



Jolanta Dudek

POEZJA POLSKA
XX WIEKU
WOBEC TRADYCJI

universitas

Jolanta Dudek, *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*

Errata

Strona, wiersz	jest	powinno być
s. 9, w. 13 g.	francuskiego	angielskiego
s. 17, w. 4 g.	D. Alonso	D. Alonso
s. 49, w. 3 d.	Paryż 1948	Paryż 1984
s. 141, w. 3 g.	Achamatowa Anna	Achmatowa Anna
s. 141, w. 5 g.	Alonso Damanso	Alonso Dámaso

Jolanta Dudek

POEZJA POLSKA
XX WIEKU
WOBEC TRADYCJI

Joannie

Kraków

Książka dotowana przez Uniwersytet Jagielloński

© Copyright by Jolanta Dudek and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2002

ISBN 83-242-0048-7
TAiWPN UNIVERSITAS

Na okładce wykorzystano rysunek Joanny Pyplacz

Wprowadzenie

Książka, którą oddaję do rąk Czytelnikom, podyktowana została potrzebą ponownego uporządkowania XX-wiecznej polskiej sceny literackiej, a także odrobienia wieloletnich zaniedbań w dziedzinie związków XX-wiecznej literatury polskiej z tradycją bliższą i dalszą, rodzimą i obcą, w tym także z tą najmłodszą i najbardziej żywotną: anglojęzyczną.

Pojęcie tradycji rozumiem w duchu T. S. Eliota. Nie można jej odziedziczyć, trzeba ją z ogromnym wysiłkiem zdobywać. Bez niej teraźniejszość staje się jałowa i przytłaczająca, a wielkie dzieła przeszłości pozostają niezrozumiałe.

Proponuję Czytelnikowi spojrzenie na współczesną literaturę (i krytykę) polską z perspektywy przekraczającej horyzont lokalny, a także podział na kraj i emigrację oraz liczne ugrupowania literackie mniej lub bardziej awangardowe – za to we współbrzmieniu ze wspólnym od wieków z resztą kontynentu rytmem rozwojowym.

Książka ta jest też wyrazem podziwu i szacunku dla polskich poetów, którzy – wbrew zawirowaniom osobistych losów i historii, wbrew aktualnym modom literackim – wchodzili w dialog z wybitnymi twórcami przeszłości i współczesności i dzięki temu nie tylko ocalili, ale też znacznie wzbogacili dorobek artystyczny rodzimej poezji, dotrzymując kroku najwybitniejszym twórcom obcym.

Większość zebranych tu tekstów była już opublikowana jako syntetyczne studia, które w formie referatów zostały wygłoszone na krajowych i międzynarodowych

konferencjach w latach 1994–2000. Dotyczą one m.in. współczesnej recepcji twórczości Adama Mickiewicza, sytuacji „Skamandra” wśród XX-wiecznych polskich i europejskich prądów poetyckich, poezji polskiej po roku 1918 widzianej przez pryzmat estetyki T. S. Eliota i W. B. Yeatsa. Książka uwzględnia też szczególny wkład do nowszej literatury polskiej i światowej wniesiony przez Cz. Miłosza i Z. Herberta.

Poeci Skamandra z perspektywy końca wieku XX

1. XX-wieczne tło literackie w zarysie¹

Perspektywa końca wieku, spory stan badań nad poezją polską oraz europejską i amerykańską mijającego stulecia pociągają za sobą konieczność nowego spojrzenia zarówno na poetów Skamandra, jak i na całą XX-wieczną poezję polską. Oznacza to ponowną akceptację faktu, że XX-wieczna poezja polska w swych najciekawszych dokonaniach – wbrew burzom dziejowym i utrwalonej przez podręczniki cezurze roku 1945 oraz podziałom na literaturę krajową i emigracyjną (a także na liczne szkoły, grupy, pokolenia i kierunki literackie mniej lub bardziej „awangardowe”) – rozwija się także przez cały wiek dwudziesty w tym samym rytmie przemian, co reprezentatywne literatury europejskie i pozostaje w integralnym związku z ogólnoeuropejskim nurtem intelektualno-artystycznym, wyznaczonym w dziedzinie poezji dokonaniem G. Appollinaire’a oraz poetów anglojęzycznych (W. B. Yeatsa, T. S. Eliota, E. Pounda) oraz zaproponowaną przez nich niekonwencjonalną recepcją

¹ Jest to poszerzona wersja (R. I–III) wstępu do mojej książki *Poeci polscy XX wieku*, cz. I, Kraków 1994.

m.in. angielskich poetów metafizycznych (czyli barokowych), mistyków hiszpańskich, Dantego, liryki prowansalskiej, W. Blake'a, symbolistów francuskich, a także poezji chińskiej i japońskiej.

Niektórzy krytycy, a zarazem wybitni znawcy romantyzmu uznają, że korzenie wspomnianego nowego nurtu w XX-wiecznej poezji europejskiej sięgają romantyzmu. Takie stanowisko wśród uczonych anglo-amerykańskich zajmują m.in.: F. Kermode, N. Frye, M. H. Abrams i H. Bloom. W Polsce już w latach trzydziestych w podobnym duchu pisał wybitny krytyk Lucjan Fryde, a po nim m.in.: K. Wyka, M. Janion, M. Tataro i J. Błoński.

Inni uczeni i krytycy, którzy przyjmują węższą perspektywę poznawczą, źródeł nowoczesności poszukują wyłącznie w bliższej perspektywie czasowej, a mianowicie w zjawiskach artystycznych i intelektualnych antypozytywistycznego przełomu XIX i XX wieku, czyli głównie w modernizmie i symbolizmie, lub jeszcze bliżej: np. w powstałej w latach 1910-1917 koncepcji imagizmu i wortycyzmu (od ang. *image* – obraz i łac. *vortex* – wir). Koncepcja ta bowiem, stopniowo formułowana głównie przez Ezrę Pounda, wyraża zdaniem niektórych badaczy wspólne dążenia wielu XX-wiecznych awangard literackich.

Z tego właśnie punktu widzenia przedstawił imagizm (i wortycyzm) na gruncie polskim znany romanista i komparatysta Maciej Żurowski w znakomitym i opartym na rozległej bibliografii opracowaniu *Ezra Pound. Lepszy rzemieślnik* (1974)². Według Żurowskiego: „koncepcja imagizmu jest na tle awangardy zarówno europejskiej, jak amerykańskiej zjawiskiem pierwszorzędym”.

Przy okazji warto wspomnieć, że wymienieni badacze anglo-amerykańscy, którzy przyjmują romantyczny punkt wyjścia dla całej nowoczesnej poezji europejskiej i amerykańskiej, traktują na ogół symbolizm jako prąd wkomponowany w romantyzm i wskazują na domieszkę symboliczną obecną od początku w utworach m.in. S. T. Cole-

² M. Żurowski, *Ezra Pound, „lepszy rzemieślnik”*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6, s. 89-112.

ridge'a, P. B. Shelleya, J. Keatsa oraz E. A. Poe. Podobnie rzecz się ma we Francji z twórczością Ch. Baudelaire'a, uważanego za prekursora symbolizmu oraz inspiratora nowoczesnej poezji europejskiej (w tym T. S. Eliota).

W Anglii za ogniwo pośredniczące między romantykami angielskimi i symbolistami francuskimi z jednej strony a nowoczesną poezją Eliota i Pounda z drugiej uważa się twórczość W. B. Yeatsa. Wcześniejszemu zaś o kilkadziesiąt lat Edgarowi Allanowi Poe krytycy angielscy, francuscy i amerykańscy przypisują rolę literackiego inspiratora m.in. Charlesa Baudelaire'a i Stefana Mallarmégo. Z kolei Eliotowi, autorowi wpływowego szkicu *Poeci metafizyczni* (1919) – osnutego wokół paraleli między poetami francuskiego baroku a Jules'em Laforgiem – wykazuje się obecne w jego wczesnej poezji (*Miłosna pieśń J. Alfreda Prufrocka, Rapsodia wietrznej nocy*) wątki charakterystyczne dla Laforgue'a.

Tak zamyka się jeden krąg sugerowanych przez krytyków i badaczy wzajemnych związków, współzależności i korelacji między poetami angielskimi, francuskimi i amerykańskimi. Obejmuje on okres dłuższy niż sto lat.

Natomiast XX-wieczna poezja polska wciąż jeszcze czeka na całościowe opracowanie problemu obecności w niej rozmaicie przetworzonego dziedzictwa francuskiego symbolizmu, zjawiska wyprzedzonego na naszym gruncie przez Cypriana Kamila Norwida, który coraz bardziej jawi się jako rodzimy punkt odniesienia dla twórczości m.in. Baudelaire'a³ i Eliota z jednej strony oraz XX-wiecznych poetów polskich z drugiej.

W ujęciu niektórych badaczy anglo-amerykańskich (F. Kermoda, C. Brooks, W. Wimsatt) obraz poetycki⁴ – pojęcie kluczowe, obok wyobraźni czy też wrażliwości (Eliot) w anglojęzycznej romantycznej i XX-wiecznej krytyce i poezji – stanowi bliski odpowiednik symbolu francuskich symbolistów, a zarazem zapowiedź obrazu imagistów oraz opartych na kategorii obrazowości XX-wiecznych poetów W. B. Yeatsa, T. S. Eliota i E. Pounda.

³ M. Żurowski, *Norwid i symboliści*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4.

⁴ F. Kermoda, *Romantic Image*, Londyn 1971.

Otóż według Pounda:

Obraz jest to coś przedstawiającego pewien kompleks (czyli zespół; J. D.) intelektualny i emocjonalny w jednym mgnieniu oka. Błyskawiczna prezentacja takiego „kompleksu” wywołuje uczucie niezależności od granic czasu i granic przestrzeni, uczucie nagłego wzrostu, które przeżywamy w obliczu największych dzieł sztuki.

Lepiej jest stworzyć jeden tego rodzaju obraz przez całe życie niż napisać szereg dzieł wielotomowych.

(*A few don't's, Kilka rad negatywnych*, tłum. M. Żurowski)⁵

W późniejszym o lat kilka ujęciu Eliota (*Poeci metafizyczni*, 1919) obraz poetycki – tożsamy m.in. z symbolem symbolistów i konceptem twórców barokowych – może wyrazić pełnię życia wewnętrznego człowieka, czyli jedność świata doznań zmysłowych, uczuć i refleksji, a także przyczynić się do odbudowania utraconej przez Europejczyków (mniej więcej w wieku XVIII) integralności wewnętrznej, określanej przez Eliota jako stan „zjednoczonej wrażliwości” (*unified sensibility*)⁶.

Postulat obrazowości (i antyretoryczności) wypowiedzi poetyckiej łączy się na ogół w nowoczesnej poezji z preferencją dla liryki pośredniej i nieciągłej, fragmentarycznej narracji lirycznej przetykanej refleksją bądź medytacją. Oznacza to skłonność do ujęć mozaikowych i kolażowych bądź opartych na kompozycyjnej zasadzie powracalności przetworzonych słów i motywów. Idzie też w parze ze skłonnością do wielopoziomowych (często ukazywanych z różnych punktów widzenia) konstrukcji znaczeniowych, ale też nierzadko zmierza w kierunku przeciwnym, czyli ku biegunowi zwięzłości, jasności, umiaru sylogistycznie niemal zarysowanej linii wywodu. Zgodnie z koncepcją imagizmu u późnego Yeatsa, Eliota i Audena, a także u poetów Skamandra, obrazy zakotwi-

⁵ M. Żurowski, *op. cit.*, s. 94.

⁶ T. S. Eliot, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, tłum. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963; T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, w: *Selected Essays by T. S. Eliot*, Londyn 1980.

czone są w języku potocznym, nie poddanym na ogół żadnym postulowanym przez inne kierunki zabiegom uniezwykłym.

Lata około 1910–1914 – jako okres ukonstytuowania się m.in. imagizmu – uważa się na ogół za fazę przygotowującą narodziny nowoczesnej literatury. Wtedy to m.in. ukazywały się pierwsze eseje Pounda oraz wyszła zredagowana przez niego antologia imagistów (wydana pod francuskim tytułem *Des Imagistes*, 1914), a w ślad za nią pojawiły się antologie przekładów Pounda z poezji chińskiej i prowansalskiej. Około roku 1910 powstała też skupiona wokół pisarki Virginii Woolf oraz jej męża Leonarda tzw. Grupa Bloomsbury (nazwana tak od dzielnicy Londynu), z którą związani byli także T. S. Eliot i J. Joyce oraz wielu znanych pisarzy i artystów. Jednakże za najbardziej przełomowy moment w historii XX-wiecznej literatury anglojęzycznej uznaje się na ogół rok 1922 – datę wydania przereadowanej przez Pounda *Jałowej ziemi* (*The Waste Land*) Eliota oraz *Ulissesa* Joyce'a.

Nowe tendencje w poezji i prozie oraz wyrażającą je nową poetykę krytycy anglo-amerykańscy zauważyli i zanalizowali stosunkowo wcześniej. Najbardziej klasycznymi pod tym względem pozycjami pozostają po dzień dzisiejszy szkice wybitnego amerykańskiego krytyka Edmunda Wilsona z tomu *Axel's Castle* (1931) oraz równie sławna, lecz bardziej analityczna książka F. R. Leavisa *Nowe tendencje w poezji angielskiej* (*New Bearings in English Poetry*, 1932), poświęcona poezji G. Hopkinsa, T. S. Eliota i E. Pounda. Niemal równocześnie (czyli na początku lat trzydziestych) ukazały się w Polsce dwa wpływowe szkice Wacława Borowego o Eliocie krytyku, teoretyku tradycji i poecie⁷, uwzględniające ówczesny, spory już stan badań nad Eliotem. W szkicu poświęconym Eliotowi poecie Borowy po raz pierwszy zwrócił uwagę na podobieństwo, jakie zachodzi między twórczością Eliota i Norwida. Uwaga ta stanowi dobry punkt wyjścia dla wszelkich rozwa-

⁷ W. Borowy, *T. S. Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji* oraz *Wędrownka nowego Parsyfała. Poezja T. S. Eliota*, w: W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, t. I, Warszawa 1983.

zań o charakterze porównawczym, przyjmujących autonomiczną, mimo że paralelną wobec europejskiej, linię rozwoju poezji polskiej.

Wszyscy wymienieni autorzy już w latach trzydziestych zwrócili uwagę publiczności literackiej na fakt, że nowatorstwo głównego nurtu XX-wiecznej poezji (literatury) wyraża się przede wszystkim w jej nowym stosunku do tradycji. Nie polega on na ślepych naśladowaniach dawnych form i stylów wypowiedzi ani też na rewolucyjnym odrzuceniu rodzimego i europejskiego dorobku artystyczno-intelektualnego (do czego nawoływali np. futuryści, nadrealiści i dadaiści), lecz na nowym odczytaniu europejskiego dziedzictwa z XX-wiecznej perspektywy, jak trafnie rzecz ujął Eliot w eseju *Tradycja i talent indywidualny* (1921). Intelktualnym i emocjonalnym centrum *Jałowej ziemi* są więc słynne wersy:

Jakie korzenie tu tkwią, jakie gałęzie rosną
Z tych kamiennych rumowisk? O synu człowieka
Rzecz nie potrafisz ni zgadnąć, bo ty znasz jedynie
Stos pokruszonych obrazów i słońce tam pali
I martwe drzewo nie daje schronienia, ulgi świerszcz,
Ni suchy kamień dźwięku wody.

(tłumaczenie: Cz. Miłosz)

Wyrażają one nastrój rozpacz, niepokoju i niepewności płynący z poczucia rozbicia wszystkich tradycyjnych hierarchii wartości, które zawiodły w konfrontacji z kontrocywilizacją zmarnowanej ziemi i przedwcześnie postarzałych, zniszczonych duchowo i fizycznie ludzi (jak np. Lil z II części poematu *Partia szachów*). Żyją oni byle jak z dnia na dzień, powodowani strachem, instynktem i chwilowymi nastrojami. Obojętni na los bliskich im istot, ulegają coraz to nowym kaprysom, zachciankom i złudzeniom. Jak bohaterowie średniowiecznej *Legendy o Graalu* ciągle poszukują, choć na ogół nieświadomie, jakiegoś oparcia duchowego, lecz nie wiedzą, jak szukać, gdzie szukać i czego szukać. Charakterystyczną cechą Eliota i omawianego tu nurtu jest stale podejmowana próba odzyskania zachwianej równowagi między światem materialnym a światem duchowym; towarzyszy jej

ciągła oscylacja między zachwytem nad urodą życia i ziemi a poczuciem zagrożenia, zgubienia lub bolesnego oczekiwania.

Wszystko to odnaleźć można także w twórczości poetów polskich. Kontrasty i wahania się postaw emocjonalno-intelektualnych XX-wiecznych poetów dobrze ilustruje zestawienie przełomowego (w trafnym odczuciu polskiej publiczności literackiej) tomiku wierszy Kazimierza Wierzyńskiego *Wiosna i wino* z roku 1919; zbiór ten przenika ekstatyczny zachwytem nad urodą życia i ziemi, z cytowaną powyżej, również przełomową w powszechnym odbiorze (w skali światowej) *Jałową ziemią* Eliota, w której dominuje ciemny koloryt emocjonalny. W obu też przypadkach nastrojów pierwszych tomów poetyckich kontrastuje z wahającą się tonacją późniejszych wierszy obu poetów.

Postulowany przez Eliota bezpośrednio w jego esejach (*Tradycja i talent indywidualny*), a pośrednio także w poezji, dialog z wielkimi twórcami europejskiej cywilizacji miał przyczynić się do przewyciężenia postawy skrajnie subiektywnej i prezentystycznej poprzez poszerzenie indywidualnych możliwości odczuwania, widzenia i rozumienia dzięki konfrontacji ze stanowiskami, jakie wobec podobnej problematyki zajmowali w różnych okresach przeszłości europejscy artyści, myśliciele i mistycy. Ostatecznym celem owego dialogu jest więc nie tyle powrót do korzeni, ile wypróbowanie, oczyszczenie i zabezpieczenie tego, co z perspektywy XX wieku wydaje się najcenniejszą i najtrwalszą częścią duchowego dziedzictwa Europy.

W *Jałowej ziemi*, osnutej na kanwie m.in. *Legendy o Graalu*, pojawiają się motywy życiodajnej wody oraz jej duchowych odpowiedników: miłosierdzia i samokontroli. Natomiast przez ostatni wielki poemat Eliota *Cztery kwartety* przewijają się motywy drogi w górę i drogi w dół, światła i ciemności oraz słowa. Mowa jest tam o zmaganiach, które towarzyszą mieszkańcom małych ziemskich ojczyzn, kiedy usiłują oni odnaleźć niewidzialną ojczyznę, która jawi im się jako ukryta osnowa wszelkiej material-

nej rzeczywistości, trudna do wyobrażenia i umykająca słownym ekspresjom.

Na marginesie dotychczasowych uwag można dodać, iż wydaje się, że utrwalająca się w Polsce (począwszy od lat sześćdziesiątych) pseudoklasycyzująca⁸ (rzadziej awangardowa)⁹ recepcja Eliota nie oddaje w pełni jego nieklasycznego przeciw gustu, pełnego wahań i niepewności klimatu jego utworów, antyklasycznego bieguna jego wieloznacznego stylistyki ani też opartej na zasadzie kontrastu i muzycznego kontrapunktu kompozycji. Natomiast niezaprzeczalnie klasyczną cechą tej poezji jest jej zakotwiczenie w potocznym idiomie.

Bezpośrednim wyrazem nowoczesności – rozumianej jako dialog z tradycją – okazała się zastosowana przez Eliota w poezji (a przez Joyce'a w prozie) palimpsestowa zasada kompozycyjno-stylistyczna. Pojęciem tym w znaczeniu metaforycznym po raz pierwszy posłużył się w latach trzydziestych XX wieku wspomniany już krytyk amerykański Edmund Wilson (*Axel's Castle*), by wyrazić specyfikę techniki narracyjnej Joyce'a – aluzyjnej i wielowarstwowej znaczeniowo, analogicznej do techniki pisarskiej średniowiecznych przepisywaczy manuskryptów, którzy zeszkrobując i nakładając na siebie coraz to nowe warstwy atramentu, tworzyli wielopokładowe księgi (palimpsesty) mieniające się różnymi odcieniami inkaustu; w księgach tych w miarę upływu czasu spod warstw najświeższych przebierały także dawniejsze.

Metaforycznie użyty przez Wilsona termin: palimpsest wkrótce się upowszechnił. W latach sześćdziesiątych wprowadził go do języka francuskiej krytyki i teorii literatury Gerarda Genette'a¹⁰. Pojęcie to bowiem dobrze określa inter-

⁸ R. Przybylski, *Et in Arcadia Ego*, Warszawa 1966; J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967.

⁹ Por.: E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosa*, Warszawa 1989. Jako twórce bliskiego dadaizmowi (!) odebrał Eliota S. Helsztyński w nieprzychylnym angielskiemu poecie szkicu *Ezra Pound i T. S. Eliot*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 10.

¹⁰ G. Genette, *Palimpsesty*, tłum. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992.

tekstualny wymiar nowoczesnych tekstów literackich, który decyduje o ich wielowyladacności, głównie w płaszczyźnie tematycznej i ideowej, a także w sferze odniesień autobiograficzno-zewnętrznych.

Na gruncie polskim intertekstualny (językowo-stylistyczny) aspekt zjawiska palimpsestowości najwcześniej analizowała Maria Dłuska (nie używając jednak jeszcze żadnego z wymienionych terminów). W studium poświęconym wczesnemu wierszowi K. Wierzyńskiego *Gdzie nie posięją mnie wyrosnę*¹¹ dowodziła, że nowatorstwo tego poety polegało na mistrzowskim wykorzystaniu dla celów poetyckich naturalnych zasobów mowy potocznej, a konkretnie: kilku powszechnie znanych i używanych przysłów.

Świadomie natomiast terminem i pojęciem palimpsestu posłużyła się Ewa Miodońska-Brookes, gdy w monografii *Wawel. Akropolis* analizowała kompozycyjno-ideowy aspekt znanego dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Otóż wydaje się, że właśnie fragment tego dramatu, użyty niegdyś jako motto miesięcznika „Skamander” (1920): „Skamander połyska wiślaną świetlacy się falą”, dobrze oddaje istotę omawianego zjawiska.

2. O próbach porządkowania XX-wiecznej europejskiej i amerykańskiej sceny literackiej: w skrócie

Poważniejsze próby uporządkowania XX-wiecznej europejskiej i amerykańskiej sceny literackiej podjęto u progu lat siedemdziesiątych, opierając się na nazwach prądów literackich z przełomu XIX i XX wieku, czyli symbolizmie i modernizmie. René Wellek, znany amerykański

¹¹ *Gdzie nie posięją mnie... Studium wiersza*, w: M. Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. III, Kraków 1972, oraz w: M. Dłuska, *Prace wybrane*, t. III, Kraków 2001.

teoretyk i komparatysta, w artykule *Termin i pojęcie symbolizmu w literaturze światowej*¹² rozważał przydatność obu dotychczasowych nazw prądów literackich jako konkurencyjnych terminów pretendujących do rangi nazw okresu literackiego między rokiem 1885 a 1914, którego siła oddziaływania sięga późnych lat sześćdziesiątych. Ostatecznie jednak – biorąc pod uwagę m.in. wieloznaczność angielskiego słowa *modernism* oraz preferencje niektórych wpływowych krytyków anglosaskich (E. Wilson i C. M. Bowra) dla terminu symbolizm, „a także fakt, że na wschodzie Europy modernizm stał się określeniem pejoratywnym, kontrastującym z pochwałami realizmu socjalistycznego” – Wellek zaproponował, by wspomniany okres literacki nazwać symbolizmem (od nazwy dominującego prądu) i termin ten rozumieć znacznie szerzej: tak jak rozumieeli go wymienieni krytycy, czyli „jako międzynarodowy ruch literacki promieniujący początkowo z Francji, lecz owocujący wielkimi nazwiskami poetów i pisarzy także i innych krajów”. Za przejaw żywotności tego ruchu w dziedzinie krytyki literackiej Wellek uznał książkę wpływowego krytyka i teoretyka literatury Rolanda Barthesa z roku 1966 *Critique et vérité (Krytyka i prawda)*, w której autor „domaga się pełnej swobody dla interpretacji symbolistycznej”.

Jako wybitnych prekursorów symbolizmu Wellek wymienia m.in. Edgara Allana Poe, Charlesa Baudelaire'a, Stefana Mallarmégo i Walta Whitmana. Spośród wybitnych XX-wiecznych (czyli piszących po roku 1914) reprezentantów owego międzynarodowego ruchu literackiego wyróżnia m.in. w Irlandii i Anglii: W. B. Yeatsa, T. S. Eliota, J. Joyce'a, V. Woolf i D. H. Lawrence'a; w Stanach Zjednoczonych: W. Stevensa, E. E. Cummingsa, E. O'Neill'a, W. Faulknera i H. Jamesa. Francuska lista obejmuje m.in.: P. Claudela, P. Valéry'ego, A. Gide'a i M. Prousta. Z pisarzy języka niemieckiego krytyk wylicza: m.in. S. George'a, G. Trakla i T. Manna. Z autorów języka hiszpańskiego m.in.

¹² *Termin i pojęcie symbolizmu w literaturze światowej* zob.: R. Wellek, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, wybór i przedmowa H. Markiewicz, Warszawa 1979.

poetów: F. Jimeneza, A. Machado, R. Albertiego, F. Garcię Lorkę i J. Guilléna oraz pisarzy: Ortegę y Gasseta (który odkrył ponownie Gongorę), M. de Unamuno i krytyka D. Alonso. Z poetów włoskich wskazuje G. Ungarettiego i E. Montale (na listę tę wciągnąć wypada również S. Quasimodo). Z poetów czeskich Wellek wspomina m.in. O. Březinę, a z rosyjskich: A. Błoka, W. Briusowa, W. Iwanowa, A. Biełego oraz tzw. akmeistów: A. Achmatową, N. Gumilowa i O. Mandelsztama. Do listy tej przynależy również M. Cwietajewa. Wspomina też o otwartej „wojnie”, jaką wydali poetom tego nurtu formalści i futuryści rosyjscy. Poezję i literaturę polską na tym obszernym tle reprezentuje jedynie Stanisław Wyspiański, zmarły przecież w roku 1907. Braki te Wellek tłumaczy następująco:

Wszystkie znane mi historyczne opracowania literatury polskiej mówią o „modernizmie”, „dekadentyzmie”, „idealizmie”, „neoromantyzmie” i sporadycznie tylko Miriam (Zenon Przesmycki) nazywany jest symbolista, lecz wydaje się, że termin ten nigdzie nie występuje jako określenie całego omawianego tutaj okresu literatury polskiej¹³.

Tytułem uzupełnienia dodać więc wypada, że funkcję nazwy okresu literackiego zamkniętego w latach 1890–1918 spełnia u nas termin „Młoda Polska” oraz że począwszy od lat sześćdziesiątych coraz większa liczba badaczy i krytyków jest w pełni świadoma przedłużonej także i w Polsce poza rok 1918 żywotności symbolizmu, jednego z głównych prądów tej epoki. Świadczy o tym rosnące zainteresowanie zwłaszcza Bolesławem Leśmianem.

Natomiast wydana już po ukazaniu się szkicu Welleka (1967) książka W. P. Szymańskiego *Neosymbolizm. Z dziejów awangardowej poezji polskiej lat trzydziestych* (1973) ciągle jeszcze pozostaje na naszym gruncie głosem pionierskim w toczącej się od lat trzydziestych wielowątkowej europejsko-amerykańskiej dyskusji na temat dziedzictwa sym-

¹³ *Ibidem*, s. 361, 368.

bolizmu i jego późniejszej roli w kształtowaniu się nowoczesnej poezji europejskiej i amerykańskiej. Tytuł książki Szymańskiego nawiązuje do wspomnianej przez Welleka propozycji badacza francuskiego Guy Michauda, by przez neosymbolizm rozumieć kolejną fazę tego nurtu, a mianowicie okres po roku 1915. Na przykładzie pracy Szymańskiego można wykazać, że proponowana przez obu autorów (francuskiego i polskiego) nazwa lepiej oddaje zjawisko wzajemnego przenikania się w nowoczesnej poezji (także i polskiej) rozmaitych nurtów i poetyk wizyjnych i lakonicznych – włącznie z podjętą przez późnego Peipera próbą ukształtowania monologu lirycznego na wzór zwięzłej informacji dziennikarskiej o faktach.

Również Wellek świadomy był faktu, że ukształtowane na przełomie wieków pojęcie symbolizmu jako prądu z istoty swej antyrealistycznego nie w pełni przystaje do twórczości wielu spośród wymienionych przezeń pisarzy i poetów, poczynając od prekursora symbolizmu Baudelaire'a aż po Prousta, Joyce'a i T. Manna, m.in. właśnie z powodu „domieszki realistycznej”. O tym, że problem ten dotyczy również poetów XX-wiecznych, m.in. Eliota, Wellek jednak nie wspomina. Natomiast owa przymieszka realistyczna, o której pisze, nie ma w przypadku wymienionych tu XX-wiecznych twórców wiele wspólnego z konwencją XIX-wiecznego realizmu czy „impresjonizmu, biernie rejestrującego wrażenia”. Istotę problemu, który porusza Wellek, najtrafniej oddają przytoczone przez Żurowskiego (a nawiązujące do techniki haiku) słowa Ezry Pounda z okresu formułowania założeń wertycyzmu – kolejnej fazy imagizmu:

Autor wiersza próbuje utrwalić sam moment, w którym jakaś rzecz zewnętrzna i obiektywna przekształca się w rzecz wewnętrzną i subiektywną. Nie jest to impresjonizm, biernie rejestrujący wrażenia, lecz jego przeciwieństwo, sztuka impulsywna i aktywna.

Lapidarną ilustracją tej metody jest znany wiersz (haiku) Pounda *Na stacji metro* (1913):

Nagły widok tych twarzy w tłumie;
Płatki kwiatów na wilgotnej, czarnej gałęzi.

(tłumaczenie: M. Żurowski)

W ostatnim czasie rolę terminów porządkujących europejską i amerykańską scenę literacką po roku 1910 coraz częściej przejmują, począwszy od lat sześćdziesiątych, dwie konkurencyjne wobec symbolizmu nazwy – starsza: modernizm i nowsza: postmodernizm, powstała w połowie lat siedemdziesiątych w środowisku nowojorskich krytyków sztuki. Nazwy te, mimo swej niejednoznaczności, bliższe są wielu badaczom, gdyż zdają się lepiej oddawać m.in. wielonurtowość XX-wiecznej literatury.

Pierwszy z tych terminów jest bardziej niż symbolizm za-domowiony w krajach środkowej i północnej Europy, a także w Hiszpanii i Ameryce Łacińskiej, gdzie na ogół nie kojarzy się – tak jak np. we Francji i w Anglii – z ruchem religijnym zwanym modernizmem, odrzuconym przez Kościół katolicki m.in. encykliką papieża Piusa X (*Pascendi dominici*, 1907). Termin „modernizm” używany jest współcześnie w znaczeniu różnym zarówno od modernizmu – prądu religijnego, jak i od modernizmu rozumianego niegdyś przez wielu komparatystów europejskich (i polskich) jako konkurencyjna wobec symbolizmu (i Młodej Polski) nazwa okresu literackiego 1885 (1890)–1910 (1914), a także w znaczeniu różnym od proponowanej na gruncie polskim przez K. Wykę nazwy modernizm (*Modernizm polski*, 1958) w znaczeniu bardzo wąskim, bo dotyczącym przełomowych zjawisk w literaturze polskiej lat 1887–1903 (lub też w późniejszej wersji lat 1880–1910)¹⁴.

W dostępnym w Polsce od około roku 1994 syntetycznym opracowaniu profesora uniwersytetu w Utrechcie Douwe W. Fokkemy *Historia literatury. Modernizm. Postmodernizm* z roku 1983 autor – nawiązując do studium znanego komparatysty amerykańskiego starszego pokolenia Harry’ego Levina (*What was modernism?*, 1966) – analizuje historię, zakres i funkcjonalność obu omawianych tu terminów jako

¹⁴ Hasło: „modernizm” autorstwa Kazimierza Wyki; zob.: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1985.

nazw już nie prądów literackich, lecz okresów. Fokkema skupia się głównie na twórczości prozatorskiej. Pisarze tej miary co T. Mann, V. Woolf, M. Proust, A. Gide, R. Musil, J. Svevo i J. Joyce reprezentują w jego ujęciu modernizm. Za postmodernistów uważa zaś: J. L. Borgesa, J. Cortazara, G. Garcie Marqueza, A. Butora, D. Barthelme'a i J. Bartha.

Termin „modernizm” użyty w wykładzie Fokkemy jako nazwa okresu literackiego obejmuje mniej więcej lata około 1910–około 1960. Lista nazwisk pisarzy pokrywa się na ogół z proponowaną przez Welleka listą symbolistów. Brak jest natomiast listy nazwisk poetów. Obu autorów łączy potraktowanie futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu, pop-kultury, a także teatru absurdu Becketta i Ionesco oraz tzw. poezji konkretnej jako zjawisk raczej drugoplanowych. Powodem tego jest cechująca wszystkie wymienione tu nurty programowa i całkowita niewiara w język i literaturę jako narzędzia służące poznaniu, ekspresji i wzajemnemu porozumiewaniu się ludzi.

Za główny wyróżnik modernizmu z punktu widzenia kompozycji tekstu literackiego Fokkema uznaje:

selekcję hipotetycznych konstrukcji wyrażających niepewność i prowizoryczność, poprzez którą wyraża się epistemologiczna wątpliwość. Stanowi to źródło wielowykładalności tekstów modernistycznych.

Program postmodernizmu – według Fokkemy – można by natomiast odczytać następująco:

Nie wolno nam [...] formułować żadnych teorii. W naszych rozważaniach nie może być nic hipotetycznego. Wszelkie wyjaśnianie musi zniknąć, a jego miejsce winien zająć tylko opis. [...] Podczas gdy modernistyczne teksty pokładają zaufanie w hipotetycznych konstrukcjach, socjokod postmodernizmu daje pierwszeństwo nieselektywności albo quasi nieselektywności. Występuje on przeciw dyskryminującej hierarchii, neguje różniczenie między prawdą a fikcją, przeszłością a teraźniejszością, tym co istotne a tym co nieistotne. Jako kod przyczynił się do powstania tekstów, które dzięki temu, że wniosły swój wkład w dyskusję o podstawowych problemach filozoficznych takich

jak: natura przyczynowości, moralność, rewolucja, czas i nieskończoność, mają wielkie znaczenie dla myśli współczesnej¹⁵.

Postmodernizm Fokkema odnosi do ostatnich dwóch-trzech dekad XX wieku i łączy głównie z narastającym w tych latach, zwłaszcza w dziedzinie prozy artystycznej, oddziaływaniem pisarzy latynoamerykańskich.

Jednakże również i ta dwudzielna propozycja dotycząca uporządkowania literackiej sceny Europy i obu Ameryk, podobnie jak wcześniejszy (wielofazowo rozumiany) symbolizm, nie w pełni zdaje się wytrzymywać konfrontację z konkretnym materiałem literackim, zwłaszcza poetyckim, także z tej przyczyny, że niektóre cechy podstawowe przypisywane postmodernizmowi – jak np. wspomniana już palimpsestowość konstrukcji świata przedstawionego jako wyraz m.in. swobody, a nawet arbitralności procesu twórczego – pojawiają się także w utworach „modernistów”. Stąd charakterystyczne wahania Fokkemy odnośnie do klasyfikacji twórczości Joyce’a, którego *Work in progress* (czyli *Finnegan's Wake*, 1930) stanowi być może w jego koncepcji przypadek graniczny modernizmu i postmodernizmu.

Najbardziej własne cechy postmodernizmu to: eksponowanie na wszelkie możliwe sposoby umownego charakteru języka, które polega na nie kończącej się świadomej grze konwencjami literackimi aż do wyczerpania wszelkich możliwości kombinatorycznych; brak selektywności i jakiegokolwiek hierarchii zjawisk i wartości oraz niewiara w jakąkolwiek inną, poza rozrywkową i komercyjną, funkcję sztuki. Wydaje się więc, że na ostateczną odpowiedź na pytanie, czy postmodernizm jest kolejną fazą okresu wcześniejszego (czyli moderni-

¹⁵ D. Fokkema, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, tłum. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1994. Zob. też: *Odkrywanie modernizmu, przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998; *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

zmu), czy też zjawiskiem jakościowo różniącym się od niego w sposób istotny – czyli wyrażającym nowy typ wrażliwości i nową postawę artystyczno-intelektualną – wypadnie jeszcze trochę poczekać. Odpowiedź ta zależy będzie w dużej mierze od rozstrzygnięcia problemu przynależności do obu tych prądów wspomnianych już skrajnych kierunków awangardowych o ciągle odradzającej się ekspansywności, a także od ustalenia ostatecznego rejestru nazwisk autorów przynależnych do obu lub tylko jednego, za to dwubiegunowego nurtu nowoczesności bądź postnowoczesności. Wyrazem tych wahań jest też stanowisko zajęte przez cenionego w Polsce krytyka francuskiego G. Genette'a w książce *Palimpsesty* (1982), gdzie obydwie terminy – modernizm (nowoczesność) i postmodernizm (postnowoczesność) – traktowane są komplementarnie bądź niemal komplementarnie.

3. Próba spojrzenia na poetów Skamandra z perspektywy końca wieku: konieczność nowego uporządkowania XX-wiecznej sceny literackiej

Rozważana z perspektywy końca wieku XX i szerszego tła literackiego twórczość debiutujących w roku 1918 poetów Skamandra jawi się coraz bardziej jako polski odpowiednik wspomnianego już, zróżnicowanego wewnątrznie, głównego prądu XX-wiecznej poezji europejskiej i amerykańskiej, umownie nazwanego niegdyś przez Ezrę Pounda imagizmem. Korzenie tego nurtu sięgają poetyk romantyczno-symbolicznych. Prąd ten także i w Polsce zaowocował szeroką gamą twórców reprezentujących różnorodne kierunki i tendencje poetyckie.

Wspólne dążenia owego XX-wiecznego nurtu poetyckiego najtrafniej uchwycił (według Żurowskiego) Ezra Pound, gdy w syntetycznym artykule *How to read (Jak czytać, 1917)*¹⁶ charakteryzował go przy użyciu trzech pojęć: melopei (odnoszącej się do zjawiska eufoniczności), fanopei (oznaczającej kształtowanie obrazów przez wyobraźnię wzrokową) oraz logopei, która stanowi element najnowszy i najbardziej wyrafinowany „taniec intelektu między słowami”. Efekt specyficznie językowy, nie do zrealizowania przez muzyczne i plastyczne możliwości poezji, który polega na tym, że tekst:

używa słów nie tylko ze względu na ich bezpośrednie znaczenie, lecz również biorąc w specjalny sposób pod uwagę ich użycie obiegowe, kontekst słowa oczekiwany przez nas, jego normalne sąsiedztwo, potoczne znaczenia oraz grę ironii, co w zarodku widzi Pound u Propercjusza, wyraźniej u Heinego, ale prawdziwym wynalazcą logopei jest (według niego) Laforgue. Melopea, fanopea i logopea plus „architektonika”, czyli „forma całości”, wszystko razem podporządkowane zasadzie: „wielka literatura jest to po prostu język naładowany znaczeniem do najwyższego możliwego stopnia”.

Założenia te, według Żurowskiego, najtrafniej streszcza propagowane przez Pounda hasło ideograficzności rozumiane przenośnie:

Można się zastanawiać czy koncepcje imagizmu, które razem z najcenniejszymi formułami innych kierunków awangardy przejęła nowoczesna teoria literatury, nie dałyby się streścić przede wszystkim w hasło ideograficzności rozumianym przenośnie [...]. Tak czynią William K. Wimsatt i Cleanth Brooks, traktując imagizm jako wysiłek mający na celu odnowienie teorii języka poetyckiego formułą, która „uniknęłaby idei wyrafinowania i dekoratywności, nieodłącznej od terminu metafora i pozwoliłaby położyć nacisk na pojęciu funkcji i struktury. Ideogram jest to układ konkretnych szczegółów; dokonuje się w nim ich konfrontacja wyłaniająca nie jakąś wtórną abstrakcję, lecz dokładne, konkretne doświadczenie”¹⁷.

¹⁶ *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, Londyn 1968.

¹⁷ M. Żurowski, *op. cit.*, s. 111–112.

Istotnym uzupełnieniem tekstów Pounda są wymienione już eseje T. S. Eliota *Poeci metafizyczni*, *Hamlet* oraz *Tradycja i talent indywidualny*. Trzeci z nich wzbogaca intertekstualną w istocie koncepcję logopei Pounda ideą dialogu z tradycją, jakże bliską debiutującym w roku 1919 poetom Skamandra. Idea ta zaowocowała na Zachodzie powstaniem „palimpsestowych” utworów G. Apollinaire’a, W. B. Yeatsa, T. S. Eliota, J. Joyce’a oraz samego Pounda, na wschodzie Europy zaś poezją akmeistów rosyjskich.

- Przyjęcie szerszej perspektywy poznawczej w innym świetle ukazuje więc główny spór literacki naszej epoki (Skamander – Awangarda), a także późniejsze tego sporu kontynuacje i reperkusje. Widziani bowiem z perspektywy końca wieku i szerszego tła literackiego poeci Awangardy i Skamandra stanowią względem siebie zjawiska komplementarne.

- Ta szersza od dotychczasowej perspektywa poznawcza, która odsłania wspólne korzenie głównych XX-wiecznych polskich i europejskich oraz amerykańskich nurtów poetyckich, skłania, by z należyтым dystansem traktować XX-wieczne (w tym rodzime) spory, enuncjacje programowe, podziały i przyjrzeć się im raz jeszcze przez pryzmat indywidualnej twórczości poszczególnych autorów.

- Przyczyni się to do zróżnicowania i przewartościowania m.in. polskiego pojęcia awangardowości, które ciągle jeszcze kojarzy się u nas niemal wyłącznie z Awangardą Krakowską.

- Doprowadzi do uznania wielonurtowości nowoczesnej literatury polskiej analogicznie jak to ma miejsce w ujęciach zachodnich¹⁸.

- Pociągnie za sobą w konsekwencji konieczność rzetelniejszego uporządkowania XX-wiecznej polskiej sceny literackiej, m.in. przez ponowne włączenie w jej obszar wykluczanych z powodu rzekomej „anachro-

¹⁸ Podobną sugestię można odczytać z opracowania: S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992.

niczności” niegdysiejszych poetów Skamandra, zwłaszcza emigracyjnych. Dotyczy to w szczególności sposobu najbardziej może żywotnego poety polskiego w XX wieku, Kazimierza Wierzyńskiego. Jego dorobkiem poetyckim, jak trafnie zauważono, można by obdzielić kilku – i to nieprzeciętnych – a w dodatku znacznie różniących się od siebie poetów. Wydaje się, że nie tylko Miłosz, lecz także Wierzyński mógłby kandydować do rangi klasyka XX-wiecznej liryki polskiej (w rozumieniu Eliota). Jego poezja przygotowała bowiem owo wielkie spotkanie m.in. z twórczością poetów anglosaskich z „epoki T. S. Eliota”, które urzeczywistnił Cz. Miłosz.

Wierzyński¹⁹ zamknął i przetworzył w swoich wierszach główne tendencje rozwojowe poezji swego czasu i zespolił je z romantyczno-symboliczną tradycją poezji polskiej. Uczynił to w języku i formach powszechnie zrozumiałych, choć własnych. W swych utworach dawał wyraz przeżyciom, doznaniom, lękom i niepokojom ludzi swego czasu i swego obszaru kulturowego. Poczawszy od debiutanckiego tomiku *Wiosna i wino* (1919), poprzez m.in. *Laur olimpijski* (1927), *Pieśni fanatyczne* (1929), *Wolność tragiczną* (1936), *Krzyże i miecze* (1945), *Korzec maku* (1951), *Tkankę ziemi* (1960) aż po *Sen Marę* (1969), był poetą uczuć i postaw powszechnych.

Liryka Wierzyńskiego – różnorodna pod względem formalnym, nastrojowym i tematycznym – posiada własny biegun wizyjny i lakoniczny, nieustannie ociera się o „próg Persefony”, o rozpad słowa; posługuje się (znowu modnym) wyliczeniem i litanijną modlitwą, poetyką ekspresji momentalnej: krzyku, rozpacz, radości, odrazy. Powojenny Wierzyński staje się mistrzem zwięzłego epigramatu, a także wypowiedzi pośredniej, sugestii, aluzji, *understatement*, obrazowej wizji zwielokrotnionej

¹⁹ Zainteresowanych odsyłam do moich książek: *Liryka K. Wierzyńskiego z lat 1951–1969*, Wrocław 1975; *The poetics of W. B. Yeats and K. Wierzyński. A parallel*, Kraków 1993, wyd. polskie: *Poetyka Williama B. Yeatsa i K. Wierzyńskiego: paralela*, Kraków 2001; *Poeci polscy XX wieku*, cz. I, Kraków 1994.

(np. *Piąta pora roku*) – jakże drogiej Awangardzie Krakowskiej – oraz na pół sennego, surowego i zgrzebnego *Quai d'Anjou*. Jego skala liryczna i tematyczna należy do najbogatszych zarówno wśród skamandrytów, jak i wśród XX-wiecznych liryków polskich. Zachwyt, rozpacz, gorycz, namiętny sprzeciw, niepokój, zwątpienie i niepewność, żarliwość i odraza sąsiadują tu z humorem, żartem, ironią i kpina. Liryka ta spełnia na dodatek warunek dobrej prozy: jest komunikatywna. Zachowuje równowagę między wizyjnym i skojarzeniowym a dyskursywnym tokiem wypowiedzi; między walorem muzyczności a znaczeniem, emocją i pojęciem, elementami lirycznymi, dramatycznymi i epickimi. Służy także światu wartości, ludzi i przedmiotów niewygodnych i odrzuconych, pogardzanych, zdradzonych, tzw. trudnych i pozornie nieużytecznych – jakże bliskich młodemu Tuwimowi i Pawlikowskiej, a po nich Czechowiczowi, Gałczyńskiemu, Herbertowi, Różewiczowi, Białoszewskiemu, ks. Twardowskiemu i wielu innym.

Kwestia oceny i sklasyfikowania twórczości Wierzyńskiego nasuwa analogię z problemem zaszeregowania oryginalnego malarstwa Józefa Czapskiego, które nie poddaje się jednoznacznym ujęciom, mimo niegdyśszej przynależności tego malarza do kolorystów polskich, czyli pozostających pod urokiem Pankiewicza i Bonnard a twórców z kręgu tzw. Komitetu Paryskiego. Malarstwo Czapskiego zespala bowiem według krytyków obie charakterystyczne dla wieku XX artystyczne tendencje: koloryzm i uproszczenie formalne bliskie m.in. geometryzującemu abstrakcjonizmowi. Nadto służy ono światu ludzi zwykłych i przedmiotów codziennych.

Jeśli więc spojrzeć na niegdyśszych poetów Skamandra (i Awangardy) z perspektywy końca wieku XX oraz podwójnego rodzimego i euroamerykańskiego kontekstu literacko-artystycznego i zmierzyć ich osiągnięcia zaproponowaną przez Yeatsa, Eliota i Pounda miarą „wrażliwości zintegrowanej” i „zintegrowanej wizji

świata", którą pragnęli wyrazić (dążąc do oddania w języku jedności doznań zmysłowych, emocjonalnych i refleksji), to okazałoby się, że niegdysiejsi adwersarze – posługując się różnymi odmianami wiersza wolnego (meloepa) i obrazowości (fanoepa) oraz różnymi sposobami zwielokrotniania znaczeń (logoepa) – dążyli do oddania w języku poezji konkretnego doświadczenia, czyli owej jedności doznań zmysłowych i emocjonalnych przenikniętych refleksją intelektualną, o którą upominał się m.in. Eliot. Różnili się natomiast między sobą przede wszystkim poczuciem humoru nierzadko zmierzającego ku biegunowi *pure nonsense* (Wierzyński, Tuwim, Gałczyński), skalą lirycznych i tematycznych możliwości oraz uznaniem ludycznej (czyli zabawowo-rozrywkowej) funkcji sztuki, a także sympatią dla codziennego, niekoniecznie „nowoczesnego” naturalnego środowiska człowieka, które poci Skamandra nasycali cudownością, niesamowitością, grozą, tajemniczością, świętością, humorem i niezwykłością.

Z tej perspektywy poznawczej wątpliwości budzi wyrażona przed kilkunastu laty przez znanego krytyka opinia o „bezpotomności” Skamandra. Z nakreślonego tutaj punktu widzenia rzecz przedstawia się zgoła inaczej. Bezpośredni rodowód głównego i bogato zróżnicowanego wewnętrznie prądu XX-wiecznej poezji polskiej, znaczony nazwiskami Wierzyńskiego, Tuwima, Pawlikowskiej, Lechonia, Przybosia, Peipera, Czechowicza, Miłosza, Gajcego, Baczyńskiego, Herberta, Różewicza, Grochowiaka, Białoszewskiego, ks. Twardowskiego oraz Barańczaka (także jako tłumacza poetów angielskich i Mandelstama), jest dwoisty: skamandrycko-awangardowy, a nadto rodzimy i powszechny, nowoczesny i postnowoczesny. Ów załazek postawangardowości (czyli postnowoczesności) obecny jest niemal od początku w twórczości Wierzyńskiego i Tuwima i wiąże się zarówno z inspiracją romantyczno-młodopolską, jak i futurystyczno-dadaistyczną oraz ekspresjonistyczną i surrealistyczną, zasadniczo obcą Awangardzie Kra-

kowskiej. Cecha ta ujawniła się najwcześniej w twórczości poetyckiej Tuwima, Wierzyńskiego i Pawlikowskiej, a potem Gałczyńskiego, Gajcego, Herberta i Białoszewskiego i ponownie daje znać o sobie w twórczości niektórych najmłodszych *enfants terribles*.

Miłosz wobec tradycji literackiej

Temat: „Miłosz wobec tradycji literackiej” i związane z nim zagadnienia omówię na przykładzie wiersza *Ars poetica?*, z tomu *Miasto bez imienia* (1969). Na wstępie wysuwam kilkupunktową hipotezę:

1. Wiersz *Ars poetica?* jest kolejną (po *Traktacie poetyckim*, 1955) próbą samookreślenia poety, tym razem wobec bliskiej mu tradycji poezji europejskiej, ujętej symultanicznie, czyli bez barier czasowych, geograficznych i językowych.

2. Wiersz *Ars poetica?* jest jakby skondensowanym dalszym ciągiem *Traktatu poetyckiego* i *Traktatu moralnego*.

3. Najważniejsze motywy tego wiersza można odnaleźć w bardziej jednoznacznym ujęciu w esejach Miłosza z lat 1958–1979 (zwłaszcza w tomach *Emperor of the Earth*, 1977, *Ziemia Ulro*, 1977, oraz *Ogród nauk*, 1979), a także w licznych wierszach, szczególnie z okresu kalifornijskiego.

4. Wiersz *Ars poetica?* może być traktowany podwójnie: jako manifest poetycki i jako jego realizacja (*exemplum*). Może być badany w aspekcie poetyki sformułowanej i immanentnej; tradycji bezpośrednio przywoływanej i pośrednio uobecnionej.

5. Wiersz *Ars poetica?* wymaga więc od badacza wyjścia poza „zakłętą krąg” twórczości literackiej Czesława Miłosza (i jego autokomentarzy) oraz znalezienia dla niej odpowiednika we współczesnej poezji europejskiej.

Ars poetica?

Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,
która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą
i pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo,
autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.

W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego:
powstaje z nas rzecz o której nie wiedzieliśmy
że w nas jest,
więc mrugamy oczami, jakby wyskoczył z nas tygrys
i stał w świetle, ogonem bijąc się po bokach.

Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion,
choć przesadza się utrzymując, że jest na pewno aniołem.
Trudno pojąć skąd się bierze ta duma poetów
jeżeli wstyd im nieraz, że widać ich słabość.

Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,
które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają
mnóstwem języków,
a jakby nie dosyć im było skraćć jego usta i rękę
próbują dla swojej wygody zmieniać jego los?

Ponieważ co chorobliwe jest dzisiaj cenione,
ktoś może myśleć, że tylko żartuje
albo że wynalazłem jeszcze jeden sposób
żeby wychwalać Sztukę z pomocą ironii.

Był czas, kiedy czytano tylko mądre książki
pomagające znosić ból oraz nieszczęście.
To jednak nie to samo co zaglądać w tysiąc
dzieł pochodzących prosto z psychiatrycznej kliniki.

A przecie świat jest inny niż się nam wydaje
i my jesteście inni niż w naszym bredzeniu.
Ludzie więc zachowują milczącą uczciwość,
tak zyskując szacunek krewnych i sąsiadów.

Ten pożytek z poezji, że nam przypomina
jak trudno jest pozostać tą samą osobą,
bo dom nasz jest otwarty, we drzwiach nie ma klucza
a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą.

Co tutaj opowiadam, poezja, zgoda, nie jest.
Bo wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie,
pod nieznośnym przymusem i tylko z nadzieją,
że dobre, nie złe duchy, mają w nas instrument!

Opatrzony znakiem zapytania tytuł wiersza *Ars poetica*? zdaje się zapowiadać ukrytą polemikę z poetyckim manifestem Horacego, czyli z *Listem do Pizonów* (nazwanym za Kwintylianiem *Ars poetica*). Być może owa ukryta polemika dotyczy również poetyckiego manifestu Leopolda Staffa *Ars poetica*, gdzie istota Horacjańskiego przesłania sprowadzona została do postulatów śpiewności, komunikatywności i prostoty wiersza, utrwalającego ulotne chwile i uczucia. Podobnie postępował niegdyś Miłosz w *Traktacie poetyckim*, gdy we wstępie przeciwstawiał całość teoretycznego i literackiego przesłania Horacego Staffowskiej wersji tego przesłania, upominając się o „treść poważną”, o „służebną” funkcję poezji, o uprawiane przez Horacego (wbrew głoszonej przezeń teorii) gatunki pogranicza (czyli użytkowe) – satyrę, traktat – kładąc nacisk na harmonię między *utile* a *dulce*, a nawet na samo *utile*, kosztem *dulce*. W zakończeniu *Traktatu poetyckiego* Miłosz pożegnał na zawsze „słodką muzę” Horacego łacińskim cytatem z jego wiersza *O Wenus (Cyteryjskiej), dyrygentce chórów pod wschodzącym księżycem*²:

Trzeszczy w nitach pudło,
Niesie szaleństwo nasze i niejasność,
Wiarę ukrytą i brud subiektywny
I białe twarze poległych bez domu.
Do wyspy szczęścia? Nie. W tobie i we mnie
Wicher zagłuszył strofę horacjańską.

¹ Cyt. za: Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie*, Ann Arbor, Michigan 1976, s. 316–317.

² Zob.: Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Paryż 1980, s. 241–242. Por.: Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001, s. 103: „Jam Cytherca choros ducit: już Wenus Cyteryjska prowadzi tańczące chóry pod księżycem (Picisni Horacego, I. 4). Por.: Q. Horatii Flacci, *Carmina* (Horacy, *Pieśni*), tłum. S. Gołębiowski, przypisy G. Pianko i L. Winniczuk, Warszawa 1972, s. 46).

Z ławki, pociętej szkolnym scyzorykiem,
 Już nie dogoni nas w tej słonej pustce:
*Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna*³.

Wprowadzony w pierwszej zwrotce wiersza *Ars poetica*? postulat „formy bardziej pojemnej niż poezja i proza” zdaje się wymierzonym w Horacego-poetę echem *Traktatu poetyckiego*, gdzie synonimem słowa „poezja” jest regularny wiersz, pozbawiony poważnej treści, a synonimem słowa „proza” jest treść poważna, „myśl” (w prozie toczy się „walki gdzie stawką jest życie”), i gdzie już we *Wstępie* autor zapowiada podjęcie starań o pogodzenie owych dwóch sprzecznych biegunów: poezji i prozy, *dulce i utile*:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
 Ażeby każdy, kto usłyszy słowo
 Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
 Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.

Nie może jednak mowa być obrazem
 I niczym więcej. Wabi ją od wieków
 Rozkołysanie rymu, sen, melodia.
 Bezbronną mija suchy, ostry świat.

Niejeden pyta dzisiaj co to znaczy
 Ten wstyd, jeżeli czyta księgę wierszy,
 Jakby do gorszej natury w nim samym
 Zwracał się autor w niejasnym zamiarze
 Myśl odsuwając i myśl oszukując.

Z przyprawą żartu, błazeństwa, satyry,
 Jeszcze się umie podobać poezja.
 Jej znakomitość wtedy się docenia.
 Ale te walki, gdzie stawką jest życie
 Toczy się w prozie. Nie zawsze tak było.

I niewyznany dotychczas jest żal.
 Służą, nie trwają, romanse, traktaty.

³ Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie, op. cit.*, s. 203.

Bo więcej waży jedna dobra strofa
Niż ciężar wielu pracowitych stronic⁴.

Na przekór Horacemu – teoretykowi czystych form gatunkowych (*decorum*), w którego poetyce postulat czystości gatunkowej współlistnieje z postulatem komunikatywności – Miłosz przyznaje walor komunikatywności właśnie owym formom pogranicznym, idąc jakby za przykładem praktyki poetyckiej Horacego (satyry, listy)⁵. Przykładem postulowanej komunikatywności jest poetyka immanentna Miłoszowej *Ars poetica?*, odpowiadająca, odwrotnie niż u Horacego, stawianym utworowi literackiemu wymaganiom.

Poetyka ta wydaje się mocno osadzona w łacińskiej (horacjańskiej) tradycji językowej, opartej na równowadze między przedmiotową⁶ a kontekstową teorią znaczenia, na oszczędności słowa, na równowadze między tropem stylistycznym a czystą linią wywodu (wstęp–zarysowanie problematyki–wnioski–zakończenie; w *Ars poetica?* tylko „przykłady” są metaforami lub porównaniami), na stylistycznej zasadzie „złotego środka” i umiaru⁷.

Ars poetica? Miłosza w aspekcie wersyfikacyjno-kompozycyjnym i gatunkowym stanowi swego rodzaju *exemplum*, przykład postulowanej „formy bardziej pojemnej” (znaczeniowo) i bardziej komunikatywnej. Zbudowana jest z dwóch części kompozycyjno-wersyfikacyjnych. Część pierwsza (strofki 1–4) została napisana wierszem zdaniowym. Rozpiętość poszczególnych wersów waha się między 12 a 19 sylabami. Pierwsza część odpowiada więc potocznemu rozumieniu „prozy”, druga zaś (strofki 5–9), zmiierzająca wyraźnie do wyrównań metrycznych w ra-

⁴ *Ibidem*, s. 165.

⁵ Jak wiadomo, w *Listie do Pizonów* Horacego gatunek listu w ogóle nie został uwzględniony.

⁶ Chodzi o Ingardenowskie rozumienie przedmiotowości, czyli o przedmioty realne, idealne, intencjonalne.

⁷ Podobnie ideał „łacińskości” opisał A. Mickiewicz (ceniony przez Miłosza m.in. za jego łacińską kulturę) w *Wykładach łoańskich*; zob.: T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław–Kraków 1957, rozdz. 12.

mach regularnego 13-zgłoskowca (7+6), odpowiada potocznemu rozumieniu „poezji” (czyli wiersza). Każda strofka zarówno pierwszej, jak i drugiej części wiersza ma regularną czterowersową budowę i stanowi zamkniętą całość znaczeniową. Strofika i zdaniowa zasada rozczłonkowania na wersy są więc sferą zespalaającą obie części utworu (sfera pośrednia).

Kolejne cztery strofki pierwszej części wprowadzają trzy główne tematy horacjańskiej *Ars poetica*: poematu (jego budowa, gatunki), poezji (jej istota) i poety (natchnienie i mądrość czy rzemiosło). Pięć strofek drugiej części poświęcono rozważaniom na temat funkcji użytkowej poezji, opierając się na wnioskach wyciągniętych z dotychczasowych rozważań. Całość utworu utrzymana jest w tonie uwzględniającego rozmaite poglądy rozważania (prawda, że jest ono niezwykle skondensowane, eliptyczne). Zestawione razem pierwsze wersy poszczególnych strofek wyznaczają intelektualny „kościół” owego rozważania (czyli zasadnicze przesłanki rozumowania zmierzającego wyraźnie ku finałowej konkluzji, pytania, dygresje, przykłady).

Autor tego rozważania swobodnie oscyluje między formami gramatycznymi „ja” i „my”, podkreślając swą rolę reprezentanta szerszej społeczności twórczej zakorzenionej w tej samej tradycji kulturowej. Tonacja wiersza jest więc „klasyczna” w tym sensie słowa, jaki nadał mu Eliot⁸, który wydaje się, wspomnianym na wstępie, nie przywoływanym bezpośrednio przez Miłosza, ukrytym, a bardzo istotnym punktem odniesienia. (Zaryzykuję hipotezę, że wiele sądów Miłosza o literaturze, filozofii i religii zostało sformułowanych jakby na zasadzie dialogu z Eliotem.) Zaczniemy od postulowanej przez autora *Ars poetica*? „formy bardziej pojemnej” stojącej między prozą (myśl) a poezją (wiersz) i przywołajmy słowa Eliota:

⁸ Zob.: T. S. Eliot, *What is a classic?*, w: *On Poetry and Poets*, Londyn 1971. Por. *Kto to jest klasyk?*, tłum. H. Pręczkowska, w: T. S. Eliot, *Szkiełce literackie*, Warszawa 1963, oraz T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998.

Poezja może tyleż nauczyć się od prozy, co od innej poezji; i myślę, że wzajemne oddziaływanie na siebie prozy i wiersza – podobnie jak wzajemne oddziaływanie na siebie dwóch języków – jest warunkiem żywotności w literaturze⁹.

Przypomnijmy teraz Eliotowską krytykę Horacego jako krytyka dogmatycznego (czyli purysty gatunkowego):

Krytyk dogmatyczny, który formułuje zasady i zatwierdza wartości, nie doprowadza swej pracy do końca. Podobne oświadczenia mogą być czasami uzasadnione jako oszczędność czasu, ale w zagadnieniach wielkiej wagi krytyk nie może używać przymusu ani wypowiadać osądów rozstrzygających o mniejszej czy większej wartości. Musi po prostu naświetlać: czytelnik sam dla siebie zbuduje słuszny sąd¹⁰.

Otóż takim właśnie „naświetlającym krytykiem” stara się, wbrew Horacemu, być autor wiersza *Ars poetica*? Dla niego również, podobnie jak dla Eliota, jedyna niekwestionowana wartość Horacjańskiej poetyki to komunikatywność, której źródłem jest m.in. stosunek do słowa.

Oto Eliotowska parafraza *Listu do Pizonów*:

I każda fraza
I każde dobre zdanie (gdzie każde słowo jest jak u siebie w domu,
Podtrzymujące inne zdania,
Słowo, które nie jest ani zbyt nieśmiałe,
ani zbyt ostentacyjne,
Swobodne współistnienie starego z nowym,
Potoczne słowo dokładne bez wulgarności,
Formalne słowo dokładne,
lecz nie pedantyczne,
Zgodny zespół tańczących słów)¹¹.

⁹ T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londyn 1975, s. 152 (tłum. J. D.).

¹⁰ T. S. Eliot, *Krytyk doskonały. Szkice krytyczne*, wybór, tłum., wstęp M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 338.

¹¹ T. S. Eliot, *Little Gidding*, w: *The Complete Poems and Plays*, Londyn 1970, s. 197. Zob. też: W. K. Wimsatt Jr. and C. Brooks, *Classical Criticism. A Short History*, Londyn 1970, s. 89 (tłum. J. D.).

Wydaje się, że Miłosz-poeta, nazywający mowę współczesnych „skrzekiem karłów i demonów” i tęskniący za słowami „czystymi i dostojnymi”¹², podpisałby się pod cytowanym tekstem Eliota bez zastrzeżeń. (Podobnie jak spośród współczesnych poetów polskich Kazimierz Wierzyński, a także Zbigniew Herbert, tęskniący na przekór Miłoszowi za horacjańską „czystością” nie tylko stylu, lecz i formy, za zasadą *decorum*, np. w *Studium przedmiotu*, powstałym dobrych kilka lat przed *Ars poetica?* Miłosza.)

Ale zagadnienie komunikatywności nie sprowadza się u Horacego, Eliota i Miłosza (podobnie jak u Wierzyńskiego i Herberta) do kwestii „języka w stanie równowagi” (Miłosz), do „powszechnego stylu” (por. *common style* Eliota), do Horacjańskiego „składania wierszy tylko ze znanych słów” opartych na konwencjonalizacji znaczeń słownych, na równowadze między funkcją znaczenia a funkcją oznaczania oraz na przypisywanej słowom wartości estetycznej (stylistycznej). Dla Eliota i Miłosza (także dla Horacego) zagadnienie komunikatywności łączy się również z hierarchią pojęć i wartości wyznaczonych przez słowa. Utrata kontaktu z ową sferą pojęć i wartości przynależnych do danego obszaru kulturowego wiąże się i u Miłosza, i u Eliota (tak jak niegdyś u Horacego) z niemożliwością porozumienia się co do najbardziej podstawowych kwestii, z pomieszaniem języków, bełkotem i szaleństwem. Oto fragment z *Ogródu nauk* poświęcony rozważaniom przyczyn dehumanizacji sztuki:

Jeżeli pod wpływem narkotyku zyskam wewnętrzną pewność, że potrafię latać, i wyskoczę z okna piątego piętra, rzeczy wezmą odwet. Jeżeli natomiast w dziele sztuki zakłócę hierarchię spraw ważnych i nieważnych, tak jak przedstawia się ona „normalnej” naturze ludzkiej, skutki mogą nie być na razie widoczne, ale będzie to krok w stronę ogólnego chaosu, a kto wie, czy nie zbiorowego oblędu¹³.

¹² Cz. Miłosz, *Zadanie*, w: *Utwory poetyckie*, op. cit., s. 325.

¹³ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 60.

Takie ujęcie zagadnienia komunikatywności (powszechność języka, systemu pojęć i hierarchii wartości) wiązało się u Eliota z kwestią odpowiedniego systemu edukacji, który zapewniałby wszystkim Europejczykom dostęp do źródłowych tekstów europejskiego kręgu kulturowego¹⁴. I. A. Richards (znany teoretyk i krytyk literatury, wieloletni wykładowca języka i literatury angielskiej na zagranicznych uniwersytetach, m.in. w Chinach) zagadnienie komunikatywności literatury danego kręgu kulturowego sprowadzał do znajomości i właściwego rozumienia tzw. „podstawowego tekstu” kulturowego (*a basic text*), czyli takiego tekstu, który zaznajamiałby studenta z podstawową dla danego języka i literatury hierarchią pojęć i wartości (bez przyswojenia sobie tej hierarchii pojęć i wartości niemożliwa jest poważna nauka danego języka, nie mówiąc już o literaturze)¹⁵. Otóż takimi podstawowymi tekstami kulturowymi dla Europejczyków są, według Richardsa, *Państwo Platona* oraz *Iliada* Homera. Parafrazując stanowisko Richardsa (inspirowane zresztą, jak się zdaje, myślą Eliota), można powiedzieć, że dla Eliota podstawowymi tekstami literackimi są *Eneida* Wergiliusza i *Boska Komedia* Dantego¹⁶, a dla autora wiersza *Ars poetica?* podstawowymi tekstami literackimi i krytycznymi są teksty Horacego, Blake’a i Mickiewicza, stanowiące wygodny punkt odniesienia dla porozumienia się z czytelnikiem bez narażania autora i czytelnika na „męki wyższego rzędu”. (Dla Horacego funkcję tekstów podstawowych pełniły „księgi sokratyczne” oraz literatura grecka.)

Kolejne strofki (2–4) wiersza *Ars poetica?* wprowadzają dalsze tematy *Listu do Pizonów*: istoty i źródeł poezji oraz poety.

Jak wiadomo, dla Horacego „początkiem i źródłem dobrego pisania jest mądrość”¹⁷ (czerpana z „ksiąg sokratycz-

¹⁴ Zob.: T. S. Eliot, *Literat a nauki klasyczne*, w: *Szkiece krytyczne*, op. cit.

¹⁵ Zob.: I. A. Richards, *Toward a Basic Text*, w: *Poetries. Their Media and Ends*, The Hague–Paris 1974.

¹⁶ Zob.: T. S. Eliot, *What is a classic? Dante*, w: *Szkiece krytyczne*, op. cit.

¹⁷ Horacy, *List do Pizonów*, w: *Trzy poetyki klasyczne*, tłum., wstęp, objaśnienia T. Sinko, Wrocław 1951, Biblioteka Narodowa II, nr 57, s. 81–82.

nych") i sprawność techniczna, a nie natchnienie („mania”), tożsame z chorobą i szaleństwem, które „nie przystoi uczonemu poecie”.

Mówiąc, że „w samej istocie poezji jest coś nieprzyzwojnego”, i przyrównując owo „coś” do „tygrysa” oraz odwołując się pośrednio do platońskiej koncepcji poezji natchnionej, będącej pochodną boskiej iluminacji (za przyczyną „dajmoniona”), autor wiersza *Ars poetica*? ironicznie posługuje się językiem i radami Horacego – jakby przeciw Horacemu.

W *Liście do Pizonów* motyw tygrysa parzącego się z owieczką jest przykładem złamania zasady *decorum*, zakazującej mieszania metrów, stylów, gatunków i kategorii estetycznych. U Miłosza natomiast sama istota poezji wymyka się zasadzie „przystojności” (*decorum*; por. „w samej istocie poezji jest coś nieprzyzwojnego”), a stojący w świetle pozornie horacjański tygrys (bez owieczki) ma w Miłoszowym wierszu podobne znaczenie jak tygrys z wiersza Blake’a *Tygrys* (z cyklu *Pieśni doświadczenia; Songs of Experience*), pisanego przeciw Horacemu. Tygrys, który jarzy się niesamowitym blaskiem i wyłania się z ciemności nocy (chaosu), symbolizuje w wierszu Blake’a (według znanej Miłoszowi powszechnie przyjętej interpretacji)¹⁸ „straszliwy” i „niepojęty” aspekt Stwórcy, który stworzył i tygrysa, i owieczkę, a także straszliwy aspekt stworzenia i twórczości (ponieważ zgodnie z wyznawaną przez Blake’a plotyńską ekspresywną i emanacyjną teorią twórczości cechy Stwórcy i jego wytworu są tożsame):

Tygrysie! Łuną dzikiej mocy
W ogromnych świecisz borach nocy!
Twą przeraźliwą piękność jakież
Stworzyły ręce, jakież oczy? [...]
Włócznie z gwiazd kiedy spadły bożych
I płacz gwiazdzisty skrzył się w niebie,
Czy On polubił cię? On stworzył
Jagnię! Czy stworzył także ciebie?¹⁹

¹⁸ Zob.: Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 51.

¹⁹ W. Blake, *Tygrys*, w: *Poezje wybrane*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1972,

Tygrys Blake'a, według niektórych interpretatorów (także Miłosza), symbolizuje również Chrystusa, utożsamionego przez Blake'a z centralną wyobraźnią świata, stanowiącą według platonizujących blake'istów odpowiednik plotyńskiej duszy świata²⁰. Z tą centralną wyobraźnią świata, znajdującą się poza dobrem i złem (odkupienie według Blake'a nie jest tożsame ze stworzeniem, a Chrystus – z Bogiem-Ojcem), której siłą napędową jest miłość, łączy się każdy twórczy artysta usiłujący wyrazić wizję świata odkupionego (tzn. wizję Nowej Jerozolimy). Oto fragmenty z *Laocoöna* Blake'a:

Poeta, Malarz, Muzyk, Architekt: Człowiek, który nie jest jedynym z wyżej wymienionych, nie jest Chryścijaninem, [...]
Wiecznym Ciałem Człowieka jest Wyobraźnia, to jest,
Sam Bóg



[...] Jezus: my jesteśmy jego Członkami.

Boskie Ciało

Objawia się ono w Dziełach jego Sztuki (w Wieczności wszystko jest Wizją)²¹.

A teraz fragment z *Jeruzalem* Blake'a (w tłumaczeniu Miłosza z *Ogrodu nauk*):

Nie znam innego Chryścijaństwa ani innej Ewangelii jak tylko wolność i ciała, i ducha dla ćwiczenia się w Boskich Sztukach Wyobraźni. Wyobraźnia jest rzeczywistym i wiecznym Światem, którego ten Roślinny Wszecław jest jedynie bladym cieniem, i tam to będziemy żyli w Wiecznych, czyli Wyobraźniowych Ciałach, kiedy te Roślinne Śmiertelne Ciała zginą. Nie znali innej Ewangelii i Apostołowie²².

Wydaje się więc, że w wierszu *Ars poetica?* Miłosza Blake reprezentuje drugi, komplementarny wobec twórczości Horacego zespół wartości religijno-moralnych. Wiąże się on z wy-

s. 75–76.

²⁰ Zob.: G. M. Harper, *The Neoplatonism of William Blake*, University of North Carolina Press 1961, s. 84.

²¹ W. Blake, *Laocöon*, w: *Complete Writings*, ed. G. Keynes, Oxford 1979, s. 776 (tłum. J. D.).

²² Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, *op. cit.*, s. 12.

wiedzioną z „ksiąg sokratycznych” (Platon) oraz z Biblii, a zwłaszcza z *Apokalipsy*, profetyczną koncepcją poezji głoszącej Nowe Niebo i Nową Ziemię. Słowa z Miłoszowej *Ars poetica?*, że poezję dyktuje „dajmonion”, stanowiące bezpośredni wniosek wyciągnięty z uwagi o „tygrysię naturze” poezji, a także motyw anioła (chrześcijański odpowiednik Sokrateskiego dajmoniona) ukazują Blake’a jako proroka pokrewnego zarówno Sokratesowi (którego tajemniczy głos wewnętrzny, pochodzący od Boga, pouczał o tym, co dobre, a co złe), jak i św. Janowi (któremu tajemniczy Anioł objawił przyszłe dzieje ludzkości i Kościoła jako historię walki dobra i zła, Chrystusa i Szatana). Wskazując na przynależność obu poetów (czyli Blake’a i Horacego) do tej samej grecko-chrześcijańskiej tradycji, autor wiersza *Ars poetica?* jest ironiczny. Postępuje bowiem jakby wbrew Blake’owi, który potępiał Sokratesa za ustanowienie kodeksu moralnego, za przeciwstawienie litery prawa duchowi miłości i przebaczenia. We wstępie do poematu *Milton* Blake przeciwstawiał „wzniosłości Biblii” „skradzione i tendencyjnie zniekształcone pisma Homera, Owidiusza, Platona i Cyserona”²³.

Blake z wiersza *Ars poetica?* – uzupełniający Horacego, prorok pokrewny Sokratesowi i św. Janowi – przypomina Blake’a z poematu Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) oraz Blake’a z esejów Miłosza z tomów *Ziemia Ulro* i *Ogród nauk*. W esejach tych Blake ukazany jest jako obrońca tradycji grecko-chrześcijańskiej walczący z „osiemnastowiecznym złem”. Stanowi on graniczny punkt oddziaływania tej tradycji na wszystkie sfery życia ludzkiego. Od wieku XVIII rozpoczyna się bowiem, zdaniem Miłosza, tragiczne przesilenie literatury i kultury europejskiej, które trwa aż do dziś.

Blake [...] był rycerzem, który swoim piórem, rylcem i pędzlem zadawał śmiertelną ranę smokowi. Gdyż pełnia fałszu w jego czasach polegała na tym, że Urizen był czczony jako prawdziwy Bóg – i przez chrześcijańskie Kościoły, i przez filozofów, którzy, pozbywając się Jezusa, zachowali Stwórcę jako Wielkiego Ze-

²³ W. Blake, *Complete Writings*, op. cit., s. 480. Por.: W. Blake, *Milton*, *Zasłużony Nieba i Piekła*, tłum. W. Juszczyk, Kraków 2001, s. 15.

garmistrza. Do kościoła nie chodził i w jego wierszach anglikańskie świątynie występują jako miejsce szatańskiego kultu²⁴.

Dla autora *Ziemi Ulro* Blake jest też przykładem poety-wizjonera, w którego twórczości objawiły się wszystkie archetypy i wartości charakterystyczne nie tylko dla tradycji grecko-chrześcijańskiej, lecz w ogóle dla *homo religiosus*²⁵, a także przykładem poety nie skrępowanego żadnymi „zgrabnymi” podziałami gatunkowymi, w którego utworach każde słowo nasycone jest znaczeniem, a „treść draży sobie nowe łożyska”²⁶. Interpretacja twórczości (intelektualnej) Blake’a dokonana przez Miłosza w esejach i wierszach w dwóch punktach zbiega się ze znaną wypowiedzią krytyczną Eliota²⁷: gdy Miłosz usiłuje pogodzić Blake’a z Horacym oraz gdy dostrzeża w jego utworach kategorię estetycznej wzniosłości, obcą autorowi *Listu do Pizonów*, a kluczową dla platonizującej poetyki Longinusa (tę kategorię wzniosłości „odkrył” na nowo, jak wiadomo, wiek XVIII):

Że kategoria wzniosłości istnieje, nie można udowodnić [...] Rozpoznaje się ją po tym, że właściwa jej intensywność zmienia dzieła ludzkiej ręki jej pozbawione w bezbarwne i mało atrakcyjne. Być może wzniosłość nie jest niczym innym niż siłą wiary działającej, siłą apostołstwa, dlaczego jednak nie towarzyszy wypowiedziom tak wielu fanatyków i obłąkanych, a pojawia się tutaj? Od czego zależy? Najgorsze przy tym, że idzie w parze z brakiem taktu: Księgi Prorocze Blake’a mieszczą się w kategorii wzniosłości, ale szyfr ich był zupełnie już nie przenikniony i nie ukazały się drukiem²⁸.

We wspomnianym szkicu Eliota czytamy:

Jeżeli badając kolejne stadia rozwoju poetyckiego Blake’a prześledzimy zarazem rozwój jego myśli [...] Ulotni się niesamowitość, a w dziwactwach dostrzeżemy tę osobliwość, która zwykle cechuje

²⁴ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 135.

²⁵ *Ibidem*, s. 146.

²⁶ *Ibidem*, s. 127.

²⁷ Zob.: T. S. Eliot, *William Blake*, w: *Szykie krytyczne*, op. cit.

²⁸ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, op. cit., s. 151.

wielką poezję [...] Jest to po prostu forma osobistej uczciwości, która w świecie zbyt przestraszonym, aby się zdobyć na uczciwość, szczególnie przeraża. Uczciwość, przeciwko której zjawia się cały świat, bo nie jest przyjemna. Poezja Blake'a ma właśnie tę cechę wielkiej poezji – jest nieprzyjemna. Żadna rzecz, którą by nazwać można chorobliwą, zwyrodniałą czy zboczoną, nic, co wyraża chorobę epoki czy schorzenia mody, nie zawiera tej cechy²⁹.

O wczesnych wierszach Blake'a Eliot pisze, że: „jest to poezja poddana dyscyplinie prozy”. O tomie zaś, z którego pochodzi słynny *Tygrys (Pieśni doświadczenia; Songs of Experience)* i który inspirował *Świat (poema naiwne)* Miłosza), mówi:

Forma ta jest jednym z przykładów na odwieczne zmagania się sztuki z wykształceniem, artysty słowa z bezustannym rozpadem języka³⁰.

Późniejszym dziełom wizjonera Eliot zarzuca natomiast odcięcie się od tradycji śródziemnomorskiej i pogrążenie się w prywatnych spekulacjach, czego skutkiem był zanik „wartości łacińskich” przejawiający się m.in. w zamęcie myśli, uczuć i wizji, co stanowi zapowiedź dzieł Friedricha Nietzschego. Brakiem harmonijnego zestrojenia filozofii, teologii i mitologii Eliot tłumaczy też fakt, że Blake nie stał się – w odróżnieniu od Dantego – wielkim poetą chrześcijańskiej Europy, czyli klasykiem w Eliotowskim znaczeniu tego słowa (o czym będzie jeszcze mowa).

Widoczna w wierszu *Ars poetica?* próba pogodzenia Horacego z Blakiem w ramach tej samej tradycji może więc być swoistą odpowiedzią na Eliotowską krytykę, tym bardziej że Miłosz odwołuje się do okresu twórczości Blake'a, który Eliot wysoko cenił. Symboliczny tygrys z wiersza Miłosza przypomina nieprzyjemną, przerażającą atmosferę wzniosłości przenikającą świat poetycki Blake'a. Źródłem owej nieprzyjemnej wzniosłości jest w dziele angielskiego preromantyka tajemnicza *coniunctio oppositorum* (jedność przeciwieństw), którą m.in. symbolizuje „płonący” tygrys. Otóż

²⁹ T. S. Eliot, *William Blake, op. cit.*, s. 97.

³⁰ *Ibidem*.

właśnie współistnienie dobra i zła w świecie to wielki temat twórczości poetyckiej i eseistycznej Miłosza. Temat ten fascynuje Miłosza w dziele Blake'a na równi z jego koncepcją wyobraźni i twórczości. Odzwierciedla się także w wierszu *Ars poetica?*, podobnie jak w *Traktacie moralnym* inkrustowanym motywami z *Jądra ciemności* Conrada, szkicach o Dantem, Swedenborgu, Mickiewiczu, Dostojewskim, Szestowie, Simone Weil, uwagach o Tomaszu Mannie.

Nieustannie podkreślany przez Miłosza problemowy aspekt dzieła autora *Jeruzalem*, jakim jest m.in. tajemnicza *coniunctio oppositorum*, która przenika świat zewnętrzny i wewnętrzny człowieka, stanowi więc istotę Miłoszowej recepcji Blake'a. Wyraża ją m.in. motyw rozdwojonego dajmoniona z wiersza *Ars poetica?* W podobny sposób w roku 1893 odczytywał tę twórczość wielki poeta anglo-irlandzki William Butler Yeats, laureat – jak Eliot i Miłosz – Nagrody Nobla, wydawca i komentator Blake'a, dramaturg, autor esejów wyprzedzających pomysły Junga, autor pokrewnego *Pismom proroczym* (*Prophetic Books*) historiozoficznego eseju *A Vision* (1925). W szkicach Yeatsa (z których *notabene* sporo czerpią krytycy, nie zawsze przyznając się do tego) Blake ukazany jest jako poeta-wizjoner zafascynowany tajemnicą zespolenia w świecie i w człowieku dobra i zła – z tym że autor tych wpływowych interpretacji, zgodnie z charakterystyczną dla epoki filozofią Bergsona i Nietzschego, a także zgodnie z neoplatonizującym nurtem angielskiej literatury (i filozofii) romantycznej i findesieclowej (Shelley, Pater), zaakcentował przede wszystkim człon pierwszy tematu: *coniunctio (oppositorum)*.

W esejach poświęconych Blake'owi Yeats parafrazuje więc i cytuje jego słowa, podkreślając, że zło i dobro stanowią dla autora *Jeruzalem* dwa aspekty tego samego bytu, który jest jednością i ma naturę duchową. To, co potocznie nazywamy „złem” i określamy mianem „grzechu” jest więc w istocie jedynie formą sfrustrowanej energii twórczej przenikającej cały świat i wyobraźnię człowieka. Według Yeatsa, określenie „mądry” znaczy dla Blake'a „twórczy”, „głupi” zaś – „nietwórczy”:

Lepsza (dla Blake'a) jest jakakolwiek forma zła, któremu towarzyszy nadmiar wyobraźni – każde pożądanie lub nienawiść – od jałowej cnoty, której towarzyszy niedostatek wyobraźni. [...] „Nie dbam o to, czy człowiek jest zły, czy dobry” – kaže Blake powiedzieć Losowi, uosobieniu wiecznej wyobraźni w *Jeruzalem*; „obchodzi mnie jedynie to, czy człowiek jest mądry, czy głupi”³¹.

Warto dodać, że tak właśnie zinterpretowanego Blake'a wielu krytyków³² obciążało winą za późniejsze nihilistyczne przesilenie literatury europejskiej. Miłosz również dostrzega możliwość takiej właśnie wykładni Blake'a, wskazując w esejach na prometejski aspekt jego twórczości (wspólny m.in. z Mickiewiczem), polegający na zajęciu miejsca Boga-Odkupiciela przez człowieka-samoodkupiciela (za sprawą wyobraźni i sztuki)³³. Równocześnie jednak Miłosz zwraca uwagę na centralną pozycję Chrystusa w myśli Blake'a oraz na fakt, że przed XIX-wieczną religią Człowieka-Boga (którego uosabia np. postać Antychrysta z *Emperor of the Earth*) chroniła Blake'a silna wiara i dążenie do całkowitego zespolenia się z Chrystusem w momencie tworzenia³⁴. Parafrazując wiersz *Ars poetica*? i eseje Miłosza, można by więc powiedzieć, że „dajmonion” Blake'a był „aniołem”, a „osiemnastowiecznym złem”, które zwalczał, był deizm.

Toteż w ujęciu Miłosza główny akcent tematu współwystępowania w świecie dobra i zła pada na samo dobro i zło. Wiąże się to, być może, z tradycją Mickiewiczowską, do której nieustannie odwołuje się Miłosz, podkreślając, że zasadniczym tematem Mickiewicza jest walka dobra i zła – przy czym owo dobro i zło Mickiewicz pojmuje osobowo i bardziej realnie niż angielscy poeci. Znamienny ponadto jest fakt, że także na Blake'a Miłosz – wbrew porównaniu Blake'a ze Słowackim – patrzy raczej przez pryzmat Mickiewicza niż Słowackiego.

³¹ W. B. Yeats, *Blake's Ideas*, w: *Critics on Blake*, ed. J. O'Neill, Londyn 1970, s. 23. Zob. też: W. B. Yeats, *William Blake and the Imagination*, w: *Essays and Introductions*, Londyn 1974; *Blake and his Illustrations to the Divine Comedy*, w: *Essays...*, *op. cit.* Por.: W. Blake, *Jerusalem*, w: *Complete Writings*, s. 739.

³² Zob. sugestie T. S. Eliota w: *Yeats*, *op. cit.*

³³ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, *op. cit.*, s. 106.

³⁴ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, *op. cit.*, s. 50.

Kolejne dwie strofki (3 i 4) wiersza *Ars poetica*? wprowadzają następny temat horacjańskiej poetyki – poety.

W ujęciu Miłosza autor jest postacią równie zagadkową jak jego sztuka. Do niego też – oprócz motywu dajmonioniana – odnosi się motyw „dumy i słabości”, nawiązujący do wspomnianej „laickiej” interpretacji Blake’a, zgodnej z XIX- i XX-wiecznymi koncepcjami poety jako samozbawcy, twórcy i kapłana religii-sztuki (*notabene* idea religii-sztuki nieobca była Mickiewiczowi, Yeatsowi i Wierzyńskiemu). Ponieważ jednak quasi-religia sztuki jest kultem fałszywym – podobnym do zwalczanego przez Blake’a deizmu – kolejnym motywem odnoszącym się do poety jest opętanie. Zgodnie bowiem ze słowami *Wstępu do Jeruzalem*, wymierzonymi w deistów oraz we współczesnych kaznodziejów i filozofów:

Człowiek musi mieć i będzie miał Jakaś Religie: jeżeli nie wyznaje on Religii Jezusa, będzie wyznawał Religie Szatana i utworzy Synagoge Szatana, nazywając Księcia tego świata Bogiem, i będzie niszczył wszystkich, którzy nie czczą Szatana jako Boga³⁵.

Wprowadzając motyw poety opętanego, a zaraz po nim motyw chorobliwej sztuki (strofka 5) i chorych dzieł („dzieła prosto z psychiatrycznej kliniki” – strofka 6), Miłosz wykorzystuje wieloznaczność greckiego słowa „dajmonion” i potoczną jednoznaczność jego łacińskiego odpowiednika „demon” oraz nawiązuje do ewangelicznego utożsamienia opętanych (*daimonizomenoi* – por. *Lektury*) z chorymi umysłowo i do horacjańskiego zrównania „poety natchnionego” z zagrożonym w skrajnej subiektywności szaleńcem, a także – w sposób ironiczny – do psychiatrycznej (czyli „naukowej”) interpretacji twórczości Blake’a jako typowo schizofrenicznej, chorej (niezgodnej z przekonaniem Eliota, Yeatsa i samego Miłosza).

W strofkach 5, 6 i 7 określone zostało źródło choroby poezji i poety (oraz źródło opętania). Jest nim utrata kontaktu z rzeczywistością. Wprowadzony więc zostaje nowy temat: stosunku poezji do rzeczywistości. Wiersz

³⁵ W. Blake, *Jerusalem*, ed. cit., s. 682 (tłum. J. D.).

staje się prawie regularny. Zmienia się perspektywa historyczna.

Ta zmieniona perspektywa historyczna stawia Blake'a w dwuznacznym świetle – być może dlatego, że reprezentowana przez niego wersja natchnionej koncepcji poezji uległa całkowitemu wypaczeniu. „Dzieła prosto z psychiatrycznej kliniki” są bowiem zwycięstwem zredukowanej do sfery „psyche” świadomości, która zajęła miejsce zjednoczonej wyobraźni. Świadomość ta obraca się jedynie w błędnym kręgu fizykalnych doznań i wrażeń. Skutkiem owego zwycięstwa „psyche” nad „pneumą” (czyli nad duchem i sferą wartości, by użyć rozróżnień Miłosza z *Ziemi Ulro*)³⁶ jest utrata kontaktu ze światem realnym, pogrążenie się w fałszywych doktrynach i teoriach (por. wiersz *Ile świetnych zamiarów* z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*) oraz rozpad języka, czyli „bredzenie” (por. wiersz *Oeconomia Divina* z tego zbioru). Ta współczesna choroba (opisana też przez Miłosza w esejach zawartych w *Ziemi Ulro* oraz *Ogrodzie nauk*, a także przez Eliota w szkicu *Od Poego do Valéry'ego*³⁷) polega m.in. na tym, że „nacisk z końcowego wyniku (czyli dzieła) przenosi się na samą czynność (pisanie)” oraz na „wyzwoleniu się języka, który mówi sam siebie, z wszelkich celów i obowiązków”. Oto końcowy fragment *Ogrodu nauk*:

Podobno umiemy wyrazić tyle tylko, na ile język, zawsze historycznie uwarunkowany, pozwala. Wiedzą o tym nie tylko poeci, także wielkorządcy, którzy zmieniają dla swoich celów sens słów. Ale właśnie opór przeciwko temu w imię rzeczywistości przesądza o moim ataku na sztukę pisanego słowa. Bo co innego jest, zdając sobie sprawę z samoczynnych skłonności języka, w czymś poza językiem widzieć dotykalny i odczuwalny sprawdzian, a co innego z rezygnacją powiedzieć, że takiego sprawdzianu nie ma³⁸.

³⁶ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, *op. cit.*, s. 127.

³⁷ Zob.: T. S. Eliot, *Szykie krytyczne*, wybór i tłum. M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 122–123.

³⁸ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, *op. cit.*, s. 167.

W zakończeniu wiersza *Ars poetica*? Miłosz proponuje – jako skuteczne antidotum na bełkot („bredzenie”) chorobliwie wybujałego subiektywizmu (czyli „świat, jaki się wydaje”) – powrót do horacjańskiej zasady: *utile, dulce* i do rzeczywistości. Przy czym przez „rzeczywistość” (czyli świat, jaki jest) w wierszu tym należy rozumieć wizję świata zgodną z teorią korespondencji (Swedenborga i Blake’a) o współodpowiadaniu świata zmysłowego i duchowego (czyli świata wartości). Właśnie taki obraz świata przypisuje też Miłosz w esejach Mickiewiczowi. Ideał „użyteczności poezji” wyraża natomiast metafora otwartego domu nawiedzonego przez niewidzialnych gości i „dobre duchy” (por. „dom pięciu zmysłów” z cyklu *Na trąbach i na cytrze* z tomu *Miasto bez imienia*). Być może, metafora ta oznacza sojusz „pneumy”, „psyche” i zmysłów – drogę wskazywaną przez Blake’a i Eliota. Pomysł ten – nakazujący Polakowi myśleć o Mickiewiczu – zdaje się również odpowiadać (w pewnym stopniu) uwagom Eliota o poecie jako medium, „w którym wrażenia i doświadczenia łączą się w sposób szczególny i nieoczekiwany”³⁹. Jako „zdepersonalizowany” (czyli ponadindywidualny) jest on mocno zakorzeniony w mozolnie zdobytej tradycji, gdyż według Eliota tradycji się nie dziedziczy, tylko się jej dopracowuje. Chroni ona poetę przed wybujałością „ego” i „prowinjonalizmem”⁴⁰, który w rozumieniu Eliota nie polega na izolacji przestrzennej, lecz na izolacji czasowej, na odcięciu się od żywotnych źródeł kultury i – co za tym idzie – na zniszczeniu hierarchii wartości.

Tym, co w wierszu *Ars poetica*? pozostaje w sferze poetyki niesformułowanej, jest tragiczny ton Miłosza⁴¹. Źródłem owej tragiczności jest świadomość niemożliwości pogodzenia

³⁹ T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, w: *The Sacred Wood*, Londyn 1976, s. 56.

⁴⁰ Zob.: T. S. Eliot, *What is a classic?*, *op. cit.*, s. 69. Por. przypis 8.

⁴¹ Obserwację o przenikającym poezję Miłosza tragizmie zawdzięczam prof. dr Marii Dłuskiej. Uwagę dotyczącą własnego tragicznego tonu Miłosza zawdzięczam prof. dr hab. Ewie Miodońskiej-Brookes. Por.: też J. Kwiatkowski, *O poezji Czesława Miłosza*, „Twórczość” 1957, nr 12.

z sobą sfery wartości i sfery rzeczywistości przyrodniczo-społecznej, skazującej wartości na nieubłaganą zagładę. Jednakże zagadnienie nieprzystawalności do siebie obu tych sfer nie jest u Miłosza zarysowane tak ostro jak u Maxa Schelera (*O zjawisku tragiczności*). Miłoszowe widzenie świata jest bowiem „podwójne”. W *Ars poetica*? są więc dwa wzajemnie się przenikające, opozycyjne zespoły tematyczne: ujemny, na który składają się „ból i nieszczęście” (będące esencją rzeczywistości): zło, demony, choroba, bredzenie, łudzenie się, złe duchy, rozpacz, oraz dodatni: mądrość, milczenie, świat rzeczywisty, dobre duchy, dobro, nadzieja.

Miłosz w wierszu *Ars poetica*? nieustannie usiłuje podtrzymywać walący się świat i walczy o postawę Eliotowskiego „klasyka”, który wprawdzie – wbrew teorii Eliota – jest wewnętrznie rozdarty między nadzieją a rozpaczą i któremu grunt usuwa się spod nóg, a mimo to ogarnia całość dziedzictwa europejskiego i przez poddanie języka dyscyplinie komunikatywności oraz przez odwołanie się do wartości grecko-judeochrześcijańskich i reprezentujących je tekstów usiłuje porozumieć się z całym kręgiem kultury europejskiej.

Mickiewiczowski podtekst utworu (13-zgłoskowy wiersz 7+6, końcowy motyw poety nawiedzanego przez dobre i złe duchy) służy nawiązaniu bliższego kontaktu z polskim czytelnikiem, a bezpośrednio odwołania do Blake’a i pośrednie do Eliota pomagają porozumieć się z czytelnikiem anglosaskim.

W wielogłosowym *universum* wartości autora wiersza *Ars poetica*? trwa więc nieustanny ruch. Poszczególne elementy tego *universum* wzajemnie się zderzają, oświetlają i przeciwstawiają. Ostatecznie jednak autor pragnie być poetą-medium, przypominającym nie tyle Eliotowskiego poetę-medium, co Mickiewicza jako poetę walki dobra i zła – bohatera wielu fragmentów *Ziemi Ulro*. Miłosz pragnie bowiem porządkować swoje *universum* według etycznego klucza.

„Wierny niepewnej jasności”: dramaturgia wyobraźni i racjonalizmu intuicyjnego w twórczości Zbigniewa Herberta z lat 1974–1998

zatem ożywiać zmarłych
dochować przymierza
wyobraźnia Pana Cogito
ma ruch wahadłowy
przebiega precyzyjnie
od cierpienia do cierpienia
nie ma w niej miejsca
na sztuczne ognie poezji
chciałby pozostać wierny
niepewnej jasności

(*Pan Cogito i wyobraźnia, z tomu Raport z oblężonego Miasta*, 1984)¹

Poezja Zbigniewa Herberta z lat 1974–1998 zmierza nadal w kierunku urzeczywistniania zasady dobrego smaku, głównego założenia jego twórczości, sformułowanego jednak dopiero w *Raporcie z oblężonego Miasta (Poługa smaku)*. Nadal stara się też Herbert tworzyć, mówiąc

¹ Z. Herbert, *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, wyd. pierwsze krajowe według wydania: Paryż 1948. Część zbioru została opublikowana w drugim obiegu przez Oficynę Literacką (18 wierszy, Kraków 1983) oraz przez Wydawnictwo „Krag” (Warszawa 1984).

językiem mistrzów jego młodości: T. S. Eliota² i H. Elzenberga³, „obiektywne” (czyli przedmiotowe) korelaty (czyli odpowiedniki) nie tylko „stanów uczuciowych” (Eliot), lecz także jakości metafizycznych (Elzenberg) przenikających strukturę rzeczywistości fizykalno-duchowej i danych w bezpośrednim, codziennym doświadczeniu człowieka. Ukazane postacie, przedmioty, sytuacje, działania, uczucia, refleksje unaocniają więc ów organiczny, według artysty, związek „dwóch najważniejszych” (od czasów greckich) działów refleksji o człowieku, czyli wiedzy o tym, co piękne i dobre oraz praktycznej umiejętności odnajdowania konkretnych odpowiedników sytuacyjnych i przedmiotowych nasyconych owymi wartościami. Chodzi więc o przenikanie się w dziele sztuki za sprawą pasji, estetyki i etyki, czyli akcji i kontemplacji, jak rzecz tę niegdyś ujmował Plotyn (*Enneady*). Z tego zaś punktu widzenia to, co piękne jest dobre i *vice versa*: „Powtarzam sobie – czym jest piękno – wehikułem pasji i cnoty. I to napełnia mnie spokojem” – pisał Zbigniew Herbert (1995).

Teksty z lat 1974–1998 dopełniają się wzajemnie nie tylko pomiędzy sobą, lecz także są dalszym etapem głównej linii rozwojowej jego twórczości, która podobnie jak utwory Eliota nieustannie dotyka „wielkiej tajemnicy ontologicznej” – sprzeczności⁴. Począwszy od roku 1974, mężnie stawia im czoło zarówno autor, jak i jego porteparole – ostrożnie posługujący się wyobraźnią Pan Cogito, pełen uroku, autoironiczny i dowcipny, mądry i wrażliwy artysta-dżentelmen, z lekka staroświecki jak *old scarecrow* („stary strach na wróble”) z późnego wiersza

² T. S. Eliot, *Objective correlative, Hamlet...* (1919), w: *Selected Essays...*, *op. cit.*, s. 145. Por.: *Podziękowanie* (1995), w: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001, s. 544–546.

³ *Korespondencja Z. Herberta i H. Elzenberga*, „Zeszyty Literackie”, nr 56, 58, 68, 69, 70. Por.: K. Dedećius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości* (1981), tłum. E. Feliksiak, w: *Poznawanie Herberta*, cz. 1, wybór A. Franaszek, Kraków 1998.

⁴ *Sztuka empatii. Zbigniew Herbert*, w: R. Gorczyńska, *Portrety paryskie*, Kraków 1999, s. 186.

W. B. Yeatsa⁵, obrońca dobrego smaku, nieco zagubiony we współczesnym świecie, czasem bezradny i chłopięco nieśmiały, jak dandys Alfred Prufrock⁶, bliski bohaterom także innych wierszy i dramatów Eliota.

Stosunek do imaginacji bohatera *Pana Cogito i wyobraźni* jest ironiczny i, jak u Eliota, tylko pozornie nieufny⁷. W istocie zaś jest umiarkowanie sceptyczny, usytuowany poza współczesnymi minimalistycznymi i maksymalistycznymi koncepcjami wyobraźni, a w konsekwencji: poza biegunami tzw. poezji lingwistycznej i tzw. poezji czystej, ponieważ alter ego Herberta nie utożsamia się z żadnym z tych stanowisk.

Wyobraźnia pana Cogito ma jakby „naturę diamentu” (jak sugeruje początek hierarchicznie skonstruowanego wyliczenia z II części utworu). Jest więc zarazem „lampą i zwierciadłem”⁸, które „myśli” za pośrednictwem zmysłowych przedstawień i stanowi, jak u Arystotelesa i Spinozy, „podrzedną funkcję umysłu”. Dlatego prawdopodobnie niezbyt ufa jej poeta. Z drugiej jednak strony imaginacja związana jest z pamięcią (też Arystoteles), ma zdolności nadprzyrodzone (też Spinoza) i podobnie jak w hellenistycznej poetyce Longinusa wyraża się w mowie obrazowej, a jej funkcją jest marzenie (sen). Apel do wyobraźni odwołuje się do pasji (a nie tylko rozumu), wzmacnia per-

⁵ W. B. Yeats, *Among schoolchildren* (*The Tower* 1928), w: *The Collected Poems of W. B. Yeats*, Londyn 1971, s. 242. Por.: W. B. Yeats, *Wśród szkolnej dziatwy*, tłum. P. Siemion, w: W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, oprac. W. Rulewicz, Biblioteka Narodowa II, nr 238, Wrocław 1997, s. 145. Paralele między Herbertem i Yeatsem trafnie wskazuje Seamus Heaney: *Atlas cywilizacji*, w: *Poznanie Herberta*, cz. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.

⁶ T. S. Eliot, *Prufrock and Other Observations* (1917), w: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, Londyn 1970.

⁷ Por.: C. K. Stead, *The New Poetic*, Londyn 1964 (bardzo znana praca o poetyce Eliota).

⁸ Zagadnienie klasycznych źródeł romantycznej teorii wyobraźni przedstawił M. H. Abrams w znakomitym dziele *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford 1977 (1953); czytelnik znajdzie tam przekonywującą analizę poetyki Longinusa (s. 132–136).

sważę retoryczną (i poetycką) i pobudza wolę⁹. Imaginacja „z wielokrotnia bowiem to, co i tak jest realne”, a „uobecnia to, co nieobecne”. Odwołanie się do pojmowanej nie tylko lingwistycznie wyobraźni oznacza więc u Herberta także postawę empatii i dyskretne nasycenie jakością uczuciową wypowiedzi poetyckiej¹⁰ (współczucie/czułość), a także kreację postaci literackiej, która urzeczywistnia takie właśnie nastawienie. Mówiąc krótko, apel do wyobraźni wiąże się w twórczości autora *Raportu z obłąkanego Miasta* z odwołaniem do dwóch podstawowych kategorii poetyk klasycznych: ethosu (czyli charakteru) i pathosu (czyli uczucia).

Późne dzieło Herberta zostało więc podporządkowane odświeżonym jakby u greckich źródeł prawom wyobraźni. Przenika je, podobnie jak utwory Eliota, tłumione napięcie wewnętrzne, czego wyrazem jest właśnie owa dramaturgiczna zasada kompozycji – ukryta w wypowiedzi lirycznej, która oscyluje między żywiołem epiki i dramatu, w oksymoronicznej metaforze przenikniętej barokowymi efektami świetlnymi¹¹, wielopoziomowej ironii, paradoksalnym humorem oraz zdialogizowanych (bo podszytych monologiem wewnętrznym) sytuacjach lirycznych, coraz bardziej wraz z upływem czasu podporządkowanych eliotskiemu, czyli „wahadłowemu” ruchowi wyobraźni, która – mimo że bez przerwy oscyluje między fizyczną i psychiczną sferą rzeczywistości oraz między teraźniejszością a przeszłością – jest jeszcze bardziej niż u Eliota mocno zakorzeniona w osobistym, aktualnym doświadczeniu zmysłowo-duchowym autora i jego alter ego.

⁹ Por. syntetyczne uwagi o roli wyobraźni w retorykach i poetykach klasycznych oraz u Spinozy, w: K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, tłum. K. Biskupski (*Traditional Principles of Rhetoric*, 1962), w: *Studia z teorii literatury II*, red. K. Bartoszyński, Wrocław 1988, s. 119–123.

¹⁰ Zwrócił na to uwagę m.in. Julian Kornhauser; zob.: J. Kornhauser, *Uśmiech sfinksa*, Kraków 2001.

¹¹ Pisałam o tym w pierwszym szkicu poświęconym poezji Herberta: *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi*, „Ruch Literacki” 1971, nr 5. Przedruk: J. Dudek, *Poeci polscy XX wieku*, cz. I, Kraków 1994.

Pan Cogito i wyobraźnia

1

Pan Cogito nigdy nie ufał
sztuczkom wyobraźni

fortepian na szczycie Alp
grał mu fałszywe koncerty

nie cenił labiryntów
sfinks napawał go odrazą

mieszkał w domu bez piwnic
luster i dialektyki

dżungle skłębionych obrazów
nie były jego ojczyzną

unosił się rzadko
na skrzydłach metafory
potem spadał jak Ikar
w objęcia Wielkiej Matki

uwielbiał tautologie
tłumaczenie
idem per idem

że ptak jest ptakiem
niewola niewolą
nóż jest nożem
śmierć śmiercią

kochał
płaski horyzont
linię prostą
przyciągnie ziemi

2

Pan Cogito będzie zaliczony
do gatunku *minores*

obojętnie przyjmie wyrok
przyszłych badaczy litery

używał wyobraźni
do całkiem innych celów

chciał z niej uczynić
narzędzie współczucia

pragnął pojąć do końca

- noc Pascala
- naturę diamentu
- melancholię proroków
- gniew Achillea
- szaleństwa ludobójców
- sny Marii Stuart
- strach neandertalski
- rozpacz ostatnich Azteków
- długie konanie Nietzschego
- radość malarza z Lascaux
- wzrost i upadek dębu
- wzrost i upadek Rzymu

zatem ożywiać zmarłych
dochować przymierza

wyobraźnia Pana Cogito
ma ruch wahadłowy

przebiega precyzyjnie
od cierpienia do cierpienia

nie ma w niej miejsca
na sztuczne ognie poezji

chciałby pozostać wierny
niepewnej jasności

Wiersz o Panu Cogito i jego wyobraźni (1984) przynależy do cyklu utworów poświęconych szeroko pojętej sztuce poetyckiej (*Co myśli Pan Cogito o piekle*, 1974; *List do Ryszarda Krynickiego, Potęga smaku*, 1983; *Zwierciadło wędruje po gościńcu*, 1992; *Pan Cogito. Ars longa*, 1998). Unaocznia on fakt, że dopiero w *Raporcie z obłązonego*

Miasta pod naporem bieżącej chwili historycznej (stan wojenny) Herbert zdecydował się ujawnić rzeczywistą rolę, jaką w całej jego twórczości odgrywała wyobraźnia¹² jako ta władza duszy, która pozwala przekroczyć ograniczenia aktualnego czasu, miejsca i nadmiernie wybujałego „skrzeczącego ja”¹³ i która umożliwia penetrację oraz ocalenie duchowego wnętrza człowieka w czasach zamiętu. Jednak odwrotnie niż Eliot, który z powodu niechęci wobec romantycznej emfazy i ekstatycznych uniesień imaginacji posługiwał się peryfrazą „zjednoczonej wrażliwości” (*unified sensibility*)¹⁴, Herbert nazwał wyobraźnię jej tradycyjnym imieniem (wprawdzie w żartobliwym kontekście) już w roku 1957 w *Pudełku zwanym wyobraźnią* (w tomie *Hermes, pies i gwiazda*), potem zaś od *Studium przedmiotu* (1961) przypisywał jej stopniowo wszystkie kompetencje klasycznej „energeii”, „energei” i pamięci oraz „lampy i zwierciadła” romantyków, a także „zjednoczonej wrażliwości” Eliota, z najwcześniej uchwyconym „zmysłem przeszłości” na czele (1962). Zbiegło się to z nie znanym w Polsce do dziś wówczas jeszcze „nowym” romantyczno-modernistycznym obliczem artystycznym Eliota ustalonym przez krytyków anglojęzycznych w latach sześćdziesiątych (sprzecznym z pseudoklasycznym wariantem ówczesnej polskiej recepcji)¹⁵.

Począwszy więc od *Studium przedmiotu* (1967), Herbertowska wyobraźnia zaczęła stopniowo „reintegrować się” (mówiąc językiem angielskiego mistrza poety), czyli odzyskiwać utracone tradycyjne zmysły wewnętrzne (głos, wzrok, słuch, dotyk, uczucia i intuicję, zdolność myślenia) oraz umiejętność najważniejsza: „poczucie przeszłości obecnej w terażniejszości”, które towarzyszyło Herbertowi

¹² Sprawę tę uchwycił m.in. intuicyjnie J. Kornhauzer; J. Kornhauser, *Uśmiech sfinksa*, op. cit.

¹³ Por.: Z. Herbert, *Duszy czeka* (1974), w: *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 91.

¹⁴ T. S. Eliot, *Poeci metafizyczni*, w: T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Żurowski, Kraków 1998.

¹⁵ J. Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001.

od momentu debiutu. Zostało ono po raz pierwszy przywołane i odniesione do Eliota (*Tradycja i talent indywidualny*) w szkicu *Siena* ze słynnego tomu esejów *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962) i ponownie przypomniane w pięknych słowach *Podziękowania* z roku 1995 skierowanych bezpośrednio do Chicagowskiego Komitetu Nagrody im. T. S. Eliota, a pośrednio zwróconych także do samego Miśtra:

Najtrafniej wyraził to Eliot, odkrywając pod regułami gramatyki nurt poezji:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.

Co roku w wyobraźni odbywam podróż do Grecji, aby przeżyć czystą radość i sięgnąć do źródeł. Akropol, sycylijskie świątynie, samotne kolumny, teatr w Epidaurze – największa chyba na świecie koncentracja piękna.

Powtarzam sobie – czym jest piękno – wehikułem pasji i cnoty. I to napełnia mnie spokojem.

Ale wystarczy wieczorem usiąść w bibliotece i zagłębić się w historii Grecji, aby doznać uczucia grozy.

W czasach Sofoklesa, Polikleta, Sokratesa, Platona działy się rzeczy przypominające do złudzenia, znaną nam z gazet, wojnę plemienną.

Literatura dzieli z człowiekiem jego samotność i potrzebę przeciwstawienia się złu. Mój profesor Henryk Elzenberg mówił, że „należy podjąć, z całą odwagą, na jaką nas stać, walkę, aby w świecie chaosu, okrucieństwa, głupoty, w świecie przemijania i niepewności organizować obszary ładu i sensu.”

Myślę, wiem, że w tej walce wspiera nas Thomas Stearns Eliot. Bo on jest. Obecny, niewidzialny¹⁶.

Stosunek do wyobraźni Pana Cogito, który z trudem wznosi owe „wyspy ładu” ponad „chaosem, okrucieństwem i głupotą” epoki, jest więc już w pierwszej części wiersza z roku 1983 charakteryzowany, wzorem Eliota,

¹⁶ Z. Herbert, *Węzeł gordyjski...*, *op. cit.*, s. 546.

w zgrzebnych terminach zapożyczonych z teologii negatywnej, czyli mistycznej¹⁷: „Pan Cogito nie ufał sztuczkom wyobraźni”; „nie cenił labiryntów”; „sfinks napawał go odrazą”; „mieszkał w domu bez piwnic, luster i dialektyki”. W drugiej części utworu wyobraźnia Herbertowskiego alter ego, jak zwykle u poetów polskich, współpracuje już z pamięcią – zgodnie z zapowiedzią z roku 1957, że „poezja córką jest pamięci”¹⁸ i dzięki udoskonalonemu „zmysłowi przeszłości”, który bohater Herberta – odwrotnie niż *trembling with tenderness* chochołowi ludzie z poematu Eliota¹⁹ – przekształcił w empatyczne, orfickie²⁰ niemal „narzędzie współczucia i współodczuwania”.

Imaginacja Pana Cogito zostaje też obdarzona znaną Eliotowską „zdolnością negatywną”²¹ objawioną w pełni w *Ash Wednesday* (*Środa Popielcowa*), czyli zdolnością do wytrwania przy „niepewnej jasności” wbrew wątpliwościom, lękom, obawom i rozpaczom, a także na przekór przeciwnościom losu, samą jedynie mocą postanowienia woli, które nadaje sens jednostkowemu życiu przekraczający linię czasu. Postawa umiarkowanego sceptycyzmu, która towarzyszy owej wierności, stanowi esencję istnienia twórcy pogrążonego w „nocy Pascala”: owej otchłani niepewności, która ogarnia umysł człowieka wobec zła oraz alternatywy Boga lub nicości.

Zaprezentowana przez Herberta – pośrednio – afajyczna i niepewna wyobraźnia „na miarę Pana Cogito” bliska jest więc zdemitologizowanej, czyli mniej ekstatycznej i różnej od czystej fantazji, nowoczesnej wyobraźni, czyli

¹⁷ H. Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, Londyn 1972, s. 78. Por.: R. Górczyńska, *op. cit.*, s. 173–174. Inaczej rzecz ujmując W. Gutowski, *Świadek odbóstwowanej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabiniak, J. Wiśniewski, Kraków 2001.

¹⁸ Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda* (1957), Wrocław 1997.

¹⁹ T. S. Eliot, *The Hollow Men*, cz. III, w: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, *op. cit.*, s. 84.

²⁰ A. Krokiewicz, *Sudia Orfickie, Moralność Homera i etyka Hezjoda, Aletheia*, Warszawa 2000.

²¹ H. Gardner, *loc. cit.*

owej „zjednoczonej wrażliwości”²² Eliota, który, wedle cytowanego już tekstu Herberta z roku 1995, był od wczesnej młodości „darem dlań przeznaczonym”, drugim obok filozofa Elzenberga duchowym przewodnikiem:

Pierwsze moje spotkanie z Eliotem nie odbywało się w ciszy biblioteki, ale w środku szalejącej wojny, rozpetanego barbarzyństwa. Uniwersytety, księgozbiory, muzea zdawały się wówczas należeć do świata mitologii. Miałem wówczas kilkanaście lat i żyłem w strefie bezpośredniego, codziennego zagrożenia. Wtedy wpadła mi w rękę kartka wyrwana z jakiejś antologii i zawierająca młodzieńczy wiersz Eliota *La figlia che piange*. Trudno wyobrazić sobie większy kontrast między otaczającym mnie światem chaosu i wściekłości a tym utworem, utkanym z cichych, elegijnych tonów, delikatności, wielkiej czułości. Odtąd znalazłem się w kręgu promieniowania Eliota. Ta mała ręka płaczącej dziewczyny prowadziła mnie jakby ku jego wielkim dziełom – *Czterem kwartetom*, sztukom teatralnym, wspaniałemu palimpsestowi, jakim jest *Ziemia jałowa*. Postanowiłem poznać wszystko, co napisał ów wielki poeta. Nie było to łatwe [...] Powiedziałem, że pierwszy wiersz Eliota „wpadł mi w ręce”, ale to nieprawda, a nawet bluźnierstwo. Odczuwam, również teraz, bardzo mocno, że został mi zesłany, był darem przeznaczonym dla mnie²³.

Impulsu do wyobraźni Herbertowskiego porte-parole dostarcza więc na ogół, jak u Eliota, jakaś konkretna rzecz, fakt historyczny bądź literacki, uczucie, myśl, słowo, cytat czy zjawisko fizyczne bezpośrednio nazwane bądź tylko przywołane w metaforycznym skrócie, które jawi się jako „obraz”²⁴. Nasycony emocjonalną aurą i przeniknięty refleksją, przekształca się następnie niemal w naturalny symbol i w „ikonę słowną”, jak wspomniana przez Herberta „mała ręka płaczącej dziewczyny”, którą *La figlia che piange* wyciąga w pozornie obojętnym geście do narratora, gdy stoi na szczycie schodów „z wplecionym

²² T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets* (1921), w: *Selected Essays...*, *op. cit.*

²³ Z. Herbert, *Węzeł gorybski...*, *op. cit.*, s. 544.

²⁴ Por.: J. Dudek, *Poeci Skamandra z perspektywy końca wieku XX* i moje tam uwagi o „obrazie” poetyckim w rozumieniu imagistów.

we włosy światłem słońca”, kurczowo przyciskając do piersi pożegnalne kwiaty. Powrócą one jako osobna, palimpsestowa²⁵, ale przede wszystkim Eliotowska reminiscencja w pożegnalnym tomie w wierszu *Kwiaty*²⁶ ze skrzydełka okładki *Epilogu burzy* (1998), skontaminowane z innymi ulubionymi „impresjami” z Eliota: wirującymi płatkami śniegu, wczesną zimą (*Little Gidding*) i odpływającymi w dal statkami z zakończenia *Środy Popielcowej*:

Kwiaty

Kwiaty naręcza kwiatów przyniesione z ogrodu
kwiaty nabiegle barwą pałowe fioletowe sine
odjęte pszczołom trwonią swoje aromaty
w woskowej ciszy pokoju na granicy zimy

komu te hojne dary nazbyt hojne komu
omdlewające ciało zamieć spadające płatki
niebo przeszyte bielą wapienną ciszę domu
mgły się snują po polach odpływają statki

W *Epilogu burzy* powróci też „bogini” Czulość, identyfikowana przez Herberta jako typowa dla Eliota jakość emotywna, dyskretnie rozsiana po wszystkich jego utworach, daleka jednak od romantyczno-sentymentalnej ostentacji, natomiast bliska *Czulości* Norwida i ukazanej przez Wergiliusza za pośrednictwem ekfrazy, empatycznej postawie Eneasa, gdy wszedłszy do świątyni w Kartaginie, spostrzegł marmurowe płaskorzeźby przedstawiające pożar Troi i czując pałace lży, wypowiedział słynną sentencję: *sunt lacrimae rerum*. Odpowiednikiem tej sytuacji jest jej obrazowy korelat ujęty w heksametr z pointy wiersza Herberta *Czulość*²⁷:

Cóż ja z tobą czulości w końcu począć mam
czulości do kamieni do ptaków i ludzi

²⁵ Polskiemu czytelnikowi wiersz przywodzi na myśl J. Tuwima i C. Norwida.

²⁶ Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 25.

²⁷ *Ibidem*, s. 74.

powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka tam
twoje miejsce niech cię nikt nie budzi

Psujesz wszystko zamieniasz na opak
streszczasz tragedię na romans kuchenny
idei lot wysokopienny
zmieniasz w stękanie eksklamacje szloch

Opisać to jest zabić bo przecież twoja rola
siedzieć w ciemności pustej chłodnej sali
samotnie siedzieć gdy rozum spokojnie gwarzy
w oku marmurów mgła i krople toczą się po twarzy

Podobną do kwiatów i „spadających płatków” oraz „marmurów mgły” impresją jest też „niepewna jasność”, której pragnie pozostać wierny Pan Cogito. Stanowi ona właściwość wcześniejszej w tekście „natury diamentu”, skontrastowanej z „nocą Pascala”. Właśnie „naturę diamentu”, jako odpowiednik wyobraźni, „pragnie pojąć” bohater wiersza, który także wobec przedmiotów martwych stosuje orficką²⁸ zasadę analogii i empatii – współczucia/współodczuwania/wczuwania się/czułości. Z tej perspektywy „niepewna jasność” danych wyobraźni jawi się narratorowi wiersza jako efekt strukturalnej wrażliwości na światło odpowiednio oszlifowanej bryłki diamentu, czyli szlachetnej odmiany zwykłego węgla, materialnego odpowiednika imaginacji.

Czytelnikowi także „niepewna jasność” poetyckiego słowa ma się kojarzyć przede wszystkim z opozycyjną zasadą retoryki Cycerona, czyli *luciditas*, „światłem myśli i języka”²⁹, z „gwiazdzistym diamentem” Norwida (*Za kuliami*) – zapowiedzią „wiekuistego zwycięstwa” nad przemijaniem, a ponadto (jeśli zna on poematy Eliota i stosunek do nich Herberta) „niepewna jasność” może skojarzyć się z przeciwstawną Norwidowemu „gwiazdzystem diamentowi” „gasnącą gwiazdą” (*dying star*) jako martwym odpowiednikiem gorejących nad światem niegdysiejszych

²⁸ A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, op. cit.

²⁹ K. Burke, op. cit., s. 119.

oczu Bożej Opatrzności, które nie mieszczą się już w aktualnym obrazie świata zamieszkanego przez „wydrażonych ludzi”³⁰ (*The Hollow Men*, 1925) dwudziestego wieku, owych pozbawionych duchowego wnętrza i pamięci kulturowej mieszkańców „suchej piwnicy” wypełnionej odłamkami rozbitego szkła (luster), w których nie odbijają się już nawet drobne fragmenty realnej rzeczywistości. „Chochłowi ludzie” z poematu Eliota lękają się prawdziwego świata, podobnie jak niegdyś mieszkańcy jaskini Platona. Dziwacznie wystrojone (w „skórę szczura” i „krucze pióra”) człekokształtne „strachy na wróble”³¹ z głowami wypchanymi słomą chwieją się bezradnie na wietrze w królestwie „półmroku”³² (czyli „ni światła ni cienia”: „pomiędzy ideą a rzeczywistością, pomiędzy zamiarem a dokonaniem, pożądaniem i spełnieniem, wzruszeniem i odczuciem, egzystencją i esencją”) skarżąc się chóralnie. „Drżący czułością” (*trembling with tenderness*) pragną światła dnia, przyrody, wypełnienia pustego miejsca/rany³³ po nieobecnych oczach Boga, a modlą się do „złamanego kamienia”³⁴ na pustyni, skupieni wokół wielkiego kaktusa, wyzuci z rzeczywistości natury i ducha, samotni i niezdolni do urzeczywistnienia uczuć i wzajemnego porozumienia:

III

This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive

³⁰ *Wydrażeni ludzie*, tłum. Cz. Miłosz, w: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, Biblioteka Narodowa II, nr 230, Wrocław 1990, s. 158–159; *Wydrażeni ludzie* (*The Hollow Men*, 1925), w: T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, tłum., wprowadzenie i komentarz K. Boczkowski, Kraków 2001.

³¹ *Wydrażeni ludzie*, tłum. K. Boczkowski, w: T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności...*, *op. cit.*

³² *Wydrażeni ludzie*, tłum. Cz. Miłosz, w: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, *op. cit.*

³³ J. Ward, *op. cit.*

³⁴ *Wydrażeni ludzie*, tłum. Cz. Miłosz, w: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, *op. cit.*

The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.

It is like this
In death's other kingdom
Waking alone
At the hour when we are
Trembling with tenderness
Lips that would kiss
From prayers to broken stone.³⁵

III

Oto martwa kraina
Oto kaktusów kraina
Tutaj kamienne bałwany
Wzniesiono, ich łaski wzywa
Dłoń umarłego w błagalnym geście
Pod drzeniem gasnącej gwiazdy.

Budzimy się samotni
W godzinie kiedy cali
Drżymy czułością
I wargi chcące całować
Do rozpekłego modlą się głazu.³⁶

Właśnie kontekst *Wydrążonych ludzi* Eliota zdaje się najlepiej tłumaczyć ów skrótowo opisany w pierwszej części wiersza powrót Pana Cogito do rzeczy elementarnych i do „stałych wartości” – w tym także do wyobraźni, jednoczącej człowieka zarówno ze światem natury, jak i z samym sobą oraz poszerzającej granice istnienia o wymiar duchowej łączności z tymi, którzy odeszli, oraz stworzonym przez nich „obszarem ładu i sensu”.

Około roku 1983 Pan Cogito Herberta zamieszkał więc w domu, który w niczym nie przypominał ani „suchej

³⁵ *The Hollow Men*, cz. III, w: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, *op. cit.*, s. 84.

³⁶ *Wydrążeni ludzie*, tłum. K. Boczkowski, w: T. S. Eliot, *Szerepty nieśmiertelności...*, *op. cit.*, s. 122.

piwnicy” Eliota z odłamkami luster, ani jaskini Platona z jej świetlnym ekranem. Dom został zbudowany na gołej ziemi, „bez piwnic, luster i dialektyki” odsuwającej słowa od rzeczy. Za to „na łonie” Wielkiej Matki³⁷ natury, minojskiej poprzedniczki Demetr³⁸, w której objęcia „spadał jak Ikar” w pobliżu wielkiej wspólnoty duchów, bliskich osób i twórców kultury (*Pan Cogito i wyobraźnia* cz. II). Świadomość Pana Cogito, że istnieje ten właśnie wymiar rzeczywistości, przywodzi na myśl zarówno utwory Yeatsa i Eliota (*Zjazd rodzinny, Cztery kwartety, Ziemia jałowa*), jak i poetów polskich, z Mickiewiczem na czele. Tę wielką wspólnotę duchów osobowych, którą pragnie ożywić Pan Cogito, tak Herbert opisał w rozmowie z Renatą Gorczyńską w roku 1986:

Simone Weil pisała, co bardzo mnie uderzyło, że tam, gdzie dotykamy sprzeczności, znajduje się rzeczywistość – wielka, ontologiczna. Ta sprzeczność, myślę, jest tak płodna, że nie trzeba się wstydzić, iż w tym właśnie zawarta jest tajemnica. Wie pani, w co ja wierzę? W świętych obcowanie, jak to się nazywa w Kościele katolickim. To znaczy we wspólnoty żywych i umarłych. Tego ja doświadczam. I to jest właśnie ten stopień do mojej ułomnej metafizyki, do poznawania Boga.

Zakładam nieśmiało, że istnieje współzycie żywych i umarłych, bo bez tego nie istniałaby kultura. Ale nie mówmy o kulturze, tylko o naszych bliskich, których kochaliśmy i z którymi musieliśmy się rozstać. Oni są obecni. Nie wydaje mi się, że to ja stwarzam ich pamięcią, tylko, że oni są istotnie obecni. To zresztą tym razem jest zgodne z nauką Kościoła katolickiego – oni pośredniczą pomiędzy mną a Niepojętym, o którym nie jestem w stanie niczego powiedzieć. Ale istnieją te dobre duchy, które nam pomagają i do których można się zwracać [...] w Kościele katolickim istnieje jakiś szczytkowy – powiedzmy – politeizm, to znaczy pewna hierarchia i obecność pośredników [...] Można powiedzieć, że to pogańskie, niesublimowane, ale ja takie pogaństwo akceptuję. Ono jest mi bliskie właśnie przez konkret, przez człowieczeństwo³⁹.

³⁷ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, *op. cit.*, s. 45.

³⁸ *Ibidem*, s. 46.

³⁹ R. Gorczyńska, *op. cit.*, s. 186.

Dzięki kontaktowi z duchami zmarłych poprzedników, który jest konsekwencją uważnej lektury pozostawionych przez nich „śladów” w kulturze i historii, Pan Cogito pozostaje więc w granicach poszerzonego ludzkiego doświadczenia, przyznającego pierwszeństwo niezniszczalnemu życiu „pośredników pomiędzy nim a Niepojętym” nad chimerami czystej fantazji. Dlatego też, podobnie jak jego twórca, widzi on współczesne spory o kształt sztuki poetyckiej w długiej perspektywie prastarej dyskusji, toczonej od czasów greckich między zwolennikami stylu azjańskiego, kojarzonego z barbarzyńskim brakiem umiaru, czyli nadużywaniem języka, wyobraźni, emocji i intelektu, a obrońcami zrębów helleńskiej cywilizacji: attyckiego ascetycznego umiaru i porządku na miarę człowieka⁴⁰.

Toteż w pierwszej części opowieści o wyobraźni Pana Cogito wszystkim manifestacjom zarówno „barbarzyńskiej” przesady, jak i sztucznej wzniosłości modernizmu („fortepian na szczycie Alp/grzał mu fałszywe koncerty”; „nie cenił labiryntów/sfinks napawał go odrazą”; „dżungle skłębionych obrazów/nie były jego ojczyzną”) Pan Cogito przeciwstawi proste tautologie i linie oraz podstawowe prawo fizyczne przyciągania ziemi, a także umiarkowany sposób posługiwania się wyobraźnią-intelektem.

W dedykowanym Krzysztofowi Karaskowi wierszu *Pan Cogito. Ars longa z Epilogu burzy* (1998) opowie się, wzorem Eliota z *Czterech kwartetów*⁴¹, za horacjańskim (wywiedzionym z greckiej pieśni) modelem języka poetyckiego („ze znanych tylko słów składać będę wiersze”)⁴², pozostającym w granicach naturalnej mowy i codziennego ludzkiego cielesno-duchowego doświadczenia, ostro natomiast przeciwstawi się roszczeniom tzw. wyobraźni czystej (przekraczającej granice poznawczych możliwości

⁴⁰ Z. Herbert, *U Dorów (Barbarzyńca w ogrodzie)*, Wrocław 1996, s. 36–37; Z. Herbert, *Akropol, w: Labirynt nad morzem, op. cit.*

⁴¹ Por.: J. Dudek, *Miłość wobec tradycji...*, op. cit.

⁴² Horacy, *List do Pizonów*, w: *Trzy poetyki klasyczne*, tłum. T. Sinko, Biblioteka Narodowa II, nr 57, Wrocław 1951, s. 77.

człowieka) i poezji czystej poszukującej alternatywnych źródeł quasi-lingwistycznej ekspresji:

Pan Cogito. Ars longa

Napuszone manifesty
wojny domowe
walne bitwy
kampanie
napawały Pana Cogito
nudą

w każdym pokoleniu
pojawiają się ci którzy
z uporem godnym lepszej sprawy
pragną wyrwać poezję
ze szponów
codzienności

już za młodu
wstępują do zakonu
Przenajświętszej Subtelności
i Wniebowstąpienia

wysilają umysły i ciała
by wyrazić to co
poza –
to co
ponad – – –

nie przeczuwają nawet
ile obietnic
uroków
niespodzianek
kryje w sobie język
którym gadają
wszyscy
hycel i Horacy⁴³

⁴³ Z. Herbert, *Pan Cogito. Ars longa*, w: *Epilog burzy*, op. cit., s. 32.

W świetle tego późniejszego (1998) fragmentu oraz wcześniejszego utworu *Co myśli Pan Cogito o piekle* (1974) można domyślić się, jakie upodobania reprezentują krytycy, którzy klasyfikują Pana Cogito jako poetę *minorum gentium*, i dlaczego przyjmie on ów wyrok spokojnie. Otóż bohater Herberta realizuje całkowicie odmienną koncepcję sztuki. Odwrotnie do przysłowiowych „badaczy litery”, którzy gubią rządzącego litera „ducha”, Pan Cogito – podobnie jak jego angielski mistrz, „największy poeta XX wieku”⁴⁴ – używa wyobraźni „do innych celów” niż ulubieńcy „badaczy litery”: „asceci, biczownicy i anachoreci poezji czystej” – odwrócenie od rzeczywistości codziennej i ludzkiej, a skupienie na wyrażaniu niewyraźnego (tego co „poza –/to co/ponad – – –”). Nie przynależy on bowiem do gatunku ludzi o gwałtownych duszach⁴⁵, lecz raczej do tych, którzy – obdarzeni zdolnością negatywną⁴⁶, pogrążeni w zwątpieniu, melancholii, gniewie, rozpacz, cierpieniu, rzadziej w radości – uczestniczyli we wzroście i upadku swoich ojczyzn i, zmagając się ze złem, przekraczali wyobraźnią ograniczenia własnego ego, czasu i miejsca, tworząc cywilizację „wartości stałych”⁴⁷ na przekór „szaleństwom” ludobójców i ciemnej nocy duszy. Właśnie tę, odmierzaną „wahadłem wyobraźni”, *via negativa* lub *via dolorosa* kultury i historii, która „biegnie od cierpienia do cierpienia”, zgłębia współprzeżywający z Pascalem jego „noc”, a z malarzem z Lascaux jego radość Pan Cogito.

„Sztucznym ogniom poezji” i „dżunglom skłębionych obrazów”, podobnie jak wcześniejszemu „małemu realizmowi”⁴⁸ (i późniejszym „ekstazom nawiedzonych”; *Zwierciadło wę-*

⁴⁴ Z. Herbert, *Podziękowanie*, w: *Węzeł gordyjski...*, *op. cit.*, s. 544.

⁴⁵ Por.: T. S. Eliot, *Wydrążeni ludzie*, tłum. Cz. Miłosz, w: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, *op. cit.*, s. 157.

⁴⁶ H. Gardner, *negative capability*, *loc. cit.*

⁴⁷ R. Górczyńska, *op. cit.*, s. 191.

⁴⁸ Por.: *Trzy studia na temat realizmu*, *Ornamentatorzy* z tomu *Hermes, pies i gwiazdka* (1957), Wrocław 1997; por. także: *Zwierciadło wędruje po gościńcu*, w: *Rovigo*, Wrocław 1992.

druje po gościńcu, 1992, oraz belkotowi poszukujących niewyraźnego; *Ars Longa*, 1998), Pan Cogito przeciwstawia więc ostatecznie czteropunktowy, pozornie tylko łatwy program. Jako poeta pragnie uczynić z wyobraźni „narzędzie współczucia”, które za sprawą empatii zdolne będzie „ożywić zmarłych” i dochować przymierza rzeczom trwałym przez nich stworzonym, lecz poczętym często w mrocznej nocy duszy i dziejów. Pragnie pozostać wierny niepewnej jasności dzięki naturze wyobraźni – odpowiednika diamentowej soczewki, która spełnia funkcję „lampy i zwierciadła”⁴⁹: wychwytuje, odbija i emanuje rozproszone światło, oświetlając zarazem mrok zwątpienia i nicości⁵⁰.

Program Pana Cogito – poety zakłada więc trudne budowanie wspomnianych przez Herberta za Elzenbergiem „obszarów ładu i sensu”, gdyż *lucidus ordo*, który w imieniu autora zamierza ustanowić Pan Cogito, jest łądem kruchym, wznoszonym dzięki najwyższej możliwej samokontroli wyobraźni, tożsamej niemal z osobą Pana Cogito, który jawi się także jako ucieleśnienie życiowej mądrości swego autora, zakotwiczone w jego osobistym doświadczeniu i podniesione do rangi uniwersalnego symbolu. Tak rozumiana postać Pana Cogito współbrzmi z bliskim Herbertowi estetycznym przesłaniem Eliota, twórcy udramatyzowanej liryki i dramatów poetyckich. Oto ponownie fragment *Podziękowania*:

Po naszej stronie jest literatura i jej jedyny temat, jedyne zwierzę łowu – człowiek.

Tropi go przez tysiąclecia.

Wylawia z anonimowej masy ludzkiej – postać, której daje ciało i duszę, twarz, charakter, los i nieśmiertelność prawie.

Sledzi niekiedy jego ziemskie dzieje od narodzin do śmierci – błyskawicę między dwiema ciemnościami.

Nie zapomina, że jest on jednostką niepowtarzalną, osobą,

⁴⁹ Por.: M. Abrams, *The Mirror and the Lamp*:..., *op. cit.*, oraz motto książki zaczerpnięte z Yeatsa: *It must go further still: that soul must become its own betrayer, its own deliverer, the one activity, the mirror turn lamp.*

⁵⁰ Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia*, w: *Raport z obłężonego Miasta*, Wrocław 1992.

a zatem czymś różnym od trawy.

Bada jego cnoty, występki, sny i zbrodnie.

Bywa niekiedy wybacząca, czasem surowa, jakby miała kiedyś składać świadectwo przed Najwyższym Trybunałem.

Konkretna, ale również przychylna marzeniom.

Wie, co to znaczy samotność.

Wie, co to znaczy braterstwo⁵¹.

W świetle tych słów za najwyrazistszy przejaw dramaturgicznego zmysłu objawionego przez Herberta w liryce należy uznać kreację owej niezwykle żywotnej, sokratejskiej postaci literackiej – Pana Cogito – nie dającego się przecież do końca opisać w kategoriach „persony, czyli lirycznej maski poety żyjącego”⁵² ani też utożsamić całkowicie z kartezjańsko-spinozjańską kategorią epistemologiczną „cogito”⁵³, gdyż postać ta – obdarzona autonomią, ciałem i duszą, pamięcią materialną, kulturową i historyczną, a nade wszystko wyposażoną w zmysły wewnętrzne i smak estetyczno-moralny wyobraźnią (odpowiadającą „zjednoczonej wrażliwości” (*unified sensibility*) z pism Eliota⁵⁴ – zdaje się także nieco przekornym literackim spełnieniem ideału „poety zdepersonalizowanego”⁵⁵, który nie tylko „ożywia zmarłych”, ale też nawiązuje dialog z wielkimi literackimi osobistościami z przeszłości, by przez konfrontację z ich doświadczeniem umocnić i poszerzyć własny sposób przeżywania kondycji ludzkiej.

⁵¹ Z. Herbert, *Podziękowanie* (1995), w: *Węzeł gordyjski...*, *op. cit.*

⁵² S. Barańczak, *Uciekinier z utopii*, Wrocław 1994, s. 178. Czytelnik znajdzie tam też podsumowanie dotychczasowych rozważań krytyków dotyczących tożsamości Pana Cogito. Por.: A. Krajewska, *Teatralna persona* oraz E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr poety*, w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.

⁵³ Por. hasło: „cogito” (oprac. B. Paź), w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. II, Lublin 2001, s. 237–247.

⁵⁴ T. S. Eliot, *Metaphysical poets*, w: *Collected Essays*, Londyn 1980, s. 287–289. Por.: *Poeci metafizyczni*, tłum. M. Żurowski, w: T. S. Eliot, *Szkiełce literackie*, *op. cit.*

⁵⁵ T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919), w: *Selected Essays...*, *op. cit.*, s. 17; *Tradycja i talent indywidualny*, tłum. H. Pręczkowska, w: T. S. Eliot, *Szkiełce literackie*, *op. cit.*

Pan Cogito, który dzięki wyobraźni przekracza biografie swego twórcy staje się zatem ową bezosobistą czyli „zdepersonalizowaną” osobowością literacką, obdarzoną „zmysłem historycznym”, który według Eliota, autora *Tradycji i indywidualnego talentu*:

wymaga rozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w terażniejszości: zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego, żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej od Homera począwszy i wraz z nią literatura ojczyzna współistnieją jednocześnie i składają się na ład współistniejący⁵⁶.

Do tego właśnie tekstu Eliota nawiązywał bezpośrednio Herbert we wspomnianym eseju *Siena z tomu Barbarzyńca w ogrodzie*. Cytował wówczas we własnym przekładzie spore jego fragmenty:

Mówię o malarstwie, ale myślę także o poezji. Szkoła sienneńska dała potomnym przykład, jak rozwijać talent indywidualny, nie przekreślając przeszłości. Spełniła to, o czym pisze Eliot, analizując pojęcie tradycji, którą u nas kojarzy się nie tylko w teorii, ale i w praktyce z akademizmem: „Nie można jej odziedziczyć, kto jej pragnie musi ją wypracować ogromnym wysiłkiem. Po pierwsze, wymaga poczucia historycznego, które uznać należy za niemal konieczne dla każdego, kto chciałby nadal być poetą po przekroczeniu dwudziestu pięciu lat życia; historyczne poczucie wymaga dostrzegania nie tylko przeszłości przeszłej, ale i terażniejszej; poczucie historyczne nakazuje poecie, by pisząc nie miał we krwi wyłącznie własnego pokolenia, lecz świadomość, że całokształt literatury Europy od Homera, w jej zaś ramach całokształt literatury jego własnego kraju, istnieje równocześnie i tworzy równoczesny porządek”. I jeszcze: „Żaden artysta w jakiegokolwiek dziedzinie sztuki nie ma sam w sobie pełnego znaczenia. Jego znaczenie, jego uznanie jest uznaniem w stosunku do zmarłych poetów i artystów. Nie można oceniać go w oderwaniu, trzeba umieścić go, dla porównania i przeciwstawienia, wśród zmarłych”⁵⁷.

⁵⁶ T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, op. cit.

⁵⁷ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962), Wrocław 1996, s. 119–120. Por.: T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, op. cit., s. 14.

Jako „ponadosobista” – „niestety lepsza” od autora⁵⁸ – postać przypominająca „ucznia” greckich mędrców jest też Pan Cogito uczestnikiem po eliotowsku (czyli symultanicznie) rozumianej tradycji, której się nie dziedziczy, lecz zdobywa. Dzięki temu nieustannemu dialogowi z tradycją stopniowo bohater Herberta staje się „arbitrem elegantiarum”, czyli rzecznikiem dobrego smaku, ukształtowanego w ciągłym kontakcie z wielkimi dziełami wyobraźni i rąk ludzkich. Są one milczącym świadkiem i sędzią terażniejszości. Pan Cogito nie unika, małodusznie, konfrontacji z wartościami. Posiada bowiem przeciwstawną płynącej z pychy małoduszności cnotę pokory i nieskażone poczucie tego, co piękne i dobre oraz tego, co brzydkie i złe. Świadczy o tym *Potęga smaku* (1984) i wcześniejszy esej *Duszyczka* (1974):

Jednym z grzechów śmiertelnych kultury współczesnej jest to, że małodusznie unika ona frontальной konfrontacji z wartościami najwyższymi. A także aroganckie przeświadczenie, że możemy obyć się bez wzorów (zarówno estetycznych, jak i moralnych), bo rzekomo nasza sytuacja w świecie jest wyjątkowa i nieporównywalna z niczym. Dlatego właśnie odrzucamy pomoc tradycji, brniemy w naszą samotność, grzebiemy w ciemnych zakamarkach opuszczonej duszyczki.

Istnieje błędny pogląd, że tradycja jest czymś podobnym do masy spadkowej i że dziedziczy się ją mechanicznie, bez wysiłku, dlatego ci, którzy są przeciw dziedziczeniu i niezasłużonym przywilejom występują przeciw tradycji. A tymczasem w istocie każdy kontakt z przeszłością wymaga wysiłku, pracy, jest przy tym trudny i niewdzięczny, bo nasze małe „ja” skrzeczy i broni się przed nim.

Pragnąłem zawsze, żeby nie opuszczała mnie wiara, iż wielkie dzieła ducha są bardziej obiektywne od nas. I one będą nas sądzić. Ktoś słusznie powiedział, że to nie tylko my czytamy Homera, oglądamy freski Giotto, słuchamy Mozarta, ale Homer, Giotto i Mozart przypatrują się, przysłuchują się nam i stwierdzają naszą próżność i głupotę. Biedni utopiści, debiutanci w historii, podpalacze muzeów, likwidatorzy przeszłości podobni są do owych szaleńców, którzy niszczą dzieła sztuki, ponieważ

⁵⁸ R. Gorczyńska, *op. cit.*, s. 175.

nie mogą wybaczyć ich spokoju, godności i chłodnego promieniowania⁵⁹.

Można więc powiedzieć, że pojawienie się Pana Cogito otwiera drugi okres twórczości Herberta, zdominowany początkowo przez osobę „arbitra elegantiarum”, przewodnika po nasyconej przeszłości terażniejszości. Występuje on w każdej z kolejnych pięciu książek poetyckich Herberta (*Pan Cogito*, 1974; *Raport z obleżonego Miasta*, 1983; *Elegia na odejście*, 1990; *Rovigo*, 1992; *Epilog burzy*, 1998). Z biegiem lat postać tę współtworzą autor oraz czytelnicy. Proces ten ilustruje stopniowe dopracowywanie się przez Herberta pozornie paradoksalnego, lecz zgodnego z intencją Eliota statusu indywidualnego przypadku poety bezosobistego⁶⁰, czyli takiego, który nadaje indywidualnemu doświadczeniu „formę powszechnego symbolu”. Ten proces nadawania indywidualnemu doświadczeniu formy powszechnego symbolu Eliot opisywał na przykładzie wielkiego poety Irlandii Williama Butlera Yeatsa, pierwszego jego zdaniem „bezosobistego” poety XX wieku:

Są dwa rodzaje bezosobowości: taka, która jest czymś oczywistym u zwykłego rzemieślnika i taka, do której w toku dojrzewania stopniowo dopracowuje się artysta [...] Drugi rodzaj to bezosobowość poety, który potrafił przekształcić namiętne doświadczenie osobiste w uniwersalną prawdę i zachowując wszystkie cechy szczególne osobistego przeżycia, nadać mu formę powszechnego symbolu. I w wypadku Yeatsa zadziwia nas to, że będąc mistrzem tego pierwszego rodzaju, stał się wielkim poetą w obrębie drugiego [...] bez wczesnych przeżyć nie zdołałby osiągnąć nawet cienia tej mądrości, jaką widzimy w późniejszych utworach [...] Yeats [...] był jednym z nielicznych pisarzy, których dzieje osobiste są zarazem historią ich czasów, którzy współuczestniczą w budowie świadomości danego okresu; okres

⁵⁹ Z. Herbert, *Duszyżka*, w: *Labirynt nad morzem*, *op. cit.*, s. 91. Por.: T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, *op. cit.*, s. 17–21.

⁶⁰ Por.: T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, *op. cit.*, oraz Yeats, w: T. S. Eliot, *Szkiecy krytyczne*, *op. cit.*

ten bez nich staje się całkowicie niezrozumiały. Jest to w moim pojęciu bardzo wysoka ranga, lecz jestem przeświadczony, że Yeats jej nigdy nie straci⁶¹.

Parafrazując słowa Eliota, można by powiedzieć, że polski poeta Herbert, podobnie jak irlandzki Yeats, potrafił przekształcić namiętne doświadczenie osobiste w uniwersalną prawdę i zachowując wszelkie niepowtarzalne cechy osobistego przeżycia, nadał mu rangę symbolu. Takim uniwersalnym symbolem stała się dla wielu czytelników stworzona przez Herberta postać Pana Cogito. Można by też dodać, że Herbert był jednym z nielicznych pisarzy, których dzieje osobiste są zarazem historią ich czasów, którzy współuczestniczą w budowaniu świadomości tego okresu. Bez niego okres ten byłby całkowicie niezrozumiały.

Unaoczniony więc przez poetę proces ciągłego stania się Pana Cogito pełnym człowiekiem z krwi, kości, „włókien duszy i chrząstek sumienia” w starciu z konkretnymi problemami i sytuacjami życiowymi sprawił, że Pan Cogito podbił wyobraźnię nie tylko polskich współczesnych czytelników bardziej niż jakkolwiek inny bohater naszej literatury ostatnich lat. Nie będzie chyba przesadą porównanie siły i zasięgu oddziaływania tej postaci z wieloma innymi, wciąż żywymi w świadomości zbiorowej kreacjami literackimi z przeszłości. Nie bez powodu więc ów obdarzony współczującą wyobraźnią oraz historycznym zmysłem bohater Herberta umieścił się w *Przesłaniu...* (Pana Cogito, 1974) w towarzystwie podobnych sobie „obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów”: Gilgameza, Hektora, Rolanda...

Historia literatury polskiej uderza nadto antyro-mantyczna wzniosła śmieszność Pana Cogito, pochodząca w linii prostej jakby z białych komedii Norwida

⁶¹ Yeats, w: T. S. Eliot, *Szkiełce krytyczne*, *op. cit.*, s. 132–133, 144. Seamus Heaney (*op. cit.*) podkreśla m.in. wspólne Herbertowi i Yeatsowi niezwykle wyczucie rzeczywistości.

(postać Mak-Yksa): „Bohater liryczny [Herberta] poświęci niejako swą godność czy powagę, aby mogły zatryumfować wartości”⁶². Właśnie ofiara z własnej powagi sprawia, że Pan Cogito przekracza granicę biografii swego autora i jego literackiej osoby, stając się w odbiorze czytelniczym postacią symbolem i, co więcej, domyślnym, quasi-rzeczywistym porte-parole także tych wierszy Herberta, w których nie pojawia się bezpośrednio⁶³.

*

Drugi w kolejności po *Panu Cogito i wyobraźni* ważny tekst Herberta na temat *ars poetica* dotyczy dzieła poetyckiego, jego funkcji, stylu, trwałości, kryteriów oceny i tylko pośrednio może być odniesiony do wyobraźni i osoby autora. Jest to elegijny list *Do Ryszarda Krynickiego* z tomu *Raport z oblężonego Miasta* (1983). Herbert rozważa w nim dylemat: czy powstały z jego udziałem model zaangażowanej poezji obywatelskiej przetrwa próbę czasu, czy też po latach zostanie zaliczony do okolicznościowego nurtu publicystyki literackiej. I tu także pojawia się kwestia nadużycia języka (nie wyobraźni), lecz zmierzająca w odwrotnym kierunku niż *casus* poezji czystej. Dotyczy takiego obniżenia stylu, które zrównuje „świętą mowę” sztuki z poziomem ideologii oraz bełkotu gazetowego („czarna piana gazet”) i politycznego („bełkot z trybuny”). Z listu wynika, że nadmierny związek z najbardziej nawet słuszną ideologią, zwłaszcza polityczną, nie tylko deprecjonuje sztukę i przemienia ją w propagandę, ale też paradoksalnie odsuwa ją od rzeczywistości w rozumieniu Eliota, Rilkego, Norwida i Elzenberga. Poetyka stosowana zostaje tu przeciwstawiona poetyce postulowanej, której wyrazem jest końcowy obrazowy

⁶² J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, w: *Romans z tekstem*, Kraków 1981.

⁶³ Np. *Potęga smaku* (1984).

załącznik do *Listu* – znany z IV eklogi Wergiliusza stary topos sztuki europejskiej: mityczny obraz tajemniczego dziecka, przynoszącego udreńczonemu światu nowy wiek złoty: piękno, radość, pokój i pojednanie:

Do Ryszarda Krynickiego – list

Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele
z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot
kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret
zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu
bez czego
nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek

nasze zeszyty szkolne szczerze udreńczone
ze śladem potu łez krwi będą
dla korektorki wiecznej jak tekst piosenki pozbawiony nut
szlachetnie prawy aż nadto oczywisty

uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala
prowadzi lekkomyślnych od snu do snu na śmierć
nikt z nas nie potrafił obudzić topolowej driady
czytać pismo chmur
dlatego po śladach naszych nie przejdzie jednorozec
nie wskresimy okrętu w zatoce pawia róży
została nam nagość i stoimy nadzy
po prawej lepszej stronie tryptyku
Ostateczny Sąd

na chude barki wzięliśmy sprawy publiczne
walkę z tyranią kłamstwem zapisy cierpienia
lecz przeciwników – przyznasz – mieliśmy nikczemnie
małych
czy warto zatem zniżyć świętą mowę
do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet

tak mało radości – córki bogów w naszych wierszach
Ryszardzie
za mało świetlistych zmierzchów luster wieńców uniesienia
nic tylko cienie psalmodie jąkania animuli
urny popiołów w spalonym ogrodzie

jakich sił trzeba by na przekór losom
wyrokom dziejów ludzkiej nieprawości
w ogroju zdrady szeptać – cicha nocy

jakich sił ducha trzeba by wykrzesać
bijąc na oślep rozpaczą o rozpacz
iskierkę światła hasło pojednania

ażeby wiecznie trwał taneczny krąg na gęstej trawie
święcono narodziny dziecka i każdy początek
dary powietrza ziemi i ognia i wody

ja tego nie wiem – mój Drogi – dlatego
przesyłam tobie nocą te sowie zagadki
uścisk serdeczny

ukłon mego cienia

Tę ujętą w formę listu do młodszego poety *ars poetica* z roku 1983 rozpoczyna więc dostojny eliotowski heksametr jako *exemplum* „formy odpornej na działanie czasu”, która zapewnia długowieczność.

List utkany jest też z wielu innych obrazowych, zróżnicowanych rytmicznie reminiscencji z poematów Eliota, który, obok Rilkego, „na pewno ocaleje z poezji tego szalonego wieku”. Czytelnika uderza przede wszystkim spora liczba aluzji m.in. do *Środy Popielcowej* (*Ash Wednesday*). Przenikają się one z łatwo rozpoznawalnymi odsyłaczami do Norwida (i „korektorki wiecznej”). Autor upomina się o utracone prawo poezji do marzenia, radości, zachwytu, piękna (kojarzone tradycyjnie z wyobraźnią). Wyraźnie żal mu nastrojowych fantasmagorii i wizyjnego aspektu poezji Eliota i Rilkego, którego zabrakło jego własnym wierszom oraz utworom młodszych poetów z kręgu Nowej Fali. Brak mu więc odpowiedników owych migawkowo zarysowanych chmur, jednoroźców, fantomów okrętów, pawi, krzewów i płatków różanych, świetlistych zmierzchów, tanecznych korowodów, czyli nostalgicznego bieguna poezji Eliota, który równoważył stylistyczną chropowatość sfery cierpienia i wydziedziczenia, wspomniane „jąkanie się animuli” (duszyczki) oraz „urny w spalonym ogrodzie”

– najbardziej spopularyzowane w polskiej recepcji z lat sześćdziesiątych Eliotowskie motywy⁶⁴, ponownie uobecnione w *Liście*.

W dalszym ciągu *Listu* pojawiają się też wszystkie dylematy istotne dla twórczości Herberta, Eliota oraz wielu artystów, myślicieli, uczonych i zwykłych ludzi żyjących w czasach „rozszczepionej wrażliwości”. Są to pytania o to, czy można oddzielić piękno estetyczne od filozoficznej prawdy i moralnego dobra; smak estetyczny od powinności moralnej; wartości estetyczne i etyczne wyrażane w sztuce od wartości estetycznych i etycznych urzeczywistnianych w życiu. Dla Herberta piękno odłączone od pasji i pozbawione zakorzenienia w wewnętrznym świecie doznań estetycznych i moralnych nie ma (o czym świadczy tekst *Listu*, a także uwagi o wyobraźni Pana Cogito oraz korespondencja z Elzenbergiem, eseje i rozmowa z Gorczyńską) trwalej mocy oddziaływania, podobnie jak publicystyczny ideał tzw. poezji zaangażowanej. Dlatego też w kończącej ten cykl rozważań o organicznym związku piękna, cnoty i pasji *Potędze smaku* silniejszym i bardziej skutecznym wariantem „dajmoniona” (głosu wewnętrznego) okaże się „smak” estetyczno-moralny poety, „w którym są włókna duszy i chrząstki sumienia”.

Chcąc więc w finale *Listu* przedstawić własną poetykę postulowaną, delikatnie nawiązał Herbert tym razem do początków polskiej recepcji angielskiego Mistrza – do tekstu *Journey of the Magi* (1930), przełożonego jako *Wędrowka Trzechkrólowa* przez cenionego przez Herberta Józefa Czechowicza⁶⁵ u progu II wojny światowej, a po wojnie najpierw przez Artura Międzyrzeckiego⁶⁶, potem

⁶⁴ J. M. Rymkiewicz, R. Przybylski, T. Różewicz; zob.: J. Ward, *op. cit.*

⁶⁵ *Wędrowka Trzechkrólowa*, tłum. J. Czechowicz, w: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, oprac. K. Boczkowski, W. Rulewicz, Biblioteka Narodowa II, nr 230, Wrocław 1990, s. 193.

⁶⁶ *Podróż Trzech Króli*, tłum. A. Międzyrzeccki, w: ...*opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*, wybór i oprac. J. Hartwig i A. Międzyrzeccki, Warszawa 1992, s. 128.

przez Stanisława Barańczaka⁶⁷. Ten tekst Eliota (w przekładzie Międzyrzeckiego) wybitny krakowski filozof uznał niedawno za „wstrząsająco piękny”⁶⁸. Utwór opowiada o życiu jako ryzykownej wędrówce, podjętej w celu sprawdzenia wiarygodności nadprzyrodzonej obietnicy i o udęcie spowodowanej koniecznością powrotu do dawnego świata po krótkim jak mgnienie oka, nie do końca rozpoznanym spotkaniu z niepojmowalną tajemnicą życia i śmierci. W tekście Eliota motywy Narodzenia, Męki i Śmierci przenikają się wzajemnie, lecz dziecko nie pojawia się w ogóle. Przesłaniają je realia wędrowania i narodzenia, które były „Jak ciężka i gorzka agonია, jak śmierć, nasza śmierć”. Narrator zaświadcza więc tylko w imieniu pozostałych uczestników podróży: „znaleźliśmy to miejsce”.

To właśnie puste w tekście Eliota miejsce wypełnił Herbert w zakończeniu *Listu do Ryszarda Krynickiego* i przekształcił w palimpsestowy emblemat postulowanej przez angielskiego Mistrza koncepcji sztuki ponadosobistej (czyli obiektywnej), która u polskiego poety jawi się także jako wspólne dziecko (Hermes?) Matki natury i stojącego z boku artysty, niezauważalnego na pierwszy rzut oka⁶⁹. Dokładnie taką sytuację utrwalił mistrz Giorgione na malowidle z okładki *Epilogu burzy* (1998). Ten obraz (okładka) stanowi więc najlepszy komentarz do „sowiej zagadki”, którą Herbert zadał niegdyś Krynickiemu i swoim czytelnikom. Ciężko poety, który kłania się w zakończeniu adresatowi *Listu*, sugeruje zarówno poczucie niespełnienia, jak i rychłe odejście, a także zdystansowany wobec „skrzeczącego ja” ideał sztuki ponadosobistej na ludzką jednak miarę⁷⁰. Dlatego finałowe przesłanie, które każe nam zapomnieć o autorze

⁶⁷ Podróż Trzech Króli, tłum. S. Barańczak, w: *Od Chaucera do Larkina. Antologia w wyborze, przekładzie i opracowaniu Stanisława Barańczaka*, Kraków 1993, s. 464.

⁶⁸ W. Stróżewski, *Medytacje o wyzwoleniu przez prawdę*, w: *W kręgu wartości*, Kraków 1992, s. 104.

⁶⁹ Ciekawy wywód poświęcił interpretacji okładki do *Epilogu burzy* Jacek Brzozowski, w: *Twórczość Herberta*, Kraków 2001.

⁷⁰ Z. Herbert, *U Dorów*, w: *Barbarzyńca w ogrodzie*, op. cit., s. 36–37.

i skupić się na jego dziele – obrazie tajemniczego, świeżo narodzonego dziecka, otoczonego tanecznym kręgiem i ułożonego na gęstej trawie, przynoszącego udręczonemu światu radość i pojednanie – można odnieść zarówno do kołedy, jak i do eklogi Wergiliusza, a także do horacjańskiej metafory *ut pictura poesis*⁷¹ oraz opisywanych w *Barbarzyńcy w ogrodzie* obrazów Duccia i Piero della Franceski⁷², którzy „ponad hałasem i wściekłością epoki” wznosili *lucidus ordo* sztuki wyrosły z doświadczenia ciemnej nocy duszy i historii.

Obydwu skrajnym postawom: i zadufaniu w ocalającą moc „czystego” piękna, i „szlachetnej prawości aż nadto oczywistej” Herbert przeciwstawia więc, w finałowej części *Listu*, radosny obrzęd na cześć trudnych narodzin i nowego początku, urzeczywistniany na przekór okolicznościom zewnętrznym nadludzkim wysiłkiem ducha, czyli scalonej wyobraźni/wrażliwości. Tej właśnie siły zdaje się brakować twórcom współczesnym, będącym jedynie cieniem owych dawnych artystów i myślicieli, którzy żyli i pisali w równie niespokojnych i przełomowych czasach:

jakich sił trzeba by na przekór losom
wyrokom dziejów ludzkiej nieprawości
w ogroju zdrady szeptać – cicha nocy

jakich sił ducha trzeba by wykrzesać
bijąc na oślep rozpaczą o rozpacz
iskierkę światła hasło pojednania

ażeby wiecznie trwał taneczny krąg na gęstej trawie
święcono narodziny dziecka i każdy początek
dary powietrza ziemi i ognia i wody

ja tego nie wiem – mój drogi – dlatego
przesyłam tobie nocą te sowie zagadki
uścisk serdeczny

ukłon mego cienia

⁷¹ Horacy, *List do Pizonów*, ed. cit., s. 84: „Pocmat to jak obraz”.

⁷² Z. Herbert, *Siena, Piero della Francesca*, w: *Barbarzyńca w ogrodzie*, op. cit.

– pytał więc młodszego kolegę w żarliwych jambach z zakończenia *Listu* starszy poeta, który sięga nieustannie do wciąż żywotnych źródeł naszej kultury, by odszukać tam i wyrazić w palimpsestowym obrazie poetyckim ową pierwotną moc jej twórców, płynącą z przewyciężającej cierpienie i śmierć miłości do życia i z jedności zmysłów, uczuć i myśli, którą Eliot nazywał „zjednoczoną wrażliwością” (*unified sensibility*) i przypisywał zwłaszcza XVII-wiecznym angielskim poetom tzw. metafizycznym. Ich spadkobiercą chciał zostać posługujący się podobną symboliką i topiką Zbigniew Herbert⁷³, gdy około roku 1983 próbował scalić na nowo „rozzczepioną wrażliwość”, czyli wyobraźnię swoich współczesnych.

Z podobnym zamiarem Eliot przypominał (1921) swoim współczesnym tzw. poetów metafizycznych, którzy „przeżywali”, a nie „rozważali” myśli, doświadczając ich „jak zapachu róży”:

Różnica ta nie jest zwykłą różnicą rangi poetyckiej. Jest to raczej coś, co przydarzyło się umysłowości angielskiej między wiekiem Donne’a czy Lorda Herberta z Cherbury a czasami Tennysona i Browninga; jest to różnica pomiędzy poetą intelektualnym a poetą refleksyjnym. Tennyson i Browning są poetami i myślą, lecz nie czują swoich myśli tak bezpośrednio jak zapachu róży. Dla Donne’a natomiast myśl była jeszcze doznaniem, zmieniała jego wrażliwość. Umysł poety – jeśli jest doskonale do pracy przysposobiony – gromadzi bez przerwy: harmonizuje ze sobą różnorodne przeżycia, podczas gdy przeżycia zwykłego człowieka są chaotyczne, nieregularne, fragmentaryczne. Zwykły człowiek zakochuje się lub czyta Spinozę i oba te doświadczenia nie mają ze sobą nic wspólnego, ani ze stukotem maszyny do pisania czy zapachem gotowania; w umyśle poety natomiast wszystkie te doznania tworzą zawsze nowe całości [...] Poeci XVII wieku jako spadkobiercy dramaturgów XVI wieku posiadali pewien mechanizm wrażliwości, który mógł wchłonać każdy rodzaj doznania. Są oni prości, sztuczni, trudni lub fantastyczni

⁷³ Inaczej – nie w Eliotowskim znaczeniu – posługuje się terminem „metafizyczny” w odniesieniu do Herberta Marta Wyka; zob.: *Herbert poeta metafizyczny* (1990), w: *Poznanie Herberta*, cz. 1, *op. cit.* Trafnie objaśnia ten termin Leszek Elektorowicz w książce: *Anglosaskie muzy*, Kraków 1995, s. 58.

podobnie jak ich poprzednicy; i nie mniej niż Dante, Guido Cavalcanti lub Cino. W wieku XVII rozpoczął się proces rozszczepiania się wrażliwości, z którego już nigdy nie wyleczyliśmy się; owo rozszczepienie pogłębił wpływ dwóch najwybitniejszych poetów stulecia: Milтона i Drydena [...] Podczas gdy język stawał się coraz bardziej wykwintny, uczucia stawały się coraz mniej subtelne [...] Poeci, o których mowa (czyli metafizyczni; J. D.), mieli jak wielu innych różne niedociągnięcia. Jednak największym ich osiągnięciem było uporczywe poszukiwanie ekwiwalentów językowych dla stanów myśli i uczuć. Oznacza to, że są oni bardziej dojrzały i lepiej przyswajalni niż poeci późniejsi o nie mniejszych od nich zapewne uzdolnieniach literackich.

Mimo że ułamkowe próby przypominające dokonania tzw. poetów metafizycznych podejmowali Shelley i Keats, za pokrewne zjawiska literackie Eliot uznał XVII-wiecznych dramaturgów (Racine'a) oraz symbolistów francuskich (Laforgue'a i Baudelaire'a), a także trudnych (bo wypowiadających się w sposób aluzyjny i zagadkowy) poetów XX-wiecznych:

w naszej obecnej cywilizacji poeci muszą być trudni. Na tę cywilizację składają się zjawiska bardzo różnorodne i złożone – ich różnorodność i złożoność, oddziaływując na wrażliwość wysubtelnioną, odbić się musi w sposób różnorodny i złożony. Poeta musi obejmować coraz więcej, wypowiadać się w sposób aluzyjny, pośredni, aby nagiąć język – rozbijając go, jeżeli trzeba – dla wyrażenia potrzebnych znaczeń⁷⁴.

Z XVII-wiecznego dziedzictwa widzianego z perspektywy wieku XX Herbertowi bliska jest z pewnością idea „zjednoczonej wrażliwości”, która oznacza także zdolność do wyrażania w materii języka w sposób możliwie zwięzły, lecz niełatwy żarliwie doświadczanej różnorodności świata (por. *Modlitwa Pana Cogito-podróżnika*). Świadczy ona o próbie przewyciężenia owego pęknięcia duszy, które dokonało się pod koniec

⁷⁴ T. S. Eliot, *Metaphysical poets*, w: *Collected Essays*, op. cit., s. 287–289. Por.: *Poeci metafizyczni*, tłum. M. Żurowski, w: T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk...*, op. cit., s. 136–138.

XVII wieku, a polegało na rozejściu się dróg religii, nauki, sztuki i życia, zapoczątkowanym przez dezintegrację zmysłów, uczuć i myśli oraz rzeczy i znaków. Wyobrażenia Herberta zdaje się w ostatnich latach krążyć z uporem wokół owego przełomowego – także zdaniem Eliota – wieku XVII, w którym wrażliwość ludzi, artystów, uczonych i filozofów znajdowała się jeszcze w stanie chwiejnej równowagi, a wszystkie możliwe drogi dalszego rozwoju cywilizacji i kultury były jeszcze dostępne. Świadczy o tym wymownie ostatni zbiór esejów *Martwa natura z wędzidłem* (1993), poświęcony rodzinom republiki holenderskiej, nowym formom dyscyplinowania niepokornych jednostek oraz zapoczątkowanym w XVIII wieku przez artystów niepodległej Holandii przemianom w malarstwie – paralelnym, jak się zdaje, z dokonaniem angielskich poetów metafizycznych. Istotny z tego punktu widzenia jest zwłaszcza apokryf listu malarza Jana Vermeera z Delft, adresowany do znanego przyrodnika Antoniego van Leeuwenhoek z Delft, który m.in. udoskonalił mikroskop. W liście tym Vermeer mówi o znanym z eseistyki Eliota rozejściu się dróg uczonych i artystów XVII wieku:

Zarzucisz mi zapewne, że nasza sztuka nie rozwiąże żadnej zagadki przyrody. Naszym zadaniem nie jest rozwiązywanie zagadek, ale uświadomienie ich sobie, pochylenie głowy przed nimi, a także przygotowanie oczu na nieustanny zachwyt i zadziwienie. Jeśli jednak koniecznie zależy Tobie na wynalazkach, to powiem, że jestem dumny z tego, iż udało mi się zestawić pewien szczególnie intensywny rodzaj kobaltu ze świetlistą, cytrynową żółcią, jak również zanotować refleks południowego światła, które pada przez grube szkło na szarą ścianę [...] Nasze drogi rozchodzą się. Wiem, że nie zdołam Ciebie przekonać i że nie zarzucisz szlifowania soczewek ani wznoszenia swojej Wieży Babel. Pozwól jednak, że i my będziemy uprawiali nasz archaiczny proceder, że będziemy mówili światu słowa pojednania, mówili o radości z odnalezionej harmonii, o wiecznym pragnieniu odwzajemnionej miłości⁷⁵.

⁷⁵ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 168.

Bliscy temu jakościowemu sposobowi odczuwania świata są najważniejsi bohaterowie Herberta: Pan Cogito i (chronologicznie najwcześniejszy, zapowiadający postać Pana Cogito) Sokrates z dramatu *Jaskinia filozofów*. Jego styl myślenia i postawa życiowa odpowiadają zarówno najważniejszym rysom portretu Sokratesa nakreślonego przez filozoficznego mistrza poety, profesora Elzenberga (*Do Henryka Elzenberga w stulecie jego urodzin; Rovigo*), sięgającego do źródeł XX-wiecznej filozofii człowieka, jak i rysom samego Mistrza Henryka, dla którego „Nie być – i tak samo przejść w niebyt – to nie jest upokorzenie. Ale jest upokorzeniem: być połowicznie”⁷⁶.

Wydaje się więc, że dyskutowane wielokrotnie quasi-kartezjańskie imię Pana Cogito współbrzmi nie tylko z koncepcją wrażliwości/wyobraźni Eliota, lecz także z własną metodą poznawania Elzenberga: z tzw. racjonalizmem intuicyjnym. Metoda ta łączy obecne w procesie poznawania pierwiastki racjonalne i irracjonalne. Z tekstów Elzenberga wynika, że ów racjonalizm intuicyjny bliiski był także myśli samego Sokratesa oraz, w pewnej mierze, także XVII-wiecznym filozofom: Kartezjuszowi, a nawet Spinozie. Dopiero bowiem połączenie elementów intuicyjnych i dyskursywnych, „pozwała uchwycić tę rzeczywistość ludzką, estetyczną, moralną, którą się zajmowałem”⁷⁷. Od współczesnego myślenia racjonalistycznego w duchu Łukasiewicza czy Kotarbińskiego odrzucało natomiast „Mistrza Henryka”:

pozostawianie poza siecią pojęć, w którą się rzeczywistość ujmuje, tego wszystkiego, co w moim poczuciu jest tą właściwą „rzeczywistą” rzeczywistością. To zabijanie w akcie poznania właściwego przedmiotu poznania, coś, w czym nie mogę przestać się dopatrywać jakiegoś zła wprost moralnego [...] Duch,

⁷⁶ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1994, s. 440. Por.: list Herberta do Elzenberga z 4 kwietnia 1965: „Kłopoty z istnieniem oczywiście przeczytałem [...] Nie pamiętam od lat, żeby jakaś książka wywarła na mnie tak ogromne wrażenie [...]”; „Zeszyty Literackie” 2000, nr 2, s. 102.

⁷⁷ H. Elzenberg, *op. cit.*, s. 342.

k który wciąż zaprzecza, który gubi wszelką pozytywność, któremu wszystko, co pozytywne, wszelki „byt” przecieka przez palce⁷⁸.

Podobnie skarżył się będzie duchowi Rabiego Nachmana z Braławia *Pan Cogito, który szuka rady*:

Tyle książek słowników
opasłe encyklopedie
ale nie ma kto poradzić

zbadano słońce
księżyc gwiazdy
zgubiono mnie

moja dusza
odmawia pociechy
wiedzy
wędruje tedy nocą
po drogach ojców

- boli mnie serce rabi
- mam kłopoty

Pytającemu o naturę człowieka i o „przyczynę ostateczną” Baruchowi Spinozie z opowieści Pana Cogito *O kuszeniu Spinozy* po ludzku myślący Bóg, który posłał Syna na ziemię, mimo że „Nie powinien przysyłać syna” (*Rozważania Pana Cogito o odkupieniu*), zaproponuje rozmowę „O Rzeczach Naprawdę Wielkich”: o pokaleczonych i drżących rękach filozofa szlifującego soczewki na strychu, o jego zniszczonych oczach i nędzy. Po ludzku przekorny Bóg Pana Cogito poradzi więc filozofowi:

- kup nowy dom
wybacz weneckim lustrom
że powtarzają powierzchnię

⁷⁸ *Ibidem*, s. 341.

– wybacz kwiatom we włosach
pijackiej piosence

– dbaj o dochody
jak twój kolega Kartezjusz

– bądź przebiegły
jak Erazm [...]

– uciszaj racjonalną furie
upadną od niej trony
i szernieją gwiazdy

– pomyśl
o kobiecie
która da ci dziecko

– widzisz Baruch
mówimy o Rzeczach Wielkich

– chcę być kochany
przez nieuczonych i gwałtownych
są to jedyni
którzy naprawdę mnie łakną

Takim to pełnym ewangelicznych odwołań językiem „zjednoczonej wrażliwości” przemówił do Spinozy, tworzącego zręby scjentyzmu, podsłuchany przez Pana Cogito w wyobraźni, ironiczny wobec „racjonalnej furii” filozofa Bóg-Stwórca, obrońca wszelkich bytów przygodnych, owej osnowy materialnego świata, która „przecieka przez palce” racjonalistów czystych.

Pospolity z wyglądu (Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz), kuśtykający na dwóch nogach („prawej – sztywnej i lewej – nadmiernie roztańczonej”; *O dwu nogach Pana Cogito*), ulepiony z „gliny i absolutu” alter ego poety nie bardzo może i chce osiągnąć myśl czystą. Jego głównym narzędziem poznania jest bowiem „wewnętrzne oko” wyobraźni rozumiejącej, odpowiednika „intelektu” romantyków i „zjednoczonej wrażliwości” Eliota oraz intuicyjnej *ratio* Elzenberga. Powraca ona uparcie do świata

zmysłowego, do konkretnych osób, sytuacji, problemów oraz rzeczy drobnych i błahych, odsłaniając wszczepione w nie „jakości metafizyczne”⁷⁹ – estetyczne i etyczne:

prawdę rzekłszy Pan Cogito
nie jest całkiem bez winy
nie mógł oderwać
wewnętrznego oka
od skrzynki na listy
w nozdrzach miał zapach morza
świerszcze łaskotały ucho
i czuł pod żebrem palce nieobecnej

Pan Cogito będzie bronić najdrobniejszych okruchów zmysłowego świata poszczególnych istnień przeciwko czystym racjonalistom: nie tylko filozofom, ale i teologom, których rzecznikami w wierszu *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito (Raport z oblężonego Miasta)* zdają się być anioły. W zaświatach Pan Cogito będzie więc w synestezyjnych obrazach przywoływał ziemską ojczyznę:

będzie tylko
tłumaczył surowym aniołom
że wzrok i dotyk
nie chcą go opuścić
że czuje jeszcze w ciele
wszystkie ziemskie ciernie
drzazgi
pieszczoty
płomień
bicz morza

że wciąż jeszcze widzi
sosnę na stoku góry
siedem lichtarzy jutrzni
kamień z sinymi żyłami

podda się wszystkim torturom
łagodnej perswazji

⁷⁹ Termin Romana Ingardena.

ale do końca będzie bronił
wspaniałego odczuwania bólu

i paru wyblakłych obrazów
na dnie oka

Alter ego Zbigniewa Herberta stara się więc – podobnie jak jego mistrzowie: Eliot i Elzenberg – przywrócić poznaniu, także humanistycznemu, właściwe proporcje między intuicją a dyskursem, co w przypadku poety oznacza prymat ogarniającej zmysły, uczucia i myśli wyobraźni rozumiejącej („zjednoczonej wrażliwości”) nad wąsko rozumianą *ratio*, której „sensowne wyjaśnienia” odrzuca (*Pan Cogito o potrzebie ścisłości*,; *Raport z obłązonego Miasta*). Przypomnieć należy, że zakotwiczona w świecie zmysłowych konkretów rozumna i ściśle związana z pamięcią (*Małe serce*, *Elegia na odejście*) wyobraźnia Pana Cogito, która potrafi ożywiać zmarłych (*Pan Cogito i wyobraźnia*; *Raport z obłązonego Miasta*) nieustannie dąży też do ścisłości, zwłaszcza w kwestii cierpienia i śmierci:

musimy zatem wiedzieć
policzyć dokładnie
zawołać po imieniu
opatrzyć na drogę
w miseczkę z gliny
proso mak
kościany grzebień
groty strzał
pierścień wierności

amulety

Wewnętrzne oko wyobraźni widzi poprzez świat materialny i nie potrzebuje dodatkowej soczewki myśli czystej. Ogarnia cielesność i autonomiczną duszę Pana Cogito, która często opuszcza ciało, odbywa podróże w nieznanne, a potem powraca (*Dusza Pana Cogito*; *Raport z obłązonego Miasta*). „Włókna duszy” są ściśle powiązane z „chrząst-

kami sumienia”, czyli smaku, czyli zmysłu moralnego i estetycznego zarazem (*Potęga smaku; Raport z obłązonego Miasta*). Zmysły wewnętrzne ściśle zespolonej z ciałem duszy: „oko wewnętrzne” oraz „smak” decydują o niezależności i prywatności osoby Pana Cogito. Sprawiają, że staje się on także twórcą swojego życia, który idzie przez życie „w postawie wyprostowanej” (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej; Pan Cogito*) „wśród tych co na kolanach”. Zgodnie z wyczuciem życiowego piękna i zgodnie z niezależną etyką autonomiczną Sokratesa i Elzenberga Pan Cogito Herberta żyje tak, jak myśli, to znaczy bezinteresownie:

Trzeba żyć tak, jak się myśli; w przeciwnym razie, prędzej czy później, zaczyna się myśleć tak, jak się żyło (Bourget). – Tak; i to byłoby straszne⁸⁰.

Podobnie jak Sokrates Elzenberga, tak Sokrates i Pan Cogito Herberta myślą sytuacyjnie. Ten ostatni nawet w obliczu śmierci i „niepewnej jasności” (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej, Przesłanie Pana Cogito; Pan Cogito*) organizuje własne życie (i śmierć) zgodnie z najgłębszymi przekonaniem, a nie odwrotnie. Dlatego też w sytuacjach ekstremalnych (więzienie, śmierć) mimo lęku obaj zachowują spokój. Píše Elzenberg w *Po odczytaniu „Fedona”*:

Spokój Sokratesa w obliczu śmierci w ogóle nie zwraca uwagi jako coś odrębnego, samodzielne; wpływa on zbyt naturalnie ze stosunku Sokratesa do życia. Tym czymś pięknym, co się tutaj podziwia, jest przede wszystkim ten drugi. Jest to bezinteresowność zupełna (podkreślenie moje, J. D.), bez żadnego podwójnego dna; brak ambicji osobistej w jakiegokolwiek postaci. Od innych wzorowo rzetelnych myślicieli, jak, powiedzmy, Kartezjusz, różni się Sokrates tym w szczególności, że jego żądza poznania jest nierozzerwalnie spleciona z miłością dobra (podkreślenie moje, J. D.) i że z każdego jego czy to postępku, czy słowa, przezierają ostatecznie oba moty-

⁸⁰ H. Elzenberg, *op. cit.*, s. 323.

wy. Są dusze i są stany duszy, w których te motywy mogą się kłócić; ale u Sokratesa nie są skłócone i panuje doskonała harmonia⁸¹.

Elzenberg przypomina też, że:

Sokrates w *Obronie* jest świetnym wzorem nie tylko odwagi cywilnej, ale i tego, jak się ma być cywilnie odważnym (podkreślenie moje, J. D.). Jak rzeczy tamtej stronie niemiłe podać bez junackich popisów i w dobrym tonie. Nie ma najmniejszej potrzeby, by wyzwaniu rzeczowemu towarzyszyły jeszcze i akcenty wyzywające⁸².

Tak spokojny w obliczu śmierci bohater Herberta z wierszy *Pan Cogito o postawie wyprostowanej, Przesłanie Pana Cogito, Potęga smaku, Raport z obłąkanego Miasta* – łącząc żądę piękna z miłością dobra – urzeczywistnia postawę bezinteresowności zupełnej, życia zgodnego z myślą. Marzyli o tym romantycy, Norwid, poeci Powstania Warszawskiego, tak bliscy Herbertowi. Pan Cogito unaocznia więc, jak się ma być cywilnie odważnym i pozostaje wierny prawdzie wewnętrznie doświadczonej i dlatego przyjętej często na przekór opinii większości współobywateli (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej; Pan Cogito*). Bohater Herberta jest więc indywidualnością, która „nie wyczerpuje się w solidarności ze społeczeństwem”, gdyż „jej spojrzenie poznające sięga poza społeczeństwo” ku myślom i dziełom tych, którzy odeszli, i tych, którzy przyjdą, i ku światu wartości wyższych. Znowu zgodnie z diagnozą Elzenberga:

Pod względem tzw. kultury wyższej jesteśmy dziś w toku regresji. Przednia straż ludzkości stanęła i zmuszona jest do odwrotu. Ale to jest chyba niezbędne, by do pochodu zdołały dociągnąć masy, pozostawione dotąd w tyle tak rozpaczliwie⁸³.

⁸¹ *Ibidem*, s. 213.

⁸² *Ibidem*, s. 191.

⁸³ *Ibidem*, s. 362.

Zmagający się z nicością (*Powrót Pana Cogito; Raport z obłązonego Miasta*) i przemijaniem (*Elegia na odejście; Rovigo*), świadomy swego zakorzenienia w świecie duchowym oraz osamotnienia w bieżącej historii i życiu literackim (*Gra Pana Cogito, Co myśli Pan Cogito o piekle; Pan Cogito*) Pan Cogito – wyznawca etyki nierelatywnej – w adresowanym do siebie i czytelników *Przesłaniu* wyzna z gościzną:

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obronców królestwa bez kresu i miasta popiołów

Bądź wierny Idź

Widziane całościowo także przez pryzmat przedostatnich tomów i ich tytułowych wierszy – *Rovigo* oraz *Elegii na odejście* – życie Pana Cogito, odrzuconego przez „prostackie” tryby historii („nierówna walka zbiorów/na czele ogłupiałych tłumów/przeciwko garstce prawych i rozumnych”), jawi się ostatecznie i paradoksalnie jako „wygrana w przegranej” z pism Elzenberga:

Prawdziwa „wygrana w przegranej” jest inna, tkwi w tym, że było się „w porządku”, w zgodzie z prawem czy to powszechnym, czy to z prawem własnego życia, że się zachowało świadomość własnego nieskażenia, czystości, że się postąpiło z umiłowaniem nieporównywalnych albo przynajmniej najwyższych nam znanych wartości⁸⁴.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 382.

bowiem:

Rzeczą najmniej wybaczną jest nikczemna hierarchia wartości⁸⁵.

W napisanym w stulecie urodzin liście-podziękowaniu do Henryka Elzenberga postawę filozofa, Pana Cogito, jak i jego twórcy reprezentuje ponownie „myślący kamień/Cierpliwy obojętny i czuły zarazem”. Z kamieniem tym, żywym i czującym, któremu nieobce było również „stateczne” szaleństwo, utożsamiał się wczesny Pan Cogito (*Poczucie tożsamości*). Nieco później kamień ten (filozoficzny?) stał się, paradoksalnie, przypominającą o bólu istnienia *Perłą Pana Cogito*, która utkwiała mu w pięcie właśnie podczas wykładu o ideach Platona, niszcząc tok myśli bohatera, który odtąd nieustannie usiłował nie tyle po stoicku przezwyciężyć ból, ile raczej oswoić i zaakceptować różne formy cierpienia (*Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*) jako paradoksalny, biblijny warunek szczęścia (*Książka; Rovigo*). W kulminacyjnym wierszu tomu z roku 1992 (*Rovigo*) w liście do tłumacza swych wierszy Herbert napisał:

wy tłumacz to innym
miałem wspaniałe życie

cierpiałem

Tom ten zamyka tytułowy wiersz *Rovigo*, wspomnienie wielokrotnie odwiedzanej włoskiej stacji węzłowej i oczekiwania na pociąg, który zabierze bohatera do ukochanej Ferrary, przypominającej mu jego „zrabowane miasto ojców”. Nieprzypadkowo więc tę przedostatnią książkę przygotowującego się do odejścia Herberta otwiera wiersz-hołd dla „Wysokiego Cienia”, pierwszego Mistrza drogi życiowej, „którego surowa łagodność, delikatna siła/Uczyły jak mam trwać w świecie”. W poinczie wiersza

⁸⁵ *Ibidem*, s. 386.

Do Henryka Elzenberga w stulecie jego urodzin pojawia się obok siebie dwa odwieczne toposy nowego początku: „księgi/Szczupłe/Promieniste/Trwalsze od spizu” oraz błogosławiona kołyska Mistrza:

Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin

Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał – mój Mistrzu Henryku
Do którego po raz pierwszy zwracam się po imieniu
Z pietyzmem czcيا jaka należy się – Wysokim Cieniom

Byłbym do końca życia śmiesznym chłopcem
Który szuka
Zdyszany małomównym zawstydzonym własnym
istnieniem
Chłopcem który nie wie

Żyliśmy w czasach które zaiste były opowieścią idioty
Pełną hałas u i zbrodni
Twoja surowa łagodność delikatna siła
Uczyły jak mam trwać w świecie niby myślący kamień
Cierpliwy obojętny i czuły zarazem

Krażyli wokół Ciebie sofiści i ci którzy myślą młotem
Dialektyczni szalbierze wyznawcy nicości – patrzyłeś
na nich
Przez lekko zażawione okulary
Wzrokiem który wybacz a i nie powinien wybaczyc

Przez całe życie nie mogłem wydobyć z siebie słowa
dziękczynienia
Jeszcze na łożu śmierci – tak mi mówiono – czekałeś
na głos ucznia
Którego w mieście sztucznych światel nad Sekwaną
Dobijały okrutne niańki

Ale Prawo Tablice Zakon – trwa

Niech pochwaleni będą Twoi przodkowie
I ci nieliczni którzy Ciebie kochali

Niech pochwalone będą Twoje księgi
Szczupłe
Promieniste
Trwalsze od spżu

Niech pochwalona będzie Twoja kołyska

Adam Mickiewicz wśród twórców ostatniego półwiecza

Przed sześćdziesięciu czterema laty Stanisław Pigoń, w jubileuszowej pracy „*Pan Tadeusz*”, *wzrost, wielkość i sława* (1934), wydanej w stulecie pierwszej edycji *Pana Tadeusza*, zwrócił uwagę na charakterystyczny, „pokoleniowy” rytm recepcji twórczości naszego największego poety – rytm wyznaczony wprawdzie naprzemiennym następstwem *Dziadów* i *Pana Tadeusza*, lecz zmierzający ku coraz pełniejszej recepcji dzieła Mickiewicza. Z perspektywy czasu można by powiedzieć, że zapowiedź takiego wieloaspektowego odczytania dzieła poety wyraził (krytykowany ciągle ze względów estetycznych) jego krakowski pomnik sprzed stu lat, gdzie umieszczone u stóp wieszczca cztery alegoryczne postacie uosabiają zasadnicze – z ówczesnego punktu widzenia – wątki jego życia i twórczości: poezję, ojczyznę, naukę i męstwo. „Mickiewicz [...] tyłu powoływało się na niego, że stawszy się pozornie własnością wszystkich do dzisiejszego dnia nie został jeszcze odkryty. Mickiewicz jest najmniej znany jako poeta” – pisał w roku 1945 krakowski poeta Julian Przyboś¹.

W wieku XX nawracającemu rytmowi pokoleniowych odczytań dzieła Mickiewicza towarzyszyło wszakże stopniowe pogłębianie rozumienia zarówno artystycznego, jak i ideowego przesłania poety: m.in. o refleksję nad wierszem i liryką (studia M. Dłuskiej i Cz. Zgorzelskiego); *Wykładami lozańskimi o literaturze rzymskiej z lat 1839–1840* (T. Sinko);

¹ J. Przyboś, *Lima i gwar*, Kraków 1959, t. I, s. 87.

Księgami narodu i pielgrzymstwa polskiego (Z. Stefanowska) i *Panem Tadeuszem* (K. Wyka); *Wykładami paryskimi o literaturach słowiańskich* (W. Weintraub); wreszcie nad proporcjami wkładu Mickiewicza, Słowackiego i Norwida w XX-wieczną poezję polską (K. Wyka). W XX wieku horyzont postrzegania Mickiewicza stopniowo poszerzył się także o kontekst aktualnych prądów artystycznych i intelektualnych oraz o kontekst własnych dokonań wybitnych poetów ostatniego półwiecza (Wierzyńskiego, Przybosia, Miłosa, Różewicza, Herberta).

Oznaczony umowną historyczną datą odzyskania niepodległości (1918) pierwszy nowoczesny okres poezji polskiej, którego dalszy ciąg rozgrywa się już współcześnie, upłynął pod znakiem dyskusji nad kierunkami i przyszłością naszej poezji. Dojrzałe osiągnięcia poszczególnych twórców i oceny tego okresu przyszły później, po II wojnie światowej.

„Krzyczałem w tłumie jak ja zakochanych: ‘Młodości podaj mi skrzydła’” – napisze słowami Mickiewicza o swej skamandryckiej młodości Kazimierz Wierzyński w *Piątej porze roku* (z roku 1960). Podobnie o początkach własnej twórczości wyrazi się Czesław Miłosz w swej summie ideowej i artystycznej – poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* z roku 1974: „Eros to był, który spletał nam girlandy z kwiatów i owoców, lite złoto sączył ze dzbana w zachody i wschody słońca [...] Tak, tylko zachwył, Eros!” Wcześniej, w latach pięćdziesiątych, również Przyboś podobne pomysły własne odniesie do Mickiewicza², przekonany niezmiennie, że źródłem poezji jest entuzjazm, odmiana wielopostaciowej miłości, która wedle słów krakowskiego poety przenika całą twórczość Mickiewicza.

By drugą połowę wieku zespolic z jego początkiem, warto przypomnieć, że w tym właśnie duchu – spełniającej się Mickiewiczowskiej zapowiedzi z *Wykładów pary-*

² *Ibidem*, s. 270, 273.

skich nadejścia epoki św. Jana³ i „powszechnej miłości” – utrzymane było *Słowo wstępne* Wilama Horzycy do pierwszego numeru pisma *Skamander*, który ukazał się w roku 1920, sto lat po programowych wierszach Mickiewicza, *Odzie do młodości* i *Romantyczności*:

Nie chcemy przeoczyć zła, ale miłość nasza jest nad wszelkie zło silniejsza: dlatego kochamy dzień dzisiejszy niezachwiana, pierwszą miłością; jesteśmy i chcemy być jego dziećmi. A dzień ów nie jest dniem siedmiu plag, lecz 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, zapalać serca ludzi, chcemy być ich uśmiechem i płaczem [...] Wierzymy w zesłanie ducha Bożego na dusze, ale także i w pracę w tym duchu; wierzymy, że tą tylko drogą rzetelnej i sprawnej twórczości zbudować potrafimy kościół nowej sztuki, jaki się nam marzy, przybytek pojednania szczytów z dolinami, i obudzić pieśń, co iść będzie z ust do ust, z serc do serc, jak dobra wieść, jak radosne witanie poranka⁴.

Jeśli ten, tylekroć krytykowany za witalizm, „brak idei poetyckiej” lub „programofobię” i „populizm”, 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 odnajdziemy w nim wspólne XIX-wiecznym romantykom polskim i europejskim (np. Blake’owi i Shelleyowi), a także XX-wiecznym poetom polskim (Wierzyński, Przyboś, Miłosz) i angielskim (Yeats, Eliot) pragnienie jedności wszechrzeczy oraz wiarę w nadejście „Nowej Jerozolimy” (Blake’a i romantyków), czyli epoki entuzjazmu, wyobraźni, miło-

³ A. Mickiewicz, *Dzieła prozą*, wyd. T. Pini, Nowogródek 1934, t. IV: *Wykłady o literaturach słowiańskich – Rok Drugi (1841–1843)*, wykład 38, s. 320.

⁴ W. Horzyca, *Słowo wstępne do Skamandra*, w: J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977, s. 105–107.

ści i twórczości, odzyskanego raju, który poeci polscy wyobrażali sobie na kształt kraju lat dziecińczych z *Pana Tadeusza*⁵, a Eliot na podobieństwo XVII-wiecznej wspólnoty rodzinno-religijnej z *Little Gidding*.

Wątkowi solidarnej miłości do ludzi, świata i życia, entuzjazmu i śpiewu towarzyszyło też w praktyce poetyckiej Skamandrytów podobne Mickiewiczowi wyczucie formy wierszowej wywiedzionej zarówno z poezji łacińskiej, jak i pieśni ludowej (co stało się główną osią konfrontacji z Awangardą Krakowską). Z biegiem lat w rękach Tuwima, a zwłaszcza Wierzyńskiego (wzorem Mickiewicza) stopniowo rozluźniana forma wierszowa stała się niezwykle giętkim i nowoczesnym (m.in. dzięki wykorzystaniu w wierszu instrumentacji głoskowej oraz akcentu logicznego), nacechowanym semantycznie narzędziem muzycznej ekspresji⁶, spełnieniem Mickiewiczowskiego⁷ założenia, przypomnianego przez Miłosza, że „pierwszy ruch jest śpiewanie”⁸:

Wszystko zmówiło się w jeden szept,
Potoczył się wiernie za nami i szedł,
Aż ziemia zaczęła śpiewać w tej mowie [...]

Miłość niezmienna, zasiana w krew
Opilność senna wezbrana w śpiew:
Za światem, za światem ktoś nas wysłucha –

I tak idziemy, mowa i ja,
Do ostatniego przed nami dnia
Z ziemią przyłożoną do ucha⁹.

⁵ J. Dudek, *Poeci polscy XX wieku, op. cit.*, rozdz. I: *Piąta pora roku, Kazimierza Wierzyńskiego*. Dostępny także w: J. Dudek, *Poetyka W. B. Yeatsa i K. Wierzyńskiego. Paralela*, Kraków 2001.

⁶ M. Dłuska, *Rodowód*, w: *Studia i rozprawy*, t. III, Kraków 1971.

⁷ Cz. Zgorzelski, *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, Lublin 1961.

⁸ S. Balbus, *Pierwszy ruch jest śpiewanie*, w: *Poznanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985.

⁹ K. Wierzyński, *Mowa i ziemia*, w: *Poezje zebrane*, oprac. W. Smaszcz, Białystok 1994.

pisał po latach Wierzyński w *Mowie i ziemi*, wskazując ponownie mickiewiczowsko-dionizyjskie podteksty opiewanej przez siebie jedności mowy, ziemi, poezji ojczyściej i krwiobiegu poety.

W poezję Skamandrytów od pierwszej chwili została wpisana łacińsko-grecka wizja naszej kultury – zgodna, co widać wyraźnie z perspektywy czasu, z Mickiewiczowską wizją antyku zawartą *implicite* zarówno w *Dziadach* i *Panu Tadeuszu*, jak *explicite* w *Wykładach lozańskich* z literatury łacińskiej z roku 1839/1840 i w *Wykładach paryskich* (m.in. uwagi o eposie)¹⁰. Według Mickiewicza, to właśnie Rzymianie natchnioną pieśń Greków, a potem Biblii podnieśli do rangi literatury o charakterze uniwersalnym: w literaturze rzymskiej zespolił się bowiem duch Zachodu i Wschodu (Biblia). Arcydzieła rzymskie cechuje wdzięk, poprawność, harmonia i wytworność. Przenika je rozsądek płynący z dokładnego wyczucia granicy między światem wewnętrznym a zewnętrznym. Łączą one dwie przeciwstawne siły: rozum i zapał. Ponadto Rzymianie mieli (według Mickiewicza) – w przeciwieństwie do Greków – poczucie pisemnego charakteru literatury i stylu, który jest owocem nie natchnienia, lecz rzemiosła artystycznego. Nie byli też naśladowcami, zwłaszcza w prozie (historiografia). Włączyli w obręb poezji wiele gatunków (satyra) z pogranicza poezji i prozy. Wprowadzili do literatury pojęcie miłości ojczyzny (patriotyzmu) oraz przewyciężającego podziały społeczne dobra wspólnego, a także – jako ludzie praktyczni – świadomość celu. Łacińscy ojcowie Kościoła piszący hymny, apokryfy, dzieła apologetyczne i komentarze nie tylko nie zaprzepaścili dziedzictwa Rzymian, lecz ubogacili je i – idąc w kierunku przewyciężania podziałów międzygatunkowych – zbliżyli do współczesności i upowszechnili¹¹.

Dla Mickiewicza literatura rzymska była wciąż aktualna i żywa. *Wykłady lozańskie* można by nawet czytać

¹⁰ Por.: T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław 1957.

¹¹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1996, t. VII: *Pisma historyczne – Wykłady lozańskie*.

jako pierwsza, przednietzscheańska, prymarnie dwoista wizję początków naszej kultury, wyrosłej z połączenia subiektywnego żywiołu greckiego i orientalnego (Biblia) z rzymskim poczuciem rozsądku, pisemnego charakteru literatury, stylu i świata materialnego. Ten charakterystyczny dla romantycznych krytyków i poetów, ujawniony w toku *Wykładów lozańskich*, „łaciński” pryzmat oglądu dokonań literatury europejskiej (z romantyzmem włącznie; por. uwagi Mickiewicza o *Korsarzu* Byrona) przypomnieli *explicit*e w latach pięćdziesiątych M. H. Abrams w sławnej pracy *The Mirror and the Lamp (Lampa i zwierciadło)* poświęconej romantycznemu przelomowi w literaturze europejskiej oraz Tadeusz Sinko w książce *Mickiewicz i antyk* (1957), a także, *implicit*e, Kazimierz Wierzyński w *Piątej porze roku* (1960) podszytej mitami greckimi (gdzie podobnie jak w *Panu Tadeuszu* przyroda odgrywa rolę bóstwa) oraz Czesław Miłosz, np. w znanym wierszu *Ars poetica*?¹² (1968), komplementarnym wobec *Traktatu poetyckiego*, poświęconym poszukiwaniu „formy bardziej pojemnej niż poezja i proza”. Miłosz uobecnia tam podstawowe teksty kulturowe poświęcone poezji – *List do Pizonów* Horacego oraz *Tygrysa* Blake’a – bliskie estetyce Mickiewicza, przekonanego, że „sztuka jest wywoływaniem duchów” (*Wykłady paryskie*). W XX wieku Mickiewicz staje się więc stopniowo wielkim klasykiem literatury polskiej i europejskiej, dzięki któremu ciągle uobecnia się w naszej poezji jej europejskie (czyli łacińskie) dziedzictwo. Odgrywa ono tak istotną rolę w twórczości Zbigniewa Herberta, którego wiersze wiernie przekazują uaktualnioną syntezę ciągle żywych założeń ideowych i artystycznych literatury europejskiej, wypunktowanych przez Mickiewicza w *Wykładach lozańskich* i przetworzonych w *Wykładach paryskich*. Mickiewicz stoi na skrzyżowaniu przeszłości, przyszłości i terażniejszości oraz wielokierunkowych poszukiwań literackich awangard XX wieku. Ich łacińskie korzenie z upodobaniem ujawniał za T. E.

¹² J. Dudek, *Poeci polscy XX wieku, op. cit.*, rozdz. II: *Miłosz wobec tradycji literackiej* (przedrukowany w niniejszym tomie).

Hulme'em Ezra Pound, nieustannie podejmując intertekstualne gry z ulubionymi przez siebie utworami poetów rzymskich (podobnie zresztą jak T. S. Eliot). Tę tak istotną dla awangardowej poezji anglo-amerykańskiej i skamandryckiej nowatorską koncepcję tradycji przeoczył (jakże bliski Poundowi) Tadeusz Peiper. Pisał: „Głoszę, że duch naszej epoki powinien nas skłaniać do szukania podniet we wschodach słońca, a nie w ich zachodach”¹³.

Toteż tytuł summy poetyckiej Miłosza, poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, przenikniętego wewnętrznym dialogiem między wybranymi przez Miłosza podstawowymi tekstami (w tym Mickiewiczowskimi) naszej kultury, można interpretować m.in. jako ironiczną replikę wymierzoną w teoretyka Awangardy Krakowskiej. Ujawniając istotne z szerszego punktu widzenia niedostatki awangardowej teorii Peipera, proponuje Miłosz – śladem Eliota¹⁴ – jej twórcze uzupełnienie poprzez nawiązanie kontaktu z wielkimi artystami i myślicielami przeszłości.

Zakorzenieni *de facto* również w łacińskiej tradycji poeci Awangardy Krakowskiej trafnie natomiast dostrzegli w Mickiewiczu przede wszystkim obdarzonego kreacyjną wyobraźnią (XIX-wiecznego wprawdzie: Peiper) prekursora wspólnych większości literackich awangard XX wieku poszukiwań artystycznych, skoncentrowanych wokół pojęcia obrazu poetyckiego (i wyobraźni poetyckiej), udratyzowanej wizji poetyckiej oraz liryki pośredniej. Przykładami zaczerpniętymi z *Dziadów części III* (Peiper) oraz *Dziadów* i *Pana Tadeusza* ilustrowali też krakowscy poeci dzielące ich różnice w koncepcjach obrazu poetyckiego. Dla przedwojennego Peipera XIX-wieczny jeszcze Mickiewicz okazał się przede wszystkim zwiastunem nowoczesnej wizji poetyckiej¹⁵: ułamkowej, fragmentarycznej, niedokończonyj, a zarazem wielowątkowej, skupionej w *Widzeniu ks. Piotra* wokół trzech postaci: Polski, Chrystusa

¹³ T. Peiper, *Myśli o poezji*, przedmowa J. Brzękowskiego i J. Kurka, Kraków 1974, s. 162.

¹⁴ T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, w: *Kto to jest klasyk...*, *op. cit.*

¹⁵ T. Peiper, *op. cit.*, s. 122–123.

i Konrada – zbawcy ojczyzny (porte-parole Mickiewicza). Dla Przybosa z kolei już w latach po II wojnie (1955) Mickiewicz był mistrzem „dwoistej” (jakże bliskiej później Miłoszowi!) i dynamicznej, oscylującej między biegunem *Dziadów* i *Pana Tadeusza*, całościowej wizji na miarę *Boskiej Komedii* Dantego. W roku 1955 Przybós pisze:

Oto znów przeczytałem dwie główne księgi jego żywota, *Trzecią część Dziadów* i *Pana Tadeusza*, obie jedną po drugiej, tak więc jak napisał je poeta. Był wtedy u szczytu swojej potęgi twórczej [...] Nigdy jeszcze tak jednym tchem, bez przerwy w czytaniu, nie przyjąłem tych arcydzieł. I nigdy jeszcze nie wypróbowałem tak na własnej małej fantazji nieograniczoności wyobraźni poety. Doznałem [...] Jakbym spadł w ciemną otchłań, w ruchomą noc, pełną rzadkich jaskrawych światła, przerażających jęków i niebiańskich westchnień i jakbym tylko dwa razy wynurzył się w sztuczne upiorne światło – to *Dziady*: i jakbym wzniósł się potężnie w pełnię słonecznego dnia [...] Czy zauważono, że *Dziady* i *Pan Tadeusz* to jak Piekło, Niebo i Raj: dwie skrajnie przeciwstawne wizje, jedna uzupełniająca drugą, aby objawiła się oczom fantazji dwoista istota światła. Mrok i światło, Noc i Dzień, Śmierć i Życie, Niewola i Wolność. (Zapewne mówiono o dantejskich scenach. Mówiono, że ksiądz Robak przywędrował z *Dziadów*) [...] Ale kto zmierzył rozległość dzielącą czernię Nocy *Dziadów* od jasności Dnia *Pana Tadeusza*? Kto zmierzył ją na przykładzie obrazów grozy i łagodnego dosyту, męki i zadowolenia, okrucieństwa i dobroci, bohaterstwa i zwyczajności? Kto prześcignął Mickiewicza w opisie tortury więziennej, czy nasza literatura okupacyjna stworzyła obraz bardziej wstrząsający i pełny niż opowiadanie o Cichowskim i liryka: obraz wdzięczniejszy niż taniec Zosi? [...] W Mickiewiczowskiej „Boskiej Komedii” nie ma stopni pośrednich, nie ma powolnego stopniowego zstępowania w przepaść i wchodzenia na szczyt. Z dna wznosi nas poeta od razu na wierzchołki widzenia. W *Trzeciej części* raz stacza nas w Piekło, raz wznosi w Niebo, aż w *Panu Tadeuszu* roztacza wokół nas Raj. (Poeta odróżniał Niebo od Raju: kraj lat dziecinnych był sielsko-anielski.)¹⁶

Przytoczone słowa Przybosa zapowiadają arcydzieła liryki polskiej osnute wokół późniejszych poetyckich in-

¹⁶ J. Przybós, *op. cit.*, s. 275–276.

terpretacji całościowo rozumianego dzieła Mickiewicza: rozpiętą między biegunem *Dziadów* i *Pana Tadeusza Oda do młodości* a balladami i sonetami oraz przenikniętą ideami wykładów paryskich i lozańskich *Piątą porą roku* Wierzyńskiego oraz oscylujący między Dantem, Blakiem, Mickiewiczem, Biblią a tekstami Ojców Kościoła i Mistyków poemat Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Awangardowy postulat teoretyczny Przybosia¹⁷ całościowego obrazu poetyckiego, rozwijanego lub może raczej „rozkwitającego” wokół stopniowo dookreślonej i ukonkretnianej sytuacji lirycznej, podjął w roku 1964 w książce o Tuwim Michał Głowiński¹⁸. Nawiązał on do znanego przykładu Przybosia¹⁹ i mocno zaakcentował fakt, że technikę narastającego stopniowo dynamicznego obrazu poetyckiego, znaną z liryki Mickiewicza *Do M* na Alpach w Splügen*, realizował w swej twórczości krytykowany przez Przybosia Julian Tuwim. Uwagi Głowińskiego odnieść można z powodzeniem także do utworów Leśmiana, Wierzyńskiego oraz Lechonia.

Z biegiem lat także zgodność ewoluującej poetyki Wierzyńskiego z postulatami teoretycznymi dawnej Awangardy Krakowskiej stawała się coraz wyrazistsza, tym bardziej że wspólny, zakorzeniony w „poetyce Mickiewicza” XX-wieczny ideał pośredniej, obrazowej i dynamicznej ekspresji poetyckiej współbrzmiał (F. Kermode, G. Bachelard) ze wspólnym dla całej europejskiej poezji XX-wiecznej ideałem tzw. sztuki zdepersonalizowanej (T. S. Eliot: *Tradycja i talent indywidualny*) oraz z postulatem tzw. przedmiotowego korelatu uczuć (Eliot: *Hamlet*) i koncepcją „wrażliwości zjednoczonej” (Eliot: *Poeci metafizyczni*). Wszystkie trzy

¹⁷ E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989, s. 26.

¹⁸ M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

¹⁹ J. Przyboś, *op. cit.*, s. 294: „w dystychu: ...w tych podniebnych górach/Spadający w otchłanie i niknący w chmurach,/Wstrzymuję krok wiecznymi utrudzony lody... oddał Mickiewicz w gwałtownym skrócie, jakby zahawawszy się przepaścią wzbil ją na szczyt – wrażenie wysokości i trudu alpinisty. Słowacki wspominał wycieczkę po Szwajcarii, gdy Szwajcarię opuścił; Mickiewicz pod bezpośrednim wrażeniem [...]”

pojęcia upowszechnione przez Eliota w XX-wiecznej krytyce literackiej – a bliskie postulatom teoretycznym Awangardy Krakowskiej oraz praktyce poetyckiej wczesnego i późnego Wierzyńskiego – wymierzone były w konwencje liryki bezpośredniej.

W Mickiewiczowskim kontekście dojrzewały też w Polsce koncepcje nowoczesnego stylu (i języka) poetyckiego, formułowane aż po *Ars poetica*? Miłosza w relacji do poezji i prozy z *Wykładów lozańskich* oraz podstawowych operacji semantycznych: konotacji i denotacji, czyli właściwego poezji wytwarzania „międzysłowia” (Przyboś), uruchamiającego skojarzeniowe podteksty znaczeniowe słów, którego patronem był początkowo Słowacki (bliższy Peiperowi), a potem Norwid (bliższy Przybosiowi) – a typowo Mickiewiczowskim, czyli bliższym prozie (według Peipera) traktowaniem słów (denotacja). W roku 1936 Peiper pisał w krakowskim „Czasie”:

Między Słowackim a Mickiewiczem istnieje jedna różnica decydująca: w samej mowie. Mickiewicz jest przeważnie za bliski prozie. Słowacki przeważnie prozę przewycięża. Słowackiemu pokrewną jest poezja awangardowa w jego dążeniu do takiej mowy poetyckiej, która by nie miała na sobie balastu prozy, czyli mowy powstałej w zależności od funkcji praktycznych. Ale Mickiewicz powinien pozostać dla nas wzorem śmiałego i zwycięskiego nowatorstwa, o jego wspaniałych poszukiwaniach w dziedzinie wypowiedzenia uczuć (*IV część Dziadów*) lub w dziedzinie rozwijania wzruszonych widzeń (*Widzenie ks. Piotra*) nie wolno nam zapominać ani na chwilę, bo wywodzimy się z nich synowsko. My właśnie. Dopiero my²⁰.

Innego zdania w kwestii Mickiewiczowskiego języka był jednak Przyboś. Dla niego, podobnie jak dla Pigionia, poetów Skamandra i Miłosza (eseje), Mickiewicz jest poetą „językowego centrum” i patronuje tym poszukiwaniom poetyckim, które – śladem romantycznej ekspresyjnej estetyki, streszczonej najzwężej w metaforycznym określeniu wyobraźni jako „lampy i zwierciadła” (Abrams) – od-

²⁰ T. Peiper, *op. cit.*, s. 147.

różniają wewnętrzny świat myśli, wyobrażeń i uczuć od za pośredniczonego przezeń zewnętrznego świata, autonomicznego względem owych wyobrażeń, których ekspresją jest język. Sposób ujmowania wzajemnych relacji między światem zmysłowym a pamięcią/wyobraźnią i językiem jest elementem różnicującym także i współczesne prądy filozoficzne i artystyczne. Mickiewicz patronuje tym z nich, które przyznając prymat światu myśli, uczuć i słów, uznają za razem autonomiczny względem nich świat zewnętrzny, przyjmując – jak to czynił Cz. Miłosz – że „dotyk, słuch i węch nie kłamią”, natomiast „zwoździ nas język”. Mickiewicz w ujęciu Przybosia cieszy się w *Dziadach* myślami, słowami i uczuciami tak samo jak przyrodą i światem rzeczy w *Panu Tadeuszu*:

Mickiewicz miał niezwykle poczucie słowa. Słowo dla niego nie było tylko znakiem rzeczy, słownikową nazwą, było nie tylko dźwiękiem. Wszystkie zmysły uczestniczyły w odczuwaniu i jakby w stwarzaniu jego poetyckiego słowa; myśl poetycka wcielona w słowa nabierała w jego poezji znamion rzeczy materialnej [...]:

Patrz, jak te myśli dobieram sam z siebie,
Wcielam w słowa, one lecą,
Rozsypują się po niebie,
Toczą się, grają i świecą;
Już dalekie czuję jeszcze,
Ich wdziękami się lubuję,
Ich okragłość dłonią czuję,
Ich ruch myślą odgaduję.

Takie poczucie słowa było owocem dążności do najściślejszego wniknięcia w rzeczywistość, w świat rzeczy i faktów. Czytając, mamy niekiedy wrażenie, jakby Mickiewicz posługiwał się nie słowami, lecz rzeczami sprawdzonymi dotykalnie, jakby nie pisał, lecz działał. Doszedł Mickiewicz do tej granicy, gdzie poezja się kończy, milknie słowo, a zaczyna się działanie²¹.

W ujęciu Przybosia Mickiewicz jest zatem poeta, który nie dał się uwieźć w „tworzydło” własnych wyobrażeń

²¹ J. Przyboś, *op. cit.*, s. 264–265.

oraz konwencji językowych, lecz osiągnął status jakby poety „metafizycznego” także w XVII-wiecznym, Eliotowskim i Miłoszowym znaczeniu słowa, czyli status twórcy „wielowarstwowych konkretów”²², za pośrednictwem których proponuje własny, „zintegrowany” (Eliot) – w sensie harmonijnego zestrojenia jakości emocjonalnych, intelektualnych i sensualnych – sposób postrzegania, przeżywania i rozumienia świata. Dla Miłozsa jest on ponadto poetą równowagi między zawsze umownym w XX wieku biegunem poezji i prozy. Ten „rzeczowy” i sensualny nurt rozumienia języka i obrazowania Mickiewicza trafnie ilustruje nakreślony przez Tadeusza Różewicza – spadkobiercę poetyki liryków lozańskich – portret wieszczka jako niespełnionego Konrada:

Liryki lozańskie

Krzyż bez ramion
miłość bez wiary
poeta
nad wodą wielką
martwą czystą
czeka na przyjście
Szarlatana

poezja
jak otwarta rana
ostatnie krwi płynienie

zniechęceni
obraz świata²³

Zapoczątkowana w dwudziestoleciu międzywojennym, a kontynuowana po II wojnie m.in. przez Przybosiakrytyka próba zakotwiczenia istotnej dla XX-wiecznej po-

²² Sformułowanie Miłozsa z *Ziemi Ulro* – odpowiednik *objective correlative* T. S. Eliota.

²³ T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 543. Por. poświęconą recepcji *Liryków lozańskich* antologię w opracowaniu M. Stali: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemana. Antologia*, Kraków 1998, s. 97.

ezi problematyki wyobraźni, obrazu i języka poetyckiego w tradycji Mickiewiczowskiej współbrzmi z ciągle jeszcze aktualnymi próbami krytyków anglosaskich odczytania paralelnych wobec Przybosa (i Peipera) awangardowych koncepcji Eliota także w kontekście romantycznej teorii wyobraźni poetyckiej, np. S. Coleridge'a z *Biographia Literaria*. W ujęciu tym słynna „zjednoczona wrażliwość” (*unified sensibility*) Eliota to nic innego jak kolejna wersja synestezyjnej (zintegrowanej), a zarazem dwoistej wyobraźni/pamięci, którą współtworzą poddane rytmowi życia wewnętrznego zestroje sensualno-emocjonalno-intelektualne. Ich językową ekspresją są „obrazy poetyckie”, które mogą się z sobą łączyć na zasadzie kolażu bądź mozaiki (postulat Peipera) lub rozwijać się w dynamiczną wizję (postulat Przybosa).

Obrazy poetyckie zatem oraz zintegrowana wyobraźnia/wrażliwość warunkują się wzajemnie. Akt twórczy jest – podobnie jak w nowszym ujęciu Bergsona (bliskim Wierzyńskiemu) – aktem wewnętrznej koncentracji, uobecniającym całą zawartość pamięci. Jest aktem integracji wewnętrznej, ekspresji poznania i kreacji powtarzającym – jak powiedziałby Coleridge – „boski akt stworzenia”. Takim aktem „odpamiętania” dokonanym przez pierwotną, archetypiczną (bliską koncepcji Junga) wyobraźnię we współpracy z pamięcią jest *Pan Tadeusz*, a także słynny liryk Mickiewicza *Widzenie* i bliskie mu *Widzenie katedry w Chartres* Przybosa²⁴. Taką momentalną wizją, a zarazem najbogatszą jak dotąd interpretacją całościowo rozumianego dzieła Mickiewicza (pryzmat ballad – *Dziadów* – *Pana Tadeusza* – wykładów paryskich – mitów greckich) jest nostalgiczny poemat liryczny Wierzyńskiego *Piąta pora roku*. Zgodnie z przekonaniem Mickiewicza, że sztuka jest „wywoływaniem duchów” i formą nieśmiertelności, bohater poematu w wewnętrznym obżędzie *Dziadów* nawiązuje tam kontakt ze zmarłymi ro-

²⁴ J. Dudek, *Poeci polscy XX wieku, op. cit.*, rozdz. IV: *Katedra w Chartes w ujęciu Przybosa i Jastruna*.

dzicami i przywołuje ucieleśnionego w ojczystym krajobrazie ducha rodzinnej ziemi karpackiej:

I tak mi mówią, tak pocieszają,
 Że nic nie przepadło, że nie zapomną
 Jak cień mój w tamtym przesunął się kraju,
 Że gospodarke 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, że ptak
 Przeleciał przeze mnie, ptak
 I drzwi zostawił otwarte
 Na góry moje, na drzewa,
 Na wszystkie sprawy
 Żywe i martwe.

Czemu nie śpiewa?

„Rozkwitający” poemat liryczny Wierzyńskiego to artystyczny ekwiwalent, a zarazem spełnienie skamandrycko-awangardowego (Przyboś) odczytania dzieła Mickiewicza, zakorzenione w estetyce romantycznej wzbogaconej o mitologię natchnionego słowa z wykładów paryskich (słowo = krew = śpiew = człowiek wewnętrzny = czyn). Poezja rozumiana jest tu jako „rzecz wyobraźni” w służbie miłości ojczyzny. Ojczyzna zaś to jak w *Panu Tadeuszu* na wpół mityczny, na wpół baśniowy wspólny dom, zamieszkały przez żywych i umarłych, zakorzeniony w ziemi, przyrodzie i drobnych, często zabawnych szczegółach codziennego życia²⁵.

Drugim, również wyrosłym z XX-wiecznych odczytań Mickiewicza hołdem złożonym poecie jest arcydzieło liryczne Miłosza: poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, wahający się między biegunem poezji i prozy, do-

²⁵ J. Dudek, *Piąta pora roku Kazimierza Wierzyńskiego*, w: *Poeci polscy...*, op. cit.

słowności i wieloznaczności, Raju oraz Czyśćca i Piekła (Ulro)²⁶. Utwór został osadzony w kontekście całościowo rozumianego dzieła Mickiewicza – autora *Dziadów* i *Pana Tadeusza* („ostatniej antycznej epepei”). Teksty Mickiewicza – widziane przez pryzmat Biblii (Księgi Psalmów), dzieł łacińskich i greckich Ojców Kościoła, mistyków hiszpańskich (św. Teresa z Ávila), Dantego, Blake’a, poetów „metafizycznych” XVII wieku, Swedenborga oraz Eliota – traktowane są tam jako podstawowe teksty naszej kultury. W poemat zostały ponadto wpisane główne problemy artystyczne i ideowe nurtujące Mickiewicza i naszą współczesność. Opanowany pychą i fałszem, cierpiący na niedostatek wyobraźni, miłości i męstwa, protagonista poematu pogrążony jest w błędnych ideologiach i wyobrażeniach o sobie, sztuce, ojczyźnie, przyrodzie, relacjach międzyludzkich, Bogu, wieczności oraz własnym życiu.

Bohater Miłosza odbywa nad sobą Mickiewiczowsko-Blake’owski Sąd Ostateczny „ku nauce i przestrodze”. Sąd ten polega na stopniowym „odrzućaniu błędu i przyjmowaniu prawdy”. Oczyszczenie i przemiana wewnętrzna bohatera stanowią warunek wielorako rozumianego „przywrócenia”, czyli odzyskania „ojczyzny ziemskiej i duchowej – prefiguracji Domu Ojca: archetypicznego raju form indywidualnych” z *Jeruzalem* Blake’a i *Pana Tadeusza* Mickiewicza. Odzyskanie to zapowiada pod koniec poematu Mickiewiczowski fragment, który nawiązuje do *Ustępu do III części Dziadów*. Jest to wizja spowitego purpurowym światłem zimowego widoku miasta (Wilna), do którego posłano niegdyś bohatera poematu (jak *Pana Tadeusza*) na naukę i skąd bohater Mickiewicza powrócił do Soplicowa (odpowiednik Miłoszowej Laudy):

Należę jednak do tych którzy wierzą w *apokatastasis*.
Słowo to przyobiecuje ruch odwrotny,
Nie ten co zastygł w *katastasis*,
I pojawia się w Aktach Apostolskich, 3, 21.

²⁶ J. Dudek, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada – europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1995.

Znaczy: przywrócenie. Tak wierzyli święty Grzegorz z Nyssy, Johannes Scotus Erigena, Ruysbroeck i William Blake.

Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.
I w czasie i kiedy czasu już nie będzie.

Jeden zatem poranek. Bierze ostry mróz.
Mży chłodem. W tej sennej szarej mgle
Nasyca się obszar powietrza światłem purpurowym,
Różowieją zwały śniegu, jezdnie wyslizgane płoza,
Dymy, kłęby pary. Saneczki dzyń-dzyń
To bliżej, to dalej. Włochatym konikom
Sierść oszroniała, każdy włos osobno.
A wtedy dzwony. U Świętego Jana,
U Bernardynów, u Świętego Kazmierza,
I w Katedrze i u Misjonarzy,
U Świętego Jerzego, u Dominikanów,
U Świętego Mikołaja, u Świętego Jakuba.
Dużo dzwonów. Jakby ręce ciągnąc za sznury
Uroczyste gmach nad miastem budowały.

T. S. Eliot a poezja polska (z dziejów recepcji)

W polskiej literaturze krytycznej dotyczącej T. S. Eliota istnieją w chwili obecnej dwa komplementarne względem siebie i dość solidnie pod względem faktograficznym opracowane stany badań nad recepcją Eliota w Polsce. Pierwszy – dwuczęściowy, pióra Michała Sprusińskiego – obejmuje posłowie do dwujęzycznego wydania *Poezji* z roku 1978 oraz posłowie do *Wyboru dramatów* z roku 1982. Drugi – pióra Wandy Rulewicz – zawarty został we wstępie do wydanego w roku 1990 przez Bibliotekę Narodową *Wyboru poezji* Eliota¹. W niniejszym szkicu spróbuję więc ukazać najważniejsze fazy i wątki polskiej recepcji Eliota (począwszy od połowy lat trzydziestych do dziś) na reprezentatywnie dobranych przeze mnie przykładach: esejów krytycznoliterackich, wierszy i tłumaczeń.

Rozpocznę od przypomnienia, że polskie odczytywanie tekstów Eliota zbiega się w czasie z nasilającym się stopniowo, począwszy od przełomu wieków, odkrywaniem Norwida, z otwarciem się na język i literaturę angielską i amerykańską, z głębokimi przemianami ojczystej poezji, a także z historią dramatycznych zmagania o ocalenie własnej tożsamości kulturowej w obliczu dwóch totalitarnych potęg. Od pierwszej chwili polska recepcja Eliota pozostaje też w ścisłym związku z anglosaską recepcją tego poety (wyjawszy oczywiście okres stalinowski).

¹ T. S. Eliot, *Wybór poezji*, wybór K. Boczkowski i W. Rulewicz, Biblioteka Narodowa II, nr 230, Wrocław 1990.

Dwa syntetyczne opracowania krytycznoliterackie z lat trzydziestych (1934, 1936) pióra Wacława Borowego poświęcone T. S. Eliotowi jako krytykowi, teoretykowi tradycji i poecie², poprzedzone jego wcześniejszym studium *O wpływach i zależnościach w literaturze* (1922)³ zaważyły na początkowej fazie, a także na trwającym już sześćdziesiąt lat procesie stopniowego przyswajania dzieła Eliota przez poetów, krytyków i uczonych polskich. Borowy wskazał mianowicie na rodzime odpowiedniki poezji Eliota: dramaty Stanisława Wyspiańskiego oraz wiersze i dramaty Cypriana Kamila Norwida. Twórczość Norwida uznał za pokrewne Eliotowi formalnie i ideowo zjawisko literackie. Pesymistyczna, dokonana przez Norwida z perspektywy drugiej połowy XIX w. diagnoza aktualnego stanu kultury europejskiej i polskiej (rozumianej jako fragment szerszego niegdyś wspólnego dziedzictwa) wyprzedza bowiem, a zarazem współbrzmi z diagnozą Eliota postawioną Europie u progu XX wieku. *Jałowa ziemia* i *Wydrążeni ludzie* (*The Waste Land*, *The Hollow Men*) świadczą o postępującym procesie dezintegracji zewnętrznej i wewnętrznej, „rozszczerzeniu wrażliwości” i skarleniu duchowym Europejczyków oraz o zaniku wspólnie dzielonego systemu wartości, prymitywnym materializmie i instrumentalnym stosunku do ludzi i przyrody.

Eliot, podobnie jak Norwid, widział ocalenie kulturowo-cywilizacyjnej jedności Europy w ożywieniu wspólnych duchowych korzeni, z których owa jedność wyrosła⁴. W *Wędrownce nowego Parsyfala* Borowy jako pierwszy wskazał też szerszy kontekst literacki, w którym czytać należy Eliota. Przedstawił go zgodnie z tym, co napisał o tym sam poeta m.in. w nie znanym aż do lat sześćdzie-

² W. Borowy, *T. S. Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji oraz Wędrownka nowego Parsyfala*, op. cit.

³ Wszystkie trzy wymienione w artykule teksty W. Borowego można znaleźć w jego *Studiach i szkicach literackich*, t. I-II, Warszawa 1983.

⁴ Por.: T. S. Eliot, *The Unity of European Culture*, w: *Notes towards the Definition of Culture*, Londyn 1948; *Jedność kultury europejskiej*, tłum. M. Heydel, w: T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk...*, op. cit.

siątych w Polsce szkicu *Poeci metafizyczni*⁵. Ukazał więc Eliota jako zakorzenionego w tekstach greckich, rzymskich, biblijnych, średniowiecznych, szekspirowskich i XVII-wiecznych nowatora w poezji, zainspirowanego w równej mierze poezją francuskich symbolistów (głównie Laforgue'a i Baudelaire'a), jak i rodzimą, angielską XVII-wieczną poezją religijną, wizyjnymi poematami romantyków i europejskim modernizmem (Wagner). Zwrócił uwagę na charakterystyczne cechy jego stylu: kolokwialność, mozaikową wielowątkowość luźnej kompozycji, wieloznaczności, centony, aluzje, paradoksy, kontrasty, groteskę, satyrę, ironię. Ustalił ponadto polskie tytuły, m.in. *Jałowej ziemi* (por. przekład Miłosza z roku 1946)⁶. Twórczość Eliota Borowy traktował (tak jak potem Czesław Miłosz i Tymon Terlecki) jako wypadkową najrozmaitszych XX-wiecznych tendencji artystycznych (w tym dadaizmu). Nie akcentował i nie przesadzał z klasycyzmem, który kojarzył mu się głównie z zakorzeniem Eliota w rozumianej w sposób nowatorski tradycji. Pojęcie tradycji u Eliota pojmował jednak w duchu jego eseju *Tradycja i talent indywidualny* jako żywą obecność przeszłości w teraźniejszości. Jak wiadomo, tradycji według Eliota nie można odziedziczyć – można ją tylko zdobyć⁷. Oznacza to poszerzenie własnego horyzontu myślenia, odczuwania, postrzegania, a także wzmocnienie własnego głosu cudzym głosem (cytaty, aluzje...) i dialog z wybranymi twórcami.

Z tekstów Borowego poświęconych Eliotowi jako teoretykowi tradycji i poecie (1934) wyłania się (zgodny z późniejszymi odczytaniem Eliota przez New Criticism) obraz poety-nowatora i krytyka-inspiratora współczesnych badań komparatystycznych i intertekstualnych, w których rolę kluczową odgrywają analizowane przez Bo-

⁵ T. S. Eliot, *Poeci metafizyczni*, tłum. M. Żurowski, w: *Szkiele literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963; T. S. Eliot, *Poeci metafizyczni*, tłum. M. Żurowski, w: T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk...*, *op. cit.*

⁶ „Twórczość” 1946, z. 10.

⁷ Por.: T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, *op. cit.*, oraz T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk...*, *op. cit.*

rowego pojęcie tradycji i po nowatorsku rozumiana kategoria „wpływu” oraz różnego typu zależności międzytekstowe.

Pesymistyczna diagnoza postawiona europejskiej cywilizacji, manifestowanie związku z tradycją, poetyka rozpięta między wizją a realistycznym, często odrażającym szczegółem, wiersz wolny, wreszcie ciemna tonacja uczuciowa wczesnych utworów Eliota zafascynowały (jak po latach wspomni Miłosz: *Prywatne obowiązki*, 1965) pod koniec lat trzydziestych ówczesnych „katastrofistów” – Józefa Czechowicza i Czesława Miłosza, autorów pierwszych wartościowych artystycznie przekładów wierszy Eliota, za-inspirowanych zresztą esejem Borowego (por. J. Czechowicz: *Marsz triumfalny, Wędrówka Trzechkrólowa, Pieśń Symeona* oraz Cz. Miłosz: *Gerontion, Jałowa ziemia, Wydrążeni ludzie, Burnt Norton*)⁸.

Krytykiem, który pierwszy szukał wśród współczesnych polskich autorów poetyckiego odpowiednika Eliota, był Stefan Napierski. On to, recenzując⁹ *Gorzki urodzaj* (1934), za klasyka podobnego Eliotowi uznał Kazimierza Wierzyńskiego. Określenie to w jego rozumieniu oznaczało jednak nie reprezentatywnego dla epoki i kręgu kulturowego autora, lecz wiązało się z charakterystycznymi (także i dla pozostałych Skamandrytów) intertekstualnymi odwołaniami do śródziemnomorskiego dziedzictwa. Odwołania te przybierały na sile w miarę jak sytuacja polityczna Europy stawała się coraz groźniejsza.

Z *Gorzkiego urodzaju* pochodzi też wspomniany w *Pamiętniku poety* wiersz *Jałowiec*¹⁰. Jest to jakby osnuta na żartobliwie zreinterpretowanych motywach z poezji Eliota pierwsza poetycka recenzja jego twórczości. Bohaterem wiersza Wierzyńskiego jest sobiepański jałowiec, który z powodzeniem narzuca swoje istnienie jałowej ziemi, a wyrwany przemocą i spalony ciągle unosi się

⁸ Zob.: P. Mayewski, K. Shapiro, *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, Nowy Jork 1958.

⁹ „Wiadomości Literackie” 1934, nr 16.

¹⁰ K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, Warszawa 1991, s. 329.

nad „jałowizną” jako dym. *Jałowiec* Wierzyńskiego uwydatnia charakterystyczny rys *Jałowej ziemi* i *Srody Popielcowej*: heroizm upartego trwania na pustkowiu na przekór losowi. Temat trwania w sytuacji wykorzenia i bezdomności jeszcze wielokrotnie powróci w emigracyjnych wierszach Wierzyńskiego, np. *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny z Róży wiatrów* (1942) oraz w utrzymanym w poetyce *Jałowej ziemi* (sceneria zaśmieconego Paryża i brudnej Sekwany) poemacie *Quai d'Anjou* z tomu *Sen Mara* (1969). We wszystkich późniejszych wierszach osnutych wokół tematu trwania w sytuacji bezdomności, wykorzenia i duchowego ogołocenia Wierzyński wyrażał postawę bliską opisywanym przez H. Bergsona doświadczeniom mistyków. Kontekst Bergsona, tradycja Norwida i Josepha Conrada – to ogniwa, które zbliżają Wierzyńskiego do romantycznego bądź barokowego „klasycyzmu” Eliota w ujęciu niektórych krytyków angielskich i polskich.

Przedwojenna jeszcze dyskusja o klasyczności i romantyczności w XX-wiecznej poezji polskiej (dotycząca m.in. twórczości Wierzyńskiego) odżyła w polskiej krytyce krajowej zaraz po okresie stalinizmu (czyli po roku 1956) i zbiegła się z kolejną, najbardziej „klasycyzującą” fazą polskiej recepcji Eliota z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy to raczej na przekór intencjom Eliota zrównano z sobą pojęcia: klasyka i klasycyzmu. Dwóch krajowych autorów: krytyk Ryszard Przybylski (*Et in arcadia ego*, 1966; *To jest klasycyzm*, 1978) oraz poeta, tłumacz, krytyk i pisarz w jednej osobie, Jarosław Marek Rymkiewicz (*Różne myśli o ogrodach. Z dziejów jednego toposu*, 1966, oraz *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, 1967) uznało wówczas – choć każdy z nieco innych powodów – Eliota za głównego reprezentanta XX-wiecznego euroamerykańskiego „klasycyzmu”. Obaj klasycyzujący krytycy polscy w różnym stopniu nawiązywali do anglosaskiej recepcji poezji Eliota z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wyciszali jednak romantyczno-symboliczne, nadmiernie uwypuklając bądź retoryczne,

bądź kulturowo-antropologiczne aspekty twórczości Eliota¹¹. Myślę tu zwłaszcza o nie w pełni zaprezentowanej dyskusji wokół imagizmu E. Pounda¹² oraz eseju T. E. Hulme'a z roku 1913 *Romanticism and Classicism*, a także o studiach M. H. Abramsa o romantyzmie, o *Krótkiej historii krytyki* W. K. Wimsatta jr. i C. Brooksa, o książce C. K. Steada *The new poetic...*, o dyskusji wokół romantycznej teorii wyobraźni S. T. Coleridge'a, o rozważaniach na temat teorii obrazu poetyckiego F. Kermode'a (*Romantic Image*) oraz R. Welleka i A. Warrena (w *Theory of Literature*) – zaniedbanych na rzecz retoryki antycznej, teorii kultury, psychologii głębi i antropologii w ujęciu R. E. Curtiusa, E. Cassirera oraz N. Frye'a.

W centrum zainteresowania obu polskich krytyków stanęła też w latach sześćdziesiątych *Środa Popielcowa* (*Ash Wednesday*). Przybyłski czytał ją m.in. w kontekście poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza (stąd nawiązujący do tomiku wierszy Różewicza tytuł jego książki: *Et in arcadia ego*) oraz „neoklasycyzycznych” wierszy tzw. akmeistów (odpowiednik imagizmu) rosyjskich Osipa Mandelstama i Anny Achmatowej, a także na szerokim tle tekstów kulturowo-religijnych. Rymkiewicz natomiast czytał *Środę Popielcową* jako metafizyczny (w znaczeniu Eliotowskim) poemat religijny. Odsłonił więc jakby wbrew własnej klasycyzującej retoryce „romantyczno-symboliczne”, intuicyjno-emocjonalne ciemne jądro (*dark embryo*, C. K. Stead)¹³ poezji i stylu Eliota, wahającego się między jawą a senną fantasmagorią symbolicznych obrazów i zreinterpretowanych toposów z *Boskiej komedii*

¹¹ Por.: J. Ward, *op. cit.*

¹² Por.: *Wstęp* P. Jonesa do *Imagist poetry*, Penguin Books, 1972. Z innych wymienionych przeze mnie pozycji R. Przybyłski omawia jedynie szkic Hulme'a, teorię wyobraźni Coleridge'a oraz wspomina teksty Cassirera i Frye'a. Prac akcentujących nieuchwytność sensu, nowatorstwo formalne i związek poezji Eliota z romantyzmem i symbolizmem obydwaj polscy autorzy raczej nie przytaczają. Tymczasem szczególnie cenną pozycją wydaje się tu „klasyczna” na ten temat książka C. K. Steada, *The new poetic: Yeats to Eliot*, Pelican Books, kilka wydań od roku 1964.

¹³ C. K. Stead, *op. cit.*

Danteo, które podczas pokutnej medytacji nachodzą bohaterka, mieszkańca ziemi jałowej. Rymkiewicz wyeksponował też mistyczno-pokutny wątek *Środy Popielcowej*: ogólcenia wewnętrznego i zewnętrznego ogrodu (czyli duszy i świata), które jest warunkiem duchowego odrodzenia i łaski. Zredukowany do „róży kontemplacji” i „Samotnej Pani” z *Boskiej komedii* topos ogrodu pojawia się w *Środzie Popielcowej* nieoczekiwanie właśnie w skalistej scenerii „Błękitnych Skał”. Śledząc dokonaną przez Eliota paradoksalną reinterpretację antycznego i dantejskiego toposu ogrodu, który może zaistnieć również na skalistym, jałowym podłożu, Rymkiewicz dokonał optymistycznej interpretacji poematu Eliota – wbrew pesymistycznemu odczytaniu Przybylskiego, który dostrzegł w *Środzie Popielcowej* znany z *Ziemi jałowej* wątek wyczerpania i rozmycia się chrześcijańskiego przekazu w ogólnoswiatowym kontekście kulturowym.

Jeszcze pełniejsze, bliskie długo nieobecnej w polskiej świadomości wcześniejszej fazie angielskiej recepcji wojennej i tuż powojennej odczytanie *Środy Popielcowej* – jako poematu, który mówi o warunku wstępnym wszelkiego przeżycia religijnego i mistycznego: o konieczności uporania się ze skłonnością do samoiluzji i samookłamywania się, czyli o potrzebie wewnętrznej szczerości, co ze szczególnym naciskiem uwydatniła w znanej książce o twórczości Eliota Helen Gardner¹⁴ – przedstawił pośrednio, i to dopiero w połowie lat siedemdziesiątych, Czesław Miłosz w najbardziej eliotowskim (i od strony formalnej, i treściowej) poemacie literatury polskiej: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974)¹⁵.

Poemat Miłosza jest najpełniejszą w literaturze europejskiej polemiczną interpretacją całościowo rozumianego dzieła Eliota, ze szczególnym uwzględnieniem *Środy Popielcowej* i w całości prawie nie znanych w Polsce aż do późnych lat siedemdziesiątych *Czterech kwartetów* (Miłosz tłumaczył *Burnt Norton*, 1958). Interpretacja ta

14 H. Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, Londyn 1949.

15 J. Dudek, *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1995, rozdz. I.

została dokonana w dramatycznym zwarciu ideowym z tekstami Dantego, Blake'a (*Milton, Jerusalem, A Vision of the Last Judgment*), Mickiewicza, Swedenborga, Nietzschego, św. Pawła, Apokalipsy św. Jana, Psalmami przypisywanymi królowi Dawidowi oraz tekstami św. Teresy z Avila.

W znanej z *Ziemi jałowej* i *Srody Popielcowej* skalistej scenerii wybrzeża morskiego skażony pychą i fałszem, wykorzeniony z ojczyzny ziemskiej i duchowej (świat wartości judeochrześcijańskich) bohater poematu – XX-wieczny artysta, gnostyk, wyznawca błędnych teorii i fałszywych ideologii – usiłuje poddać samego siebie *Sądowi Ostatecznemu* w duchu W. Blake'a (*A Vision of the Last Judgment*). Usiłuje więc „odrzuć błąd i przyjąć prawdę”. Ogarnięty rozpaczą i niewiarą, pragnie oczyścić się z wewnętrznego fałszu jakby we współbrzmieniu z błagalnym zakończeniem *Srody Popielcowej*:

Nie pozwól nam
ośmieszać samych siebie poprzez fałsz
Naucz nas troszczyć się i nie troszczyć się
pozostawać w spokoju nawet pomiędzy skałami
(tłumaczenie: J. D.)

i nadaremnie oczekuje łaski wiary i zrozumienia. Otóż cytowane słowa z zakończenia *Srody Popielcowej* do tej pory nie doczekały się, także w wersji Rymkiewicza, autora znakomitego szkicu o eliotowskim toposie skarłalej „duszyczki”¹⁶, adekwatnego – czyli akcentującego ów wątek szczerości – przekładu na język polski. Dotyczy to również wielu fragmentów *Czterech kwartetów* pióra rozmaitych tłumaczy. Nieadekwatne tłumaczenia powodują z kolei, że pojawiające się w utworach poetów polskich znajdujących dobrze język angielski eliotowskie odwołania umykają na ogół uwadze krytyków.

¹⁶ *Animula, vagula, blandula*, w: J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.

Niedoskonałe tłumaczenia ani też skoncentrowany wokół problematyki klasycyzmu i romantyzmu aspekt krajowej recepcji dzieła Eliota z lat sześćdziesiątych nie przesłonił Czesławowi Miłoszowi – pierwszemu tłumaczowi *Ziemi jałowej* i autorowi *Wprowadzenia w Amerykanów* z roku 1947¹⁷ – obrazu twórczości Eliota. Znamienne, że w *Myślach o T. S. Eliocie (Prywatne obowiązki, 1965)*, niemal o dziesięć lat wcześniejszych od poematu z roku 1974, Miłosz nazwał wprawdzie Eliota „klasykiem” (w znaczeniu najbardziej znanego poety XX wieku), ale zagadnienia „klasycyzmu” w poezji Eliota nie dyskutował. Czytał go raczej nadal¹⁸ tak jak Wacław Borowy, potem Tymon Terlecki (1956), znany krytyk (profesor Uniwersytetu w Chicago), a później Stanisław Barańczak, czyli w kontekście Norwida, symbolistów francuskich i angielskich „poetów metafizycznych” XVII wieku. Wskazywał też na analogie z twórczością Oskara Miłozza.

Nawiązując do eseju Borowego, inicjatora jego zainteresowania Eliotem w kontekście nowszej poezji polskiej, Miłosz trafnie konstatawał, że nasilająca się w Polsce recepcja Eliota wiązała się głównie z walką o treść w poezji polskiej, poszczególne zaś cechy, motywy, tematy i tonacja dzieła Eliota rozkładają się na wielu autorów polskich, zwłaszcza z kręgu tzw. katastrofistów. Wymieniał Józefa Czechowicza i wskazywał na metafizyczne tęsknoty i satyryczno-groteskowe skłonności Witkacego. Wykluczał natomiast jakiegokolwiek (a przecież istniejące!, choćby *via* imagizm i akmeizm) analogie z poezją Skamandra, a tym bardziej Awangardy Krakowskiej (zob. hasło: „obiektywny korelat”¹⁹ pióra Janusza Sławińskiego w *Słowniku terminów literackich*). Ostatecznie też, podobnie jak Terlecki (1956), Miłosz charakteryzował Eliota jako „poetę ciemnego”, „twórcę no-

¹⁷ Cz. Miłosz, *Kontynenty*, Paryż 1958, Kraków 1999.

¹⁸ Por.: Cz. Miłosz, *Wprowadzenie w Amerykanów*, w: *ibidem*.

¹⁹ *Objective correlative* (czyli „odpowiednik przedmiotowy”) z eseju Eliota: *Hamlet* (1919), w: *Selected Essays...*, *op. cit.*

woczesnej liryki religijnej wyrosłej na glebie zwątpienia i rozczarowania". Zwracał również uwagę na trudności, na jakie natrafiają interpretatorzy Eliota, którym do tychczas nie udało się rozjaśnić wielu fragmentów (zwłaszcza *Czterech kwartetów*).

Miłosz też jako pierwszy wskazał na dokonującą się na naszych oczach konwencjonalizację pewnych motywów i tematów oraz formalnych aspektów poetyki Eliota, które wchodzą powoli do anonimowego repertuaru wspólnej tradycji. Spory udział w tym procesie światowego „upowszechniania Eliota” przypisywał współczesnemu teatrowi absurdu oraz filmowi (m.in. Felliniemu). Z Eliotem spotkaliśmy się wszyscy, mówi Miłosz, choć często nieświadomie i z drugiej ręki. Ta część jego wypowiedzi potwierdza dość powszechną opinię historyków literatury angielskiej, którzy od dawna wiek XX określają mianem „epoki T. S. Eliota”. W tym kontekście warto przypomnieć też bliskie Miłoszowi elementy poetyki Eliota (omówione we *Wprowadzeniu w Amerykanów*) oraz polemiczne „eliotowskie” sformułowania, np. z *Traktatu poetyckiego* („Czas wyniesiony ponad czas przez czas”)²⁰ i z *Ziemi Ulro*, np. „wielowarstwowy konkret”²¹ (odpowiednik: *objective correlative*²²), wyraz „zjednoczonej wrażliwości”, czyli ekspresji poetyckiej ogarniającej doznania zmysłowe, uczucia oraz intelekt, a także ściśle związane z tymi koncepcjami określenie „poeta metafizyczny”, stosowane w odniesieniu do Mickiewicza²³. Ostatecznie Miłosz widzi w Eliocie wielkiego poetę religijnego, który dzieło swe „budował z niemożności, z braku, z gruzów”:

²⁰ Por.: Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001, s. 86: „[...] ten wers odsyła do poematu T. S. Eliota *Burnt Norton* w jego *Czterech kwartetach*, być może polemicznie, bo – jak się zdaje – narrator nie dąży, jak Eliot, do nieuchronnego punktu poza płynnością czasu. Jego intencją jest raczej humanizacją czasu.”

²¹ Sformułowanie Miłosza bardziej trafne; zob.: Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, *op. cit.*, s. 165.

²² Por.: T. S. Eliot, *Hamlet* (1919), *op. cit.*, s. 145.

²³ Por.: uwagi Miłosza o Mickiewiczu w: *The History of Polish Literature*, Berkeley 1983; *Ziemia Ulro*, *op. cit.*; *Ogrodzia nauk*, *op. cit.*

Dzieło T. S. Eliota jest próbą dowiedzenia, że wyobraźnia, a tym samym poezja religijna może odzyskać swoje przywileje. Przedsięwzięcie niemal nieprawdopodobne: budował z niemożności, z braku, z gruzów. Jeżeli jednak w jakimś stopniu swój cel osiągnął – znaczyłoby to, że ludzie XX wieku nie powinni być zbyt pesymistyczni co do swojej potencji²⁴.

Tłumaczenia z Eliota oraz eseje: *Wprowadzenie w Amerykanów* i *Myśli o Eliocie* to, w moim przekonaniu, istotne tło i zapowiedź wspomnianego już poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* z roku 1974, a także esejów z lat 1977–1979: *Ziemi Ulro* i *Ogrodu Nauk*.

Wznowiony w latach sześćdziesiątych esej Borowego²⁵, wspomniane teksty Miłosza, książki Przybylskiego i Rymkiewicza oraz komplementarny wobec tych wypowiedzi dwuczęściowy esej Terleckiego z roku 1956 *Norwid i Eliot*²⁶ – wyznaczają trzon krytyczny powojennej polskiej recepcji Eliota. W poświęconym Eliotowi fragmencie, który nosi tytuł *Światła nad ziemią jałową*, Terlecki kreśli duchowy wizerunek Eliota jako twórcy i myśliciela ukazującego współczesnemu światu organiczny i życiodajny dla Europy związek religii, kultury i życia społecznego, obrońcy prawa jednostek i społeczności do indywidualnej i zbiorowej tożsamości kulturowej i wolności, wreszcie poety religijnego, twórcy stylu „nieozdobnego, roboczego, niekokieterijnego, ale niezmiernie skupionego i nateżonego”. Uznaje go też za twórcę postawy uznającej sceptycyzm i niecyniczne rozczarowanie za „użyteczne wyposażenie do religijnego rozumienia świata”. Przypomina, że w *Głosach o kulturze* (*Notes towards the definition of culture*, 1948) do grona twórców ważnych dla życia duchowego Europy Eliot zaliczył także Woltera i Nietzschego.

Tekst Terleckiego opiera się na pełnej znajomości poezji, dramatów, a nade wszystko eseistyki Eliota. Szcze-

²⁴ Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990.

²⁵ *Wędrowki nowego Parsyfała*, por.: *Wstęp* do: T. S. Eliot, *Poezje wybrane*, Warszawa 1960 i 1988.

²⁶ Zob.: T. Terlecki, *Szukanie równowagi*, Londyn 1988, s. 373–405.

gólną wagę krytyk przywiązuje do mało znanych w Polsce tekstów publicystycznych Eliota: *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego*²⁷ (1938) i *Głosy o kulturze* (1948)²⁸ oraz do zawartej w nich charakterystycznej interpretacji drugiej wojny światowej, w której Eliot widział „wojnę kultur”, „coś najbliższego we współczesnym świecie dawnym wojnom religijnym”. „Tzw. pokój jeszcze pogłębił to widzenie”. Przejawem „wyostrzonej świadomości kulturowej” Eliota był też, według Terleckiego, fakt, że Eliot jako kierownik literacki firmy wydawniczej Faber and Faber poparł do druku tom świadectw o przeżyciach Polaków (*Ciemna strona księżyca*) w Rosji sowieckiej i opatrzył go swoim przedśłowiem:

W roku 1946 – pisze Terlecki – Eliot widział w opanowanej przez Sowiety Polsce próbę niszczenia jednego wzorca kulturowego i zastępowania go innym (czego nie widzieli nawet Polacy). Wystawiając chlubne świadectwo swojej inteligencji i odwadze stwierdzał, że nie jest to sprawa dotycząca tylko Polski [...] Pisał: „Dla Europejczyka jest to zagadnienie, czy Europa, kultura zachodnia zdoła przetrwać”. Nikt nie stworzył jaśniejszego wzorca, o jaką stawkę idzie gra.

Prawdopodobnie to właśnie wystąpienie Eliota oraz stwierdzenie w *Głosach o kulturze*, że „Rosjanie są pierwszym nowoczesnym narodem świadomie praktykującym polityczne kierowanie kulturą i atakującym we wszystkich punktach kulturę narodu, który chcą opanować”, wywołały – jak pisze Terlecki – „wściekłość Sowietów”. Toteż „właśnie w Polsce, na zjeździe pisarzy we Wrocławiu (1948) podrzędny politruk kulturalny Fadiejew napiętnował Eliota takimi słowami: „Gdyby hieny miały wieczne pióra i maszyny, pisałyby tak jak Eliot”.

²⁷ T. S. Eliot, *The Idea of a Christian Society*, Londyn 1982. Por.: *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego* (rozdz. I), tłum. M. Heydel, w: T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk...*, *op. cit.* Por. L. Elektorowicz, *O dwu próbach zdefiniowania kultury*, w: *Anglosaskie muzy...*, *op. cit.*, s. 83–89.

²⁸ Por.: T. S. Eliot, *Jedność kultury europejskiej*, tłum. M. Heydel, w: T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk...*, *op. cit.*

W podsumowaniu *Świateł nad ziemią jałową* jeden z najprzenikliwszych krytyków polskich pisze: „Eliot doszedł do syntezy ideowej pełniejszej niż jakikolwiek poeta współczesny”. Porównuje go zatem do „Danteo bez Beatrycze”: „Dante bez Beatrycze, Dante-purytanin, połączenie najwyższego artystycznie dziedzictwa katolicyzmu i najsakrajniejszego ideowo dziedzictwa anglikanizmu”. Zakończenie eseju Terleckiego pośrednio zapowiada jakby powojenną drogę polskiej poezji krajowej i emigracyjnej i przywodzi na myśl późniejsze niż ten esej utwory K. Wierzyńskiego, T. Różewicza, S. Grochowiaka, Z. Herberta, A. Wata i Cz. Miłosza:

W naszym świecie okrutnie zagrożonym – pisze Terlecki – wpechniętym w odmet, Eliot, poeta nie uchylający się od publicystyki, stanowi postać przejmującej powagi. Wzbudza dla poezji uczucie czci, wskazuje w niej najwyższy, ocalający sens życia, wykwit religii i kultury, wiary i myśli, samotnej kontemplacji i czynnego uczestnictwa – wespół z ludźmi i dla ludzi.

Słowa te współbrzmia także w sposób szczególny z powstałym z górą trzydzieści lat później esejem Stanisława Barańczaka *Cnota, nadzieja, ironia*²⁹, poświęconym interpretacji wiersza *Pan Cogito o cnocie* (z tomu *Raport z obłąconego Miasta*) Zbigniewa Herberta³⁰, najbardziej z Eliotem związanego polskiego poety, a także z symbolicznie zamykającymi dotychczasową polską recepcję Eliota tłumaczeniami Barańczaka z angielskiej poezji metafizycznej i religijnej. W ułożonej przez siebie antologii angielskiej poezji religijnej (*Z Tobą więc ze wszystkim...*, 1988) poznański poeta umieścił też nowe, własne przekłady dwóch, znamienych dla polskiej recepcji wierszy Eliota: jej punkt wyjścia, czyli *Wędrowkę Trzech Króli*, spolszczoną w przededniu II wojny światowej przez „katarofistę” Józefa Czechowicza (*Wędrowka Trzechkrólowa*),

²⁹ Zob.: S. Barańczak, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990.

³⁰ Por.: zamieszczone w niniejszym tomie obszernie studium mego autorstwa poświęcone obecności Eliota w twórczości Herberta.

oraz punkt dojścia, czyli nie znany w Polsce aż do lat osiemdziesiątych czwarty z kwartetów – *Little Gidding*, naznaczony powrotem do europejskich korzeni i przynoszący wizję odzyskanej ziemskiej i duchowej ojczyzny.

William Butler Yeats wśród poetów polskich (o recepcji poezji Yeatsa w Polsce)

*Pani Profesor Marii Podrazie-Kwiatkowskiej
z okazji Jej Jubileuszu*

Można powiedzieć, że poważna recepcja poezji Williama Butlera Yeatsa (1865–1939) rozpoczęła się w Polsce dopiero po roku 1958 wraz z pojawieniem się nowych przekładów jego wierszy z różnych okresów twórczości oraz przemianami literackich upodobań polskich odbiorców. Wtedy to – po eksperymentach różnorodnych ugrupowań poetyckich z lat międzywojennych (1918–1939), burzy dziejowej spowodowanej II wojną światową i emigracją wielu wybitnych twórców oraz dziesięcioleciem rządów stalinowskich (1945–1956), które narzuciły odgórnie estetykę tzw. socrealizmu – kraj nasz włączył się ponownie w przechowany w sposób jawny głównie na emigracji (m.in. w Londynie, Paryżu, Rzymie i Nowym Jorku), wspólny od wieków z resztą Europy rytm życia artystyczno-intelektualnego. Wówczas też ponownie rozpoczął się – sprzyjający pełniejszemu odczytaniu poezji Yeatsa – proces pogłębionego rozumienia epoki Młodej Polski, zarówno przez pryzmat XX-wiecznej nowoczesności, jak i jej zapowiedzi, którą okazała się doceniona dopiero w okresie fin de siècle'u twórczość Cypriana Kamila Norwida. Poszerzyła się również znajomość poezji angielskiej XX wie-

ku – jakże istotne tło dla zrozumienia rangi artystycznej dokonań Yeatsa. Jego twórczość bowiem ogarnęła i przetworzyła większość zjawisk artystycznych doby współczesnej i z tego punktu widzenia jest rzadkim fenomenem w europejskiej poezji. Rozpisać ją można na różne XX-wieczne nurty i tendencje artystyczne oraz liczne „głosy” (dzieła) wybitnych poetów, także polskich. Niewielu komentatorów i tłumaczy zdaje sobie z tego sprawę.

Zajęcie przez Yeatsa należnego mu miejsca w polskiej świadomości literackiej – jako poety, który trwa na skrzyżowaniu dróg wiodących od Williama Blake’a, poprzez wielkich romantyków angielskich, prerafaelitów, symbolistów francuskich i fin de siècle, w stronę Pounda, Eliota i Audena, ku dojrzałemu modernizmowi (a może i postmodernizmowi?) europejskiemu – utrudnia ciągle jeszcze to, że nie znany jest u nas całokształt jego dorobku a przeciętnemu czytelnikowi poezji (nawet poloniście czy angliście) trudno jest znaleźć jakieś punkty odniesienia na ciągle nie uporządkowanej scenie XX-wiecznej liryki polskiej, na której w różnych okresach nieobecni byli, z rozmaitych powodów, porównywalni z Yeatsem m.in. Norwid, Bolesław Leśmian, Czesław Miłosz, Kazimierz Wierzyński, Zbigniew Herbert. Ponowne, rozumiejące odczytanie Yeatsa utrudnia też mocno przestarzałe, a wciąż pokutujące stereotypowe wyobrażenie o jego poezji, ukształtowane w początkowej fazie recepcji, czyli w latach 1898–1912 (25) na podstawie tłumaczeń kilkunastu jego tekstów na ogół sprzed roku 1900. Polska szata językowa niektórych z tych przekładów mocno się już zdezaktualizowała, podobnie jak wiele utworów wybitnego niegdyś poety epoki, rówieśnika Yeatsa i pierwszego tłumacza jego poezji, Jana Kasprówicza, zmarłego dwa lata przed ukazaniem się przełomowego tomu irlandzkiego poety *Wieża* (*The Tower*, 1928), nie znanego w Polsce aż do roku 1958¹.

Natomiast silnemu odczuciu kulturowej bliskości i pokrewieństwa wyobraźni, a także tradycyjnej sympatii

¹ *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej, op. cit.*

dla Irlandii i Celtów oraz rodzącemu się na przełomie wieków zainteresowaniu już nie tylko Szekspirem i Byronem, ale także Blakiem i Shelleyem oraz nowszą poezją angielską zawdzięcza Yeats zarówno pierwsze tłumaczenia swoich wczesnych utworów, jak i pierwszą (jak dotąd odnotowaną) wzmiankę o jego twórczości. Pojawiła się ona w roku 1898 w krakowskim „Życiu”. Informacja ta przedstawia Yeatsa jako „symbolistę”, jednak „bardziej przystępnego” od znanych już dobrze polskiej publiczności symbolistów francuskich dzięki „związкови jego twórczości z irlandzkim folklorem ludowym”².

*

Pierwszym tłumaczeniem z Yeatsa było opowiadanie *Serce Wiosny*³ (*The Heart of Spring* z tomu *The Secret Rose*, 1897), bliskie odczuciom większości ówczesnych i późniejszych czytelników polskich, ponieważ – jak napisał w roku 1927 Zbigniew Grabowski – *Serce wiosny*⁴ Yeatsa wyraża „moment uznania dla tych, co omijają ustalone religie i wierzenia i starają się wnikać we wspólne źródło wszystkich wier”⁵.

Pierwszym i jedynym aż do roku 1957⁶ znanym w Polsce dramatem poetyckim Yeatsa była *The Countess Cathleen* (1892), spolszczona w roku 1904 jako *Księżniczka Kasia* przez Jana Kasprowicza, który reprezentował nurt w literaturze Młodej Polski komplementarny wobec pokrewnego Walterowi Paterowi *Miriama* (Zenona Przesmyckiego) i estetyzującego kręgu warszawskiej

² Por.: W. Rulewicz, *Wstęp*, w: W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, wybór W. Rulewicz i T. Wyżyński, oprac. W. Rulewicz, Wrocław 1997, s. XCII.

³ Tłum. Miriam (Zenon Przesmycki), „Nowe Słowo” 1902, nr 6, oraz „Romans i powieść” 1916, nr 34, dodatek do „Świata”, tłum. M. I.

⁴ Czyli *Śródwiosnie*, w tłumaczeniu J. Birkenmajera z roku 1925.

⁵ Z. Grabowski, *William Butler Yeats po polsku*, „Przegląd Współczesny” lipiec-wrzesień 1927, s. 342.

⁶ W roku 1957 ukazała się po polsku *Cathleen, córka Houlihana* (*Cathleen in Houlihan*, 1902) w tłumaczeniu Z. i L. Porembskich, „Dialog” 1957, nr 11, s. 77–83.

„Chimery”, czerpiący inspirację m.in. z głęboko rozumianego folkloru lokalnego i przyrody oraz (jakby powiedział Yeats) z archetypicznych pokładów *Anima Mundi* (*Per Amica Silentia Lunae*, 1917). Swój przekład Kasprowicz opublikował właśnie w „Chimerze” Miriama (t. 7, z. 20/21) i przedrukował ponownie w II tomie wydanej przez siebie antologii zatytułowanej *Arcydzieła europejskiej poezji dramatycznej* (Lwów 1912)⁷.

Dramat *Księżniczka Kasia* został w Polsce przyjęty raczej ciepło⁸ prawdopodobnie dlatego, że natychmiast wkomponował się w literackie tło epoki. Wcześniej bowiem (1902) również w „Chimerze” Miriam opublikował *Wandę*, podobne w formie i treści misterium Norwida (z roku 1851), które mówi o paralelnej do ofiary Cathleen, ofierze z życia krakowskiej księżniczki z czasów pogańskich. Znakomitym tłem były też *Dziady*, wystawione w Krakowie w roku 1901 przez Wyspiańskiego, oraz *We-sele*, osadzone w realiach krakowskich. Podobnie jak obydwa polskie dramaty narodowe *Księżniczka Kasia* spełniała więc istotny (z ówczesnego punktu widzenia) warunek: dramat Yeatsa reprezentował misteryjno-symboliczny „teatr duszy”, który „w zwierciadle historii, legendy i symbolu” ukazuje „wyższe” od przeciętnych możliwości i aspiracje ludzkości⁹. Reprezentantem tego nurtu był współczesny Yeatsowi Wyspiański. Wedle świadectwa (1939) Romana Dyboskiego, wybitnego krakowskiego anglisty, który w roku 1912 spotkał Yeatsa w Lon-

⁷ Na tom ten złożyły się wyłącznie arcydzieła angielskiej poezji dramatycznej w przekładzie J. Kasprowicza: *Rodzina Cenci* Shelleya; *Pippa przechodzi*, *Na balkonie* Browninga; *Księżniczka Kasia* Yeatsa; *Atalanta w Kadydonie* Swineburne'a.

⁸ Innego zdania był Julian Krzyżanowski; zob.: J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski*, Warszawa 1980, s. 182. Sporo ciekawych uwag dotyczących przekładów Kasprowicza oraz wczesnej polskiej recepcji Yeatsa można znaleźć w artykule J. A. Merchanta, *The Impact of Irish-Ireland on Young Poland 1890-1918*, „New Hibernia Review” 2001, vol. 5, nr 3, s. 42-65.

⁹ Por.: W. Bogusławski, *Teatr jutrzejszy* (1901), cyt. za: I. Sławińska, *Wstęp*, w: *Mysł teatralna Młodej Polski*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, Warszawa 1966, s. 14.

dynie, irlandzki artysta „wiedział o Wyspiańskim i wyrażał się o nim z podziwem”¹⁰. Znał go prawdopodobnie z eseju (w języku angielskim) Leona Schillera z roku 1910, wydrukowanego w „The Mask” u Gordona Craiga we Florencji¹¹. Tuż po śmierci Yeatsa, w przededniu II wojny światowej pisał więc Dyboski o pokrewieństwie wyobraźni Yeatsa, Mickiewicza i Wyspiańskiego, postać Kasi zaś, „która z miłości do swego ludu sprzedała duszę diabłu”, porównywał do postaci Małgorzaty i Fausta Goethego. Nic więc dziwnego, że z dramatów Yeatsa tylko *Księżniczka Kasia* miała w Polsce kilka inscenizacji teatralnych i radio-telewizyjnych (1914, 1925, 1957, 1987)¹².

Po latach powiedzieć można, że przekład *Kasi* pióra Kasprowicza białym, tradycyjnym 11-zgłoskowcem z jam-bizowanymi pieśniami Aleela jest na ogół udany, mimo nadmiernej nieraz ludowej stylizacji języka. Toteż tuż po I wojnie światowej dramat ten zamierzał wydać w popularnym nakładzie (dla bibliotek ludowych) Stefan Żeromski. Projekt upadł jednak z powodów finansowych¹³. Mniej natomiast udały się Kasprowiczowi przekłady liryki Yeatsa, nazbyt wyraziste i regularne rytmicznie a niekiedy nawet przesadnie wystylizowane na poezję „chłopską” (np. *Wyspa na jeziorze w Innisfree*). Garść przetłumaczonych z różnym efektem artystycznym wczesnych wierszy sprzed roku 1900 dobrał jednak Kasprowicz dość trafnie. Chodziło mu jak widać o ukazanie intuicyjnie pojętej dramatycznej „antytetyczności” poezji Yeatsa – często pomijanej przez polskich pośredników.

W antologii *Poeci angielscy* z roku 1907¹⁴ Kasprowicz umieścił osiem wczesnych liryków z tomów *Rozstaje*

¹⁰ R. Dyboski, *Yeats*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 12 (804).

¹¹ L. de Schildenfeld-Schiller, *The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański*, „The Mask” 1909/1910, vol. 2.

¹² W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, oprac. W. Rulwicz, Wrocław 1997, *Wstęp*, s. XCIII.

¹³ Z. Grabowski, *William Butler Yeats po polsku*, „Przegląd Współczesny” lipiec-wrzesień 1927, s. 336.

¹⁴ *Poeci angielscy (Wybór poezji) w przekładzie Jana Kasprowicza*, I. wów 1907.

(*Crossways*, 1889) oraz *Róża* (*The Rose*, 1893). Tylko dwa z tych przekładów przedrukowała ostatnio „Biblioteka Narodowa”¹⁵. Zastanawia natomiast fakt, że polski tłumacz nie przełożył żadnego z ówczesnych wierszy Yeatsa o „różę”, jednym z emblematów epoki – mimo że sam także napisał w roku 1896 powszechnie znany i ceniony do dziś cykl sonetów na ten właśnie temat. Poetyka przekładów Kasprowicza znacznie odbiegała jednak od wzorca najlepszych jego wierszy. Zmagania z wczesnymi tekstami irlandzkiego poety pokazują, jak trudno było nawet wybitnemu autorowi stworzyć współczesny polski ekwiwalent synestezyjnego stylu poetyckiego Irlandczyka. Jak łatwo było np. zaprzepaścić delikatny „mówiony” rytm tych wierszy i uwięzić je w monotonnej stylizacji pieśniowej (z wierszy naszych epigonów romantyzmu) lub pozbawić leksykę poetycką lokalnego kolorytu, a zarazem perspektywy mitycznej (*Down by the Salley Gardens/W ogrodzieśmy się spotkali*)¹⁶, bądź też unicestwić archetypiczne piętra sytuacji lirycznej czy nadmiernie wyeksponować nastrojowość (*Ephemera*) kosztem dysonansów, polisemii, aluzyjności, symboliki.

Trudność, z jaką zmagał się Kasprowicz, a później wszyscy kolejni polscy tłumacze Yeatsa, polega na tym, że liryka ta konsekwentnie ewoluowała w kierunku zespolenia co najmniej kilku przeciwstawnych tendencji estetycznych, widocznych również w XX-wiecznym dramacie polskim (Wyspiański) oraz polskiej liryce, jak np. dążenie do stworzenia autonomicznego, wyszukanego języka poezji przy równoczesnej fascynacji rytmami żywej mowy i odpowiadającymi jej naturalnymi rytmami wiersza, czy też skłonność do mitologizacji, której towarzyszy tendencja do zakotwiczenia poetyckiej wizji w tzw. codziennej rzeczywistości. Jeśli dodać do tego upodobanie do antynomii, dramatyzacji i pośredniości przekazu lirycznego, to okaże się, że dopiero około roku 1920 rytm przemian po-

¹⁵ W. B. Yeats, *Wiersze wybrane*, ed. cit.

¹⁶ Przekład ten analizowała Maria Dłuska (1950); zob.: M. Dłuska, *Polski wiersz toniczny*, w: *Prace wybrane*, red. S. Balbus, t. I, Kraków 2001, s. 469–470.

eżji polskiej dojrzał do poetyki Yeatsa, choćby z jego imagistycznego tomu *Powinności (Responsibilities)* z roku 1914, nie mówiąc już o arcydziele nowoczesnej liryki, za jakie uważany jest tom *Wieża* (1928), porównywalny z artystycznymi dokonaniem Leśmiana z *Łąki* (1920) i *Napojem cienistego* (1936) oraz Wierzyńskiego z *Tkanki ziemi* (1960) i Miłosza z poematu *Gdzie wschodzi słońce...* (1974).

Młodopolskie z istoty (Wyspiański) dążenie do mityzacji również codziennej rzeczywistości, m.in. za pośrednictwem tzw. naturalnych rytmów wiersza, wyraziło się ponownie w dwudziestoleciu międzywojennym: najpierw w dionizyjskiej atmosferze poezji Skamandrytów, w *Łące* (1920) Bolesława Leśmiana, następnie w prozie Brunona Schulza i recenzowanych przezeń późniejszych utworach Wierzyńskiego (*Wolność tragiczna*, 1936; *Kurhany*, 1939) oraz w wierszach młodych wówczas poetów (tzw. II Awangardy), zwanych katastrofistami: Czesława Miłosza i Józefa Czechowicza, a nawet u opozycyjnych dotąd względem kierunku skamandryckiego poetów tzw. Awangardy Krakowskiej. Ci ostatni, wbrew głoszonym supernowoczesnym i futurystycznym hasłom, podjęli z czasem w praktyce poetyckiej (i w teorii) linię młodopolskiego neoestetyzmu. Poprzez metafory i eksperymenty ze składnią oraz wierszem wolnym poeci Awangardy chcieli stworzyć nowy, elitarny język poezji. Estetyczny spór Awangardy Krakowskiej z „warszawskim” Skamandrem, wzajemnie oskarżającymi się o „populizm”, zdominował na wiele lat polskie życie literackie i miał rozmaite (także polityczne) reperkusje. Interesujący wydaje się jednak fakt, że poetów obu tych wpływowych orientacji połączyła sympatia dla Norwida, francuskich symbolistów oraz Leśmiana, a także wspólni następcy.

Można więc powiedzieć, że lata międzywojenne przygotowały niezbędny repertuar artystyczny dla przyszłych tłumaczy wczesnych wierszy Yeatsa. Dotyczy to zwłaszcza Czesława Miłosza, a pośrednio Jarosława Marka Rymkiewicza, Ludmiły Marjańskiej, Ewy Życieńskiej,

Leszka Engelkinga, Zygmunta Kubiaka oraz Stanisława Barańczaka.

Gdy w roku 1926 umarł Jan Kasprówic, wraz z nim i z epoką Młodej Polski odszedł i polski Yeats-poeta. Na razie nie zmieniła tego faktu ani nagroda Nobla (1923), ani wydane w roku 1924 przez Miriam¹⁷ *Opowiadania o Hanrahanie Rudym* (z cyklu *Stories of Red Hanrahan*, 1897), ani też nowsze, niekoniecznie lepsze językowo *Opowiadania o Hanrahanie Rudym. Tajemnicza Róża. Rosa Alchemica* (*Stories of Red Hanrahan. The Secret Rose. Rosa Alchemica*) w przekładzie Józefa Birkenmajera¹⁸ (1925)¹⁹. Po latach lekturę tych właśnie opowiadań Yeatsa w bibliotece uniwersyteckiej w Wilnie w latach trzydziestych szczególnie ciepło wspominać będzie autor *Doliny Issy*, Czesław Miłosz²⁰.

W latach międzywojennych pojawiły się też wymieniane już obszernie eseje o twórczości sławnego Irlandczyka autorstwa Zbigniewa Grabowskiego i Romana Dybowskiego. Esej Grabowskiego z roku 1927 dotyczy świeżo wydanych opowiadań w przekładzie Birkenmajera i częściowo utrwała dotychczasowy obraz Yeatsa. Ukazuje poetę na tle całokształtu jego ówczesnego dorobku. Wspomina nawet nie znany w Polsce traktat estetyczno-historiozoficzny *A Vision* (1925). Przywołuje irlandzkie, angielskie i francuskie tło literackie epoki fin-de-siècle'u. Porównuje poetę z Maeterlinckiem, „mistrzem wywoływania nastroju”, i przeciwstawia jego „delikatność” z jednej strony Conradowi, Synge'owi i Blake'owi, a z drugiej „sztucznej pompie i wspaniałości Villiersa de l'Isle Adam”. Grabowski pomija jednak „lokalny” aspekt *Opowiadań o Hanrahanie* i skupia się niemal wyłącznie na ich wymowie symbolicznej. Kreśli duchowy portret irlandzkiego artysty (wówczas już nie do końca prawdziwy) jako

¹⁷ Miriam w swym tłumaczeniu oparł się na pierwszym wydaniu opowiadań Yeatsa z roku 1897.

¹⁸ Podstawą przekładu Birkenmajera było wydanie późniejsze, z roku 1923.

¹⁹ Biblioteka Lauratów Nobla, t. 41.

²⁰ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, op. cit., s. 201.

niezwykle subtelny symbolista, „mistyka” ulotnych uczuć i nastrojów. Zwraca też uwagę na verlaine'owską muzyczność jego poezji i prozy.

Uderzającą cechą tej recenzji jest kompletne oderwanie od realiów polskiego życia literackiego. Autor nie pomaga czytelnikowi znaleźć dla opowiadań Yeatsa żadnych punktów odniesienia w literaturze młodopolskiej, tak bogatej w wątki baśniowe²¹. Esej Grabowskiego potwierdza też znany fakt, że w pierwszym dziesięcioleciu międzywojennym ważną i, obok kabaretowej, żywotną polską tradycją fin de siècle'u okazał się francuski symbolizm. Wiersze symbolistów były wówczas tłumaczone na nowo przez poetów Skamandra (a później tzw. Awangardy) i stanowią istotny punkt odniesienia (od lat sześćdziesiątych równoległe z poezją T. S. Eliota) dla XX-wiecznej poezji polskiej. Akcentując więc tradycję francuskiego symbolizmu, Grabowski starał się być może ułatwić międzywojennemu czytelnikowi nawiązanie bezpośredniego kontaktu z poezją Yeatsa. O trafności jego intuicji świadczy fakt, że właśnie na fali niesłabnącego zainteresowania zarówno symbolizmem francuskim, jak i Norwidem w późnych latach dwudziestych na nowo odkryto w Polsce twórczość „młodopolskiego” niegdyś poety Bolesława Leśmiana (1877–1937).

Kolejna, późniejsza o osiem lat charakterystyczna wzmianka o Yeatsie (w „Wiadomościach Literackich”)²², przedrukowana za londyńskim miesięcznikiem „Life and Letters”, nosi piętno niespokojnych lat trzydziestych i przypomina rolę, jaką odegrał Yeats w tzw. rewolucji irlandzkiej. Polegała ona na ukazywaniu w dramatach „postawy heroicznej pogardy dla życia własnego i cudzego” w momentach, gdy zagrożone są wartości najwyższe. Wkrótce też w podobnym kierunku zaczęły zmierzać wiersze wybitnych poetów polskich z najmłodszego „wojennego pokolenia”.

²¹ Por.: A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1997.

²² „Wiadomości Literackie” 1935, nr 7.

Obszerny esej Romana Dyboskiego z roku 1939²³ zamknął natomiast pierwszy okres polskiej recepcji Yeatsa i otworzył nowy: ostatni, który nastąpił po II wojnie światowej i erze stalinizmu. Esey ten bowiem został ponownie przedrukowany w pośmiertnym *opus magnum* krakowskiego profesora *Sto lat literatury angielskiej*²⁴. Dyboski więc dwukrotnie – raz u progu II wojny światowej i ponownie u progu epoki poststalinowskiej – przypominał polskim czytelnikom Yeatsa jako nowoczesnego poetę, twórcę ruchu celtyckiego i narodowego teatru Irlandii, bliskiego wyobrażni Mickiewiczowi i Wyspiańskiemu, a poetyckimi dokonaniem symbolistom francuskim i tzw. estetyce „codzienności” (*Easter 1916*), która kojarzyła się wówczas na ogół jeszcze ze Staffem i poetami Skamandra, a może już z Miłoszem, Herbertem i z Różewiczem. Twórczość Yeatsa stanowi według polskiego anglisty „złote ogniwo” między twórczością Blake’a, Shelleya, prerafaelitów i symbolistów a wielką poezją przyszłości, która nadejdzie po „ciemnych czasach”.

Krajowe wydanie dzieła Dyboskiego zbiegło się symbolicznie z wydawanymi na emigracji, w Londynie i Nowym Jorku antologiami poezji anglojęzycznej Jerzego Pietrkiewicza (Londyn 1958)²⁵, a zwłaszcza Pawła Mayewskiego (Nowy Jork 1958)²⁶, które uczestniczyły w rozbudzeniu zainteresowania polskich czytelników XX-wieczną poezją anglojęzyczną. Dzięki tym antologiom do kraju dotarło sporo nie znanych dotąd w Polsce sławnych, nowoczesnych wierszy Yeatsa (m.in. *The Second Coming*, *The Tower*, *Sailing to Byzantium*, *Leda and the Swan*, *Dialogue of Self and Soul*, *Meru*, *An Irish Airman foresees his Death*, *The Spur*), wyrosłych z estetyki dojrzałego modernizmu. I to na ogół w raczej udanych przekładach, zwłaszcza Czesława Miłosza (z biegiem lat udoskonala-

²³ R. Dyboski, *Yeats*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 12 (804).

²⁴ R. Dyboski, *Sto lat literatury angielskiej*, wydał J. Krzyżanowski, Warszawa 1957.

²⁵ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, Londyn 1958.

²⁶ *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, op. cit.

nych), Jana Leszczy oraz Jerzego Pietrkiewicza (profesora polonistyki londyńskiej).

Wydane również na emigracji *Wiersze staroświeckie* Mariana Hemara²⁷ – związanego z poetami Skamandra i kręgiem „Wiadomości Literackich” twórcy artystycznych kabaretów, także radiowych – przyniosły parafrazy dwóch findesieciowych drobiazgów Yeatsa (przełożonych niegdyś przez Kasprowicza), pokazując, że wcale się nie zestarzały. W tym czasie również Kazimierz Wierzyński wkomponował w baśniowo-balladowy świat swoich całkowicie odnowionych po II wojnie światowej wierszy (*Oda z tomu Tkanka ziemi*, 1960) parafrazę i motto z *A Drunken Man's Praise of Sobriety* (*Last Poems*, 1936–1939) Yeatsa, wyuczując w niektórych późnych wierszach wybitnego Irlandczyka bliską jego własnym młodzieńczym utworom dionizyjsko-appolińską atmosferę.

Wkrótce też, w ślad za obu emigracyjnymi antologiami, odrodziło się w kraju na niespotykaną dotąd skalę zainteresowanie poezją angielską. Szczególnym uznaniem cieszył się T. S. Eliot, którego recepcję przygotował jeszcze w latach trzydziestych znakomitymi esejami krytycznymi wybitny polonista i znawca poezji angielskiej Waław Borowy.

W roku 1959 Pietrkiewicz opublikował artykuł *Leśmian and Czechowicz. Two Uncommitted Poets*²⁸. Na marginesie porównywania „niezaangażowanych” – czyli związanych organicznie z przyrodą postaw twórczych obu poetów polskich – wskazał na analogiczną do *Wieży* (1928) rolę, jaką w poezji polskiej odegrała *Łąka* (1920). Wówczas już bowiem Leśmian uosabiał – w oczach znawców literatury – żywy związek XX-wiecznej poezji polskiej z epoką fin de siècle'u (Młodej Polski). Widziano w nim rzeczywistego symbolistę i twórcę polskiej poezji o tema-

²⁷ M. Hemar, *Wiersze staroświeckie*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1971.

²⁸ J. Pietrkiewicz, *Leśmian and Czechowicz. Two Uncommitted Poets*, „The Slavonic and East European Review” 1959, t. 37, nr 89, s. 336–347. Wyd. polskie: J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej*, Warszawa 1986, s. 322–325.

tyce metafizycznej. Leśmian należał też do grona pierwszych pisarzy polskich wydanych natychmiast po II wojnie światowej równoległe w kraju i na emigracji²⁹. Pietrkiewicz zaś był tym autorem, który jakby mimowolnie próbował znaleźć tak istotny dla zrozumienia polskiego poety jego anglo-irlandzki odpowiednik – findesieclowy, a zarazem współczesny.

W roku 1969 pomysł ten podjął Czesław Miłosz. W *The History of Polish Literature* w rozdziale o Leśmianie, chcąc przybliżyć amerykańskiemu odbiorcy mitotwórczy aspekt dzieła polskiego poety i ściśle z mitotwórstwem związany u niego „dylemat agnostycyzmu”, również odwołał się do analogii z Yeatsem. Leśmian bowiem (według wileńskiego poety), drażąc samą ideę nieskończoności, borykał się również – podobnie jak irlandzki artysta – z ideą „wymyślonej przez człowieka wieczności” (znaną np. z *Sailing to Byzantium*, jednego z ulubionych wierszy Miłosza³⁰, którego dwoisty wydzźwięk tłumacz uprzednio ujednoznaczniał). Zarówno Pietrkiewicz, jak i Miłosz zdaje się przeoczyli w tej *ad hoc* skonstruowanej paraleli m.in. zarówno najważniejszy, językowy, jak i aktualny aspekt twórczości obu poetów oraz ewolucyjny charakter poetyki Yeatsa. W mojej książce³¹ zaproponowałam więc inną jeszcze, komplementarną wobec poprzednich (lecz popartą szczegółową próbą interpretacji) paralelę: między dojrzałym artystycznie Yeatsem (tytułowy poemat *Wieża* z tomu *Wieża*) oraz dojrzałym artystycznie Wierzyńskim (*Piąta pora roku* z tomu *Tkanka ziemi*).

W roku 1967 krajowy periodyk „Poezja” poświęcił w całości swój marcowy numer Yeatsowi. Opublikowano tam wprowadzający w jego twórczość esej Marii Niemojowskiej *Iryjski głos* oraz nowe, konkurencyjne wobec

²⁹ B. Leśmian, *Wybór poezji*, wstęp L. Staff, Kraków 1946; B. Leśmian, *Łąka i Traktat o poezji*, Londyn 1947.

³⁰ Cz. Miłosz, *Antologia osobista*, Kraków 1998, s. 145–150.

³¹ Powstałej w Oksfordzie i Krakowie w latach 1974–1980; zob.: J. Dudek, *The Poetics of W. B. Yeats and K. Wierzyński: a Parallel*, Kraków 1993, wyd. polskie *Poetyka Williama B. Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego: paralela*, Kraków 2001.

dotychczasowych przekładów tłumaczenia, m.in. Jarosława Marka Rymkiewicza, Ludmiły Marjańskiej i Adama Czerniawskiego. Weszły one później do pierwszej krajowej antologii *Poeci języka angielskiego*, wydanej w trzech tomach w latach 1969–1974³². Zamieszczony tam zwięzły biogram mówi m.in., że swoją dojrzałość i niepowtarzalny ton (który „stanowi o jego wkładzie do literatury angielskiej”) osiągnął Yeats dopiero w ostatnim okresie twórczości, środkową zaś fazę określa jako symbolistyczno-imagistyczna.

Oryginalne przekłady-imitacje autorstwa Rymkiewicza pozwalają polskiemu czytelnikowi wniknąć w niepowtarzalną atmosferę wierszy z tomów *Powinności* (*Responsibilities*, 1914), *Wieża, Kręte schody* (*Winding Stair*, 1933) oraz *Wiersze ostatnie* (*Last Poems*, 1936–1939). Przywracają też głębię i niepowtarzalny rytm również dawnym wierszom Yeatsa tłumaczonym przez Kasprowicza, np. *Wyspa na jeziorze w Innisfree* (*The Lake Isle of Innisfree*). Dwie pieśni ze sztuki w wersji Rymkiewicza otwierają poświęcony Yeatsowi rozdział antologii, w której utwory poety następują po sobie na zasadzie nie chronologii, lecz kontrastu: np. między gwałtowną, udratyzowaną wizją lub namiętnym wyznaniem a soliloquium skupionym na kontemplacji emblematycznych obrazów, np. refleksyjny *Coole Park* z roku 1931 został skontrastowany z gwałtowną w tonie wersją wiersza *Urok tego, co trudne* (*The Fascination of What's Difficult*) z roku 1910 w przekładzie Marjańskiej. Tłumaczenia Marjańskiej uderzają urozmaiconym, celowo przytłumionym, lecz wyraźnie skamandryckim rytmem i muzycznością. Przekłady Rymkiewicza są natomiast sugestywnymi interpretacjami tekstów Yeatsa. Za sprawą poetyki oraz języka uruchamiają symboliczno-modernistyczno-barokowe podteksty literackie. Szczególnie wyróżnia się tu polska wersja wiersza *To a Shade* (*Do Cienia*) z tomu *Responsibilities* (1914) poświęconego postaci C. S. Parnella. Już pierwsze słowa przekładu Rymkiewicza ironicznie nawiązują do utworu Norwida *Bema pamięci żałobny rapsod*.

³² *Poeci języka angielskiego*, wybór i oprac. H. Krzczkowski, J. Sito, J. Żuławski, Warszawa 1974, t. III, s. 69–100.

Także wybrane teksty innych tłumaczy zamieszczone w antologii z roku 1974 mają swoją wartość artystyczną. Ponownie weszły tu *Wieża* i *Odjazd do Bizancjum* Miłosza. Pojawiły się też tłumaczenia Janusza Ichnatowicza, Artura Międzyrzeckiego (ciekawsza od przekładu Pietrkiewicza wersja *An Irish Airman foresees his Death/Lotnik z Irlandii przeczuwa swą śmierć*, 1919), konkurencyjny wobec Kasprowicza przekład *When you are old* (*Kiedy już siwa twa głowa...*, 1893) Zygmunta Kubiaka oraz pierwszy polski wariant znanego utworu o Powstaniu Wielkanocnym *Easter 1916* (*Wielkanoc 1916*) londyńskiego poety Adama Czerniawskiego; wiersz ten wspominał Dyboski u progu II wojny światowej.

W roku 1976 Wanda Krajewska, autorka pierwszej polskiej monografii poświęconej życiu i twórczości irlandzkiego poety³³, spośród sporego już wówczas grona jego tłumaczy, szczególnie wysoko oceniła przekłady Rymkiewicza³⁴. Dodała też do swojej książki szczegółowo opracowane kalendarium życia i twórczości Yeatsa oraz bibliografię wszystkich jego utworów dostępnych w przekładach polskich aż do roku 1974.

Równoległe z książką Krajewskiej dorobek poetycki Irlandczyka przypomniał Stanisław Helsztyński, nestor anglistów polskich. W szkicu *W. B. Yeats. Cztery fazy twórczości* zamieszczonym w tomie *Od Chaucera do Ezra Pounda*³⁵ zwrócił uwagę polskiego czytelnika na zmieniający się z upływem czasu styl jego poezji: od nastrojowo-symbolicznej fazy findesieciowej poprzez *Responsibilities* (1914), *The Tower* (1928) i *Words for Music perhaps* (1933) aż po *Last poems* (1936–1939). W roku 1978 ukazały się nowe przekłady opowiadań Yeatsa autorstwa Jadwigi Piątkowskiej³⁶.

³³ W. Krajewska, *W. B. Yeats*, Warszawa 1976.

³⁴ Mimo że najlepszy, jak dotąd, ekwiwalent artystyczny poetyki Yeatsa zaproponował Miłosz (*Wieża, Odjazd do Bizancjum*).

³⁵ S. Helsztyński, *Od Chaucera do Ezra Pounda*, Warszawa 1976.

³⁶ W. B. Yeats, *Hanrahan Rudy i inne opowiadania*, tłum. J. Piątkowska, oprac. K. Stamirowska, Kraków 1978.

Rok 1987 – końcowa faza stanu wojennego w Polsce – okazał się znowu pomyślny dla Yeatsa. Wyszły wtedy równoległe dwa wybory jego wierszy, zawierające sporą liczbę tłumaczeń utworów dotąd w Polsce nie znanych. Są to: *Poezje wybrane*, wybór, słowo wstępne i przekład Ludmiły Marjańskiej³⁷ oraz *Poezje wybrane*, wybór Juliusza Żuławskiego, opracowanie Ewy Życieńskiej, wstęp Wandy Krajewskiej³⁸. Zwłaszcza ta druga książka stanowi pod względem doboru tekstów pierwszy reprezentatywny dla Yeatsa polski tom jego poezji. Zastrzeżenia budzi artystyczna jakość niektórych przekładów, nader skąpe komentarze, które utrudniają zrozumienie realiów i aluzji wierszy, oraz słabe uchwycenie właściwej tym tekstom gry znaczeń dosłownych i przenośnych. Na uwagę zasługują przekłady Życieńskiej z cyklu poświęconego postaci Crazy Jane: *Słowa może do muzyki* (*Words for Music perhaps*, 1933). Rytmem i nastrojem przypominają one wczesne, dionizyjskie wiersze Tuwima. Znakomite są też niektóre tłumaczenia Marjańskiej, zwłaszcza *Jej widzenie w lesie* (*Her Vision in the Wood*). Szkoda, że w tomie tym zabrakło *Dialogu pomiędzy mną a duszą moją* (*A Dialogue of Self and Soul*, 1933) w wersji Rymkiewicza i że np. niefortunny polski tytuł: *Rozmowa między osobą a duszą* nie zachęca do lektury tego sławnego utworu Yeatsa, którego najstarszy polski tytuł także brzmi dużo lepiej: *Dialog pomiędzy mną a duszą moją* (Jan Leszcza, 1957)³⁹.

W roku 1992 w wydanej przez siebie antologii 222 arcydzieł angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej *Z Tobą więc ze wszystkim...*⁴⁰ Stanisław Barańczak umieścił kilka wierszy Yeatsa we własnych, konkurencyjnych tłumaczeniach: *Trzej królowie*, *Drugie przyjście*, *Cztery pory ży-*

³⁷ W. B. Yeats, *Poezje wybrane*, wybór, słowo wstępne i tłum. L. Marjańska, Warszawa 1987.

³⁸ W. B. Yeats, *Poezje wybrane*, wybór J. Żuławski, oprac. E. Życieńska, wstęp W. Krajewska, Warszawa 1987.

³⁹ W wersji J. M. Rymkiewicza (1967/1974): *Rozmowa pomiędzy mną a duszą moją*.

⁴⁰ S. Barańczak, *Z Tobą więc ze wszystkim...*, Kraków 1992.

cia ludzkiego, *Wariatka Jane o Bogu*. Nazwał go też „największym poetą Irlandii” oraz „jednym z największych mistrzów języka angielskiego”. Zwrócił również uwagę na mistyczno-symboliczny i katastroficzny aspekt niektórych jego wierszy. Kolejna antologia poezji anglojęzycznej nieustrudzonego Barańczaka (1993)⁴¹ – *Od Chaucera do Larkina. 100 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci* – przyniosła wśród dziesięciu wierszy Yeatsa, głównie z ostatniego okresu twórczości, także nowy przekład *Sailing to Byzantium. Odpływając do Byzantium* Barańczaka to tekst konkurencyjny względem starszego *Odjazdu do Bizancjum* Czesława Miłosza z roku 1958. Barańczak zmienił polski tytuł, przełamał narzuconą utworowi Yeatsa przez Miłosza statyczną dostojność i, choć znacznie niekiedy uprościł i ujednoznaczniał tekst, lepiej wydobyl np. przeciwieństwo między naturą *naturans* a wyobraźnią i sztuką. W ostatniej zwrotce przekładu Barańczaka pojawia się niepotrzebnie *explicite* dzieło bizantyjskich złotników „ptak na złotej gałązce”, zasugerowany jedynie i przez Yeatsa, i przez Miłosza (ukryty bowiem w peryfrazie) emblemat wiersza, a zarazem analogon artysty. Tuż obok tłumacz szczęśliwie umieścił późniejsze *Byzantium* (1930) i sprawił, że teksty te wzajemnie się dopełniają, zgodnie z artystycznym zamierzeniem irlandzkiego poety.

W roku 1994 wyszły drukiem zebrane przez Wandę Rulewicz przekłady nie znanych dotąd w Polsce dramatów Yeatsa⁴², które od roku 1957 ukazywały się w czasopiśmie literackich. Niestety, jakość artystyczna tych przekładów jest rozmaita.

Uwieńczeniem dotychczasowej polskiej recepcji poezji Yeatsa miał być wydany w roku 1997 przez Bibliotekę Narodową tom *Wiersze wybrane* (wybór tekstów Wanda Rulewicz i Tomasz Wyżyński, opracowanie Wanda Rulewicz). Jest to wybór równie reprezentatywny jak ten z roku 1987 Żuławskiego, Życieńskiej i Krajewskiej. Z no-

⁴¹ S. Barańczak, *Od Chaucera do Larkina...*, Kraków 1993.

⁴² W. B. Yeats, *Dramaty*, wstęp W. Rulewicz, wybór i oprac. T. Brzozowski, Warszawa 1994.

wych tekstów zawiera on ważny (z powodu nieznamości w Polsce traktatu *A Vision*) poemat *The Phases of the Moon* (*Fazy Księżyca*) w słabym jednak przekładzie (takich przekładów jest tu, niestety, sporo). Tom Biblioteki Narodowej daje nadto reprezentatywny obraz i omówienie twórczości Yeatsa z rozmaitych okresów (m.in. streszczalnie wspomnianego już metafizyczno-historiofizyczno-estetycznego traktatu *A Vision* (1925)). Na moją prośbę niektóre ważniejsze utwory Yeatsa wydrukowano w wersji dwujęzycznej.

Ostatnio Zygmunt Kubiak przypomniał ponownie swoje przekłady (1966) wczesnych wierszy Yeatsa. Wśród nich szczególnie wyróżnia się nowa, współczesna i znacznie lepsza od Kasproviczowskiej wersja findesieclowej *Ephemeris*⁴³.

Spora liczba wierszy i dramatów Yeatsa z różnych okresów czeka jeszcze na polskich tłumaczy. Nie znane u nas są jego eseje, zebrane przecież w kilku książkach, oraz wyjątkowo bogata literatura krytyczna o jego twórczości. Trudno dostępne w polskich bibliotekach są nawet tomy zebranych wierszy i dramatów w oryginalnej wersji językowej, nie mówiąc już o nieocenionych komentarzach, np. *A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats* A. N. Jeffaresa (1968).

Być może sytuacja ta wkrótce ulegnie korzystnej zmianie z powodu odradzającego się w Polsce u progu nowego tysiąclecia zainteresowania literaturą porównawczą, także u najmłodszych polonistów⁴⁴.

⁴³ Z. Kubiak, *Uśmiech Kore*, Warszawa 2000, s. 157–159.

⁴⁴ T. Bilczewski, *Katastrofizm wierszy Czesława Miłosza i W. B. Yeatsa z lat trzydziestych w kontekście „Problematyki modernizmu europejskiego” Richarda Szepparda*, „Topos” 2000, nr 5–6 (54–55), s. 81–93.

Indeks nazwisk

- Abrams Meyer Howard 8, 51,
67, 98, 102, 114
Achatowa Anna 17, 114
Alberti Rafael 17
Alonso Damanso 17
Apollinaire Guillaume 7, 24
Arystoteles 51
Auden Wystan Hugh 10, 124
Bachelard Gaston 101
Baczyński Krzysztof Kamil 27
Balbus Stanisław 96, 128,
Balcerzan Edward 14, 101,
Barańczak Stanisław 27, 68,
77, 117, 121, 130, 137-138
Barth John 20
Barthelme Donald 20
Barthes Roland 16
Bartoszyński Kazimierz 52
Baudelaire Charles 9, 16, 18,
80, 111
Beckett Samuel 20
Bergson Henry 43, 105, 113
Białoszewski Miron 26, 27, 28
Biedrzycki Krzysztof 146
Biely Andriej 17
Bilczewski Tomasz 139
Birkenmajer Józef 125, 130
Biskupski Krzysztof 52
Blake William 8, 37-48, 95,
98, 101, 107, 116, 124-
125, 130, 132
Bloom Harold 8
Błok Aleksander 17
Błoński Jan 8, 73
Boczkowski Krzysztof 61, 62,
76, 109
Bogusławski Władysław 126
Bonnard Pierre 26
Borges Jorge Luis 20
Borowy Waclaw 11, 110-112,
117, 119, 133
Bourget Paul 87
Bowra Cecil Maurice 16
Březina Otakar 17
Briusow Walerij J. 17
Brooks Cleanth 9, 23, 35, 114
Browning Robert 79, 126
Brzękowski Jan 99
Brzozowski Jacek 77
Brzozowski Tomasz W. 138
Burke Kenneth Duva 52, 60
Butor Michel 20
Byron George 98, 125
Cassirer Ernst 114
Cavalcanti Guido 80
Chwalewik Witold 10, 111
Cino da Pistoia (Cino dei Si-
ghibuldi) 80
Clandel Paul 16
Coleridge Samuel Taylor 8,
105, 114
Conrad Joseph 43, 113, 130
Cortazar Julio 20
Craig Gordon 127
Cummings Edward Estlin 16
Curtius R. E. 114
Cwietajewa Marina 17
Cyceron (Marcus Tullius Cice-
ro) 40, 60
Czabanowska-Wróbel A. 131
Czapliński Przemysław 68
Czapski Józef 26
Czechowicz Józef 26, 27, 76,
112, 117, 121, 129
Czerniawski Adam 135-136
Dante Alighieri 8, 37, 42, 43,
80, 100-101, 107, 115-
116, 121
Dawid, król 116
Dedecius Karl 50
Dłuska Maria 15, 47, 93, 96,
128

- Donne John 79
 Dostojewski Fiodor 43
 Dryden John 80
 Duccio di Buoninsegna 78
 Dudek Jolanta 52, 58, 64, 96,
 98, 105-107, 115, 134
 Dyboski Roman 126-127, 130,
 132, 136
 Elektrowicz Leszek 79, 120
 Eliot Thomas Stearns 5-7, 9-
 14, 16, 18, 23-27, 34-37,
 41-48, 50-52, 55-63, 66-
 69, 71-73, 75-77, 79-82,
 84, 86, 95-96, 99, 101-
 102, 104-105, 107, 109-
 115, 117-121, 124, 131,
 133
 Elzenberg Henryk 50, 56, 58,
 67, 73, 76, 82, 84, 86-90
 Engelking Leszek 130
 Fadiejew Aleksander 120
 Faulkner William 16
 Feliksiak Elżbieta 50
 Fellini Federico 118
 Fokkema Douwe W. 19, 20, 21
 Franaszek Andrzej 50, 51
 Francesca Pierro della 78
 Fryde Lucjan 8
 Frye Northrop Herman 8, 114
 Gajcy Tadeusz 27, 28
 Gałczyński Konstanty Ildelfons
 26, 27, 28
 Gardner Helen 57, 66, 115
 Genette Gerard 14, 22
 George Stefan 16
 Gide Andre 16, 20
 Giorgione (właśc. Giorgio Bar-
 barelli da Castelfranco) 77
 Giotto di Bondone 70
 Głowiński Michał 101
 Goethe Johann Wolfgang von
 127
 Gołębiowski S. 31
 Gorkyńska Renata 50, 57,
 63, 66, 70, 76
 Góngora y Argote Luis de 17
 Grabowski Zbigniew 125, 127,
 130-131
 Grochowiak Stanisław 27,
 121
 Guderian-Czaplińska E. 68
 Guillén Jorge 17
 Gumilow Nikołaj 17
 Gutowski Wojciech 57
 Harper George Mills 39
 Hartwig Julia 76
 Heaney Seamus 51, 72
 Heine Heinrich 23
 Helsztyński Stanisław 14, 136
 Hemar Marian 133
 Herbert z Cherbury, lord 79
 Herbert Zbigniew 6, 26-28,
 36, 49-52, 55-60, 62-73,
 76-82, 86-88, 90, 94,
 98, 114, 121, 124,
 132
 Heydel Magda 110, 120
 Homer 37, 40, 69-70
 Hopkins Gerald Manley 11
 Horacy (Quintus Horatius
 Flaccus) 31-33, 35-41, 64,
 78-79, 98
 Horzyca Wilam 95
 Hulme Thomas Ernest 99,
 114
 Ichnatowicz Janusz 136
 Ingarden Roman 33, 85
 Ionesco Eugène 20
 Iwanow Wiaczesław 17
 James Henry 16
 Jan, św. 40, 95, 116
 Janaszek-Ivanickova H. 21
 Janion Maria 8
 Jaworski Stanisław 24
 Jeffares A. N. 139
 Jimenez Juan Ramon 17

- Jochum Peter 146
Jones Peter 114
Joyce James 11, 16, 18, 20,
21, 24
Jung Carl Gustav 105
Juszczak W. 40
Kalemba-Kasprzak E. 68
Karasek Krzysztof 64
Kartezjusz (właśc. Descartes
René) 82, 87
Kasprowicz Jan 124, 125-128,
130, 133, 135-136
Keats John 9, 80
Kermode F. 8, 9, 101, 114
Keynes Geoffrey 39
Kornhauser Julian 52, 55
Kotarbiński Tadeusz 82
Krajewska A. 68
Krajewska Wanda 136-138
Krokiewicz Adam 57, 60
Kruk S. 126
Krynicky Ryszard 77
Kryczkowski H. 135
Krzyżanowski Julian 126, 132,
Kubiak Zygmunt 38, 130, 136,
139
Kurek Jalu 99
Kwiatkowski Jerzy 47, 96
Kwintylian (Marcus Fabius
Quintilianus) 31
Laforgue Jules 9, 23, 80, 111
Lawrence David Herbert 16
Leavis Frank Raymond 11
Lechoń Jan 27, 101
Leeuwenhoek van Antonie 81
Leszcza Jan 133, 137
Leśmian Bolesław 17, 101,
124, 129, 131, 133-134
Levin Harry 19
Longinus 41, 51
Lorka Garcia Gabriel 17
Łukasiewicz Jan 82
Machado y Ruiz Antonio 17
Maeterlinck Maurice 130
Mallarmé Stephane 9, 16
Mandelsztam Osip 17, 27,
114
Mann Thomas 16, 18, 20
Marjańska Ludmiła 129, 135,
137
Markiewicz Henryk 14, 16
Marquez Garcia Gabriel 20
Maślanka Julian 97
Mayewski Paweł 112, 132
Merchant J. A. 126
Michaud Guy 18
Mickiewicz Adam 33, 37, 43,
44-45, 47, 48, 63, 93-107,
116, 118, 127, 132
Międzyrzecki Artur 76-77,
136
Milecki Aleksander 14
Milton John 80
Miłosz Czesław 6, 12, 25, 27,
29, 31-34, 36, 38-48, 61,
66, 94-96, 98-104, 106-
107, 111-112, 115, 117-
119, 121, 124, 129-130,
132, 134, 136, 138, 146
Miłosz Oskar 117
Miodońska-Brookes Ewa 15,
47
Montale Eugenio 17
Mozart Wolfgang Amadeus 70
Musil Robert 20
Nachman z Braclawia 83
Napierowski Stefan 112
Niemojowska Maria 35, 46,
134
Nietzsche Friedrich 42, 43,
116, 119
Norwid Cyprian Kamil 9, 11,
59, 60, 72-73, 75, 88, 94,
102, 109-110, 113, 117,
123-124, 126, 129, 131,
135

- Nycz Ryszard 21
 O'Neill Eugene 16
 O'Neill John 44
 Ortega y Gasset Jose 17
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 40
 Pankiewicz Józef 26
 Parnell Charles Steward 135
 Pascal Blaise 60
 Pater Walter 43, 125
 Paweł, św. 116
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 26, 27, 28
 Paź Bogusław 68
 Peiper Tadeusz 18, 27, 99, 102, 105
 Pianko Gabriela 31
 Piątkowska Jadwiga 136
 Pietrkiewicz Jerzy 132-134, 136
 Pigoń Stanisław 93, 102
 Pini Tadeusz 95
 Pius X 19
 Platon 37, 40, 56, 61, 63, 90
 Plotyn 50
 Podraza-Kwiatkowska Maria 123
 Poe Edgar Allan 9, 16
 Poliktet 56
 Porembscy Zofia i Lucjan 125
 Pound Ezra 7, 8, 9, 10, 11, 18, 22, 23, 24, 26, 99, 114, 124
 Pręczkowska Helena 10, 34, 68
 Propercjusz 23
 Proust Marcel 16, 18, 20
 Przesmycki Zenon (Miriam) 17, 125-126, 130
 Przyboś Julian 27, 93-95, 100-106
 Przybylski Ryszard 14, 76, 113-115, 119
 Quasimodo Salvatore 17
 Racine Jean Baptiste 80
 Richards Ivor Armstrong 37
 Rilke Rainer Maria 73, 75
 Różewicz Tadeusz 26, 27, 76, 94, 104, 114, 121, 132
 Rulewicz Wanda 51, 76, 109, 125, 127, 138
 Rymkiewicz Jarosław Marek 14, 76, 113-116, 119, 129, 135-137
 Scheler Max 48
 Schiller Leon (właśc. Schiller de Schildenfeld Leon) 127
 Schulz Bruno 129
 Shapiro Karl 112
 Shelley Percy Bysshe 9, 43, 80, 95, 125-126, 132
 Sheppard Richard
 Siemion Piotr 51
 Sinko Tadeusz 33, 37, 64, 93, 97-98
 Sito Jerzy 135
 Sławińska Irena 125
 Sławiński Janusz 117
 Słowacki Juliusz 44, 94, 102
 Smaszcz W. 96
 Sofokles 56
 Sokrates 40, 56, 82, 87-88
 Spinoza Baruch 51, 79, 82-84
 Sprusiński Michał 109
 Staff Leopold 31, 132
 Stala Marian 104
 Stamirowska Krystyna 136
 Stead C. K. 51, 114
 Stefanowska Zofia 94
 Stevens Wallace 16
 Stróżewki Władysław 77
 Svevo Italo 20
 Swedenborg Emanuel 43, 47, 107, 116
 Swinburne Algernon Charles 126
 Synge John Millington 130

- Szekspir, Shakespeare William 125
Szeszow Lew 43
Szymański Wiesław Paweł 17, 18
Śliwiński Piotr 68
Tatara Marian 8
Tennyson Alfred 79
Teresa z Ávila, św. 107, 116
Terlecki Tymon 111, 117, 119-121
Trakl Georg 16
Tuwim Julian 26, 27, 28, 59, 96, 101, 137
Twardowski Jan 26, 27
Unamuno Miguel de 17
Ungaretti Giuseppe 17
Valery Paul 16
Verlaine Paul
Vermeer van Delft Johannes 81
Villiers de l'Isle Adam Auguste de 130
Wagner Richard 111
Ward Jean 55, 61, 76, 114
Warren Austin 114
Wat Aleksander 121
Weil Simone 43, 63
Weintraub Wiktor 94
Wellek René 15, 16, 17, 18, 20, 114
Wergiliusz (Publius Wergilius Maro) 37, 59, 74, 78
Whitman Walt 16
Wiegandt Ewa 68
Wierzyński Kazimierz 13, 25, 26, 27, 28, 36, 45, 94-98, 101-102, 105-106, 112-113, 121, 124, 129, 133-134
Wilde Oskar 146
Wilson Edmund 11, 14, 16
Wimsatt William K. 9, 23, 35, 114
Winniczuk Lidia 31
Wiśniewski Jerzy 57
Witkacy (właśc. Witkiewicz Stanisław Ignacy) 117
Wolter (właśc. Arouet François-Marie) 119
Woolf Leonard 11
Woolf Virginia 11, 16, 20
Wóźniak-Labiniec Marzena 57
Wyka Kazimierz 8, 19, 94
Wyka Marta 79
Wyspiański Stanisław 17, 110, 126-129, 132
Wyżyński Tomasz 125, 138
Yeats William Butler 6, 7, 9-10, 16, 24, 26, 43-45, 51, 63, 67, 71-72, 95, 123-139
Zacharska Janina 95
Zgorzelski Czesław 93, 96
Żeromski Stefan 127
Żuławski Juliusz 135, 137-138
Żurowski Maciej 8, 9, 10, 18, 19, 23, 55, 68, 80, 111
Życieńska Ewa 129, 137-138

Metryki tekstów

1. *Poeci Skamandra z perspektywy końca wieku XX*, w: *Stulecie Skamandrytów*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 195–211 (materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994).

2. *Miłosz wobec tradycji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1981, t. LXXI, z. 4, s. 107–121 (referat wygłoszony na Uniwersytecie Jagiellońskim w czerwcu 1980 na konferencji naukowej poświęconej Czesławowi Miłoszowi).

3. *Wierny niepewnej jasności: dramaturgia wyobraźni i racjonalizmu intuicyjnego w twórczości Zbigniewa Herberta z lat 1974–1998* – rozszerzona wersja artykułu: *Wierny niepewnej jasności. O poezji Zbigniewa Herberta*, cz. II, „Ruch Literacki” 1996, z. 6, s. 13, 729–742.

4. *Adam Mickiewicz wśród twórców ostatniego półwiecza*, „Universitas” 1998, nr 21 (referat wygłoszony na Uniwersytecie Jagiellońskim w maju 1998 na międzynarodowej konferencji naukowej: *Pan Tadeusz i jego dziedzictwo w literaturze i sztuce*).

5. *T. S. Eliot a poezja polska*, „Ruch Literacki” 1996, z. 3, s. 346–357 (polska wersja referatu wygłoszonego na Uniwersytecie Jagiellońskim w listopadzie 1995 na międzynarodowej konferencji naukowej: *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury*).

6. *William Butler Yeats wśród poetów polskich. O recepcji poezji W. B. Yeatsa w Polsce*, „Ruch Literacki” 2001, R. XLII, z. 3, s. 279–290 (polska wersja referatu wygłoszonego na uniwersytecie w Londynie 19 października 2000 na międzynarodowej konferencji naukowej: *The Irish and British Fin-de-Siècle in Europe: Wilde and Yeats*; księga referatów z tej sesji ukaże się w języku angielskim w roku 2004 pod red. prof. Petera Jochuma).

Spis treści

Wprowadzenie	5
Poeci Skamandra z perspektywy końca wieku XX	7
Miłosz wobec tradycji literackiej	29
„Wierny niepewnej jasności”: dramaturgia wyobraźni i racjonalizmu intuicyjnego w twórczości Zbigniewa Herberta z lat 1974–1998	49
Adam Mickiewicz wśród twórców ostatniego półwiecza	93
T. S. Eliot a poezja polska (z dziejów recepcji)	109
William Butler Yeats wśród poetów polskich (o recepcji poezji Yeatsa w Polsce)	123
Indeks nazwisk	141
Metryki tekstów	146