniem przeszłych żywotów człowieka¹⁹². Toteż istotą osobowości ludzkiej jest „aktywna cnota”, która wyraża się w „teatralnym noszeniu maski” w nieustannie ponawianym wyborze coraz to innej, trudniejszej, archetypicznej roli w odwiecznym dramacie świata: *Personality, no matter how habitual, is a constantly renewed choice*¹⁹³ („Osobowość, niezależnie jak bardzo zwyczajna, jest nieustannie ponawianym wyborem”).

W obliczu takiego nieustannego wyboru stoi właśnie protagonistą *Wieży*, wahający się w pełni zaakceptować jedyną rolę godną starości, tj. mędrca-ascety.

¹⁹¹ „Some years ago I began to believe that our culture, with its doctrine of sincerity and self-realization, made us gentle and passive, and that the Middle Ages and the Renaissance were right to found theirs upon the imitation of Christ or of some classic hero. Saint Francis and Caesar Borgia made themselves overmastering, creative persons by turning from the mirror to meditation upon a mask. When I had this thought I could see nothing else in life [...] I was always thinking of the element of imitation in style and life, and of the life beyond heroic imitation. I find in an old diary: ‘I think all happiness depends on the energy to assume the mask of some other life, on a re-birth as something not one’s self, something created in a moment and perpetually renewed; in playing a game like that of a child where one loses the infinite pain of self-realization, in a grotesque or solemn painted face put on that one may hide from the terror of judgement... Perhaps all the sins and energies of the world are but the world’s flight from an infinite blinding beam; [...] If we cannot imagine ourselves as different from what we are, and try to assume that second self, we cannot impose a discipline upon ourselves though we may accept one from others. Active virtue, as distinguished from the passive acceptance of a code, is therefore theatrical, consciously dramatic, the wearing of the mask...’ (W. B. Yeats, *Per Amica Silentia Lunae*, w: *Mythologies*, ed. cit., ss. 333–334). Por. W. B. Yeats, *A Vision*, ed. cit., s. 84. Co do rozumienia przez Yeatsa pojęcia „mimesis” oraz „imitation” patrz przypisy 94 i 95.

¹⁹² Por. przypisy 108 i 113.

¹⁹³ Por. W. B. Yeats, *A Vision*, ed. cit., s. 84.

W *A Vision* Yeats tak opisuje ową ciągłą walkę, jaka toczy się w świadomości jednostki o utrzymanie wybranej roli¹⁹⁴:

The stage-manager or Daimon, offers his actor an inherited scenario, the Body of Fate, and a Mask or role as unlike as possible to his natural ego or Will, and leaves him to improvise through his Creative Mind the dialogue and details of the plot. He must discover or reveal a being which only exists with extreme effort, when his muscles are as it were all taut and all his energies active. But this is an antithetical man. For primary I go to the Commedia dell'arte in its decline.

Reżyser albo Daimon podsuwa aktorowi odziedziczony scenariusz, ciało i okoliczności zewnętrzne (*the Body of Fate*) oraz Maskę (*a Mask*) albo rolę możliwie najbardziej nieprzystającą do jego naturalnych skłonności (*ego*) albo Woli (*Will*) i pozwala jego Wyobraźni (*Creative Mind*) improwizować dialogi oraz szczegóły akcji. Musi on odkryć albo ujawnić istotę, która istnieje tylko dzięki najwyższemu wysiłkowi napiętych mięśni i zaktywizowaniu całej energii. I to jest właśnie człowiek antytetyczny (*anti-thetical man*). Pierwotnego (*primary man*) odnajduję w schyłkowym okresie komedii *dell'arte*. (tłum. J. D.)

Przedstawiony w *The Tower* portret protagonisty jako „antytetycznej” osobowości wykazuje też wiele cech wspólnych zarówno z plotyńską koncepcją osobowości jako roli w uniwersalnym dramacie świata¹⁹⁵, jak i z Shelleyowską koncepcją

¹⁹⁴ Por. W. B. Yeats, *ibidem*, s. 84. Por. interpretację *A Vision* przez Blooma w świetle bliskich *A Vision* koncepcji Blake'a, Shelleya, Freuda i Junga (H. Bloom, *op. cit.*, zwłaszcza ss. 213 i 219).

¹⁹⁵ „So Plotinus had understood the nature and function of human personality, and although Yeats came to the dedicated study of Plotinus (in the Stephen MacKenna translation) late in life, he knew Plotinus early and the passage in the *Third Ennead* on the drama and the soul articulates with more than coincidental fullness many of Yeats's implicit notions” (T. Parkinson, *op. cit.*, s. 37).

Parkinson cytuje następujące fragmenty III *Enneady*: „In the dramas of human art, the poet provides the words but the actors add their own quality, good or bad – for they have more to do than merely repeat the author's words – in the truer drama which dramatic genius imitates in its degree, the soul displays itself in a part assigned by the creator of the piece.

As the actors of our stages get their masks and their costume, robes of state or rags, so a Soul is allotted its fortunes, and not at haphazard but

osobowości z eseju *A Defence of Poetry*. Koncepcja ta wyłania się z uwag Shelleya dotyczących twórców (poetów), bohaterów i czytelników dzieł należących do romantycznego kanonu wielkiej literatury. Jeżeli rekonstrukcję uwag Shelleya dotyczących osobowości przeprowadzilibyśmy z domniemanej perspektywy Yeatsa¹⁹⁶, to wypadłaby ona następująco:

1. Osobowość człowieka kształtuje się poprzez naśladowanie idealnych wzorów osobowych.

always under a Reason: it adapts itself to the fortunes assigned to it, attunes itself, ranges itself rightly to the drama, to the whole principle of the piece: then it speaks out its business, exhibiting at the same time all that a Soul can express of its own Quality, as a singer in a song. A voice, a bearing, naturally fine or vulgar, may increase the charm of a piece; on the other hand, an actor with his ugly voice may make a sorry exhibition of himself, yet the drama stands as good work as ever: the dramatist, taking the action which a sound criticism suggests, disgraces one, taking his part for him, with perfect justice: another man he promotes to more serious roles or to any more important play he may have, while the first is cast for whatever minor work there may be [...] Souls, [...] act in a vaster place than any stage: the Author has made them masters of all this world; they have a wide choice of place; they themselves determine the honour or discredit in which they are agents since their place and part are in keeping with their quality: they therefore fit into the Reason Principle of the Universe, each adjusted, most legitimately, to the appropriate environment, as every string of the lyre is set in the precisely right position, determined by the Principle directing musical utterance, for the due production of the tones within its capacity. All is just and good in the Universe in which every actor is set in his quite appropriate place, though it be to utter in the Darkness and in Tartarus the dreadful sounds whose utterance there is well.

This Universe is good not when the individual is a stone, but when everyone throws in his own voice towards a total harmony, singing out a life – thin, harsh, imperfect though it be. The Syrinx does not utter merely one pure note; there is a thin obscure sound which blends in to make the harmony of Syrinx music: the harmony is made up from tones of various grades, all the tones differing, but the resultant of all forming one sound [...] there is local difference but from every position, every string gives forth its own tone, the sound appropriate, at once to its particular place and to the entire plan” (Plotinus, *The Third Ennead*, II, 17, *ed. cit.*, ss. 91–92). Por. Plotyn, *Enneada III*, *ed. cit.*, II, 17: *O opatrności*, ss. 272–273.

¹⁹⁶ Tj. biorąc pod uwagę te pomysły Yeatsa i Shelleya, które wydają się niemal identyczne.

2. Odkrywcami owych idealnych wzorów osobowych są natchnieni poeci, którzy w chwili inspiracji uczestniczą w Bożym życiu (tj. twórczości i opatrności) i dostrzegają w człowieku boski pierwiastek (*divinity in man*).

3. Owe idealne wzorce człowieczeństwa to uosobienia „pasji” (*passion*), „energii i świetności” (*energy and magnificence*), „energii, piękna i cnoty” (*energy, beauty and virtue*) – „żywe personifikacje namiętności” (*living impersonations of passion*).

4. Wyrazem owej idealnej osobowości jest maska greckiego aktora tragicznego, „na której wiele ekspresji właściwych jej dramatycznemu charakterowi zastygło w jednym stałym i niezmiennym wyrazie” (*on which the many expressions, appropriated to his dramatic character might be moulded into one permanent and unchanging expression*)¹⁹⁷.

5. Shelley przeprowadza też wyraźne rozgraniczenie między osobowością poety, który w momencie natchnienia jest „najmądrzejszym, najszczęśliwszym, najlepszym z ludzi” (*the wisest, the happiest, the best of men*), a jego osobowością codzienną, związaną z „rolą” życiową¹⁹⁸.

Otóż protagonista *The Tower* jako osobowość jawi się równocześnie w trzech aspektach: poety natchnionego (*inspired*), dramatycznego bohatera: „żywej personifikacji prawdziwych ludzkich namiętności” (*living impersonation of truth of human passions*) oraz częściowego adresata utworu¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Por. P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, ed. cit., s. 1034.

¹⁹⁸ „The frequent recurrence of the poetical power, it is obvious to suppose, may produce in the mind a habit of order and harmony correlative with its own nature and with its effects upon other minds. But in the intervals of inspiration, and they may be frequent without being durable, a poet becomes a man, and is abandoned to the sudden reflux of the influences under which others habitually live. But as he is more delicately organized than other men, and sensible to pain and pleasure, both his own and that of others, in a degree unknown to them, he will avoid the one and pursue the other with an ardour proportioned to his difference. And he renders himself obnoxious to calumny, when he neglects to observe the circumstances under which these objects of universal pursuit and flight have disguised themselves in one another's garments” (P. B. Shelley, *ibidem*, s. 1053).

¹⁹⁹ Owym zmitologizowanym adresatem jest w II części *Wieży* drugi głos monologu wewnętrznego protagonisty (Hanrahan), a w części III młodzi rybacy – uosobienie młodości autora. Por. przypis 113.

Zespolenie tych trzech zasadniczych funkcji sprawia, że jest on osobowością o wiele bardziej dynamiczną²⁰⁰ niż romantyczny poeta z manifestu Shelleya. Narrator-autor *Wieży* równocześnie tworzy swego bohatera według odwiecznych wzorów, naśladuje go i utożsamia się z nim. „Przywdziewając” zaś kolejne archetypiczne „maski”, „obrazy” albo „role”²⁰¹, stwarza siebie jako osobowość i osiąga harmonię wewnętrzną. Stwarzając siebie na podobieństwo uniwersalnego wzoru, zarazem wyraża ów wzorzec i równocześnie oddziałuje na swoich odbiorców, przemieniając ich w podobne sobie nadludzkie osobowości²⁰². Uczestniczy więc w Bożym akcie kreacji oraz nawiązuje kontakt ze światem ludzi i duchów, sferą wizji oraz tym, co jest poza nią, i osiąga tym samym pełną *Unity of Being*²⁰³.

Ujrzany w świetle krzyżujących się perspektyw poety i nauczyciela oraz bohatera romantycznego, a zarazem adresata poematu, monolog protagonisty jest równocześnie:

1. Autoprezentacją, rachunkiem sumienia i podsumowaniem życia bohatera romantycznego pokrewnym gatunkowo rozrachunkowym wierszom Wordswortha, Shelleya i Browninga²⁰⁴.

²⁰⁰ „I had begun to get rid of everything that is not, whether in lyric or dramatic poetry, in some sense character in action; a pause in the midst of affection perhaps, but action always its end and theme [...] I delight in active men, taking the same delight in soldier and craftsman; I would have poetry turn its back upon all that moodish curiosity, psychology – the poetic theme has always been present. I recall an Indian tale: certain men said to the greatest of the sages, ‘Who are your Masters?’ And he replied, ‘The Wind and the harlot, the virgin and the child, the lion and the eagle’” (W. B. Yeats, *An Introduction for my Plays*, w: *Essays...*, ed. cit., s. 530).

²⁰¹ Por. przypisy 191, 194 i 195.

²⁰² Por. ‘I shall make men mad’.

²⁰³ W. Y. Tindall interpretuje *Unity of Being* jako „the integration and harmony of self, world and spirit” (W. Y. Tindall, *The Symbolism of W. B. Yeats*, w: *Yeats. A Collection of Critical Essays*, Ed. J. Unterecker, ed. cit., s. 49).

²⁰⁴ Por. W. Wordsworth, *The Prelude*; P. B. Shelley, *Epipsychidion*; R. Browning, *The Pope*; A. Tennyson, *Ulysses*. „Whitaker subtly presents the analogue of Tennyson’s *Ulysses*, another old man who lusts after action, seeking a death that will be his own creation. Other Victorian

2. Testamentem poetyckim skierowanym do „potomnych” oraz traktatem o poezji ekspresyjnej wysnutym przez protagonistę-poetę ze zmitologizowanej przeszłości protagonisty-bohatera oraz z dyskusji z Platonem, Plotynem i romantykami.

Pośrednie i bezpośrednie aluzje do Platona, Plotyna, mitów celtyckich, włoskiego renesansu, Blake’a, Shelleya i Paterra mają na celu ukazanie związków, jakie łączą ową *Ars poetica* zarówno z najwcześniejszymi wersjami poetyk ekspresyjnych, jak i z ich romantycznym przetworzeniem. Platonizm służy też protagoniście jako punkt odniesienia dla formułowania własnych poglądów.

Istotne i pozorne kontrowersje z bliższymi i dalszymi poprzednikami mają za cel ukazanie linii ewolucyjnej poezji ekspresyjnej aż po ostatnie ogniwo tego nurtu, tj. poezję ukrywającego się poza światem przedstawionym *The Tower* W. B. Yeatsa, który według T. Parkinsona:

He carried the ideas of the Romantic movement to their full fruition, and he assimilated and qualified the ideas of the modernist aesthetic. He lived through two major literary periods, affirming continuities and accepting changes with a clear sense of tradition rather than convention, and innovation rather than novelty [...] His poetry thus represents the widest range of dramatic possibilities, in practice and in implied theory, so that all the major issues are raised by him²⁰⁵.

Doprowadził idee romantycznego prądu do pełnego urzeczywistnienia i zmodyfikował idee estetyki modernistycznej. Przeżył dwie ważniejsze epoki literackie, potwierdzając kontynuacje i akceptując zmiany z wyuczuciem raczej tradycji niż konwencji i raczej zmiany (*innovation*) niż nowości (*novelty*) [...] Tak więc jego poezja zarówno w praktyce, jak i pod względem implikacji teoretycznych reprezentuje najszerszy zakres dramatycznych możliwości; wszystkie ważniejsze zagadnienia zostały przez niego podjęte. (tłum. J. D.)

dramatic monologues suggest themselves also, including perhaps the greatest, Browning’s visionary Pope brooding on the abyss of history, and on the necessity for accepting human responsibility, lest all action be wasted, and human death lose all significance. Yeats’s poem almost sustains such comparison without loss of dignity, which is a considerable tribute to it” (H. Bloom, *op. cit.*, ss. 349–350).

²⁰⁵ T. Parkinson, *op. cit.*, s. 70.

The Tower znakomicie ilustruje ową XX-wieczną ewolucję poetyki romantycznej w kierunku coraz większej dramatyczności, wieloznaczności i intertekstualności. Strukturę utworu Yeatsa przenikają kontrasty i napięcia. Obecne są one zarówno w warstwie wersyfikacyjnej (różnica między regularną i „medytacyjną” częścią I i II a częścią III)²⁰⁶, jak stylistycznej ujętej w formę monologu wewnętrznego, który ma dwa nurty: emocjonalny i intelektualny i który przechodzi w narrację lub w przemówienie. Monolog ten skierowany jest do jakiegoś „ty”. W monologu tym współlistnieją poetyzmy, kolokwializmy i regionalizmy, aluzje literackie oraz wielowarstwowe emocjonalne i intelektualne symbole. Znaczenia poszczególnych słów są nieustannie cieniowane i wzbogacane

²⁰⁶ Według M. Perloff pierwsza część *Wieży* to pentametr z krzyżującymi się rymami aa bb cd 4d 4c. Część III *Wieży* to trymetr z krzyżującymi się rymami, gdzie: „the term cross-rhyme refers to the scheme abab” (M. Perloff, *Rhyme and Meaning in the poetry of Yeats*, The Hague 1970, ss. 155 i 145).

Por. T. Parkinson: „The prosodic possibilities available to Yeats as a poet writing in English were four in number. He could conceive of the line as written in feet, chiefly iambic and he could attempt to maintain a set number of feet per line as in the standard iambic pentameter. He could count syllables and keep a fixed syllable count of six, eight, ten, any given number, to a line. Or he could ignore syllable count or the concept of the foot and simply maintain a relatively fixed number of heavy stresses per line, with a wide range of syllable count. Or he could ignore any fixed count of foot, stress, or syllable and write in free verse, using breath and phrase as prosodic units [...] I find no positive evidence that Yeats thought in terms of feet, and my own persuasion is that he combined a syllabic and a stress prosody. In such a prosody a five stress line is the equivalent of a ten syllable line, and the two are interchangeable. The ten syllable line may have in it well over five stresses; but they are equivalent. Any given poem may be in one or the other measure predominantly, and in Yeats's prosody there tends to be a correlation between the kind of poem and the kind of line used. His more formal, commemorative and meditative poems tend to be in decasyllabic lines that give them their air of philosophic weight and contemplative grasp. His brief intense lyrics, on the other hand, are written in lines that are best understood as being divisible into a fixed number of stresses, with a wide range of syllabic count” (T. Parkinson, *op. cit.*, ss. 203–204). Por. także przypis 52.

przez kontekst. Cały zaś monolog jest wyraźnie stylizowany – częściowo na balladę, częściowo na testament. Wszystko to sprawia, że warstwa znaczeniowa *The Tower* wydaje się zarazem „mienić znaczeniami” i dążyć do maksymalnej kondensacji znaczeniowej wokół zasadniczego centrum emocjonalno-intelektualnego.

Tę samą „dramatyczność” wykazuje konstrukcja świata przedstawionego. Nakładające się na siebie trzy perspektywy czasowe: protagonisty-bohatera, protagonisty-poety (twórcy owego bohatera) i protagonisty-adresata sprawiają, że monolog biegnie jakby w trzech płaszczyznach, a granice między terażniejszością, przeszłością i przyszłością zacierają się. Zmienia się też dystans protagonisty wobec przeszłości w aktach wspomnienia, żywej pamięci i bezpośredniego przeżywania²⁰⁷.

Zmieniającemu się dystansowi czasowemu towarzyszy mitologizacja i symboliczna wieloznaczność postaci, sytuacji i motywów, umieszczanych w coraz to nowym sąsiedztwie często na zasadzie kontrastu (np. wieża, rybak). Konsekwencją tego jest ironia oraz wieloaspektowość rozwiązań problemowych. Platonizm, tak istotny dla poruszonej w wierszu problematyki (wyobraźnia – idee – natura – sztuka – jedność w wielości), nie stanowi więc bynajmniej jednolitego punktu odniesienia. Platonizm w ujęciu z *Wieży* jawi się bowiem jako ciąg transformacyjny różnych interpretacji pewnej zasadniczej grupy tematów. Występuje on w wielu wersjach: mitycznej i filozoficznej, płołyńskiej, średniowiecznej, renesansowej-włoskiej, romantycznej-angielskiej i popularnej, tj. skrajnie dualistycznej, a także w postaci zawężonej do pojęcia tzw. miłości platonicznej. Niektóre z tych wersji budzą jawny sprzeciw protagonisty *The Tower*, inne ironiczny dystans, jeszcze inne akceptację.

„Siłą napędową” owej dramatycznej konstrukcji świata przedstawionego jest nurtujące protagonistę napięcie, emocjonalne i intelektualne. Ono też staje się, paradoksalnie, źród-

²⁰⁷ Por. R. Ingarden, *Zjawiska perspektywy czasowej*, w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957. Moja analiza *Wieży* Yeatsa jest m.in. wynikiem przemyślenia Ingardenowskiej teorii budowy i poznawania dzieła literackiego. Por. R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960; R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931).

dłem poszukiwania ładu, tj. *Unity of Being*; a ponieważ zdaniem Yeatsa pojęcie „jedności bytu” (*Unity of Being*) jest niemożliwe bez pojęcia „jedności kultury” (*Unity of Culture*)²⁰⁸, ową *Unity of Culture* tworzą w *The Tower* pochodzące z różnych epok literackich i kulturowych motywy, postacie i sytuacje, które zdają się wciąż nowymi ekspresjami tej samej odwiecznej pasji twórczej. Pozostaje to w zgodzie z przekonaniem Shelleya, że cała poezja świata stanowi jakby jeden, wielogłosowy poemat, „który wszyscy poeci jak współpracujące z sobą myśli jednego wielkiego umysłu budują od początku świata” (*which all poets like the co-operating thoughts of the great mind have built up since the beginning of the world*)²⁰⁹.

Ewolucja nurtu ekspresywnego w poezji zmierza też (według sugestii z *The Tower*) w kierunku wyznaczonym przez romantyków i Shelleya. Z tego punktu widzenia poecie przysługuje funkcja pośrednika między światem widzialnym i niewidzialnym oraz status „kreatora” wizji oraz „wytwórcy” „żywych obrazów”²¹⁰ i poematów, które według Shelleya są „ekspresją prawdziwego obrazu życia w jego wieczystej postaci” (*A poem is the very image of life expressed in its eternal form*)²¹¹. „Człowiek wytwarza nadludzkie zwierciadło, które przypomina (sennie) marzenie” (*Man makes a superhuman mirror-resembling dream*) – powie protagonista *Wieży*. „Człowiek może ucieleśnić prawdę, ale nie może jej poznać” (*Man can embody the truth but he cannot know it*)²¹² – napisze W. B. Yeats. W tym ostatnim poromantycznym i posymbolicznym ujęciu utworu poetycki stanowić ma analogon rzeczywistości²¹³.

Ekspresywność oznacza tu więc nie tylko wypowiedanie uczuć, ale też ich prezentowanie i ewokację. Tak pojęta ekspresywność żadną miarą nie jest wroga kontemplacji i nie wyklucza jej, lecz wręcz przeciwnie, zgodnie z przekonaniem Plotyna, służy kontemplacji²¹⁴. Takim przedmiotem kontem-

²⁰⁸ Por. przypisy 32 oraz 203.

²⁰⁹ Por. P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, ed. cit., s. 1039.

²¹⁰ Por. *ibidem*, s. 1030.

²¹¹ Por. *ibidem*, s. 1029.

²¹² Cyt. za: T. Parkinson, *op. cit.*, s. 4.

²¹³ Por. przypisy 153 i 155.

²¹⁴ Por. przypis 95.

placji, a zarazem ekspresyjnym symbolem staje się np. obraz wielowarstwowego gniazda kawki czy postać pięknej Heleny. Kryptotraktatowi poetyckiemu Yeatsa obca jest więc nietscheańska dychotomia, a ekspresywność oznacza też w *The Tower* chęć oddziaływania na audytorium w celu empatycznego przywrócenia czytelnikowi zarówno harmonii wewnętrznej, jak i harmonii ze światem (*Unity of Being*). Oddziaływanie to ma więc zmierzać w wytyczonym przez Blake'a i Shelleya kierunku, tj. ku kontemplacji wizji świata w jego niezniszczalnej postaci „Nadksiężycowego Raju” (*Translunar Paradise*), Shelleyowskiego „Raju” (*Paradiso/Paradise/Eden*) lub Nowej Jerozolimie Blake'a.

W porównaniu z Shelleyem protagonista *Wieży* wykazuje jednak znaczny dystans wobec tego ideału. Źródłem tego dystansu jest katastrofizm oparty na wspólnej z Shelleyem²¹⁵ kolistej wizji historii i kultury, która w ujęciu Yeatsa (*A Vision*) dotyczy także życia duchowego nowoczesnego człowieka. Uzasadnieniem zaś owego katastrofizmu jest obawa przed ostatecznym rozproszeniem szarpanej sprzecznościami poromantycznej osobowości²¹⁶. Skutkiem owej dezintegracji wewnętrznej może być bowiem, groźniejszy od starczej słabości ciała, upadek osobowości (i podmiotowości) ludzkiej w ogóle, a w konsekwencji: upadek sztuki i totalny chaos cywilizacyjny. Toteż finał *The Tower* – w którym bohater odgradza się od ludzi i świata i zamyka się w otoczonej chmurami symbolicznej wieży nawiedzanej przez duchy – można interpretować jako jego ostateczny, heroiczny wysiłek zmierzający do ocalenia wewnętrznego ładu kosztem całkowitego odcięcia się od pędzącego w chaos koła cywilizacji, którego symbolem są kręte schody wieży i wizja „upiorów nienawiści, nadmiaru uczuć i nadchodzącej pustki” z *Rozmyślań podczas wojny domowej*²¹⁷:

²¹⁵ Por. P. B. Shelley, *A Defence of Poetry*, ed. cit., s. 1040.

²¹⁶ Dwie możliwości stoją przed „człowiekiem demonicznym” (*Demonic man*): 1. simplification through intensity; 2. dispersal. Por. W. B. Yeats, *Phase Seventeen*, w: *A Vision*, ed. cit.

²¹⁷ Taką interpretację zakończenia *The Tower* wspiera bezpośrednio następujący po *Wieży* cykl wierszy pt. *Meditations In Time of Civil War* (*Rozmyślenia podczas wojny domowej*). Oto ostatnia zwrotka ostatniego utworu z tego cyklu:

I foresee a time when the majority of men will so accept historical tradition that they will quarrel not as to who can impose his personality upon others but as to who can best embody the common aim, when all personality will seem an impurity, 'sentimentality', 'sullenness', 'egotism' – something that revolts not morals alone but good taste. There will be no longer great intellect for a ceaseless activity will be required of all; and where rights are swallowed up in duties, and solitude is difficult, creation except among avowedly archaistic and unpopular groups will grow impossible²¹⁸.

Przewiduję czasy, gdy większość ludzi tak bardzo pogodzi się z historyczną tradycją (historycznym stanem rzeczy), że nie będą się już spierać o to, kto może narzucić swoją osobowość innym, ale o to, kto może najlepiej ucieleśnić wspólny cel; wówczas każda osobowość wydawać się będzie czymś nieczystym, „sentymentalnym”, „ponurym”, „egotycznym” – czymś, co oburza nie tylko poczucie moralności, ale i dobrego smaku. Nie pojawi się więcej żaden wybitny umysł, ponieważ od wszystkich będzie się wymagać nieustannej aktywności; a tam, gdzie obowiązki pochłaniają prawa, a samotność jest trudna do osiągnięcia, twórczość – z wyjątkiem przeraźliwie anarchicznych i niepopularnych grup – stanie się niemożliwa. (tłum. J. D.)

I turn away and shut the door, and on the stair
Wonder how many times I could have proved my worth
In something that all others understand or share;
But O! ambitious heart, had such a proof drawn forth
A company of friends, a conscience set at ease,
It had but made us pine the more. The abstract joy,
The half-read wisdom of daemonic images,
Suffice the ageing man as once the growing boy

(W. B. Yeats, *I see Phantoms of Hatred and of the Heart's Fullness and of the Coming Emptiness*, w: *Collected Poems*, ed. cit., s. 232). Por. *Widzę upiory nienawiści, nadmiaru uczuć i nadchodzącej pustki*, tłum. J. Żuławski, w: W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, ed. cit., ss. 132–134). Por. T. Henn, *op. cit.*, ss. 131–134; por. T. Parkinson, *op. cit.*, s. 144.

²¹⁸ W. B. Yeats, *A Vision (A)*, ss. 212–213. Cyt. za: H. Bloom, *op. cit.*, s. 289.

Bibliografia

- ABRAMS M. H., *The Mirror and the Lamp*, Oxford 1977.
- ABRAMS M. H., *Natural Supernaturalism*, New York 1973.
- BLAKE W., *Complete Writings*, Ed. G. Keynes, Oxford 1979.
- BLAKE W., *A Selection of Poems and Letters*, Ed. J. Bronowski, Penguin Books 1972.
- BLOOM H., *Yeats*, Oxford University Press, London-Oxford-New York 1970.
- BODKIN M., *A Study of The Ancient Mariner and of the Rebirth Archetype*, w: M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*, Oxford 1934.
- BOWRA C. M., *The Romantic Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1957.
- BROMBERT V., *The Happy Prison: A Recurring Romantic Metaphor*, w: *Romanticism. Vistas, Instances, Continuities*, Ed. D. Thorburn and G. Hartman, Cornell University Press, Ithaca and London 1973.
- DAVIE D., *Yeats, the Master of a Trade*, w: *W. B. Yeats. A Critical Anthology*, Ed. W. H. Pritchard, Penguin Books 1972.
- DAŃBASKA I., *Dwa studia o Platonie*, Ossolineum, Wrocław 1972.
- DUDEK J., *The Poetics of W. B. Yeats and K. Wierzyński. A Parallel*, Kraków 1993.
- ELLMANN R., *Yeats. The Man and the Masks*, Faber and Faber, London 1973 (pierwsze wyd. 1949).
- FLETCHER J. G., *From a review of The Tower (1928)*, w: *Critics on Yeats*, Ed. R. Cowell, Allen and Unwin, London 1971.
- FOAKES R. A., *Order out of Chaos: The Task of the Romantic Poet*, w: *Romanticism. Points of View*, Ed. R. F. Gleckner and G. E. Enscoe, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ 1962.
- FOGLE R. H., *Romantic Bards and Methaphysical Reviewers (1945)*, w: *ibidem*.
- FRYE N., *A Study of English Romanticism*, Random House, New York 1968.
- FRYE N., *Archotypy literatury*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1976 (tłum. z: *The Archetypes of Literature*, „Kenyon Review”, Winter 1951).
- FRYE N., *Fearful Symmetry (A Study of William Blake)*, Princeton University Press 1947.
- GERARD A., *On the Logic of Romanticism*, w: *Romanticism. Points of View*, ed. cit.
- GOODWIN K. J., *The Influence of Ezra Pound*, Oxford University Press, London 1966 (*part II: The Major Influences: Pound and Yeats*).

- HARPER G. M., *Yeats's Golden Dawn*, Macmillan, London 1974.
- HARPER G. M., *Yeats's Quest for Eden*, Yeats Centenary Papers, No. IX of the Dolmen Press, 1965.
- HENN T. R., *The Lonely Tower. Studies in the Poetry of W. B. Yeats*, Methuen, London 1965 (pierwsze wyd. 1950).
- HOUGH G., *The Last Romantics*, Methuen, London 1961 (1947).
- INGARDEN R., *O dziele literackim*, Warszawa 1960 (pierwsze wyd. 1931 jako *Das literarische Kunstwerk*).
- INGARDEN R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976.
- JANION M., *Zamknięcie. Badania literackie nad XIX stuleciem*, w: M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- JEFFARES A. N. and KNOWLAND A. S., *A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats*, Macmillan, London 1975.
- JEFFARES A. N., *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats*, Macmillan, London 1977.
- KERMODE F., *Romantic Image*, Fontana, London 1971 (1957).
- KRAJEWSKA W., *William Butler Yeats*, Warszawa 1976.
- KUCZYŃSKA A., *Człowiek i Świat. Wątki antropologiczne w poetykach Renesansu Włoskiego*, Warszawa 1976.
- KUCZYŃSKA A., *Teoria piękna Marsilia Ficina*, „Estetyka” 1963, Warszawa.
- LEAVIS F. R., *New Bearings in English Poetry*, Penguin Books 1972 (pierwsze wyd. 1932).
- LERNER L., *Yeats's Poetic World*, w: *Critics on Yeats*, ed. cit.
- LIEBREGTS P. Th. M. G., *Centaur in the Twilight. William Butler Yeats's use of the Classical Tradition*, Amsterdam/Atlanta 1993.
- ŁEMPICKI Z., *Renesans, Oświecenie, Romantyzm*, Warszawa 1966.
- MALINS E., *A Preface to Yeats*, Longman, London 1974.
- MELCHIORI G., *The Whole Mystery of Art*, Routledge, London 1960.
- PANOFSKY E., *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*, tłum. w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971.
- PARKINSON T., *W. B. Yeats. The Later Poetry*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1964.
- PATER W., *Plato and Platonism*, Macmillan, New York 1899.
- PATER W., *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, tłum. P. Kopszak, Warszawa 1998.
- PATER W., *The Renaissance*, Macmillan, London 1924 (1873).
- PECKHAM M., *Towards a Theory of Romanticism*, w: *Romanticism. Points of View*, ed. cit.
- PERLOFF M., *Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats*, Mouton, The Hague 1970.
- PLATO, *The Republic*, transl. D. Lee, second edition, Penguin Books 1975.
- PLATON, *Fajdros*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958.

- PLATON, *Fedon*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958.
- PLATON, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1990.
- PLATON, *Timaios i Kristias*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1960.
- PLATON, *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Lwów 1924.
- PLOTINUS, *The Six Enneads*, transl. S. MacKenna and B. S. Page, *Encyclopaedia Britannica*, Chicago 1952.
- PLOTYN, *Enneady I–III*, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 2000.
- POULET G., *Romantyzm*, tłum. P. Taranczewski, w: G. Poulet, *Metamorfozy Czasu. Szkice krytyczne*, Warszawa 1977.
- PRAZ M., *The Romantic Agony*, transl. A. Davidson, Oxford University Press, London 1954 (1933).
- PRITCHARD W. H., *The Uses of Yeats's Poetry* (1971), w: W. B. Yeats. *A Critical Anthology*, ed. cit.
- PRZYBYLSKI R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.
- SCHILLER F., *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, tłum. P. Taranczewski, w: F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972.
- SHELLEY, *Selected Poetry, Prose and Letters*, Ed. A. S. B. Glover, The Nonesuch Press, London 1951.
- SNUKAL R., *High Talk. The Philosophical Poetry of W. B. Yeats*, Cambridge 1973.
- STEAD C. K., *The New Poetic: Yeats to Eliot*, London 1967 (1964).
- STEFANOWSKA Z., *Świat owadzi w czwartej części Dziadów*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973.
- STOCK A. G., *W. B. Yeats. His Poetry and Thought*, Cambridge 1961.
- TATARKIEWICZ W., *Dzieje Sześciu Pojęć*, Warszawa 1976.
- TATARKIEWICZ W., *Estetyka starożytna*, Wrocław 1962.
- TATARKIEWICZ W., *Ekspresja i sztuka*, „Estetyka” 1962.
- TATE A., *Yeats's Romanticism*, w: *Yeats. A Collection of Critical Essays*, Ed. J. Unterecker, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1963.
- TINDALL W. Y., *The Symbolism of W. B. Yeats*, w: *Yeats. A Collection of Critical Essays*, ed. cit.,
- URE P., *Yeats*, Oliver and Boyd, Edinburgh–London 1963.
- WELLEK R., *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, vol. 2 (*The Romantic Age*), Jonathan Cape, London 1955.
- WELLEK R., *The Concept of Romanticism in Literary History and Romanticism Re-examined*, w: R. Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven/London 1971.
- WESTON J. L., *Legenda o Graalu*, tłum. A. H. Bogucka, Warszawa 1974 (tłum. z: *From Ritual to Romance*, Cambridge University Press, London 1957).
- WILSON F. A. C., *W. B. Yeats and Tradition*, Methuen, London 1968 (1958).
- WILSON F. A. C., *Yeats's Iconography*, Methuen, London 1969 (1960).

- WILSON E., *W. B. Yeats*, w: E. Wilson, *Axel's Castle*, Charles Scribner's Sons, New York 1959.
- WIMSATT W. K. Jr and BROOKS C., *Literary Criticism. A Short History*, t. 3 i 4, Routledge, London 1970.
- WINTERS Y., *The Poetry of W. B. Yeats* (1960), w: *W. B. Yeats. A Critical Anthology*, ed. cit.
- YEATS W. B., *A Vision*, Macmillan, London 1978.
- YEATS W. B., *Autobiographies*, Macmillan, London 1977.
- YEATS W. B., *Collected Plays*, Macmillan, London 1972.
- YEATS W. B., *Collected Poems*, Macmillan, London 1971.
- YEATS W. B., *Dramaty*, oprac. W. Rulewicz, Warszawa 1994.
- YEATS W. B., *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1971.
- YEATS W. B., *Hanrahan Rudy i inne opowiadania*, tłum. J. Piątkowska, posł. K. Stamirowska, Kraków 1978.
- YEATS W. B., *Mythologies*, Macmillan, London 1977.
- YEATS W. B., *Memoirs. Autobiography. First Draft Journal*, transcribed and edited by D. Donoghue, Macmillan, London 1972.
- YEATS W. B., *The Ten Principal Upanishads, put into English by Shree Purohit Swami and W. B. Yeats*, Faber and Faber, London 1975.
- YEATS W. B., *Wiersze wybrane*, oprac. W. Rulewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków 1997.
- ZWERDLING A., *W. B. Yeats: Variations on the Visionary Quest* (1960), w: *Yeats. A Collection of Critical Essays*, ed. cit.

CZEŚĆ DRUGA
PIĄTA PORA ROKU
KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO

I

Piątą porę roku umieścił Wierzyński w wydanym w Paryżu w r. 1960 tomie wierszy pt. *Tkanka ziemi*. Poeta liczył wówczas 66 lat i miał za sobą dwa przełomowe, emigracyjne zbiory wierszy: *Korzec maku* (1951) i *Siedem podków* (1954). W tomach tych odnowił swą poezję, oczyszczając ją z retoryki lat wojennych¹.

Tematyka *Korca maku* oraz *Siedmiu podków* dotyczyła w głównej mierze: poety, poezji i sztuki. W tomach tych powrócił też motyw przewodni liryki Kazimierza Wierzyńskiego – ziemia. O tym motywie swojej twórczości tak pisał poeta u schyłku życia:

Ziemia jest trwaniem pośród przemijania życia i jednością pośród różnorodnego świata. Ziemia unosi mnie jak religia ponad doczesność i jak religia przedłuża chwile mego istnienia. Była, zanim tu przyszedłem, i zostanie, kiedy stąd odejdę. W melancholii ludzkiego życia nie znam nic radośniejszego niż ta myśl, która za każdym uświadomieniem przemawia do mnie jak nie znana przedtem nowina².

Poprzedzający *Tkankę ziemi* tom pt. *Siedem podków* zamknął symboliczny wiersz pt. *Mowa i ziemia*. Dotyczył on związku między poezją, ziemią, mową rodzinną i biografią bohatera-poety. Problem wieloaspektowego przymierza człowieka z ziemią stał się głównym tematem wierszy z *Tkanki ziemi*. W otwierającym tom wierszu pt. *Piąta pora roku* Wierzyński powrócił też do poruszonego w *Mowie i ziemi* zagad-

¹ Por. J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975.

² K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*, Londyn 1966, s. 8. Por. B. Miazek, *Die Lyrische Beschreibung im nachkriegsschaffen Kazimierz Wierzyński*, Wien 1977, rozdz. III i V, oraz B. Miazek, *O głównych motywach w liryce Kazimierza Wierzyńskiego po roku 1945*, „Przegląd Powszechny” 1986, nr 2.

nienia związku poety i jego sztuki z małą ojczyzną, tj. z ziemią rodzinną. Tym razem jednak problem ten został ujęty całkowicie w romantycznych kategoriach wieczności i pamięci wyobraźni. Zgodnie z przekonaniem nieznanego polskiego autora artykułu *O idei i uczuciu nieskończoności* (1818) że:

[...] piękno w poezji, ukazując nam kształty skończone, ocućcać w nas przecież również jak piękno w malarstwie i snycerstwie, uczucie nieskończoności powinno³

– oraz zgodnie z przekonaniem cenionego przez romantyków polskich Fryderyka Schellinga, że:

Dziełem sztuki nie jest nic, co bezpośrednio lub przynajmniej w odbiciu nie przedstawia czegoś nieskończonego⁴.

Piąta pora roku – jeden z najbardziej reprezentatywnych utworów Kazimierza Wierzyńskiego – jest zarówno w aspekcie wersyfikacyjno-stylistycznym, jak i w aspekcie kompozycyjno-gatunkowym mocno zakorzeniona w ciągle żywej, a wywodzącej się z wielkiego romantyzmu (zwłaszcza z twórczości Adama Mickiewicza) tradycji poezji polskiej⁵. Bezpośrednimi poetyckimi poprzednikami Wierzyńskiego, a zarazem pośrednikami między jego pokoleniem a romantyczną tradycją poezji polskiej, są: Stanisław Wyspiański oraz Leopold Staff i Bolesław Leśmian⁶.

³ Cyt. za: Cz. Zgorzelski, *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978, s. 161.

⁴ F. W. J. Schelling, *Podstawowe założenia filozofii sztuki*, w: *System Idealizmu Transcendentalnego*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1879, s. 366.

⁵ Cz. Zgorzelski, *op. cit.*, rozdz. IV. Por. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 142: „Związane jest to niewątpliwie z wyjątkową rolą Mickiewicza w kulturze polskiej, rolą, której nie da się z niczym i z nikim porównać – jest on ciągle i stale – i zapewne tak już pozostanie na zawsze – „pierwszym z Polaków”, „największym człowiekiem polskim”. Por. M. Tatara, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław 1973, rozdz. III (*Rekwizyt retoryczny*). Por. M. Dłuska, *Legenda wieczności*, w: *Studia i rozprawy*, Kraków 1972, t. III. Por. J. Dudek, *op. cit.*, ss. 58–90.

⁶ Por. K. Wierzyński, *Kurhany* (1938), *O Leopoldzie Staffie*, w: *Cygańskim wozem* (1966) oraz *O Bolesławie Leśmianie* (1939).

Piąta pora roku jest również mocno osadzona w przedwojennym, skamandryckim okresie twórczości poety. Równocześnie zaś utwór ten to, podobnie jak większość utworów emigracyjnych Wierzyńskiego z lat 1951–1969, dojrzała synteza głównych tendencji artystycznych reprezentowanych przez rówieśników Wierzyńskiego z grupy Skamandra – począwszy od maestrii słowa Juliana Tuwima, który w swoich utworach wyzyskiwał naturalne prozodyjno-stylistyczne skłonności mówionego języka polskiego; poprzez niezwykle napięcie emocjonalne patriotycznych wierszy Antoniego Słonimskiego oraz poezję kultury w dwu odmiennych wersjach: Jana Lechonia i Jarosława Iwaszkiewicza; aż po „rokokowe” zamilowanie do drobnych codziennych przedmiotów i subtelnego żartu Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Tę przyszlą, emigracyjną syntezę i pogłębienie zasadniczych tendencji artystycznych Skamandrytów zapowiadała już międzywojenna (1919–1939) twórczość Kazimierza Wierzyńskiego, którego wczesne wiersze odznaczały się dużą dynamiką uczuciową. Już wówczas udoskonalał Wierzyński odziedziczone po romantykach rozmiary wierszowe i stroficzne, korzystając przy tym z ogromną swobodą z zasobów współczesnej mu kolokwialnej polszczyzny oraz z ogólnoeuropejskich i narodowych tematów oraz mitów.

W emigracyjnym okresie twórczości (1951–1969) Wierzyński urzeczywistnił też w bardzo skondensowanych i niewielkich rozmiarach wierszach lirycznych postulaty teoretyczne wielkich romantyków, sformułowane przez Adama Mickiewicza i Maurycego Mochnackiego, dotyczące głównie utworów dramatycznych i epickich.

II

Piątą porę roku cechuje więc charakterystyczna dla większych utworów romantycznych (ballada, poemat, dramat romantyczny) niejednolitość gatunkowa. Poemat ten ma jakby trzy przenikające się rdzenie gatunkowe: dramatyczny, liryczny i epicki. Dramatyczny charakter mają ramy kompozycyjne utworu oraz centralna scena ze zmarłymi rodzicami. *Piąta pora roku* zaczyna się *in medias res* od natychmiastowego ogar-

nięcia przez bohatera najistotniejszych momentów z jego własnej przeszłości (*Ptak przeleciał przeze mnie, ptak...*), a kończy się nawiązaniem kontaktu ze słuchaczami.

Czas *Piątej pory roku* jest czasem wewnętrznym. Można w nim odróżnić dwa nakładające się na siebie zespoły rytmiczne: cykliczny czas przyrody i momentalny, pulsujący czas pamięci ludzkiej, w którym przeszłość miesza się z teraźniejszością i niedaleką przyszłością.

Także przestrzeń *Piątej pory roku* jest przestrzenią wewnętrzną. Pejzaż karpacki, który powraca w różnych ujęciach aż czterokrotnie, odpowiada cyklicznemu czasowi przyrody. Pejzaż ten pełni – podobnie jak cykliczny czas – funkcję migotliwego tła i łącznika między czterema wyraźnie zaznaczonymi punktami przestrzennymi: izbą wiejską (na początku i w zakończeniu utworu), szczytem górskim i zaświatami.

Te nieciągłe, wyodrębnione z cyklicznego *continuum* punkty czasoprzestrzenne wyznaczają główne etapy życia bohatera. I tak przeszłości momentalnej (tj. najbliższej), której tłem jest wiejska izba, dotyczy trójzwrotkowa introdukcja. Przeszłości dalszej odpowiadają zwrotki 4–12. Obejmują one pierwszy okres życia bohatera związany z przyrodą karpacką, ludźmi i zwierzętami. Okres ten kończy się spotkaniem ze zmarłymi rodzicami oraz wizją zaświatów (zwr. 13–14). Centralna partia monologu (zwr. 15–19)⁷ dotyczy natomiast teraźniejszości i rozgrywa się na szczytach gór. Fragment ten zwrócony jest ku słuchaczom i dotyczy przyszłości (zwr. 20). Przyszłość ta spokrewniona jest niejako z niedaleką przeszłością z introdukcji. Różnica jednak między obrazem otwierającym i zamykającym *Piątą porę roku* polega na tym, że do udziału w wieczornicy rozgrywanej początkowo (zwr. 1–3) wyłącznie w wyobraźni-pamięci protagonisty wezwani zostają w zakończeniu utworu także słuchacze, do których i dla których mówi bohater. W zakończeniu wiersza wewnętrzna czasoprzestrzeń uzyskuje więc jakby wymiar intersubiektywny. W zjawieniu się ducha ziemi uczestniczy już nie tylko protagonista, ale i jego słuchacze (zwr. 20).

⁷ Następujący po zwr. 18 *Piątej pory roku* wers: „Czemu nie śpiewa” uważam za ekwiwalent zwrotki. W moim przekonaniu jest to więc zwrotka 19.

III

Ramowa kompozycja utworu oraz scena centralna ze zmarłymi rodzicami należą do dramatycznego rdzenia gatunkowego utworu i pozostają w ścisłym związku z przenikającą *Piątą porę roku* ludowo-słowiańską oraz mityczno-obrzędową stylizacją. Stylizacja ta funkcjonuje na zasadzie aluzji literackiej. Otwierający i zamykający *Piątą porę roku* obraz wieczornicy to nie tylko bezpośrednie odwołanie się do zwyczaju wiejskiego wieczornego zebrania poświęconego wspólnym opowiadaniom i śpiewom, nie tylko przypomnienie ustnych tradycji literatury słowiańskiej, lecz także wyraźna aluzja do dramatu Adama Mickiewicza pt. *Dziady*, w którym dominująca rola przypada obrzędowi ku czci duchów zmarłych przodków. Obrzęd ten odbywa się w zaciemnionej kaplicy cmentarnej w zapadłym zakątku Litwy. Celem jego jest ulżenie doli zmarłych przez modlitwę i pokarm⁸. Oto słowa przewodnika obrzędu – czyli „Guślarza” – otwierające II część *Dziadów*. Słowom tym wtóruje chóralny śpiew zgromadzonych:

Zamknijcie drzwi od kaplicy,
I stańcie dokoła trumny!
Żadnej lampy, żadnej świecy!
W oknach zawieście całuny!
Niech księżycy jasność błada
Szczelinami tu nie wpada⁹.

Aluzją do tych właśnie słów Guślarza jest zakończenie *Piątej pory roku* – z tym, że duchem przywoływanym okazuje się w wierszu Wierzyńskiego duch ziemi. W zakończeniu II części dramatu Mickiewicza najważniejszym duchem, który zjawia się w noc dziadów, jest duch poety-samobójcy Gustawa. Przychodzi on, by jeszcze raz odegrać dramat swego życia (dzieje nieszczęśliwej miłości) ujęty w trzy części: godzinę miłości,

⁸ Por. S. Pigoń, *Do źródeł „Dziadów” kowieńsko-wileńskich*, w: *Studia literackie*, Kraków 1951. Por. także wiersze Wierzyńskiego *Dziady i Litwa jesienna*, w: *Poezje zebrane*, Londyn, ss. 140 i 488.

⁹ A. Mickiewicz, *Dziela poetyckie*, wyd. T. Pini, Nowogródek 1934, s. 129.

rozpaczy i przestrogi (część IV *Dziadów*). Protagonistę *Piątej pory roku* łączy z postacią Gustawa z IV części *Dziadów* to, że i on także podczas udramatyzowanej opowieści przeżywa symboliczną śmierć i powrót na ziemię:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem
A jednak trwam znów...¹⁰

(zwr. 16)

Zasadnicza różnica między bohaterem *Piątej pory roku* a Gustawem Mickiewicza polega jednak na tym, że bohater Wierzyńskiego sam jest zarówno organizatorem dziadów (a więc Guślarzem), jak i głównym uczestnikiem obrzędu (a więc Gustawem), a duchem wywoływanym przez niego jest duch ziemi. Również cel „powrotu” protagonisty *Piątej pory roku* na ziemię jest inny. Motywem jego powrotu jest bowiem nie pokuta, lecz chęć nakarmienia pieśnią-jabłuszkciem zarówno ducha ziemi, jak i żywych uczestników obrzędu dziadów.

Bohater *Piątej pory roku* całe swoje życie widzi przez pryzmat tajemniczego związku duchowego zarówno z przyrodą „kraju lat dziecinnych” oraz wspólnotą żywych i umarłych, jak i z całą ziemską ojczyzną. W jego monologu słychać więc echa zarówno monologu Gustawa – kochanka Maryli z IV części *Dziadów*¹¹, jak i Improwizacji Gustawa-Konrada walczącego z Bogiem o szczęście swego narodu z III części *Dziadów*; wreszcie słychać w nim także nostalgiczną nutę tęsknoty emigranta za „krajem lat dziecinnych” znaną z *Epilogu do Pana Tadeusza*. W monologu z *Piątej pory roku* dominuje jednak własny ton liryczny. Ton ten należy do człowieka, który stoi w obliczu śmierci i wieczności i który przeniknięty jest głęboką miłością do ziemi – „tkanki naszego istnienia”¹², wspólnej ojczyzny, matki wszystkich ludzi i duchów.

¹⁰ Tekst *Piątej pory roku* podaję według wydania: K. Wierzyński, *Poezje wybrane 1951–1964*, red. M. Dłuska, Kraków 1972, ss. 107–110.

¹¹ Por. M. Dłuska, *op. cit.*, t. III, s. 131: „Motyw przewodni powracającej panoramy kraju, oglądany aż czterokrotnie z różnych perspektyw, pociągnął za sobą konsekwencje stylistyczne. Czarnoksiężska latarnia ukazuje go kolejno – w barwach pamięci, pod tchnieniem śmierci, w miłości i żalu, a wreszcie w barwie nadziei: w nieśmiertelności słowa”.

¹² Por. *Tkanka ziemi*, w: K. Wierzyński, *Poezje wybrane*, ss. 143–144.

Piąta pora roku jest więc przede wszystkim wypowiedzią mitycznego „syna ziemi”, istoty tellurycznej, która wedle romantycznych wyobrażeń pozostaje w głębokim duchowym i fizycznym związku z naturą. Bohater Wierzyńskiego jako mityczny syn ziemi jest także świadomością natury, matki ludzi i duchów. Tym tłumaczyć można tajemnicze otwarcie się i ogarnięcie przez jego świadomość „wszystkich spraw żywych i martwych”: roślin, zwierząt, krajobrazów, ludzi i duchów.

To przekonanie o głębokim pokrewieństwie ziemi i wszystkich zamieszkujących ją stworzeń wspólne jest Wierzyńskiemu i wielkim romantykom polskim, a zwłaszcza Adamowi Mickiewiczowi, Juliuszowi Słowackiemu, Cyprianowi Norwidowi oraz krytykowi Maurycemu Mochnackiemu, który w r. 1830 w znanej pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* pisał:

Człowieku! Imię twoje ziemia! Z ziemi ciało twoje, – choć z czterech stron świata przyniesionej, wschodu, zachodu, północy i południa. W ziemi mieszkanie twoje, czyż się w ziemię nie obróciś? Czyż nie ma ziemi w naszych kościach? czyż we krwi naszej nie płynie żelazo, – metal, tak głęboko w łonie ziemi gniazda swoje mający? A złoto i inne kruszce – czyż nie są dla nas lekarstwem; trucizną?... Czyż zioła i rośliny ziemskie z różnych nas nie wyleczają niemocy? czyż źródła, cudownymi uzdrawiające skutkami, nie sączą się ze skalnych zdrojowisk? – Jakież kres położyć tym związkom z każdej nieledwie strony, z każdego względu?¹³

Temu wspólnemu Wierzyńskiemu i Mochnackiemu przekonaniu o tellurycznej naturze człowieka towarzyszy wiara w duchową podstawę materii oraz w głębokie powinowactwo całego świata widzialnego i niewidzialnego:

Myśleć jest to żyć. Życie nasze od tego punktu się zaczyna [...] Natura jest, bo myśli, duch jest częścią natury. I natura z tej tylko jest przy czynny.

Konsekwencją tego przekonania o duchowej jedności wszechrzeczy, a zarazem o wyższości ducha nad materią jest ewolucyjna teoria przyrody oraz zreinterpretowana w kategoriach ewolucji idea Wielkiego Łańcucha Bytów (*The Great*

¹³ Por. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Kraków 1923, ss. 15–16, 25, 26.

Chain of Being), wspólna Mochnackiemu, Mickiewiczowi i Słowackiemu (*Genezis z Ducha*) oraz całemu romantyzmowi europejskiemu. W myśl tej teorii kierunek ewolucji w przyrodzie przebiega od natury nieorganicznej do ducha, który jest ukrytą przyczyną materii:

Tak wszystko się uduchownia w naturze; wszystko zmierza ku temu, co żadną nie jest rzeczą, i przedmiotem rozbioru być nie może, – do myśli, do pojęcia, które samo siebie pojmuje, rozumie. Patrzymy na świat: kóż przodkuje wszystkim jestestwom? – Człowiek. – Któż jest człowiek? – Ostatnie ogniwo łańcucha stworzeń. Przeto jest częścią natury, częścią jednej całości. Człowiek ma myśl, ma pojęcie. Zatem i natura tę myśl mieć musi – z samej konieczności i konsekwencji logicznego tego rozumowania. Myśli ona naszą myślą i sama siebie naszym pojmuje rozumieniem. W człowieku jako częście całości swojej przychodzi do refleksji.

To wspólne romantykom europejskim przekonanie o głębokiej duchowej jedności natury i człowieka (który jest świadomością natury) – wywodzące się z ewolucyjnej i hierarchicznej wizji bytu (por. „Wielki Łańcuch Bytów”) – zinterpretował Wierzyński nie tylko zgodnie z poglądami Mochnackiego, lecz także zgodnie z *Dziadami* Mickiewicza¹⁴. *Piąta pora roku* jest ekspresją przeżytego jako obrzęd dziadów mistycznego doświadczenia jedności bohatera zarówno z żywiołami (ziemia, woda, ogień, wiatr) i przyrodą nieorganiczną (góry), jak i z roślinami i zwierzętami, a także z wielką wspólnotą duchów osobowych. Do wspólnoty tej należą duchy zmarłych rodziców, żywi ludzie ujrzeni jako duchy (pasterze), mieszkańcy karpackiej ojczyzny bohatera (flisacy, chłopci, drwale, poganiacze wołów), słuchacze monologu bohatera, duch ziemi (wyobrazony, podobnie jak w tytułowym wierszu z *Thanki ziemi*, jako zmęczony gospodarz lub gospodyni), a także personifikacje pór roku (będące zarazem etapami życia protagonisty), które uczestniczą w wewnętrznej fazie obrzędu.

W zakończeniu *Piątej pory roku porte-parole* autora jawi się więc jako przewodni duch wielkiej wspólnoty żywych i umarłych, a także jako przywódca obrzędu (odpowiednik Guślarza z *Dziadów*). Przywołuje on najważniejszego ducha

¹⁴ M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973, s. 44.

– ducha ziemi, by zgodnie z odwiecznym zwyczajem nakarmić go, lecz nie mlekiem, miodem i ziarnem (jak chce ów zwyczaj), ale pieśnią, która materializuje się, przeistaczając się w jabłuszko.

IV

Mityczno-obrzędowa stylizacja obecna zarówno w zakończeniu *Piątej pory roku*, jak i w introdukcji odsłania jeszcze inny pokład utworu: mit grecki o wiecznym, cyklicznym odradzaniu się życia na ziemi, o pojednaniu ziemi i człowieka, bogów i ludzi, żywych i umarłych. Widziana poprzez pryzmat mitu greckiego, *Piąta pora roku* jawi się jako zapis misterium dionizyjskiego, którego celem jest odrodzenie się duchowe jednostki poprzez kontakt z naturą i wspólnotą ludzką. Misteryjny wymiar zapowiada bezpośrednio trzecia zwrotka Introdukcji:

Ptak przeleciał przeze mnie; ptak,
I drzwi zostawił otwarte,
I tego wieczoru o zmroku
Zeszły się we mnie pory roku
Żywe i martwe.

Jedna była młodzieńcza, wesola,
Jeszcze śni mi się, jeszcze mnie woła
(Ach, pusty śmiech, nedorzeczność!)
Druga była żarliwa, gorąca,
Czerwoną wargą jeszcze mnie trąca,
Trzecia – jesienna, czwarta – zimowa,
A piąta – śmierć i wieczność.

Zeszły się i mruczały coś w ucho wieczory
(Bachanalie, gorzkie żale, nieszpory?),
Nie wiedziałem co znaczy niejasny ten śpiew,
Płynął czas i odmiany i ja z nimi razem,
Zachodziły mnie zewsząd swym krajobrazem
Aż weszły mi w krew.

Obszyłem się liśćmi, porośłem górami,
Palily się we mnie ogniska pastuchów:

Pod drzewem, w deszczu, przykryci workami,
Podobni byli do duchów.

Spałem na siennych, wygrzanych polanach,
Gałęzią chojar kołysał mnie niski,
Budziły mnie sarny, kobiece w kolanach,
Skacząc jak wodotryski.

Z Węgier kotliną opasłe woły
Porykując szły za ratajem żydowskim,
Poganiacze w południe rozkładali toboły,
Pili coś, gryźli. Pachniało czosnkiem.

W sadach czerwonych, w kotłach miedzianych
Warzyli chłopci czarne powidła,
Krzyczałem w tłumie jak ja zakochanych:
„Młodości, podaj mi skrzydła!”

A w zimie sosny leśnym wyciosiem
Spuszczano z hukiem po śnieżnym korycie,
Siekiera stękała topornym odgłosem
Na gołej czaszce, na szczycie.

Kiedy zelżało, karpacki parobek
Spychał je w rzekę i skuwał na tratwy:
Płynęły sosny po chleb, na zarobek,
Nie łatwy, bracie nie łatwy.

I znów szły wiosny i lata powoli,
Wiatr jabłka strącał jesienne i śliwy
I pędził chmury w doli, niedoli
Szczęśliwej i nieszczęśliwej.

Szedł ruch za ruchem, ruchome odmiany
Ludzi i roślin i skóry zwierzęcej,
Doczesne pory i czas powikłany,
Wszystko co żyło i jeszcze coś więcej.

(zwr. 1-11)

Nakreślony już w pierwszych słowach *Piątej pory roku* autoportret protagonisty ma rysy słowiańskiego guślarza, Mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada oraz mitycznego „syna ziemi”, a także koryfeusza grecko-chrześcijańskiego miste-

rium, który pozostaje w mistycznej unii z bóstwem (por. „Ptak przeleciał przeze mnie, ptak...”); rolę bachantek – uczestniczek owego obrzędu – odgrywają personifikacje pór roku.

Charakterystyczny dla *Piątej pory roku* i Wierzyńskiego synkretyzm kulturowy, polegający na łączeniu pogańskich tradycji słowiańskich z religią grecką i chrześcijańską (działy – bachanalia – Gorzkie Żale – nieszpory), wywodzi się z europejskiego romantyzmu i modernizmu. Bezpośrednim poprzednikiem Wierzyńskiego w dziedzinie synkretyzmu kulturowego jest Wyspiański, który bohaterów greckich ubierał w stroje słowiańskie i prznosił nad Wisłę. „Skamander połyska / Wiślaną świetląc się falą” – pisał Wyspiański w narodowym dramacie wizyjnym *Akropolis*, gdzie postacie z historii polskiej i biblijnej mieszają się z bohaterami mitów greckich. W r. 1920 słowa te stały się, jak wiadomo, mottem programowym poetyckiej grupy Skamander¹⁵, do której należał w młodości Kazimierz Wierzyński. Wyspiański wprowadził do XX-wiecznej literatury polskiej nurt nie tylko neoromantyzmu i symbolizmu, ale też neohellenizmu. Z jego twórczości oraz z twórczości romantyków (Słowackiego, Krasińskiego, Norwida) wywodzi się owa nieustannie odradzająca się w poezji polskiej paralela między historią i poezją grecką a polską (współczesnym ogniwem tego nurtu jest twórczość Zbigniewa Herberta).

Obecny w *Piątej porze roku* mit dionizyjski wspólny jest Wierzyńskiemu oraz literaturze i kulturze europejskiej i polskiej przelomu wieków i pierwszych lat XX w.¹⁶ Renesans tego mitu w kulturze europejskiej wiąże się oczywiście z nazwiskiem F. Nietzschego, autora *Narodzin tragedii z ducha muzyki*. Jednakże już wczesna interpretacja mitu dionizyjskiego dokonana przez Wierzyńskiego w jego debiutanckim tomie pt. *Wiosna i wino* zasadniczo różni się zarówno od wersji nietzscheańskiej mitu, jak i od recepcji tego mitu przez innych twórców europejskich. Jak słusznie zauważa Tymon Terlec-

¹⁵ J. Lechoń, *Przemówienie na pierwszym wieczorze literackim „Skamandra”*, w: J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977, ss. 108–110.

¹⁶ Por. M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.

ki, autor studium pt. *The Dionysian and Apollonian antinomy in Kazimierz Wierzyński's early poetry*¹⁷:

1. Mit dionizyjski obecny jest w *Wiosnie i winie* tylko pośrednio. Przejawia się on głównie poprzez dominujący w całej książce radosny nastrój ekstazy nad życiem i światem¹⁸. Ta nuta sensualnej fascynacji życiem, której towarzyszą motywy tańca, ekstazy, zjednoczenia się z tłumem miejskim, sakralnych uczt i śmiałej erotyki, wspólna jest Wierzyńskiemu i skamandrytom (np. Tuwim).

2. Jednakże ten wspólny skamandrycko-dionizyjski ton już w debiutanckim tomie poety (*Wiosna i wino*) uległ sakralizacji w duchu chrześcijańskiego renesansu (św. Franciszek z Asyżu). Dionizos Wierzyńskiego jest głównie bogiem „wszechogarniającej miłości, który znosi wszelkie różnice między ludźmi”. Sakralizację mitu dionizyjskiego, jaka dokonała się we wczesnej twórczości Wierzyńskiego, uznaje Tymon Terlecki za cechę charakterystyczną polskiej recepcji Nietzschego i wiąże ją także z oddziaływaniem Leopolda Staffa:

Chryścianizacja ta jest w dużej mierze specyficznie polska. Polski wariant nietzscheizmu (z jedynym niemal wyjątkiem Stanisława Wyspiańskiego) wykazywał skłonność do rozbrojenia lub neutralizacji. Wiele aspektów ideologii Nietzschego, zwłaszcza akcenty antyspołeczne i antysocjalne, zostało złagodzonych. Ten właśnie rys twórczości Wierzyńskiego wiedzie bezpośrednio do Leopolda Staffa, człowieka, który wprowadził go w tajniki poezji. Wiedziony swoim lirycznym temperamentem, Staff dokonał zadziwiającej syntezy Dionizosa ze świętym Franciszkiem z Asyżu. (Był on kongenialnym tłumaczem *Kwiatków* oraz entuzjastycznym interpretatorem św. Franciszka. Staff ujrzał w umbryjskim świętym prekursora renesansu, chrześcijańskie uosobienie renesansowego ideału życia.)¹⁹

3. Jedyne autentyczne nietzscheańskie motywy dionizyjskiego mitu, obecne w młodzieńczej poezji Wierzyńskiego, to

¹⁷ Główne tezy studium T. Terleckiego omawiam na podstawie publikacji *The Dionysian and Apollonian antinomy in Kazimierz Wierzyński's early poetry*, w: *For Wiktor Weintraub*, University of Illinois 1975. Por. T. Terlecki, *Antynomia dionizyjsko-apollinińska we wczesnej poezji K. Wierzyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 7.

¹⁸ *Ibidem*, s. 523.

¹⁹ *Ibidem*, s. 536.

idee wiecznego powrotu oraz przekonanie o głębokim związku Dionizosa z przyrodą (por. *Śpiew dionizyjski*). Ta ostatnia zbieżność z nietzscheańskim mitem również dowodzi, że recepcja dionizyjskiego mitu dokonała się w twórczości Wierzyńskiego poprzez pryzmat bliższej (symbolizm) i dalszej (romantyzm) polskiej tradycji poetyckiej. Ponownie cytuję Tymona Terleckiego:

Związek z sielankową tradycją poezji polskiej wydaje się jednak bardziej przekonywający; wiejski charakter symbolizmu polskiego wyróżnia go w sposób szczególny w obrębie europejskiego prądu o tej samej nazwie²⁰.

4. Dionizos Wierzyńskiego z *Wiosny i wina* jest też, zdaniem Terleckiego, bogiem natchnienia poetyckiego i ekstazy, nie powodującym jednakże (wbrew nietzscheańskiemu mitowi) utraty *principium individuationis* protagonisty, tj. wyraźnego „ja” lirycznego.

5. W zakończeniu studium Terlecki zwraca też uwagę na nieobecność dionizyjskiego rozwichrzenia w kluczowej dla utworu literackiego sferze konstrukcyjnej. Wersyfikacja, stylistyka i świat przedstawiony, przesycone nastrojem dionizyjskiego entuzjazmu wczesnych wierszy Wierzyńskiego, poddane są racjonalnym, „apollinińskim” rygorom konstrukcyjnym. Utrzymana jest równowaga między jakościami muzycznymi (brzmieniowymi) i obrazowymi utworów oraz między liryką bezpośredniego wyznania a liryką przedstawiającą, pośrednią.

Obserwacje te skłaniają Tymona Terleckiego do sądu, że Wierzyński we wczesnej twórczości dokonał syntezy pierwiastka apollinińskiego i dionizyjskiego. Synteza obu tych pierwiastków charakteryzowała – zdaniem Nietzschego – tragedię grecką.

Pisze Terlecki:

Toutes proportions gardeés, wczesna poezja Wierzyńskiego wydaje się w istocie jeszcze jednym przykładem takiego pojednania, takiego rozwiązania przeciwieństw oraz ostatecznym ich przewyciężeniem. Jest to paradoksalna jedność *hubris* – nadmiaru, przesady – z *sofrosyne* – opanowaniem i mądrością umiaru, samoświadomością i samokontrolą. Jest to rozwiązanie dwóch napięć: jednego odśrodkowego i drugiego dośro-

²⁰ *Ibidem*, s. 532.

kowego, z których jedno rozprasza, a drugie koncentruje, skupia. Ten właśnie fakt określa oryginalność poetyckiego zjawiska i wyjaśnia jego niemal bezwarunkową akceptację przez czytelników²¹.

V

Jeżeli skonfrontujemy przedstawioną przez Tymona Terleckiego wersję mitu o Dionizosie z wczesnej poezji Wierzyńskiego z wersją obecną w pisanej u schyłku życia *Piątej porze roku*, to okaże się, że:

1. Jedynym naprawdę nietzscheańskim ogniwem zaprezentowanej przez Wierzyńskiego interpretacji mitu o Dionizosie jest idea wiecznego powrotu i cyklicznego odradzania się natury. Idea ta powraca bowiem w poświęconym bezpośrednio Nietzschemu pięknym wierszu z *Tkanki ziemi* pt. *Przypomniał mi się Nietzsche*. Symbolem powtarzalności zjawisk jest w wierszu tym wędrowne ptactwo. W *Piątej porze roku* motyw ptaka pojawia się dwukrotnie. Wywołuje on za każdym razem wizję cyklicznej powtarzalności zjawisk przyrody, sugerując tym samym nietzscheańsko-dionizyjski aspekt rozważanego w *Piątej porze roku* tematu nieskończoności. Jednakże ptak z *Piątej pory roku* nie jest tylko wędrownym ptakiem z wiersza o Nietzsche, lecz jest on także – jak się wkrótce okaże – ptakiem z polskiej poezji romantycznej.

2. W *Piątej porze roku* interpretacja mitu o Dionizosie pogłębiona została w duchu wielkiego mitu romantyków o duchowej jedności człowieka i przyrody. Toteż w *Piątej porze roku* aluzje do mitu dionizyjskiego sąsiadują z odwołaniami do polskiej poezji romantycznej. Odwołania te dowodzą, że w emigracyjnym okresie twórczości Wierzyński uświadomił sobie w pełni romantyczne źródła inspiracji zarówno własnej liryki, jak i liryki swych poprzedników, Staffa i Leśmiana – tym bardziej, że proces pełnego uświadamiania sobie własnych związków z romantyzmem zaczął się już w przedwojennej twórczości poetyckiej Wierzyńskiego (*Wolność tragiczna, Kurhany*). Już w odczycie *O Bolesławie Leśmianie* (1939) Wierzyński zwrócił uwagę na związki wybitnego poprzednika z romanty-

²¹ *Ibidem*, s. 532.

zmem. Trudno więc wyobrazić sobie, by nie dotarł on do romantycznych, Mickiewiczowskich źródeł²² Staffowskiej fascynacji postacią św. Franciszka, by przeoczył wykład z 19 marca 1844, w którym Mickiewicz mówił:

Powiedziałem już dawniej z innego powodu, że rozum ludzki nie dokaże niczego w tym przedmiocie, że tylko sam chrystianizm, sięgając jedną ręką dalej w niebo, a drugą zagłębiając w tajniki przyrodzenia, potrafi wydobyć na jaw nasze związki z królestwem zwierząt i jestestw nieorganicznych. Chrystianizm to, a nie kto inny, i nie przez co innego, jak przez miłość doszedł także tajemnicy niewolnictwa między ludźmi, a doszedłszy znalazł sposoby, by je zniszczyć. Filozofowie nie przyczynili się do tego [...] Chrześcijaństwo rozwinęło najdalej uczucia moralne. Księgi chrześcijańskie pełne są przykładów głębokiej sympatii zwierząt ku ludziom pobożnym i nawzajem. Czytam w brewiarzu, że gdy św. Antoni umarł na pustyni, lwy wykopały dla niego w nocy jamę, w której go towarzysze pochowali. Kiedy św. Antoni Padewski mówił, zwierzęta nastawiały uszy i ryby nawet przyplływały do niego. Nie dziwny się temu. Ta siła, co nasze zmysły i dusze otwiera na dźwięk głosu natchnionego, ten promień niewidomy, co przechodzi przez słowo dotykalne, daje się odczuć i duchom niższym. św. Franciszek Seraficki, ów wielki cudotwórca, z jakąż miłością mówił o zwierzętach: braciszkami, siostrzyczkami swymi ich nazywał! A was to gorszy, że uczyniono wzmiankę o duchu zwierząt²³.

By uświadomić sobie, jak dalece romantyczne przekonanie o tajemniczej jedności wszystkich istot ziemskich zaciążyło na XX-wiecznej polskiej recepcji postaci św. Franciszka z Asyżu, wystarczy zacytować z kolei wpływową przedmowę L. Staffa do *Kwiatków (Fioretti)* z r. 1910:

Dusza ludzka stworzona jest dla słońca, wiosny i wesela. Mówi o tym nieomylny instynkt tej książki, cała w niej nieświadoma siebie niewinność poszukiwania ścieżek wyzwolenia. Zauważono, że najczęstszym w niej słowem jest: Radość. Wnikanie w najgłębsze tajemnice zachwytem myśli i zapamiętaniem się duszy oddaje ona równoważnikami radośnie upajają-

²² Por. K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*, s. 14: „Na wzgórzu schody i złożony napis na bramie: Collège de France. Dwa dni przed wigilią Bożego Narodzenia r. 1840 Mickiewicz wszedł po tych stopniach, aby wygłosić pierwszy swój wykład. Był profesorem literatur słowiańskich, ale wykladał swoje idee o nowym świecie odrodzonej moralności i wolności.”

²³ A. Mickiewicz, *Dzieła prozą*, wyd. T. Pini, Nowogródek 1934, t. IV: *Wykłady o literaturach słowiańskich, Rok Czwarty: 1843–1844*, s. 148.

cych woni, światel i słodczy. Cudowny ten materializm wrażeń wykwita ze związku zmysłów uduchowionych i ucieleśnionej prawie duszy z boskim kwiatem niepojmowanej, nienagannej jedności Tajemnicy²⁴.

Tekst Staffa ujawnia też związek polskiej romantycznej recepcji św. Franciszka z Asyżu ze wspólną wszystkim romantykom europejskim ideą przyszłego pojednania wszechrzeczy oraz wielkiej przemiany duchowej jednostek i odrodzenia całej ludzkości, które dokona się za sprawą natchnionych ludzi – „artystów życia”. Ideę tę również głosił Mickiewicz w wykładach paryskich, powołując się na Ewangelię, pisma św. Franciszka z Asyżu, Fryderyka Schellinga, Jakuba Boehme, Saint-Martina oraz polskich poetów i filozofów romantycznych:

Schelling, największy z filozofów niemieckich, ogłasza teraz w Berlinie swoją długo tajoną doktrynę, której pierwiastki znajdujemy w poetach polskich. Utrzymuje on, że chrystianizm dotąd przeszedł tylko dwa stany, dwa okresy swojego zawodu. Pierwsza z tych epok była, jak ją nazywa, epoką Świętego Piotra, to jest epoką wiary silnej, samoistnej, syntetycznej, która trwała do VI albo do VII wieku. Nastąpiła po niej epoka Świętego Pawła, czasy rozpraw i doktryn, obejmujące resztę wieków średnich i protestantyzmu. Teraz, wedle Schellinga, mamy ujrzeć epokę Świętego Jana, epokę entuzjazmu i miłości. Doktryna ta pokazała się dopiero przed kilku miesiącami, a wiadomo wszystkim, że sławny autor Irydiona rozwinął był ją już poetycznie w symbolach²⁵.

Jeżeli tylekroć krytykowany za „witalizm”²⁶, „brak idei poetyckiej” lub „programofobię” manifest skamandrytów rozważymy w kontekście zarówno młodzieńczych wypowiedzi programowych Mickiewicza (*Oda do młodości*, *Romantyczność*), jak i wykładów poety z okresu profesury w Collège de France, to w manifestie skamandrytów odnajdziemy wspólne

²⁴ L. Staff, *Franciszkanizm*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 693.

²⁵ A. Mickiewicz, *Wykłady...*, wykład 38, Rok Drugi (1841–1843), s. 320.

²⁶ A. Nowaczyński, *Skamander połyska, wiślaną świetląc się falą* (1921), w: J. Zacharska, *Skamander*, ss. 162–173. T. Peiper, *Poeci bez idei poetyckiej* (1928), w: *ibidem*, ss. 178–184. K. Irzykowski, *Programofobia* (1934), w: *ibidem*, ss. 156–162.

wszystkim romantykom polskim i europejskim (np. Blake'owi, Shelleyowi) i XX-wiecznemu poecie Yeatsowi przekonanie o jedności wszechrzeczy/wszechstworzenia/bytu oraz romantyczną wiarę w nadejście Nowej Jerozolimy (*New Jerusalem*), czyli epoki entuzjazmu, wyobraźni, miłości i twórczości.

Do tej właśnie romantycznej idei „powszechnej miłości”²⁷ nawiązywali młodzi poeci odrodzonej Polski: Tuwim, Wierzyński i Lechoń. Idąc śladem pisarzy i poetów Młodej Polski – Stanisława Brzozowskiego, autora *Legendy Młodej Polski*; Leopolda Staffa, poety symbolisty, odkrywcy i piewcy tajemniczej codzienności oraz tłumacza *Kwiatków św. Franciszka* i dzieł F. Nietzschego; Stefana Żeromskiego, autora m.in. *Urody życia* oraz przełomowego odczytu *Literatura a życie polskie* (1915); Stanisława Wyspiańskiego, autora m.in. dramatów *Wyzwolenie* i *Akropolis*; Adolfa Dygasińskiego, autora m.in. powieści pt. *Gody życia* – młodzi poeci odrodzonej Polski odrzucili narodowo-martyrologiczną interpretację romantyzmu, a nawiązali do najbardziej „romantycznego” mitu wielkich romantyków – mitu o jedności i przyszłym pojednaniu wszechstworzenia.

Sto lat po programowych wierszach Mickiewicza pt. *Oda do młodości* i *Romantyczność*, w *Słowie wstępnym* do pierwszego numeru pisma *Skamander* (1920) pisał Wilam Horzycyca:

Nie chcemy przeoczać zła, ale miłość nasza jest nad wszelkie zło silniejsza: dlatego kochamy dzień dzisiejszy niezachwianą, pierwszą miłością, jesteśmy i chcemy być jego dziećmi. A dzień ów nie jest tylko dniem siedmiu plag, lecz i dniem narodzin nowego świata [...] wierzymy, iż królestwo ducha jest królestwem z tego świata, że nim będzie, być musi [...] Lecz raz jeszcze rzucając dawne hasła, świadomi jesteśmy, żeśmy o sto lat starsi, że słowa nasze są inne, choć brzmienie to samo, że nadeszły inne czasy, które w starym symbolu ujrzeć pragną i muszą – nową treść [...] ale chcemy zdobywać, porywać, zapalać serca ludzi, chcemy być ich uśmiechem i ich płaczem; [...] Wierzymy w zesłanie ducha Bożego na dusze, ale także i w pracę w tym duchu, i wierzymy, że tą tylko drogą rzetelnej i sprawnej twórczości zbudować potrafimy kościół nowej sztuki, jaki się nam marzy, przybytek pojednania szczytów z dolinami, i obu-

²⁷ J. Tuwim, *Manifest powszechnej miłości*, w: *Dzieła*, Warszawa 1964, t. 5: *Pisma prozą*, s. 216.

dzić pieśń, co iść będzie z ust do ust, z serc do serc, jak dobra wieść, jak radosne witanie nowego poranka²⁸.

Uosobieniem entuzjastycznego nastroju pierwszych tomików Wierzyńskiego (*Wiosna i wino* – 1919, *Wróble na dachu* – 1921) oraz żarliwości późniejszych utworów są w *Piątej porze roku* pierwsza i druga pora roku:

Jedna była młodzieńcza, wesoła,
Jeszcze śni mi się, jeszcze mnie woła
(Ach, pusty śmiech, niedorzeczność!),
Druga była żarliwa, gorąca,
Czerwoną wargą jeszcze mnie trąca,
[...]

(zwr. 2)

Ten radosny ton dionizyjsko-franciszkański odniesiony zostaje w *Piątej porze roku* – zgodnie z sugestią młodzieńczego manifestu skamandrytów – do *Ody do młodości* Mickiewicza:

Krzyczałem w tłumie jak ja zakochanych
„Młodości, podaj mi skrzydła!”

(zwr. 7)

W *Piątej porze roku* nastąpiło więc znamienne przesunięcie akcentów w stosunku do młodzieńczej autocharakterystyki bohatera lirycznego *Wiosny i wina*, który nastrój własnej liryki określał jako „renesansowo-helleńsko-dzisiejszy”²⁹ (por. *Szumi w mej głowie*). Parafrazując tę młodzieńczą wypowiedź, można by powiedzieć, że ogólna tonacja *Piątej pory roku* jest romantyczno-renesansowo-helleńsko-dzisiejsza. *Piąta pora roku*, pełna odwołań do wielkiego romantyzmu, dowodzi, że z perspektywy lat ten właśnie nurt narodowej poezji okazał się najistotniejszym źródłem inspiracji.

3. Przedstawiona w pierwszej części *Piątej pory roku* wizja korowodu dionizyjskiego złożonego z ludzi, roślin, zwierząt

²⁸ W. Horzyca, *Słowo wstępne do „Skamandra”*, w: J. Zacharska, *Skamander*, ss. 105–107. Por. także uwagi J. Zacharskiej dotyczące autorstwa manifestu Skamandra (s. 259).

²⁹ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, s. 30.

i pór roku (wśród którego znajduje się również młody poeta), motywy ognisk, snu na leśnych polanach, skaczących saren przypominających bachantki odziane w sarnie skóry, a także interpretacja misterium dionizyjskiego jako obrzędu, który wyzwala w człowieku przeżycie nieskończoności istnienia oraz poczucie nieśmiertelności własnej, przypomina schrystianizowaną wersję misterium dionizyjskiego nakreśloną przez wybitnego znawcę antyku Tadeusza Zielińskiego w popularnej wersji mitologii greckiej pt. *Starożytność bajeczna*:

boskie natchnienie owładnęło sercem Tyrezjasza; zaczął głosić o nowym bogu Bakchosie-Dionizosie, synu Zeusa i Semele. Odstąpił on ludziom znaczenie tajemnego związku rodziców boga: Zeus żył w niezgodzie z Matką-Ziemią, wyrwawszy ludzkość spod władzy jej praw, pod którymi żyła przedtem na równi w innych stworzeniach, i wprowadziwszy ją na drogę rozwoju umysłowego. Lecz na tej drodze nie ma spokoju duchowego i dlatego Zeus zrodził rozjemcę – Dionizosa. Został on wychowany daleko, wśród nimf góry Zeusowej; teraz wraca do rodzinnego miasta swej matki i niesie mu cenny dar – swe *misteria*, z nimi zaś pojednanie z Matką-Ziemią. On rzuci hasło – i zbiegną się jego czciciele, bachanci i bachantki, na święte polanki ojczystych gór, aby choć w ciągu kilku dni żyć tam wedle praw Matki-Ziemi; będą nocowali na zielonej murawie, będą spędzali dni w wesołych korowodach, przy dźwiękach szalonej muzyki – tympanów, cymbałów i fletów. Ogarnie ich nieokiełznany zachwyty, wyda im się, że dusza oddziela się od ciała i żyje własnym, niewymownie szczęśliwym życiem, że ta ich dusza ma swój własny byt, jest niezniszczalna, że nie zginie, gdy ciało w proch się rozsypie. Bóg ześle na swych bachantów i bachantki cudowne błogosławieństwo: odziani w skóry jelenie, z tysem zamiast broni, staną się nietykalni dla przyrody i dla ludzi. Sama Matka-Ziemia będzie ich karmiła i poila, dając im mleko, miód, wino, gdzie i ile tylko zapragną...³⁰

4. W *Piątej porze roku* mit dionizyjski ujawnił też swój ciemny i tragiczny biegun: warunkiem – czy ceną – odrodzenia duchowego poprzez kontakt z ziemią oraz wspólnotą żywych i umarłych jest symboliczna śmierć bohatera:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem
A jednak trwam znów [...]

(zwr. 16)

³⁰ T. Zieliński, *Starożytność bajeczna*, Warszawa 1957, ss. 21–22.

Ten drugi, ciemny biegun mitu wprowadza w Introdukcji motyw wielkopostnego nabożeństwa Gorzkich Żalów, które zapowiada Mękę Chrystusa. Być może, że ten ciemny biegun dionizyjskiego mitu zespała się w *Piątej porze roku* z ulubionym mitem romantyków polskich – z mitem eleuzyjskim, historią Demeter i Persefony interpretowaną jako rzecz o przyszłym odrodzeniu się ludzkości poprzez cierpienie jednostek i narodów. Tak też u progu XX w. zinterpretował mit eluzyjski Wyspiański w *Nocy listopadowej*.

Symboliczna scena pożegnania Demeter z Persefoną powracającą do podziemi rozgrywa się tam późną jesienią. W *Piątej porze roku* również późną jesienią lub wczesną zimą przychodzi rodzice protagonisty, by przeprowadzić go na drugą stronę życia, „w głąb, w tajemniczy obszar”.

VI

Bohater *Piątej pory roku* za sprawą wewnątrznie odprawionego obrzędu dionizyjsko-eleuzyjsko-chrześcijańskiego (odrodzenie się poprzez symboliczną śmierć/cierpienie) osiągnie ów nadludzki stan wizyjnej ekstazy – poza czasem i ciałem, życiem i śmiercią – którego poszukiwał wystylizowany na bohatera mitu o Graalu protagonista poematu W. B. Yeatsa pt. *Wieża*.

Mistyczna wizja jedności bytu oraz towarzysząca jej aura emocjonalna należy do lirycznego rdzenia *Piątej pory roku*. Protagonista jako syn ziemi i ucieleśniona samoświadomość ziemi, a zarazem jako duch przewodni wielkiej wspólnoty duchów osobowych i poeta-wizjoner odsłoni też słuchaczom w zakończeniu utworu tajemnicę życia i wieczności pojętej jako ostatni etap cyklu przemian, jakim podlega cała przyroda oraz ludzka egzystencja. Jabłuszko, które potoczy się pod łóżko Ziemi-bogini, to symbol nieśmiertelności, który zdobył w ogrodzie Hesperyd Herkules, jeden z bohaterów *Ody do młodości* Mickiewicza.

Bohater *Piątej pory roku* jest więc nie tylko przewodnikiem grecko-słowiańsko-chrześcijańskiego obrzędu, ale też – jak bohater *Wieży* Yeatsa – platońskim poetą natchnionym, reweleatorem prawdy o świecie i człowieku. Symbolem owego na-

tchnienia jest ptak, który powoduje nagłe poszerzenie się jego świadomości do wymiarów kosmicznych. Ów ptak jest nie tylko zwiastunem wiecznego cyklu narodzin i przemian z nietscheańskiego mitu, lecz przypomina także ptaki z poezji Norwida i Słowackiego:

1. Ptak Wierzyńskiego przypomina ptaka z poematu Norwida pt. *Pięć zarysów*, gdzie motyw ten wyraża zinterpretowaną w duchu metempsychozy romantyczną ideę wielkiego łańcucha stworzeń. Tylko duchy najwrażliwszych ludzi (tj. artystów) przechodzą w formę ptaka:

[...] duch, wedle zasługi,
Zstępuje lub wstępuje wyżej, albo niżej –
Cały ciąg przyrodzenia, ilekolwiek długi,
Służy ku temu – formy są jak mnogość krzyży
Lżejszych lub cięższych: w roślin przechodzi formułę
Wegetujące martwo serce – więcej czułe
Przechodzi w formę ptaka, mniej czułe w minerał;
Jak żył duch, tak się będzie nareszcie ubierał –
Ach są i wyższe sfery³¹ –

2. Ewokujący utracony „kraj lat dzieciennych” ptak Wierzyńskiego pokrewny jest też nostalgicznym żurawiom Słowackiego (por. *Hymn pisany o zachodzie słońca pod Aleksandrią*).

3. Jako symbol nagłego poetyckiego olśnienia ptak Wierzyńskiego przypomina mistycznego ptaka z wiersza Słowackiego pt. *Zachwycenie*, gdzie Bóg pod postacią ognistego ptaka chwytają w szpony małego ptaszka – serce strwożonego poety:

Bo mój Stworzyciel znalazł mię na ziemi
I napadł w nocy ogniami złotymi...

Bo Pan, mówiący w objawieniu: Jestem,
Napadł mię w ogniach z trzaskiem i szelestem.

[...]

³¹ C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, pod red. J. W. Gomułickiego, t. 3, Warszawa 1971, s. 488. Por. M. Żurowski, *Norwid i symboliści*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4.

Gdy Pan nade mną stał w ognia oponach,
Gdym był jak ptaszek w Pana mego szponach,

[...]

Przywalon byłem twej lekkości skałą
Serce jak ptaszek złąkniony latało³².

Zarówno ptak, jak i jego boski atrybut (ogień) z wiersza *Zachwycenie* mają oczywisty podtekst mistyki franciszkańskiej. W wierszu Wierzyńskiego natomiast mistyczny podtekst obu motywów został jakby zakamuflowany. Ptak i ogień występują osobno jako „zwykłe”, zaczerpnięte z „rzeczywistości” elementy wewnętrznego pejzażu bohatera („Ptak przeleciał przede mnie... Paliły się we mnie ogniska pastuchów”) o podwójnym znaczeniu.

W *Piątej porze roku* ptak i ogień pełnią bowiem podwójną funkcję: realistycznych elementów ojczystego otoczenia bohatera, które zawierają tajemnicę życia, śmierci, twórczości i wieczności. W tym właśnie kierunku naturalnego symbolizmu zakorzenionego w tajemniczej codzienności prowadził Wierzyński poezję polską, poczynawszy od swej debiutanckiej książki *Wiosna i wino* (por. *Tryptyk o dzieciach*). W tym też kierunku reinterpretował w emigracyjnym okresie twórczości najbardziej fantastyczne i ekstatyczne pomysły romantyków³³.

4. Ptak z *Piątej pory roku*, który wywołuje wizję kraju lat dziecińczych, spokrewniony jest także z aniołem – duchem opiekuńczym ziemskiej ojczyzny romantyków. Takie przeistoczenie bociana – ptaka uznawanego przez lud za opiekuna i stróża domów – w anioła dokonało się niegdyś w osnutym na motywach z mitycznej prehistorii Polski poemacie metamorficznym Juliusza Słowackiego pt. *Król Duch*. Narratorem tego poematu jest, jak wiadomo, wcielający się kolejno w mitycznych i średniowiecznych władców Polski duch Era – bohatera platońskiego mitu z X księgi *Państwa*:

³² J. Słowacki, *Dziela*, wyd. T. Pini, t. I: *Drobne utwory poetyczne. Poematy*, Warszawa 1933, ss. 39–40.

³³ Por. *O moim geniuszu*, w: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, s. 475. Por. *Dziady*, *ibidem*, s. 488. Por. *Narada z ptakami*, *ibidem*, s. 500.

On potem w duchów świętych tajemnicy
Najgłębszej zasiadł przecudowną chatę
Na szmaragdowych łąkach, przy Kruszwicy,
Nad którą Boże dwa twory skrzydlate
Jak dwa posągi wiejskiej okolicy
Stały... A gniazdo ich, mchami brodate,
W ogniu komina ponad chaty czołem
Księżycem zdało się – a ptak aniołem³⁴.

„Anioły stoją na rodzinnych polach, / I chcąc powitać lecą
w nasze strony” – pisał też w znanym wierszu Słowacki, zgodnie z przekonaniem romantyków polskich, że każdy człowiek i każdy kraj posiada własnego opiekuńczego ducha. W *Królu Duchu* słowiańska ojczyzna narratora-bohatera jawi się jako „Kraina pełna zamków i kościołów / Z niebem związana wstęgami aniołów.”

Na obrazach wielkiego malarza symbolisty z przełomu wieków, Jacka Malczewskiego – w którego twórczości, podobnie jak w *Piątej porze roku* Wierzyńskiego, motywy romantyczne, dionizyjskie i franciszkańskie stapiają się z folklorem i pejzażem polskim – anioły o przepysznej biologicznej urodzie i kolorowych, ogromnych ptasich skrzydłach zaludniają wszystkie niemal pejzaże rodzinnych stron artysty. Towarzyszą one młodemu człowiekowi w jego ziemskiej wędrówce (seria z Tobiaszem); są symbolem życia ludzkiego pojętego jako nieustanna wędrówka: dążenie Tobiasza-syna do domu ojca. Kojarzą się więc z życiem i śmiercią, wiecznością i starością, z inspiracją duchową i wiecznością. Są one też spokrewnione, wedle słów Kazimierza Wyki, z Parkami, Eryniami i Chimerami.

Otóż wydaje się, że właśnie obraz Malczewskiego pt. *Autoportret z Tobiaszem i Parkami* (1912) mógłby być rozważany jako ikonograficzna paralela dla sytuacji nakreślonej przez Wierzyńskiego w *Introdukcji do Piątej pory roku*³⁵. W symbolicznym autoportrecie Malczewskiego na pierwszym planie, na tle drewnianej ściany domu, siedzi ze złożonymi jak do

³⁴ Cytowane przez K. Wykę w: *Thanatos i Polska*, Kraków 1971, ss. 112–113. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. XVII, Wrocław 1975, s. 117.

³⁵ Por. J. Lechoń, *Poezje*, Warszawa 1973 (*Jacek Malczewski*).

modlitwy rękami – ucharakteryzowany na św. Franciszka – stary Tobiasz-ojciec o rysach malarza. Otacza go pięć postaci. Tuż przed nim, nieco ku prawej stronie obrazu stoi mały chłopiec – Tobiasz-syn – „uważnie przygotowujący się do uleczenia ojca”. Nożem przecina on rybę trzymaną wysoko tuż przy twarzy. Za Tobiaszem-ojcem stoją cztery postacie kobiece. Trzy z nich to mitologiczne Parki, a właściwie „dziewki wiejskie bardzo pospolite i obojętne myślowo”. Zajmują one środkową i lewą część obrazu. Natomiast wysunięta ku stronie prawej (podobnie jak Tobiasz-syn) i odwrócona profilem postać czwarta to niezwykle piękna „anielica”, młoda kobieta ze skrzydłami. Postać ta pełni poczwórną funkcję: archaniola Rafała, czwartej, dodatkowej Parki, muzy oraz anioła-śmierci. W prawym jej ręku, uniesionym nad głową Tobiasza-ojca, spoczywa nie wysnuta z wnętrza rozplątanej ryby trzymanej przez Tobiasza-syna. W ręku lewym owej postaci skrzydlatej widnieje ostrze. Otóż w *Introdukcji do Piątej pory roku* nakreślona została jakby podobna (choć oczywiście bardziej schematyczna wizualnie) sytuacja symboliczna. Centralne miejsce zajmuje w niej zatopiony w wewnętrznej wizji bohater, którego nawiedza pięć symbolicznych postaci. Są to personifikacje pór roku, które pełnią również funkcję muz, Parek, bachantek i uczestniczek obrzędu:

Jedna była młodzieńcza, wesola,
Jeszcze śni mi się, jeszcze mnie woła.
(Ach, pusty śmiech, niedorzeczność!),
Druga była żarliwa, gorąca,
Czerwoną wargą jeszcze mnie trąca,
Trzecia – jesienna, czwarta – zimowa,
A piąta – śmierć i wieczność.

(zwr. 2)

Cztery z tych postaci są dodatkowo scharakteryzowane w zwrotce 12:

[...] i legły u nogi
Jaskółcze wiosny, bukowe lata
I jesień sowa i zima brodata.

– natomiast piąta pora roku nie zostaje bliżej scharakteryzowana. Można się tylko domyślać, że jej wysłannikiem jest ptak,

którego być może dopiero co wypuściła z rąk. Ta piąta, dodatkowa postać wydaje się pełnić w wierszu Wierzyńskiego funkcję zarówno skrzydlatej anielicy z obrazu Malczewskiego, jak i młodego Tobiasza.

Przyrównanie, że owa piąta postać ze wstępnego fragmentu *Piątej pory roku* związana jest z ptakiem zwiastunem, którego mogła dopiero co wypuścić z rąk, znajduje natomiast oparcie w drugim z wymienionych obrazów Malczewskiego (*Portret Feliksa Jasińskiego*). Na obrazie tym na tle zimowego pejzażu ukazana jest obrócona profilem twarz ciemnowłosego mężczyzny z brodą, który patrzy na ptaka – zimorodka – trzymanego przez słomianą kukłę. Kukła ta ma twarz lalki i wieniec z kwiatów na głowie: jest to Marzanna, słowiańskie bóstwo zimy. Jej rytualne utopienie zwiastowało, według przekonań ludowych, nadejście wiosny. Na wspomnianym obrazie Malczewskiego zamiast sceny „topienia Marzanny” ukazana została Marzanna z zimorodkiem, który również, według europejskich przekonań ludowych, zwiastuje m.in. wiosenne odradzanie się przyrody. U Malczewskiego zimorodek – podobnie jak w *Popiołach* Żeromskiego i w ludowych opowieściach – staje się także heroldem symbolicznych przemian, zwiastunem życia zwyciężającego śmierć. Jest więc bliskim krewnym ptaka z poematu Wierzyńskiego³⁶.

5. Jeszcze bliższy ptakowi z *Piątej pory roku* jest zimorodek – symbol wiernej miłości małżeńskiej zwyciężającej śmierć i sięgającej w wieczność, z greckiego mitu opowiedzianego przez pseudo-Platona oraz ukryty w potocznym angielskim idiomie *halcyon days* (dni zimorodkowe – tj. okres zimowej ciszy morskiej) – zimorodek Eliota z poematu *Four Quartets* (*Cztery kwartety*). Tematem przewodnim tego poematu jest problem czasu i wieczności, a zimorodek (*halcyon*) – legendarny zwiastun i sprawca zimowej słonecznej pogody i ciszy morskiej – zapowiada tam możliwość przewyciężenia przeciwnie-

³⁶ Por. też obraz Jacka Malczewskiego *Piosnka jesienna*. Obraz ten przedstawia młodego mężczyznę w szynelu wojskowym, w towarzystwie młodej dziewczyny, która trzyma w dłoniach nieżywą jaskółkę (symbol śmierci i zbliżającej się zimy).

stwa między życiem i śmiercią, latem i zimą, burzliwą teraźniejszością i spokojną wiecznością³⁷.

6. Jako wysłannik piątej pory roku, a zarazem odnowiciel zwyciężającej śmierć miłości do ziemi oraz wszelkich stworzeń i duchów z nią związanych należy też ptak-zwiastun Wierzyńskiego do kręgu mistyki franciszkańskiej. Jego bliskim ikonograficznym odpowiednikiem zdaje się także zielonkawy ptak-zwiastun, lekko wsparty na palcach prawej ręki archanioła Gabriela, klęczącego w scenie *Zwiastowania* przed Maryją Panną ze słynnego XIV-wiecznego obrazu pędzla ks. Hilarego z Viterbo. Obraz ten znajduje się w kaplicy Porcjunkuli (w bazylice Matki Bożej Anielskiej) w Asyżu – a więc w miejscu, które św. Franciszek własnymi rękoma odrestaurował, gdzie otrzymał powołanie i gdzie na własne życzenie został przeniesiony w chwili śmierci. Tam też, umierając, wyśpiewał słynną *Pieśń słoneczną*.

7. Ptak z *Piątej pory roku* bliski jest więc także ptakom z wcześniejszego wiersza Wierzyńskiego pt. *Alviano (Korzec maku)*. Wiersz ten pełen jest pokrewnych Malczewskiemu skojarzeń z kręgu dionizyjsko-franciszkańskiego. Św. Franciszek przypomina tam bóstwo roślinne, a zarazem ptaka wygłaszającego kazanie do braci ptaków. Tematem jego kazania jest ciągłość życia i egzystencjalna jedność wszystkich stworzeń, z której wynika potrzeba wzajemnego braterstwa i miłości.

Co on wam opowiadał,
Ptaki z Alviano,
Że słyszy jak w gęstej wiośnie
Trawa musuje i rośnie
Nad Umbrą zaczarowaną?

Że ręce ma z bluszczu,
Że oblatuje wesoly
Rozkołysane drzewa,
Gardłem zielonym śpiewa
I mieszka w nich, jak dziecioly?

³⁷ Por. K. Wierzyński, *Psalm o wierzbach*, w: *Poezje zebrane*, s. 525, gdzie zimorodek kojarzy się z karpacką wiosną. Por. hasło „alcyon” w: J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paryż 1973, t. I, ss. 37–39. Por. Pseudo-Platon, *Zimorodek...*, tłum. L. Regner, Warszawa 1985.

Że mówić można do ostu
I pisać na wodzie wspomnienia
I wszystko to ktoś zrozumie,
Wiatr mu powtórzy w szumie,
Bo wszystko – z jednego stworzenia?

Co on wam mówił? Powtórzcie,
Winnice, oliwki, zające,
Że można modlić się w ptakach,
w liściach, mchu i widłakach,
I że można się modlić niechęć?³⁸

W ten sposób istotny dla ptaka z *Piątej pory roku* europejski krąg odwołań literacko-malarskich zamyka się – na razie. W świetle powyższych uwag nie wyda się już zaskoczeniem to, że w dalszym ciągu utworu migotliwy znaczeniowo ptak okaże się jakby wysłannikiem duchów zmarłych rodziców protagonisty. Duchy te są bowiem, jak się wydaje, potencjalnie obecne od chwili rozpoczęcia się monologu lirycznego. Pełnią one funkcję duchów opiekuńczych i znajdują się w tym niedookreślonym miejscu wewnętrznej przestrzeni bohatera, które zajmuje piąta pora roku. Duchy zmarłych rodziców zdają się więc pełnić w *Piątej porze roku* funkcje, które na obrazie z bazyliki Matki Bożej Anielskiej w Asyżu przypadają archaniołowi Gabrielowi trzymającemu w ręku symbolicznego ptaka-zwiastuna, a na obrazach Malczewskiego Marzannie, archaniołowi Rafałowi i młodemu Tobiaszowi.

Świat przedstawiony *Piątej pory roku*, podobnie jak świat z obrazu Jacka Malczewskiego, rozgrywa się między biegunami fantastyki i realizmu. Jednak Wierzyński jako poeta ma większą swobodę manewrowania między tymi biegunami niż Malczewski. Przede wszystkim dlatego, że przedmioty przedstawiane przez poetę są w większym stopniu schematami wyobrażeniowymi „zadanymi” czytelnikowi do konkretyzacji. Otóż schematy wyobrażeniowe przedmiotów, zdarzeń i sytuacji zostały w *Piątej porze roku* w ten sposób zarysowane, że mogą być konkretyzowane przez czytelnika jako realistyczne

³⁸ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, s. 437.

bądź fantastyczne, bądź też jako realistyczne i fantastyczne zarazem. Charakterystyczna dla dzieł romantyków oscylacja między biegunem fantastyki i realizmu³⁹ zostaje więc rozwiązana przez Wierzyńskiego w *Piątej porze roku* w kierunku równoczesnego współwystępowania obu wymienionych możliwości. Wiąże się to z posługiwaniem się przez poetę wieloznacznością, niedopowiedzeniem, sugestią i aluzją, a także z „uzwykłaniem” wszelkich niezwykłości oraz z ukonkretnianiem abstrakcji.

I tak wiosna (podobnie jak lato) z *Piątej pory roku* ma psychikę ludzką: jest „młodzieńcza”, „wesoła”, „śmieje się”. Wobec duchów ludzkich zachowuje się ona – podobnie jak inne pory roku – jak oswojone zwierzę:

[...] legły u nogi
Jaskółcze wiosny, bukowe lata
I jesień sowa i zima brodata
(zwr. 12)

Wiosna określana jest także jako „jaskółcza”. Wszystkie te cechy wiosny mogą prowadzić czytelnika w kilku kierunkach:

1. Może on wyobrazić sobie wiosnę jako boginkę słowiańską w wieńcu na głowie – z tym, że wieniec ten zrobiony jest nie z kwiatów, lecz z jaskółek. Tak zrekonstruowana wiosna z *Piątej pory roku* byłaby postacią fantastyczną, która przypominałaby Goplanę z *Balladyny* Słowackiego – muzę, a także rytualnie przybraną uczestniczkę obrzędu.

2. Czytelnik może jednak zatrzymać się przy drugim obrazie wiosny (por. zwr. 12) i określenie „jaskółcza” odnieść do jaskółek, które pojawiają się wiosną na ziemiach polskich⁴⁰.

3. Trzecia możliwość byłaby komponentem dwóch poprzednich wymienionych.

Cechą wspólną wszystkich tych konkretyzacji byłyby niewątpliwie radosny i pogodny nastrój.

Najbardziej widocznym wymiarem świata przedstawionego z *Piątej pory roku* (podobnie jak świata z obrazów Malczew-

³⁹ Por. K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*, Warszawa 1963.

⁴⁰ Por. M. Dłuska, *Legenda wieczności*, w: *Studia i rozprawy*, t. III, s. 156.

skiego) jest jego postać autobiograficzno-codzienna. Tworzą ją osobiste przeżycia bohatera utworu oraz przedmioty i zdarzenia przypominające rzeczy znane czytelnikowi z codziennego doświadczenia. Codziennością *Piątej pory roku* Wierzyńskiego jest *par excellence* przyroda oraz ludzie bezpośrednio z nią związani. Jednakże ta codzienna postać świata przedstawionego jest wielowymiarowa, gdyż życie człowieka-twórcy oraz jego związek z ludźmi i przyrodą ojczystą ukazane są równocześnie poprzez cztery pryzmaty:

1. Poprzez pryzmat archetypicznego przecucia nieuchronnej śmierci, któremu towarzyszy nadzieja dostąpienia pełnej wizji prawdy (por. 15 zwr. *Piątej pory roku*):

Teraz tu słyszę, czego nikt nie słyszy,
I widzę rzeczy na skroś i spod spodu
I pełny jestem śmierci jak ciszy
I pełny wieczności jak chłodu.

2. Poprzez pryzmat motywów mitologicznych i biblijnych.

3. Poprzez pryzmat folkloru polskiego.

4. Poprzez pryzmat najistotniejszy: romantycznej i symbolicznej poezji.

VII

Najbardziej wieloznacznym motywem *Piątej pory roku* jest ptak – element przyrodniczego tła poematu; symbol wiecznego powrotu zjawisk; wysłannik wieczności i śmierci; symbol natchnienia; mistyczny herold wszechogarniającej miłości, która zwycięża śmierć; „krewny” muz i Parek oraz anioła stróża; wreszcie symbol nostalgii oraz jedności ziemi i nieba. Motyw ptaka jest głównym węzłem znaczeniowym i tematycznym utworu (przyroda – wieczność – wyobraźnia – sztuka). Nieprzypadkowo więc ptak ten zestawiony jest w *Introdukcji Piątej pory roku* ze śpiewem i krwią. „Ptak”, „śpiew” i „krew” to jedyne męskie klauzule wersowe w całym utworze. Zestawienie ptak – śpiew – krew sugeruje kolejne znaczenie symbolu. Wydaje się bowiem, że ptak ten – podobnie jak ptak z II części *The Tower* Yeatsa – jest symbolem „prawdy żywej” (*living truth*), tożsamej ze słowem natchnionym poety oraz z „praw-

dą wewnętrzną” poety, która jest bądź odblaskiem, bądź synonimem prawdy absolutnej.

Taką ekspresyjną teorię natchnionego słowa⁴¹ wielkich świętych filozofów i poetów sformułował w wykładach paryskich z r. 1844 (por. zwłaszcza wykłady VII i VIII z r. 1844) Adam Mickiewicz. Zakłada ona – podobnie jak teologia twórczości z *Ennead* Plotyna – dążenie każdego twórcy do jedności intuicyjnej myśli/uczucia, twórczego działania oraz wytworu owego działania (tj. dzieła sztuki). W myśl tej teorii słowo natchnione dociera do duszy odbiorcy w nie zniekształconej postaci oraz bezpośrednio kształtuje duszę odbiorcy⁴². Słowo natchnione jest więc dla Mickiewicza:

1. „Promieniem słowa Bożego”⁴³, „objawieniem cząstkowym”⁴⁴.

2. Ekspresją ducha ludzkiego⁴⁵.

3. Słowo posiada dwa aspekty: duchowy i materialny. Oba te aspekty słowa tworzą nierozzerwalną całość, podobnie jak nierozzerwalną całość stanowią ciało i duch człowieka. Siłą zaś zespalającą w jedną całość materię i ducha, w słowo, jest miłość znajdująca się w człowieku – źródło życia, twórczości i natchnienia, boski pierwiastek świata:

Słowo jest to ciało i duch stopione razem ogniem boskim znajdującym się w człowieku [...] Słowo jest to cały człowiek.

4. Tak rozumiane słowo Mickiewicz porównuje do „lotnej i płomienistej kulki”⁴⁶, a więc pośrednio kojarzy z ptakiem.

⁴¹ Mickiewiczowskie „słowo” jest wieloznaczne. Może ono oznaczać: Boga, Objawienie Boże (tj. Pismo Święte), natchnione dzieło sztuki, natchnione działanie, natchnionego człowieka, fundament bytu.

⁴² „Ale jeżeli ciężko otrzymać Słowo, promień Słowa Bożego, jeżeli w niewielu tylko epokach dano światu widzieć organa tego Słowa, ciężko też i je przyjąć” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Czwarty, s. 150).

⁴³ „Zastanawiając się nad wewnętrzną pracą naszego ducha, mogliśmy już przyjść do niejasnego poznania Słowa Bożego, bo każdy z nas ma w sobie iskrę Bożą, ma swoje Słowo Boże, i wszystkie nasze dzieła są Słowami cząstkowymi”; *ibidem*, s. 148.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 130.

⁴⁵ *Ibidem*, ss. 132–133.

⁴⁶ „Dla przekonania się, ile w tem prawdy, dosyć będzie, jeżeli każdy zastanowi się, co się z nim dzieje w tych rzadkich chwilach, kiedy miłość

5. Głos człowieka natchnionego określa jako „prąd życia i siły” bezpośrednio przenikający duszę słuchaczy⁴⁷.

6. Pod niewątpliwym wpływem Ewangelii utożsamia też Mickiewicz słowo z „mocą duchową”, której istotą jest miłość, oraz z pokarmem i chlebem⁴⁸. Tym samym zaś uznaje on słowo natchnione za źródło zarówno duchowego, jak i biologicznego życia:⁴⁹

Moc to słowo, które się już urzeczywistnia, wchodzi w życie, daje żywotność, karmi.

7. Słowo jako wyraz siły/mocy ducha jest też tożsame z działaniem, z pracą. Wszelka bowiem praca „jest to wyteżenie czucia i mocy”⁵⁰.

8. Słowo natchnione jest też „czynem”, skoro to „intencja i siła połączone w jednym duchu”⁵¹.

silna, szczerą i czystą, kiedy uczucie patriotyczne albo natchnienie boskie każe mu mówić. Jakiś ogień wewnętrzny zapala się natenczas w głębi naszego jestestwa, przebiega nagle po wszystkich żyłach, przejmuje, roztopia niejako całą naszą organizację i z tak roztopionego człowieka duch jego, wyciągając pierwiastek [...] tworzy tę lotną i płomienistą kulkę, którą nazywamy słowem, która wylatuje z nas, nie rozłączając się z nami, która zdaje się znikać, a jednak trwa tak długo, jak duch, co ją wydał, to jest – bez końca”; *ibidem*, s. 132.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 134.

⁴⁸ „Mówiliśmy o cudowności słowa żywiącego, o duchu stającym się pokarmem”; *ibidem*, s. 139.

⁴⁹ „Ewangelia powiada, że człowiek żyje nie tylko chlebem, ale i słowem Bożym. Odwołując się do Ewangelii, można rzec śmiało, że, jeżeli gdzie objawia się niedostatek i głód duchowy, to pewno tam zabrakło słowa Chrystusowego. Ewangelia rozsiana była po świecie na zasilek ducha ludzkiego. Skoro zaś zważymy wpływ ducha na stan fizyczny człowieka, odkryjemy i prawdziwą przyczynę nędzy materialnej, która w istocie nie jest niczym innym jak tylko następstwem nędzy moralnej – a wtedy łatwo da się nam pojąć i ta jeszcze cudowność słowa, jego działalność na ciało, jego pożywność [...] bo niezawodnie słowo może nakarmić”; *ibidem*, s. 136.

⁵⁰ „Praca zaś podług Hezjoda jest to wyteżenie czucia i mocy”; *ibidem*, s. 137.

⁵¹ „Intencja i siła połączone w jednym duchu stanowią czyn. Ten, kto taki czyn spełnia jest prawdziwym autorem. *Auctor*, w języku łacińskim, znaczy sprawcę, człowieka, przez którego rzecz, jaka została nie

9. Tak pojęte słowo jest „święte” i ma moc twórczą⁵².

10. Toteż każdy człowiek natchniony jest prawdziwym autorem, czyli „sprawcą”.

11. Każdy człowiek natchniony jest też „słowem wcielonym”⁵³.

12. Wszelkie dzieła ludzkie powstałe w natchnieniu – czyli „czyny” – są „słowami cząstkowymi”⁵⁴.

Mickiewiczowska teoria słowa natchnionego dotyczy więc myśli i mowy natchnionej, czynów natchnionych, dzieł natchnionych oraz ludzi natchnionych. Wiąże się też nierozłącznie z jego koncepcją Słowian jako ludu natchnionego⁵⁵ („słowo” stanowi rdzeń nazwy tego ludu), a także z jego koncepcją języka Słowian⁵⁶. Język ten jest według poety „pomnikiem” tego ludu. Przypomina on „jestestwo organiczne”, które „przeszedłszy przez wszystkie stopnie niższe swojego bytu, zachowało w sobie razem życie roślinne, zwierzęce i ludzkie, a każde

zapisana, ale sprawiona, i który pomnaża, *auget*, zbiór rzeczy mających byt w czynie. Takie sprawowanie rzeczy, taka realizacja daje razem człowiekowi powagę, władzę istotną”; *ibidem*, ss. 141–142.

⁵² „Rzecz ta, z siebie niezmiernie ważna dla wszystkich nas, Słowian, dotyka szczególnie. *Słowianie* wychodzi na to, co lud *słowa*. Lud ten zachowuje dotąd czystą tradycję znaczenia słowa, do którego zawsze przywiązuje pojęcie świętości i mocy twórczej”; *ibidem*, s. 131.

⁵³ „Z doktryn nic nie wynika: doktryna jest to sposób widzenia jednego człowieka [...] Rzecz, nie mogącą się sformułować, trwała, żywa, działająca, jest sam człowiek, *słowo wcielone*. Tego to człowieka przeczuwają i zapowiadają poeci polscy; człowieka, *który wśród głosów mylnych, wśród wrzasków tysiąca,; Uchem duszy rozpozna przeznaczeń kół grzmiennie, / Wskoczy w rydwan wyroków i zajmie siedzenie, / I po czasie przejeździe jako Przeznaczenie*” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Drugi (1841–1842), s. 320).

⁵⁴ A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Czwarty, s. 148.

⁵⁵ „Nazwa *Słowianie* oznacza więc, w interpretacji Mickiewicza, nie lud *posiadający Słowo*, lecz lud *oczekujący Słowa*. Słowo zaś, słowo objawione, zawsze wciela się w wielką jednostkę o szczególnych uzdolnieniach charyzmatycznych („Bóg nie ma innego sposobu przemawiania do ludzi: musi obrać człowieka”) pisze A. Walicki, *Filozofia a mesjanizm*, Warszawa 1970, ss. 276–277.

⁵⁶ „Słowianie wszystkie zasoby umysłowe zlałi w ten jeden olbrzymi pomnik. Język słowiański, tak dawny, jak Indyan i Germanów, żyje dziś jeszcze w ustach 80 milionów ludzi” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Pierwszy, s. 23).

z nich w dojrzałym rozwinięciu i zupełnej całości”⁵⁷. Język ten posiada pierwiastek ludzki i boski. Jest ekspresją ducha natchnionego, a zarazem „obrazem” i „głosem” przyrody⁵⁸.

Wydaje się, że do tej stworzonej przez Mickiewicza teorii, a raczej mitologii słowa nawiązywał Wierzyński w wielu emigracyjnych wierszach. I tak w wierszu *Mowa i ziemia* (z tomu *Siedem podków*, 1954) mowa ojczysta, utożsamiana kolejno z szeptem i śpiewem ziemi oraz z chlebem, zgubą i miłością „zasianą w krew” bohatera, staje się nieodstępnym baśniowym towarzyszem jego wędrówki. W pięknym wierszu z *Tkaniki ziemi* poświęconym Julianowi Tuwimowi pt. *Tuwim* polszczyzna utożsamiona zostaje z pełną miodu koniczyną żywicielką, poeta zaś (Tuwim) ze źródłem i głównym nurtem życiodajnej wody orzeźwiającej mowę ojczystą, ludzi, rośliny i zwierzęta. W wierszu *Poezja* z ostatniego tomu poety *Sen mara* (1969) poezja określona zostaje jako „niematerialna materia”, tożsama z miłością. Owa „niematerialna materia” – poezja – kojarzy się też bohaterowi wiersza z „niematerialną materią” romantyków, tj. z elektrycznością⁵⁹. Natchnione słowo zaś, „słowo ogniste”, jest tożsame w wierszu tym z „ziarnem”, „światłem” i „poczęciem”.

W *Piątej porze roku* natomiast natchnione słowo, które symbolizuje ptak – odpowiednik Mickiewiczowskiej „lotnej i płomienistej kulki” – skojarzone zostaje ze śpiewem przyrody i z krwią bohatera. Zestawienie ptak – śpiew – krew wydaje się więc wskazywać na życiodajną moc słowa natchnionego, które w zakończeniu utworu staje się też pokarmem – jabłusz-

⁵⁷ *Ibidem*, s. 9.

⁵⁸ „Można by powiedzieć, że cały ten ogromny język, jakby odlany z samorodnego kruszcu bez żadnej mieszaniny, wytrysnął i rozwinął się z jednego słowa [...] Są w nim obadwa pierwiastki boski i ludzki – składa się on niby z dwóch języków, które rozwijają się razem, jeden, zstępując od rzeczy niewidomych i wyższych do rzeczy widomych i niższych, drugi, wznosząc się ze świata materialnego w świat duchowy. Ten sam podział znajdujemy w Genезis, gdzie Bóg jednym jestestwem sam daje nazwiska, drugich nazwanie zostawuje człowiekowi [...] Ze wszystkich języków słowiańskich rozległością swoją najczęściej odpowiada ogromowi natury”; *ibidem*, ss. 23–24.

⁵⁹ *Cztery toasty pewnego Chemika na cześć istot promienistych*, w: A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, ss. 107–108.

kiem – inną postacią Mickiewiczowskiej „lotnej i płomienistej kulki” oraz słowa chleba.

Mickiewiczowska teoria słowa natchnionego, które jest tożsame z „działaniem”, „pracą” i „czynem” i którego istotą jest „maksymalne skupienie czucia i mocy” wewnętrznej, pozwala zrozumieć, dlaczego opis ekstazy poetyckiej przekształca się w *Piątej porze roku* w opis świadomie podjętych działań i rozwija się w akcję wewnętrzną (por. „Obszyłem się liśćmi, porosłem górami, / Paliły się we mnie ogniska pastuchów”). Mickiewiczowskie utożsamienie natchnionego słowa z człowiekiem natchnionym oświetla też zawartą w finale *Piątej pory roku* sugestią tajemniczej zależności protagonisty od ptaka. Tak bowiem interpretować można ostatnie słowa zmarłych rodziców protagonisty:

Przypominają mi nagle że ptak
Przeleciał przeze mnie, ptak,
I drzwi zostawił otwarte
Na góry moje, na drzewa,
Na wszystkie sprawy
Żywe i martwe

(zwr. 18)

Czemu nie śpiewa?

(zwr. 19)

VIII

Kolejnym motywem związanym z poezją natchnioną jest w *Piątej porze roku* motyw snu na „siennych wygrzanych polanach”. Motyw ten również ukryty został w przyrodniczym tle poematu. Przynależy on do sfery dionizyjskiego mitu obecnego w utworze. Wiąże się z romantyczną koncepcją poety natchnionego.

Otóż także i w polskiej liryce romantycznej poetycka ekstaza – będąca jakby odpowiednikiem dionizyjskiego upojenia winem⁶⁰ – przedstawiana była jako stan, w którym poeta porzuca własne ciało, duchem ogarnia ziemię, a następnie wznosi się

⁶⁰ Por. T. Zieliński, *Po co Homer*, red. A. Biernacki, Kraków 1970, ss. 308–316.

ponad ziemię i dociera do świata niewidzialnego. Stan ten przedstawiany był też jako pośredni między kontemplacją i działaniem, snem i jawą, lecz odznaczał się znacznie większym poczuciem realności niż jawa czy sen. Toteż wizja przekształcała się często w akcję wewnętrzną, monolog liryczny zaś przybierał postać narracji. Tak dzieje się w pięknym liryku Mickiewicza pt. *Widzenie*. Bohater tego utworu, podobnie jak protagonista *Piątej pory roku*, ogarnia cały świat widzialny i niewidzialny. We własnym wnętrzu czuje on ruchy całego kosmosu, a także spotyka się twarzą w twarz z Bogiem i aniołami:

Dźwięk mię uderzył – nagle moje ciało,
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
Prysło, zerwane anioła podmuchem,
I ziarno duszy nagie pozostało.
I zdało mi się, żem się nagle zbudził
Ze snu straszego, co mię długo trudził.
I jak zbudzony ociera pot z czoła,
Tak ocierałem swoje przeszłe czyny,
Które wisiały przy mnie, jak łupiny
Wokoło świeżo rozkwitłego zioła.

[...]

Teraz widziałem całe wielkie morze,
Płynące z środka jak ze źródła, z Boga,
[...]

I mogłem latać po całym przestworze,
Biegać, jak promień przy boskim promieniu
Mądrości bożej; i w dziwnym widzeniu
I światłem byłem, i źrenicą razem.

[...]

A w środku siebie, jakoby w ognisku,
Czułem od razu całe Przyrodzenie.
Stałem się osią w nieskończonym kole,
Sam nieruchomy, czułem jego ruchy;
Byłem w pierwotnym żywiołów żywiole,
W miejscu skąd wszystkie rozchodzą się duchy,
Świat ruszające, same nieruchome.⁶¹

W *Piątej porze roku* Wierzyńskiego, podobnie jak w cytowanym wierszu Mickiewicza, wewnętrzna wizja przekształca

⁶¹ A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, s. 68.

się w wewnętrzną akcję. Motywowi snu i lotu w nieskończoność z wiersza Mickiewicza odpowiada w wierszu Wierzyńskiego motyw snu „na siennych wygrzanych polanach” (por. zwr. 5) oraz wzniesienie się protagonisty na szczyty gór ku niebu i wieczności (por. zwr. 16). Zasadnicza różnica między obu widzeniami polega jednak na tym, że w widzeniu protagonisty Wierzyńskiego dominuje ziemia, w widzeniu zaś protagonisty Mickiewicza – niebo. Nadto widzenie protagonisty *Piątej pory roku* ma dodatkową motywację: jest to jakby retrospektywna, przedśmiertna wizja własnego życia. Tym tłumaczy się, że w wizji tej niebo ukazane zostało z perspektywy ziemskiej, a także to, że w *Piątej porze roku* brak najważniejszego ogniwa Mickiewiczowskiej wizji – tj. Boga, z którym zjednoczył się Mickiewiczowski bohater. Zamiast Boga i aniołów, w *Piątej porze roku* ukazana została karpacka ojczyzna bohatera oraz zamieszkująca nadziemską sferę duchy zmarłych rodziców. To one, a nie anioły, kontrolują życie na ziemi; im posłuszny jest wiatr i pory roku. One też – nie Bóg – rozliczają protagonistę z twórczości. One czynią go dziedzicem ziemi, ludzi, roślin i zwierząt karpackich. Ich też wysłannikiem wydaje się ptak (por. zwr. 18):

12

Bo przyszli potem z daleka umarli,
Łokciem o lasy jodłowe się wsparli,
Patrzyli wokół – a ziemia szeroka
Drobną im rzęsą zawisła u oka,
Wiatr stanął w miejscu, stanęły drogi
W białym spokoju, i legły u nogi
Jaskółcze wiosny, bukowe lata
I jesień sowa i zima brodata.

13

I rzekł mój ojciec do matki mojej,
Dym odpędzając pod koniec wojny:
„Nie bój się, wszystko się tak uspokoi
W śmierci wieczyście spokojnej”.

14

I wzięli mnie. Wiedli w głąb, w tajemniczy
Obszar, gdzie nic się z tej ziemi nie liczy,

Gdzie wiosnie, latu, jesieni i zimie
W innym języku nadano imię.
Gdzie niezliczone, zawile odmiany,
W jeden zrównały się czas odwikłany,
Który też ustał, – tyle że sprząta
Opustoszałe po zgiełku mrowisko, –
I dokonało wtedy się wszystko:
Ostatnia pora otwarła się. Piąta.

15

Teraz tu słyszę, czego nikt nie słyszy,
I widzę rzeczy na skroś i spod spodu
I pełny jestem śmierci jak ciszy
I pełny wieczności jak chłodu.

16

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem
A jednak trwam znów, i łokciem o góry
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem
I patrzę, synów mych szukam, czy który
Obszył się liśćmi i porósł lasami,
A może stoi przy ogniu pastuchów
I pójdzie śladem, co został za nami,
I znów powtórzy przyrodę tych ruchów
Gdy zgrzane życie porami gęstymi
Dyszało w słońce i szło do księżyca,
Gdy we mnie ciekła krew mojej ziemi
A w matkach mleko i w sosnach żywica.

17

I rzekł mój ociec: „Jeszcze go prowadź,
Bo ludzkie oczy z żalu w nim bledną”.
A matka: „Nie masz tu czego żałować,
Śmierć i życie, to jedno”.

18

I tak mi mówią, tak pocieszają,
Że nic nie przepadło, że nie zapomną
Jak cień mój w tamtym przesunął się kraju,
Że gospodarkę objąłem ogromną,
Sienne polany i woły węgierskie,

Zapach powideł, zimowia niebieskie,
Sosny masztowe i biedę w Karpatach,
Cały dobytek, który się splatał
Z ludzi i roślin i skóry zwierzęcej,
I nawet mówią mi jeszcze coś więcej,
Przypominają mi nagle że ptak
Przeleciał przeze mnie, ptak,
I drzwi zostawił otwarte
Na góry moje, na drzewa,
Na wszystkie sprawy
Żywe i martwe.

19

Czemu nie śpiewa?

20

Więc wyznam wam ostatnią troskę,
Śpiewajcie ją jak chłopską piosnkę
I kiedy świat się w zmierzchu ściemnia,
Zamknijcie okna, spuśćcie story,
Niech tam gromadzą się wieczory
I gdy powróci z pola ziemia,
Niech swoje ciężkie zzuje buty
I kurz otrzepie z nich przysuty,
Niech się położy, odpoczywa,
Szczęśliwa albo nieszczęśliwa,
I niech potoczy się jabłuszko
Pod siennik jej, pod łóżko.

IX

Powołaniem poety natchnionego jest przeniknięcie tajemnicy nieba i ziemi oraz wyjawienie tej tajemnicy ludziom. Spełnienia tej misji domagają się od protagonisty *Piątej pory roku* jego zmarli rodzice, którzy przypominają mu o tym, że „ptak przeleciał przez (niego) [...] i drzwi zostawił otwarte [...] na wszystkie sprawy żywe i martwe”. Zapytują go też, dlaczego ptak ten nie śpiewa. By lepiej zrozumieć poruszoną w zaświatowej scenie *Piątej pory roku* koncepcję twórczości i sztuki, warto przypomnieć Mickiewiczowską ekspresyjną teorię sztu-

ki. Przedstawił ją Mickiewicz w *Wykładach o literaturze słowiańskiej*. Dowodził w niej, że:

1. Sztuka jest pokrewna religii⁶².
2. Tajemnicą sztuki jest twórczość⁶³.
3. Wzory dla swojej twórczości czerpie artysta z idealnej krainy duchów osobowych. Kraina ta jest według Mickiewicza odpowiednikiem platońskiej sfery idei⁶⁴.
4. Sztuka jest więc według Mickiewicza jakby rodzajem „wywoływania duchów” oraz wyrażaniem wizji naocznie doświadczonej. Sztuka w ujęciu Mickiewicza spełnia funkcję ekspresyjno-poznawczą:

Sztuka zatem jest pewnym rodzajem wywoływania duchów, jest operacją tajemniczą i świętą [...] Sztuka nie jest i nie może być czym innym, jak tylko wyrażaniem widzenia.

5. Talent artysty to zdaniem Mickiewicza „nić” łącząca poetę ze światem niewidzialnym:

I cóż to jest talent artysty? To, co nazywamy talentem, darem nieba, co artyści czują w sobie, a czego nie starają się dosyć pojąć, nie jest niczem innym, jak tylko spójnią, łączącą ducha artysty ze światem niewidomym: jest to przywilej stykania się z krainą duchów. Poeta polski, Antoni Malczewski, powiada:

I drży nić, którą serce do nieba związane:
To kropla słodkiej rosy spadła po niej w ranę.

Jakkolwiek słaba jest już ta nić, co sztukę dzisiejszą wiąże z niebem, ale zawsze jest jeszcze: rozbiór i rozprawianie nie zdołały jej zerwać⁶⁵.

6. Właściwe poetom natchnionym poczucie bliskiego związku zarówno z „krainą duchów”, jak i z przyrodą określał Mic-

⁶² „Dla niektórych ludzi sztuka jest jeszcze jednym sposobem praktykowania religijności, jakiego trzymać się śmieją” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Trzeci i Czwarty, s. 127).

⁶³ „Sztuka nie jest także przypomnieniem rzeczywistości: tworzy przedmioty, których nikt nigdy nie widział”; *ibidem*, s. 127.

⁶⁴ „Skądże więc wziąć wzór, ideał arcydzieła? Ideału tego nie ma gdzie indziej tylko w krainie duchów. Niektórzy filozofowie starożytni, Pytagoras, Platon wiedzieli o tem – wszyscy wielcy artyści to czuli, teoretycy dzisiejsi poczynają domyślać się tego”; *ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

kiewicz mianem „cudowności”. Uważał też, że kategoria „cudowności” stanowi istotę poezji:

Każdy utwór poetycki ma w głębi siebie to życie organiczne, tajemne, nazwane po szkolnemu cudownością, które wznosząc się w miarę jak wzrasta zakres utworu, w wierszykach i piosnkach przebija się tylko na kształt lekkiego tchnienia z krain wyższych – w epopei i w dramacie przybiera już widomą postać bóstwa⁶⁶.

7. Mickiewicz przypisywał ludom słowiańskim wrodzone poczucie cudowności. Uważał, że źródłem owego słowiańskiego poczucia cudowności jest dziewicza, groźna i nieustannie się zmieniająca przyroda krajów słowiańskich. Twierdził też, że literatura ustna Słowian przesycona jest uczuciem cudowności:

Lud słowiański całe życie opowiada i opiewa, co się dzieje pod ziemią, w powietrzu, na niebie [...] Sztuka wysila się na tysiące sposobów dla obudzenia w duszy mieszkańców Zachodu uczucia cudowności – u nas dosyć na to samej natury. Ta dziewicza, wspaniała, dzika natura, co z każdym dniem przybiera nowe wdzięki i nową grozę, ma w sobie razem coś niezmiernie świętego i przejmującego strachem⁶⁷.

8. Poezję Słowian cechuje więc zdaniem Mickiewicza „ziemskość”, „pozostawanie w granicach przyrodzenia”⁶⁸ oraz ciągła obecność mówiących ptaków, roślin i zwierząt.

9. Poezję polską od poezji innych Słowian odróżnia zdaniem Mickiewicza nastrój wesołości, radości i żartobliwości oraz skłonność do dramatu. Źródłem dramatyczności są według poety wszelkiego rodzaju przeciwieństwa⁶⁹.

10. Mickiewicz sformułował też teorię dramatu słowiańskiego. Dramat ten, zdaniem poety, powinien nawiązywać do obrzędu ku czci zmarłych przodków, który bliski jest wszystkim Słowianom⁷⁰. Dramat ten powinien stanowić syntezę wszystkich „żywiółów” (czyli „rodzajów”) poetyckich: drama-

⁶⁶ *Ibidem*, s. 66.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 129.

⁶⁸ A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Pierwszy, s. 52.

⁶⁹ *Ibidem*, ss. 9, 52.

⁷⁰ „Wiemy z historii i mitologii, że oddawanie czci umarłym stanowiło ważną część dawnej religii słowiańskiej, i Dzień Zaduszny był obchodzony ze wszystkich świąt najuroczyściej” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Trzeci, ss. 66–67).

tycznego, lirycznego i epickiego. Powinien też przenosić w „świat nadziemski” i wywoływać wrażenie „cudowności”:

Z tego cośmy powiedzieli, można wnosić, jak trudno jest napisać dramat słowiański, który by obejmował wszystkie żywioły poezji narodowej, nigdzie nie ukazujące się tak licznie i tak rozmaicie. Dramat ten powinien być być lirycznym i przypominać uroczę dźwięki pieśni gminnych – powinienby naśladować opowiadania [...] powinienby przytem przenosić w świat nadziemski⁷¹.

11. Mickiewicz zalecał też autorom dramatycznym wzorowanie się na opowiadaniach ludowych „bajarzy” słowiańskich. Bajarze ci utożsamiają się całkowicie z bohaterami swoich opowieści, a najważniejsze wydarzenia „odgrywają” przed audytorium:

autorowie dramatyczni mogliby wziąć bardzo użyteczny przykład z bazarzy gminnych, z wieśniaków słowiańskich, opowiadających bajki. U żadnego ludu nie masz powieści tak bogatych, tak dziwnych, i pewnie żadna publiczność nie słucha tak ciekawie, z takim natężeniem uwagi, jak ta drużyna, co otacza biednego chłopka, prawiącego bajkę w swojej chacie [...] Bajarz prawie zawsze sam występuje w zdarzeniach opowiadanych, odgrywa część swojego dramatu. Czasem daje do zrozumienia, że co się stało najważniejszego, to on zrobił i bez niego nic by nie było – czasem bardzo prostym sposobem porusza nagle sowych słuchaczy [...]⁷².

W dalszym ciągu rozważań Mickiewicz przypomina najbar dziej znaną baśń słowiańską o cudownym ptaku:

Wielu Polakom i Rosjanom musi być znana ta bajka gdzie bohater jej idzie szukać cudownego ptaka i znajduje jedno jego pióro zgubione w przełocie, które miało taki blask, że kiedy je wniósł do izby, cała izba oświeciła się jak od pochodni.

Wydaje się, że Mickiewiczowska koncepcja sztuki jako formy religii i poznania pozwala zrozumieć, dlaczego w *Piątej porze roku* tematy wieczności i przyrody łączą się ściśle z tematem poezji. Koncepcja poety jako pośrednika między „krai- ną duchów” a przyrodą i ludźmi pozwala zrozumieć, dlaczego duchy zmarłych rodziców nie tylko prowadzają protago-

⁷¹ *Ibidem*, s. 66.

⁷² *Ibidem*, s. 68.

nistę *Piątej pory roku* po zaświatach, ale też oddają mu w posiadanie ziemię karpacką oraz inspirują jego twórczość.

Mickiewiczowska koncepcja cudowności, której źródłem jest przyroda słowiańska, tłumaczy też rolę, jaką pejzaż karpacki pełni w *Piątej porze roku*⁷³, a także personifikacje pór roku oraz personifikację ziemi z zakończenia *Piątej pory roku*. Personifikacja ziemi z zakończenia utworu może nawet być lekko żartobliwą aluzją do wypowiedzianego przez Mickiewicza przekonania, że „Sztuka jest pewnym rodzajem wywoływania duchów”.

Mickiewiczowskie uwagi o dramacie słowiańskim rzucają też sporo światła na kompozycję *Piątej pory roku*, w której współwystępują elementy dramatyczne, liryczne i epickie.

Elementy dramatyczne obecnie w *Piątej porze roku* to obrzędowa stylizacja (misterium dionizyjsko-eleuzyjskie, działy) przenikająca cały utwór (por. początek, koniec, scena ze zmarłymi rodzicami).

Elementy liryczne to obrazy ziemi karpackiej, powracające w różnych transformacjach. Stanowią one jakby refren wiersza i służą stylizacji pieśniowej utworu na dytyramb⁷⁴ na cześć ziemi oraz na „chłopską piosnkę” (por. zakończenie *Piątej pory roku*: „Więc wyznam wam ostatnią troskę, / Śpiewajcie ją jak chłopską piosnkę”).

Obraz ziemi, ludzi, roślin i zwierząt karpackich widziany jest z perspektywy ziemskiej (zwr. 4–11) i wiecznej (zwr. 12, 16, 18), a także poprzez pryzmat radosnego odczucia jedności wszechstworzenia (zwr. 4–11), rozpaczy z powodu utraty owej jedności (zwr. 12), miłości i nostalgii (zwr. 16) oraz nadziei (zwr. 18).

Ten czterokrotnie powracający obraz ziemi karpackiej odślania też mityczną osnowę *Piątej pory roku*, tj. wątek cyklicznego następstwa zjawisk; wątek ten należy do elementów epickich *Piątej pory roku*. Główny element epicki *Piątej pory roku*

⁷³ Por. *Legenda wieczności*, w: M. Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. III (tablice powracających w *Piątej porze roku* motywów).

⁷⁴ „Dytyrambowy charakter *Piątej pory roku* daje diametralnie różny obraz postępowania rytmicznego i melodycznego. Właściwie należałoby każdą część utworu traktować osobno. Da się jednak i tutaj na tle różnorodności dostrzec pewne wytyczne ogólne ujednociające całość. W każdym razie wyróżnić trzeba część ściśle zwrotkową od części strofoidalnych” (M. Dłuska, *op. cit.*, s. 149).

to przedśmiertna opowieść o własnym życiu i twórczości, organicznie związanych z przyrodą ojczystą, ludźmi i duchami zmarłych przodków.

Uwagi Mickiewicza o ludowym narratorze (bajarzu), który częściowo opowiada, częściowo zaś odgrywa opowiadane zdarzenia, wydają się dobrze charakteryzować protagonistę *Piątej pory roku* jako narratora, który jakby ponownie uczestniczy w opowiadanych przez siebie wydarzeniach.

Romantyczny postulat Mickiewicza, by poeci korzystali z baśni ludowych, skłania, by spojrzeć z kolei na *Piątą porę roku* przez pryzmat baśni. Okazuje się wówczas, że w końcowym fragmencie *Piątej pory roku* obecne są trzy baśniowe motywy: cudownego ptaka, cudownego jabłuszka i śpiącej królowej – ziemi, w przebraniu chłopki⁷⁵. To dla niej śpiewa ptak, dla niej toczy się jabłuszko.

Motywy baśniowe uległy jednak w *Piątej porze roku* znacznemu przetworzeniu. By uświadomić sobie, jaki jest sens tego przetworzenia, warto odwołać się do *Klechd sezamowych* Bolesława Leśmiana⁷⁶, opartych na motywach niektórych baśni z cyklu *Tysiąca i jednej nocy*⁷⁷. Otóż w jednej z tych Leśmianowskich baśni pt. *O pięknej Parysadzie i o ptaku Bulbulezazrze* występuje obok pięknej księżniczki Parysady cudowny ptak Bulbulezar, który ludzkim głosem opowiada baśnie i który ma „skrzydła pawie, szyję łabędzią, dziób bociani, pazury sępie, a oczy jaskółcze”. Oprócz księżniczki i ptaka w baśni Leśmiana obecne jest także drzewo śpiewające (Dąb-Samograj) oraz źródło cudowne (Struga-Złotosmuga).

Zasadnicza różnica między baśnią Leśmiana a baśniowymi elementami *Piątej pory roku* Wierzyńskiego polega na tym, że u Wierzyńskiego brak jest motywu cudownego źródła oraz drzewa śpiewającego. Zamiast tych motywów pojawia się natomiast toczące się jabłuszko z folkloru słowiańskiego⁷⁸. Ja-

⁷⁵ M. Dłuska (op. cit., s. 136) interpretowała końcową personifikację ziemi jako obraz zmęczonego gospodarza.

⁷⁶ *Klechdy sezamowe* Leśmiana ukazały się drukiem w r. 1913.

⁷⁷ Por. R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971.

⁷⁸ „Motyw jabłka (jabłuszka) nie jest typowym motywem baśni i pieśni ludowych w rodzimych stronach poety (Podkarpacie za Lwowem,

bluszek to, jak się wydaje, zostało zinterpretowane jednak również zgodnie z mitologią grecką. Natomiast personifikacja ziemi, która w zakończeniu utworu kładzie się do łóżka i dla której przeznaczone jest jabłuszek, zdaje się przypominać trochę śpiącą królownę.

Odpowiednikiem zarówno gadającego ptaka z baśni, jak i drzewa śpiewającego jest w wierszu Wierzyńskiego ptak śpiewający. Dlatego pieśń, którą śpiewa ów ptak, przeistacza się w jabłuszek. Nieobecność więc motywu drzewa śpiewającego zdaje się w wierszu Wierzyńskiego tylko pozorna. W istocie bowiem motyw drzewa śpiewającego istnieje w *Piątej porze roku* potencjalnie. Drzewo to wydaje się jednak posiadać przede wszystkim cechy cudownych jabłoni z ogrodu Hesperyd⁷⁹. Rodzi ono owoce, których spożycie zapewnia nieśmiertelność.

Podstawą sugerowanej przez motyw jabłuszka analogii między ptakiem śpiewającym a drzewem rodzącym cudowne owoce są być może romantyczne motywy ptaka i drzewa jako symbole (analogony) poety. Motyw ptaka jako odpowiednika poety jest motywem tradycyjnym, który w utworach romantyków polskich przekształcił się w wieloznaczny symbol. Drzewo natomiast to ulubiony przez romantyków odpowiednik

okolice Stryja). Jest natomiast szeroko znany jako motyw słowiański. Już Zegota Pauli (*Pieśni ludu polskiego w Galicji*, Lwów 1838), przytaczając piosenkę polską osnutą na motywie jabłuszka (s. 3–4, pieśń nr 1), dodaje w odsyłaczu, że motyw ten zna poezja ludowa serbska, polska w różnych okolicach oraz morawska. Przeoczył folklor słowacki i rosyjski. W rosyjskiej literaturze ludowej motyw jabłuszka, i to właśnie motyw jabłuszka toczącego się, jest szczególnie rozpowszechniony i uważany za typowy” (M. Dłuska, *Legenda wieczności*, s. 134).

⁷⁹ Por. T. Zieliński, *Starożytność bajeczna*, ss. 184–187; J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1972, ss. 198–199. A. Nowaczyński: „Na razie jest to sumarycznie i w całości biorąc liryka, czysta i stosowana liryka. Na razie jest to tylko ogród rozkoszy i ogród katuszy. Stanowczo już nie ‘wróble na dachu’, ale co nieco kolibry i pawie na drzewie z rajskimi jabłkami, choć w niejednym już dostrzega się orle szpony i sępią siłę uskrzydlenia” (*Skamander połyska...*, s. 171). Por. fragmenty poświęcone Dionizosowi w: R. Graves, *The Greek Myths*, Penguin Books 1980. Por. hasło „Dionysus” w: *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1979; hasło „Dionysus” w: J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

dzieła literackiego pojętego jako organizm, a także odpowiednik poezji narodowej pojętej jako organizm oraz poety narodowego organicznie związanego z ziemią ojczystą i rodzinną tradycją kulturową. W tych trzech znaczeniach posługiwał się motywem drzewa w polskiej krytyce romantycznej Maurycy Mochnacki⁸⁰. Porównanie poety do jabłoni rodzącej jabłkowi-wiersze pojawia się także w wierszu Wierzyńskiego pt. *Owoce* (tom *Rozmowa z puszcza*, 1929):

Wiersze się we mnie jak wielkie
Jabłka czerwone kołyszą⁸¹.

Porównanie poety z ptakiem⁸² natomiast pojawia się w poezji Wierzyńskiego bardzo często.

Zasugerowana więc przez Wierzyńskiego w zakończeniu *Piątej pory roku* baśń ma charakter żartobliwy. Jest to jakby syntetyczna baśń, a raczej jej skrót, w którym przetworzone motywy z baśni greckich, słowiańskich i orientalnych zgodnie współlistnieją z motywami z poezji romantycznej. Żartobliwa baśń z zakończenia *Piątej pory roku* została też wtopiona w aluzyjnie wprowadzony obrzęd dziadów, powodując, że obrzęd ten przekształcił się jakby w scenę z franciszkańskich jasełek, którą przenika atmosfera naiwnej cudowności pozbawionej grozy, a przesyconej humorem.

Wydaje się więc, że w zakończeniu *Piątej pory roku* protagonista zajmuje postawę pełną żartobliwego dystansu wobec bliskiej sobie romantycznej tradycji poetyckiej. Nie wyłamuje się jednak z jej kręgu. Przyjęta bowiem przez niego postawa „poety naiwnego” wywodzi się z Schillerowskiego mitu o poecie naiwnym i sentymentalnym. Schillerowski poeta „sentymentalny” (tj. romantyczny) po uświadomieniu sobie wszystkich tkwiących w świecie przeciwieństw dążył do odbudowania za sprawą wyobraźni i sztuki jedności wszechrzeczy, której

⁸⁰ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, ss. 37, 54, 132.

⁸¹ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, s. 133.

⁸² Por. *ibidem*, s. 509; *Ptak*:

Nie podchodźcie do mnie za blisko,
Nie płóście mnie,
Jestem ptakiem. [...]

doświadczał niegdyś „poeta naiwny” (tj. klasyczny). Protagonista *Piątej pory roku* jako poeta „wtórnie” naiwny jest więc zarazem poetą natchnionym, który za pośrednictwem wyobraźni przywraca utraconą jedność człowieka i natury. Tajemnicę duchowej jedności wszechrzeczy (w tym także życia, śmierci i poezji) wyjawiają mu zmarli rodzice w finałowej partii utworu (por. zwr. 17 i 18).

Z Schillerowskim mitem o pocie naiwnym i sentymentalnym wiązał się, jak wiadomo, „sielankowy” (pastoralny) nurt poezji romantyków europejskich. Otóż patronująca przeszłości i przyszłości bohatera postawa poety naiwnego, związanego z mitem dionizyjsko-franciszkańskim, wydaje się współczesnym odpowiednikiem „sielankowego” bieguna poezji wielkich romantyków (także i Mickiewicza)⁸³.

Zakończenie *Piątej pory roku* wzbogaca też Mickiewiczowską koncepcję sztuki z okresu *Wykładów o literaturach słowiańskich* o ideę z *Dziadów* (część III), że sztuka jest ludzką formą wieczności:

Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę.

Idea ta – wspólna niemal wszystkim romantykom i symbolistom europejskim – bliska jest także Wierzyńskiemu⁸⁴.

⁸³ Por. „pasterki” w utworach Mickiewicza i Słowackiego oraz obrazu natury w *Panu Tadeuszu*. Por. K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o poezji*; J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław 1969; J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948.

⁸⁴ „Dziś jest poza tymi wrotami. Nasz umysł i nasza wyobraźnia nie ogarniają tamtych obszarów ani ich trwania, a język określa je słowami absolutu, jako nieskończoność i wieczność. My żyjący tu, na ziemi, w nieustannym lęku przemijania, też staramy się utwierdzić nasze istnienie i stworzyć własną doczesną wieczność, na podobieństwo tamtej, zaświatowej. Jeśli coś przetrwa pomiędzy nami, przejdzie z pokolenia na pokolenie i żyje tak przez stulecia, mówimy, że odbywa drogę wieczną. Przy drodze tej stoją pomniki naszej sławy, dzieła naszej pracy, symbole naszej miłości, niby straż naszego istnienia. Im bogatszy jest ten szpaler, tym łatwiej nam kroczyć tamtędy i tym dalej prowadzi nas droga. Teraz zajął tam miejsce Lechoń. Dzieło jego przetrwa między nami, przejdzie z pokolenia na pokolenie i prowadzić nas będzie jako symbol obcowania z wiecznością” (K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*, ss. 157–158).

Sformułowana przez Konrada (poetę natchnionego) w jego *Improwizacji* idea sztuki jako ludzkiej formy wieczności była wyrazem prometejskiej postawy bohatera III części *Dziadów*, który w jednostronnym dialogu zmierzył się z Bogiem. Otóż centralna partia monologu protagonisty *Piątej pory roku* (zwr. 16) jest jakby przetworzeniem *Improwizacji* Mickiewicza Konrada. Przetworzenie to polega m.in. na zespoleniu motywów z *Improwizacji* Konrada z motywami pochodzącymi również z innych utworów romantycznych (głównie jednak Mickiewicza i Słowackiego).

Protagonista *Piątej pory roku* towarzyszą te same co w *Wielkiej Improwizacji* motywy związane z natchnieniem: śpiew, muzy, ptak (skrzydła), ogień, sen, lot (porzucenie ciała i wzniesienie się ponad ziemię), ogarnięcie przeszłości i przyszłości, oraz – dodatkowo – wędrówka w zaświaty. Jego „mania” (natchnienie), podobnie jak natchnienie romantycznych poetów, zawiera wszystkie cztery odmiany platońskiego „szaleństwa”. Natchnienie protagonisty *Piątej pory roku* jest więc:

1. Dionizyjskim „upojeniem”, które pozwala doświadczyć jedności wszechrzeczy.

2. „Szaleń” poetyckim zesłanym przez muzy.

3. Apollinijskim „szaleń proroczym” (motyw jabłuszka sugeruje nieśmiertelność pieśni bohatera).

4. Bezinteresowną „manią miłosną”, której patronuje nie Eros, lecz św. Franciszek, a także, jak się okaże, Prometeusz.

Mit o Prometeuszu wydaje się bowiem zabarwiać teraźniejszość protagonisty, podobnie jak mit dionizyjski zabarwia jego przeszłość. Mit o Prometeuszu przetworzył Wierzyń-

„Sztuka dla sztuki nie jest absurdem, jest warunkiem rozwoju. To tyle co człowiek dla samego siebie. Człowiek musi istnieć dla siebie, aby zaistniał dla innych. Im więcej bogactwa zgromadzi w granicach swojej osobowości, tym staje się cenniejszy społecznie. Sztuka bez rozpracowania własnych celów jest śmieciem, jak człowiek bez rozbudowy wewnętrznej jest pozycją statystyczną. Sztuka musi mieć prawo do samoistności, bez niej nie wejdzie w obręb dobra powszechnego” (*ibidem*, s. 92). Por. *Księga Cudów*, w: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, ss. 552–553.

ski⁸⁵ w *Piątej porze roku* w sposób podobny jak mit o Dionizosie:

1. Własny wkład Wierzyńskiego do reinterpretacji mitu prometejskiego polega m.in. właśnie na zespoleniu go z mitem dionizyjskim. Prometeusz, samotny dobroczyńca ludzi, przewyższający ich naturą (Tytan) – a nie Apollo z Nietzscheańskiej wersji mitu – wydaje się reprezentować w utworze Wierzyńskiego postawę psychiczną komplementarną wobec dionizyjskiej.

2. Wspólne dla obu mitów jest w wersji Wierzyńskiego franciszkańsko-romantyczne poczucie braterstwa ludzi, roślin, zwierząt i ziemi (por. zwr. 18).

3. Mit o Prometeuszu obecny jest w *Piątej porze roku* tylko pośrednio. Przejawia się on poprzez postawę emocjonalno-intelektualną przyjętą przez protagonistę. Imię Tytana nie pada ani razu, podobnie jak wcześniej nie padło ani razu imię Dionizosa. Wszystkie motywy przynależne do greckiej osnowy mitu – tj. ptak (orzeł), ogień oraz motyw syna ziemi przykutego do skały kaukaskiej z rozkazu Zeusa, a także wątek walki z Bogiem w imię szczęścia ludzi oraz wątek cierpienia i poświęcenia Prometeusza – zinterpretowane zostały, podobnie jak motywy i wątek główny mitu dionizyjskiego, w myśl przetworzonej przez Wierzyńskiego polskiej romantycznej wersji mitu prometejskiego. I tak centrum mitu prometejskiego – tj. obraz bohatera przykutego do skały, któremu orzeł (sęp) wyzera wnętrzości – przekształca się w utworze Wierzyńskiego w obraz romantycznego poety natchnionego, który łokciem wspiera się o szczyt góry i patrzy ku ziemi:

⁸⁵ „Za wytrwałość pośmiertnych! [...] Słowa te lecą ku nam poprzez całą beznadzieję bytu wprost z nieulekłego serca poety i dzwięczą szczególnie bliskim nam echem. Ich prometejski odgłos łączy się z najwyższym lotem poezji polskiej, jeśli zgodzimy się na to, że w sumarycznym skrócie najważniejszą jej treścią był właśnie opór przeciw wszelkiej ludzkiej i boskiej przemocy, walka z ziemskim i nadziemskim wrogiem, wierność sprawie, dla której się żyje i za którą się umiera [...] Pomoc, jaką niosła poezja, była jedynym wyzwoleniem osaczonego ducha. Poświęcił jej wszystko i we wszystkim zaufał, w swej sile i słabości” (K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie*, ss. 32–33).

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem
A jednak trwam znów, i łokciem o góry
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem
I patrzę, synów mych szukam [...]

Ten *quasi*-prometejski gest protagonisty ma też podwójną motywację:

a) Jest powtórzeniem gestu zmarłych rodziców protagonisty ze zwrotki 12 utworu:

Bo przyszli potem z daleka umarli,
Łokciem o lasy jodłowe się wsparli,
Patrzyli wokół – a ziemia szeroka
Drobną im rzeszą zawisła u oka.

b) Jest także aluzją do ikonografii i poezji romantycznej. Otóż znany portret Mickiewicza namalowany w Petersburgu w r. 1828 przez polskiego malarza Walentego Wańkowicza⁸⁶ przedstawia młodego Mickiewicza wspartego łokciem o krymski szczyt Ajudah i spoglądającego ku morzu. Literackim pierwowzorem tego wizerunku jest, jak wiadomo, sonet pt. *Ajudach z Sonetów krymskich* (1826)⁸⁷.

Sonet ten zaczyna się od obrazu poety natchnionego wspartego o skałę. Bohater-poeta z Mickiewiczowskiego sonetu – podobnie jak protagonista *Piątej pory roku* Wierzyńskiego – zapatrzonej jest w twórczą potęgę natury. Obaj też dostrzegają analogię między twórczością natury a twórczością poety – z tym, że bohater-poeta Wierzyńskiego posuwa się w swej wypowiedzi nieco dalej: sugeruje bowiem, że twórczość poetycka jest nie tylko analogią, lecz także jakby kontynuacją procesu twórczego natury:

[...] i łokciem o góry
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem
I patrzę, synów mych szukam, czy który
Obszył się liśćmi i porósł lasami,
A może stoi przy ogniu pastuchów
I pójdzie śladem, co został za nami,
I znów powtórzy przyrodę tych ruchów

⁸⁶ A. Mickiewicz, *Dziela poetyckie*, s. XVI.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 35.

Gdy zgrzane życie porami gęstymi
Dyszało w słońce i szło do księżycy,
Gdy we mnie ciekła krew mojej ziemi
A w matkach mleko i w sosnach żywica.

Obecną w *Piątej porze roku* ideę, że sztuka jest ludzką formą wieczności, uzasadnia Wierzyński zgodnie z romantyczną filozofią przyrody naszkicowaną przez Maurycego Mochnackiego w jego cytowanej już książce *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Punktem wyjścia rozważań Mochnackiego o literaturze jest, jak wiadomo, ewolucyjna i spirytualistyczna teoria przyrody przejęta od Fryderyka Schellinga. Literatura w ujęciu Mochnackiego wydaje się jakby przedłużeniem twórczej ewolucji natury. Przyroda bowiem dopiero w myśli ludzkiej dochodzi do samoświadomości. Ekspresją myśli narodu jest literatura ojczysta:

[...] Literatura wyciągnięciem jest na jaśnię myśli narodu.
W niej, że tak rzekę, czujemy się jak po tętnie⁸⁸.

Literatura jest więc bezpośrednio związana ze wspólnotą narodową, a pośrednio z przyrodą ojczystą. Jest ona tworem organicznym (jak drzewo). Zakorzenie we wspólnocie narodowej i w przyrodzie jest – zdaniem krytyka – koniecznym warunkiem rozwoju duchowego każdego człowieka, a tym bardziej poety. Rozwój jednostki określa więc Mochnacki jako stopniowe „rozprzestrzenianie się” jednostkowego ducha aż po ogarnięcie przyrody, narodowej wspólnoty i całej ludzkości⁸⁹. Procesowi „rozprzestrzeniania się” (tj. rozwoju duchowej jednostki) musi towarzyszyć proces obumierania egoistycznego „ja”

⁸⁸ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 27.

⁸⁹ „Pierwszy człowiek, jak wszystko żywiące, z łona natury jeszcze niewyłoniony, spał snem twardym we śnie niewypowiedzianego szczęścia. Powoli zaczął się budzić z tego *snu na jawie* i wychodzić duszą, myślą z wszech rzeczy ogółu. Na koniec został szczegółem, istotą *rozumną* – jednostką dumającą! Ta jest wielka jestestwa naszego tajemnica. Cóż go dotąd zaszczyca po tylu wiekach obłądnej kolei? Co w nim najpiękniejszego? Oto tęsknica na duszy i boleść na sercu, która je uciska po stracie nieskazitelnego mienia! Oto chęć wyjścia tą samą promienną myślą z ciasnego koła, z okresu *jednostki, egoizmu, samolubstwa* – chęć rozszerzenia się, rozprzestrzenienia miłością płomienistą, wszystko obejmującą

człowieka. By zilustrować ten proces, krytyk posługuje się analogią drzewa, które żyje własną śmiercią:

Jest jakieś drzewo, wspomniane przez jednego z pisarzy kościelnych, które wtenczas zielenieje, kiedy je okrzeseją; drzewo to idzie w zapasy z żelazem, śmiercią żyje, krzewi się wycięciem – gdy go już nie masz, wtenczas rośnie⁹⁰.

Z tego właśnie drzewa pozornie obumarłego pochodzi jałbuszko z zakończenia *Piątej pory roku*:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem
A jednak trwam znów, i łokciem o góry
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem
I patrzę, synów mych szukam [...]

(zwr. 16)

W gałęziach tego pozornie obumarłego drzewa mieszka – idąc za innym obrazem Mochnackiego⁹¹ – ptak Wierzyński-

od końca do końca, we wszech rzeczy jestestwie, w nierozdzielonym całej natury porządku – w tej harmonii, tej cudotwórczej tonice całego świata!...” (*ibidem*, s. 30).

„Rozszerzenie się ojczystego, rodowitego *ja*, rozumienie się w jestestwie drugich, ogarnienie wszystkiego rodu ludzkiego we wszystkich czasach tą ognistą miłością, która z nieba na ziemię zstąpiła – ten kres ostateczny chrześcijańskiej kultury, ten, nie inny, przedmiot historii powszechnej” (*ibidem*, s. 51).

⁹⁰ *Ibidem*, s. 51.

⁹¹ „Pismo porównywa umiejętność, wiedzę, wiadomość do drzewa. Wielkie w tem rozumienie!! Jako i w innym porównaniu z ziarnem gorczycznym, które wedle wyrazów *Pana*, tak wielką łożę puszcza, że się i ptacy na niej chowają [...] Takim samym rozrasta się kształtem drzewo wiadomości człowieka, tem bardziej narodu, jakby z pnia, który swe korzenie głęboko i szeroko rozpostarł w wiedzy wewnątrz obróconej jestestwa, byt i istotę swoją uznającego” (*ibidem*, s. 54).

„Wszelki ród rodowity, historyczny, w historję świata zachodzący, jest jako roślina w patriarchalnej osiadłości; z nasion na ojczyстым rozkwita gruncie, a potem za błogosławieństwem nieba w wysokie, cieniste drzewo wyrasta. Stoi mocno i bezpiecznie to drzewo, jeśli ssie pokarm z ziemi, jako z piersi macierzyńskich. Korzeniem jego jest przeszłość historyczna. A wszystkie dzieje tego pnia rok rocznie wyrzynające się na nim pierścienie szeroko rozpowiedzą!” (*ibidem*, s. 37).

go. „Drzewo” to jest bowiem mocno zakorzenione we wspólnocie ludzkiej i w przyrodzie, którą wspólnota ta zamieszkuje, a także w tradycji kulturowej tej wspólnoty.

Otóż wydaje się, że ten właśnie organiczny związek z ojczyzną przyrodą, ludźmi i tradycją literacką wyraża protagonista *Piątej pory roku*, gdy na tle krajobrazu karpackiego powtarza gest bohatera sonetu *Ajudah*. Gest ten w *Piątej porze roku* staje się więc symbolem. Jest to znak poety prometejskiego – proroka i twórcy wieczności. W *Piątej porze roku* gestowi temu towarzyszy poczucie solidarności z przeszłością i troska o przyszłość (por. „i łokciem o góry / Jak tamci z mego plemienia się wsparłem / I patrzę, synów mych szukam”).

Znak ten jest wobec tego również odpowiednikiem gestu Konrada z III części *Dziadów*, który walcząc z Bogiem o szczęście swego narodu, obejmuje ramionami wszystkie „przeszłe i przyszłe pokolenia” (por. *Improwizacja*). Gest wsparcia się o góry wyraża także prometejską miłość protagonisty *Piątej pory roku* do ziemi oraz żywych i zmarłych ludzi. Jest ekspresją owego „rozprzestrzeniania się” jednostkowego ducha, o którym pisał Mochnacki. Czas terażniejszy, który pojawia się w tej części utworu, wskazuje, że właściwą scenerią odprowadzającego przez protagonistę misterium są szczyty Karpat. Tutaj schodzą się pory roku i duchy zmarłych rodziców. Stąd rozciąga się rozległy widok na przeszłość i przyszłość, ludzi, przyrodę i na wieczność:

Teraz tu słyszę, czego nikt nie słyszy,
I widzę rzeczy na skroś i spod spodu
I pełny jestem śmierci jak ciszy
I pełny wieczności jak chłodu.

(zwr. 15)

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem
A jednak trwam znów, i łokciem o góry
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem
[...]

„Wszystkie razem liście na drzewie, tak długo skamieniałem i niemem, ojczystej poezji zaszumiały. Coś niem wstrząsnęło niewidomą mocą od ziemi do korony, że teraz szeleści, i rusza gałęziami w wiatru powiewie, i mruczy, i gada, jakby odczarowane” (*ibidem*, s. 132).

Protagonista *Piątej pory roku* jawi się więc jako duch heroiczny pokrewny Królowi-Duchowi, bohaterowi i narratorowi poematu epickiego Juliusza Słowackiego o tym samym tytule. Protagonista *Piątej pory roku* jako duch heroiczny, zgłębiwszy tajemnicę życia, śmierci i wieczności, wraca na ojczystą ziemię, by wyjawić ją ludziom. Jego gest wsparcia się o góry jest jakby kondensacją wszystkich symbolicznych gestów romantycznych bohaterów Mickiewicza i Słowackiego – scenarią tych gestów były góry. Ze szczytów Alp bohaterowie Mickiewicza i Słowackiego patrzyli ku ojczystej ziemi (por. Mickiewicz: *Do***. Na Alpach w Splügen*, 1829; Słowacki, *Kordian*). W górach Kaukazu płonął też stos Hera, bohatera platońskiego mitu o Erze, i Króla-Ducha Słowackiego. Her Słowackiego jest zaś, jak się wydaje, najbardziej prometejską postacią w polskiej literaturze romantycznej. Postać ta wyraża związek polskiej tradycji kulturowej z tradycją helleńską. Z postacią tą wiąże się też idea palingenezy, bliska romantynom polskim, a także twórcom polskim z przełomu XIX i XX wieku⁹².

Wydaje się, że idea palingenezy nie jest również obca bohaterowi *Piątej pory roku*. Gest wsparcia się o góry wykonuje bowiem protagonista jako duch, który powraca na ojczystą ziemię i który w zakończeniu swojego monologu zwraca się do żywych słuchaczy i organizuje dla nich obrzęd przypominający dziady. Gestem tym wyraża też protagonista *Piątej pory roku* – duch heroiczny – swoją łączność z duchami wielkich zmarłych poetów, a także z ich przyszlými następcami.

Rodzima tradycja poetycka jawi mu się jako całość organicznie wyrosła z ziemi ojczystej i przeznaczona dla ludzi tę ziemię zamieszkujących. Twórczość romantyków i własną widzi on jako ciąg będący przedłużeniem twórczości natury. Ostatnim ogniwem tego łańcucha są zaświaty i wieczność. Wieczność z kolei widzi bohater poematu jako ostatnie ogniwo cyklu przemian, jakim poddana jest przyroda i ludzka egzystencja. Wynika stąd sugestia, że ów pięciofazowy cykl (wio-

⁹² Por. T. Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974. Por. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha*, Wrocław 1976.

sna – lato – jesień – zima – śmierć/wieczność) może się powtórzyć.

W wierszu Wierzyńskiego pt. *Słowo* (tom *Róża wiatrów*, 1942) sugestia śmierci i powtórnych narodzin bohatera-poety ma swoje uzasadnienie w romantycznej mitologii słowa natchnionego. W wierszu tym pojawia się obraz wszechświata jako drzewa wyrosłego ze słowa. Poszczególne konary tego drzewa zdają się odpowiadać wypowiedzianym w różnych językach narodowych słowom poetów. Słowo jako wszechobecna zasada bytu przenika ziemię oraz wewnątrz poety. Ziemia, myśl poety i jego twórczość, życie i śmierć zdają się tylko różnymi postaciami tego samego słowa. Toteż powrót do ziemi (śmierć) jest również powrotem do słowa:

Co mi zostało tutaj? Słowo,
Konar z wiecznego ścięty drzewa,
Ciosam zeń skrzypce i na nowo
Jesień w mych rękach szumi, śpiewa.

Co we mnie jest naprawdę? Słowo,
W którym się rodzę jak w kolebce,
I w którym trumnę mam sosnową,
Życie i śmierć powtarzam, szepcę.

Co tu zostanie po mnie? Słowo
I w głąb wpuszczone me korzenie;
Ziemia niech z nich zagada mową,
Z ziemi powstałem, w nią się zmienię⁹³.

Otóż wydaje się, że także i w *Piątej porze roku* koncepcja wieczności wiąże się nierozłącznie z podobną mitologią słowa. Wędrówka bohatera po zaświatach opisana jest bowiem jako wyprawa w strefę innego – wiecznego – języka (zwr. 14):

I wzięli mnie. Wiedli w głąb, w tajemniczy
Obszar, gdzie nic się z tej ziemi nie liczy,
Gdzie wiosnie, latu, jesieni i zimie
W innym języku nadano imię.

⁹³ K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, ss. 311–312.

Duchowy powrót na ziemię ojczystą jest równoznaczny z powrotem do rodzimej tradycji poetyckiej i do słowa (tj. twórczości poetyckiej). Dar słowa, które jest jakby zapowiedzią wieczności, otrzymuje protagonista pod postacią ptaka (odpowiednik konaru drzewa życia z wiersza *Słowo*). Ptak ten kojarzy się więc w początkowej części utworu z życiodajnym śpiewem i krwią, następnie z krwią, mlekiem i żywicą (zwr. 16), w zakończeniu utworu zaś z jabłuszkciem (zwr. 20).

Gestem wsparcia się o góry bohater wyraża nie tylko swój związek z tradycją wielkiego romantyzmu, ale też wypowiada pośrednio własną interpretację tej tradycji. Gestem tym ustanawia bowiem własną genealogię kulturową, w której wielcy romantycy zajmują pozycję paralelną z greckim Tytanem Prometeusza. Wydaje się też, że symboliczny gest protagonisty *Piątej pory roku* przypieczętowanie obecną w utworze ideą paralelnego i organicznego rozwoju wszechrzeczy. Zgodnie z tym przekonaniem dzieje całej ludzkości oraz poszczególnych narodów i jednostek (a także dzieje sztuki) przebiegają w sposób analogiczny do procesu ewolucji w przyrodzie. Romantyczną ideą paralelnego rozwoju wszechrzeczy wyraził Maurycy Mochnacki w cytowanej wielokrotnie książce *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Oto jego słowa:

I w rzeczy samej, zdaje się, że natura w każdym człowieku wznawia i niejako powtarza proces powszechnej formacji wszystkich dzieł swoich, przebiegając przez stopnie i schody pośrednie tą samą drogą od początku ku końcowi. Tryb postępowania jednak, toż w przyrodzeniu, toż w człowieku, toż w historii⁹⁴.

Według Mochnackiego, góry jako pierwsze ogniwo łańcucha ewolucyjnego odpowiadają pierwszym mieszkańcom ziemi – Tytanom:

Pierwsza w dziejach epoka anorganiczna przypomina naturę. Ma ten sam kształt i podobieństwo. Tam w dali niedościgłej postrzegamy kolosalne postacie pierwszych synów ziemi – malarskie figury, grupy patriarchalne. Wielki był człowiek w początkach. Są to niejako skały pierwiastkowej formacji w porządku historycznym⁹⁵.

⁹⁴ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 28.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 31.

Przypuszczenie, że protagonista *Piątej pory roku* dostrze- ga podobieństwo między ludźmi-tytanami a górami, znajduje swoje potwierdzenie w zwrotce 8 utworu, gdzie wierzchołek góry określony jest antropomorficznie jako „goła czaszka”. Ma ono też swoje uzasadnienie w rozpowszechnionej w Polsce le- gendzie o śpiących w Tatrach zaklętych rycerzach.

Wydaje się, że w *Piątej porze roku* poeta podniesiony zosta- je do równego tytanom „nadludzkiego” statusu⁹⁶, a najwyż- sze punkty krajobrazu, tj. góry i drzewa, odpowiadają – zgod- nie z romantycznymi wyobrażeniami o wzniosłości⁹⁷ – najwyż- szym wzlotom wyobraźni poety, odbudowującej jedność wszechrzeczy za przyczyną słowa:

Przypominają mi nagle że ptak
Przeleciał przeze mnie, ptak,
I drzwi zostawił otwarte
Na góry moje, na drzewa,
Na wszystkie sprawy
Żywe i martwe.

(zwr. 18)

Włączając się między „tytanów” narodowej poezji, prota- gonista *Piątej pory roku* dał pośrednio wyraz dumie osobistej. Poczucie dumy, płynące z przekonania o nadludzkim statusie poety natchnionego, to ważny element polskiej wersji roman- tycznego prometeizmu (por. *Improwizacja* Konrada z *Dzia- dów*). Jednakże w wypadku protagonisty *Piątej pory roku* to przekonanie o własnym „nadludzkim” statusie zostaje wyra- żone bardzo dyskretnie i jakby celowo osłabione. Bohater utwo- ru Wierzyńskiego występuje bowiem przede wszystkim jako syn, który powtarza gest zmarłych rodziców. Poza tym nieob- cy jest mu ludzki lęk przed śmiercią i ludzkie przywiązanie do świata, a także naiwne poczucie „cudowności” oraz humor, który niweczy wszelki patos.

Do polskiej romantycznej wersji prometeizmu w ujęciu Mickiewicza należy też ostra polemika z Bogiem oraz prze-

⁹⁶ Przekonanie Wierzyńskiego o nadludzkim statusie poety natchnio- nego nie ma związku z nietzscheańską ideą „nadczołowieka”.

⁹⁷ Por. W. K. Wimsatt, C. Brooks, *Romantic Criticism*, Londyn 1970.

konanie o obcości sfery transcendentnej. Podmiot liryczny *Piątej pory roku* nie walczy jednak z Bogiem, nie dociera nawet do sfery, „gdzie graniczy Stwórca i Natura”⁹⁸. Dociera natomiast do obszaru zamieszkanego przez duchy zmarłych. Wprawdzie zaświaty jawią mu się jako obszar obcego języka, bezczasu, bezruchu i chłodu przeciwstawny ziemi (por. zwr. 14), zarazem jednak jest to sfera w pewien sposób przyjazna, zamieszkują ją bowiem duchy zmarłych rodziców. Duchy te pośredniczą między niezgłębianą przez protagonistę do końca tajemnicą zaświatów a ludźmi, przyrodą i poezją:

I rzekł mój ojciec: „Jeszcze go prowadź,
Bo ludzkie oczy z żalu w nim bledną”.
A Matka: „Nie masz tu czego żałować,
Śmierć i życie, to jedno”.

(zwr. 17)

Wyprawa protagonisty w zaświaty nabiera więc cech powrotu młodego Tobiasza do domu rodziców. W przypadku protagonisty *Piątej pory roku* spełnia się więc marzenie bohaterki wiersza Bolesława Leśmiana pt. *Urszula Kochanowska*⁹⁹. Z zaświatów Wierzyńskiego roztacza się perspektywiczny widok na ziemską ojczyznę bohatera, na kraj karpacki (por. zwr. 16 i 18). Opiekuńcze duchy zmarłych rodziców namawiają poetę do „śpiewu”. Poezja jest bowiem utworzonym przez człowieka ogniwem wieczności, które zespala „niebo” z ziemią.

Wydaje się, że bliski zarówno Mickiewiczowi, jak i Leśmianowi element prometeizmu, jakim jest walka z Bogiem (Konrad w *Dziadach* Mickiewicza; odrzucenie proponowanej przez Boga formuły wieczności w wierszach Leśmiana pt. *Eliasz*

⁹⁸ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III (*Improwizacja*), w: *Dzieła poetyckie*, s. 173.

⁹⁹ „Nie wstydział się ciepła i czułości, tych prostych a nieodzownych cech wszelkiej poezji, i choć kunszt swego zawodu, jak przystało na mistrza, cenił wysoko, nigdy nie zaparł się serca. Z najzwyczajszych uczuć umiał stworzyć tak wzruszające arcydzieło jak opowieść Urszuli Kochanowskiej o jej przybyciu do nieba” (K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie*, s. 34).

i *W noc zmartwychwstania*), obcy jest protagoniście *Piątej pory roku*. Wydaje się też, że istotną treścią prometeizmu jest dla niego nie „opór przeciw wszelkiej ludzkiej i boskiej przemocy, walka z ziemskim i nadziemskim wrogiem”, lecz „wierność sprawie, dla której się żyje i za którą się umiera”. Sprawą tą jest poezja „nadludzka”, a zarazem ludzka, bo przeznaczona dla szerokich rzesz słuchaczy¹⁰⁰. Funkcja poezji i poety zdaje się więc polegać przede wszystkim na realizacji marzenia romantyków o kreowaniu ludzkiego ekwiwalentu wieczności. Jest nim mit o jedności świata widzialnego i niewidzialnego, życia i śmierci. Mit ten w mowie *O Bolesławie Leśmianie* (1939) nazwał Wierzyński „Leśmianowskim mitem o poszerzonym istnieniu”¹⁰¹.

XI

Pora już wysunąć hipotezę, że *Piąta pora roku* została stylizowana na mit, zgodnie z romantyczną „religią sztuki”. W literaturze polskiej pierwowzorem poematu, którego struktura przypomina strukturę mitu religijnego, jest wspomniany już wielokrotnie *Król-Duch* Słowackiego¹⁰². Protagonistą poematu Słowackiego jest odbywający metempsychiczną wędrówkę po ziemi i wcielający się w kolejnych legendarnych i historycznych królów Polski duch Era, bohatera platońskiego mitu (por. *Państwo*). Opowiadana przez niego historia jego ko-

¹⁰⁰ Dla Wierzyńskiego, podobnie jak dla romantyków, prawdziwa sztuka, jako przejaw ducha ludzkiego, wolna od jakichkolwiek doraźnych zobowiązań i uwarunkowań (tj. „sztuka dla sztuki”) przyczynia się w sposób istotny do przemiany serc ludzkich i jest przeznaczona dla wszystkich ludzi, a nie tylko dla nielicznych wybrańców.

¹⁰¹ „Dziś, kiedy nie tylko przed człowiekiem, lecz i przed wielkimi jego wspólnotami stoją pytania rozstrzygające o bycie, to utwierdzenie spodów i szczytów, ten leśmianowski mit poszerzonego istnienia umacnia nas wobec burz i uderzeń” (K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie*, s. 38).

¹⁰² Por. M. Tatara, *Struktura mitu religijnego a „Król-Duch” Słowackiego*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Zmigrodzka, Wrocław 1973.

lejnych „żywotów” ma zarazem odsłonić uniwersalny sens dziejów Polski. Natomiast opowieść protagonisty *Piątej pory roku* o własnym życiu i twórczości ma wyjaśnić uniwersalną tajemnicę wieczności i śmierci.

Narracja protagonisty *Piątej pory roku* odbywa się w tych samych co narracja Króla-Ducha rytualnych okolicznościach (obrzęd dziadów). Towarzyszy jej przekonanie o magicznej mocy słowa poetyckiego. Celem bowiem opowieści narratora *Piątej pory roku* jest wywołanie ducha ziemi. Tłem jego narracji jest czterokrotnie powracający, jakby w rytmie cyklu przyrodniczego, pejzaż karpacki¹⁰³. Zwiastunem zaś przedłużenia tego cyklu o dodatkowy etap wieczności jest ptak. Jego pierwsze zjawienie się otwiera utwór, jego drugie zjawienie się poprzedza zakończenie *Piątej pory roku* i jakby zapowiada nowy cykl śmierci i narodzin, a pośrednio odrodzenie się protagonisty.

Na poziomie autobiograficznym narracja *Piątej pory roku* jest z kolei opowieścią o wydarzeniach, które „rzeczywiście” się zdarzyły i których uczestnikiem był narrator. Autobiografia bohatera nadaje więc całej opowieści charakter autentyczny. Zarysowane etapy życia narratora utworu mogą być bowiem odniesione do znanych faktów z biografii Wierzyńskiego. W tym sensie opowieść narratora jest „sprawdzalna” i „autentyczna”. Autor *Piątej pory roku* rzeczywiście urodził się na terenie wschodnich Karpat (Drohobycz). Tam też spędził dzieciństwo i lata szkolne. Opisy przyrody karpackiej z *Piątej pory roku* wydają się w swym aspekcie realistycznym pozostawać w związku z takim np. wspomnieniem Wierzyńskiego z książki pt. *Cygańskim wozem*:

Właściwie świat nadaje się, by chodzić po nim piechotą. Wtedy jest dostępny i namacalny od oczu do podeszwy. Najbardziej nostalgiczne wspomnienia mam ze szkolnych czasów, z wędrowek na Bubniszcze i Urycz, przez Synowódzko na Paraszkę, pod Kałusz, Dolinę, Wygodę. Nagle polany w lasach, kiedy z chłodnego cienia wychodzi się na złotą misę kipiących traw, legowiska sarnie z wygniecioną pościółką, dzikie maliny wśród pajęczyn, na których rosa nie wysycha do południa, i przełęcze, przełę-

¹⁰³ Por. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1971, cz. II, rozdz. VII (*Mit i religia*).

cze, gdzie wieje mocny wiatr i otwierają się dwa widoki, z prawa i z lewa, spadające w dół, z kucymi wsiami w georginiach i malwach, z dziewanną, z jastrzębiami pod niebem i kwiczołami na jałowcach jesienią. Ach, gdyby można pójść raz jeszcze krętą i żółtą ścieżką, wydeptaną na zboczach przez krowy, albo przez gęste łąki po pas, pod czarne ściany buków i sosen w Karpatach¹⁰⁴.

Autor *Piątej pory roku* „rzeczywiście” jest poetą, „rzeczywiście” też przeżył wojnę, śmierć najbliższych i odcięcie od kraju (emigracja), które może być porównane do znalezienia się w obcej człowiekowi „wieczności” innego języka (por. zwr. 13 i 14)¹⁰⁵.

„Rzeczywiście” też kolejne etapy twórczości autora *Piątej pory roku* rozpatrywane być mogą w odniesieniu do różnych etapów twórczości wielkich romantyków polskich – poczynając od młodzieńczej, radosnej i zdobywczej *Ody do młodości* Mickiewicza (por. zwr. 7), poprzez prometeizm III części *Dziadów*, nostalgiczną i sielską wizję kraju lat dzieciennych z *Pana Tadeusza*¹⁰⁶ aż po mitologię *Króla-Ducha* Słowackiego.

Opowieść autobiograficzna protagonisty *Piątej pory roku* nie jest jednak zwykłą relacją o faktach, lecz próbą ich wyjaśnienia w kategoriach uniwersalnych, śmierci i wieczności. Ten uniwersalny aspekt utworu decyduje o jego mitycznym charakterze. Uniwersalny aspekt *Piątej pory roku* wiąże się ze spojrzeniem protagonisty na historię własnego życia poprzez pryzmat wątków znanych z mitologii greckiej oraz literatury romantycznej.

Historia życia bohatera Wierzyńskiego kształtowana jest więc także jako opowieść o raj, jego utracie i odzyskaniu za sprawą poezji. Takie ujęcie życia ludzkiego bliskie było romantykowi europejskim, w tym także i polskim. W cytowanej już wielokrotnie pracy Maurycego Mochnackiego mit o raj, utraconym i próbach jego odzyskania dotyczył zarówno dziejów ludzkości, jak i życia każdego człowieka:

¹⁰⁴ K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*, ss. 5–6.

¹⁰⁵ Por. W. Weintraub, *Szkic do artykułu*, w: *Przebity światłem* (praca zbiorowa), Londyn 1969, s. 53.

¹⁰⁶ Por. M. Dłuska, *Legenda wieczności*, w: *Studia i rozprawy*, t. III.

Jeden raz w życiu swoim każdy z nas był w raju nim wyszedł z lat dziecinnych; w przeciągu między brzaskiem, świtem, jutrzeńką, w rozdziale między wschodem i południem lat męskich [...] ¹⁰⁷

Mit o raju utraconym w wersji Mochnackiego zespałał (podobnie jak u Wierzyńskiego) w osobiwy i nie zawsze konsekwentny sposób elementy romantyczne (Schiller), biblijne i greckie ¹⁰⁸. Tytani poprzedzali tam rajski stan ludzkości. „Tytanizm” był też jakby punktem docelowym powracającej do prapoczątków ludzkości. Rajski etap dziejów człowieka odznaczał się, według Mochnackiego, harmonijnym współżyciem człowieka, przyrody i Boga – tej harmonii zewnętrznej odpowiadała harmonia wewnętrzna ¹⁰⁹. Na owym rajskim etapie życia człowiek nie znał jednak samego siebie. Miał natomiast dar bezpośredniego (intuicyjnego) pojmowania przyrody i – jak się wydaje – Boga. Kolejny etap dziejów ludzkości i człowieka porównywał Mochnacki do snu. Był to okres nieświadomego swych celów natchnienia poetyckiego, niewiedzy, dzieciństwa. Stanowi temu odpowiadał wegetatywny świat roślin:

A dalej – następujący okres: czyż nie przypada do miary z vegetacją w naturze organicznej? Czasy poetyckiego natchnienia zapału? Nie sen-li to rzeczywistość? Fantazja włada w tym świecie i jako duch nad ziemią się unowu. Stwarza, czaruje ¹¹⁰.

Otóż w *Piątej porze roku* wizja własnej młodości bohatera przypomina jakby opisane przez Mochnackiego wczesne etapy egzystencji człowieka. Własne dzieciństwo i młodość jawią się więc protagoniście jako senna wizja (por. zwr. 5) dionizyj-skiego korowodu. Uczestników tego na pół realistycznego,

¹⁰⁷ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 28.

¹⁰⁸ Podobnie jak w Anglii S. T. Coleridge, tak u nas M. Mochnacki formułował własne poglądy, opierając się z jednej strony na rodzimej literaturze, z drugiej zaś na przetworzonej myśli romantycznych pisarzy i myślicieli niemieckich. Por. też K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975.

¹⁰⁹ „Największa moc rozumu w dzieleniu, przeciwnie *fantazja* części rozdzielone spaja w całość i wszystko totalizuje” (M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 62).

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 31.

na pól fantastycznego korowodu (bohater, rośliny, zwierzęta, ludzie, wiatr, chmury, pory roku, cykliczny czas i ruch – por. zwr. 6–11) zespala poetycki entuzjazm:

Krzyczałem w tłumie jak ja zakochanych:
„Młodości, podaj mi skrzydła!”

a także pewien stopień niewiedzy:

Nie wiedziałem co znaczy niejasny ten śpiew,
Płynął czas i odmiany i ja z nimi razem

Ruchomy korowód kształtów, dźwięków, zapachów i barw zatrzymuje się w momencie pojawienia się duchów zmarłych rodziców, a centralnym ogniwem narracji protagonisty staje się częściowo referowana, częściowo odgrywana scena zaświatowa. Obejmuje ona bliżej nie określony okres przeszłości bohatera oraz jego terażniejszość. Przeszłości dotyczy informacja o wojnie (por. zwr. 13) i o wyprawie w krainę wieczności w towarzystwie duchów zmarłych rodziców (zwr. 14). Jest to opowieść o utracie „raju”. Natomiast wypowiedziany w czasie terażniejszym kolejny fragment (zwr. 15–20) utworu to opowieść o odzyskaniu raju, które oznacza powrót ducha protagonisty do ojczystej ziemi i twórczości.

Druga część narracji lirycznej bohatera *Piątej pory roku* różni się jednak zasadniczo od mitu o utracie i odzyskaniu raju w wersji Mochnackiego, gdzie opis utraty „raju” wyraża przede wszystkim romantyczną reakcję przeciwko XVIII-wiecznemu empiryzmowi poznawczemu. Utrata pierwotnej harmonii duchowej i materialnej jest w tym ujęciu skutkiem złego ukierunkowania „opacznej” woli człowieka, który – chcąc poznać samego siebie i świat – wybrał drogę poznania opartą wyłącznie na zmysłach i rozumie praktycznym. Etap „raju utraconego” jest dla Mochnackiego okresem egoizmu jednostek i ludzkości oraz fałszywej, „mechanicystycznej” wizji świata¹¹¹. „Odzyskanie raju” – tj. odbudowanie harmonii wewnętrznej i zewnętrznej – wiąże się natomiast z wyborem przez człowieka prawdziwej drogi poznania, opartej na intuicji i wyobraźni twórczej. To zaś

¹¹¹ *Ibidem*, ss. 57–59.

z kolei ma zaowocować przemianą duchową jednostek, która polegać będzie na wspomnianym już „rozprzestrzenianiu się” duchowym ludzi i obumieraniu jednostkowego egoizmu. Nowa wizja świata będzie wizją całości organicznej. Parafrazując słowa Ewangelii, Mochnacki pisze więc, że człowiek, chcąc osiągnąć ów nadludzki stan harmonii wewnętrznej i zewnętrznej, powinien łączyć „gołębią prostotę z wężową chytrą”¹¹² – pierwotną dziecięcą naiwność z rozważą wynikającą z późniejszej wiedzy o wielorakich formach duchowego zła i fałszu.

Dla bohatera *Piątej pory roku* utrata „raju” nie jest skutkiem przyjęcia jakiejś fałszywej epistemologii, równoznacznej dla Mochnackiego z porzuceniem pierwotnej, mitycznej wizji świata. W rzeczywistości bowiem bohater Wierzyńskiego przez cały czas pozostaje w sferze mitu. Jego udratyzowany monolog wypowiedany jest jakby z podwójnej, krzyżującej się perspektywy: ziemskiej i nadziemskiej. Z chwilą wkroczenia perspektywy nadziemskiej następuje utrata pierwotnego raju, zarazem jednak obszar pierwotnej jedności ulega jakby poszerzeniu o wymiar wieczności. Bohater *Piątej pory roku* stopniowo przenika tajemnicę świata. Uczestnicząc w życiu przyrody, odkrywa podstawową zasadę życia – ruch¹¹³ oraz podstawowy wymiar widzialnego świata – czas. Doświadcza też istnienia „czegoś więcej”:

Szedł ruch za ruchem, ruchome odmiany
Ludzi i roślin i skóry zwierzęcej,
Doczesne pory i czas powikłany,
Wszystko co żyło i jeszcze coś więcej.

(zwr. 11)

¹¹² *Ibidem*, ss. 32–34, 57–59.

¹¹³ Obrazy natury *naturans* łączą Wierzyńskiego z Leśmianem i romantykami. Por. „Natura działa bezprzestannie; wszystko co zewnątrz nas postrzegamy, dzieje się, staje się albo stało się, czyli przyszło do skutku przez działanie [...] A tak, ponieważ rzecz, osnowa, przedmiot umiętności przyrodzenia jest w ruchu ponieważ natura jest w ruchu (*naturans*), co z tego wynika? Oto, że i środek pojmowania, zbliżania się do natury, także *ruchomy* być powinien” (M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 53). Por. K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*; I. Opacki, *Pośmiertna w głębi jezior maska*, w: *Studia o Leśmianie*, red. J. Sławiński, Warszawa 1971.

Utrata pierwotnego „raju” wiąże się właśnie z odkryciem świata duchów i wieczności, a tym samym z poszerzeniem poznania o wymiar nadzmysłowy (por. „Bo przyszli potem z daleka umarli”). Utrata raju widziana z perspektywy ziemskiej jawi się też bohaterowi jako skutek wydarzeń dziejowych, widziana zaś z perspektywy nadziemskiej jest wynikiem ingerencji duchów zmarłych rodziców, które zabierają go w zaświaty (por. zwr. 12–14). Utrata pierwotnego raju ma więc także cechy mitycznego wtajemniczenia za cenę symbolicznej śmierci bohatera.

Wtajemniczenie to polega m.in. na ukazaniu mu przez duchy zmarłych bezczasowej sfery wieczności i na odsłonięciu źródła życiodajnego ruchu. Źródłem tym okazują się właśnie zmarli rodzice bohatera, którzy kontrolują żywy (zwr. 12), cykl przyrodniczy i twórczość syna-poety. Zasadniczy natomiast element tego wtajemniczenia – tj. odkrycie jedności życia i śmierci (zwr. 17) – przynależy już do sfery „raju odzyskanego”. Odzyskanie raju przez bohatera następuje w momencie zrozumienia przezeń, że zewnętrzny czas i ruch są tożsame z czasem i ruchem wewnętrznym, tj. duchowym (zwr. 16), który stanowi jakby pierwotną przyczynę zarówno twórczości poetyckiej, jak i całego widzialnego świata. Podmiot liryczny *Piątej pory roku* dostrzega też, że potencjalne źródło wieczności bije w przenikniętym pasją twórczą sercu człowieka zjednoczonego ze światem żywych i umarłych.

Historię utraty i odzyskania raju opowiada bohater *Piątej pory roku* za pośrednictwem zespolonych i przetworzonych w duchu romantycznym wątków z Biblii oraz z mitologii greckiej. I tak, początek opowiedzianych zdarzeń przypomina kolejno: korowód dionizyjski, eksodus z kraju, wędrówkę młodego Tobiasza zakończoną powrotem do domu rodziców. Ikonograficznym odpowiednikiem tej części fabuły *Piątej pory roku* zdaje się *Tobiasz z Aniołami* Jacka Malczewskiego¹¹⁴. Natomiast wyprawa protagonisty w zaświaty w towarzystwie duchów zmarłych rodziców oraz jego powrót na ojczystą ziemię przypomina:

¹¹⁴ Por. K. Wyka, *Thanatos i Polska*, Kraków 1971, rozdz. VIII, ss. 74–85. O motywie korowodu w poezji Młodej Polski pisze M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, ss. 149–150.

1. Uprowadzenie do podziemi i powrót na ziemię bohatera mitu eleuzyjskiego, Persefony (por. „I wzięli mnie. Wiedli w głąb, w tajemniczy / Obszar, gdzie nic się z tej ziemi nie liczy” – zwr. 14).

2. Śmierć i ponowne narodziny Dionizosa:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem
A jednak trwam znów, i łokciem o góry
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem
I patrzę, synów mych szukam [...]

(zwr. 16)

3. Wyprawy Herkulesa do piekła, nieba i do ogrodu Hesperyd (po jabłka zapewniające wieczną młodość i nieśmiertelność).

4. Zaświatowe wędrówki Eneasza i Dantego w towarzystwie opiekuńczych duchów.

Wszystkie te wątki podporządkowane zostały wspólnemu tematowi romantyków europejskich – raju utraconego i odzyskanego w duchu. Temat ten jednak został również przetworzony. Utwór Wierzyńskiego zaczyna się bowiem nie od utraty raju, lecz od jego odzyskania (zwr. 1–4). Potem dopiero protagonista cofa się w odległą przeszłość i wspomina całą historię utraty i odzyskania raju.

Z poezji romantyków polskich wywodzą się też motywy symbolicznej śmierci i odrodzenia się protagonisty poprzez duchowy powrót do ojczystej ziemi i twórczości poetyckiej. Odcięcie od kraju ojczystego jest w nostalgicznej liryce Mickiewicza tożsame ze śmiercią (por. *Gdy tu mój trup*). Natomiast powrót do „kraju lat dziecinnych” za pośrednictwem pamięci i poezji jest w *Panu Tadeuszu* równoznaczny z odzyskaniem zdrowia i życia (por. *Inwokacja* oraz *Epilog do Pana Tadeusza*). „Krajowi lat dziecinnych” Mickiewicza odpowiada u Mochnackiego „pierwotny raj” młodości.

Obraz raju odzyskanego przedstawiony przez protagonistę *Piątej pory roku* jest jednakże znacznie obszerniejszy niż obraz „kraju lat dziecinnych” nakreślony przez narratorkę *Pana Tadeusza*. Raj odzyskany z *Piątej pory roku* jest bowiem jakby Mickiewiczowskim „krajem lat dziecinnych” poszerzonym o obszar zaświatowej wspólnoty duchów (por. *Dziady*). Jest jakby miniaturowym i skondensowanym światem *Pana Ta-*

deusza, Dziadów i Króla-Ducha. Wydaje się też znacznie obszerniejszy i bogatszy niż raczej abstrakcyjny raj odzyskany z eseju Mochnackiego. Raj odzyskany z *Piątej pory roku* jest krainą mityczną. Został zlokalizowany w Karpatach, uznanych przez Mickiewicza (*O literaturach słowiańskich*) za centrum ojczyzny Słowian¹¹⁵, za „odwieczną twierdzę słowiaństwa”, za „teatr ogólnych dziejów Słowiańszczyzny”. Tutaj, na wierzchołkach Karpat, mityczny ptak słowiański – orzeł – założył swoje gniazdo, dając (według Mickiewicza) początek pierwszej osadzie Słowian:

Środkiem teatru ogólnych dziejów Słowiańszczyzny są Karpaty. Na wierzchołku tych gór – jak powiada poeta – osiadł ptak słowiański i jednym skrzydłem uderzył po Morzu Czarnem, drugim po Bałtyku. Z tamtej strony łańcucha karpackiego, na rozległych płaszczyznach swoich ukazują się nam Rusini i Polacy – z tej, w dolinach u podnóża Alp i Renu rozmaite ludy, spomiędzy których Czechy aż w głębi Niemiec stoją, jak przednia straż, posunięta ku Zachodowi¹¹⁶.

Poprzedzone przelotem ptaka „odzyskanie raju”, które dominuje nad „utrata raju”, jest więc dla protagonisty *Piątej pory roku* równoznaczne z powrotem do „świętej przestrzeni” mitu¹¹⁷, do mitycznego „praczasu” (*illud tempus*) oraz do źródeł ruchu i twórczości. Toteż mit o raju odzyskanym i utraconym przekształca się w *Piątej porze roku* w mit kosmogoniczny o stworzeniu świata:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem
A jednak trwam znów, i łokciem o góry
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem
I patrzę, synów mych szukam, czy który
Obszył się liśćmi i porósł lasami,
A może stoi przy ogniu pastuchów
I pójdzie śladem, co został za nami,

¹¹⁵ A. Mickiewicz, *Pierwsze wieki historii polskiej: Księga I: Słowiańszczyzna od wyjścia jej z Azji do czasów Lecha, Czecha i Rusa czyli Ruryka*, w: *Dzieła prozą*, wyd. T. Pini, Nowogródek 1934, t. I.

¹¹⁶ A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Pierwszy, s. 9.

¹¹⁷ Por. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, rozdz. III (*Raj utracony*). Por. M. Tatara, *Struktura mitu...*, *op. cit.*; M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1974.

I znów powtórzy przyrodę tych ruchów
Gdy zgrzane życie porami gęstymi
Dyszało w słońce i szło do księżycy,
Gdy we mnie ciekła krew mojej ziemi
A w matkach mleko i w sosnach żywica.
(zwr. 16)

Fragment ten żywo przypomina opowieść kosmogoniczną Dygasińskiego z *Godów życia* (1901)¹¹⁸, wystylizowaną na mit prasłowiański o prapoczątku świata, w której bóg-słońce („Bóg Jasny”) i bogini-ziemia („Dziwą Ziemia”) zrodzili Boga-Życie i oddali go pod opiekę bogini „Życie”. Wrogiem „Życia” okazał się „Bóg Czarny”, który stworzył zło, śmierć, cierpienie i choroby. Wówczas „Życie”, korzystając z otrzymanej od swego ojca potęgi twórczej, stworzyło poza „światem podświetlonym” – który został „skazony” przez Boga Czarnego – świat doskonały, tożsamy ze światem kreowanym przez sztukę¹¹⁹.

„Bohaterem” kreowanego przez protagonistę *Piątej pory roku* mitu kosmogonicznego jest również „Życie”. Brak jednak w kosmogonii tej „Boga Czarnego”. Rodzicami Życia zdaje się mityczna para: słońce i księżyc. Życie tożsame jest z ruchem oraz z przenikającym cały świat przedstawiony obiegiem wielopostaciowej, życiodajnej siły twórczej (por. ptak – śpiew – krew – mleko – żywica – jabłuszko). Życie to zmierza jakby ku swoim prapoczątkom lub prarodzicom, tj. ku słońcu i księżycowi:

Gdy zgrzane życie porami gęstymi
Dyszało w słońce i szło do księżycy,
(zwr. 16)

Obraz „zgrzanego życia”, które „dyszy ku słońcu” i „idzie do księżycy” z wiersza Wierzyńskiego wydaje się więc nie tylko reminiscencją z kosmogonicznej opowieści Dygasińskiego. Obraz ten przypomina także wizję niepowstrzymanej

¹¹⁸ *Gody życia* po raz pierwszy ukazały się w r. 1902. Por. F. Ziejka, *Motywy prasłowiańskie*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1976; K. Wyka, *Thanatos...*, *op. cit.*, ss. 128–129.

¹¹⁹ A. Dygasiński, *Gody życia*, Warszawa 1948, ss. 138–141.

„fali” energii twórczej (*élan vital*) z dzieł Bergsona. Siła ta, której natura jest głównie duchowa¹²⁰, przenika cały świat i – stanowiąc jego istotę – sprawia, że wszystkie przeciwieństwa stają się przeciwieństwami pozornymi, a wszystkie „rzeczy widzialne i niewidzialne” (ptak – śpiew – krew – mleko – żywica – jabłuszko – ludzie – rośliny – zwierzęta – góry – duchy) są przejawami tej samej energii twórczej. Dlatego w świecie poetyckim *Piątej pory roku* życie i śmierć stanowią jedność (por. zwr. 17), a „przyroda tych ruchów” (zwr. 16) likwiduje przeciwieństwo między niewidzialną, twórczą zasadą życia a światem widzialnym – między *natura naturans* i *natura naturata*.

W świecie poetyckim *Piątej pory roku* zniwelowane też zostaje przeciwieństwo między życiem i sztuką¹²¹, życie bowiem – tożsame z trwaniem (por. zwr. 16) – jest też równoznaczne z twórczością. „Trwanie” z *Piątej pory roku* jest obok „ruchu” i „życia” trzecim użytym przez protagonistę słowem-kluczem z filozofii Bergsona. W zwrotce 16 *Piątej pory roku* „trwanie” oznacza (jak się zdaje, zgodnie z postulatem Bergsona) intuicyjne zjednoczenie się protagonisty z twórczą za-

¹²⁰ Pojęcie *élan vital* Bergsona jest rozmaicie interpretowane, np.: „*élan vital* nie jest niczym innym jak świadomością puszczoną przez materię” (L. Chmaj, *O duszy zamkniętej i otwartej*, „Przegląd Współczesny” 1932, nr 122–123, s. 8); „*Élan vital* to jedno z pojęć konstytutywnych doktryny Bergsona. Jest życiem uniwersalnie czynnym we wszystkich sferach rzeczywistości: w samym akcie tworzenia materii, w rozwoju gatunków, w twórczości indywidualum ludzkiego, w życiu społecznym. Możemy wcielić się w jego nieustającą aktywność i przez sympatię intuicyjną współżyć z jego tętnem niosącym świat ku stałym niespodziankom i nowościom, stałym poszukiwaniom i wysiłkom” (L. Kołakowski, *Bergson: Antynomia praktycznego rozumu*, w: H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniecki, Warszawa 1957, s. XVIII). Bergson mocno oddziałał na polskich myślicieli i artystów w pierwszym czterdziestoleciu XX wieku, a w szczególności na Leśmiana. Por. B. Leśmiana, *Z rozmyślań o Bergsonie* (1910), w: *Szkice literackie*, Warszawa 1959; J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, Warszawa 1971; W. Rzymowski, *Élan vital na greckim pomniku. K. Wierzyński w nowych granicach świata*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 38.

¹²¹ „Życie jest wszystkim! Nie ma żadnej sztuki!” (K. Wierzyński, *Manifest szalony*, w: *Poezje zebrane*, ss. 37–38).

sadą życia (*élan vital*). Jest ono również przeciwstawione (zgodnie z metafizyką Bergsona) cyklicznemu schematowi czasowemu (por. zwr. 11: „czas powikłany”). Do istoty Bergsonowskiego „trwania” (*durée*) należy też – jak wiadomo – charakterystyczna dla *Piątej pory roku* płynność granicy między przyszłością, przeszłością i teraźniejszością¹²². Wydaje się więc, że Bergsonowskie „trwanie” zastąpiło w kosmogonicznym micie Wierzyńskiego mityczny „praczas” (*illud tempus*) stworzenia świata.

Do sfery „prasłowiańskiego” mitu kosmogonicznego należą też zmarli rodzice protagonisty *Piątej pory roku*. Zgodnie z panującym w świecie poetyckim *Piątej pory roku* mitycznym prawem powszechnej tożsamości i analogii (por. protagonista – ptak – śpiew – krew – życie – mleko – żywica – jabłuszko), zmarli rodzice zdają się nie tylko odpowiednikami słońca i księżyca, lecz są oni wręcz tożsami z ową mityczną parą matki i ojca wszechstworzenia. Tym tłumaczyć można ich monumentalne wymiary (por. zwr. 12: „a ziemia szeroka / Drobna im rzęsą zawisła u oka”). Dziecko owej mitycznej pary – protagonista *Piątej pory roku* – jest tożsamy zarówno z bogiem-życiem z opowieści Dygasińskiego, jak i z *élan vital* Bergsona.

W świetle tych uwag nie dziwi więc początek utworu, gdzie protagonista kreuje sam siebie na mitycznego boga tożsamego z uczynionym z żywiołów bogiem-wszechświatem z *Timaios* Platona¹²³. Protagonista *Piątej pory roku* „porasta górą”, „obszywa się liśćmi”; w jego wnętrzu płonie ogień i przelatuje przez niego ptak, a całe jego ciało przenika krew i śpiew. Ciało to zawiera wszystkie „żywe” i „martwe” stworzenia. Przypomina ono drzewo życia (por. „obszyłem się liśćmi”) oraz górę (por. „Na gołej czaszce, na szczycie”, „porosłem górą”). Ciało to jest jakby zakorzenione w twórczej zasadzie świata widzialnego (zwr. 16), która w zakończeniu utworu jawi się jako personifikacja ziemi. Ciało to rodzi też owoc (jabłuszko):

¹²² „Trwanie jest to ciągly postęp przeszłości, która wgrza się w przyszłość i nabrzmiewa idąc naprzód” (H. Bergson, *Ewolucja...*, s. 18).

¹²³ Por. Platon, *Timaios* i *Kritias*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1960, VII, VIII, IX, XLIV.

Ptak przeleciał przeze mnie; ptak,
I drzwi zostawił otwarte,

(zwr. 1)

[...]

Obszyłem się liśćmi, porosłem górami,
Paliły się we mnie ogniska pastuchów:
Pod drzewem, w deszczu, przykryci workami,
Podobni byli do duchów.

(zwr. 4)

[...]

Siekiera stękała topornym odgłosem
Na gołej czaszce, na szczycie.

(zwr. 8)

[...]

Szedł ruch za ruchem, ruchome odmiany
Ludzi i roślin i skóry zwierzęcej,
Doczesne pory i czas powikłany,
Wszystko co żyło i jeszcze coś więcej.

(zwr. 11)

Bo przyszli potem z daleka umarli,
Łokciem o lasy jodłowe się wsparli,
Patrzyli wokół – a ziemia szeroka
Drobną im rzeszą zawisła u oka,

(zwr. 12)

W kosmogonicznym micie stworzonym przez protagonistę idee greckie dotyczące procesu twórczego współlistnieją z ideami romantyków i Bergsona. Bohater *Piątej pory roku* jest bowiem przede wszystkim stwórcą i duszą wszechświata. W centrum tej duszy płonie ogień, który oświetla, a zarazem przekształca w duchy grzejących się przy nim ludzi (por. zwr. 3). Ten ogień wewnętrzny – zgodnie z ideą romantyków – stanowi odpowiednik wyobraźni protagonisty obdarzonej mocą twórczą i intuicją. Wyobraźnię porównywali bowiem romantycy do lampy oświetlającej wszechświat¹²⁴. Lampa ta, oświetlając wszechświat, odsłania zarazem jego tajemnicę (w *Piątej porze roku*: ruch i życie) i nasycza go własnym światłem uczucia

¹²⁴ Por. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford 1977.

(w *Piątej porze roku*: miłością, zachwytem, żalem, cudownością), a tym samym przetwarza go. Następnie zaś odbija ten przetworzony przez siebie świat.

W cytowanym już esej Mochneckiego odpowiednikami intuicyjnej myśli są: „światło”, „świecznik”, „lampa”, „dusza świata”. Filozofa (i poetę) nazywa Mochnecki „architektem natury”. Celem jego działalności jest bowiem pełne poznanie tajemnicy człowieka i świata, czyli wizja wewnętrzna („widzenie siebie okiem ducha”). Punktem wyjścia procesu poznania jest według Mochneckiego intuicja, tj. zagłębienie się we własnym wnętrzu¹²⁵. Proces intuicyjnego dochodzenia do „wizji wewnętrznej” porównuje Mochnecki do „budowania świata”, do stopniowego „rozprzestrzenia się ducha”, do odzyskiwania raju:

Dla natury trzeba jasności. Tą jasnością, tym świecznikiem przyrodzenia, tą lampą światów – jest myśl człowieka-aniola. Cała natura w niej się maluje jak obraz nadbrzeżnych kształtów w ruchomym strumieniu – jak cień rzeczy na zwierciadle [...] światło jakiegokolwiek, wiedzące że jaśnieje, byłoby myślą, pojęciem; byłoby słońcem – duszą świata [...] Myślą sporządzamy sobie świat zewnętrzny. Rozumując budujemy gmach przyrodzenia i wszystkie ukazujące się w tym gmachu zjawiska. Prawdziwy filozof, badacz przyrodzenia, jest architektem natury! [...] Jedna linia przez wszystkie lata życia naszego się rozciąga; z początku w ciemnych nikinąca punktach, jak we mgłę i w mroku – dalej coraz jaśniejsza, wyraźniejsza; na ostatek samą jest jasnością, promieniem, światłem, wewnątrz obróconą źrenicą – widzeniem siebie okiem ducha – ‘uznaniem samego siebie w oddzielnym jestestwie’ – Otóż zagadka naszego bytu!¹²⁶

Wyobraźnia protagonisty *Piątej pory roku* zdaje się więc odpowiednikiem zarówno wyobraźni (twórczej i odtwórczej) romantyków, jak i odpowiednikiem pamięci Bergsona¹²⁷. Jest więc terenem spotkania się ducha i materii, życia i śmierci. Jej zawartość stanowią wspomnienia ruchów, obrazów i uczuć

¹²⁵ „kiedy tymczasem *intuicyja* (*intus itio*) daje nam razem i uczuć i pojęć sposób otrzymywania prawdy: *intus itio* jest to wejście wewnątrz siebie” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Trzeci, s. 940).

¹²⁶ M. Mochnecki, *O literaturze polskiej...*, *op. cit.*, ss. 24, 30, 53.

¹²⁷ Por. H. Bergson, *Materia i pamięć*, Warszawa 1930. Por. J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego...*, s. 88.

oraz wyobrażenia. Wszystko to tworzy dynamiczną całość. Wyobrażnię tę cechuje też niezniszczalne „trwanie” (por. zwr. 15–16). Jej koncentracja poprzedza działanie twórcze (por. zwr. 19–20).

Struktura wyobraźni protagonisty *Piątej pory roku* zdaje się stanowić odpowiednik zarówno struktury świata przedstawionego utworu, jak i struktury wszechświata pomnożonego o wytwory człowieka. Wyobraźnia ta ma bowiem układ jakby koncentryczny. Jej najgłębszy pokład stanowi twórcza zasada świata: ruch, *élan vital* (por. zwr. 15–16). Pokład ten zdaje się odpowiadać „ja głębokiemu” protagonisty. Kolejne warstwy wyobraźni obejmują przyrodę nieożywioną i ożywioną, świat duchów, wieczność, a także wytworzone przez protagonistę lub przetworzone przez niego literackie motywy, mity i symbole, które wywodzą się zarówno z literatury polskiej, jak i europejskiej. Dotyczą one przyrody, życia człowieka, poety, poezji, wyobraźni, twórczości i wieczności.

Wyobraźnia protagonisty zdaje się niezniszczalna, toteż zawdzięczają jej swoją nieśmiertelność ludzie, rośliny, zwierzęta i duchy (por. zwr. 15–18). W tym sensie świat przedstawiony *Piątej pory roku* jest zarówno obrazem, jak formą i wytworem wieczności (por. zwr. 20).

Wyobraźnia protagonisty *Piątej pory roku* posiada jakby dwa bieguny emocjonalne. Jeden jej biegun (dionizyjski) to dążenie do zespolenia się z ludźmi i przyrodą, drugi zaś (prometejski) to dążenie do przewodzenia wspólnocie ludzkiej i pośredniczenia między tą wspólnotą a światem duchów. Oba te bieguny łączą uczucie franciszkańskiej miłości do ludzi i świata.

Początkiem procesu aktualizowania się wszystkich zawartych w wyobraźni protagonisty wspomnień i wyobrażeń jest nagły wstrząs¹²⁸ („Ptak przeleciał przeze mnie, ptak”), który powoduje uporządkowanie jego wyobraźni. Jest on więc równoznaczny z opisywanym przez Bergsona i romantyków intuicyjnym wglądem w tajemnicę własnego życia i świata. Tajemnicą tą jest, jak się zdaje, twórcze „trwanie” (por. zwr. 16–17). Sam zaś proces aktualizowania się zawartości wyobraź-

¹²⁸ Por. „W krainie życia wszystko odbywa się przez wstrząśnienia” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Czwarty, s. 150).

ni jest tożsamy z procesem twórczym (tj. procesem poznania i ekspresji)¹²⁹. Toteż opowieść protagonisty *Piątej pory roku* o przeniknięciu tajemnicy życia i śmierci przekształca się jakby w mit kosmogoniczny.

Stworzony przez protagonistę *Piątej pory roku* mit kosmogoniczny zdaje się najlepiej realizacją postulatów poetyki ekspresyjnej. Struktura tego mitu jest zarazem zapisem procesu twórczego i obrazem struktury wyobraźni protagonisty utożsamionej z duszą wszechświata i z wiecznością.

Bibliografia

- ABRAMS M.H., *The Mirror and the Lamp*, Oxford 1977.
- BERGSON H., *Materja i pamięć*, Warszawa 1930.
- BŁOŃSKI J., *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: M. Głowiński i J. Sławiński (red.), *Studia o Leśmianie*, Warszawa 1971.
- CASSIRER E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1971.
- CHMAJ L., *O duszy zamkniętej i otwartej*, „Przegląd Współczesny” 1932, nr 122–123.
- DŁUSKA M., *Studia i rozprawy*, Kraków 1972, vol. III.
- DUDEK J., *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975.
- DYGASIŃSKI A., *Gody życia*, Warszawa 1948.
- ELIADE M., *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1970.
- FŁORYŃSKA H., *Spadkobiercy Króla-Ducha*, Wrocław 1976.
- GŁOWIŃSKI M., *Maska Dionizosa*, w: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Młodopolski świat wyobraźni*, Kraków 1977.
- INGARDEN R., *O dziele literackim*, Warszawa 1960.
- IRZYKOWSKI K., *Programofobia*, w: J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977.
- JANION M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- JANION M., *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, w: M. Zmigrodzka (red.), *Studia romantyczne*, Wrocław 1973.
- KLEINER J., *Mickiewicz*, tomy I–II, Lublin 1948.
- KLEINER J., *Słowacki*, Wrocław 1969.
- KOŁAKOWSKI L., *Bergson: antynomia praktycznego rozumu*, w: *Bergson, ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniecki, Warszawa 1957.

¹²⁹ Por. K. Wierzyński, *Michał Anioł*, w: *Poezje zebrane*, s. 509.

- KRZEMIENŃ-OJAK K., *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975.
- KWIATKOWSKI J., *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.
- LECHOŃ J., *Poezje*, Warszawa 1973.
- LECHOŃ J., *Przemówienie na pierwszym wieczorze literackim „Skamandra”*, w: J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977.
- LEŚMIAN B., *Klechdy sezamowe*, Warszawa 1959.
- LEŚMIAN B., *Z rozmyślań o Bergsonie*, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, Warszawa 1959.
- LEŚMIAN B., *Poezje*, Warszawa 1957.
- MICKIEWICZ A., *Dziela prozą*, wyd. T. Pini, t. IV–V: *Wykłady o literaturach słowiańskich* (t. IV – Rok I i II; t. V – Rok III i IV), Nowogródek 1933.
- MICKIEWICZ A., *Dziela prozą*, wyd. T. Pini, Nowogródek 1934, vol. I.
- MICKIEWICZ A., *Dziela poetyckie*, wyd. T. Pini, Nowogródek 1934.
- MOCHNACKI M., *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Kraków 1923.
- NOWACZYŃSKI A., *Skamander polyska, wiślaną świetląc się falą*, w: J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977.
- OPACKI I., *Pośmiertna w głębi jezior maska*, w: M. Głowiński, J. Sławiński (red.), *Studia o Leśmianie*, Warszawa 1971.
- PARANDOWSKI J., *Mitologia*, Warszawa 1972.
- PEIPER T., *Poeci bez idei poetyckiej*, w: J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977.
- PIGOŃ S., *Do źródeł „Dziadów” kowieńsko-wileńskich*, w: S. Pigoń, *Studia Literackie*, Kraków 1951.
- PLATO, *Timaios i Kritias*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1960.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
- RZYMOWSKI W., *Élan vital na greckim pomniku. K. Wierzyński w nowych granicach świata*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 38.
- SHELLING F. W. J., *System idealizmu transcendentalnego*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1979.
- SŁOWACKI J., *Dziela*, wyd. T. Pini, t. 1: *Drobne utwory poetyczne. Poematy*, Warszawa 1933.
- STAFF L., *Franciszkanizm*, w: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Wrocław 1977.
- TATARA M., *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław 1973.
- TATARA M., *Struktura mitu religijnego a „Król-Duch” Słowackiego*, w: M. Zmigrodzka (red.), *Studia romantyczne*, Wrocław 1973.

- TERLECKI T., *The Dionysian and Apollinian antynomy in Kazimierz Wierzyński's early poetry*, w: *For Wiktor Weintraub (essays in honour of Wiktor Weintraub)*, University of Illinois 1975.
Por. T. Terlecki, *Antynomia dionizyjsko-apolińska we wczesnej poezji K. Wierzyńskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 7.
- TETMAJER K., *Na Skalnym Podhalu*, Kraków 1976.
- TUWIM J., *Manifest powszechnej miłości*, w: *idem, Dzieła*, t. 5, Warszawa 1964.
- WALICKI A., *Filozofia a mesjanizm*, Warszawa 1970.
- WEINTRAUB W., *Szkic do artykułu*, w: *Przebity światłem: pożegnanie z Wierzyńskim* [wydanie zbiorowe], London 1969.
- WEISS T., *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Wrocław 1961.
- WEISS T., *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974.
- WIERZYŃSKI K., *O Bolesławie Leśmianie*, Warszawa 1939.
- WIERZYŃSKI K., *Poezje zebrane*, Londyn 1959.
- WIERZYŃSKI K., *Selected Poems*, New York 1959.
- WIERZYŃSKI K., *Cygańskim wozem*, London 1966.
- WIERZYŃSKI K., *Poezje wybrane: 1951–1964*, red. M. Dłuska, Kraków 1972.
- WIMSATT W. K. and BROOKS C., *Literary criticism – a short history*, vol. III: *Romantic criticism*, London 1970.
- WYKA K., „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963.
- WYKA K., *Thanatos i Polska*, Kraków 1971.
- ZACHARSKA J., *Skamander*, Warszawa 1977.
- ZGORZELSKI C., *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978.
- ZIEJKA F., *Motywy prasłowiańskie*, w: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Młodopolski świat wyobraźni*, Kraków 1976.
- ZIELIŃSKI T., *Bajeczna starożytność*, Warszawa 1957.
- ZIELIŃSKI T., *Mania twórcza*, w: *idem, Po co Homer?*, red. A. Biernacki, Kraków 1970.
- ZIMAND R., *Preliminaria do Klechd Leśmiana*, w: M. Głowiński, J. Sławiński (red.), *Studia o Leśmianie*, Warszawa 1971.
- ŻUROWSKI M., *Norwid i symboliści*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4.

Zakończenie

Przeprowadzone analizy pokazują, że w dojrzałym okresie swojej twórczości W. B. Yeats i Kazimierz Wierzyński związani byli głęboko z rodzimą romantyczno-symboliczną tradycją poetycką, a poprzez nią ze wspólnym w XX wieku europejskim dziedzictwem kulturalnym. Z tego podstawowego faktu, jak również z osobistego aspektu ich dialogu z tradycją i współczesnością wynikają wszystkie zauważalne podobieństwa i różnice w poetyckich stanowiskach obu artystów.

Rodzime, romantyczne formy literackie (gatunkowe, stylistyczne, wersyfikacyjne i kompozycyjne) zastosowali oni do względnie krótkich utworów lirycznych oraz przetworzyli zgodnie z własnymi skłonnościami artystycznymi. Toteż wiersze ich sprawiają wrażenie bardzo skondensowanych, bogatych znaczeniowo i udratyzowanych.

Utwór Yeatsa podejmuje charakterystyczny dla angielskiej poezji romantycznej monolog wewnętrzny przechodzący w zmitologizowaną narrację, medytację bądź przemówienie do drugiej osoby (np. Shelley, *Epipsychidion*). Siłą napędową tego monologu jest w przypadku *Wieży* wahanie się protagonisty między dualistyczną a monistyczną, czysto duchową wizją świata. Yeats – idąc śladem oksfordzkiego humanisty *fin de siècle*'u Waltera Patera – docieka „źródeł” owej oscylacji światopoglądowej, a przy okazji ujawnia platońskie, neoplatońskie i renesansowe założenia estetyczne XIX- i XX-wiecznych poetyk ekspresyjnych, posługujących się głównie ewokacją i prezentacją, a nie wyłącznie bezpośrednim wyznaniem lirycznym.

Utwór Wierzyńskiego natomiast wyrasta z „obrzędowych”, mitycznych i wizjonerskich źródeł polskiego dramatu romantycznego (A. Mickiewicz, *Dziady*) oraz zmityzowanego poematu romantycznego (*Król-Duch* Słowackiego). Jego nadrzędną strukturę ideową – podobnie jak u Słowackiego – stanowi mit kosmogoniczny. Ideową podbudową tego mitu jest uduchowio-

ny, monistyczny biegun XIX- i XX-wiecznej koncepcji przyrody (Mochnacki, Słowacki), którego kontynuatorem i modyfikatorem (w duchu filozofii Bergsona) jest Bolesław Leśmian. W *Piątej porze roku* dodatkowego oparcia dla tego stanowiska zdają się dostarczać *Kwiatki* św. Franciszka z Asyżu oraz mity greckie z kręgu orficko-dionizyjskiego (bliskie również Yeatsowi, np. w dramacie *Zmartwychwstanie*).

Obaj autorzy – Yeats i Wierzyński – za pośrednictwem odpowiedniej konstrukcji świata przedstawionego podkreślają nieustannie dystans wobec bliskich im tematów i motywów romantycznej poezji. Wyrazem tego dystansu jest jawna lub ukryta ironia i autoironia (Yeats), wyraźne lub ukryte akcenty polemiczne (Yeats), tryb życzący (Yeats) lub żart liryczny (Wierzyński), „prozaizacja” wysokich motywów romantycznej poezji, częste posługiwanie się aluzją i sugestią (Yeats i Wierzyński), wreszcie osadzenie poetyckich światów w autentycznej przestrzeni codzienności. Dla Yeatsa jest nią przyroda i architektura Irlandii, a zwłaszcza przywołana w *Wieży* duchowa ojczyzna poety: okolice Sligo z górą Ben Bulbin, skąd pochodziła rodzina jego matki i gdzie jako dziecko spędzał wielokrotnie wakacje w domu wuja; okolice Gort w hrabstwie Galway, gdzie w r. 1917 zakupił zrujnowaną wieżę zamkową Thoor Ballylee, która po remoncie stała się (aż do r. 1929) letnim domem jego własnej rodziny. Przywołaną w *Piątej porze roku* „codziennością” Wierzyńskiego jest kraina jego dzieciństwa: Karpaty i przyroda okolic Drohobycza oraz materia brzmieniowa mowy polskiej.

Obaj poeci stylizują też monolog liryczny na silnie zrytmizowaną wypowiedź mówioną (*natural speech*). Posługują się nieregularnym wierszem wolnym. Obok ukrytych archaizmów i regionalizmów wprowadzają też słownictwo potoczne. Dbają, by każda metafora przygotowana została i umotywowana semantycznie przez kontekst.

Światy poetyckie obu utworów mają strukturę „wielowymiarową” i „wielowarstwową”. Najłatwiej uchwytna jest ich autentyczna powłoka utkana z elementów osobistych i zwyczajnych. Pod nią zaś ukryta została palimpsestowa warstwa mityczna. Ma ona wiele pokładów: grecki, biblijny, celtycki (Yeats), słowiański (Wierzyński), renesansowy, romantyczny, przy czym ten ostatni stanowi główny punkt odniesienia dla

wszystkich pozostałych poziomów. Każdy element tła, każda postać, wydarzenie, sytuacja lub słowo może być rozumiana na każdym z wymienionych poziomów, stając się tym samym skomplikowanym *quasi*-symbolem lub *quasi*-ikoną – nowoczesnym odpowiednikiem „obrazu” w rozumieniu Ezry Pounda, a według Franka Kermode’a po prostu XX-wiecznym odpowiednikiem romantycznego „obrazu”. Osią skupiającą wszystkie te „obrazy” jest u Wierzyńskiego udramatyzowana narracja, a u Yeatsa monolog wewnętrzny.

Przetworzony mityczny wątek poszukiwania (Yeats) lub odzyskiwania utraconego raju (Wierzyński) stanowi intelektualną oś świata poetyckiego obu utworów. Dla Yeatsa wiąże się on z dialektyczną medytacją, z platońskim motywem wspinaczki po szczeblach miłości i poznania oraz z legendą o Graalu. Dla Wierzyńskiego oznacza stopniowe *quasi*-mistyczne (nawiązujące do Dantego i misterii eleuzyjskich) wtajemniczenie w ostateczną tajemnicę świata widzialnego i niewidzialnego, tj. dynamiczne trwanie, nasuwające analogię ze znanym ujęciem Henri Bergsona.

Obaj poeci władają też rozległą skalą liryczną. Jednak protagonista Yeatsa często bezpośrednio mówi o swoich myślach i uczuciach. Protagonista Wierzyńskiego natomiast woli mówić tylko pośrednio, nawet gestem.

Oba utwory przenika dramatyczne napięcie między dążeniem do zjednoczenia się z ludźmi i światem widzialnym a potrzebą samotności w celu odbudowania ładu wewnętrznego i kosmicznego za sprawą wyobraźni i sztuki.

Romantyczna wiara w twórczą, poznawczą i jednoczącą przeciwieństwa funkcję wyobraźni i poezji łączy obu poetów najgłębiej – podobnie jak przekonanie, że „prawa sztuki i wyobraźni są tożsame z ukrytymi prawami wszechświata”. Bohater poematu Yeatsa w zakończeniu utworu zamyka się całkowicie w wieży wyobraźni, symbolu wielkiej pamięci ludzkości i natury (*Great Memory*), a zarazem odwiecznej zasadzie jednostkowej tożsamości. Protagonista Wierzyńskiego natomiast rozpoczyna monolog od powtórzenia we własnej jaźni procesu stworzenia świata (kosmogonii).

Dla Yeatsa i dla Wierzyńskiego wyobraźnia twórcza jest ściśle związana z pamięcią, a wizja jest równoznaczna z wiecznością. Poezja zaś jest równocześnie obrazem i formą wiecz-

ności. Uzasadnienia tego poglądu są jednak odmienne: Plotyn w przypadku Yeatsa, a dla Wierzyńskiego – Bergson.

Obu poetów łączy też ekspresyjna koncepcja poezji oraz skłonność do zacierania granicy między „życiem” a „sztuką”. Toteż oba utwory są bezpośrednio opowieściami „autobiograficznymi”, a pośrednio kryptotraktatami poetyckimi – *artes poeticae*. Centrum świata przedstawionego w obu przypadkach zajmuje podmiot mówiący. Jest on osobowością „wielowarstwową” i zmitologizowaną. O jego nadludzkim statusie decyduje to przede wszystkim, że jest on wizjonerem zjednoczonym z twórczą zasadą świata oraz to, że pośredniczy między wspólnotą zamieszkującą określone miejsce na ziemi a światem duchów również związanym z tym terytorium. Tę łączność z żywymi i zmarłymi protagonista Wierzyńskiego podkreśla jednakże znacznie silniej niż bohater Yeatsa. Również sposób, w jaki nawiązuje on kontakt z duchami, jest bardziej naturalny niż w *Wieży*. Narrator Wierzyńskiego zostaje nawiedzony w znanych z *Dziadów* rytualnych okolicznościach przez zmarłych rodziców i ducha ziemi. Protagonista Yeatsa natomiast sam „wywołuje” nieżyjących mieszkańców okolic Ballylee. Jednak ów kontakt z duchami traktowany jest przez obu autorów z humorystycznym, XX-wiecznym już dystansem.

Obaj narratorzy mówią też jakby na dwóch poziomach: ludzkim i nadludzkim. Jako „ludzie” przypominają oni swoich twórców. Jako istoty „nadmudzkie” są – jak bohater *Wieży* – wcieleniem odwiecznej „pasji”, która przenika (osobowo pojętą) pamięć „duszy świata”, bądź – jak protagonista *Piątej pory roku* – stają się uosobieniem wyobraźni-pamięci współistotnej z „duszą świata”.

Dla obydwu poetów życie oznacza twórczość – ta zaś równoznaczna jest z działaniem i poznaniem, z akcją i kontemplacją. Toteż zarówno protagonista Yeatsa, jak i Wierzyńskiego odznaczają się wielostronną aktywnością. Jednak bohater Wierzyńskiego jest bardziej zjednoczony z twórczą potęgą natury, podczas gdy bohater Yeatsa zachowuje wobec niej dystans intelektualny. W *Piątej porze roku* twórcza aktywność narratora-kreatora łączy się (by tak powiedzieć) z twórczą potęgą *natura naturans*. Obrazy przyrody w poemacie Wierzyńskiego są uchwycone w ruchu, podobnie jak w utworach romantyków i symbolistów polskich (Leśmian). Emblematycz-

ne obrazy przyrody z *Wieży* Yeatsa są natomiast o wiele bardziej statyczne i zewnętrzne względem bohatera-demiurga.

Obaj poeci w charakterystyczny dla epoki sposób nieustannie przeciwstawiają namiętny instynkt życia równie silnie odczuwanej konieczności śmierci. Obaj też testują nieustrudzenie pojęcie wieczności, ewokując dwa warianty „mitu o poszerzonym istnieniu”: bardziej „dialogiczny” neoplatońsko-romantyczny bliższy gnozie, Blake’owi i Shelleyowi (Yeats) oraz bardziej wizyjny, dionizyjsko-orficko-franciszkański, bliższy mityce oraz romantykom polskim: Mickiewiczowi i Słowackiemu (Wierzyński).

Indeks nazwisk

- Abrams Meyer H. 11, 124, 200, 203
Agrypa 18
Arnold Matthew 17
Arystoteles 25, 60
Auerbach Erich 10
- Bachelard Gaston 95
Balzac Honoré 18, 105
Bejska A. 30
Bergson Henri 198–203, 207–209
Białostocki Jan 85, 125
Biernacki Andrzej 164
Bilczewski T. 9
Blake William 16–19, 26–27, 29–30, 32, 45–48, 50, 62, 64–65, 71–72, 75, 81, 85, 90, 95, 100, 104, 110, 114, 118, 122, 124, 147, 210
Blavatsky Helena p. Bławatska Helena
Bloom Harold 10, 16, 18, 20, 23–24, 28–29, 46, 48, 50–51, 71–72, 74, 81–82, 105–107, 110, 114, 118, 123–124
Bławatska Helena 18
Błoński Jan 198, 203
Bodkin Maud 70, 124
Boehme Jakub 17, 146
Bogucka A. H. 126
Borgia Caesar 113
Buonarroti Michelangelo 100–102, 110
- Bowra C. M. 26, 44, 63, 98, 124
Brombert V. 18, 34, 45, 124
Bronowski J. 47, 65, 124
Brookes Cleanth 20, 23, 30, 44, 95, 186, 205
Browning Robert 117–118
Brzozowski Stanisław 147
Byron George Gordon 36
- Carlyle Thomas 70
Cassirer Ernst 189, 203
Castiglione Baltazar 92
Chevalier J. 156, 174
Chickkera E. de 48
Chmaj Ludwik 198, 203
Coleridge Samuel Taylor 16, 18, 45, 48, 53, 70, 95–96, 99, 106, 191
Conrad Joseph 66
Cowell Raymond C. 15, 20, 124
Czechowicz Józef 8
- Dante Alighieri 24, 86, 91, 100, 102, 110, 195, 208
Davidson A. 28, 126
Davie D. 17, 124
Dąbska Izydora 42, 124
Diotyma 109
Dłuska Maria 7, 11, 132, 136, 158, 172–174, 190, 203, 205
Donoghue Denis 45, 127
Dudek Jolanta 124, 131–132, 201, 203

- Dyboski Roman 7–8
 Dygasiński Adolf 147, 197, 199, 203

 Eliade Mircea 196, 203
 Eliot Thomas Stearns 7–8 17, 27, 29, 99, 109, 155
 Ellman Richard 16–17, 50, 74, 88, 124
 Enright D. J. 48
 Enscoe G. E. 26, 124

 Ficino Marsilio 85, 92
 Fletcher J. G. 15, 88, 124
 Floryńska H. 183, 203
 Foakes R. A. 53, 124
 Fogle R. H. 99, 124
 Franciszek z Asyżu (Franciszek Seraficki) 113, 142, 145–146, 154, 156, 177
 Freud Sigmund 50, 114
 Frye Northrop 11, 18, 30, 85, 124

 Gerard A. 26, 44, 94–95, 97, 124
 Gleckner R. 26, 124
 Glover A. S. B. 19, 24, 126
 Głowiński Michał 94, 141, 173, 203–205
 Goethe Johann Wolfgang 56
 Gomulicki Juliusz Witold 151
 Gonne Maud 71
 Goodwin K. J. 124
 Graves Robert 174

 Harper G. M. 125
 Hartmann G. 11, 18, 124
 Henn J. R. 19, 25, 41, 50, 74, 89, 93, 123, 125
 Heraklit z Efezu 74
 Herbert Zbigniew 141
 Hezjod 161
 Hilary z Viterbo ks. 156
 Hoffman Daniel 35
 Homer 25, 28–29, 36, 51–52, 54–56, 58, 91

 Horzyca Wilam 147
 Hough Graham 17 125
 Hulme F. E. 22

 Ibsen Henrik 29
 Ingarden Roman 10–11, 120, 125, 203
 Irzykowski Karol 146, 203
 Iwazskiewicz Jarosław 133

 Janion Maria 11, 16, 125, 132, 138, 203
 Jeffares Norman 15, 18, 29, 125
 Jung Carl Gustav 50, 114

 Keats John 18, 28, 47–48, 53, 56, 58, 88, 97, 107
 Kenner H. 30
 Kermode Frank 11, 17–18, 23, 26–27, 44, 52, 99, 125, 208
 Keynes G. 47, 124
 Kleiner Juliusz 153, 176, 203
 Kołakowski Leszek 198, 203
 Kopszak P. 125
 Krajewska Wanda 125
 Krasieński Zygmunt 141
 Krokiewicz Adam 24, 59, 75, 79, 126
 Krońska A. 28
 Krzemieniowa K. 132
 Krzemień-Ojak K. 191, 204
 Kuczyńska A. 92, 94, 125
 Kwiatkowski Jerzy 196, 204

 Lady Gregory 88
 Leavis Frank Raymond 125
 Lechoń Jan 133, 141, 147, 153, 176, 204
 Lee D. 57, 112, 125
 Lerner Laurence 20, 125
 Leśmian Bolesław 8, 132, 144, 173, 187, 193, 198, 204, 207, 209
 Liebrechts P. Th. M. G. 24, 125

 Łempicki Zygmunt 94, 125

- MacKenna Stephen 24, 78, 90,
 114, 126
 Maeterlinck Maurice 19, 103
 Malczewski Antoni 169
 Malczewski Jacek 153, 155–158,
 194
 Malins E. 125
 Markiewicz Henryk 10, 30, 124
 Mathers Liddel 18
 Mayewski Paweł 7
 Melchiori Giorgio 16, 18–19, 24,
 41, 82, 98–99, 125
 Miazek B. 131
 Michał Anioł p. Buonarroti Mi-
 chelangelo
 Mickiewicz Adam 8, 70, 132–133,
 135–138, 145–148, 150, 160,
 162–166, 168–173, 176–177,
 179, 183, 186–187, 190, 195–
 196, 201–202, 204, 206, 210
 Miłosz Czesław 7–9, 21, 31, 34,
 37, 40, 42, 50, 55, 62–63, 68–
 70, 75–76, 78, 81 83–84, 91,
 96, 101
 Mirandola Giovanni Pico della 92–
 94, 106
 Mochnecki Maurycy 133, 137–
 138, 175, 180–182, 185, 190–
 193, 195–196, 201, 204, 207
 More Henry 92, 106
 Morris William 18, 29, 85

 Nietzsche Fryderyk 18, 48, 141–
 144, 147, 178, 186
 Norwid Cyprian Kamil 137, 141,
 151
 Nowaczyński Adolf 146, 174, 204

 Opacki Ireneusz 35, 193, 204

 Padewski Antoni św. 145
 Page B. S. 24, 126
 Palmer Samuel 17
 Panofsky Erwin 85, 92, 125
 Parandowski Jan 174, 204

 Parkinson Thomas 15–17, 35, 53,
 70, 75, 82, 91, 108–112, 114,
 118–119, 121, 123, 125
 Parmenides z Elei 32
 Pater Walter 17–18, 23–27, 31–
 32, 44–45, 56, 65–66, 82, 87,
 92–93, 101–102, 106–107,
 118, 125, 206
 Pauli Zegota 174
 Pawlikowska-Jasnorzewska Ma-
 ria 133
 Peckham M. 70, 125
 Peiper Tadeusz 146, 204
 Perloff M. 119, 125
 Piątkowska Jadwiga 38, 127
 Pietrkiewicz Jerzy 8
 Pigoń Stanisław 135, 204
 Pini Tadeusz 135, 145, 152, 196
 Pitagoras 32 169
 Platon 22–23, 25–27, 31–33, 36,
 42, 44, 46, 52–53, 56–57, 59–
 61, 66–67, 75, 82, 87–88, 91,
 93–94, 98, 102, 105, 107–109,
 112, 118, 125–126, 169, 177,
 183, 199, 204
 Pletho Gemistus 92
 Plotyn 22–24, 31–33, 44, 53, 58–
 59, 61, 75, 78–80, 85–92, 94–
 95, 98, 102, 104–105, 108,
 114–115, 118, 121, 126, 160,
 209
 Podraza-Kwiatkowska Maria
 141, 146, 194, 197, 203–204
 Porfiry z Tyros 56, 103
 Poulet Georges 10, 22, 126
 Pound Ezra 17, 99, 109, 208
 Praz Mario 28, 49, 68, 126
 Pritchard William H. 16–17, 20,
 124, 126
 Przybylski Ryszard 27, 126
 Pseudo-Platon 155–156
 Ptolemeusz Klaudiusz 93

 Regner L. 156
 Ricoeur Paul 10

- Rossetti Christiana Georgina 66
 Rossetti Dante Gabriel właśc.
 Gabriel Charles 66
 Rousseau Jean Jacques 28
 Rulewicz W. 21, 127
 Russel Bertrand Arthur William
 32
 Rzymowski Wincenty 198, 204
 Saint-Martin (Vivien de) 146
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 94
 Sarnowska E. 94
 Schelling Friedrich Wilhelm Jo-
 seph 56, 132, 146, 180, 204
 Schiller Friedrich 28–29, 56, 126,
 175–176, 191
 Schlegel August Wilhelm 28
 Schlegel Friedrich 28
 Seraficki Franciszek św. p. Fran-
 ciszek z Asyżu
 Shapiro Karl 7
 Shelley Percy Bysshe 16, 18–19,
 22–25, 27–28, 30, 37, 41–46,
 48, 50, 53, 55–56, 62, 64–65,
 67, 69, 76, 81, 84–88, 90–91,
 96, 98–100, 102–103, 108–
 110, 114–118, 121–122, 126–
 147, 206, 210
 Sławiński Janusz 173, 193, 203–
 205
 Słonimski Antoni 133
 Słowacki Juliusz 137–138, 141,
 151–153, 158, 176–177, 183,
 188, 190, 204, 206–207, 210
 Snukal R. 23–24, 88, 95, 99, 126
 Sokrates 32, 43, 54, 58, 109
 Spencer J. 16
 Staff Leopold 132, 142, 144–147,
 204
 Stamirowska K. 38, 127
 Staniewska A. 189, 203
 Stead C. K. 99, 126
 Stefanowska Zofia 30, 126
 Stezichor 58
 Stock A. G. 15, 20, 36, 50, 88, 126
 Swedenborg 17, 18
 Symons Artur 17
 Taranczewski P. 22, 126
 Tatara Marian 11, 132, 188, 196,
 204
 Tatarkiewicz Władysław 26–27,
 32, 44, 60–61, 94, 126
 Tate Allen 126
 Tennyson Alfred 117
 Terlecki Tymon 141–144, 205
 Tetmajer Kazimierz 205
 Thornburn D. 11, 18, 66, 124
 Tindall W. Y. 117, 126
 Tuwim Julian 133, 142, 147, 163,
 205
 Tylor Thomas 18
 Unterecker John 30, 117, 126
 Ure Peter 15, 126
 Viviani Emilia 71
 Wagner Richard 29
 Walicki Andrzej 162, 205
 Wańkiewicz Walenty 179
 Warren Austin 11
 Weintraub Wiktor 190
 Weiss Tomasz 11, 183, 205
 Wellek René 10–11, 16, 18, 23,
 44, 48, 95, 126
 Weston J. L. 126
 Whitaker T. 81, 117
 Wierzyński Kazimierz *passim*
 Wilson Edmund 127
 Wilson F. A. C. 24, 29–30, 34, 37–
 38, 41, 70, 84–85, 88, 92–93,
 98, 110, 126
 Wimsatt William K. Jr. 20, 23,
 30, 44, 95, 127, 186, 205
 Winters Yvor 20, 82, 127
 Witwicki Władysław 42, 57, 112,
 125–126, 199
 Wordsworth William 45, 53, 56,
 70, 95, 97, 117

- Wyka Kazimierz 10, 153, 158,
176, 193–194, 197, 205
- Wyspiański Stanisław 8, 132,
141–142, 147, 150
- Yeats William Butler *passim*
- Zacharska Jadwiga 141, 146,
148, 203–205
- Zgorzelski Czesław 11, 35, 132,
205
- Ziejka Franciszek 197, 205
- Zieliński Tadeusz 148, 164, 174,
205
- Zimand R. 173, 205
- Znaniński Florian Witold 198,
203
- Zwerdling A. 127
- Żeromski Stefan 147, 155
- Żmigrodzka Maria 30, 126, 138,
188, 203–204
- Żuławski Juliusz 123
- Żurowski Maciej 11, 151, 205

Spis treści

Wstęp do wydania polskiego	7
Wstęp do wydania angielskiego z r. 1993	9
I. <i>Wieża</i> (The Tower) W. B. Yeatsa	13
Bibliografia	124
II. <i>Piąta pora roku</i> Kazimierza Wierzyńskiego	129
Bibliografia	203
Zakończenie	206
Indeks nazwisk	211