

Jolanta Dudek  
Poeci polscy  
XX wieku

Przybóś

Miłosz

Gajcy

Wierzyński



Jolanta Dudek

Poeci polscy  
XX wieku

część I



"IMPULS"

OFICyna WYDAWNICZA „IMPULS”

©: Oficyna Wydawnicza „Impuls”  
Projekt okładki: Adam Hanuszkiewicz  
Korekta: Alicja Cichocka  
Redakcja: Piotr Niwiński

**Podręcznik pomocniczy do nauczania historii literatury polskiej  
w szkołach ponadpodstawowych wszystkich typów.**

**Podręcznik powstał w Instytucie Filologii Polskiej  
Uniwersytetu Jagiellońskiego**

**ISBN 83-85543-49-X**

**Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 31-015 Kraków, ul. Pijarska 21/7,  
tel. 21-77-79**

**Wydanie I, Kraków, grudzień 1994**

**Skład: Wydawnictwo „Text”, Kraków, ul. Pijarska 21/7,  
tel. 22-98-90**

**Druk: Poligrafia Inspektoratu Towarzystwa Salezjańskiego  
30-306 Kraków, ul. Konfederacka 6, tel. 66-40-00**

## SPIS TREŚCI

Słowo wstępne: 4

- I. XX wieczne tło literackie w zarysie 4
  - II. O próbach uporządkowania literackiej sceny w skrócie: symbolizm, modernizm, postmodernizm 12
  - III. Założenia książki 18
1. *Piąta pora roku* Kazimierza Wierzyńskiego 23
  2. Miłosz wobec tradycji literackiej 88
  3. Poemat: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Czesława Miłosza — część pierwsza: *Posłuchanie* 104
  4. Katedra w Chartres w ujęciu Przybosia i Jastruna 150
  5. Tadeusz Gajcy 159
  6. O „*Sonetach białych, brązowych i szarych*” S. Grochowiaka 177
  7. Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi (O poezji Zbigniewa Herberta) 195

Przypisy 222

Noty o autorach w porządku alfabetycznym 247

Słownik ważniejszych kierunków w literaturze i sztuce XX w. (wspomnianych w książce) 267

Najważniejsze polskie ugrupowania poetyckie (wspomniane w książce) w porządku alfabetycznym 287

# Słowo wstępne

---

## I.

### XX WIECZNE

### TŁO LITERACKIE

### W ZARYSIE

**Z**ebrane w niniejszym tomie eseje o Kazimierzu Wierzyńskim, Czesławie Miłoszu, Mieczysławie Jastrunie, Julianie Przybosiu, Tadeuszu Gajcym, Stanisławie Grochowiaku i Zbigniewie Herbertcie łączy hipoteza, 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 wielokierunkowym nurtem intelektualno-artystycznym wyznaczonym w dziedzinie poezji dokonaniem m.in. poetów anglojęzycznych (W.B. Yeatsa, T.S. Eliota, E. Pounda) oraz zaproponowaną przez nich niekonwencjonalną recepcją m.in. angielskich poetów metafizycznych (tj. 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 tu nowego nurtu w XX-wiecznej

poezji europejskiej sięgają romantyzmu. Takie stanowisko zajmują, pośród uczonych anglo-amerykańskich m.in. F. Kermode, N. Frye, M.H. Abrams i H. Bloom. W Polsce już w latach 30-tych w podobnym duchu pisał wybitny krytyk Lucjan Fryde, a po nim m.in. K. Wyka, M. Tatar, M. Janion i J. Błoński.

Inni zaś uczeni i krytycy, którzy przyjmują węższą perspektywę poznawczą, poszukują źródeł nowoczesności wyłącznie w bliższej perspektywie czasowej, a mianowicie w zjawiskach artystyczno-intelektualnych antypozytywistycznego przełomu XIX i XX wieku, tj. głównie w modernizmie i symbolizmie, lub jeszcze bliżej, m.in. w powstałej na przestrzeni lat 1910 - 1917 koncepcji imagizmu i wertycyzmu jego kontynuacji (od ang. *image*, tj. obraz i łac. *vortex*, tj. wir). Koncepcja ta bowiem, stopniowo formułowana głównie przez Ezra Pound'a, wyraża, zdaniem niektórych badaczy, wspólne dążenia wielu XX-wiecznych awangard literackich.

Z tego właśnie punktu widzenia, (na tle m.in. neoklasycyzmu, ekspresjonizmu, kubizmu oraz nadrealizmu, dadaizmu i futuryzmu) przedstawił imagizm (i wertycyzm) na gruncie polskim znany romanista i komparatysta Maciej Żurowski w znakomitym i opartym o rozległą bibliografię opracowaniu pt. *Ezra Pound. Lepszy rzemieślnik* (1974)<sup>1</sup>. Otóż, według Żurowskiego, polskiego znawcy tej problematyki: „koncepcja imagizmu jest na tle awangardy zarówno europejskiej jak i amerykańskiej zjawiskiem pierwszorzędym”.

Przy okazji warto wspomnieć również i o tym, że wymienieni już 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 samego początku w utworach m.in. S.T. Coleridge'a, P.B. Shelley'a, J. Keatsa oraz E.A. Poe.

Podobnie rzecz się ma we Francji z twórczością Ch. Baudelaire'a, uważanego za prekursora symbolizmu a zarazem inspiratora nowoczesnej poezji europejskiej (w tym także T.S. Eliota).

W Anglii za ogniwo pośredniczące między romantykami angielskimi i symbolistami francuskimi z jednej strony, a nowoczesną poezją T.S. Eliota i koncepcjami E. Pounda z drugiej, uważa się twórczość W.B. Yeatsa. Wcześniejszemu natomiast

amerykańskiemu romantykowi Edgarowi Allanowi Poe, krytycy angielscy, francuscy i amerykańscy przypisują rolę literackiego inspiratora m.in. twórczości właśnie Baudelaire'a i Stefana Mallarmé. Z kolei T.S. Eliotowi jako autorowi m.in. wpływowego szkicu pt. Poeci metafizyczni (1919) — osnutego wokół paraleli między poetami angielskiego baroku a Jules'em Laforgue'em — wykazuje się obecność w jego wczesnej poezji (*Miłosna pieśń Prufrocka*, *Rapsodia wietrznej nocy*) wątków charakterystycznych dla symbolisty Laforgue'a.

Tak zamyka się jeden tylko krąg ustalonych przez krytyków i badaczy wzajemnych związków, współzależności i korelacji między poetami angielskimi, francuskimi oraz 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 symbolizmu, zjawiska wyprzedzonego na naszym gruncie przez Norwida, który coraz bardziej jawi się jako rodzimy punkt odniesienia dla twórczości m.in. Baudelaire'a i T.S. Eliota z jednej strony i XX-wiecznych poetów polskich z drugiej<sup>2</sup>.

W ujęciu niektórych badaczy anglo-amerykańskich (F. Kermode, C. Brookes, W. Wimsatt) obraz poetycki<sup>3</sup> — pojęcie kluczowe, obok wyobraźni czy też wrażliwości (T.S. Eliot) w anglojęzycznej romantycznej i XX-wiecznej krytyce i poezji — stanowi bliski odpowiednik symbolu francuskich symbolistów a zarazem zapowiedź obrazu imagistów oraz opartych o kategorię obrazowości XX-wiecznych poetyk m.in. W.B. Yeatsa, T.S. Eliota i E. Pounda.

Otóż według Pounda: „(Obraz) jest to coś przedstawiającego pewien kompleks (tj. zespół, J.D.) intelektualny i emocjonalny w jednym mgnieniu oka. Słowa „kompleks” używam przede wszystkim w tym specjalnym znaczeniu, które mu nadają nowi psychologowie, jak Hart, aczkolwiek całkowita zgodność między nimi nie jest konieczna.

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'ts — Kilka rad negatywnych* (1910), tłum. M. Żurowski)<sup>4</sup>.

W późniejszym o lat kilka ujęciu T.S. Eliota (*Poeci metafizyczni* oraz *Hamlet*, 1919) obraz poetycki — tożsamy m.in. z symbolem symbolistów i konceptem twórców barokowych — może także jako „przedmiotowy korelat“ wyrazić pełnię życia wewnętrznego człowieka, tj. 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*)<sup>5</sup>.

Postulat obrazowości (i antyretoryczności) wypowiedzi poetyckiej wyraża też upowszechniony przez Pounda w esejach ideał maksymalnego zbliżenia poezji do prozy (której wzorem jest twórczość m.in. Flauberta). Towarzyszy mu preferencja dla liryki pośredniej a także nieciągłej i fragmentarycznej narracji lirycznej przetykanej refleksją bądź medytacją. Oznacza to skłonność do ujęć mozaikowych i collage'owych, bądź też opartych o kompozycyjną zasadę muzycznej powracalności przetworzonych znaczeń słów i motywów. Idzie w parze ze skłonnością do wielopoziomowych (często ukazywanych z różnych punktów widzenia) konstrukcji znaczeniowych, ale nierzadko też zmierza w kierunku przeciwnym — tj. ku biegunowi zwięzłości, jasności, umiaru, sylogistycznie niemal zarysowanej linii wyводу. Zgodnie z koncepcją imagizmu u późnego Yeatsa, Eliota i Audena — a także u większości analizowanych w niniejszym tomie poetów polskich — obrazy zakotwiczone są w języku potocznym, a preferowaną formą wiersza jest *vers libre* (tj. wiersz wolny).

Lata ok. 1910-1914 — jako okres konstytuowania się m.in. teorii imaginizmu — uważa się na ogół za fazę przygotowującą narodziny nowoczesnej poezji (i 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 zawiązał się Londyński Klub Poetów oraz powstała skupiona wokół pisarki Virginii Woolf i jej męża Leonarda tzw. Grupa Bloomsbury (nazwana tak od dzielnicy Londynu). Z grupą tą związany był także T.S. Eliot i J. Joyce podobnie jak wielu znanych pisarzy i artystów. Jednakże za najbardziej przełomowy moment w historii XX-wiecznej literatury nie tylko anglojęzycznej uznaje się na ogół rok 1922 —



datę wydania skróconej przez E. Pounda *Ziemi jałowej* T.S. Eliota oraz *Ulissesa* J. 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 znana lecz bardziej analityczna książka F.R. Leavis'a pt. *Nowe tendencje w poezji angielskiej* (*New Bearings in English Poetry*, 1932), poświęcona poezji G. Hopkinsa, T.S. Eliota i E. Pounda. Niemal równocześnie (tj. na początku lat 30-tych) na gruncie polskim ukazały się dwa wpływowe szkice W. Borowego o T.S. Eliocie krytyku, teoretyku tradycji i poecie<sup>6</sup>, uwzględniające ówczesny spory już stan badań nad tym poetą. W szkicach poświęconych Eliotowi — Borowy po raz pierwszy zwrócił uwagę na podobieństwo jakie zachodzi między twórczością tego współczesnego poety angielskiego oraz C.K. Norwida — patrona nowoczesnej poezji i wiersza polskiego. Słowa te stały się punktem wyjścia dla wszelkich rozważań o charakterze porównawczym, przyjmujących autonomiczną, choć paralelną względem europejskiej, linię rozwojową poezji polskiej.

Wszyscy wymienieni autorzy już w latach 30-tych zwrócili uwagę literackiej publiczności na fakt, że nowatorstwo głównego nurtu XX-wiecznej poezji (literatury) wyraża się m.in. także w jej nowym stosunku do tradycji. Nie polega on na ślepym naśladownictwie dawnych form i stylów wypowiedzi, ani też na rewolucyjnym odrzucaniu 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 T.S. Eliot w eseju pt. *Tradycja i talent indywidualny* (1921). Intelktualnym i emocjonalnym centrum jego *Ziemi jałowej* są więc słynne wersy:

Jakie korzenie tu tkwią, jakie gałęzie rosną  
Z tych kamiennych rumowisk? O synu człowieka  
Rzec 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.

(tłum. Cz. Miłosz)

Wyrażają one nastrój rozpacz, niepokoju i niepewności płynący z poczucia rozbicia wszystkich dotychczasowych hierarchii wartości, które jakby zawiodły w konfrontacji z kontr-cywilizacją zmarnowanej ziemi i przedwcześnie postarzałych, zniszczonych duchowo i fizycznie ludzi (jak np. Lil z II części poematu pt. *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 *Legandy o Graalu* ciągle poszukują, choć na ogół nieświadomie, jakiegoś oparcia duchowego, lecz nie wiedzą jak szukać, gdzie szukać i czego szukać.

Charakterystyczną cechą dla T.S. Eliota i omawianego tu nurtu jest stale podejmowana próba odzyskania zachwianej równowagi między światem materialnym a światem duchowym, której towarzyszy ciągła oscylacja między zachwytem nad urodą życia i ziemi a poczuciem zagrożenia, zagubienia, lub bolesnego oczekiwania.

Wszystko to odnaleźć można także u większości poetów polskich. Kontrasty i wahania się postaw emocjonalno-intelektualnych XX-wiecznych artystów dobrze ilustruje zestawienie przelomowej (w trafnym odczuciu polskiej publiczności literackiej) *Wiosny i wina* (1919) K. Wierzyńskiego, którą przenika ekstatyczna pochwała życia i ziemi, z również przelomową w powszechnym odbiorze (w skali światowej) *Ziemią jałową* T.S. Eliota, w której dominuje ciemny koloryt emocjonalny. W obu też wypadkach nastrój pierwszych tomów poetyckich kontrastuje z wahającą się tonacją późniejszych wierszy obu poetów.

Postulowany przez T.S. Eliota bezpośrednio w jego esejach (*Tradycja i talent indywidualny*) a pośrednio także i 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 stanowis-

kami, jakie wobec podobnej problematyki zajmowali w różnych okresach przeszłości, europejscy artyści, myśliciele i mistycy.

Ostatecznym celem owego dialogu postaw jest więc nie tyle powrót do korzeni, lecz podobnie jak uczynił to niegdyś W. Blake w poemacie pt. *Milton* wypróbowanie, oczyszczenie i zabezpieczenie tego, co z perspektywy XX wieku wydaje się najcenniejszą i najtrwalszą, częścią duchowego dziedzictwa Europy.

W *Ziemi jałowej* pojawiają się motywy życiodajnej wody oraz jej duchowych odpowiedników: miłosierdzia i samokontroli. Natomiast przez ostatni wielki poemat T.S. Eliota pt. *Cztery kwartety* przewijają się m.in. 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 osnova wszelkiej materialnej rzeczywistości, trudna do wyobrażenia i umykająca wszelkim słownym ekspresjom.

Na marginesie dotychczasowych uwag wydaje się więc, że utrwalająca się w Polsce (począwszy od lat 60-tych) klasycyzująca i pseudoklasycyzująca<sup>7</sup> (rzadziej awangardowa<sup>8</sup>) recepcja T.S. Eliota nie oddaje w pełni ani jego nieklasycznego przeciw gustu ani pełnego wahań i niepewności klimatu jego utworów, ani antyklasycznego bieguna jego wieloznacznej stylistyki, ani też opartej o zasadę kontrastu i muzycznego kontrapunktu kompozycji. Natomiast niezaprzeczalnie klasyczną cechą tej poezji jest jej zakotwiczenie w potocznym idiomie.

Bezpośrednim wyrazem nowoczesności — rozumianej także jako dialog z tradycją — okazała się zastosowana przez T.S. Eliota w poezji (a przez J. Joyce'a w prozie) palimpsestowa zasada kompozycyjno-stylistyczna. Pojęciem tym po raz pierwszy posłużył się w znaczeniu metaforycznym w latach 30-tych XX wieku wspomniany już krytyk amerykański Edmund Wilson (*Axel's Castle*), by wyrazić specyfikę opartej o monolog wewnętrzny techniki narracyjnej J. Joyce'a — aluzyjnej, przesyconej cytatami jawnymi i ukrytymi, wielowarstwowej znaczeniowo i analogicznej do techniki pisarskiej średniowiecznych przepisywaczy manuskryptów, którzy zeskrobując i nakładając na siebie coraz to nowe warstwy atramentu, tworzyli wielopokładowe księgi (palimpsesty) mieniające się różnymi odcienia-

mi inkaustu, w których to księgach w miarę upływu czasu spod warstw najświeższych przezierały także i dawniejsze.

Metaforycznie użyty przez Wilsona termin — palimpsest — wkrótce się upowszechnił. W latach 60-tych wprowadził go do języka francuskiej krytyki i teorii literatury G. Genette<sup>9</sup>. Pojęcie to dobrze określa bowiem intertekstualny wymiar XX-wiecznych utworów literackich, który decyduje o ich wielowykładalności, także w płaszczyźnie tematycznej i ideowej oraz w sferze odniesień autobiograficzno-zewnętrznych.

Na gruncie polskim intertekstualny (językowo-stylistyczny) aspekt zjawiska palimpsestowości najwcześniej analizowała Maria Dłuska (nie używając jednak jeszcze wówczas żadnego z wymienionych tu terminów). W studium poświęconym wierszowi K. Wierzyńskiego pt. *Gdzie nie posieją mnie...*<sup>10</sup> pokazała, że nowatorstwo tego poety polegało na mistrzowskim wykorzystaniu dla celów poetyckich naturalnych zasobów mowy potocznej, a konkretnie kilku przysłów powszechnie znanych i używanych.

Świadomie natomiast terminem i pojęciem palimpsestu posłużyła się Ewa Miodońska-Brookes, gdy w monografii pt. *Wawel. Akropolis* (1980) analizowała zwłaszcza kompozycyjno-ideowy aspekt znanego dramatu Wyspiańskiego. Otóż wydaje się, że właśnie fragment tegoż dramatu, użyty niegdyś jako motto znanego miesięcznika „Skamander” (1920):

„Skamander połyska Wiślaną świetlący się falą...” dobrze oddaje istotę omawianego zjawiska.

## II.

### O PRÓBACH UPORZĄDKOWANIA LITERACKIEJ SCENY: W SKRÓCIE

Poważniejsze próby uporządkowania dwudziestowiecznej europejskiej i amerykańskiej sceny literackiej podjęto u progu lat 70-tych w oparciu o nazwy prądów literackich z przełomu XIX i XX wieku, tj. symbolizm i modernizm. M.in. René Wellek, znany amerykański teoretyk i komparatysta, w artykule pt. *Termin i pojęcie symbolizmu w literaturze światowej*<sup>11</sup> 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 wszakże późnych lat 1960-tych. Ostatecznie jednak, biorąc pod uwagę m.in. wieloznaczność angielskiego słowa modernizm oraz preferencje niektórych wpływowych krytyków anglosaskich (E. Wilson i M. Bowra) dla terminu symbolizm — a także fakt, że „na Wschodzie Europy modernizm stał się określeniem pejoratywnym, kontrastującym z pochwałami realizmu socjalistycznego” — zaproponował, by cały wspomniany okres literacki nazwać symbolizmem (od nazwy dominującego prądu) i termin ten rozumieć znacznie szerzej: tak jak pojmowali go wymienieni krytycy, tj. „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 dzie-

dzinie krytyki literackiej uznał Wellek m.in. książkę wpływowego krytyka i teoretyka literatury Rolanda Barthesa z r. 1966 — *Critique et vérité (Krytyka i prawda)* — w której autor „domaga się pełnej swobody dla interpretacji symbolistycznej”.

Jako wybitnych prekursorów symbolizmu R. Wellek wymienia m.in. E.A. Poe, Ch. Baudelaire'a, Stefana Mallarmè i Walta Whitmana. Spośród XX-wiecznych (tj. piszących po r. 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*: Wallace'a Stevensa, E.E. Cummingsa, E. O'Neill'a, W. Faulknera i H. Jamesa. *Francuska lista* obejmuje m.in. P. Claudela, P. Valery'ego, A. Gide'a i M. Prousta. Z pisarzy języka *niemieckiego* Wellek wylicza m.in. S. George, G. Trakla i T. Manna. Z autorów języka *hiszpańskiego* m.in. poetów F. Jimeneza, A. Machado, R. Alberti'ego, G. Lorcę i J. Guilléna oraz pisarzy Ortegę y Gasset (który odkrył ponownie Gongorę), M. de Unamuno i krytyka Dámaso Alonso. Z poetów *włoskich* wskazuje na G. Ungaretti'ego i E. Montale (na listę tę wciągnąć można również S. Quasimodo). Z poetów *czeskich* Wellek wspomina m.in. O. Březinę), a z *rosyjskich* A. Błoka, W. Briusowa, W. Iwanowa, A. Bielego, W. Sołowiowa oraz tzw. akmeistów: A. Achmatową, M. Gumilowa i O. Mandelsztama. (Do tej listy przynależy również M. Cwietajewa). Wellek pisze 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 r. 1909.

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 symbolistą, lecz wydaje się, że termin ten nigdzie nie występuje jako określenie całego omawianego tutaj okresu literatury polskiej”<sup>12</sup>.

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 sześćdziesiąt

tych — coraz większa liczba badaczy i krytyków polskich świadoma jest w pełni przedłużonej także i w Polsce poza rok 1918 żywotności symbolizmu, jednego z głównych prądów epoki Młodej Polski. Świadczy o tym rosnące zainteresowanie zwłaszcza Leśmianem.

Natomiast wydana już po ukazaniu się szkicu R. Welleka (1967) książka W.P. Szymańskiego pt. *Neosymbolizm. Z dziejów awangardowej poezji polskiej lat 30-tych* (1973) pozostaje ciągle jeszcze na naszym gruncie głosem pionierskim w toczącej się od lat 30-tych wielowątkowej europejsko-amerykańskiej dyskusji na temat dziedzictwa symbolizmu i jego późniejszej roli w kształtowaniu się nowoczesnej poezji. 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 r. 1915. Na przykładzie pracy Szymańskiego wykazać można, 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 zwartej informacji dziennikarskiej o faktach.

Również i Wellek świadomy był, 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 do Prousta, Joyce'a i T. Manna — m.in. właśnie z powodu „domieszki realistycznej”. O tym, że problem ten dotyczy również i XX-wiecznych poetów m.in. T.S. Eliota, Wellek jednak nie wspomina. Natomiast owa przymieszka realistyczna, o której pisze, ma w wypadku wymienionych tu XX-wiecznych twórców niewiele wspólnego z konwencją XIX-wiecznego realizmu czy impresjonizmu. Z punktu widzenia poezji istotę problemu, który porusza Wellek najtrafniej oddają przytoczone przez M. Żurowskiego (a nawiązujące do techniki haikai) słowa E. 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

wewnętrzna i subiektywna. Nie jest to impresjonizm, biernie rejestrujący wrażenia, lecz jego przeciwieństwo, sztuka impulsywna i aktywna”.

Lapidarną ilustracją tej metody jest znany wiersz (haikai) Pounda pt. *Na stacji metro*:

Nagły widok tych twarzy w tłumie;

Płatki kwiatów na wilgotnej, czarnej gałęzi. (1913)

(tłum. M. Żurowski)

W ostatnim czasie rolę terminów porządkujących europejską i amerykańską scenę literacką po r. 1910 przejmują coraz częściej, począwszy od lat sześćdziesiątych, dwie konkurencyjne wobec symbolizmu nazwy: starsza — modernizm, i nowsza — postmodernizm, powstała w połowie lat 70-tych w środowisku nowojorskich krytyków sztuki. Obie te nazwy, mimo swojej niejednoznaczności, bliższe są wielu badaczom ponieważ zdają się lepiej oddawać m.in. wielonurtowość XX-wiecznej literatury.

Pierwszy z tych terminów jest bardziej niż symbolizm zadowolony w krajach Europy środkowej i północnej, a także w Hiszpanii i Ameryce Łacińskiej, gdzie na ogół nie kojarzy się — tak jak to ma ciągle jeszcze miejsce np. we Francji i Anglii — z ruchem religijnym zwanym modernizmem, odrzuconym przez Kościół Katolicki m.in. encykliką papieża Piusa X (*Pascendi dominici*, 1907). Otóż termin „modernizm” używany jest współcześnie przez krytyków i badaczy coraz powszechniej, ale w znaczeniu różnym zarówno od modernizmu-prądu religijnego jak też różnym od modernizmu rozumianego niegdyś przez wielu komparatystów europejskich (i polskich) jako konkurencyjna wobec symbolizmu (i Młodej Polski) nazwa okresu literackiego 1885 (90)-1910 (14), a także w znaczeniu różnym od proponowanej na gruncie polskim przez K. Wykę nazwy modernizm (*Modernizm polski*, 1958) w rozumieniu bardzo wąskim, bo odnoszącym się do przełomowych zjawisk w literaturze polskiej lat 1887-1903 (lub też wg późniejszej wersji lat 1880-1910)<sup>13</sup>.

W dostępnym ostatnio w Polsce syntetycznym opracowaniu profesora Uniwersytetu w Utrechcie Douwe W. Fokkema pt.



*Historia literatury. Modernizm. Postmodernizm* z r. 1983 (wyd. pol. 1993), autor — nawiązując do studium znanego komparatysty amerykańskiego starszego pokolenia, Harry Levina pt. *Czym był modernizm? (What was modernism?, 1966)* — analizuje historię, zakres i funkcjonalność obu omawianych tu terminów jako 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, I. Svevo i J. Joyce reprezentują w jego ujęciu modernizm. Za postmodernistów uważa zaś J.L. Borgesa, G. Cortazara, G. Marqueza, A. Butora, D. Barthelme'a i J. Bartha.

Termin „modernizm” użyty w wykładzie Fokkemy jako nazwa okresu literackiego obejmuje więc mniej więcej lata ok. 1910 - do lat 1950-tych. Lista nazwisk pisarzy pokrywa się na ogół z proponowaną przez Wellek'a listą symbolistów. Brak jest natomiast na niej nazwisk poetów. Obu autorów łączy potraktowanie futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu, ekspresjonizmu, pop-kultury a także teatru absurdu S. Becketta i E. 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 uznaje Fokkema „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 w następujący sposób:

„Nie wolno nam też 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 rozróżnienie między prawdą a fikcją, przeszłością i terażniejszością, 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 współczesnej”<sup>14</sup>.

Postmodernizm odnosi Fokkema do ostatnich dwóch-trzech dekad XX wieku i łączy głównie z narastającym w tych latach, zwłaszcza w dziedzinie prozy artystycznej, oddziaływaniem pisarzy latyno-amerykańskich. Jednakże również i ta dwudzielna propozycja (modernizm — postmodernizm) dotycząca uporządkowania literackiej sceny Europy i obu Ameryk, podobnie jak wcześniejszy (wielofazowo rozumiany) symbolizm, nie w pełni zdaje się wytrzymać konfrontację z konkretnym materiałem literackim — zwłaszcza poetyckim — także i z tej przyczyny, że niektóre cechy podstawowe przypisywane postmodernizmowi, jak np. owa wspomniana już palimpsestowość konstrukcji świata przedstawionego jako wyraz m.in. swobody a nawet arbitralności procesu twórczego, pojawiają się także i w utworach „modernistów”. Stąd charakterystyczne wahania Fokkemy odnośnie klasyfikacji twórczości Joyce’a, którego *Work in progress* (1930) stanowi być może w jego koncepcji przypadek graniczny modernizmu i postmodernizmu. Najbardziej własne cechy postmodernizmu to, jak się zdaje: eksponowanie na wszelkie możliwe sposoby umownego charakteru języka, które polega na niekończącej się świadomej grze konwencjami literackimi, aż do wyczerpania wszelkich możliwości kombinatorycznych, brak selektywności i jakiegokolwiek hierarchii zjawisk i wartości oraz niewiara w jakąkolwiek inną, pozarozrywkową i komercyjną, funkcję sztuki. Wydaje się więc, że na ostateczną odpowiedź na pytanie, czy postmodernizm jest kolejną fazą okresu wcześniejszego (tj. modernizmu) czy też zjawiskiem jakościowo różniącym się odeń w sposób istotny — tj. wyrażającym nowy typ wrażliwości i nową postawę artystyczno-intelektualną — wypadnie jeszcze trochę poczekać. Odpowiedź ta zależeć będzie w dużej mierze również od rozstrzygnięcia problemu przynależności do obu tych prądów niektórych skrajnych kierunków awangardowych o ciągle odradzającej się ekspansywności, jak też od ustalenia ostatecznego rejestru zjawisk artystycznych (i literackich) przynależnych do obu (lub może tylko do jednego) dwubiegunowego nurtu nowoczesności (tj. modernizmu) bądź postnowoczesności (tj. post-modernizmu).

### III.

## ZAŁOŻENIA KSIĄŻKI

**W** niniejszym tomie programowo unikam angażowania się w ciągle jeszcze niewystarczająco podbudowane u nas konkretnymi badaniami spory terminologiczne — stąd tytuł książki: *Poeci polscy XX wieku*. Za początek wieku XX w poezji polskiej przyjmuję utrwaloną w świadomości kilku pokoleń i niesprzeczną z ogólnym rytmem rozwojowym poezji europejskiej i amerykańskiej symboliczną datę roku 1918. Odpowiednio też za fazę przygotowawczą uznaję m.in. twórczość Stanisława Wyspiańskiego (zwłaszcza *Akropolis*), Leopolda Staffa (ok. r. 1910), Jana Kasprowicza (*Księga ubogich*) i Bolesława Leśmiana.

Głównym przedmiotem mego zainteresowania są natomiast polskie odpowiedniki omawianego tu głównego nurtu XX-wiecznej poezji europejskiej i amerykańskiej, którego korzenie sięgają poetyk romantyczno-symbolicznych i który zaowocował także i w Polsce szeroką gamą twórców reprezentujących różnorodne szkoły poetyckie i kierunki. Wspólne założenia tego nowoczesnego nurtu poetyckiego najtrafniej określił E. Pound<sup>15</sup>, charakteryzując imagizm w artykule *Jak czytać* (*How to read*, 1917) przy pomocy 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 o c z e k i w a n y przez nas, jego normalne sąsiedztwo, potoczne znaczenia oraz grę ironii (...) 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”<sup>16</sup>.

Zadanie interpretatora poezji, w której znaczenie powstaje na kanwie znaczeń wcześniejszych, poprzez świadome nawiązanie twórczego dialogu z poprzednikami polega zatem na wskazaniu tych konkretnych elementów treściowo-formalnych wierszy, które odsyłają do określonych kontekstów intelektualnych i artystycznych, na identyfikacji tych kontekstów, na określeniu stopnia ich transformacji dokonanej przez autora utworu, oraz na ujawnieniu znaczenia tej transformacji. Lekceważenie kontekstów, do których odsyła utwór prowadziłoby do niezrozumienia, a w najlepszym razie do poważnego okaleczenia jego sensu.

Zastosowana w niniejszym tomie metoda pisania o poezji wywodzi się więc z wciąż żywej tradycji hermeneutycznej (P. Ricoeur) oraz fenomenologicznej (R. Ingarden) określanej często m.in. mianem „sztuki interpretacji”. Wychodzi ona z założenia, że znaczenie dzieła odsłania się w trakcie jego poznawania — w nieustannej konfrontacji z innymi możliwościami jego odczytywania. Sprowadza się ona do dbałości o to, by wszelkie „syntetyczne ujęcia” zjawisk literackich opierały się o rzetelne podstawy analityczne. Oznacza to w praktyce poszanowanie integralności zarówno kontekstu wewnętrznego jak i zewnętrznego dzieła literackiego. Każdy z zamieszczonych w tej książce esejów (podobnie jak całość książki) pomyślany jest więc jako wyrastająca z bezpośredniej analizy materiału empirycznego (tj. konkretnych utworów) — a więc możliwa do krytycznej weryfikacji przez czytelnika — próba syntetycznego ujęcia i wyjaśnienia istotnych dla poszczególnych poetów elementów treściowo-formalnych wspólnej tradycji literackiej. Poprzez analizę i interpretację intertekstualnego aspektu metaforyki i symboliki oraz takich zjawisk jak cytat, aluzja, stylizacja, ironia, a także motywów, tematyki, kompozycji oraz wymowy ideowej reprezentatywnych utworów poetyckich starałam się uchwycić ich ostateczny sens formułowany poprzez świadomą konfrontację z innymi (często odległymi w czasie) dziełami sztuki i myśli.

Punkt wyjścia książki — *Piąta pora roku* — Kazimierza Wierzyńskiego — dotyczy ciągle jeszcze niedocenianej u nas po

1945 tzw. emigracyjnej twórczości Wierzyńskiego. Poezja ta, rozpatrywana z dwóch krzyżujących się perspektyw rodzimej i ogólnoeuropejskiej, jawi się jako próba urzeczywistnienia w materiale lirycznym, sformułowanych niegdyś w paryskich wykładach Adama Mickiewicza, głównych postulatów artystycznych i ideowych dojrzałego romantyzmu, a zarazem jako ostateczna realizacja poetyki Skamandra, wyrosłej wprawdzie z romantyczno-symbolicznych założeń, lecz przetworzonej w duchu nowoczesnych (tj. powstałych po roku 1910) prądów poetyckich, bliskich m.in. angloamerykańskiemu imagizmowi.

Tak rozumiany Wierzyński, wielbiciel A. Błoka i W. Whitmana, jest zjawiskiem literackim pokrewnym m.in. rosyjskim akmeistom (Achmatowa, Gumilow, Mandelsztam). Jednakże najbardziej wyrazisty odpowiednik dla jego twórczości stanowią w XX-wiecznej poezji europejskiej, późne (1921 - 1939) wiersze W.B. Yeatsa, istotny łącznik między twórczością angielskich romantyków i symbolistów francuskich a poetyką E. Pounda, T.S. Eliota i W.H. Audena. Rozpatrywana z tego punktu widzenia liryka Wierzyńskiego przygotowała jakby owo wielkie spotkanie ze współczesną poezją europejską „wieku T.S. Eliota”, które urzeczywistnił Miłosz.

W eseju o *Piątej porze roku* przypominam też istotne dla zrozumienia późnego Wierzyńskiego konteksty mitologii greckiej, poezji Mickiewicza, Słowackiego, Staffa, Tuwima i Leśmiana, malarstwa Jacka Malczewskiego oraz zrab poglądów filozoficzno-estetycznych Mochnackiego, Mickiewicza, Nietzschego i Bergsona. Esej ten stanowi integralną część mojej anglojęzycznej książki pt. *The Poetics of W.B. Yeats and K. Wierzyński: A Parallel* (1993).

Pierwszy esej o Miłoszu (*Miłosz wobec tradycji literackiej*) to próba zinterpretowania znakomicie uchwyconego przez poetę — a obecnego w twórczości zarówno Blake'a, romantyków polskich i Wyspiańskiego, jak również Yeatsa, T.S. Eliota, Wierzyńskiego i Herberta — pojęcia tradycji jako nieustannego dialogu z poprzednikami — dialogu o stałych punktach odniesienia. Są nimi teksty podstawowe (*basic texts*) dla danej kultury, tj. takie, które wyrażają wspólną w jej obrębie hierarchię wartości.

Esej poświęcony pierwszej części poematu Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* ukazuje najbardziej „gęstą” a zara-

zem zróżnicowaną wizję europejskiego dorobku artystycznego i intelektualnego, widzianą poprzez nakładające się na siebie pryzmaty Biblii, myśli wczesnochrześcijańskiej, gnozy, liturgii kościelnej, poezji Dantego, angielskiej poezji metafizycznej, Blake'a, Swedenborga, Mickiewicza i Nietzschego. Jest to podobna Eliotowi z *Czterech kwartetów* próba sięgnięcia do źródeł tradycji romantyczno-symbolicznej oraz teorii korespondencji — tj. do poetyki Dantego i wielostopniowo rozumianej semantyki Pisma św. Esej ten stanowi pierwszy rozdział mojej książki pt. *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada: Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza* (1992), która to praca poświęcona jest poetyce oraz głównym wątkom twórczości Miłosza w okresie kalifornijskim na kanwie interpretacji jednego z jego najbardziej reprezentatywnych utworów. Wykorzystałam tu obfitą anglojęzyczną literaturę krytyczną dotyczącą źródeł poetyki Blake'a, Yeatsa i Eliota, których twórczość zaciążyła tak bardzo nad całą współczesną poezją europejską. W tę właśnie najbardziej znaczącą — a u nas ciągle zbyt powierzchownie rozumianą (często z winy przekładów) — tradycję artystyczną wprowadza czytelnika pośrednio twórczość Wierzyńskiego, Herberta, Grochowiaka, a bezpośrednio późna poezja Miłosza (wspierana jego eseistyką).

Szkic o Jastrunie i Przybosiu, dwóch poetyckich antagonistach, ukazuje natomiast dwie opozycyjne postawy duchowe wobec świata natury, kultury i historii (impresjonizm i monizm kontra egzystencjalna refleksja nad symboliką kulturową; dualizm) wywodzące się z tradycji romantyczno-symbolicznej, które zespolił z powodzeniem w *Piątej porze roku* Kazimierz Wierzyński.

Gajcy, Grochowiak i Herbert, w moim ujęciu, wiele zawdzięczają poetom starszym, a szczególnie Wierzyńskiemu, Miłoszowi i Przybosiowi. U Gajcego — podobnie jak u Grochowiaka — dziedzictwo romantyczno-symboliczne ulega daleko idącej transformacji w kierunku romantycznego baroku i katastroficznej groteski z pogranicza nadrealizmu z jednej strony oraz znaczących nawiązań do twórczości Norwida (m.in. jako prekursora nowoczesnej poezji religijnej) z drugiej.

Gajcy i Herbert podejmują etyczny (obejmujący także i sferę patriotyzmu) Norwidowy wątek poezji polskiej. Grochowiak zaś

wątek egzystencjalno-metafizyczny (barokowy) charakterystyczny m.in. dla Cz. Miłosza. Herbert (*Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi*) zaś odsłania wspólne platońsko-sokratejskie i mistyczne źródła nowoczesnej poezji europejskiej. Przetwarza je w duchu zaprawionej ironią moralistyki Norwida. Główny intertekstualny motyw poezji Herberta — antynomia światła i ciemności — ukazuje skomplikowaną, nierzadko ambiwalentną problematykę artystyczną, ontologiczną, epistemologiczną, historiozoficzną i moralną, którą podejmuje w swoich krystalicznie związłych (choć nie stroniących od ujęć wieloznacznych) wierszach, esejach i dramatach.

Motyw ten dobrze też ilustruje charakterystyczne dla Herberta ironiczne rozdwojenie między postawą autora wewnętrznego i jego głównych *porte-paroles* (Pan Cogito, Sokrates), wiernych wartościom podstawowym europejskiej kultury (takim jak prawda i dobro, które owocują rzeczywistą wolnością duchową) a przeciwnym stanowiskiem innych postaci, zajmujących postawę materialistyczno-cyniczną, wyrażającą duchowy rozkład (*Powrót prokonsula*), bądź materialistyczno-nihilistyczną, wyrażającą duchowe barbarzyństwo (*Longobardowie*).

Mam nadzieję, że niniejszy tom esejów wprowadzi czytelnika w rozumiejącą i twórczą lekturę trudnych, lecz znaczących utworów współczesnej poezji polskiej i zainspiruje go do własnych przemyśleń na ten temat.

Jolanta Dudek

Kraków, dnia 26 stycznia 1994 r.

*Podziękowania zechcą przyjąć recenzenci tej książki, których uwagom zawdzięcza ona swój ostateczny kształt: pp. Profesorowie Jerzy Świąch z Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej oraz Stanisław Jaworski i Jan Majda z Uniwersytetu Jagiellońskiego.*

# 1.

## PIĄTA PORA ROKU KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO

### I

**P**iątą porę roku umieścił Wierzyński w wydanym w Paryżu w r. 1960 tomie wierszy pt. *Tkanka ziemi*. Poeta liczył wówczas 66 lat i miał za sobą dwa przełomowe emigracyjne zbiory wierszy: *Korzec maku* (1951) i *Siedem podków* (1954). W tomach tych odnowił swą poezję, oczyszczając ją z retoryki lat wojennych<sup>1</sup>.

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

Ziemia jest trwaniem pośród przemijania życia i jednością pośród różnorodnego świata. Ziemia unosi mnie jak religia ponad doczesność i jak religia przedłuża chwile mego istnienia. Była, zanim tu przyszedłem, i zostanie, kiedy stąd odejdę. W melancholii ludzkiego życia nie znam nic radośniejszego niż ta myśl, która za każdym uświadomieniem przemawia do mnie jak nie znana przedtem nowina<sup>2</sup>.



Poprzedzający *Tkankę ziemi* tom pt. *Siedem podków* zamykał symboliczny wiersz pt. *Mowa i ziemia*. Dotyczył on związku między poezją, ziemią, mową rodzinną i biografią bohatera-poety. Problem wieloaspektowego przymierza człowieka z ziemią stał się głównym tematem wierszy z *Tkanki ziemi*. W otwierającym tom wierszu pt. *Piąta pora roku* Wierzyński powrócił też do poruszonego w *Mowie i ziemi* zagadnienia związku poety i jego sztuki z małą ojczyzną, tj. z ziemią rodzinną. Tym razem jednak problem ten ujęty został całkowicie w romantycznych kategoriach wieczności i pamięci/wyobraźni. Zgodnie z przekonaniem nieznanego polskiego autora artykułu *O idei i uczuciu nieskończoności* (1818) że:

[...] piękno w poezji ukazując nam kształty skończone, ocuć w nas przecież również jak piękno w malarstwie i snycerstwie, uczucie nieskończoności powinno<sup>3</sup>.

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

Dziełem sztuki nie jest nic, co bezpośrednio lub przynajmniej w odbiciu nie przedstawia czegoś nieskończonego<sup>4</sup>.

*Piąta pora roku* — jeden z najbardziej reprezentatywnych utworów Kazimierza Wierzyńskiego — jest zarówno w aspekcie wersyfikacyjno-stylistycznym jak i w aspekcie kompozycyjno-gatunkowym mocno zakorzeniona w ciągle żywej, a wywodzącej się z wielkiego romantyzmu (zwłaszcza z twórczości Adama Mickiewicza) tradycji poezji polskiej<sup>5</sup>. Bezpośrednimi poetyckimi poprzednikami Wierzyńskiego — a zarazem pośrednikami między jego pokoleniem a romantyczną tradycją poezji polskiej są: Stanisław Wyspiański oraz Leopold Staff i Bolesław Leśmian<sup>6</sup>.

*Piąta pora roku* jest również mocno osadzona w przedwojennym „skamandryckim” okresie twórczości poety. Równocześnie zaś utwór ten to — podobnie jak większość utworów emigracyjnych Wierzyńskiego (z lat 1951 - 69) — dojrzałą syntezą głównych tendencji artystycznych reprezentowanych przez rówieśników Wierzyńskiego z grupy Skamandra — począwszy od maestrii słowa

Juliana Tuwima, który w swoich utworach wyzyskiwał naturalne prozodyjno-stylistyczne skłonności mówionego języka polskiego; poprzez niezwykle napięcie emocjonalne patriotycznych wierszy Antoniego Słonimskiego oraz poezję kultury w dwu odmiennych wersjach: Jana Lechonia i Jarosława Iwaszkiewicza; aż po „rokokowe” zamiłowanie do drobnych codziennych przedmiotów i subtelnego żartu Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

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

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

## II

*Piątą porę roku* cechuje więc charakterystyczna dla większych utworów romantycznych (ballada, poemat, dramat romantyczny) niejednorodność gatunkowa. Poemat ten ma jakby trzy przenikające się rdzenie gatunkowe: dramatyczny, liryczny i epicki. Dramatyczny charakter mają ramy kompozycyjne utworu oraz centralna scena ze zmarłymi rodzicami. *Piąta pora roku* zaczyna się *in medias res* od natychmiastowego ogarnięcia przez bohatera najistotniejszych momentów z jego własnej przeszłości (*Ptak przeleciał przeze mnie, ptak...*) a kończy się nawiązaniem kontaktu ze słuchaczami.

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

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

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

### III

Ramowa kompozycja utworu oraz scena centralna ze zmarłymi rodzicami przynależą do dramatycznego rdzenia gatunkowego utworu i pozostają w ścisłym związku z przenikającą *Piątą porę roku* ludowo-słowiańską oraz mityczno-obrzędową stylizacją. Stylizacja ta funkcjonuje na zasadzie aluzji literackiej. Bowiem otwierający i zamykający *Piątą porę roku* obraz wieczornicy to nie tylko bezpośrednie odwołanie się do zwyczaju wiejskiego wieczor-

nego zebrania poświęconego wspólnym opowiadaniom i śpiewom — nie tylko przypomnienie ustnych tradycji literatury słowiańskiej — lecz także wyraźna aluzja do dramatu Adama Mickiewicza pt. *Dziady*, w którym dominująca rola przypada obrzędowi ku czci duchów zmarłych przodków. Obrzęd ten odbywa się w zaciemnionej kaplicy cmentarnej w zapadłym zakątku Litwy. Celem jego jest ulżenie doli zmarłych przez modlitwę i pokarm<sup>8</sup>. Oto słowa przewodnika obrzędu — czyli „Guślarza” — otwierające II część *Dziadów*. Słowom tym wtóruje chóralny śpiew zgromadzonych:

Zamknijcie drzwi od kaplicy  
I stańcie dokoła truny!  
Żadnej lampy, żadnej świecy!  
W oknach zawieście całuny!  
Niech księżyc jasność błada  
Szczelinami tu nie wpada<sup>9</sup>.

Aluzją do tych właśnie słów Guślarza jest zakończenie *Piątej pory roku* — z tym, że duchem przywoływanym okazuje się w wierszu Wierzyńskiego Duch ziemi. W zakończeniu II części dramatu Mickiewicza najważniejszym duchem, który zjawia się w noc *Dziadów* jest duch poety-samobójcy Gustawa. Przychodzi on, by jeszcze raz odegrać dramat swego życia (dzieje nieszczęśliwej miłości) ujęty w trzy części: godzinę miłości, rozpaczy i przestrogi (część IV *Dziadów*). Protagonistę *Piątej pory roku* łączy z postacią Gustawa z IV części *Dziadów* to, że i on także podczas udramatyzowanej opowieści przeżywa symboliczną śmierć i powrót na ziemię:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem

A jednak trwam znów...<sup>10</sup>

(zwr. 16)

Zasadnicza różnica między bohaterem *Piątej pory roku* a Gustawem Mickiewicza polega jednak na tym, że bohater Wierzyńskiego sam jest zarówno organizatorem *Dziadów* (a więc Guślarzem) jak i głównym uczestnikiem obrzędu (a więc Gustawem) — zaś duchem wywoływanym przez niego jest duch ziemi. Również cel „powrotu” protagonisty *Piątej pory roku* na ziemię jest inny.

Motywy jego powrotu jest bowiem nie pokuta, lecz chęć nakarmienia pieśnią-jabłuszkiem zarówno ducha ziemi jak i żywych uczestników obrzędu Dziadów.

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

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

To przekonanie o głębokim pokrewieństwie ziemi i wszystkich zamieszkujących ją stworzeń wspólne jest Wierzyńskiemu z wielkimi romantykami polskimi, a zwłaszcza z Adamem Mickiewiczem, Juliuszem Słowackim, C.K. Norwidem oraz krytykiem Maurycym Mochnackim, który w r. 1830 w znanej pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* pisał:

Człowieku! Imię twoje ziemia! Z ziemi ciało twoje, — choć z czterech stron świata przyniesionej, wschodu, zachodu, północy i południa. W ziemi mieszkanie twoje, czyż się w ziemię nie obrócisz? Czyż nie ma ziemi w naszych kościach? Czyż we krwi naszej nie płynie żelazo, — metal, tak głęboko w łonie ziemi gniazda swoje mający? A złoto i inne kruszce — czyż nie są dla nas

lekarstwem, trucizną?... Czyż zioła i rośliny ziemskie z różnych nas nie wyleczają niemocy? Czyż źródła, cudownymi uzdrawiające skutkami, nie sączą się ze skalnych zdrojowisk? — Jakież kres położyć tym związkom z każdej nieledwie strony, z każdego względu?<sup>13</sup>

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

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

Konsekwencją tego przekonania o duchowej jedności wszechrzeczy a zarazem o wyższości ducha nad materią jest ewolucyjna teoria przyrody oraz zreinterpretowana w kategoriach ewolucji idea Wielkiego Łańcucha Bytów (*The Great Chain of Being*), wspólna Mochnackiemu, Mickiewiczowi i Słowackiemu (*Genesis z Ducha*) oraz całemu romantyzmowi europejskiemu. W myśl tej teorii kierunek ewolucji w przyrodzie przebiega od natury nieorganicznej do ducha, który jest ukrytą przyczyną materii:

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

To wspólne romantikom europejskim przekonanie o głębokiej duchowej jedności natury i człowieka (który jest świadomością natury) — wywodzące się z ewolucyjnej i hierarchicznej wizji

bytu (por. „Wielki Łańcuch Bytów”) — zinterpretował Wierzyński nie tylko zgodnie z poglądami Mochnackiego, lecz także zgodnie z *Dziadami* Mickiewicza<sup>14</sup>. *Piąta pora roku* jest ekspresją przeżytego jako obrząd Dziadów mistycznego doświadczenia jedności bohatera zarówno z żywiołami (ziemia, woda, ogień, wiatr) i przyrodą nieorganiczną (góry) jak i z roślinami i zwierzętami, a także z wielką wspólnotą duchów osobowych. Do wspólnoty tej przynależą duchy zmarłych rodziców, żywi ludzie ujrzeni jako duchy (pasterze), mieszkańcy karpackiej ojczyzny bohatera (flisacy, chłopci, drwale, poganiacze wołów), słuchacze monologu bohatera, duch ziemi (wyobrażony, podobnie jak w tytułowym wierszu z *Tkanki ziemi*, jako zmęczony gospodarz (lub gospodyni), a także personifikacje pór roku (będące zarazem etapami życia protagonisty), które uczestniczą w wewnętrznej fazie obrzędu.

W zakończeniu *Piątej pory roku* porte-parole utworu jawi się więc jako przewodni duch wielkiej wspólnoty żywych i umarłych, a także jako przywódca obrzędu (odpowiednik Guślarza z *Dziadów*). Przywołuje on najważniejszego ducha — ducha ziemi — by zgodnie z odwiecznym zwyczajem nakarmić go, lecz nie mlekiem, miodem i ziarnem (jak chce ów zwyczaj) ale pieśnią, która materializuje się przeistaczając się w jabłuszko.

#### IV

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

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

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

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

Obszyłem się liśćmi, porosłem górami,  
Palily się we mnie ogniska pastuchów:  
Pod drzewem, w deszczu, przykryci workami,  
Podobni byli do duchów.

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

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



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

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

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

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

Szedł ruch na ruchem, ruchome odmiany  
Ludzi i roślin i skóry zwierzęcej,  
Doczesne pory i czas powikłany,  
Wszystko co żyło i jeszcze coś więcej. (zwr. 1-11)

*Nakreślony już w pierwszych słowach Piątej pory roku* autoportret protagonisty ma rysy słowiańskiego guślarza, Mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada oraz mitycznego „syna ziemi” a także koryfeusza grecko-chrześcijańskiego misterium, który pozostaje w mistycznej unii z bóstwem (por. „Ptak przeleciał przeze mnie, ptak...”); zaś rolę bachantek-uczestniczek owego obrzędu pełnią personifikacje pór roku.

Charakterystyczny dla *Piątej pory roku* i Wierzyńskiego synkretyzm kulturowy polegający na łączeniu pogańskich tradycji słowiańskich z religią grecką i chrześcijańską (Dziady — Bachanalia — Gorzkie Żale — nieszpory) wywodzi się z europejskiego romantyzmu i modernizmu. Bezpośrednim poprzednikiem Wie-

rzyńskiego jest na polu synkretyzmu kulturowego Wyspiański, który bohaterów greckich ubierał w stroje słowiańskie i prznosił nad Wisłę. „Skamander połyska / Wiślaną świetląc się falą” — pisał Wyspiański w narodowym dramacie wizyjnym *Akropolis*, gdzie postacie z historii polskiej i biblijnej mieszają się z bohaterami mitów greckich. W 1920 roku słowa te stały się, jak wiadomo, mottem programowym poetyckiej grupy „Skamander”<sup>15</sup>, do której należał w młodości Kazimierz Wierzyński. Wyspiański wprowadził do XX-wiecznej literatury polskiej nurt nie tylko neoromantyzmu i symbolizmu ale też i neohellenizmu. Z jego twórczości oraz z twórczości romantyków (Słowackiego, Krasińskiego, Norwida) wywodzi się owa nieustannie odradzająca się w poezji polskiej paralela między historią i poezją grecką a polską (współczesnym ogniwem tego nurtu jest twórczość Zbigniewa Herberta).

Obecny w *Piątej porze roku* mit dionizyjski wspólny jest Wierzyńskiemu z literaturą i kulturą europejską i polską przełomu wieków i pierwszych lat XX w.<sup>16</sup>. Renesans tego mitu w kulturze europejskiej wiąże się oczywiście z nazwiskiem F. Nietzsche, autora *Narodzin tragedii z ducha muzyki*. Jednakże już wczesna interpretacja mitu dionizyjskiego dokonana przez Wierzyńskiego w jego debiutanckim tomie pt. *Wiosna i wino* zasadniczo różni się zarówno od wersji Nietzscheańskiej mitu jak i od recepcji tego mitu przez innych twórców europejskich. Jak słusznie zauważa Tymon Terlecki, autor studium pt. *The Dionysian and Apollonian antinomy in Kazimierz Wierzyński's early poetry*:<sup>17</sup>

1. Mit dionizyjski obecny jest w *Wiośnie i winie* tylko pośrednio. Przejawia się on głównie poprzez dominujący w całej książce radosny nastrój ekstatycznego zachwyty życiem i światem<sup>18</sup>. Ta nuta sensualnej fascynacji życiem, której towarzyszą motywy tańca, ekstazy, zjednoczenia się z tłumem miejskim, sakralnych uczt i śmiałej erotyki wspólna jest Wierzyńskiemu i Skamandrytom (np. Tuwim).

2. Jednakże ten wspólny Skamandrycko-dionizyjski ton już w debiutanckim tomie poety (*Wiosna i wino*) uległ sakralizacji w duchu chrześcijańskiego renesansu (św. Franciszek z Asyżu). Dionizos Wierzyńskiego jest głównie bogiem „wszechogarniającej miłości, który znosi wszelkie różnice między ludźmi”. Tę sakraliza-

cję mitu dionizyjskiego jaka dokonała się we wczesnej twórczości Wierzyńskiego uznaje Tymon Terlecki za cechę charakterystyczną polskiej recepcji Nietzschego i wiąże ją także z oddziaływaniem Leopolda Staffa:

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

3. Jedyne autentyczne Nietzscheańskie motywy dionizyjskiego mitu, obecne w młodzieńczej poezji Wierzyńskiego, to idee wiecznego powrotu oraz przekonanie o głębokim związku Dionizosa z przyrodą (por. *Śpiew dionizyjski*). Ta ostatnia zbieżność z Nietzscheańskim mitem również dowodzi, że recepcja dionizyjskiego mitu dokonała się w twórczości Wierzyńskiego poprzez pryzmat bliższej (symbolizm) i dalszej (romantyzm) polskiej tradycji poetyckiej. Ponownie cytuję T. Terleckiego:

„Związek z sielankową tradycją poezji polskiej wydaje się jednak bardziej przekonujący; wiejski charakter symbolizmu polskiego wyróżnia go w sposób szczególny w obrębie europejskiego prądu o tej samej nazwie”<sup>20</sup>.

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

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

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

Pisze Terlecki:

„*Toutes proportions gardeés*, wczesna poezja Wierzyńskiego wydaje się być w istocie jeszcze jednym przykładem takiego pojednania, takiego rozwiązania przeciwieństw oraz ostatecznym ich przewycięzeniem. Jest to paradoksalna jedność *hubris* — nadmiaru, przesady — z *sofrosyne* — opanowaniem i mądrością umiaru, samoświadomością i samokontrolą. Jest to rozwiązanie dwóch napięć: jednego odśrodkowego i drugiego dośrodkowego, z których jedno rozprasza, a drugie koncentruje, skupia. Ten właśnie fakt określa oryginalność poetyckiego zjawiska i wyjaśnia jego niemal bezwarunkową akceptację przez czytelników”<sup>21</sup>.

## V

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

1. Jedynym naprawdę Nietzscheańskim ogniwem zaprezentowanej przez Wierzyńskiego interpretacji mitu o Dionizosie jest idea wiecznego powrotu i cyklicznego odradzania się natury. Idea ta powraca bowiem w poświęconym bezpośrednio Nietzschemu

pięknym wierszu z *Tkanki ziemi* pt. *Przypomniał mi się Nietzsche*. Symbolem powtarzalności zjawisk jest w wierszu tym wędrowne ptactwo. W *Piątej porze roku* motyw ptaka pojawia się dwukrotnie. Wywołuje on za każdym razem wizję cyklicznej powtarzalności zjawisk przyrody, sugerując tym samym Nietzscheańsko-dionizyj-ski aspekt rozważanego w *Piątej porze roku* tematu nieskończoności. Jednakże ptak z *Piątej pory roku* nie jest tylko wędrownym ptakiem z wiersza Nietzschego, lecz jest on także — jak się wkrótce okaże — ptakiem z polskiej poezji romantycznej.

2. W *Piątej porze roku* interpretacja mitu o Dionizosie pogłębiona została w duchu wielkiego mitu romantyków o duchowej jedności człowieka i przyrody. Toteż w *Piątej porze roku* aluzje do mitu dionizyj-skiego sąsiadują z odwołaniami do polskiej poezji romantycznej. Odwołania te dowodzą, że w emigracyjnym okresie twórczości Wierzyński uświadomił sobie w pełni romantyczne źródła inspiracji zarówno własnej liryki, jak i liryki swych poprzedników Staffa i Leśmiana — tym bardziej, że proces pełnego uświadamiania sobie własnych związków z romantyzmem zaczął się już w przedwojennej twórczości poetyckiej Wierzyńskiego (*Wolność tragiczna, Kurhany*). Już w odczycie *O Bolesławie Leśmianie* (1939) Wierzyński zwrócił uwagę na związki wybitnego poprzednika z romantyzmem. Trudno więc wyobrazić sobie, by nie dotarł on do romantycznych, Mickiewiczowskich źródeł<sup>22</sup> Staffowskiej fascynacji postacią św. Franciszka — by przeoczył wykład z dnia 19 marca 1844 r. w którym Mickiewicz mówił:

Powiedziałem już dawniej z innego powodu, że rozum ludzki nie dokaże niczego w tym przedmiocie, że tylko sam chrystianizm, sięgając jedną ręką dalej w niebo, a drugą zagłębiając w tajniki przyrodzenia, potrafi wydobyć na jaw nasze związki z królestwem zwierząt i jestestw nieorganicznych. Chrystianizm to, a nie kto inny, i nie przez co innego, jak przez miłość doszedł także tajemnicy niewolnictwa między ludźmi, a doszedłszy znalazł sposoby by je zniszczyć. Filozofowie nie przyczynili się do tego [...] Chrześcijaństwo rozwinęło najdalej uczucia moralne. Księgi chrześcijańskie pełne są przykładów głębokiej sympatii zwierząt ku ludziom pobożnym i nawzajem. Czytam w brewiarzu, że gdy Św. Antoni umarł na

pustyni, lwy wykopały dla niego w nocy jamę, w której go towarzysze pochowali. Kiedy Św. Antoni Padewski mówił, zwierzęta nastawiały uszy, i ryby nawet przyplływały do niego. Nie dziwny się temu. Ta siła, co nasze zmysły i dusze otwiera na dźwięk głosu natchnionego, ten promień niewidomy, co przechodzi przez słowo dotykalne, daje się odczuć i duchom niższym. Św. Franciszek Seraficki, ów wielki cudotwórca, z jakąż miłością mówił o zwierzętach: braciszkami, siostrzyczkami swymi ich nazywał! A was to gorszy, że uczyniono wzmiankę o duchu zwierząt<sup>23</sup>.

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

Dusza ludzka stworzona jest dla słońca, wiosny i wesela. Mówi o tym nieomylny instynkt tej książki, cała w niej nieświadoma sobie niewinność poszukiwania ścieżek wyzwolenia. Zauważono, że najczęstszym w niej słowem jest: Radość. Wnikanie w najgłębsze tajemnice zachwytem myśli i zapamiętaniem się duszy oddaje ona równoważnikami radośnie upajających woni, światła i słodczy. Cudowny ten materializm wrażeń wykwita ze związku zmysłów uduchowionych i ucieleśnionej prawie duszy z Boskim światem niepojmowanej, nienaganej jedności Tajemnicy<sup>24</sup>.

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

Schelling, największy z filozofów niemieckich ogłasza teraz

w Berlinie swoją długo tajoną doktrynę, której pierwiastki znajdujemy w poetach polskich. Utrzymuje on, że chrystianizm dotąd przeszedł tylko dwa stany, dwa okresy swojego zawodu. Pierwsza z tych epok była, jak ją nazywa, epoką Świętego Piotra, to jest epoką wiary silnej, samoistnej, syntetycznej, która trwała do VI albo do VII wieku. Nastąpiła po niej epoka Świętego Pawła, czasy rozpraw i doktryn, obejmujące resztę wieków średnich i protestantyzmu. Teraz, wedle Schellinga, mamy ujrzeć epokę Świętego Jana, epokę entuzjazmu i miłości. Doktryna ta pokazała się dopiero przed kilku miesiącami, a wiadomo wszystkim, że sławny autor Irydiona rozwinął ją już poetycznie w symbolach<sup>25</sup>.

Jeżeli tylekroć krytykowany za „witalizm”<sup>26</sup>, „brak idei poetyckiej” lub „programofobię” manifest Skamandrytów rozważymy w kontekście zarówno młodzieńczych wypowiedzi programowych Mickiewicza (*Oda do młodości*, *Romantyczność*) jak i wykładów poety z okresu profesury w Collège de France, to w manifestie Skamandrytów odnajdziemy wspólne wszystkim romantikom polskim i europejskim (np. Blake’owi, Shelley’owi) i XX-wiecznemu poecie Yeatsowi przekonanie o jedności wszechrzeczy /wszechstworzenia/ bytu oraz romantyczną wiarę w nadejście Nowej Jerozolimy (*New Jerusalem*), czyli epoki entuzjazmu, wyobraźni, miłości i twórczości.

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

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

Nie chcemy przeoczyć zła, ale miłość nasza jest nad wszelkie zło silniejsza: dlatego kochamy dzień dzisiejszy niezachwianą, pierwszą miłością, jesteśmy i chcemy być jego dziećmi. A dzień ów nie jest dniem siedmiu plag, lecz i dniem narodzin nowego świata [...] wierzymy iż królestwo ducha jest królestwem z tego świata, że nim będzie, być musi [...] Lecz raz jeszcze rzucając dawne hasła, świadomi jesteśmy, żeśmy o sto lat starsi, że słowa nasze są inne, choć brzmienie to samo, że nadeszły inne czasy, które w starym symbolu ujrzeć pragną i muszą — nową treść [...] ale chcemy zdobywać, zapalać serca ludzi, chcemy być ich uśmiechem i płaczem; [...] Wierzymy w zesłanie ducha Bożego na dusze, ale także i w pracę w tym duchu i wierzymy, że tą tylko drogą rzetelnej i sprawnej twórczości zbudować potrafimy kościół nowej sztuki, jaki się nam marzy, przybytek pojednania szczytów z dolinami, i obudzić pieśń, co iść będzie z ust do ust, z serc do serc, jak dobra wieść, jak radosne witanie poranka<sup>28</sup>.

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

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

(zwr. 2)

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



Krzyczałem w tłumie jak ja zakochanych

„Młodości, podaj mi skrzydła!”

(zwr. 7)

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

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

[...] boskie natchnienie owładnęło sercem Tyrezjasza; zaczął głosić o nowym bogu Bakchosie-Dionizosie, synu Zeusa i Semeli. Odślonił on ludziom znaczenie tajemnego związku rodziców boga: Zeus żył w rozterce z Matką-Ziemią, wyrwawszy ludzkość spod władzy jej praw, pod którymi żyła przedtem na równi w innych stworzeniach, i wprowadziwszy ją na drogę rozwoju umysłowego. Lecz na tej drodze nie ma spokoju duchowego i dlatego Zeus zrodził rozjemcę — Dionizosa. Został on wychowany daleko, wśród nimf góry Zeusowej; teraz wraca do rodzinnego miasta swej matki i niesie mu cenny dar — swe misteria, z nimi zaś pojednanie z Matką-Ziemią. On rzuci hasło — i zbiegną się jego czciciele, bachanci i bachantki, na święte polanki ojczystych gór, aby choć w ciągu kilku dni żyć tam wedle praw Matki-Ziemi; będą nocowali na zielonej murawie, będą spędzali dni w wesołych korowodach, przy dźwiękach

szalonej muzyki — tympanów, cymbałów i fletów. Ogarnie ich nieokiełzany zachwyty, wyda im się, że dusza oddziela się od ciała i żyje własnym, niewymownie szczęśliwym życiem, że ta ich dusza ma swój własny byt i jest niezniszczalna, że nie zginie, gdy ciało w proch się rozsypie. Bóg ześle na swych bachantów i bachantki cudowne błogosławieństwo: odziani w skóry jelenie, z tyrsem zamiast broni, staną się nietykalni dla przyrody i dla ludzi. Sama Matka-Ziemia będzie ich karmiła i poila, dając im mleko, miód, wino, gdzie i ile zapragną<sup>30</sup>.

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

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem

A jednak trwam znów

(zwr. 16)

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

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

## VI

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

Mistyczna wizja jedności bytu oraz towarzysząca jej aura emocjonalna przynależy do lirycznego rdzenia *Piątej pory roku*. Protagonista jako syn ziemi i ucieleśniona samoświadomość ziemi a zarazem jako duch przewodni wielkiej wspólnoty duchów osobowych i poeta-wizjoner odsłoni też słuchaczom w zakończeniu utworu tajemnicę życia i wieczności pojętej jako ostatni etap cyklu przemian jakim podlega cała przyroda oraz ludzka egzystencja. Jabłuszko, które potoczy się pod łóżko Ziemi-bogini to symbol nieśmiertelności, który zdobył w ogrodzie Hesperyd Herkules, jeden z bohaterów *Ody do młodości* Mickiewicza.

Bohater *Piątej pory roku* jest więc nie tylko przewodnikiem grecko-słowiańsko-chrześcijańskiego obrzędu, ale też — jak bohater *The Tower* Yeatsa — platońskim poetą natchnionym, rewelatorem prawdy o świecie i człowieku. Symbolem owego natchnienia jest ptak, który powoduje nagłe poszerzenie się jego świadomości do wymiarów kosmicznych. Ów ptak jest nie tylko zwiastunem wiecznego cyklu narodzin i przemian z Nietzscheańskiego mitu, lecz przypomina on także ptaki z poezji Norwida i Juliusza Słowackiego:

1. Ptak Wierzyńskiego przypomina ptaka z poematu Norwida pt. *Pięć zarysów*, gdzie motyw ten wyraża zinterpretowaną w duchu metempsychozy romantyczną ideę wielkiego łańcucha stworzeń. Tylko duchy najwrażliwszych ludzi (tj. artystów) przechodzą w formę ptaka:

[...] duch, wedle zasługi,  
Zstępuje lub wstępuje wyżej, albo niżej —  
Cały ciąg przyrodzenia, ilekolwiek długi,  
Służy ku temu — formy są jak mnogość krzyży  
Lżejszych lub cięższych: w roślin przechodzi formułę

Wegetujące martwo serce — więcej czułe  
Przechodzi w formę ptaka, mniej czułe w minerał;  
Jak żył duch, tak się będzie nareszcie ubierał —  
Ach są i wyższe sfery — <sup>31</sup>

2. Ewokujący utracony „kraj lat dziecińczych” ptak Wierzyńskiego pokrewny jest też nostalgicznym żurawiom Słowackiego (por. *Hymn pisany o zachodzie słońca pod Aleksandrią*).

3. Jako symbol nagłego poetyckiego olśnienia ptak Wierzyńskiego przypomina mistycznego ptaka z wiersza Słowackiego pt. *Zachwycenie*, gdzie Bóg pod postacią ognistego ptaka chwyta w szpony małego ptaszka — serce strwożonego poety:

Bo mój Stworzyciel znalazł mię na ziemi  
I napadł w nocy ogniami złotymi...

Bo Pan, mówiący w objawieniu: Jestem,  
Napadł mię w ogniach z trzaskiem i szelestem.

[...]

Gdy Pan nade mną stał w ognia oponach,  
Gdym był jak ptaszek w Pana mego szponach,

[...]

Przywalon byłem twej lekkości skałą  
Serce jak ptaszek złękniony latało<sup>32</sup>.

Zarówno ptak jak i jego boski atrybut (ogień) z wiersza *Zachwycenie* mają oczywisty podtekst mistyki franciszkańskiej. W wierszu Wierzyńskiego natomiast mistyczny podtekst obu motywów został jakby zakamuflowany. Ptak i ogień występują osobno jako „zwykłe”, zaczerpnięte z „rzeczywistości” elementy wewnętrznego pejzażu bohatera („Ptak przeleciał przeze mnie... Paliły się we mnie ogniska pastuchów”) o podwójnym znaczeniu.

W *Piątej porze roku* ptak i ogień pełnią bowiem podwójną funkcję: realistycznych elementów ojczystego otoczenia bohatera, które zawierają tajemnicę życia, śmierci, twórczości i wieczności. W tym właśnie kierunku naturalnego symbolizmu zakorzenionego w tajemniczej codzienności prowadził Wierzyński poezję polską poczynawszy od swej debiutanckiej książki *Wiosna i wino* (por. *Tryptyk o dzieciach*). W tym też kierunku reinterpetował on w emigracyjnym okresie twórczości najbardziej fantastyczne i ekstatyczne pomysły romantyków<sup>33</sup>.

4. Ptak z *Piątej pory roku*, który wywołuje wizję kraju lat dzieciennych, spokrewniony jest także z aniołem — duchem opiekuńczym ziemskiej ojczyzny romantyków. Takie przeistoczenie bociana — ptaka uznawanego przez lud za opiekuna i stróża domów — w anioła dokonało się niegdyś w osnutym na motywach z mitycznej prehistorii Polski poemacie metempsychicznym Juliusza Słowackiego pt. *Król Duch*. Narratorem tego poematu jest, jak wiadomo, wcielający się kolejno w mitycznych i średniowiecznych władców Polski duch Era — bohatera Platońskiego mitu z X księgi *Państwa*:

On potem w duchów świętych tajemnicy  
Najgłębszej — zasiadł przecudowną chatę  
Na szmaragdowych łąkach, przy Kruszwicy,  
Nad którą boże dwa twory skrzydlate  
Jak dwa posągi wiejskie okolicy  
Stały... A gniazdo ich, mchami brodate,  
W ogniu komina ponad chaty czołem  
Księżycem zdało się — a ptak aniołem<sup>34</sup>.

„Anioły stoją na rodzinnych polach, / I chcąc powitać lecą w nasze strony” — pisał też w znanym wierszu Słowacki, zgodnie z przekonaniem romantyków polskich, że każdy człowiek i każdy kraj posiada swego własnego opiekuńczego ducha. W *Królu Duchu* słowiańska ojczyzna narratora-bohatera jawi się jako „Kraina pełna zamków i kościołów / Z niebem związana wstęgami aniołów.”

Na obrazach wielkiego malarza-symbolisty z przełomu wieków Jacka Malczewskiego — w którego twórczości, podobnie jak w *Pią-*

tej porze roku Wierzyńskiego, motywy romantyczne, dionizyjskie i franciszkańskie stapiają się z folklorem i pejzażem polskim — anioły o przepysznej biologicznej urodzie i kolorowych, ogromnych ptasich strzydłach zaludniają wszystkie niemal pejzaże rodzinnych stron artysty. Towarzyszą one młodemu człowiekowi w jego ziemskiej wędrówce (seria z Tobiaszem); są symbolem życia ludzkiego pojętego jako nieustanna wędrówka: dążenie Tobiasza-syna do domu ojca. Kojarzą się więc z życiem i śmiercią, wiecznością i starością, z inspiracją duchową i wiecznością. Są one też spokrewnione, wedle słów Kazimierza Wyki, z Parkami, Eryniami i chimerami.

Otóż wydaje się, że właśnie obraz Malczewskiego pt. *Autoportret z Tobiaszem i Parkami* (1912) mógłby być rozważony jako ikonograficzna paralela dla sytuacji nakreślonej przez Wierzyńskiego w *Introdukcji do Piątej pory roku*<sup>35</sup>. W symbolicznym autoportrecie Malczewskiego na pierwszym planie, na tle drewnianej ściany domu, siedzi ze złożonymi jak do modlitwy rękami — ucharakteryzowany na św. Franciszka — stary Tobiasz-ojciec o rysach malarza. Otacza go pięć postaci. Tuż przed nim, nieco ku prawej stronie obrazu stoi mały chłopiec — Tobiasz-syn — „uważnie przygotowujący się do uleczenia ojca”. Nożem przecina on rybę trzymaną wysoko tuż przy twarzy. Za Tobiaszem-ojcem stoją cztery postacie kobiece. Trzy z nich to mitologiczne Parki, a właściwie „dziewki wiejskie bardzo pospolite i obojętne myślowo”. Zajmują one środkową i lewą część obrazu. Natomiast wysunięta ku stronie prawej (podobnie jak Tobiasz-syn) i odwrócona profilem postać czwarta to niezwykle piękna „anielica”, młoda kobieta ze skrzydłami. Postać ta pełni poczwórną funkcję: Archaniola Rafała, czwartej dodatkowej Parki, Muzy oraz Anioła-śmierci. W prawym jej ręku, uniesionym nad głową Tobiasza-ojca, spoczywa nic wysnuta z wnętrza rozplątanej ryby trzymanej przez Tobiasza-syna. W ręku lewym owej postaci skrzydlatej widnieje ostrze. Otóż w *Introdukcji do Piątej pory roku* nakreślona została jakby podobna (choć oczywiście bardziej schematyczna wizualnie) sytuacja symboliczna. Centralne miejsce zajmuje w niej zatopiony w wewnętrznej wizji bohater, którego nawiedza pięć symbolicznych postaci. Są to personifikacje pór roku, które pełnią również funkcję Muz, Parek, Bachantek i uczestniczek obrzędu:

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

(zwr. 2)

Cztery z tych postaci są dodatkowo scharakteryzowane w zwrotce 12:

[...] i legły u nogi  
Jaskółcze wiosny, bukowe lata  
I jesień sowa i zima brodata.

— natomiast piąta pora roku nie zostaje bliżej scharakteryzowana. Można się tylko domyślać, że jej wysłannikiem jest ptak, którego być może dopiero co wypuściła z rąk. Ta piąta, dodatkowa postać wydaje się pełnić w wierszu Wierzyńskiego funkcję zarówno skrzydlatej anielicy z obrazu Malczewskiego jak i młodego Tobiasza.

Przypuszczenie, że owa piąta postać ze wstępnego fragmentu *Piątej pory roku* związana jest z ptakiem zwiastunem, którego mogła dopiero co wypuścić z rąk, znajduje natomiast oparcie w drugim z wymienionych obrazów Malczewskiego (*Portret Feliksa Jasińskiego*). Na obrazie tym na tle zimowego pejzażu ukazana jest obrócona profilem twarz ciemnowłosego mężczyzny z brodą, który patrzy na ptaka — zimorodka — trzymanego przez słomianą kukłę. Kukła ta ma twarz lalki i wieniec z kwiatów na głowie: jest to Marzanna, słowiańskie bóstwo zimy. Jej rytualne utopienie zwiastowało według przekonań ludowych nadejście wiosny. Na wspomnianym obrazie Malczewskiego zamiast sceny „topienia Marzanny” ukazana została Marzanna z zimorodkiem, który również według europejskich przekonań ludowych zwiastuje m.in.

wiosenne odradzanie się przyrody. U Malczewskiego zimorodek — podobnie jak w *Popiołach* Żeromskiego i w ludowych opowieściach — staje się heroldem również i symbolicznych przemian, zwiastunem życia zwyciężającego śmierć. Jest on więc bliskim krewnym ptaka z poematu Wierzyńskiego<sup>36</sup>.

5. Jeszcze bliższy ptakowi z *Piątej pory roku* jest zimorodek — symbol wiernej miłości małżeńskiej zwyciężającej śmierć i sięgającej w wieczność, z greckiego mitu opowiedzianego przez Pseudo-Platona oraz ukryty w potocznym angielskim idiomie *halcyon days* (dni zimorodkowe — tj. okres zimowej ciszy morskiej) zimorodek Eliota z poematu *Four Quartets* (*Cztery kwartety*). Tematem przewodnim tego poematu jest problem czasu i wieczności, a zimorodek (*halcyon*) — legendarny zwiastun i sprawca zimowej słonecznej pogody i ciszy morskiej — zapowiada tam możliwość przewyciężenia przeciwieństwa między życiem i śmiercią, latem i zimą, burzliwą terażniejszością i spokojną wiecznością<sup>37</sup>.

6. Jako wysłannik piątej pory roku a zarazem odnowiciel zwyciężającej śmierć miłości do ziemi oraz wszelkich stworzeń i duchów z nią związanych przynależy też ptak-zwiastun Wierzyńskiego do kręgu mistyki franciszkańskiej. Jego bliskim ikonograficznym odpowiednikiem zdaje się być także zielonkawy ptak-zwiastun lekko wsparty na palcach prawej ręki Archaniola Gabriela, klęczącego w scenie *Zwiastowania* przed Maryją Panną ze słynnego XIV-wiecznego obrazu pędzla ks. Hilarego z Viterbo. Obraz ten znajduje się w kaplicy Porcjunkuli (w Bazylice Matki Bożej Anielskiej) w Asyżu — a więc w miejscu, które św. Franciszek własnymi rękoma odrestaurował, gdzie otrzymał powołanie i gdzie na własne życzenie został przeniesiony w chwili śmierci. Tam też umierając wyśpiewał słynną *Pieśń słoneczną*.

7. Ptak z *Piątej pory roku* bliski jest więc także ptakom z wcześniejszego wiersza Wierzyńskiego pt. *Alviano* (*Korzec maku*). Wiersz ten pełen jest pokrewnych Malczewskiemu skojarzeń z kręgu dionizyjsko-franciszkańskiego. Św. Franciszek przypomina tam bóstwo roślinne, a zarazem ptaka wygłaszającego kazanie do braci ptaków. Tematem jego kazania jest ciągłość życia i egzystencjalna jedność wszystkich stworzeń, z której wynika potrzeba wzajemnego braterstwa i miłości:



Co on wam opowiadał,  
Ptaki z Alviano,  
Że słyszy jak w gęstej wiosnie  
Trawa musuje i rośnie  
Nad Umbrą zaczarowaną?

Że ręce ma z bluszczu,  
Że oblatuje wesoly  
Rozkołysane drzewa,  
Gardłem zielonem śpiewa  
I mieszka w nich, jak dzięcioły?

Że mówić można do ostu  
I pisać na wodzie wspomnienia  
I wszystko to ktoś zrozumie,  
Wiatr mu powtórzy w szumie,  
Bo wszystko — z jednego stworzenia?

Co on wam mówi? Powtórzcie,  
Winnice, oliwki, zające,  
Że można modlić się w ptakach,  
w liściach, mchu i widłakach,  
I że można się modlić niechcący?<sup>38</sup>

W ten sposób istotny dla ptaka z *Piątej pory roku* europejski krąg odwołań literacko-malarskich zamyka się — na razie. W świetle powyższych uwag nie wyda się już zaskoczeniem to, że w dalszym ciągu utworu migotliwy znaczeniowo ptak okaże się być jakby wysłannikiem duchów zmarłych rodziców protagonisty. Duchy te są bowiem, jak się wydaje, potencjalnie obecne od chwili rozpoczęcia się monologu lirycznego. Pełnią one funkcję duchów opiekuńczych i znajdują się w tym niedookreślonym miejscu wewnętrznej przestrzeni bohatera, które zajmuje piąta pora roku. Duchy zmarłych rodziców zdają się więc pełnić w *Piątej porze roku* funkcje, które na obrazie z bazyliki Santa Maria degli Angeli w Asyżu przypadają Archaniołowi Gabrielowi trzymającemu w rę-

ku symbolicznego ptaka-zwiastuna, a na obrazach Malczewskiego Marzannie, Archaniolowi Rafałowi i młodemu Tobiaszowi.

Świat przedstawiony *Piątej pory roku*, podobnie jak świat z obrazu Jacka Malczewskiego, rozgrywa się między biegunami fantastyki i realizmu. Jednak Wierzyński jako poeta ma większą swobodę manewrowania między tymi biegunami niż Malczewski-malarz. Przede wszystkim dlatego, że przedmioty przedstawiane przez poetę są w większym stopniu schematami wyobrażeniowymi „zadanymi” czytelnikowi do konkretyzacji. Otóż schematy wyobrażeniowe przedmiotów, zdarzeń i sytuacji zostały w *Piątej porze roku* w ten sposób zarysowane, że mogą one być konkretyzowane przez czytelnika jako realistyczne, bądź fantastyczne, bądź też jako realistyczne i fantastyczne zarazem. Charakterystyczna dla dzieł romantyków oscylacja między biegunem fantastyki i realizmu<sup>39</sup> zostaje więc rozwiązana przez Wierzyńskiego w *Piątej porze roku* w kierunku równoczesnego współwystępowania obu wymienionych możliwości. Wiąże się to z posługiwaniem się przez poetę wieloznacznością, niedopowiedzeniem, sugestią i aluzją. A także z „uzwyklanianiem” wszelkich niezwykłości oraz z ukonkretnianiem abstrakcji.

I tak wiosna (podobnie jak lato) z *Piątej pory roku* ma psychikę ludzką: jest ona „młodzieńcza”, „wesoła”, „śmieje się”. Wobec duchów ludzkich zachowuje się ona — podobnie jak inne pory roku — jak oswojone zwierzę:

[...] legły u nogi  
Jaskółcze wiosny, bukowe lata  
I jesień sowa i zima brodata (zwr. 12)

Wiosna określana jest także jako „jaskółcza”. Wszystkie te cechy wiosny razem wzięte mogą prowadzić czytelnika w kilku kierunkach:

1. Może on wyobrazić sobie wiosnę jako boginkę słowiańską w wieńcu na głowie — z tym, że wieniec ten zrobiony jest nie z kwiatów, lecz z jaskółek. Tak zrekonstruowana wiosna z *Piątej pory roku* byłaby postacią fantastyczną, która przypominałaby Goplanę z *Balladyny* Słowackiego, Mużę, a także rytualnie przybraną uczestniczkę obrzędu.

2. Czytelnik może jednak zatrzymać się przy drugim obrazie wiosny (por. zwr. 12) i określenie „jaskółcza” odnieść do jaskółek, które pojawiają się wiosną na ziemiach polskich<sup>40</sup>.

3. Trzecia możliwość byłaby komponentą dwóch poprzednio wymienionych.

Cechą wspólną wszystkich tych konkretyzacji byłby niewątpliwie radosny i pogodny nastrój.

Najbardziej widocznym wymiarem świata przedstawionego z *Piątej pory roku* (podobnie jak świata z obrazów Malczewskiego) jest jego postać autobiograficzno-codzienna. Tworzą ją osobiste przeżycia bohatera utworu oraz przedmioty i zdarzenia przypominające rzeczy znane czytelnikowi z codziennego doświadczenia. Tą codziennością *Piątej pory roku* Wierzyńskiego jest *par excellence* przyroda oraz ludzie bezpośrednio z nią związani. Jednakże ta codzienna postać świata przedstawionego jest wielowymiarowa, bowiem życie człowieka-twórcy oraz jego związek z ludźmi i przyrodą ojczystą ukazane jest równocześnie poprzez cztery pryzmaty:

1. Poprzez pryzmat archetypicznego przeczcucia nieuchronnej śmierci, któremu towarzyszy nadzieja dostąpienia pełnej wizji prawdy (por. 15 zwrotka *Piątej pory roku*):

Teraz tu słyszę, czego nikt nie słyszy,  
I widzę rzeczy na skroś i spod spodu  
I pełny jestem śmierci jak ciszy  
I pełny wieczności jak chłodu.

2. Poprzez pryzmat motywów mitologicznych i biblijnych.

3. Poprzez pryzmat folkloru polskiego.

4. Poprzez pryzmat najistotniejszy: romantycznej i symbolicznej poezji.

## VII

Najbardziej wieloznacznym motywem *Piątej pory roku* jest ptak — element przyrodniczego tła poematu; symbol wiecznego powrotu zjawisk; wysłannik wieczności i śmierci; symbol natchnienia; mistyczny herold wszechogarniającej miłości, która zwycięża

śmierć; „krewny” Muz i Parek oraz Anioła-Stróża; wreszcie symbol nostalgii oraz jedności ziemi i nieba. Motyw ptaka jest głównym węzłem znaczeniowym i tematycznym utworu (przyroda — wieczność — wyobraźnia — sztuka). Nieprzypadkowo więc ptak ten zestawiony jest w *Introdukcji do Piątej pory roku* ze śpiewem i krwią. „Ptak”, „śpiew” i „krew” to jedyne męskie klauzule wersowe w całym utworze. Zestawienie ptak — śpiew — krew sugeruje kolejne znaczenie symbolu. Wydaje się bowiem, że ptak ten — podobnie jak ptak z II części *The Tower* Yeatsa — jest symbolem „prawdy żywej” (*living truth*), tożsamej ze słowem natchnionym poety oraz z „prawdą wewnętrzną” poety, która jest bądź odblaskiem, bądź synonimem prawdy absolutnej.

Taką ekspresyjną teorię natchnionego słowa<sup>41</sup> wielkich świętych, filozofów i poetów sformułował w wykładach paryskich z roku 1844 (por. zwłaszcza wykłady VII i VIII z roku 1844) Adam Mickiewicz. Zakłada ona — podobnie jak teologia twórczości z *Ennead* Plotyna — dążenie każdego twórcy do jedności intuicyjnej myśli / uczucia, twórczego działania oraz wytworu owego działania (tj. dzieła sztuki). W myśl tej teorii słowo natchnione dociera do duszy odbiorcy w nieznieształconej postaci oraz bezpośrednio kształtuje duszę odbiorcy<sup>42</sup>. Słowo natchnione jest więc dla Mickiewicza:

1. „Promieniem słowa Bożego”<sup>43</sup>, „objawieniem cząstkowym”<sup>44</sup>.

2. Jest ono też ekspresją ducha ludzkiego<sup>45</sup>.

3. Słowo posiada dwa aspekty: duchowy i materialny. Oba te aspekty słowa tworzą nierozdzielalną całość, podobnie jak nierozdzielalną całość stanowią ciało i duch człowieka. Siłą zaś zespalającą w jedną całość materię i ducha, w słowo, jest miłość znajdująca się w człowieku — źródło życia, twórczości i natchnienia, boski pierwiastek świata:

„Słowo jest to ciało i duch stopione razem ogniem boskim znajdującym się w człowieku [...] Słowo jest to cały człowiek”.

4. Tak rozumiane słowo Mickiewicz porównuje do „lotnej i płomienistej kulki”<sup>46</sup>, a więc pośrednio kojarzy z ptakiem.

5. Głos człowieka natchnionego określa jako „prąd życia i siły” bezpośrednio przenikający duszę słuchaczy<sup>47</sup>.

6. Pod niewątpliwym wpływem Ewangelii utożsamia też Mickiewicz słowo z „mocą duchową”, której istotą jest miłość, oraz z pokarmem i chlebem<sup>48</sup>. Tym samym zaś uznaje on słowo natchnione za źródło zarówno duchowego jak i biologicznego życia:<sup>49</sup>

„Moc to słowo, które się już urzeczywistnia, wchodzi w życie, daje żywotność, karmi”.

7. Słowo jako wyraz siły/mocy ducha jest też tożsame z działaniem, z pracą. Wszelka bowiem praca „jest to wytężenie czucia i mocy”<sup>50</sup>.

8. Słowo natchnione jest też „czynem”, skoro to „intencja i siła połączone w jednym duchu”<sup>51</sup>.

9. Tak pojęte słowo jest „święte” i ma moc twórczą<sup>52</sup>.

10. Toteż każdy człowiek natchniony jest prawdziwym autorem, czyli „sprawcą”.

11. Każdy człowiek natchniony jest też „słowem wcielonym”<sup>53</sup>.

12. Wszelkie dzieła ludzkie powstałe w natchnieniu — czyli „czyny” — są „słowami cząstkowymi”<sup>54</sup>.

Mickiewiczowska teoria słowa natchnionego dotyczy więc myśli i mowy natchnionej, czynów natchnionych, dzieł natchnionych oraz ludzi natchnionych. Wiąże się też ona nierozłącznie z jego koncepcją Słowian jako ludu natchnionego<sup>55</sup> („słowo” stanowi rdzeń nazwy tego ludu) a także z jego koncepcją języka Słowian<sup>56</sup>. Język ten jest według poety „pomnikiem” tego ludu. Przypomina on „jestestwo organiczne”, które „przeszedłszy przez wszystkie stopnie niższe swojego bytu zachowało w sobie razem życie roślinne, zwierzęce i ludzkie, a każde z nich w dojrzałym rozwinięciu i zupełnej całości”<sup>57</sup>. Język ten posiada pierwiastek ludzki i boski. Jest ekspresją ducha natchnionego a zarazem „obrazem” i „głosem” przyrody<sup>58</sup>.

Wydaje się, że do tej stworzonej przez Mickiewicza teorii, a raczej mitologii słowa nawiązywał Wierzyński w wielu emigracyj-

nych wierszach. I tak w wierszu pt. *Mowa i ziemia* (z tomu *Siedem podków*, 1954) mowa ojczysta utożsamiona kolejno z szeptem i śpiewem ziemi oraz z chlebem, zgubą i miłością „zasianą w krew” bohatera staje się nieodstępnym baśniowym towarzyszem jego wędrówki. W pięknym wierszu z *Tkanki ziemi* poświęconym Julianowi Tuwimowi pt. *Tuwim* polszczyzna utożsamiona zostaje z pełną miodu koniczyną-żywicieleką, poeta zaś (Tuwim) ze źródłem i głównym nurtem życiodajnej wody orzeźwiającej mowę ojczystą, ludzi, rośliny i zwierzęta. W wierszu *Poezja* z ostatniego tomu poety *Sen mara* (1969) poezja określona zostaje jako „niematerialna materia”, tożsama z miłością. Owa „niematerialna materia” — poezja — kojarzy się też bohaterowi wiersza z „niematerialną materią” romantyków, tj. z elektrycznością<sup>59</sup>. Zaś natchnione słowo, „słowo ogniste”, jest tożsame w wierszu tym z „ziarnem”, „światłem” i „poczuciem”.

W *Piątej porze roku* natomiast natchnione słowo, które symbolizuje ptak — odpowiednik Mickiewiczowskiej „lotnej i płomienistej kulki” — skojarzone zostaje ze śpiewem przyrody i z krwią bohatera. Zestawienie ptak — śpiew — krew wydaje się więc wskazywać na życiodajną moc słowa natchnionego, które w zakończeniu utworu staje się też pokarmem — jabłuszkiem — inną postacią Mickiewiczowskiej „lotnej i płomienistej kulki” oraz słowa-chleba.

Mickiewiczowska teoria słowa natchnionego, które jest tożsame z „działaniem”, „pracą” i „czynem” i którego istotą jest „maksymalne skupienie czucia i mocy” wewnętrznej pozwala zrozumieć dlaczego opis ekstazy poetyckiej przekształca się w *Piątej porze roku* w opis świadomie podjętych działań i rozwija się w akcję wewnętrzną (por. „Obszyłem się liśćmi, porosłem górami, / Palily się we mnie ogniska pastuchów:”). Mickiewiczowskie utożsamienie natchnionego słowa z człowiekiem natchnionym oświetla też zawartą w finale *Piątej pory roku* sugestię tajemniczej zależności protagonisty od ptaka. Tak bowiem interpretować można ostatnie słowa zmarłych rodziców protagonisty:

Przypominają mi nagle że ptak  
Przeleciał przeze mnie, ptak,  
I drzwi zostawił otwarte

Na góry moje, na drzewa,  
Na wszystkie sprawy  
Żywe i martwe. (zwr. 18)

Czemu nie śpiewa? (zwr. 19)

## VIII

Kolejnym motywem związanym z poezją natchnioną jest w *Piątej porze roku* motyw snu na „siennych wygrzanych polanach”. Motyw ten również ukryty został w przyrodniczym tle poematu. Przynależy on do sfery dionizyjskiego mitu obecnego w utworze. Wiąże się z romantyczną koncepcją poety natchnionego.

Otóż także i w polskiej liryce romantycznej poetycka ekstaza — będąca jakby odpowiednikiem dionizyjskiego upojenia winem<sup>60</sup> — przedstawiana była jako stan, w którym poeta porzuca własne ciało, duchem ogarnia ziemię a następnie wznosi się ponad ziemię i dociera do świata niewidzialnego. Stan ten przedstawiany był też jako pośredni między kontemplacją i działaniem, snem i jawą, lecz odznaczał się znacznie większym poczuciem realności niż jawa czy sen. Toteż wizja przekształcała się często w akcję wewnętrzną, zaś monolog liryczny przybierał postać narracji. Tak dzieje się w pięknym liryku Mickiewicza pt. *Widzenie*. Bohater tego utworu, podobnie jak protagonista *Piątej pory roku*, ogarnia cały świat widzialny i niewidzialny. We własnym wnętrzu czuje on ruchy całego kosmosu, a także spotyka się twarzą w twarz z Bogiem i Aniołami:

Dźwięk mię uderzył — nagle moje ciało,  
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,  
Pryśło, zerwane anioła podmuchem,  
I ziarno duszy nagie pozostało.  
I zdało mi się, że się nagle zbudził  
Ze snu straszego, co mię długo trudił.  
I jak zbudzony ociera pot z czoła,  
Tak ocierałem swoje przeszłe czyny,

Które wisały przy mnie, jak łupiny  
Wokoło świeżo rozkwitłego zioła.

[...]

Teraz widziałem całe wielkie morze,  
Płynące z środka jak ze źródła, z Boga,

[...]

I mogłem latać po całym przestworze,  
Biegać, jak promień przy boskim promieniu  
Mądrości bożej; i w dziwnym widzeniu  
I światłem byłem, i źrenicą razem.

[...]

A w środku siebie, jakoby w ognisku,  
Czułem od razu całe Przyrodzenie.  
Stałem się osią w nieskończonym kole,  
Sam nieruchomy, czułem jego ruchy;  
Byłem w pierwotnym żywiołów żywiole,  
W miejscu skąd wszystkie rozchodzą się duchy,  
Świat ruszające, same nieruchome:<sup>61</sup>

W *Piątej porze roku* Wierzyńskiego, podobnie jak w cytowanym wierszu Mickiewicza, wewnętrzna wizja przekształca się w akcję wewnętrzną. Motywowi snu i lotu w nieskończoność z wiersza Mickiewicza odpowiada w wierszu Wierzyńskiego motyw snu „na siennych wygrzanych polanach” (por. zwr. 5) oraz wzniesienie się protagonisty na szczyty gór ku niebu i wieczności (por. zwr. 16). Zasadnicza różnica między obu widzeniami polega jednak na tym, że w widzeniu protagonisty Wierzyńskiego dominuje ziemia, w widzeniu zaś protagonisty Mickiewicza — niebo. Nadto widzenie protagonisty *Piątej pory roku* ma dodatkową motywację: jest to jakby retrospektywna, przedśmiertna wizja własnego życia. Tym tłumaczy się fakt, że w wizji tej niebo ukazane zostało z perspektywy ziemskiej, a także to, że w *Piątej porze roku* brak jest najważniejszego ogniwa Mickiewiczowskiej wizji — tj. Boga, z którym zjednoczył się Mickiewiczowski bohater. Zamiast Boga i Aniołów, w *Piątej porze roku* ukazana została karpacka ojczyzna bohatera oraz zamieszkujące nadziemską sferę duchy zmarłych rodziców. To one, a nie Anioły, kontrolują życie na ziemi; im posłuszny jest wiatr i pory



roku. Oni też — nie Bóg — rozliczają protagonistę z twórczości. Oni czynią go dziedzicem ziemi, ludzi, roślin i zwierząt karpackich. Ich też wysłannikiem wydaje się być ptak (por. zwr. 18):

Bo przyszli potem z daleka umarli,  
Łokciem o lasy jodłowe się wsparli,  
Patrzyli wokół — a ziemia szeroka  
Drobną im rzeszą zawisła u oka,  
Wiatr stanął w miejscu, stanęły drogi  
W białym spokoju, i legły u nogi  
Jaskółcze wiosny, bukowe lata  
I jesień sowa i zima brodata.

I rzekł mój ojciec do matki mojej,  
Dym odpędzając pod koniec wojny:  
„Nie bój się, wszystko się tak uspokoi  
W śmierci wieczycie spokojnej”.

I wzięli mnie. Wiedli w głąb, w tajemniczy  
Obszar, gdzie nic się z tej ziemi nie liczy,  
Gdzie wiosnie, latu, jesieni i zimie  
W innym języku nadano imię.  
Gdzie niezliczone, zawile odmiany,  
W jeden zrównały się czas odwikłany,  
Który też ustał, — tyle, że sprzęta  
Opustoszałe po zgiełku mrowisko, —  
I dokonało wtedy się wszystko:  
Ostatnia pora otwarła się. Piąta.

Teraz tu słyszę, czego nikt nie słyszy,  
I widzę rzeczy na skroś i spod spodu  
I pełny jestem śmierci jak ciszy  
I pełny wieczności jak chłodu.  
Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem  
A jednak trwam znów, i łokciem o góry  
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem  
I patrzę, synów mych szukam, czy który

Obszył się liśćmi, i porósł lasami,  
A może stoi przy ogniu pastuchów  
I pójdzie śladem, co został za nami,  
I znów powtórzy przyrodę tych ruchów  
Gdy zgrzane życie porami gęstymi  
Dyszało w słońce i szło do księżyca,  
Gdy we mnie ciekła krew mojej ziemi  
A w matkach mleko i w sosnach żywica.  
I rzekł mój ociec: „Jeszcze go prowadź,  
Bo ludzkie oczy z żalu w nim bledną”.  
A matka: „Nie masz tu czego żałować,  
Śmierć i życie, to jedno”.

I tak mi mówią, tak pocieszają,  
Że nic nie przepadło, że nie zapomną  
Jak cień mój, w tamtym przesunął się kraju,  
Że gospodarzę objąłem ogromną,  
Sienne polany i woły węgierskie  
Zapach powideł, zimowia niebieskie,  
Sosny masztowe i biedę w Karpatach,  
Cały dobytek, który się splatał  
Z ludzi i roślin i skóry zwierzęcej,  
I nawet mówią mi jeszcze coś więcej,  
Przypominają mi nagle że ptak  
Przeleciał przeze mnie, ptak,  
I drzwi zostawił otwarte  
Na góry moje, na drzewa,  
Na wszystkie sprawy  
Żywe i martwe.

Czemu nie śpiewa?

Więc wyznam wam ostatnią troskę,  
Śpiewajcie ją jak chłopską piosnkę  
I kiedy świat się w zmierzchu ściemnia,  
Zamknijcie okna, spuście story,  
Niech tam gromadzą się wieczory

I gdy powróci z pola ziemia,  
Niech swoje ciężkie zzuje buty  
I kurz otrzepie z nich przysuty,  
Niech się położy, odpoczywa,  
Szczęśliwa albo nieszczęśliwa,  
I niech potoczy się jabłuszko  
Pod siennik jej, pod łózko.

## IX

Powołaniem poety natchnionego jest przeniknięcie tajemnicy nieba i ziemi oraz wyjawienie tej tajemnicy ludziom. Spełnienia tej misji domagają się od protagonisty *Piątej pory roku* jego zmarli rodzice, którzy przypominają mu o tym, że „ptak przeleciał przez (niego) [...] i drzwi zostawił otwarte [...] na wszystkie sprawy żywe i martwe”. Zapytują go też dlaczego ptak ten nie śpiewa. By lepiej zrozumieć poruszoną w zaświatowej scenie *Piątej pory roku* koncepcję twórczości i sztuki, warto przypomnieć Mickiewiczowską ekspresyjną teorię sztuki. Przedstawił ją Mickiewicz w *Wykładach o literaturze słowiańskiej*. Dowodził w nich, że:

1. Sztuka jest pokrewna religii<sup>62</sup>.
2. Tajemnicą sztuki jest twórczość<sup>63</sup>.
3. Wzory dla swojej twórczości czerpie artysta z idealnej krainy duchów osobowych. Kraina ta jest według Mickiewicza odpowiednikiem platońskiej sfery idei<sup>64</sup>.
4. Sztuka jest więc według Mickiewicza jakby rodzajem „wywoływania duchów” oraz wyrażaniem wizji naocznie doświadczonej. Sztuka w ujęciu Mickiewicza spełnia funkcję ekspresyjno-poznawczą:

Sztuka zatem jest pewnym rodzajem wywoływania duchów, jest operacją tajemniczą i świętą [...] Sztuka nie jest i nie może być czym innym, jak tylko wyrażaniem widzenia.

5. Talent artysty to zdaniem Mickiewicza „nić” łącząca poetę ze światem niewidzialnym:

I cóż to jest talent artysty? To, co nazywamy talentem, darem nieba, co artyści czują w sobie, a czego nie starają się dosyć pojąć, nie jest niczem innym, jak tylko spójnią, łączącą ducha artysty ze światem niewidomym: jest to przywilej stykania się z krainą duchów. Poeta polski, Antoni Malczewski, powiada:

I drży nić, którą serce do nieba związane:

To kropla słodkiej rosy spadła po niej w ranę.

Jakkolwiek słaba jest już ta nić, co sztukę dzisiejszą wiąże z niebem, ale zawsze jest jeszcze:

rozbiór i rozprawianie nie zdołały jej zerwać<sup>65</sup>.

6. Właściwe poetom natchnionym poczucie bliskiego związku zarówno z „krainą duchów” jak i z przyrodą określał Mickiewicz mianem „cudowności”. Uważał też, że kategoria „cudowności” stanowi istotę poezji:

Każdy utwór poetycki ma w głębi siebie to życie organiczne, tajemne, nazwane po szkolnemu cudownością, które wznosząc się w miarę jak wzrasta zakres utworu, w wierszykach i piosnkach przebija się tylko na kształt lekkiego tchnienia z krain wyższych — w eposie i w dramacie przybiera już widomą postać bóstwa<sup>66</sup>.

7. Mickiewicz przypisywał ludom słowiańskim wrodzone poczucie cudowności. Uważał, że źródłem owego słowiańskiego poczucia cudowności jest dziewicza, groźna i nieustannie się zmieniająca przyroda krajów słowiańskich. Twierdził też, że literatura ustna Słowian przesycona jest uczuciem cudowności:

Lud słowiański całe życie opowiada i opiewa, co się dzieje pod ziemią, w powietrzu, na niebie [...] Sztuka wysiła się na tysiące sposobów dla obudzenia w duszy mieszkańców Zachodu uczucia cudowności — u nas dosyć na to samej natury. Ta dziewicza, wspaniała, dzika natura, co z każdym dniem przybiera nowe wdzięki i nową groźę, ma w sobie razem coś niezmiernie świętego i przejmującego strachem<sup>67</sup>.

8. Poezję Słowian cechuje więc zdaniem Mickiewicza „ziemskość”, „pozostawanie w granicach przyrodzenia”<sup>68</sup> oraz ciągła obecność mówiących ptaków, roślin i zwierząt.

9. Poezję zaś polską od poezji innych Słowian odróżnia zdaniem Mickiewicza nastrój wesołości, radości i żartobliwości oraz skłonność do dramatu. Źródłem zaś dramatyczności są według poety wszelkiego rodzaju przeciwieństwa<sup>69</sup>.

10. Mickiewicz sformułował też teorię dramatu słowiańskiego. Dramat ten, zdaniem poety, powinien nawiązywać do obrzędu ku czci zmarłych przodków, który bliski jest wszystkim Słowianom<sup>70</sup>. Dramat ten powinien stanowić syntezę wszystkich „żywiołów” (czyli „rodzajów”) poetyckich: dramatycznego, lirycznego i epickiego. Powinien też przenosić w „świat nadziemski” i wywoływać wrażenie „cudowności”:

Z tego cośmy powiedzieli można wnosić, jak trudno jest napisać dramat słowiański, któryby obejmował wszystkie żywioły poezji narodowej, nigdzie nie ukazujące się tak licznie i tak rozmaicie. Dramat ten powinienby być lirycznym i przypominać urocze dźwięki pieśni gminnych — powinienby naśladować opowiadania [...] powinienby przytem przenosić w świat nadziemski<sup>71</sup>.

11. Mickiewicz zalecał też autorom dramatycznym wzorowanie się na opowiadaniach ludowych „bajarzy” słowiańskich. Bajarze ci utożsamiają się całkowicie z bohaterami swoich opowieści, a najważniejsze wydarzenia „odgrywają” przed audytorium:

[...] autorowie dramatyczni mogliby wziąć bardzo użyteczny przykład z bajarzy gminnych, z wieśniaków słowiańskich, opowiadających bajki. U żadnego ludu niemasz powieści tak bogatych, tak dziwnych, i pewnie żadna publiczność nie słucha tak ciekawie, z takim natężeniem uwagi, jak ta drużyna, co otacza biednego chłopka, prawiącego bajkę w swojej chacie [...] Bajarz prawie zawsze sam występuje w zdarzeniach opowiadanych, odgrywa część swojego dramatu. Czasem daje do zrozumienia, że co się stało najważniejszego, to on zrobił i bez niego nicby nie było — czasem bardzo prostym sposobem porusza nagle swoich słuchaczy [...]<sup>72</sup>.

W dalszym ciągu rozważań Mickiewicz przypomina najbardziej znaną baśń słowiańską o cudownym ptaku:

Wielu Polakom i Rosjanom musi być znana ta bajka gdzie bohater jej idzie szukać cudownego ptaka i znajduje jedno jego pióro zgubione w przelocie, które miało taki blask, że kiedy je wniósł do izby, cała izba oświeciła się jak od pochodni.

Wydaje się, że Mickiewiczowska koncepcja sztuki jako formy religii i poznania pozwala zrozumieć dlaczego w *Piątej porze roku* tematy wieczności i przyrody łączą się ściśle z tematem poezji.

Koncepcja zaś poety jako pośrednika między „krajem duchów” a przyrodą i ludźmi pozwala zrozumieć dlaczego duchy zmarłych rodziców nie tylko oprowadzają protagonistę *Piątej pory roku* po zaświatach, ale też oddają mu one w posiadanie ziemię karpacką oraz inspirują jego twórczość.

Mickiewiczowska koncepcja cudowności, której źródłem jest przyroda słowiańska, tłumaczy też rolę, jaką pejzaż karpacki pełni w *Piątej porze roku*<sup>73</sup>, a także personifikacje pór roku oraz personifikację ziemi z zakończenia *Piątej pory roku*. Personifikacja ziemi z zakończenia utworu może nawet być lekko żartobliwą aluzją do wypowiedzianego przez Mickiewicza przekonania, że „Sztuka jest pewnym rodzajem wywoływania duchów”.

Mickiewiczowskie uwagi o dramacie słowiańskim rzucają też sporo światła na kompozycję *Piątej pory roku*, w której współwystępują elementy dramatyczne, liryczne i epickie.

Elementy dramatyczne obecne w *Piątej porze roku* to obrzędowa stylizacja (misterium dionizyjsko-eleuzyjskie, *Dziady*) przenikająca cały utwór (por. początek, koniec, scena ze zmarłymi rodzicami).

Elementy liryczne to obrazy ziemi karpackiej, powracające w różnych transformacjach. Stanowią one jakby refren wiersza i służą stylizacji pieśniowej utworu na dytyramb<sup>74</sup> na cześć ziemi oraz na „chłopską piosnkę” (por. zakończenie *Piątej pory roku*: „Więc wyznam wam ostatnią troskę, / Śpiewajcie ją jak chłopską piosnkę”).

Obraz ziemi, ludzi, roślin i zwierząt karpackich widziany jest z perspektywy ziemskiej (zwr. 4-11) i wiecznej (zwr. 12, 16, 18) a także poprzez pryzmat radosnego odczucia jedności wszech-

stworzenia (zwr. 4-11), rozpaczy z powodu utraty owej jedności (zwr. 12), miłości i nostalgii (zwr. 16) oraz nadziei (zwr. 18).

Ten czterokrotnie powracający obraz ziemi karpackiej odsłania też mityczną osnowę *Piątej pory roku*, tj. wątek cyklicznego następstwa zjawisk, który to wątek należy do elementów epickich *Piątej pory roku*.

Główny zaś element epicki *Piątej pory roku* to przedśmiertna opowieść o własnym życiu i twórczości organicznie związanych z przyrodą ojczystą, ludźmi i duchami zmarłych przodków.

Uwagi Mickiewicza o ludowym narratorze (bajarzu), który częściowo opowiada, częściowo zaś odgrywa opowiadane zdarzenia, wydają się dobrze charakteryzować protagonistę *Piątej pory roku* jako narratora, który jakby ponownie uczestniczy w opowiadanych przez siebie wydarzeniach.

Romantyczny postulat Mickiewicza, by poeci korzystali z baśni ludowych, by spojrzeć z kolei na *Piątą porę roku* przez pryzmat baśni. Okazuje się wówczas, że w końcowym fragmencie *Piątej pory roku* obecne są trzy baśniowe motywy: cudownego ptaka, cudownego jabłuszka i śpiącej królowny — Ziemi, w przebraniu chłopki<sup>75</sup>. To dla niej śpiewa ptak, dla niej toczy się jabłuszko.

Te baśniowe motywy uległy jednak w *Piątej porze roku* znacznemu przetworzeniu. By uświadomić sobie jaki jest sens tego przetworzenia, warto odwołać się do *Klechd sezamowych* Bolesława Leśmiana<sup>76</sup>, opartych na motywach niektórych baśni z cyklu *Tysiąca i jednej nocy*<sup>77</sup>. Otóż w jednej z tych Leśmianowskich baśni pt. *O pięknej Parysady i o ptaku Bulbulezarze* występuje obok pięknej księżniczki Parysady cudowny ptak Bulbulezar, który ludzkim głosem opowiada baśnie i który ma „skrzydła pawie, szyję łabędzią, dziób bociani, pazury sępie, a oczy jaskółcze”. Oprócz księżniczki i ptaka w baśni Leśmiana obecne jest także drzewo śpiewające (Dąb-Samograj) oraz źródło cudowne (Struga-Złotosmuga).

Zasadnicza różnica między baśnią Leśmiana a baśniowymi elementami *Piątej pory roku* Wierzyńskiego polega na tym, że u Wierzyńskiego brak jest motywu cudownego źródła oraz drzewa śpiewającego. Zamiast tych motywów pojawia się natomiast toczące się jabłuszko z folkloru słowiańskiego<sup>78</sup>. Jabłuszko to jak się wydaje zostało zinterpretowane jednak również zgodnie z mitologią grecką.

Natomiast personifikacja ziemi, która w zakończeniu utworu kładzie się do łóżka i dla której przeznaczone jest jabłuszko zdaje się przypominać trochę śpiącą królową.

Odpowiednikiem zaś zarówno gadającego ptaka z baśni jak i drzewa śpiewającego jest jak się wydaje w wierszu Wierzyńskiego ptak śpiewający. Dlatego pieśń, którą śpiewa ów ptak przeistacza się w jabłuszko. Nieobecność więc motywu drzewa śpiewającego wydaje się być w wierszu Wierzyńskiego tylko pozorna. W istocie bowiem motyw drzewa śpiewającego istnieje w *Piątej porze roku* potencjalnie. Drzewo to wydaje się jednak posiadać przede wszystkim cechy cudownych jabłoni z ogrodu Hesperyd<sup>79</sup>. Rodzi ono owoce, których spożycie zapewnia nieśmiertelność.

Podstawą zaś sugerowanej przez motyw jabłuszka analogii między ptakiem śpiewającym a drzewem rodzącym cudowne owoce są być może romantyczne motywy ptaka i drzewa jako symbole (analogony) poety. Motyw ptaka jako odpowiednika poety jest motywem tradycyjnym, który w utworach romantyków polskich przekształcił się w wieloznaczny symbol. Drzewo natomiast to ulubiony przez romantyków odpowiednik dzieła literackiego pojętego jako organizm, a także odpowiednik poezji narodowej pojętej jako organizm oraz poety narodowego organicznie związanego z ziemią ojczystą i rodzinną tradycją kulturową. W tych trzech wymienionych znaczeniach posługiwał się motywem drzewa w polskiej krytyce romantycznej Maurycy Mochnacki<sup>80</sup>. Porównanie poety do jabłoni rodzącej jabłka-wiersze pojawia się także w wierszu Wierzyńskiego pt. *Owoce* (tom *Rozmowa z puszcza*, 1929):

Wiersze się we mnie jak wielkie  
Jabłka czerwone kołyszą<sup>81</sup>.

Porównanie poety z ptakiem<sup>82</sup> natomiast pojawia się w poezji Wierzyńskiego bardzo często.

Zasugerowana więc przez Wierzyńskiego w zakończeniu *Piątej pory roku* baśń ma charakter żartobliwy. Jest to jakby jednak syntetyczna baśń, a raczej jej skrót, w którym przetworzone motywy z baśni greckich, słowiańskich i orientalnych zgodnie współlistnieją z motywami z poezji romantycznej. Ta żartobliwa baśń z zakoń-



czenia *Piątej pory roku* została też wtopiona w aluzyjnie wprowadzony obrzęd Dziadów — powodując, że obrzęd ten przekształcił się jakby w scenę z franciszkańskich jasełek, którą przenika atmosfera naiwnej cudowności pozbawionej grozy a przesyconej humorem.

Wydaje się więc, że w zakończeniu *Piątej pory roku* protagonista zajmuje postawę pełną żartobliwego dystansu wobec bliskiej sobie romantycznej tradycji poetyckiej. Nie wyłamuje się on jednak z jej kręgu. Przyjęta bowiem przez niego postawa „poety naiwnego” wywodzi się z Schillerowskiego mitu o poecie naiwnym i sentymentalnym. Schillerowski poeta „sentymentalny” (tj. romantyczny) po uświadomieniu sobie wszystkich tkwiących w świecie przeciwieństw dążył do odbudowania za sprawą wyobraźni i sztuki jedności wszechrzeczy, której doświadczał niegdyś „poeta naiwny” (tj. klasyczny). Protagonista *Piątej pory roku* jako poeta „wtórnie” naiwny jest więc zarazem poetą natchnionym, który za pośrednictwem wyobraźni przywraca utraconą jedność człowieka i natury. Tajemnicę duchowej jedności wszechrzeczy (w tym także życia, śmierci i poezji) wyjawiają mu zmarli rodzice w finałowej partii utworu (por. zwr. 17 i 18).

Z Schillerowskim mitem o poecie naiwnym i sentymentalnym wiązał się jak wiadomo „sielankowy” (pastoralny) nurt poezji romantyków europejskich. Otóż patronująca przeszłości i przyszłości bohatera postawa poety naiwnego związanego z mitem dionizyjsko-franciszkańskim wydaje się być współczesnym odpowiednikiem „sielankowego” bieguna poezji wielkich romantyków (także i Mickiewicza)<sup>83</sup>.

Zakończenie *Piątej pory roku* wzbogaca też, jak się wydaje, Mickiewiczowską koncepcję sztuki z okresu *Wykładów o literaturach słowiańskich* o ideę z *Dziadów* (część III), że sztuka jest ludzką formą wieczności:

Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę.

Idea ta — wspólna wszystkim niemal romantykom i symbolistom europejskim — bliska jest także i Wierzyńskiemu<sup>84</sup>.

Sformułowana przez Konrada (poetę natchnionego) w jego *Improwizacji* idea sztuki jako ludzkiej formy wieczności była wyrazem prometejskiej postawy bohatera III części *Dziadów*, który w jednostronnym dialogu zmierzył się z Bogiem. Otóż wydaje się, że centralna partia monologu protagonisty *Piątej pory roku* (zwr. 16) jest jakby przetworzeniem *Improwizacji* Mickiewiczowskiego Konrada. Przetworzenie to polega m.in. na zespoleniu motywów z *Improwizacji* Konrada z motywami pochodzącymi również z innych utworów romantycznych (głównie jednak Mickiewicza i Słowackiego).

Protagoniście *Piątej pory roku* towarzyszą te same co w *Wielkiej Improwizacji* motywy związane z natchnieniem: śpiew; muzy; ptak (skrzydła); ogień; sen; lot (porzucenie ciała i wzniesienie się ponad ziemię); ogarnięcie przeszłości i przyszłości; oraz — dodatkowo — wędrówka w zaświaty. Jego „mania” (natchnienie), podobnie jak natchnienie romantycznych poetów, zawiera wszystkie cztery odmiany platońskiego „szaleństwa”. Natchnienie protagonisty *Piątej pory roku* jest więc:

1. Dionizyjskim „upojeniem”, które pozwala doświadczyć jedności wszechrzeczy.

2. „Szaleństwem” poetyckim zesłanym przez Muzy.

3. Apollińskim „szaleństwem proroczym” (motyw jabłuszka sugeruje nieśmiertelność pieśni bohatera).

4. Bezinteresowną „manią miłosną”, której patronuje nie Eros lecz św. Franciszek z także, jak się okaże, Prometeusz.

Mit o Prometeuszu wydaje się bowiem zabarwiać terazniejszość protagonisty, podobnie jak mit dionizyjski zabarwia jego przeszłość. Mit o Prometeuszu przetworzył Wierzyński<sup>85</sup> w *Piątej porze roku* w sposób podobny jak mit o Dionizosie:

1. Własny wkład Wierzyńskiego do reinterpretacji mitu prometejskiego polega m.in. właśnie za zespoleniu go z mitem dionizyjskim. Prometeusz, samotny dobroczyńca ludzi, przewyższający ich naturą (Tytan) — a nie Apollo z Nietzscheańskiej wersji mitu — wydaje się reprezentować w utworze Wierzyńskiego postawę psychiczną komplementarną wobec dionizyjskiej.

2. Natomiast wspólnym mianownikiem obu mitów jest w wer-

sji Wierzyńskiego franciszkańsko-romantyczne poczucie braterstwa ludzi, roślin, zwierząt i ziemi (por. zwr. 18).

3. Mit o Prometeuszu obecny jest w *Piątej porze roku* tylko pośrednio. Przejawia się on poprzez postawę emocjonalno-intelektualną przyjętą przez protagonistę. Imię Tytana nie pada ani razu, podobnie jak wcześniej nie padło ani razu imię Dionizosa. Wszystkie zaś motywy przynależne do greckiej osnowy mitu — tj. ptak (orzeł), ogień, oraz motyw Syna ziemi przykutego do skały kaukaskiej z rozkazu Zeusa, a także wątek walki z Bogiem w imię — szczęścia ludzi oraz wątek cierpień i poświęcenia Prometeusza — zinterpretowane zostały, podobnie jak motywy i wątek główny mitu dionizyjskiego, w myśl przetworzonej przez Wierzyńskiego polskiej romantycznej wersji mitu prometejskiego. I tak centrum mitu prometejskiego — tj. obraz bohatera przykutego do skały, któremu orzeł (sęp) wyżera wnętrze — przekształca się w utworze Wierzyńskiego w obraz romantycznego poety natchnionego, który łokciem wspiera się o szczyt góry i patrzy ku ziemi:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem  
A jednak trwam znów, i łokciem o góry  
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem  
I patrzę, synów mych szukam (...)

Ten quasi-prometejski gest protagonisty ma też podwójną motywację:

(a) Gest ten jest powtórzeniem gestu zmarłych rodziców protagonisty ze zwrotki 12 utworu:

Bo przyszli potem z daleka umarli,  
Łokciem o lasy jodłowe się wsparli,  
Patrzyli wokół — a ziemia szeroka  
Drobną im rzeszą zawisła u oka.

(b) Gest ten jest także aluzją do ikonografii i poezji romantycznej. Otóż znany portret Mickiewicza namalowany w Petersburgu w r. 1828 przez polskiego malarza Walentego Wańkowicza<sup>86</sup> przedstawia młodego Mickiewicza wspartego łokciem o krymski

szczyt Ajudah i spoglądającego ku morzu. Literackim pierwowzorem tego znanego portretu Mickiewicza jest jak wiadomo sonet pt. *Ajudah z Sonetów krymskich* (1826)<sup>87</sup>.

Sonet ten zaczyna się od znanego z *Piątej pory roku* obrazu poety natchnionego wspartego o skałę. Bohater-poeta z Mickiewiczowskiego sonetu — podobnie jak protagonista *Piątej pory roku* Wierzyńskiego — zapatrzony jest w twórczą potęgę natury. Obaj też dostrzegają analogię między twórczością natury a twórczością poety — z tym, że bohater-poeta Wierzyńskiego posuwa się w swej wypowiedzi nieco dalej: sugeruje on bowiem, że twórczość poetycka jest nie tylko analogią, lecz także jakby kontynuacją procesu twórczego natury:

[...] i łokciem o góry  
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem  
I patrzę, synów mych szukam, czy który  
Obszył się liśćmi i porósł lasami,  
A może stoi przy ogniu pastuchów  
I pójdzie śladem, co został za nami,  
I znów powtórzy przyrodę tych ruchów  
Gdy zgrzane życie porami gęstymi  
Dyszało w słońce i szło do księżyca,  
Gdy we mnie ciekła krew mojej ziemi  
A w matkach mleko i w sosnach żywica.

Obecną w *Piątej porze roku* ideę, że sztuka jest ludzką formą wieczności uzasadnia Wierzyński zgodnie z romantyczną filozofią przyrody naszkicowaną przez Maurycego Mochnackiego w jego cytowanej już książce *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Punktem wyjścia rozważań Mochnackiego o literaturze jest, jak wiadomo, ewolucyjna i spirytualistyczna teoria przyrody przejęta od Fryderyka Schellinga. Literatura w ujęciu Mochnackiego wydaje się być jakby przedłużeniem twórczej ewolucji natury. Przyroda bowiem dopiero w myśli ludzkiej dochodzi do samoświadomości. Ekspresją zaś myśli narodu jest literatura ojczysta:

[...] Literatura wyciągnięciem jest na jaśnię myśli narodu.  
W niej, że tak rzekę, czujemy się jak po tętnie<sup>88</sup>.

Literatura jest więc bezpośrednio związana ze wspólnotą narodową, a pośrednio z przyrodą ojczystą. Jest ona tworem organicznym (jak drzewo). Zakorzenie we wspólnocie narodowej i w przyrodzie jest — zdaniem krytyka — koniecznym szczeblem rozwoju duchowego każdego człowieka, a tym bardziej, jak się wydaje, poety. Rozwój jednostki określa więc Mochnacki jako stopniowe „rozprzestrzenianie się” jednostkowego ducha aż po ogarnięcie przyrody, narodowej wspólnoty i całej ludzkości<sup>89</sup>. Temu procesowi „rozprzestrzeniania się” (tj. rozwoju duchowego jednostki) musi towarzyszyć proces obumierania egoistycznego „ja” człowieka. By zilustrować ten proces, krytyk posługuje się analogią drzewa, które żyje własną śmiercią:

Jest jakieś drzewo, wspomniane przez jednego z pisarzy kościelnych, które wtenczas zielenieje, kiedy je okrzęsują; drzewo to idzie w zapasy z żelazem, śmiercią żyje, krzewi się wycięciem — gdy go już nie masz, wtenczas rośnie<sup>90</sup>.

Z tego właśnie drzewa pozornie obumarłego pochodzi jabłuszko z zakończenia *Piątej pory roku*:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem  
A jednak trwam znów, i łokciem o góry  
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem  
I patrzę, synów mych szukam [...] (zwr. 16)

W gałęziach tego pozornie obumarłego drzewa mieszka — idąc za innym obrazem Mochnackiego<sup>91</sup> — ptak Wierzyńskiego. „Drzewo” to jest bowiem mocno zakorzenione we wspólnocie ludzkiej i przyrodzie, którą wspólnota ta zamieszkuje, a także w tradycji kulturowej tej wspólnoty.

Otóż wydaje się, że ten właśnie organiczny związek z ojczystą przyrodą, ludźmi i tradycją literacką wyraża protagonista

*Piątej pory roku*, gdy na tle krajobrazu karpackiego powtarza gest bohatera sonetu *Ajudah*. Gest ten w *Piątej porze roku* staje się więc symbolem. Jest to gest poety prometejskiego — proroka i twórcy wieczności. W *Piątej porze roku* gestowi temu towarzyszy poczucie solidarności z przeszłością i troska o przyszłość (por. „[...] i łokciem o góry / Jak tamci z mego plemienia się wsparłem / I patrzę, synów mych szukam [...]”).

Gest ten jest wobec tego również odpowiednikiem gestu Konrada z III części *Dziadów*, który walcząc z Bogiem o szczęście swego narodu obejmuje ramionami wszystkie „przeszłe i przyszłe pokolenia” (por. *Improwizacja*). Gest wsparcia się o góry wyraża także prometejską miłość protagonisty *Piątej pory roku* do ziemi oraz żywych i zmarłych ludzi. Jest on ekspresją owego „rozprzesztrzenia się” jednostkowego ducha, o którym pisał Mochnecki. Czas terażniejszy, który pojawia się w tej części utworu wskazuje, że właściwą scenerią odprawianego przez protagonistę misterium są szczyty Karpat. Tutaj schodzą się pory roku i duchy zmarłych rodziców. Stąd roztacza się rozległy widok na przeszłość i przyszłość, ludzi, przyrodę i na wieczność:

Teras tu słyszę, czego nikt nie słyszy,  
I widzę rzeczy na skroś i spod spodu  
I pełny jestem śmierci jak ciszy  
I pełny wieczności jak chłodu. (zwr. 15)

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem  
A jednak trwam znów i łokciem o góry  
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem  
[...]

Protagonista *Piątej pory roku* jawi się więc jako duch heroiczny pokrewny Królowi-Duchowi, bohaterowi i narratorowi poematu epickiego Juliusza Słowackiego o tym samym tytule. Protagonista *Piątej pory roku* jako duch heroiczny, zgłębiwszy tajemnicę życia, śmierci i wieczności, wraca na ojczystą ziemię, by wyjawić ludziom tę tajemnicę. Jego gest wsparcia się o góry jest jakby kondensacją wszystkich symbolicznych gestów romantycznych bo-

haterów Mickiewicza i Słowackiego, których to gestów scenerią były góry. Ze szczytów Alp bohaterowie Mickiewicza i Słowackiego patrzyli ku ojczyściej ziemi (por. Mickiewicz: *Do\*\*\** . *Na Alpach w Splügen*, 1829; Słowacki, *Kordian*). W górach Kaukazu płonął też stos Hera, bohatera platońskiego mitu o Erze i Króla-Ducha Słowackiego. Her Słowackiego jest zaś, jak się wydaje, najbardziej prometejską postacią w polskiej literaturze romantycznej. Postać ta wyraża związek polskiej tradycji kulturowej z tradycją helleńską. Z postacią tą wiąże się też idea palingenezy, bliska romantikom polskim a także twórcom polskim z przełomu XIX i XX wieku<sup>92</sup>.

Wydaje się, że idea palingenezy nie jest również obca protagoniście *Piątej pory roku*. Gest wsparcia się o góry wykonuje bowiem protagonista jako duch, który powraca na ojczystą ziemię i który w zakończeniu swojego monologu zwraca się do żywych słuchaczy i organizuje dla nich obrzęd przypominający *Dziady*. Gestem wsparcia się o góry wyraża też protagonista *Piątej pory roku* — duch heroiczny — swoją łączność z duchami wielkich zmarłych poetów a także z ich przyszłymi następcami.

Rodzima tradycja poetycka jawi się protagoniście *Piątej pory roku* jako całość organicznie wyrosła z ziemi ojczystej i przeznaczona dla ludzi tę ziemię zamieszkujących. Twórczość zaś romantyków i własną widzi on jako ciąg będący przedłużeniem twórczości natury. Ostatnim ogniwem tego łańcucha są zaświaty i wieczność. Wieczność z kolei widzi bohater poematu jako ostatnie ogniwo cyklu przemian jakim poddana jest przyroda i ludzka egzystencja. Wynika stąd sugestia, że ów pięciofazowy cykl (wiosna — lato — jesień — zima — śmierć / wieczność) może się powtórzyć.

W wierszu Wierzyńskiego pt. *Słowo* (tom *Róża wiatrów*, 1942) sugestia śmierci i powtórnych narodzin bohatera-poety ma swoje uzasadnienie w romantycznej mitologii słowa natchnionego. W wierszu tym pojawia się obraz wszechświata jako drzewa wyrosłego ze słowa. Poszczególne konary tego drzewa zdają się odpowiadać wypowiedanym w różnych językach narodowych słowom poetów. Słowo jako wszechobecna zasada bytu przenika ziemię oraz wnętrza poety. Ziemia, myśl poety i jego twórczość, życie i śmierć zdają się być tylko różnymi postaciami tego samego słowa. Toteż powrót do ziemi (śmierć) jest również powrotem do słowa:

Co mi zostało tutaj? Słowo,  
Konar z wiecznego ścięty drzewa,  
Ciosam zeń skrzypce i na nowo  
Jesion w mych rękach szumi, śpiewa,

Co we mnie jest naprawdę? Słowo,  
W którym się rodzę jak w kolebce,  
I w którym trumnę mam sosnową,  
Życie i śmierć powtarzam, szepczę.

Co tu zostanie po mnie? Słowo  
I w głąb wpuszczone me korzenie,  
Ziemia niech z nich zagada mową,  
Z ziemi powstałem, w nią się zmienię<sup>93</sup>.

Otóż wydaje się, że także i w *Piątej porze roku* koncepcja wieczności wiąże się nierozłącznie z podobną mitologią słowa. Wędrowka bohatera po zaświatach opisana jest bowiem jako wyprawa w strefę innego — wiecznego — języka (zwr. 14):

I wzięli mnie. Wiedli w głąb, w tajemniczy  
Obszar, gdzie nic się z tej ziemi nie liczy,  
Gdzie wiosnie, latu, jesieni i zimie  
W innym języku nadano imię.

Duchowy powrót na ziemię ojczystą jest dla protagonisty *Piątej pory roku* równoznaczny z powrotem do rodzimej tradycji poetyckiej i do słowa (tj. twórczości poetyckiej). Dar słowa, które jest jakby zapowiedzią wieczności, otrzymuje protagonista *Piątej pory roku* pod postacią ptaka (odpowiednik konaru drzewa życia z wiersza *Słowo*). Ptak ten kojarzy się więc w początkowej części utworu z życiodajnym śpiewem i krwią, następnie z krwią, mlekiem i żywicą (zwr. 16); zaś w zakończeniu utworu z jabłuszkiem (zwr. 20).

Gestem wsparcia się o góry wyraża protagonista *Piątej pory roku* nie tylko swój związek z tradycją wielkiego romantyzmu, ale też poprzez gest ten wypowiada on pośrednio własną interpretację tej tradycji. Gestem tym ustanawia on bowiem własną genealogię kul-



turową, w której wielcy romantycy zajmują pozycję paralelną do greckiego Tytana Prometeusza. Wydaje się też, że symboliczny gest protagonisty *Piątej pory roku* przypieczętowanie obecną w utworze ideę paralelnego i organicznego rozwoju wszechrzeczy. Zgodnie z tym przekonaniem dzieje całej ludzkości oraz poszczególnych narodów i jednostek (a także dzieje sztuki) przebiegają w sposób analogiczny do procesu ewolucji w przyrodzie. Tę romantyczną ideę paralelnego rozwoju wszechrzeczy wyraził Maurycy Mochnacki w cytowanej wielokrotnie książce *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Oto jego słowa:

I w rzeczy samej, zdaje się, że natura w każdym człowieku wznawia i niejako powtarza proces powszechnej formacji wszystkich dzieł swoich, przebiegając przez stopnie i schody pośrednie tą samą drogą od początku ku końcowi. Tryb postępowania jednaki, toż w przyrodzeniu, toż w człowieku, toż w historii<sup>94</sup>.

Według Mochnackiego góry jako pierwsze ogniwo łańcucha ewolucyjnego odpowiadają pierwszym mieszkańcom ziemi — Tytanom:

Pierwsza w dziejach epoka anorganiczną przypomina naturę. Ma ten sam kształt i podobieństwo. Tam w dali niedościgłej postrzegamy kolosalne postacie pierwszych synów ziemi, — malarskie figury, grupy patriarchalne. Wielki był człowiek w początkach. Są to niejako skały pierwsiastkowej formacji w porządku historycznym<sup>95</sup>.

Przypuszczenie, że protagonista *Piątej pory roku* dostrzega podobieństwo między ludźmi-tytanami a górami znajduje swoje potwierdzenie w zwrotce 8 utworu, gdzie wierzchołek góry określony jest antropomorficznie jako „goła czaszka”. Ma ono też swoje uzasadnienie w rozpowszechnionej w Polsce legendzie o śpiących w Tatrach zaklętych rycerzach.

Wydaje się, że w *Piątej porze roku* poeta podniesiony zostaje do równego tytanom „nadmudzkiego” statusu<sup>96</sup>, zaś najwyższe punkty krajobrazu, tj. góry i drzewa, odpowiadają — zgodnie z romantycznymi wyobrażeniami o wzniosłości<sup>97</sup> — najwyższym wzlotom wyobraźni poety, odbudowującej jedność wszechrzeczy za przyczyną słowa:

Przypominają mi nagle że ptak  
Przeleciał przeze mnie, ptak,  
I drzwi zostawił otwarte  
Na góry moje, na drzewa,  
Na wszystkie sprawy  
Żywe i martwe.

(zwr. 18)

Włączając się między „tytanów” narodowej poezji, protagonista *Piątej pory roku* dał pośrednio wyraz dumie osobistej. Poczucie dumy, płynące z przekonania o „nadludzki” statusie poety natchnionego, to ważny element polskiej wersji romantycznego prometeizmu (por. *Improwizacja* Konrada z *Dziadów*). Jednakże w wypadku protagonisty *Piątej pory roku* to przekonanie o własnym „nadludzki” statusie zostaje wyrażone bardzo dyskretnie i jakby celowo osłabione. Bohater utworu Wierzyńskiego występuje bowiem przede wszystkim jako syn, który powtarza gest zmarłych rodziców. Poza tym nieobcy jest mu ludzki lęk przed śmiercią i ludzkie przywiązanie do świata, a także naiwne poczucie „cudowności” oraz humor, który niweczy wszelki patos.

Do polskiej romantycznej wersji prometeizmu w ujęciu Mickiewicza należy też ostra polemika z Bogiem oraz przekonanie o obcości sfery transcendentnej. Podmiot liryczny *Piątej pory roku* nie walczy jednak z Bogiem, nie dociera nawet do sfery, „gdzie graniczy Stwórca i Natura”<sup>98</sup>. Dociera natomiast do obszaru zamieszkałego przez duchy zmarłych. Wprawdzie zaświaty jawią mu się jako obszar obcego języka, bezczasu, bezruchu i chłodu przeciwstawny ziemi (por. zwr. 14); zarazem jednak jest to sfera w pewien sposób przyjazna. Zamieszkują ją bowiem duchy zmarłych rodziców. Duchy te pośredniczą między niezgłębioną przez protagonistę do końca tajemnicą zaświatów a ludźmi, przyrodą i poezją:

I rzekł mój ojciec: „Jeszcze go prowadź  
Bo ludzkie oczy z żalu w nim bledną”.  
A Matka: „Nie masz tu czego żałować,  
Śmierć i życie to jedno”.

(zwr. 17)

Wyprawa protagonisty w zaświaty nabiera więc cech powrotu młodego Tobiasza do domu rodziców. W wypadku protagonisty

*Piątej pory roku* spełnia się więc marzenie bohaterki wiersza Bolesława Leśmiana pt. *Urszula Kochanowska*<sup>99</sup>. Z zaświatów Wierzyńskiego roztacza się perspektywiczny widok na ziemską ojczyznę bohatera, na kraj karpacki (por. zwr. 16 i 18). Opiekuńcze duchy zmarłych rodziców namawiają poetę do „śpiewu”. Poezja jest bowiem utworzonym przez człowieka ogniwem wieczności, które zespala „niebo” z ziemią.

Wydaje się więc, że bliski zarówno Mickiewiczowi jak i Leśmianowi element prometeizmu, jakim jest walka z Bogiem (Konrad w *Dziadach* Mickiewicza; odrzucenie proponowanej przez Boga formuły wieczności w wierszach Leśmiana pt. *Eliasz* i *W noc zmartwychwstania*) obcy jest protagoniście *Piątej pory roku*. Wydaje się też, że istotną treścią prometeizmu jest dla protagonisty *Piątej pory roku* nie „opór przeciw wszelkiej ludzkiej i boskiej przemocy, walka z ziemskim i nadziemskim wrogiem”, lecz „wierność sprawie, dla której się żyje i za którą się umiera”. Tą sprawą zaś jest poezja „nadludzka” a zarazem ludzka, bo przeznaczona dla szerokich rzesz słuchaczy<sup>100</sup>. Funkcja poezji i poety zdaje się więc polegać przede wszystkim na realizacji marzenia romantyków o kreowaniu ludzkiego ekwiwalentu wieczności. Jest nim mit o jedności świata widzialnego i niewidzialnego, życia i śmierci. Mit ten w mowie *O Bolesławie Leśmianie* (1939) nazwał Wierzyński „Leśmianowskim mitem o poszerzonym istnieniu”<sup>101</sup>.

## XI

Pora już wysunąć hipotezę, że *Piąta pora roku* została wystylizowana na mit, zgodnie z romantyczną „religią sztuki”. W literaturze polskiej pierwowzorem poematu, którego struktura przypomina strukturę mitu religijnego jest wspomniany już wielokrotnie *Król-Duch* Słowackiego<sup>102</sup>. Protagonistą poematu Słowackiego jest odbywający metempsychiczną wędrówkę po ziemi i wcielający się w kolejnych legendarnych i historycznych królów Polski duch Era, bohatera platońskiego mitu (por. *Państwo*). Opowiadana przez niego historia jego kolejnych „żywołów” ma zarazem odsłonić uniwersalny sens dziejów Polski. Natomiast opowieść prota-

gonisty *Piątej pory roku* o własnym życiu i twórczości ma wyjaśnić uniwersalną tajemnicę wieczności i śmierci.

Narracja progonisty *Piątej pory roku* odbywa się w tych samych co narracja Króla-Ducha rytualnych okolicznościach (obrzęd Dziadów). Towarzyszy jej przekonanie o magicznej mocy słowa poetyckiego. Celem bowiem opowieści narratora *Piątej pory roku* jest wywołanie ducha ziemi. Tłem jego narracji jest czterokrotnie powracający, jakby w rytmie cyklu przyrodniczego, pejzaż karpacki<sup>103</sup>. Zwiastunem zaś przedłużenia tego cyklu o dodatkowy etap wieczności jest ptak. Jego pierwsze zjawienie się otwiera utwór, jego drugie zjawienie się poprzedza zakończenie *Piątej pory roku* i jakby zapowiada nowy cykl śmierci i narodzin, a pośrednio odrodzenie się protagonisty.

Na poziomie autobiograficznym narracja *Piątej pory roku* jest z kolei opowieścią o wydarzeniach, które „rzeczywiście” się zdarzyły i których uczestnikiem był narrator. Autobiografia bohatera nadaje więc całej opowieści charakteru autentycznego. Zarysowane w *Piątej porze roku* etapy życia narratora utworu mogą być bowiem odniesione do znanych faktów z biografii Wierzyńskiego. W tym sensie opowieść narratora jest „sprawdzalna” i „autentyczna”. Autor *Piątej pory roku* rzeczywiście urodził się na terenie wschodnich Karpat (Drohobycz). Tam też spędził dzieciństwo i lata szkolne. Opisy przyrody karpackiej z *Piątej pory roku* wydają się w swym aspekcie realistycznym pozostawać w związku z takim np. wspomnieniem Wierzyńskiego z książki pt. *Cygańskim wozem*:

Właściwie świat nadaje się, by chodzić po nim piechotą. Wtedy jest dostępny i namacalny od oczu do podeszwy. Najbardziej nostalgiczne wspomnienia mam ze szkolnych czasów, z wędrowek na Bubniszcze i Urycz, przez Synowódzko na Paraszkę, pod Kałusz, Dolinę, Wygodę. Nagle polany w lasach, kiedy z chłodnego cienia wychodzi się na złotą misę kipiących traw, legowiska sarnie z wygniecioną pościółką, dzikie maliny wśród pajęczyn, na których rosa nie wysycha do południa, i przełęcz, przełęcz, gdzie wieje mocny wiatr i otwierają się dwa widoki, z prawa i z lewa, spadające w dół, z kucymi wsiami w georginiach i malwach, z dziewanną, z jastrzębiami pod niebem i kwiczołami na jałowcach jesienią. Ach,

gdyby można pójść raz jeszcze krętą i żółtą ścieżką, wydeptaną na zboczu przez krowy, albo przez gęste łąki po pas, pod czarne ściany buków i sosen w Karpatach<sup>104</sup>.

Autor *Piątej pory roku* „rzeczywiście” jest poetą, „rzeczywiście” też przeżył on wojnę, śmierć najbliższych i odcięcie od kraju (emigracja), które może być porównane do znalezienia się w obcej człowiekowi „wieczności” innego języka (por. zwr. 13 i 14)<sup>105</sup>.

„Rzeczywiście” też kolejne etapy twórczości autora *Piątej pory roku* rozpatrywane być mogą w odniesieniu do różnych etapów twórczości wielkich romantyków polskich — poczynając od młodzieńczej, radosnej i zdobywczej *Ody do młodości* Mickiewicza (por. zwr. 7), poprzez prometeizm III części *Dziadów*, nostalgiczną i sielską wizję kraju lat dziecińczych z *Pana Tadeusza*<sup>106</sup> aż po mitologię *Króla-Ducha* Słowackiego.

Opowieść autobiograficzna protagonisty *Piątej pory roku* nie jest jednak zwykłą relacją o faktach, lecz próbą ich wyjaśnienia w kategoriach uniwersalnych śmierci i wieczności. Ten uniwersalny aspekt utworu decyduje o jego mitycznym charakterze. Uniwersalny aspekt *Piątej pory roku* wiąże się ze spojrzeniem protagonisty na historię własnego życia poprzez pryzmat wątków znanych z mitologii greckiej oraz literatury romantycznej.

Historia życia bohatera Wierzyńskiego kształtowana jest więc także jako opowieść o raju, jego utracie i odzyskaniu za sprawą poezji. Takie ujęcie życia ludzkiego bliskie było romantikom europejskim, w tym także i polskim. W cytowanej już wielokrotnie pracy Maurycego Mochnackiego mit o raju utraconym i próbach jego odzyskania dotyczył zarówno dziejów ludzkości jak i życia każdego człowieka:

Jeden raz w życiu swoim każdy z nas był w raju nim wyszedł z lat dziecińczych; w przeciągu między brzaskiem, świtem, jutrzeńką, w rozdziale między wschodem i południem lat męskich [...] <sup>107</sup>

Mit o raju utraconym w wersji Mochnackiego zespałał (podobnie jak u Wierzyńskiego) w osobliwy i nie zawsze konsekwentny sposób elementy romantyczne (Schiller), biblijne i greckie<sup>108</sup>. Tytani poprzedzali tam rajski stan ludzkości. „Tytanizm”

był też jakby punktem docelowym powracającej do prapoczątków ludzkości. Rajski etap dziejów człowieka odznaczał się według Mochnackiego harmonijnym współzyciem człowieka, przyrody i Boga — której to harmonii zewnętrznej odpowiadała harmonia wewnętrzna<sup>109</sup>. Na owym rajskim etapie życia człowiek nie znał jednak samego siebie. Miał on natomiast dar bezpośredniego (intuicyjnego) pojmowania przyrody i — jak się wydaje — Boga. Kolejny etap dziejów ludzkości i człowieka porównywał Mochnacki do snu. Był to okres nieświadomego swych celów natchnienia poetyckiego, niewiedzy, dzieciństwa. Stanowi temu odpowiadał wegetatywny świat roślin:

A dalej — następujący okres: czyż nie przypada do miary z wegetacją w naturze organicznej? Czasy poetyckiego natchnienia zapachu? Nie sen-li to rzeczywiście? Fantazja włada w tym świecie i jako duch nad ziemią się unosi. Stwarza, czaruje<sup>110</sup>.

Otóż w *Piątej porze roku* wizja własnej młodości bohatera przypomina jakby opisane przez Mochnackiego wczesne etapy egzystencji człowieka. Własne dzieciństwo i młodość jawią się więc protagoniście *Piątej pory roku* jako jakby senna wizja (por. zwr. 5) dionizyjskiego korowodu. Uczestników tego na pół realistycznego, na pół fantastycznego korowodu (bohater; rośliny; zwierzęta; ludzie; wiatr; chmury; pory roku; cykliczny czas i ruch — por. zwr. 6-11) zespala poetycki entuzjizm:

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

— a także pewien stopień niewiedzy:

Nie wiedziałem co znaczy niejasny ten śpiew,  
Płynął czas i odmiany i ja z nimi razem

Ten ruchomy korowód kształtów, dźwięków, zapachów i barw zatrzymuje się w momencie pojawienia się duchów zmarłych rodziców, a centralnym ogniwem narracji protagonisty staje się

częściowo referowana, częściowo odgrywana scena zaświatowa. Obejmuje ona bliżej nieokreślony okres przeszłości bohatera oraz jego terażniejszość. Przeszłości dotyczy informacja o wojnie (por. zwr. 13) i o wyprawie w krainę wieczności w towarzystwie duchów zmarłych rodziców (zwr. 14). Jest to opowieść o utracie „raju”. Natomiast wypowiedziany w czasie terażniejszym kolejny fragment (zwr. 15-20) utworu to opowieść o odzyskaniu raju, które oznacza powrót ducha protagonisty do ojczystej ziemi i twórczości.

Druga część narracji lirycznej bohatera *Piątej pory roku* różni się jednak zasadniczo od mitu o utracie i odzyskaniu raju w wersji Mochnackiego, gdzie opis utraty „raju” wyraża przede wszystkim romantyczną reakcję przeciwko XVIII-wiecznemu empiryzmowi poznawczemu. Utrata pierwotnej harmonii duchowej i materialnej jest w tym ujęciu skutkiem złego ukierunkowania „opacznej” woli człowieka, który — chcąc poznać samego siebie i świat — wybrał drogę poznania opartą wyłącznie o zmysły i rozum praktyczny. Etap „raju utraconego” jest dla Mochnackiego okresem egoizmu jednostek i ludzkości oraz fałszywej, „mechanicystycznej” wizji świata<sup>111</sup>. „Odzyskanie raju” — tj. odbudowanie harmonii wewnętrznej i zewnętrznej — wiąże się natomiast z wyborem przez człowieka prawdziwej drogi poznania opartej o intuicję i wyobraźnię twórczą. To zaś z kolei ma zaowocować przemianą duchową jednostek, która polegać będzie na wspomnianym już „rozprzeszczerzeniu się” duchowym ludzi i obumieraniu jednostkowego egoizmu. Nowa wizja świata będzie wizją całości organicznej. Parafrazując słowa Ewangelii, Mochnacki pisze więc, że człowiek, chcąc osiągnąć ów nadludzki stan harmonii wewnętrznej i zewnętrznej, powinien łączyć „gołębią prostotę z wężową chytrą”<sup>112</sup> — pierwotną dziecięcą naiwność z rozwagą wynikłą z późniejszej wiedzy o wielorakich formach duchowego zła i fałszu.

Dla bohatera *Piątej pory roku* utrata „raju” nie jest skutkiem przyjęcia jakiegś fałszywej epistemologii, równoznacznej dla Mochnackiego z porzuceniem pierwotnej, mitycznej wizji świata. W rzeczywistości bowiem bohater Wierzyńskiego przez cały czas pozostaje w sferze mitu. Jego udramatyzowany monolog wypowiedziany jest jakby z podwójnej, krzyżującej się perspektywy: ziemskiej i nadziemskiej. Z chwilą wkroczenia perspektywy nadziemskiej

następuje utrata pierwotnego raju: zarazem jednak obszar pierwotnej jedności ulega jakby poszerzeniu o wymiar wieczności. Bohater *Piątej pory roku* stopniowo przenika tajemnicę świata. Uczestnicząc w życiu przyrody odkrywa on podstawową zasadę życia — ruch<sup>113</sup> — oraz podstawowy wymiar widzialnego świata — czas. Doświadcza też istnienia „czegoś więcej”:

Szedł ruch za ruchem, ruchome odmiany  
Ludzi i roślin i skóry zwierzęcej,  
Doczesne pory i czas powikłany,  
Wszystko co żyło i jeszcze coś więcej. (zwr. 11)

Utrata pierwotnego „raju” wiąże się właśnie z odkryciem świata duchów i wieczności, a tym samym z poszerzeniem poznania o wymiar nadzmysłowy (por. „Bo przyszli potem z daleka umarli”). Utrata raju widziana z perspektywy ziemskiej jawi się też bohaterowi jako skutek wydarzeń dziejowych. Widziana zaś z perspektywy nadziemskiej, jest ona wynikiem ingerencji duchów zmarłych rodziców, które zabierają go w zaświaty (por. zwr. 12-14). Utrata pierwotnego raju ma więc także cechy mitycznego wtajemniczenia za cenę symbolicznej śmierci bohatera.

Wtajemniczenie to polega m.in. na ukazaniu mu przez duchy zmarłych beczasowej sfery wieczności i na odsłonięciu źródła życiodajnego ruchu. Źródłem tym okazują się być właśnie zmarli rodzice bohatera, którzy kontrolują żywioły (zwr. 12), cykl przyrodniczy i twórczość syna-poety. Zasadniczy natomiast element tego wtajemniczenia — tj. odkrycie jedności życia i śmierci (zwr. 17) — przynależy już do sfery „raju odzyskanego”. Odzyskanie raju przez bohatera następuje w momencie zrozumienia przezeń, że zewnętrzny czas i ruch są tożsame z czasem i ruchem wewnętrznym, tj. duchowym (zwr. 16), który stanowi jakby pierwotną przyczynę zarówno twórczości poetyckiej jak i całego widzialnego świata. Podmiot liryczny *Piątej pory roku* dostrzega też, że potencjalne źródło wieczności bije w przenikniętym pasją twórczą sercu człowieka zjednoczonego ze światem żywych i umarłych.

Historię utraty i odzyskania raju opowiada protagonista *Piątej pory roku* za pośrednictwem zespolonych i przetworzonych



w duchu romantycznym wątków z Biblii oraz z mitologii greckiej. I tak, początek opowiedzianych zdarzeń przypomina kolejno: korowód dionizyjski; eksodus z kraju; wędrówkę młodego Tobiasza zakończoną powrotem do domu rodziców. Ikonograficznym zaś odpowiednikiem tej części fabuły *Piątej pory roku* zdaje się być *Tobiasz z Aniolami* Jacka Malczewskiego<sup>114</sup>. Natomiast wyprawa protagonisty w zaświaty w towarzystwie duchów zmarłych rodziców oraz jego powrót nad ojczystą ziemię przypomina:

1. Urowadzenie do podziemi i powrót na ziemię bohaterki mitu eleuzyjskiego, Persefony (por. „I wzięli mnie. Wiedli w głąb, w tajemniczy / Obszar, gdzie nic się z tej ziemi nie liczy” — zwr. 14)

2. Śmierć i ponowne narodziny Dionizosa:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem  
A jednak trwam znów i łokciem o góry  
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem  
I patrzę, synów mych szukam [...] (zwr. 16)

3. Wyprawy Herkulesa do piekła, nieba i do ogrodu Hesperyd (po jabłka zapewniające wieczną młodość i nieśmiertelność).

4. Zaświatowe wędrówki Eneasza i Dantego w towarzystwie opiekuńczych duchów.

Wszystkie te wątki podporządkowane zostały wspólnemu tematowi romantyków europejskich — raj utraconego i odzyskanego w duchu. Temat ten jednak został również przetworzony. Utwór Wierzyńskiego zaczyna się bowiem nie od utraty raju, lecz od jego odzyskania (zwr. 1 - 4). Potem dopiero protagonista cofa się w odległą przeszłość i wspomina całą historię utraty i odzyskania raju.

Z poezji romantyków polskich wywodzą się też motywy symbolicznej śmierci i odrodzenia się protagonisty poprzez duchowy powrót do ojczystej ziemi i twórczości poetyckiej. Odcięcie od kraju ojczystego jest w nostalgicznej liryce Mickiewicza tożsame ze śmiercią (por. *Gdy tu mój trup*). Natomiast powrót do „kraju lat dziecinnych” za pośrednictwem pamięci i poezji jest w *Panu Tadeuszu* równoznaczny w odzyskaniem zdrowia i życia (por. *Inwokacja* oraz *Epilog do Pana Tadeusza*). „Krajowi lat dziecinnych” Mickiewicza odpowiada u Mochnackiego „pierwotny raj” młodości.

Obraz raju odzyskanego przedstawiony przez protagonistę *Piątej pory roku* jest jednakże znacznie obszerniejszy niż obraz „kraju lat dziecińczych” nakreślony przez narratora *Pana Tadeusza*. Raj odzyskany z *Piątej pory roku* jest bowiem jakby Mickiewiczowskim „krajem lat dziecińczych” poszerzonym o obszar zaświatowej wspólnoty duchów (por. *Dziady*). Jest on jakby miniaturowym i skondensowanym światem *Pana Tadeusza*, *Dziadów* i *Króla-Ducha*. Wydaje się on być też znacznie obszerniejszy i bogatszy niż raczej abstrakcyjny raj odzyskany z eseju Mochnackiego. Raj odzyskany z *Piątej pory roku* jest krainą mityczną. Został on zlokalizowany w Karpatach, uznanych przez Mickiewicza (*O literaturach słowiańskich*) za centrum ojczyzny Słowian<sup>115</sup>, za „odwieczną twierdzę Słowiaństwa”, za „teatr ogólnych dziejów Słowiańszczyzny”. Tutaj, na wierzchołkach Karpat, mityczny ptak słowiański — orzeł — założył swoje gniazdo, dając (według Mickiewicza) początek pierwszej osadzie Słowian:

Środkiem teatru ogólnych dziejów Słowiańszczyzny są Karpaty. Na wierzchołku tych gór — jak powiada poeta — osiadł ptak słowiański i jednym skrzydłem uderzył po morzu Czarnem, drugim po Bałtyku. Z tamtej strony łańcucha Karpackiego, na rozległych płaszczyznach swoich ukazują się nam Rusini i Polacy — z tej, w dolinach u podnóża Alp i Renu rozmaite ludy, z pomiędzy których Czechy aż w głębi Niemiec stoją, jak przednia straż, posuniona ku Zachodowi<sup>116</sup>.

Poprzedzone przelotem ptaka „odzyskanie raju”, które dominuje nad „utrata raju”, jest więc dla protagonisty *Piątej pory roku* równoznaczne z powrotem do „świętej przestrzeni” mitu<sup>117</sup>, do mitycznego „praczasu” (*illud tempus*) oraz do źródeł ruchu i twórczości. Toteż mit o raju odzyskanym i utraconym przekształca się w *Piątej porze roku* w mit kosmogoniczny o stworzeniu świata:

Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem  
A jednak trwam znów, i łokciem o góry  
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem  
I patrzę, synów mych szukam, czy który

Obszył się liśćmi i porósł lasami,  
A może stoi przy ogniu pastuchów  
I pójdzie śladem, co został za nami,  
I znów powtórzy przyrodę tych ruchów  
Gdy zgrzane życie porami gęstymi  
Dyszało w słońce i szło do księżyca  
Gdy we mnie ciekła krew mojej ziemi  
A w matkach mleko i w sosnach żywica. (zwr. 16)

Fragment ten żywo przypomina opowieść kosmogoniczną Dygasińskiego z *Godów życia* (1901)<sup>118</sup> wystylizowaną na mit prasłowiański o prapoczątku świata. W kosmogonicznej opowieści Dygasińskiego bóg-słońce („Bóg Jasny”) i bogini-ziemia („Dziewa Ziemia”) zrodzili boga-życie i oddali go pod opiekę bogini Żywy. Wrogiem Życia okazał się „Bóg czarny”, który stworzył zło, śmierć, cierpienie i choroby. Wówczas Życie korzystając z otrzymanej od swego ojca potęgi twórczej stworzyło poza „światem podświetlonym” — który został „skażony” przez boga czarnego — świat doskonały, tożsamy ze światem kreowanym przez sztukę<sup>119</sup>.

„Bohaterem” kreowanego przez protagonistę *Piątej pory roku* mitu kosmogonicznego jest również życie. Brak jest jednak w kosmogonii tej „boga czarnego”. Rodzicami zaś życia zdaje się być mityczna para: słońce i księżyc. Życie zaś tożsame jest z ruchem oraz z przenikającym cały świat przedstawiony obiegiem wielopostaciowej, życiodajnej siły twórczej (por. ptak — śpiew — krew — mleko — żywica — jabłuszko). Życie to zmierza jakby ku swoim prapoczątkom lub prarodzicom, tj. ku słońcu i księżycowi:

Gdy zgrzane życie porami gęstymi  
Dyszało w słońce i szło do księżyca, (zwr. 16)

Obraz „zgrzanego życia”, które „dyszy ku słońcu” i „idzie do księżyca” z wiersza Wierzyńskiego wydaje się więc być nie tylko reminiscencją z kosmogonicznej opowieści Dygasińskiego. Obraz ten przypomina bowiem także wizję niepowstrzymanej „fali” energii twórczej (*élan vital*) z dzieł Bergsona. Siła ta, której natura jest głównie duchowa<sup>120</sup>, przenika cały świat i — stanowiąc jego istotę —

sprawia, że wszystkie przeciwieństwa stają się przeciwieństwami pozornymi, a wszystkie „rzeczy widzialne i niewidzialne” (ptak — śpiew — krew — mleko — żywica — jabłuszko — ludzie — rośliny — zwierzęta — góry — duchy) są przejawami tej samej energii twórczej. Dlatego w świecie poetyckim *Piątej pory roku* życie i śmierć stanowią jedność (por. zwr. 17), a „przyroda tych ruchów” (zwr. 16) likwiduje przeciwieństwo między niewidzialną, twórczą zasadą życia a światem widzialnym — między *natura naturans* i *natura naturata*.

W świecie poetyckim *Piątej pory roku* zniwelowane też zostaje przeciwieństwo między życiem i sztuką<sup>121</sup>, bowiem życie — tożsame z trwaniem (por. zwr. 16) — jest też równoznaczne z twórczością. „Trwanie” z *Piątej pory roku* jest, jak się wydaje, obok „ruchu” i „życia” trzecim użytym przez protagonistę słowem-kluczem filozofii Bergsona. W zwrotce 16 *Piątej pory roku* „trwanie” oznacza (jak się zdaje, zgodnie z postulatem Bergsona) intuicyjne zjednoczenie się protagonisty z twórczą zasadą życia (*élan vital*). Jest ono również przeciwstawione (jak się zdaje, zgodnie z metafizyką Bergsona) cyklicznemu schematowi czasowemu (por. zwr. 11: „czas powikłany”). Do istoty Bergsonowskiego „trwania” (*durée*) należy też — jak wiadomo — charakterystyczna dla *Piątej pory roku* płynność granicy między przyszłością, przeszłością i teraźniejszością<sup>122</sup>. Wydaje się więc, że Bergsonowskie „trwanie” zastąpiło w kosmogonicznym micie Wierzyńskiego mityczny „praczas” (*illud tempus*) stworzenia świata.

Do sfery „prasłowiańskiego” mitu kosmogonicznego przynależą też zmarli rodzice protagonisty *Piątej pory roku*. Zgodnie z panującym w świecie poetyckim *Piątej pory roku* mitycznym prawem powszechnej tożsamości i analogii (por. protagonista — ptak — śpiew — krew — życie — mleko — żywica — jabłuszko), zmarli rodzice zdają się być nie tylko odpowiednikami słońca i księżyca, lecz zdają się oni być wręcz tożsami z ową mityczną parą matki i ojca wszechstworzenia. Tym tłumaczyć można ich monumentalne wymiary (por. zwr. 12: „a ziemia szeroka / Drobna im rzeszą zawisła u oka”). Dziecko zaś owej mitycznej pary — protagonista *Piątej pory roku* — wydaje się być tożsame zarówno z bogiem-życiem z opowieści Dygasińskiego jak i z *élan vital* Bergsona.

W świetle tych uwag nie dziwi więc początek utworu, gdzie protagonista kreuje sam siebie na mitycznego boga tożsamego z uczy-

nionym z żywiołów bogiem-wszechświatem z *Timaios*a Platona<sup>123</sup>. Protagonista *Piątej pory roku* „porasta górami”, „obszywa się liśćmi”; w jego wnętrzu płonie ogień i przelatuje ptak a całe jego ciało przenika krew i śpiew. Ciało to zawiera wszystkie „żywe” i „martwe” stworzenia. Przypomina ono drzewo życia (por. „obszyłem się liśćmi”) oraz górę (por. „Na gołej czaszce, na szczycie”, „porosłem górami”). Ciało to jest jakby zakorzenione w twórczej zasadzie świata widzialnego (zwr. 16), która w zakończeniu utworu jawi się jako personifikacja ziemi. Ciało to rodzi też owoc (jabłuszko):

Ptak przeleciał przeze mnie ptak,  
I drzwi zostawił otwarte. (zwr. 1)  
[...]

Obszyłem się liśćmi, porosłem górami,  
Palily się we mnie ogniska pastuchów;  
Pod drzewem, w deszczu, przykryci workami,  
Podobni byli do duchów. (zwr. 4)  
[...]

Sikiery stękały topornym odgłosem  
Na gołej czaszce, na szczycie. (zwr. 8)  
[...]

Szedł ruch za ruchem, ruchome odmiany  
Ludzi i roślin i skóry zwierzęcej,  
Doczesne pory i czas powikłany,  
Wszystko co żyło i jeszcze coś więcej. (zwr. 11)

Bo przyszli potem z daleka umarli  
Łokciem o lasy jodłowe się wsparli,  
Patrzyli wokół — a ziemia szeroka  
Drobną im rzęsą zawisła u oka, (zwr. 12)

W kosmogonicznym micie stworzonym przez protagonistę *Piątej pory roku* idee greckie dotyczące procesu twórczego współistnienia z ideami romantyków i Bergsona. Protagonista *Piątej pory roku* jest bowiem przede wszystkim stwórcą i duszą wszechświata. W centrum tej duszy płonie ogień, który oświetla a zarazem przekształca

w duchy grzejących się przy nim ludzi (por. zwr. 3). Ten ogień wewnętrzny — zgodnie z ideą romantyków — stanowi odpowiednik wyobraźni protagonisty obdarzonej mocą twórczą i intuicją. Wyobraźnię porównywali bowiem romantycy do lampy oświetlającej wszechświat<sup>124</sup>. Lampa ta, oświetlając wszechświat, odsłania zarazem jego tajemnicę (w *Piątej porze roku: ruch i życie*) i nasycza go swoim własnym światłem uczucia (w *Piątej porze roku: miłością, zachwytem, żalem, cudownością*) — a tym samym przetwarza go. Następnie zaś odbija ona ten przetworzony przez siebie świat.

W cytowanym już eseju Mochnackiego odpowiednikami intuicyjnej myśli są: „światło”, „świecznik”, „lampa”, „dusza świata”. Filozofa (i poetę) nazywa Mochnacki „architektem natury”. Celem jego działalności jest bowiem pełne poznanie tajemnicy człowieka i świata, czyli wizja wewnętrzna („widzenie siebie okiem ducha”). Punktem wyjścia procesu poznania jest według Mochnackiego intuicja, tj. zagłębienie się we własnym wnętrzu<sup>125</sup>. Proces intuicyjnego dochodzenia do „wizji wewnętrznej” porównuje Mochnacki do „budowania świata”, do stopniowego „rozprzeszczerzenia się ducha”, do odzyskiwania raju:

Dla natury trzeba jasności. Tą jasnością, tym świecznikiem przyrodzenia, tą lampą światów — jest myśl człowieka-aniola. Cała natura w niej się maluje jak obraz nadbrzeżnych kształtów w ruchomym strumieniu — jak cień rzeczy na zwierciadle [...] światło jakiegokolwiek, wiedzące że jaśnieje, byłoby myślą, pojęciem; byłoby słońcem — duszą świata<sup>126</sup> [...] Myślą sporządzamy sobie świat zewnętrzny. Rozumując budujemy gmach przyrodzenia i wszystkie ukazujące się w tym gmachu zjawiska. Prawdziwy filozof, badacz przyrodzenia, jest architektem natury! [...] Jedna linia przez wszystkie lata życia naszego się rozciąga; z początku w ciemnych nikoną punktach, jak we mgle i w mroku — dalej coraz jaśniejsza, wyraźniejsza; naostatek samą jest jasnością, promieniem, światłem, wewnątrz obróconą źrenicą — widzeniem siebie okiem ducha — „uznaniem samego siebie w oddzielnym jestestwie” — Otóż zagadka naszego bytu! [...]

Wyobraźnia protagonisty *Piątej pory roku* zdaje się więc być odpowiednikiem zarówno wyobraźni (twórczej i odtwórczej) romantyków jak i odpowiednikiem pamięci Bergsona<sup>127</sup>. Wyobraźnia protagonisty *Piątej pory roku* jest więc terenem spotkania się ducha i materii, życia i śmierci. Jej zawartość stanowią wspomnienia ruchów, obrazów i uczuć — oraz wyobrażenia. Wszystko to tworzy dynamiczną całość. Wyobraźnię tę cechuje też niezniszczalne „trwanie” (por. zwr. 15-16). Jej koncentracja poprzedza działanie twórcze (por. zwr. 19-20).

Struktura wyobraźni protagonisty *Piątej pory roku* zdaje się stanowić odpowiednik zarówno struktury świata przedstawionego utworu jak i struktury wszechświata pomnożonego o wytwory człowieka. Wyobraźnia ta ma bowiem układ jakby koncentryczny. Jej najgłębszy pokład stanowi twórcza zasada świata: ruch, *élan vital* (por. zwr. 15-16). Pokład ten zdaje się odpowiadać „ja głębokiemu” protagonisty. Kolejne warstwy wyobraźni obejmują przyrodę nieożywioną i ożywioną, świat duchów, wieczność, a także wytworzone przez protagonistę lub przetworzone przez niego literackie motywy, mity i symbole. Te motywy, mity i symbole wywodzą się zaś zarówno z literatury polskiej jak i europejskiej. Dotyczą one przyrody, życia człowieka, poety, poezji, wyobraźni, twórczości i wieczności.

Wyobraźnia protagonisty zdaje się być niezniszczalna. Toteż zawdzięczają jej swoją nieśmiertelność ludzie, rośliny, zwierzęta i duchy (por. zwr. 15-18). W tym sensie świat przedstawiony *Piątej pory roku* jest zarówno obrazem jak formą i wytworem wieczności (por. zwr. 20).

Wyobraźnia protagonisty *Piątej pory roku* posiada jakby dwa bieguny emocjonalne. Jeden jej biegun (dionizyjski) to dążenie do zespolenia się z ludźmi i przyrodą. Jej biegun drugi (prometejski) to dążenie do przewodzenia wspólnocie ludzkiej i pośredniczenia między tą wspólnotą a światem duchów. Oba te bieguny emocjonalne łączy uczucie franciszkańskiej miłości do ludzi i świata.

Początkiem procesu aktualizowania się wszystkich zawartych w wyobraźni protagonisty wspomnień i wyobrażeń jest nagły wstrząs<sup>128</sup> („Ptak przeleciał przeze mnie, ptak”), który powoduje uporządkowanie jego wyobraźni. Jest on więc równoznaczny z opisywanym przez Bergsona i romantyków intuicyjnym wglądem w tajemnicę własnego życia i świata. Tajemnicą tą jest, jak się zdaje, twórcze „trwanie” (por. zwr. 16-17).

Sam zaś proces aktualizowania się zawartości wyobraźni zdaje się być tożsamy z procesem twórczym (tj. procesem poznania i ekspresji)<sup>129</sup>.

Toteż opowieść protagonisty *Piątej pory roku* o przeniknięciu tajemnicy życia i śmierci przekształca się jakby w mit kosmogoniczny.

Stworzony przez protagonistę *Piątej pory roku* mit kosmogoniczny zdaje się być najpełniejszą realizacją postulatów poetyki ekspresyjnej. Struktura tego mitu jest zarazem zapisem procesu twórczego i obrazem struktury wyobraźni protagonisty utożsamionej z duszą wszechświata i z wiecznością.



## 2.

### MIŁOSZ WOBEC TRADYCJI LITERACKIEJ

Temat „Miłosz wobec tradycji literackiej” i związane z tym tematem zagadnienia omówię na konkretnym przykładzie wiersza pt. *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 się poety, tym razem wobec bliskiej mu tradycji poezji europejskiej, ujętej symultanicznie, tj. 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 odnaleźć można 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 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 również i wyjścia poza „zaklęty 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 skraść jego usta i rękę  
próbują dla swojej wygody zmieniać jego los?

Ponieważ co chorobliwe jest dzisiaj cenione,  
ktoś może myśleć, że tylko żartuję  
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 jesteśmy inni niż w naszym bredzeniu.  
Ludzie więc zachowują milczącą ucziwość,  
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, poezją, 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<sup>1</sup>.

Opatrzony znakiem zapytania tytuł wiersza *Ars poetica*? zdaje się zapowiadać ukrytą polemikę z poetyckim manifestem Horacego, tj. z *Listem do Pizonów* (nazwanym przez Kwintyliana *Ars poetica*). Być może owa ukryta polemika dotyczy również i poetyckiego manifestu Staffa pt. *Ars poetica*, gdzie istota Horacjańskiego przesłania sprowadzona została do postulatu śpiewności, komunikatywności i prostoty wiersza, utrwalającego ulotne chwile i uczucia. Podobnie postępował bowiem 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 (tj. użytkowe) — satyrę, traktat — kładąc nacisk na harmonię między *utile* a *dulce*, a nawet na samo *utile*, kosztem *dulce*. W zakończeniu zaś *Traktatu poetyckiego* pożegnał Miłosz na zawsze „słodką muzę” Horacego łacińskim cytatem z jego wiersza *O Wenus (Cyteryjskiej)*, *dyrygentce chórów pod wschodzącym księżycem*:<sup>2</sup>

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

Wprowadzony w pierwszej zwrotce wiersza *Ars poetica?* postulat „formy bardziej pojemnej niż poezja i proza” zdaje się być wymierzonym w Horacego echem *Traktatu poetyckiego*, gdzie synonimem słowa „poezja” jest regularny wiersz, pozbawiony poważnej treści — synonimem zaś 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.  
Bezbroną 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.  
Bo więcej waży jedna dobra strofa  
Niż ciężar wielu pracowitych stronic<sup>4</sup>.

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)<sup>5</sup>. 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 przedmiotową<sup>6</sup> a kontekstową teorią znaczenia słowa (przedmioty: realne, idealne, intencjonalne), 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 umiaru<sup>7</sup>.

*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) napisana została wierszem zdaniowym. Rozpiętość poszczególnych wersów waha się między 12 a 19 sylabami. Ta pierwsza część odpowiada więc potocznemu rozumieniu „prozy”, część zaś druga (strofki 5-9), zmierzająca wyraźnie do wyrównań metrycznych w ramach regularnego 13-zgłoskowca (7+6), odpowiada potocznemu rozumieniu „poezji” (tj. 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 zespalałą obie części utworu (sfera pośrednia).

Kolejne cztery strofki pierwszej części wprowadzają trzy główne tematy horacjańskiej *Ars poetica*, a mianowicie tematy *p o e m a t u* (jego budowa, gatunki), *p o e z j i* (jej istota) i *p o e t y* (natchnienie czy rzemiosło). Pięć strofek drugiej części poświęconych zostało rozważaniom na temat funkcji użytkowej poezji — w oparciu o wnioski wyciągnięte z dotychczasowych rozważań. Całość utworu utrzymana jest w tonie uwzględniającego rozmaite poglądy roz-

ważania (prawda, że jest ono niezwykle skondensowane, eliptyczne). Zestawione razem pierwsze wersy poszczególnych strofek wyznaczają intelektualny „kościół” owego rozważania (tj. zasadnicze przesłanki rozumowania zmierzającego wyraźnie ku finałowej konkluzji, pytania, dygresje, przykłady).

Autor tego rozważania swobodnie oscyluje między formami gramatycznymi „ja” i „my”, podkreślając swoją rolę reprezentanta szerszej społeczności twórczej zakorzenionej w tej samej tradycji kulturowej. Tonacja wiersza jest więc również „klasyczna” w tym sensie słowa, jaki nadał mu współcześnie T.S. Eliot<sup>8</sup>, który wydaje się owym — wspomnianym tu 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). Zacznijmy więc od owej postulowanej przez autora *Ars poetica*? „formy bardziej pojemnej” stojącej między prozą (myśl) a poezją (wiersz), i przypomnijmy słowa Eliota:

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 literaturze<sup>9</sup>.

Z kolei przypomnijmy Eliotowską krytykę Horacego jako krytyka dogmatycznego (tj. 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 sąd<sup>10</sup>.

Otóż takim właśnie „naświetlającym krytykiem” stara się być wbrew Horacemu poeta — 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 okazałe,

Swobodne współistnienie starego z nowym,

Potoczne słowo dokładne bez wulgarności,

Formalne słowo dokładne lecz nie pedantyczne,

Zgodny zespół tańczących słów)<sup>11</sup>.

Wydaje się, że Miłosz-poeta, nazywający mowę współczesnych „skrzekiem karłów i demonów” i tęskniący za słowami „czystymi i dostojnymi”<sup>12</sup>, 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 nigdy u Horacego) z niemożliwością porozumienia się co do najbardziej podstawowych kwestii, z pomieszaniem języków, bełkotem i szaleństwem.

Oto fragment z *Ogrodu nauk* poświęcony rozważaniom przyczyn dehumanizacji sztuk:

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 obłądu<sup>13</sup>.

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 kulturowego<sup>14</sup>. A zupełnie niedawno I.A. Richards (znakomity krytyk i teoretyk 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*), tj. takiego tekstu, który zaznajamiałby studenta z podstawową dla danego języka i literatury hierarchią pojęć i wartości (bez przyśwojenia sobie tej hierarchii pojęć i wartości niemożliwa jest poważna nauka danego języka, nie mówiąc już o literaturze)<sup>15</sup>. Otóż takimi podstawowymi tekstami kulturowymi są wg Richardsa dla Europejczyków *Państwo Platona* oraz *Iliada* Homera. Parafrazując stanowisko Richardsa (inspirowane zresztą — jak się zdaje — myślą Eliota), można powiedzieć, że dla Eliota takimi podstawowymi tekstami literackimi są *Eneida* Wergiliusza i *Boska Komedia* Dantego<sup>16</sup>, a dla autora wiersza *Ars poetica?* takimi 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 tegoż czytelnika na „męki wyższego rzędu”. (Dla Horacego funkcję takich tekstów podstawowych spełniały „księgi sokratyczne” oraz literatura grecka).

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



Jak wiadomo, dla Horacego „początkiem i źródłem dobrego pisania jest mądrość”<sup>17</sup> (czerpana z „ksiąg sokratycznych”) i sprawność techniczna, a nie natchnienie („mania”), tożsame dlań z chorobą i szaleństwem, które „nie przystoi uczonemu poecie”.

Mówiąc, że „W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego”, i porównując owo „coś” do „tygrysa” oraz odwołując się pośrednio do Platónskiej koncepcji poezji natchnionej — będącej pochodną boskiej iluminacji („dajmonion”) — autor wiersza *Ars poetica?* ironicznie posługuje się językiem i radami Horacego — 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. „samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego”), a stojący w świetle, pozornie horacjański tygrys (bez owieczki) ma w Miłoszowym wierszu podobne znaczenie jak tygrys z wiersza Blake’a pt. *Tygrys* z cyklu *Pieśni doświadczenia* (*Songs of Experience*), pisanego przeciw Horacemu. Tygrys, który jarzy się niesamowitym blaskiem i wylania się z ciemności nocy (chaosu), symbolizuje w wierszu Blake’a (według powszechnie przyjętej interpretacji znanej Miłoszowi)<sup>18</sup> „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?<sup>19</sup>

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 świata<sup>20</sup>. 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 (tj. wizję Nowej Jerozolimy). Oto fragmenty z *Lao-coöna* Blake'a:

Poeta, Malarz, Muzyk, Architekt: Człowiek, który nie jest jednym z wyżej wymienionych, nie jest Chrześcijaninem.

[...]

Wiecznym Ciałem Człowieka jest Wyobraźnia, to jest,

Sam Bóg

Boskie Ciało

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

Objawia się ono w Dziełach jego Sztuki (w Wieczności wszystko jest Wizją)<sup>21</sup>.

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

Nie znam innego Chrześcijaństwa 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 Wszechświat 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 Apostołowie<sup>22</sup>.

Wydaje się, że w wierszu *Ars poetica?* Miłosza Blake reprezentuje drugi, komplementarny wobec twórczości Horacego zespół wartości, a mianowicie zespół wartości religijno-moralnych. Wiąże się on z wywiedzioną z „ksiąg sokratycznych” (Platon) oraz z Biblii —

a zwłaszcza z *Apokalipsy* — profetyczną koncepcją poezji, tj. poezji głoszącej Nowe Niebo i Nową Ziemię. Słowa z Miłoszowej *Ars poetica?*, że poezję dyktuje „dajmonion”, które stanowią bezpośredni wniosek wyciągnięty z uwagi o „tygrysię naturze” poezji, a także motyw anioła (chrześcijański odpowiednik Sokratejskiego 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 (tj. 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. Blake we wstępie do poematu *Milton* potępiał i „wzniosłości Biblii” przeciwstawiał „skradzione i tendencyjnie zniekształcone pisma Homera, Owidiusza, Platona i Cyserona”<sup>23</sup>.

Blake z wiersza *Ars poetica?*, uzupełniający Horacego, prorok pokrewny Sokratesowi i św. Janowi, przypomina Blake’a z poematu Miłosza pt. *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 po dzień dzisiejszy:

Blake [...] był rycerzem, który swoim piórem, rylcem i pędzlem zadawał śmiertelną ranę smokowi. Gdyż pehnia 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 Zegarmistrza. [...] Do kościoła nie chodził i w jego wierszach anglikańskie świątynie występują jako miejsce szatańskiego kultu<sup>24</sup>.

Blake jest też dla autora *Ziemi Ulro* 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*<sup>25</sup>. Blake to także przykład poety nie skrępowanego żadnymi „zgrabnymi” podziałami gatunkowymi, w którego utworach każde słowo nasycone jest znaczeniem, a „treść drąży sobie nowe łożyska”<sup>26</sup>. Ta interpretacja twórczości (intelektualnej) Blake’a, dokonana przez Miłosza w esejach i wierszach, w dwóch punktach zbiega się ze znaną wypowiedzią krytyczną Eliota dotyczącą Blake’a<sup>27</sup>, a mianowicie wówczas, gdy Miłosz usiłuje pogodzić Blake’a z Horacym oraz gdy dostrzega on w utworach Blake’a kategorię estetycznej wzniosłości, obcą Horacemu, a kluczową dla platonizującej poetyki Longinusa (tę kategorię wzniosłości „odkrył”, jak wiadomo, na nowo wiek XVIII):

Ze 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 nieprzenikniony i nie ukazały się drukiem<sup>28</sup>.

We wspomnianym zaś szkicu Eliota o Blake’u 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 wielką poezję [...]. Jest to po prostu forma osobistej uczciwości, która w świecie zbyt przestraszonym, aby się zdobyć na uczciwość, szczególnie przeraża. Uczciwość, przeciwko której zmawia 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 cechy<sup>29</sup>.

O wczesnych wierszach Blake'a pisze Eliot, że „jest to poezja poddana dyscyplinie prozy”. O tomie zaś, z którego pochodzi słynny *Tygrys (Pieśni o niewinności i o doświadczeniu, Songs of Innocence and of Experience* — które inspirowały Świat. Poema naiwne. Miłosza), mówi:

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

Późniejszym dziełom Blake'a zarzuca natomiast Eliot 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 tłumaczy też Eliot fakt, że Blake nie stał się — w odróżnieniu od Dantego — wielkim poetą chrześcijańskiej Europy, tj. klasykiem w Eliotowskim znaczeniu tego słowa (o czym będzie jeszcze mowa).

Widoczna w wierszu *Ars poetica?* próba pogodzenia Horacego z Blake'iem w ramach tej samej tradycji może więc być swoistą odpowiedzią Miłosza na Eliotowską krytykę Blake'a — tym bardziej, że odwołuje się tu Miłosz do tego okresu twórczości Blake'a, który Eliot wysoko cenił. Reprezentujący zaś twórczość Blake'a symboliczny tygrys z utworu Miłosza przypomina nieprzyjemną, przerażającą atmosferę wzniosłości przenikającą świat poetycki Blake'a. Źródłem owej nieprzyjemnej wzniosłości jest w dziele Blake'a tajemnicza *coniunctio oppositorum* (jedność przeciwieństw), którą m.in. symbolizuje ów tygrys. Otóż właśnie owo 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?* (por. *Traktat moralny* i wplecione weń motywy *Jądra ciemności* Conrada; szkice o Dantem, Swedenborgu, Mickiewiczu, Dostojewskim, Szestowie, Simone Weil; uwagi o Th. Mannie).

Ów podkreślany nieustannie przez Miłosza problemowy aspekt dzieła Blake'a, jakim jest m.in. tajemnicza *coniunctio oppositorum*, która przenika świat zewnętrzny i wewnętrzny człowie-

ka, stanowi więc istotę Miłoszowej recepcji Blake'a (por. roz-dwojony dajmonion z wiersza *Ars poetica?*). W podobny sposób w r. 1893 odczytywał twórczość Blake'a wielki poeta angloirlandzki Yeats, laureat — jak Eliot i Miłosz — nagrody Nobla, wydawca i komentator Blake'a, dramaturg, autor esejów wyprzedzających pomysły Junga, autor pokrewnego pismom proroczym Blake'a historiozoficznego eseju *A Vision* (1925). W szkicach Yeatsa poświęconych twórczości Blake'a pokazany jest on jako poeta-wizjoner zafascynowany tajemnicą zespolenia w świecie i w człowieku dobra i zła — z tym, że we wpływowych interpretacjach Yeatsa (z których *nb.* sporo czerpią blake'iści, nie zawsze przyznając się do tego), zgodnie z filozofią Bergsona i Nietzschego, a także zgodnie z neoplatonizującym nurtem angielskiej literatury (i filozofii) romantycznej i symbolicznej (Shelley, Pater), zaakcentowany jest przede wszystkim człon pierwszy tematu: *coniunctio*.

W esejach poświęconych Blake'owi pisze Yeats, że u Blake'a zło i dobro stanowią dwa aspekty tego samego bytu, którego natura jest duchowa i który jest jednością. To, co potocznie nazywamy „złem” i określamy mianem „grzechu”, jest jedynie formą sfrustrowanej energii twórczej przenikającej cały świat i wyobraźnię człowieka. Według Yeatsa:

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” — każe Blake powiedzieć Losowi, uosobieniu wiecznej wyobraźni w *Jerusalem*; „obchodzi mnie jedynie to, czy człowiek jest mądry, czy głupi”

— cytuje dalej Blake'a Yeats<sup>30</sup> (przy czym „mądry” znaczy tu twórczy, a „głupi” — nietwórczy).

Warto dodać, że tak zinterpretowanego Blake'a wielu krytyków (zob. sugestie Eliota) obciążało winą za późniejsze nihilistyczne przesilenie literatury europejskiej. Otóż Miłosz również dostrzega możliwość takiej właśnie interpretacji Blake'a, wskazując w esejach na prometejski aspekt jego twórczości (wspólny mu m.in. z Mickiewiczem). Istotą prometeizmu jest według Miłosza zajęcie

miejsca Boga-Odkupiciela przez człowieka-samoodkupiciela (za sprawą wyobraźni i sztuki)<sup>31</sup>. Równocześnie jednak zwraca Miłosz uwagę na centralną pozycję Chrystusa w myśli Blake'a oraz fakt, że przed XIX-wieczną religią człowieka-Boga (np. postać Antychrysta z *Emperor of the Earth*) chroniła Blake'a silna wiara i dążenie do całkowitego zespolenia się z Chrystusem w momencie tworzenia<sup>32</sup>. Parafrazując wiersz *Ars poetica?* i eseje Miłosza, można powiedzieć, że „dajmonion” Blake'a był „aniołem”, a „osiemnastowiecznym złem”, które zwalczał Blake, 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 jest ponadto fakt, że także i na Blake'a Miłosz — wbrew porównaniu Blake'a ze Słowackim — patrzy raczej przez pryzmat Mickiewicza niż Słowackiego.

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

W ujęciu Miłosza poeta jest postacią równie zagadkową jak jego sztuka. Do niego też — oprócz motywu dajmoniona - anioła — odnosi się motyw „dumy i słabości”, nawiązujący — moim zdaniem — do wspomnianej przed chwilą „laickiej” interpretacji Blake'a, zgodnej z XIX- i XX-wiecznymi koncepcjami poety jako samozbawcy, twórcy i kapłana religii-sztuki (*nb.* ta idea religii-sztuki nieobca była Mickiewiczowi, Yeatsowi i Wierzyńskiemu). Ponieważ jednak religia-sztuki jest kultem fałszywym — podobnym zwalczanemu przez Blake'a deizmowi — kolejnym motywem odnoszącym się do poety jest motyw opętania. Zgodnie bowiem z nauką głoszoną przez Blake'a we wstępie do *Jerusalem*, wymierzonym w deistów oraz we współczesnych kaznodziejów i filozofów:

Człowiek musi mieć i będzie miał Jakąś Religję: jeżeli nie wyznaje on Religii Jezusa, będzie wyznawał Religję Szatana i utworzy Synagogę Szatana, nazywając Księcia tego świata Bogiem, i będzie niszczył wszystkich, którzy nie czczą Szatana jako Boga<sup>33</sup>.

Wprowadzając motyw poety opętanego, a zaraz po nim motyw chorobliwej sztuki (strofa 5) i chorych dzieł („dzieła prosto z psychiatrycznej kliniki” — strofa 6), Miłosz wykorzystuje wieloznaczność greckiego słowa „dajmonion” i potoczną jednoznaczność jego łacińskiego odpowiednika „demon” — a także nawiązuje do ewangelicznej tradycji utożsamiającej opętanych (*daimonizomenoi* — por. *Lektury*) z chorymi umysłowo, do Horacjańskiej tradycji utożsamiającej „poetę natchnionego” (który w dalszych częściach wiersza *Ars poetica?* oznacza poetę pogrążonego w skrajnej subiektywności) z szaleńcem oraz — w sposób ironiczny — do psychiatrycznej (tj. „naukowej”) interpretacji twórczości Blake’a jako typowo schizofrenicznej, chorej (wiadomo, że ta interpretacja niezgodna jest 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 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 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” (tj. nad duchem i sferą wartości, by użyć rozróżnień Miłosza z *Ziemi Ulro*)<sup>34</sup> jest utrata kontaktu z rzeczywistością, pogrążenie się w fałszywych doktrynach i teoriach (por. wiersz *Ile świętych zamiarów* z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*) oraz rozpad języka — „bredzenie” (por. wiersz *Oeconomia Divina* z tegoż tomu). Ta współczesna choroba (opisana też przez Miłosza w esejach zawartych w *Ziemi Ulro* oraz *Ogrodzie nauk*; także przez Eliota w szkicu *Od Poe’a do Valery’ego*)<sup>35</sup> polega m.in. na tym, że „nacisk z końcowego wyniku [tj. dzieła] przenosi się na samą czynność [pisania]” 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 ma<sup>36</sup>.

Zakończenie wiersza *Ars poetica?* Miłosza przewiduje jako *antidotum* na współczesną chorobę literatury (tj. świat, jaki się wydaje) powrót do użytkowej funkcji poezji i do rzeczywistości oraz nadzieję. Przy czym przez „rzeczywistość” (tj. świat, jaki jest) rozumieć w wierszu tym należy chyba wizję świata zgodną z teorią korespondencji (Swedenborga i Blake’a) o współodpowiadaniu sobie świata zmysłowego i duchowego (tj. świata wartości). Taki właśnie obraz świata przypisuje też Miłosz w esejach Mickiewiczowi. Ideał „użyteczności poezji” wyraża natomiast metafora otwartego domu nawiedzzonego 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. Pomysł ten — każący 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”<sup>37</sup>. Eliotowski poeta jako „zdepersonalizowany” (tj. jakby pozbawiony indywidualnej „psyche”) jest mocno zakorzeniony w mozolnie zdobytej tradycji (u Eliota tradycji się nie dziedziczy, tylko się jej dopracowuje). Tradycja ta chroni go przed wybujałością „ego” i „prowincjonalizmem”, 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 własny tragiczny ton Miłosza<sup>38</sup>. Źródłem

owej tragiczności jest świadomość niemożliwości pogodzenia ze sobą sfery wartości i sfery rzeczywistości przyrodniczo-społecznej, skazującej wartości na nieubłaganą zagładę. Jednakże zagadnienie nieprzystawalności do siebie obu 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, ludzenie się, złe duchy, rozpacz, oraz dodatni — mądrość, milczenie, świat rzeczywisty, dobre duchy, dobro, nadzieja.

Miłosz w wierszu *Ars poetica?* nieustannie usiłuje podtrzymać 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, mimo to jednak ogarnia on całość dziedzictwa europejskiego i przez poddanie języka dyscyplinie komunikatywności oraz przez odwołanie się do wartości grecko-judeo-chrześcijańskich 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 pośrednio 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 się sobie. Jednakże ostatecznie autor tego wiersza pragnie być poetą-medium, przypominającym nie tyle Eliotowskiego poetę-medium, co Mickiewicza jako poetę walki dobra i zła — bohatera wielu fragmentów *Ziemi Ulro*. Miłosz, autor wiersza *Ars poetica?*, pragnie bowiem porządkować swoje *universum* według etycznego klucza.

### 3.

## POEMAT „GDZIE WSCHODZI SŁOŃCE I KĘDY ZAPADA” CZESŁAWA MIŁOSZA — CZEŚĆ PIERWSZA: „POSŁUCHANIE”

### I

Poemat liryczny Czesława Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) umieszczony w tomie pod tymże tytułem ma kompozycję cykliczną i wbrew pozornej „luźności” znaczeniowo zwartą i zamkniętą. Utwór ten jest jakby „summą” wielorakich doświadczeń życiowych autora-poety i wydaje się być jego zarówno reprezentatywnym jak i wybitnym osiągnięciem artystycznym.

Poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* to — podobnie jak inne utwory poety — wielopłaszczyznowa konstrukcja znaczeniowa. Nawiązał w nim Miłosz wyraźnie nie tylko do tradycji romantyczno-symbolicznej (w dziewiętnastowiecznym i dwudziestowiecznym rozumieniu) lecz także — podobnie jak T.S. Eliot w *Czterech kwartetach* — sięgnął on do źródeł tejże tradycji, tj. do wielopoziomowej semantyki Pisma św. i *Boskiej Komedii* Dantego. Stąd w poemacie Miłosza sporo odwołań pośrednich i bezpośrednich zarówno do mistrzów alegorezy biblijnej — do aleksandryjskiej szkoły filozoficznej, do pism św. Pawła, św. Augustyna i św. Tomasza z Akwinu — jak i do twórczości Swedenborga, Blake’a, Mickiewicza, O.V. Miłosza i Eliota.

Utwór Miłosza ma więc — parafrazując komentarz z *Ziemi Ulro* do Swedenborga — potrójny sens: „dosłowny”, „duchowy” i „niebiański”<sup>1</sup>. Tym trzem sensom odpowiadają wyodrębnione

przez Helen Gardner w znanym studium o znaczeniu w *Czterech kwartetach*<sup>2</sup> trzy poziomy znaczeniowe poematu Eliota: dosłowny, moralny i mistyczny. Rozróżnienie to wyrasta oczywiście z wciąż żywej tradycji hermeneutyki biblijnej, a bezpośrednio nawiązuje do opisywanej wielokrotnie przez komentatorów Dantego konstrukcji semantycznej *Boskiej Komedii*. Dante bowiem był pierwszym poetą europejskim, który — jak sądzą krytycy — świadomie odwołał się (w *Boskiej Komedii*) do wielopoziomowo rozumianej konstrukcji znaczeniowej Pisma św. W *Convivio* pisał:

„Słowa pisma, wiedzieć należy, dają się w czterech znaczeniach rozumieć i odpowiednio muszą być interpretowane. Pierwsze jest dosłowne, które nie mówi więcej niż litera. Drugie jest alegoryczne, ukrywa się pod płaszczem poetyckich baśni i jest prawdą ukrytą pod przyjemnym kłamstwem. Trzecie znaczenie jest moralne, którego czytelnicy jak najpilniej dochodzić powinni dla swojej i uczniów korzyści [...] Czwarte jest anagogiczne, czyli jest nad znaczeniem; ujawnia się, gdy pismo, które nawet w sensie dosłownym wskazuje na wieczystą doskonałość, wykładane jest w sensie duchowym”<sup>3</sup>.

Analogicznie więc jak w księgach świętych, jak u Dantego i Swedenborga, słowa w poemacie Miłosza mają odsyłać do przedmiotów, „które same też mają znaczenie” — by posłużyć się parafrazą słynnego passusu z *Summa Theologiae* św. Tomasza z Akwinu:

„Autorem Pisma Świętego jest Bóg, w którego mocy pozostaje by wypowiadać Siebie nie tylko za pomocą słów (co człowiek również potrafi), lecz także za pomocą samych przedmiotów. Tak więc, podczas gdy w każdej innej dziedzinie wiedzy słowa oznaczają rzeczy, to właściwością tej dziedziny wiedzy jest to, że same przedmioty oznaczane przez słowa także mają znaczenie. Dlatego też pierwsze znaczenie, poprzez które słowa oznaczają rzeczy przynależy do sensu pierwszego, historycznego, lub dosłownego. Natomiast to znaczenie, poprzez które rzeczy oznaczone przez słowa same również mają znaczenie nazywa się sensem duchowym, który wspiera się na dosłownym i go zakłada”<sup>4</sup>.

Św. Tomasz, podobnie jak Dante, wyróżnił trzy odmiany sensu duchowego: alegoryczny, moralny i anagogiczny.

Każdy przedmiot, postać czy zdarzenie (zewnętrzne lub wewnętrzne) wspomniane w poemacie Miłosza ma więc wieloraki sens i staje się problemem rozważanym nie tylko na różnych poziomach znaczeniowych utworu, lecz także w różnych kontekstach emocjonalno-intelektualnych. Ta druga z kolei zasada kompozycyjna to także spadek po (głównie dwudziestowiecznej) poezji symbolicznej. Praktykę tę stosował w poezji angielskiej W.B. Yeats, a do perfekcji doprowadził ją T.S. Eliot właśnie w *Czterech kwartetach*, opartych o zasadę kompozycji muzycznej. W polskiej poezji posługiwał się tym sposobem narracji lirycznej Kazimierz Wierzyński (np. w *Piątej porze roku*) i Zbigniew Herbert (np. w *Studium przedmiotu*). Jednakże w poemacie Miłosza owych punktów widzenia i kontekstów, w których rozważany jest problem / przedmiot / sytuacja jest bardzo wiele. Często też pozostają one ze sobą w pozornej lub rzeczywistej sprzeczności.

W oparciu o tę drugą zasadę konstrukcyjną można by lirykę Miłosza określić mianem „poezji kontekstu” i odwołać się do współczesnych blake’istów piszących o poemacie pt. *Milton*<sup>5</sup>. Otóż poezja taka nie da się sprowadzić do kategorii „wpływu” ani nie da się rozważać w kategoriach intertekstualności rozumianej czysto stylistycznie. Nawiązuje ona wprawdzie także i stylistycznie (metaforyka, aluzje, cytaty, parafrazy, stylizacje) do twórczości innych autorów, ale czyni to w celu podjęcia z nimi twórczego dialogu na jakiś istotny temat. Dialog ten ma potwierdzić, zaprzeczyć, kontynuować bądź polemizować z odmienną perspektywą widzenia lub ujęciem danego problemu. Poezja kontekstu jest więc także próbą oryginalnej interpretacji dokonań twórców uznanych przez poetę na istotnych poprzedników. Każdy z nich widziany jest przede wszystkim nie przez pryzmat odpowiedniej „epoki” historycznej, „okresu” czy „prądu”, lecz przez pryzmat ustalonych przez poetę tekstów źródłowych dla danej problematyki.

Funkcję owych kontekstów oświetlających intelektualnie i emocjonalnie każdy rozważany problem pełnią w utworze Miłosza nieustannie przeinterpretowywane przez poetę refleksje / idee / emocje / sytuacje / motywy / symbole związane z danym tematem a wy-

rażone przez wybranych teologów, myślicieli i poetów. Układają się one jakby w oddzielne „wątki” tematyczne analogiczne do wątków epickich. „Wątki” te reprezentują punkty widzenia przywoływanych w poemacie Miłosza pośrednio lub bezpośrednio autorów — głównie Dantego, angielskich poetów metafizycznych, Blake’a, Mickiewicza, Eliota, króla Dawida, św. Pawła, św. Augustyna, św. Tomasza, mistyków karmelitańskich, Swedenborga, Schopenhauera i Nietzschego. „Wątki” te łączą się ze sobą na zasadzie analogii lub przeciwieństwa a ich poszczególne „wędrówne” motywy ulegają nieustannym przemieszczeniom i przetworzeniom, co w efekcie daje bardzo gęstą, zabarwioną ironią i wieloznacznością „fabułę” intelektualną poematu. Za sprawą wzajemnego „zderzania się” i „przenikania” owych „wątków” i kontekstów Miłosz próbuje dokonać w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* własnej, oryginalnej reinterpretacji europejskiej tradycji literacko-artystycznej i filozoficzno-religijnej.

Trzecią cechą późnej poezji Miłosza jest pasja poznawcza. Jej podporządkowane doznania zmysłowe, wyobrażenia, refleksje i uczucia łączą się w monologu lirycznym bohatera — zgodnie z postulatem Eliota, że wartościowa poezja (tj. w jego rozumieniu poezja „metafizyczna” i symboliczna) winna wyrażać „zjednoczoną wrażliwość” (*unified sensibility*)<sup>6</sup>, czyli (jak interpretowali krytycy) wyobraźnię poety, w której według doktryny romantycznej i symbolicznej (Coleridge, Blake, Yeats, Eliot, Pound) doznania zmysłowe, uczucia i refleksje zespalają się harmonijnie<sup>7</sup>. Tak rozumiana wyobraźnia bywała utożsamiana z „intelektem” (Blake), „wrażliwością” (Eliot), „mądrością” (W. Pater), „pamięcią” (Mickiewicz, Miłosz) i „świadomością” (Pound, Mochnecki).

Poemat Miłosza jest jednak w stopniu o wiele większym niż utwory Wierzyńskiego czy Eliota trudnym zadaniem danym do rozwiązania. Utwór zakłada bowiem takiego czytelnika, który porusza się swobodnie po rozległych obszarach myśli i poezji rodzimej i obcej — który stara się zrozumieć zarówno to, co łączy, jak i to, co różnicuje poszczególne literatury narodowe a nawet całe historyczne formacje kulturowe. Miłosz z lat 70-tych wszczepia polską poezję w żywotny nurt poezji europejskiej — a zwłaszcza angielskiej, pozostającej pod dużym wpływem recepcji Blake’a oraz twórczości

poetyckiej i przewartościowań w obrębie tradycji literackiej dokonanych przede wszystkim przez W.B. Yeatsa i T.S. Eliota.

## II

Siedmioczęściowa kompozycja poematu Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* ma znaczenie symboliczne. Nawiązuje ona do opisu stworzenia świata z księgi *Genesis* w wykładni św. Augustyna z *De civitate Dei (O Państwie Bożym)*<sup>8</sup>, gdzie sześć dni stworzenia i jeden odpoczynku oznaczają „czas ziemskiej pielgrzymki człowieka”, oraz do *De doctrina christiana* tegoż autora, gdzie poszczególne dni stworzenia odpowiadają poszczególnym etapom na drodze ludzkiego ducha ku Bogu<sup>9</sup>. Kompozycyjna siódemka poematu Miłosza to także aluzja do mistycznej wędrówki po siedmiu komnatach *Twierdzy wewnętrznej* opisanej przez św. Teresę oraz do *Apokalipsy* św. Jana, gdzie liczba siedem oznacza wypełnienie się czasów. Jest to również nawiązanie do kabalistycznej liczby wyrażającej człowieka doskonałego oraz jedność ducha i materii<sup>10</sup>.

Z tą kompozycyjną siódemką wiąże się też tytułowy motyw wschodu i zachodu słońca, który organizuje zarówno czas jak i przestrzeń poematu. Wschód i zachód słońca stają się w skali całego utworu miarą wielofazowego cyklu „większego”, równego trwaniu świata. Natomiast w skali kolejnych części poematu wschód i zachód słońca wyznaczają poszczególne etapy życia bohatera. Tytułowy motyw *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* jest więc główną klamrą kompozycyjną całego utworu i w poszczególnych jego częściach opalizuje coraz to nowymi znaczeniami.

Motyw wschodu i zachodu słońca to przede wszystkim nawiązanie zarówno do wydanego niemal trzydzieści lat wcześniej poematu *Świat. Poema naiwne* i finalnego obrazu słońca-artysty (odpowiednika Boga, który gwarantuje ład, harmonię i celowość owego świata)<sup>11</sup> jak i do pełniących podobną funkcję wschodów i zachodów słońca z *Pana Tadeusza*. Epopeja Mickiewicza jest bowiem według Miłosza „poematem metafizycznym”<sup>12</sup>, wyrażającym harmonię i ponadczasową

celowość codziennej egzystencji człowieka. Tytuł poematu Miłosza to incipit drugiej zwrotki psalmu 113 (112)<sup>13</sup> (*Laudate pueri...*) z opartej o Kochanowskiego polskiej wersji Franciszka Karpińskiego:

Chwalcie, o Dziaćki, Najwyższego Pana,  
Niech mu Jednemu cześć będzie śpiewana;  
Niech Imię Pańskie przebłogosławione  
Po wszystkie wieki będzie uwielbione.

Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada,  
Niechaj świat Boską chwałę opowiada;  
Pan ma narody wszystkie pod nogami,  
Jego się chwała wznosi nad gwiazdami.

Kto się wždy z Panem tym porówna? który  
Wysoko siedząc z Swej niebieskiej góry,  
I co na niebie i co jest na ziemi,  
Oczyrna widzi nieuchronionymi.

On ubożego z nędzy wyprowadzi  
I z książętami na ławie posadzi;  
On niesie radość dla nieplodnej matki,  
Miłe w jej domu rozmnażając dziaćki<sup>14</sup>.

Tytułowe odwołanie wprowadza cały psalm 113 (112) — przeniknięty głęboką ufnością w Bożą sprawiedliwość i Opatrzność — jako tło dla podjętych w poemacie rozważań nad życiem bohatera i przeznaczeniem świata.

W kontekście tego psalmu, który śpiewa się w kościele katolickim podczas nieszporów (tj. wieczornego nabożeństwa, *vesperae*, poprzedzającego święta kościelne, dni świąteczne lub niedzielną mszę św. wieczorną), porą rozpoczęcia monologu lirycznego bohatera jest wieczór — odpowiednik dochodzącego kresu życia bohatera i geograficznego zachodu (San Francisco, wybrzeże Pacyfiku: por. cz. VII poematu), obecnego miejsca zamieszkania autora poematu Czesława Miłosza, który (zgodnie z tradycją romantyczną) w dużej mierze utożsamia się ze swym bohaterem.



Tłem zaś owego retrospektywnego monologu jest (zgodnie z tradycją Mickiewiczowską) obrzęd — podobnie jak w *Piątej porze roku* Wierzyńskiego — nieszpory zapowiadające figuratywnie rozumiany siódmy dzień tygodnia: zapowiedź Powtórnego Przyjścia Pana.

Z kolei tytuł pierwszej części poematu — *Posłuchanie* — to aluzja do *Wielkiej Improwizacji* z III części *Dziadów* Mickiewicza: „Ty Boże, Ty naturo dajcie posłuchanie...” Motyw ten zapowiada przeciwstawny do *Laudate pueri* temat romantyczny i prometejski: prawowania się człowieka z Bogiem — stwórcą natury — o sens obecnego w świecie zła i cierpienia.

### *Posłuchanie*

Cokolwiek dostanę do ręki, rylec, trzcinę, gęsie pióro, długopis,  
Gdziekolwiek odnajdą mnie, na taflach atrium, w celi klasztornej,  
w sali przed portretem króla,  
Spełniam, do czego zostałem w prowincjach wezwany,  
Zaczynając, choć nikt nie objaśni na co zaczynam i po co.  
Tak i teraz, pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego.  
Uwija się, już wiem, czeladź w podziemnych sklepach,  
Rulonami szeleści, tusz kolorowy stawia i lak na pieczęcie.

A mnie straszno tym razem. Obrzydliwość rytmicznej mowy,  
Która sama siebie obrządza, sama postępuje,  
Choćbym chciał ją zatrzymać, słaby z przyczyny gorączki,  
Grypy jak ta ostatnia i jej żalobnych objawień,  
Kiedy wpatrzony z daremność moich zaciekłych lat  
Słuchałem jak bije w okno sztorm od Pacyfiku.  
Ale nie, ściskaj się pasem, męstwo udając do końca,  
Dlatego tylko że dzień i rzenie konia rydzego.  
O równiny. Błyskające pociągi mgliste.  
Idą dzieci pustkowiec, szaro za wioską czuchońców.  
Royza rotmistrz umarły. Mowczan. Wichry gniewliwe.  
A złorzeczeństwo niezbożnych bardzo gorzkie jest ukąszenie.  
I nigdy już nie uklęknę nad rzeką w małym kraju  
Żeby co we mnie kamienne rozwiązało się,  
Żeby nic już nie było prócz moich łez, łez<sup>15</sup>.

W kontekście cytowanego już psalmu *Laudate pueri* (a także innych psalmów śpiewanych podczas nieszporów, zwłaszcza psalmów 122 (121): *Laetatus sum*, oraz 147 (146): *Lauda Jerusalem*) domyślne imperium słońca z *Posłuchania* obejmuje zarówno Jeruzalem ziemską jak i Jeruzalem niebieską, czyli cały świat doczesny i wieczny reprezentowany w traktacie św. Augustyna pt. *De Civitate Dei (Państwo Boże)* — do którego odsyłają „rzymskie” motywy: m.in. dnia słońca, atrium, prowincji domyślnego imperium — przez pogański Rzym (*civitas terrena* — państwo ziemskie) i społeczność wierzącą w Chrystusa (*civitas Dei* — państwo Boże). Prowincjami tego „imperium” są więc w *Posłuchaniu* odpowiednio poszczególne narody i kraje (w tym Litwa)<sup>16</sup> oraz związane z nimi wspólnoty duchowe. Wspólnoty te odpowiadają poszczególnym „kościółom” z *Apokalipsy* św. Jana oraz pism Swedenborga. Samo słońce jest natomiast najwyższym władcą świata oraz dawcą powołania i natchnienia. Jest więc ono zarówno obrazem doczesnego władcy gwaranta ładu społecznego jak i obrazem Boga — gwaranta ładu moralnego i sensu świata, który powołuje swoich proroków i przemawia przez nich do swego ludu:

Znowu tamten nienazwany mówi za mnie  
I otwiera znikające senne domy,  
Żebym pisał tutaj w pustkach  
Za morzem i ziemią.

Motyw przekleństwa („złorzeczeństwa”) przez „niezbożnych”<sup>17</sup> (zwr. 3) i zadanego bohaterowi cierpienia (wygnanie) oraz motyw podziemnej społeczności diabelskiej ogarniętej manią biurokratyczną przywodzi na myśl groteskowe niekiedy *Piekło* Dantego, apokaliptyczne obrazy z *Podziemi weneckich* i *Irydiona* Krasińskiego, złe duchy walczące o duszę bohatera z III części *Dziadów* a także Szatana prawodawcę i biurokratę Blake’a:

Uwija się, już wiem, czeladź w podziemnych sklepach,  
Rulonami szeleści, tusz kolorowy stawia i lak na pieczęcie.

Te złe motywy sugerują, że zarówno wysiłek twórczy bohatera jak i przynależność prowincji do *Civitas Dei* jest nieustannie zagrożona. Te ciemne motywy wskazują też, być może, że analizowana część I poematu stanowi nie pozbawioną akcentów polemicznych i ironii medytację również nad psalmem 111 (110) — *Confiteor* — i psalmem 112 (111) — *Beatus vir* — które mówią o szczęściu, pomyślności i opiece, jakimi Pan otacza tego, „kto w Pańskiej żyje bojaźni” — a także nad psalmem 110 (109) — *Dixit Dominus* — który zapowiada sąd i karę dla pysznych, bezbożnych i tyranów:

Rzekł Pan do Pana Mego Łaskawym  
Swym głosem: Siądź mi przy boku prawym,  
Aż Twoje wszystkie zuchwałę wrogi  
Dam za podnózek pod Twoje nogi.

[...]

Przy Twej prawicy Pan jest nad pany,  
W dzień gniewu Swego zetrze tyrany;  
Sąd Swój rozciągnie po całym świecie  
I nieposłuszne narody zgniecie.

Pyszna na ziemi głowę poniży,  
Która Mu Jego chwały ubliży;  
Z mętnej po drodze pić będzie rzeki,  
Dlatego głowę wzniesie na wieki<sup>18</sup>.

Toteż w związku z często powtarzanymi podczas niesporów psalmicznymi obietnicami dla bojących się Boga i groźbami pod adresem „niezbożnych” — tj. pyszałków i tyranów — przez cały poemat Miłosza przewijać się będzie analiza stosunku Boga do stworzenia i stworzenia do Boga — dobrego/złego życia oraz przyczyn zasłużonego/niezasłużonego cierpienia (por. zwr. 6).

Cierpienie bohatera poematu jest trójwymiarowe. W sensie dosłownym jest ono skutkiem wygnania z ziemskiej ojczyzny. W sensie moralnym polega ono na poczuciu wydziedziczenia z wartości niegdyś przez tę ojczyznę uosabianych. Poczucie to rodzi z kolei niepokój moralny spotęgowany świadomością zbliżającej się

śmierci, końca świata i Sądu Ostatecznego. W sensie mistycznym cierpienie bohatera polega na poszukiwaniu więzi z Bogiem i pragnieniu, by Bóg ten okazał się rzeczywistym Bogiem Łaski i Miłosierdzia — Panem życia i śmierci, natury i historii.

Bohater *Posłuchania* ma m.in. rysy mnicha i rycerza chrześcijańskiego, Konrada z III części *Dziadów*, zakłętego rycerza z I części *Dziadów* (skamieniałego na skutek doznanych cierpień), bohatera liryku *Polaty się lzy...*, proroka Jeremiasza (bohatera psalmu 137), króla Dawida, Losa Blake'a i Króla-Rybaka z *Ziemi jałowej* Eliota. Jedynym skutecznym lekarstwem, które mogłoby go wyleczyć z wielorako rozumianego „skamienienia” wewnętrznego byłby powrót do ojczyzny — rozumianej, zgodnie z przywołanym kontekstem psalmicznym i romantycznym, jako odpowiednik Nowej Jerozolimy. Toteż fragment zwrotki trzeciej —

I nigdy już nie uklękę nad rzeką w małym kraju  
Żeby co we mnie kamienne rozwiązało się,  
Żeby nic już nie było prócz moich łez, łez.

— należy czytać także i w kontekście psalmu 137, szczególnie ulubionego przez poetów polskich:

### *Psalm 137*

1. Nad rzekami Babilonu, tam siadaliśmy płacząc i wspominając Syjon.
  2. Na wierzbach tamtego kraju zawieszaliśmy nasze lutnie.
  3. Bo którzy nas wzięli w niewolę, tam od nas żądali słów pieśni, ciemżyciele nasi chcieli od nas radości: „Zaspiewajcie nam którąś z pieśni syjońskich!”
  4. Jakże mam śpiewać pieśń Pańską na ziemi obcej?
  5. Jeżeli zapomnę ciebie, Jerozolimie, niech uschnie moja prawica<sup>19</sup>.
- [...]

Skoro jednak powrót do ojczyzny rozumianej dosłownie jest niemożliwy, pozostaje bohaterowi jedynie ojczyzna duchowa i niebieska: świat wiary, nadziei, miłości (por. *Świat. Poema naiwne* oraz psalm *Laudate pueri*) i twórczego wysiłku. Ale we wstępie do

poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* twórczy wysiłek poety jest jakby bezcelowy, ponieważ wizja świata, która mogłaby nadać mu upragniony sens opatrzona zostaje znakiem zapytania. W świetle odwołania do *Wielkiej Improwizacji* (tytuł *Posłuchanie*) trójstopniowe rozumienie „słońca”, „prowincji” oraz domyślnego „cesarstwa” waha się, by tak powiedzieć, między dwoma biegunami emocjonalnymi: negatywnym i pozytywnym. Na biegunie negatywnym znajduje się tyran (odpowiednik „cara” z *Wielkiej Improwizacji*) i jego ziemskie imperium. Tyran ten ma także cechy „Urizena” Blake’a. Jest to uosobienie władzy i racjonalności, nie mające nic wspólnego z Chrystusem. Na biegunie negatywnym umieścić też należy: spustoszony kraj / „prowincję”; wydziedziczony z ojczyzny ziemskiej i duchowej bohatera; jego poczucie bezcelowości własnego życia i pracy oraz jego udawane męstwo. Na biegunie pozytywnym natomiast znajduje się: słońce jako obraz miłującego Boga Najwyższego i Króla *Civitas Dei*, tj. wszystkich pełniących jego wolę stworzeń widzialnych i niewidzialnych (ziemskiej i niebieskiej Jeruzalem); *Oeconomia divina*, która zło przemienić może w dobro; miłość bohatera do „maleńkiego kraju”; nadzieja na „drugi brzeg”; mężne wypełnienie powołania — męstwo bowiem jest wedle nauki św. Tomasza z Akwinu naturalną cnotą kardynalną i stanowi warunek *sine qua non* rozwoju duchowego równoznacznego z postępem na drodze cnót nadprzyrodzonych, tj. wiary, nadziei i miłości, które wiodą do ostatecznego zjednoczenia z Bogiem<sup>20</sup>.

Religijno-filozoficzna problematyka pierwszej części poematu, nieregularny wiersz zdaniowy wpadający w heksametr toniczny, udratyzowana kompozycja (monolog i partie chóralne), liturgiczna sceneria (nieszpory), psalm *Laudate pueri*, archaizmy składniowe i leksykalne („rydzy”, „złorzeczeństwo”, „niezbożni”)<sup>21</sup> zaczerpnięte z XVI-wiecznych katolickich (J. Wujek) i protestanckich przekładów Biblii — wszystko to sprawia, że pierwsza część poematu wydaje się być współczesną próbą stylizacji na pieśń pochwalną ku czci Boga-Stwórcy, tj. „laudę”. Zaś wizja słońca jako obrazu Boga Najwyższego, nazwa miejsca akcji lirycznej poematu (San Francisco wymienione z nazwy w VII części poematu), motyw rekonwalescencji po ciężkiej chorobie a także rozważanie własnego życia pod wpływem przecucia zbliżającej się śmierci — wreszcie

jedna z autokreacji bohatera jako mnicha — wskazują ku najslawniejszej z laud, tj. ku wczesnorenesansowej *Pochwale stworzenia*<sup>22</sup>, tj. *Pieśni Słonecznej*<sup>23</sup> (*Cantico del Frate Sole*), którą wyśpiewał św. Franciszek z Asyżu złożony chorobą u św. Damiana — a więc w sytuacji podobnej do tej, nakreślonej w *Posłuchaniu*.

W *Cantico del Frate Sole* św. Franciszek wysławia słońce jako „wyobrażenie Najwyższego”, wodę, ogień, powietrze, ziemię a także tych, „co przebaczą dla miłości Twojej/I znoszą słabość i utrapienie” oraz tych, „którzy wytrwają w pokoju” — nawet „siostrę naszą, śmierć cielesną,/Której żaden człowiek żywy ujść nie może”. Jedyna przestroga dotyczy tych, „co konają w grzechach śmiertelnych”. Tego właśnie lęka się, jak można sądzić, „mający siebie w ciemności na sądzie” bohater Miłoszowskiego poematu, który rozważa własne życie w świetle wiernego wypełnienia danego od Boga posłannictwa poety/proroka. Powołanie to jako dar solarny/boski jest niezbywalne i podobnie jak słońce zespala krańce ziemi, tak ciągłość twórczości poetyckiej łączy wschód i zachód życia, bez względu na okoliczności zewnętrzne. Świadomość, że u kresu życia z daru tego trzeba się rozliczyć niepokoi bohatera poematu:

Ciemno ciemno wracają miasta.

[...]

Skąd znam ten zapach dymu, późnych georginii  
Na pochyłych uliczkach drewnianego miasta,  
Jeżeli to było dawno, w tysiącleciu zobaczonym we śnie,  
Daleko, tam skąd biegnie przepadające światło?

Czy byłem tam, zwinięty jak płód roślinny w ziarnie,  
Wezwany nim jedna za drugą dotkną mnie godziny?  
Czy tak mało zostaje z pracy aż do wieczora  
Że nic nie mam prócz mego spełnionego losu?

Pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego  
To co było niejasno poznaję.  
Spada odzież mego imienia  
I gwiazdy w wodach maleją.

Znowu tamten nienazwany mówi za mnie  
I otwiera znikające senne domy,  
Żebym pisał tutaj w pustkach  
Za morzem i ziemią.

Zgodny z wędrówką słońca po niebie geograficzny podział świata na Wschód i Zachód (Kalifornia — Litwa) rozumiany jest w *Posłuchaniu* symbolicznie. Podobnie jak w wierszach T.S. Eliota i J. Donne'a, Wschód i Zachód wyraża u Miłosza jedność początku i kresu życia bohatera. W noszącym znamiona duchowej autobiografii poemacie Eliota *Cztery kwartety*<sup>24</sup>, którego „akcja” rozgrywa się między dwoma brzegami oceanu w dwóch ojczyznach poety — Ameryce i Anglii — leit-motivem pierwszej części poematu jest odwrócone motto Marii Stuart: „In my beginning is my end” (por. *East Coker*) wyrażające jedność początku i kresu, który jest zapowiedzią nowego początku. Toteż duchowa ojczyzna poety (jego figuratywnie rozumiany „początek”, tj. powstała w burzliwym XVII w. ekumeniczna wspólnota Mikołaja Ferrar — Little Gidding) znajduje się na wschodzie w starej ojczyźnie przodków — w Anglii, do której poeta powrócił po latach z Ameryki. U J. Donne'a w znanym *Hymnie do Boga, Mego Boga, w mej chorobie* (*Hymn to God, My God, in my sickness*) z cyklu *Divine Poems*<sup>25</sup>, wschód również kojarzy się ze zmartwychwstaniem, z duchową i ziemską Jeruzalem, tajemnicą cierpienia i odkupienia. Zachód zaś i Pacyfik kojarzą się ze śmiercią i kresem, który jest także zapowiedzią nowego początku. *Per fretum febris* Donne'a to, jak się zdaje, odpowiednik „gorączki” i „grypy” bohatera *Posłuchania*:

Jako iż w święte wstępuję podwoje  
I pośród chóru wiecznego zasiadę  
Muzyką Pańską — w Twoich progach stojąc  
Narzędzia mego próbowałam w pierw będę  
I noty przyszele poustawiam w rzędy.  
Lekarze moi rozpostarli w łożu  
Mapę, bom mapą, której już nie zwiną;  
Kosmografowie! Zaraz mi wyłożą  
Na Południowy jak Zachód mam płynąć;  
*Per fretum febris*, u tych cieśnin ginę.

Widok Zachodu oko moje bawi,  
A chociaż z cieśnin nie ma przywołania,  
Winien być mapie mej Zachód łaskawym,  
Boć Wschodem przecie z każdej mapy wstanie;  
Tak śmierć zawarła w sobie zmartwychwstanie.

Jestże Ocean (w oryginale „Pacifique Sea” — J.D.)  
u kresu mej drogi?

Bogactwa Wschodu? Jeruzalem święte?  
Gibraltar, Anyan czy Magellan srogi;  
Boć szlaki wszystkie w cieśninach wytknięte,  
Czy tam, gdzie Jafet czy Sem był poczęty?<sup>26</sup>  
[...]

Hymn ten we współczesnej zbiorowej edycji wierszy Donne'a poprzedza cykl jego angielskich tłumaczeń *Trenów* Jeremiasza napisanych po zburzeniu Jerozolimy. Natomiast po cytowanym Hymnie następuje kolejny *Hymn do Boga Ojca* (*Hymn to God the Father*), w którym autor prosi Boga o przebaczenie grzechów. Te trzy motywy z *Divine poems* Donne'a — zbliżającego się kresu oraz lęku i nadziei (u Miłosza także braku nadziei — por. zakończenie poematu) na zmartwychwstanie; utraty i odzyskania Jeruzalem; rozrachunku z Bogiem i samym sobą — przewijać się będą przez cały poemat Miłosza, począwszy od *Posłuchania*. Współtworzą one wielki temat poematu Miłosza znany z *Apokalipsy*, hymnów średniowiecznych (Tomasz de Celano), *Boskiej Komedii*, poezji metafizycznej (Richard Crashaw, John Donne), pism Swedenborga i poezji Blake'a — temat *Dies irae* i Sądu ostatecznego rozumianego zarówno w aspekcie indywidualnym jak i zbiorowym.

Zwiastunem Sądu ostatecznego jest w poemacie Miłosza „Koń rydzy”<sup>27</sup> z *Apokalipsy*, pism Swedenborga i O.V. Miłosza. „Koń ryży”<sup>28</sup> oznacza w *Apokalipsie* i u O.V. Miłosza klęskę wojny. W pismach Swedenborga „czerwony koń”<sup>29</sup> oznacza natomiast znieprawioną miłość, tj. diaboliczną miłość samego siebie opartą o „rację” rozumu. Jej konsekwencją jest fałszowanie wiary św., czyli tworzenie fałszywych teorii i fałszywych wykładni Pisma św. uzasadniających i ułatwiających panowanie nad innymi. Ostate-



cznie więc apokaliptyczny „koń czerwony” to u Swedenborga symbol znieprawionego rozumu i fałszywego dobra. Ten delikatnie wprowadzony już w *Posłuchaniu* „wątek” swedenborgiański, zgodnie z charakterem pism szwedzkiego wizjonera, zespała się w poemacie Miłosza w „wątku” *Apokalipsy* św. Jana i z „wątkiem” Blake’a. W tym kontekście rozważany jest najczęściej moralny („duchowy”) temat poematu: sąd ostateczny bohatera nad samym sobą. Wizjoner Swedenborg i poeta-prorok Blake pomagają Miłoszowemu bohaterowi-poecie ujrzeć własne dobro i zło wewnętrzne.

W poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* „sądowi ostatecznemu” poddana zostaje czystość intencji bohatera-poety oraz przekazywana przez niego wizja świata. Miarą, jaką mierzy Miłosz własną twórczość zdaje się być poezja prorocza, ukazująca świat z Bożego punktu widzenia: psalmy króla Dawida, *Apokalipsa* św. Jana, *Pieśń słoneczna* św. Franciszka, *Boska Komedia* Dantego, angielska poezja metafizyczna, pisma Swedenborga, utwory Mickiewicza i Eliota a nade wszystko poezja W. Blake’a. Porównanie to wypada nie zawsze na korzyść pogrążonego w zwątpieniu Miłoszowego bohatera, toteż poemat *Gdzie wschodzi słońce...* jest zarówno aktem oskarżenia bohatera, jak i próbą usprawiedliwienia go oraz zrozumienia i przewyciężenia duchowego impasu — zgodnie z zapoczątkowaną *Wyznaniami* św. Augustyna a rozwiniętą przez romantyków tradycją duchowej autobiografii<sup>30</sup>.

William Blake z ostatniego okresu twórczości proroczej i wizyjnej — znaczonego poematami *Milton*, *Jerusalem*, *A Vision of the Last Judgement* (*Wizja Sądu Ostatecznego*) — to istotne tło poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, podobnie jak Blake z pierwszego okresu twórczości — *Songs of Innocence* (*Pieśni niewinności*) i *Songs of Experience* (*Pieśni doświadczenia*) — stanowił istotne tło myślowe poematu *Świat. Poema naiwne*.

Słynny list Blake’a z 12 kwietnia 1827 r., który wyraża wiarę w ostateczne zwycięstwo wyobraźni i ducha nad chorobą, ciałem i śmiercią zdaje się być — dla osłabionego gorączką i ogarniętego obrzydzeniem do rytmicznej mowy bohatera *Posłuchania* — wzorem mężnie wypełnionego powołania poety. Podobnie jak niegdyś ten sam list stał się kanwą autobiograficznego i rozrachunkowego poematu Yeatsa *The Tower* (*Wieża*), spolszczonego przez Miło-

sza<sup>31</sup>. List ten napisał Blake na krótko przed śmiercią, podczas krótkotrwałej rekonwalescencji. Zawiera on najbardziej zwięzły wykład koncepcji Blake'a dotyczący wyobraźni poetyckiej i jej stosunku do świata materialnego (tj. natury). Relacji o chorobie ciała towarzyszy tam poczucie nieśmiertelności płynącej z nagłej intensyfikacji życia duchowego i przyływu mocy twórczej:

„Znalazłem się nieopodal bram śmierci i powróciłem [stamtąd] jako bardzo stary człowiek niedołężny i z trudem utrzymujący się na nogach, lecz nie na duchu i życiu, nie w rzeczywistym człowieku, nie w wyobraźni, która żyje na wieki. Ona staje się silniejsza w miarę jak to marne ciało rozpada się [...] Flaxman odszedł i my wszyscy musimy wkrótce pójść w jego ślady, każdy z nas do swego własnego wiecznego mieszkania, porzucając ułudną boginię naturę i jej prawa by wyzwolić się od wszelkich praw cielesnych i [zagłębić się] w świecie intelektu, w którym każdy jest królem i kapłanem w swoim własnym domu. Boże ześlij na ziemię to, co jest w niebie”<sup>32</sup>.

Elementem wspólnym cytowanego listu Blake'a i sytuacji lirycznej z *Posłuchania* jest to, że nadzieja na wieczność bohatera poematu Miłosza mierzona jest stopniem bezinteresownej wierności powołaniu — tj. twórczości poetyckiej:

*Chorus:*

Nadzieja starych ludzi

Nieuspokojona.

Czekają na swój dzień

Siły i chwały.

Na dzień zrozumienia.

Tak wiele mają dokonać

Za miesiąc, za rok

Do końca.

Toczy się, niebu podobna, w słońcu na wyspach,  
w słonych powiewach,

Mija, nie mija, nowa, ta sama.

Rzeźbione czółna, sto wioseł, tancerz na rufie harcuje,

Pałeczką o pałeczkę klaszcze z podrzutem kolan.  
Pagody dzwoniące, zwierzęta w sieciach bisiornych,  
Zakryte schody księżniczek, stawidła, lelije.  
Toczy się, mija, mowa.

*Chorus:*

Kto żył krótko, lekkie są jego winy.  
Kto żył długo, ciężkie są jego winy.  
Kiedyż nastanie ten brzeg, z którego widzieć będziemy  
Jak stało się i dlaczego?

Nadzieja, o której mowa w *Posłuchaniu* jest podobnie jak męstwo i powołanie poetyckie darem solarnym i „zlokalizowana” jest na wschód od wybrzeży Pacyfiku, który zespała geograficzny zachód z geograficznym wschodem (por. aluzje do tańca solar- nego kapłanów buddyjskich i „dzwoniących pagód” Japonii oraz Chin). Słońce — obraz Boga i jego darów (w tym daru słowa/mowy) — to wspólny centralny motyw poematu Miłosza i pism proroczych Blake’a. Podobnie jak temat poematu Miłosza jest głównym tematem *Ksiąg proroczych (Prophetic Books)* Blake’a. Spełniającą się w dziejach ludzkości Apokalipsę rozumie Blake — podobnie jak Swedenborg — jako „Sąd Ostateczny”. Sąd ten przebiega etapami i ma aspekt zarówno indywidualny jak zbiorowy — wymiar historyczny i eschatologiczny, wewnętrzny i zewnętrzny. Zaczyna się on dla każdego człowieka w momencie, gdy „odrzuca on błąd i przyjmuje prawdę”<sup>33</sup>. Ludzie żyjący w prawdzie to duchowe Jeruzalem — prefiguracja i zapowiedź Królestwa Bożego. W przygotowaniu owego Nowego Jeruzalem — Oblubienicy Chrystusa — odpowiedzialna rola przypada wyobraźni twórczej poetów i artystów. Dzięki wyobraźni artysta jednoczy się bowiem z centralną wyobraźnią świata — Chrystusem i głosi ludziom, jak on sam uwikłanym w ziemską pielgrzymkę, prawdziwą naukę Boga-człowieka: o miłości, przebaczeniu i poświęceniu własnego „ja” dla dobra innych; o prymacie świata ducha nad światem materialnym; wreszcie o ponownym przyjściu Chrystusa:

„Wówczas Boska Wizja, podobna spokojnemu słońcu, ukazała się ponad ciemnymi skałami Albionu [...] a w słońcu tym pojawiła się postać człowieka, i Głos Boży tak rozległ się ponad skałami Albionu: [...] „Przychodzę, aby znaleźć drogę powrotu dla moich wygnanych. Nie lękaj się, mała trzódka. Albion znowu powstanie” To mówiąc łagodne słońce ogarnęło rodzinę ludzką”<sup>34</sup>.

Dla Blake’a prefiguracją Jeruzalem była jego ojczyzna Anglia (którą uosabiał Albion) — dla Miłosza zaś „mały kraj u wschodu słońca”. W poematach Blake’a toczy się nieustanna walka o duchową integrację człowieka, tj. o prymat wyobraźni twórczej (Urthona-Los) nad ciasnymi schematami abstrakcyjnego rozumu (Urizen-Spectre Blake’a to według Frye’a i Miłosza<sup>35</sup> upadły aspekt boski tożsamy z Szatanem i z „ego”) — nad światem uczuć i namiętności (Luvah-Orc) oraz nad ciałem i zmysłami (Tharmas). Anagramem słonecznym jest imię głównego bohatera poematów Blake’a pt. *Milton i Jeruzalem*: „Los” (por. łac. *sol*). Los uosabia wiecznego poetę (archetyp poety) złączonego z twórczą zasadą świata, tj. Chrystusem / Słońcem. Wydaje się nawet, że w rysunku Blake’a *Angel of the Revelation* można dopatrzeć się ikonograficznego odpowiednika sytuacji lirycznej nakreślonej w pierwszych dwóch zwrotkach *Posłuchania*.

Rysunek Blake’a oparty głównie na motywach rozdziału 10 *Apokalipsy* św. Jana, przedstawia gigantycznego wzrostu młodzieńca, którego twarz znajduje się w centrum jakby tarczy słonecznej, której ruchliwe promienie ogarniają całe ciało anioła i rozświetlają pozostałe ciemne partie rysunku. Prawą rękę wznosi ów anioł ku górze — w lewej zaś, zwróconej ku ziemi, trzyma otwartą księgę losów świata. Prawą nogę wspiera na morzu, lewą na przybrzeżnej skale. Dolna część jego jakby fantazyjnej tuniki nieco pociemniała i na kształt obłoku spowija ośmiu tajemniczych jeźdźców. Jest to, jak można sądzić, siedmiu aniołów z siedmiu plagami z rozdz. 15,1 *Apokalipsy* lub siedmiu aniołów symbolizujących siedem darów Ducha św. Ósmym jeźdźcem jest prawdopodobnie Milton, zstępujący na ziemię poeta-prorok.

Pod tą draperią z szaty Anioła Objawienia, obłoku i ośmiu jeźdźców, na nadmorskiej skale, pod łukiem utworzonym z nóg Anioła siedzi ogarnięty światłem bijącym od Anioła św. Jan odziany w długą suknię aż do ziemi. W prawym ręku ma on przypominający rylce przyrząd do pisania, przed sobą na pulpicie uformowanym ze skały przytrzymuje lewą ręką zwój papirusu. Patrzy w górę ku Aniołowi wyłaniającemu się ze słońca i prawdopodobnie widzi nie tylko czekający świat sąd (jak bohater *Posłuchania*), ale też następujące po nim według słów *Apokalipsy*:

niebo nowe i ziemię nową  
I miasto święte — Jeruzalem Nowe  
[...] zstępujące z nieba od Boga

Potwierdzeniem, że początkową i końcową sytuację z *Posłuchania* odnieść można do Blake'owskiego „wątku” poematu jest następująca charakterystyka Blake'a dokonana przez Miłosza w *Ziemi Ulro*:

„Zaiste, nie darmo Swedenborg dowiedział się w swoich zaświatowych podróżach, że Sąd Ostateczny odbył się w roku 1757. To nic, że śmiertelnicy chodzący po ziemi nic o tym nie wiedzieli. Blake pojmował Sąd Ostateczny jako ujawnienie się fałszu, który musi osiągnąć swojej pełni zanim zostanie zdemaskowany, i sobie, urodzonemu w roku Sądu wyznaczał posłannictwo dostosowane do chwili: 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 Zegarmistrza.

Chrześcijanin heretycki Blake był pozawyznaniowy i należał przez pewien tylko czas do kongregacji Swedenborgian w Londynie. Do kościoła nie chodził i w jego wierszach anglikańskie kościoły występują jako miejsce szatańskiego kultu”<sup>36</sup>.

Podobne ambicje ma, jak się zdaje, bohater *Posłuchania*, który pisze „pod dyktando” (por. zakończenie *Posłuchania*) w oko-

licznościach podobnych do tych, w jakich św. Jan z rysunku Blake'a pisał swoją *Apokalipsę*. Bohater ten nadto charakteryzuje siebie w słowach przypominających te, które w cytacie z *Ziemi Ulro* odnosiły się do Blake'a:

Cokolwiek dostanę do ręki, rylec, trzcinę, gęsie pióro,  
długopis,

[...]

Spełniam, do czego zostałem w prowincjach wezwany,  
Zaczynając, choć nikt nie objaśni na co zacznę i po co.  
Tak i teraz, pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego.

Natomiast swedenborgiański motyw (czerwonego) konia — alegoria pychy i fałszywego dobra — sugeruje, że bohater Miłosza nie jest całkowicie wolny od wewnętrznego zła, tj. od „fałszywej wiary”, równoznacznej u Blake'a z fałszywą teorią sztuki. Fałszywej teorii sztuki towarzyszą bowiem według Blake'a — podobnie jak według Swedenborga — analogiczne ujemne zjawiska w życiu indywidualnym, społecznym, politycznym, religijnym, filozoficznym i naukowym. Wszystko to z kolei opóźnia nadejście Jeruzalem.

Podobnie jak Miłosz i romantycy polscy, tak i Blake w poematach *Jerusalem* i *Milton* lokalizował duchowe i niebiańskie Jeruzalem na terenie swej ziemskiej ojczyzny Anglii (uosobionej w Albionie), pogrążonej jego zdaniem w całkowitym upadku duchowym (sen). Ów stan „Ulro” — zapowiedź *Ziemi jałowej* (*Wasteland*) Eliota — to odpowiednik piekła. Toteż w poemacie Blake'a pt. *Milton* stanowi Ulro patronuje Szatan, pojęty jako stan ducha ludzkiego (nazywany też *Spectre*, tj. Widmo) możliwy do przewyciężenia dzięki twórczości Losa — archetypicznego poety, który wciela się w poemacie *Milton* w poetę Milтона a następnie w autora poematu, tj. Williama Blake'a.

Oto diagnoza owego stanu upadku (stanu Ulro), którą tytułowy bohater poematu Blake'a pt. *Milton* (cytowanego *expressis verbis* w zakończeniu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*) wypowiada w przedmowie skierowanej do Szatana — tj. Widma, uosobienia pychy, egoizmu i ciasnego rozumu, z którym walczy Milton Blake'a, podobnie jak bohater Miłoszowego poematu.

Przemowa Milтона poprzedza jego wcielenie się w autora poematu, tj. W. Blake'a, i ocknięcie się uśpionego Albiona:

„Szatanie! Widmo moje! Znam swoją siłę by cię unicestwić! I stać się większym od ciebie [...] aż przyjdzie ktoś większy ode mnie i obali mnie tak jak ja obaliłem ciebie [...] Takie są prawa twoich fałszywych niebios; lecz prawa wieczności takimi nie są: wiedz, że decyduję się na unicestwienie własnego Ja. Takie bowiem są prawa wieczności, że każdy musi wzajemnie unicestwiać samego siebie dla dobra innych, jak ja dla ciebie. Celem twoim, twoich kapłanów i twoich kościołów jest wpajać w ludzi strach przed śmiercią, uczyć ich drżenia i lęku, przerażenia, kurczenia się, nikczemnego samolubstwa. Mój cel to uczyć ludzi pogardy dla śmierci i postępować w nieustraszoną majestacie na drodze unicestwiania własnego Ja, ośmieszania twoich praw i przerażeń, strząsania jak pajęczyny twoich synagog. Przybywam by zdemaskować wobec Nieba i Piekła (egoistyczne) samoutwierdzenie się we własnej racji, w jej całej hipokrytycznej podłości, by otwierając oczy wszystkich na niezwykłość świętości Szatana i ukazując Ziemi fałszywe cnoty naturalnego serca, zgłębić Tron Szatana w całym jego egoizmie naturalnej cnoty i odrzucić poprzez unicestwienie swego Ja wszystko to, co nie pochodzi od Boga samego, by wyzbywać się własnego Ja i wszystkiego, co posiadam, na wieki wieków. Amen”.

Szatan usłyszał, przechodząc w chmurze, z trąbami i ogniem płonącym, mówiąc: „Jestem Bogiem, sędzią wszystkich żywych i umarłych. Przeto upadnij na twarz i uczcij mnie, podporządkuj swój wewnętrzny nakaz mojej odwiecznej woli i ugnij się przed moim nakazem. Ja trzymam szalę i miecz Słuszności i Sprawiedliwości. Siedmiu aniołów nosi moje imię i w tych siedmiu ja się pojawiaję, lecz ja sam tylko jestem Bogiem i ja sam tylko na niebie i ziemi spośród wszystkiego co żyje ośmielam się to powiedzieć, pozostali trzęsą się i kłaniają, aż wszystko stanie się jednym wielkim Szatanem, w świętości przeciwnej miłosierdziu — i boskie złudzenie, Jezus, przestanie istnieć”<sup>37</sup>.

Tak pisał w poemacie *Milton* Blake, starając się udowodnić bliskie Miłoszowi i jego bohaterowi przekonanie, że „człowiek

rodzi się Widmem, czyli Szatanem; jest on całkowicie zły i nieustannie potrzebuje nowego Ja — musi więc nieustannie zmieniać się w swoje przeciwieństwo”.

Toteż na ilustracjach Blake'a do *Miltona* walczący bronią Chrystusa (odpuszczenie grzechów, przebaczenie, miłosierdzie i poświęcenie się dla innych) z Widmem fałszu, pychy i egoizmu i zstępujący na ziemię w promieniach słońca tytułowy bohater poematu — wcielenie Losa — ma rysy zarówno wspomnianego już Anioła Objawienia (*Angel of the Revelation*) jak i samego Chrystusa (z innych rysunków Blake'a).

Także motyw płaczu bohatera *Posłuchania* nad rzeką w „małym kraju” ma swój odpowiednik „Blake'owski” w płaczu Losa nad upadkiem Albiona (uosobienia Anglii) w poemacie *Jerusalem*. W poemacie tym mowa jest o pracy nad duchową przemianą ludzi, jaką podejmuje Los, który własnym wysiłkiem buduje nieustannie na terenie stolicy Anglii „duchowy Londyn” — Golgonoozę. Golgonooza to emanacja wyobraźni wiecznego poety złączonego z centralną wyobraźnią świata — Chrystusem. Łzy i praca Losa nad przemianą Albiona są odblaskiem Chrystusowego miłosierdzia i łaski — Jego dzieła zbawienia i odkupienia świata poprzez trud nauczania, ofiarę i cierpienie. Łzy Losa są więc wyrazem twórczej mocy intelektu / wyobraźni zmieniającej oblicze świata. Zaś wyobrażenia Losa harmonijnie zestraja wszystkie trzy pozostałe aspekty jego natury (zmysły, rozum i uczucie):

„Lecz Los, który jest wędrowną formą silnego Urthony, płakał gwałtownie nad Albionem w miejscu, gdzie nurty Tamizy wytryskają [...] Tutaj, na brzegach Tamizy Los budował Golgonoozę, [...] Budował ją z pasją i furją. Jest to duchowy poczwórny Londyn, nieustannie wznoszony i nieustannie pustoszony”<sup>38</sup>.

Jednakże, jak zdaje się sugerować tekst Miłosza, bohater *Posłuchania* ma zadanie trudniejsze od Losa i Miltona. Jak bohater Mickiewicza, nie może on bowiem „ukleknąć nad rzeką w małym kraju” i zapłakać: „żeby co we mnie kamienne rozwiązało się, / Żeby nic już nie było prócz moich łez, łez.” Bohater Miłoszowego poematu bowiem został „wydziedziczony” z ojczyzny w sensie co



najmniej podwójnym: dosłownym i duchowym. „Złorzeczeństwo niezbożnych” zatrulo bowiem jego życie wewnętrzne (skamienienie) w ten sposób, że odcięło go od źródeł twórczej energii Losa, tj. od łez miłosierdzia i przebaczenia (por. cz. VII: „Za mną nieskłonna przebaczać, ta sama świadomość”). To zaś z kolei stanowi dla bohatera potencjalną groźbę jakby trzeciej odmiany wydziedziczenia — wyzucia z ojczyzny niebieskiej (por. zakończenie VII części poematu), jeśli złu „niezbożnych” nie przeciwstawi on wewnętrznego dobra. Elegijny nastrój początkowych partii *Posłuchania* kontrastuje więc z pełnymi furii, nadziei i wiary wypowiedziami Blake’a i Mickiewicza (*Inwokacja do Pana Tadeusza*). Nastrój ten wiąże się przede wszystkim, jak można sądzić, z trudnościami, na jakie napotyka bohater *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* pragnący wyrwać się ze stanu „Ulro” i osiągnąć duchowy „Eden” poprzez etap „Judgement”, tj. stan spełniającego się Sądu Ostatecznego i Apokalipsy, w którym żyją bohaterowie poematów Blake’a.

Według N. Frye’a, wpływowego interpretatora Blake’a, poetę znajdujęcego się w stanie Ulro (tj. wewnętrznej dezintegracji której odpowiada „wydziedziczenie” ze świata istotnych wartości) stać albo na budowanie literackich „antyświatów”, albo na twórczość elegijną lub satyryczno-ironiczną<sup>39</sup>.

Duchowy Eden osiąga według Blake’a (*Milton*) ten, kto odróżnia to, co przemijalne (tj. stany ducha i stany rzeczy) od tego, co wieczne. Artysta taki żyje według praw wyobraźni, która stanowi najgłębszą, nieprzemijalną istotę człowieka i umożliwia mu obcowanie ze światem form indywidualnych, tj. idealnych prawzorów jednostkowych rzeczy, które Blake pojmował na sposób bliższy chrześcijaństwu niż Platonowi. W ujęciu Blake’a — co mocno podkreśla Miłosz w swoich esejach — wielopostaciowe zło (w tym śmierć a nawet Szatan) przynależy do porządku przemijalnego. Zło jest „stanem” a nie „bytem”. Zło nie niszczy „rzeczywistej” (tj. archetypalnej) istoty świata — owej „Boskiej Wizji”, synonimu wyobraźni z poematu *Milton* — ponieważ gwarantem jej nieprzemijalności jest Stworzyciel świata, tożsamy z Odkupicielem a nawet Duchem Św. — uosobienie łaski i miłosierdzia niesprzecznego ze sprawiedliwością. W ostatniej, VII części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosz wyzna wspólną z Blake’iem

wiarę w ideę *apokatastasis*, nie potwierdzoną wprawdzie zrozumieniem. Oto fragmenty 32 „plate” (tj. „miedziorytu” według tłumaczenia Miłosza) poematu Blake’a pt. *Milton*: zawierają one wykład na temat wieczności wypowiedziany przez „Siedmiu Aniołów Bożej Obecności” (*Seven Angels of the Presence*) a skierowany do poety Milтона:

„Odróżniaj więc stany od jednostek [znajdujących się] w tych stanach. Stany zmieniają się, lecz jednostkowe tożsamości nigdy nie ulegają zmianie, ani nie ustają. Nie możesz umrzeć na wieki w tym co nigdy umrzeć nie może [...] Osądź więc samego siebie: zbadaj swój wieczny wizerunek — co w nim jest wieczne, co zmienne, a co [podległe] unicestwieniu. Wyobraźnia nie jest stanem — jest ona samym ludzkim istnieniem. Uczucie albo miłość staje się stanem wówczas, gdy oddzieli się je od wyobraźni. Pamięć jest zawsze stanem i rozum jest stanem, stworzonym po to, by zostać unicestwionym aby nowy układ odniesienia mógł powstać”. (tłum. J.D.)

„Cokolwiek może być Stworzone, może być Unicestwione; — nigdy Formy. / Dąb pada od Siekiery, Baranek ginie od Noża, / Ale Formy ich Wieczne Istnieją na zawsze. Amen. Alleluja.” [...] „Gdyż Bóg Sam zawsze wchodzi w Bramę Śmierci z tymi, co tam wchodzi, / I kładzie się w grobie z nimi, razem z Wizjami Wieczności, / Aż przebudzą się & Zobaczą Jezusa & Lniane Szaty leżące, które utkały dla nich Kobiety & Bramę do domu Ojca”. (tłum. Cz. Miłosz)

Końcowe fragmenty tego wykładu Aniołów-Pośredników przytacza jako pożądane własne „credo” bohater poematu Miłosza w zakończeniu VII części poematu. O tym, że fragmenty te stanowią od początku poematu ukryte źródło zarówno nadziei jak i lęku świadczy motyw rąbania drzewa — odpowiednik „dębu, który pada od siekiery” z *Miltona* Blake’a. Po raz pierwszy motyw rąbania drzewa pojawia się w zwrotce 7 *Posłuchania*. Wraca zaś w finale *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (cz. VII), gdzie bezpośrednio poprzedza cytat z *Miltona*. Motyw rąbania drzewa jest zarówno w poemacie Blake’a jak Miłosza zapowiedzią zniszczenia przemijalnej postaci świata przeciwstawionej „wiecznemu trwaniu form”

U Miłosza motyw ten sugeruje nadto zagrożenie wiecznego zbawienia bohatera (aluzja do ewangelicznej przypowieści).

Blake stanowi więc zaszyfrowany łącznik między początkowym fragmentem *Posłuchania* naznaczonym stanem Ulro (tj. „wydziedziczeniem” lub „skamienieniem” wewnętrznym, czego symbolem jest czerwony koń i uschłe drzewo) a rozrachunkową partią środkową, rozświetloną nadzieją i końcową ułamkową wizją częściowo odzyskanego kraju młodości — której to wizji towarzyszy przypływ natchnienia poetyckiego i tym samym odzyskanie więzi z „nienazwanym”.

Nadzieja, o której mowa w *Posłuchaniu* jest „nadzieją starych ludzi”. Wyłania się ona jakby z mitycznych początków życia: słońca, oceanu, mowy, czasu i przestrzeni. Jej uosobieniem jest tancerz i taniec — ulubione motywy poetów 1 poł. XX wieku (w tym także Yeatsa i Eliota), wyrażające jedność przeciwieństw (Yeats) lub wieczną terażniejszość (*Cztery kwartety* Eliota). Z oceanu wyłaniają się też i inne symbole nadziei: „zakryte schody księżniczek” oraz „zwierzęta w sieciach bisiornych”. Wszystkie te motywy zakotwiczone są w kontekstach *Apokalipsy* św. Jana, Blake’a, Mickiewicza, a także Yeatsa, Junga i Eliota. To, że w tafli oceanu — jakby obrazie duszy świata i wyobraźni/pamięci — wszystkie te „źródła” mieszają się ze sobą tłumaczy następujący fragment z *Ziemi Ulro* Miłosza:

„Mieszkałem w Ulro na długo przed tym, nim dowiedziałem się od Blake’a jak się ta kraina nazywa ale nie godziłem się na takie miejsce pobytu. To znaczy wchłaniałem, jak inni, zespół pojęć i wyobrażeń mojego stulecia, nawet posługując się nimi czynnie, w pisaniu, a zarazem uważałem to wszystko za fałsz zapowiadający katastrofę. Jaki był w tym udział świadomości, co natomiast było dyktowane przez siły mnie nieznane, nie potrafię rozstrzygnąć. [...] Sądzę dzisiaj, że zwiedziłem niezgorzej, w sobie samym, okropności Ulro. Moim nieszczęściem było zawsze Widmo czyli bardzo silne ego zamykające mnie w państwie Urizena, gdzie za ważne wolno poczytywać tylko to, co ogólne, społeczne, statystyczne itd. Biedna moja Urthona czyli Wyobraźnia próbowała mnie wyrwać z więzienia, ale natrafiając wszędzie na zamknięte drzwi ryła podziemne tunele, aż

udawało się jej niekiedy, np. w *Trzech zimach* mnie dopaść. Spłacając dług modzie i posługując się terminologią C.G. Junga, rzekłbym, że moja kobieca *anima* borykała się z dużymi trudnościami, nieraz na próżno żądając żebym ją uznał za swoją i byłoby ze mną całkiem źle, gdybym nie został wychowany w obrządku rzymsko-katolickim. Gdyż obrządek ten wyzwala w nas część kobiecą, bierność gotową na przyjęcie Jezusa albo poetyckiego natchnienia — Blake poprawiłby „albo” na „czyli”. I teraz, mimo że nadal ego mnie dręczy, cały jestem po stronie Wyobraźni, Urthony, *animae*. Wielka jest moja wdzięczność za to, że istnieje *Una Sancta Catholica Ecclesia* — *nota-bene* jest ona gramatycznie rodzaju żeńskiego i szkoda, że po polsku zmienia się w męski „Kościół”. Wielka jest też moja wdzięczność za dzieciństwo spędzone na Litwie. Nie wiem czy C.G. Jung, który porównywał sny Indian i sny białych osadników w Ameryce, ma rację wyciągając ten wniosek z ich podobieństwa, że poza-świadomość zależy od uwarunkowań geograficznych a więc tellurycznych. Byłoby to potwierdzeniem tezy polskich pozytywistów o „mistycznej Litwie”. Czy godzimy się z nimi czy nie, religia znaczyła dla mnie coś innego niż gdybym wychowywał się w Warszawie”<sup>40</sup>.

Poglądy Junga, Blake’a, nauka Jezusa, specyfika umysłowości litewskiej i liturgia Kościoła katolickiego stanowią tutaj nieoczekiwane układ niesprzeczny — a Jung nie jawi się (jak np. u Harolda Blooma) jako przedstawiciel współczesnej wersji religii „ulryjskiej”, który podstawia to, co statystyczne i społeczne w miejsce tego, co objawione (do współczesnych wyznawców owej „naturalnej religii” zaliczyłby Blake — zdaniem Blooma — zarówno Junga jak i Yeatsa)<sup>41</sup>. Miłosz — przeciwnie — uważa Junga za odkrywcę „potrzeby religijnej wrodzonej człowiekowi jak głód lub popęd seksualny”, który „zarazem zauważył w umyśle ludzi cywilizacji zachodniej słabnięcie symbolów chrześcijańskich i spowodowane tym schorzenia oraz rolę zastępczą spełnianą przez różne *izmy*, które występują jako nowi okrutni bogowie. Pisma Junga potwierdzają to co przed chwilą powiedziałem o Blake’u. Niektóre ich ustępy brzmią tak jakby powtarzał za nim słowo w słowo, co nie musi wskazywać na plagiat, przeciwnie, świadczyłoby raczej na korzyść jungowskiej teorii archetypów”<sup>42</sup>.

Wylaniająca się w *Posłuchaniu* z oceanu czasu, przestrzeni, zbiorowej pamięci, mowy, metafora „zakryte schody księżniczek” oraz archaizm „lelije” (który jest, jak się zdaje, poetycką zbitką znaczeniową utworzoną z dwóch staropolskich słów: czasownika „lelijać się” oznaczającego chwanie się, falowanie, oraz rzeczownika „lilija”) sugerują wielostopniowe (schody!) rozumienie duszy / wyobraźni („księżniczki”), bliskie zarówno myśli religijnej jak i rozumieniu Junga<sup>43</sup> a zwłaszcza Yeatsa i Eliota. Motywem przewodnim przetłumaczonego na polski przez Miłosza autobiograficznego poematu Yeatsa *The Tower (Wieża)* jest wchodzenie po symbolicznej wieży wyobraźni. Najniższe schody owej wieży odpowiadają poziomowi zakorzenionej we wspólnej ziemi zbiorowej pamięci (*Great Memory* — odpowiednik nieświadomości zbiorowej Junga). Najwyższe zaś stopnie owej wieży sąsiadują z wiecznością. Podobnie droga powrotna Milтона Blake’a do Edenu zaczyna się od upadku w krainę Ulro i prowadzi obok tronu Szatana przez Beulah, tj. krainę snu, dzieciństwa, poetyckiego natchnienia, erotyki i bierności, ku boskiej wizji / Edenowi uzyskanej za sprawą twórczego wysiłku i ofiary z „Samosobności”<sup>44</sup> (*Selfhood*). Otóż wydaje się, że u Miłosza Jung zostaje zinterpretowany w myśl zasady psychologicznych „analogii” Swedenborga, Blake’a, Yeatsa i Eliota. Zgodnie z tym tokiem myślenia to, co u Junga ukryte, bierne, nieświadome, emocjonalne i wyobrażeniowe stanowi jakby zapowiedź tego, co istnieje rzeczywiście, tj. uosobionych pasji Blake’a i Yeatsa — miłości i twórczości — oraz sfery boskich archetypów. Dopiero bowiem tak zinterpretowany Jung może być źródłem nadziei dla „starych ludzi”.

W *Posłuchaniu* Miłosza z symbolicznego oceanu przestrzeni, czasu oraz zbiorowej wyobraźni / pamięci ludzkości — która jak ocean zarazem oddziela i zbliża stworzenie do Stwórcy<sup>45</sup> — wylaniają się więc uśpione religijne i literackie symbole: zjednoczonych przeciwieństw (tancerz); indywidualnej duszy / wyobraźni (księżniczka)<sup>46</sup>; Bożej Opatrzności, Bożych słów i zbawionego zmysłowego ciała (zwierzęta w sieciach bisiornych)<sup>47</sup>. Wszystkie te symbole oznaczają nadzieję (także rufa okrętu i „pagody dzwoniące”). W równej mierze bowiem stanowią one zapowiedź spełnienia, tj. odzyskania utraconego raju na zawsze. Dlatego też symboliczny

ocean z poematu Miłosza oznacza ostatecznie również i nadzieję „starych ludzi”, a kluczowym symbolem tej części poematu okazują się „zakryte schody księżniczek”, implikujące wędrówkę po ukrytych przestrzeniach pamięci i wyobraźni ku wiecznej terażniejszości możliwej do napotkania według poetów i proroków już w ziemskim życiu człowieka.

Miłosz próbuje tu postępować podobnie jak postępował w *Ash Wednesday* (*Środa Popielcowa*) i *Four Quartets* (*Cztery kwartety*) Eliot, który — zdaniem Helen Gardner — posiadał w najwyższym stopniu umiejętność, którą Keats nazwał „negatywną”. Polega ona na tym, że człowiek jest „zdolny do pozostawiania w stanie niepewności, wątpliwości, tajemniczości, bez gniewnego odwoływania się do faktów i do rozumu”. Eliot nigdy też zdaniem swej znakomitej interpretatorki „nie wysiłał sztucznie swego poetyckiego głosu, poprzestając na „napomknieniach i domysłach”<sup>48</sup>. W opartym o temat rachunku sumienia i pokuty poemacie *Ash Wednesday* (*Środa Popielcowa*) sfera symboliki sennej i tradycyjnej w równym stopniu zdaje się zapowiadać wymiar pozaczasowy, w którego obiektywną realność narrator poematu wierzy mimo wątpliwości (postacie: Pani Milczeń — Matka — Siostra)<sup>49</sup>. Także w poemacie *Four Quartets* (*Cztery kwartety*), poświęconym m.in. relacji czasu do wieczności, zapowiedzią owej wiecznej terażniejszości jest przewijający się przez cały poemat ułamkowy obraz skąpanej w słońcu mitycznej praojczyzny-ogrodu (*Burnt Norton*). W centrum tego ogrodu znajduje się sadzawka napelniająca się wodą. Na jej powierzchni unosi się symboliczny kwiat lotosu (indywidualna kontemplatywna dusza). Przeszłość i przyszłość bohatera — niczym dwa brzegi oceanu, które stanowią klamrę kompozycyjną *Czterech kwartetów* — wskazują w *Burnt Norton* zarówno ku owej mitycznej praojczyźnie-ogrodowi jak i ku jednemu „kresowi”, który „jest terażniejszy wiecznie”:

[...] ludzki gatunek

Znieść nie umie niczego co zbyt rzeczywiste.

Co mogło być i to, co było

Jeden ma kres, terażniejszy wiecznie<sup>50</sup>.

(*tłum. Cz. Miłosz*)

W *Burnt Norton* owa „wieczna terażniejszość” wydedukowana zostaje z powszechnego prawa analogii. Symbolem jej staje się taniec „w nieruchomym punkcie krążącego świata” (por. tancerza z *Posłuchania* Miłosza). W *The Dry Salvages*, trzeciej części poematu *Cztery kwartety*, mówiącej o duchowych zmaganiach zwykłych ludzi, do symbolicznego oceanu czasu (zewnątrznego względem człowieka) wpadają symboliczne rzeki. Oznaczają one (podobnie jak „rzeka” z *Posłuchania*) wewnętrzny czas poszczególnych ludzi. Z zewnętrznego oceanu czasu wyłaniają się natomiast stałe punkty przestrzenne (por. *Posłuchanie*, zwr. 5), które — jak np. posąg Matki Bożej Królowej Niebios (*Queen of Heaven*) — zwiastują ludziom nadzieję ocalenia i nowego początku. Dźwiękowym odpowiednikiem wysp i przylądków nadziei jest w *The Dry Salvages* dzwon obwieszczający modlitwę na Anioł Pański. Ten Eliotowski motyw dzwonów oznajmujących zarazem kres i nowy początek przynależy do ramy kompozycyjnej poematu Miłosza (por. *Posłuchanie* i *Dzwony w zimie*). Zaś zaszyfrowane symbole duszy („zakryte schody księżniczek”) oraz Królowej Niebios (lelije) sugerują uśpioną nadzieję bohatera *Posłuchania*.

Parafrazując wypowiedź Helen Gardner o Eliocie, można powiedzieć, że Miłosz w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* — podobnie jak Eliot w *Czterech kwartetach* — przechodzi nieustannie od „abstrakcyjnej myśli i głęboko osobistego doświadczenia — tak osobistego, że staje się ono niemal bezosobowym, prywatnym, nieprzekazywalnym doświadczeniem ludzkim — do konkretnego, osadzonego w czasie, przestrzeni i okolicznościach powszechnego doświadczenia, którym w pewnej mierze ludzie mogą się ze sobą dzielić”<sup>51</sup>. By podkreślić powszechny charakter tego doświadczenia, Eliot nieustannie oscyluje między pierwszo- i drugoosobową formą wypowiedzi — Miłosz między ja, My, on, oni. Obaj wprowadzają w tekst własny cytaty cudzych wypowiedzi lub aluzje. Obaj korzystają z liturgicznych i modlitewnych tekstów Kościoła Anglikańskiego (Eliot w *Ash Wednesday* i *The Dry Salvages*) i Rzymsko-katolickiego (Miłosz w *Gdzie wschodzi słońce...*). Utracony „maleński kraj” Miłosza z *Posłuchania* — podobnie jak Litwa Mickiewicza, ogród Eliota z *Burnt Norton* oraz dom Mikołaja Ferrar z *Little Gidding* — znajduje się w dzieciństwie /wczesnej

młodości poety i w złotym okresie dziejów jego ziemskiej ojczyzny (tj. w XVI-XVII wieku — por. *Lauda*).

Ciemno ciemno wracają miasta.

Liśćmi klonów usłane są drogi dwudziestoletniego,  
Kiedy idzie o cierpkim poranku i przez płoty zagląda w ogrody  
Albo w podwórza, tam pies Żuczek i ktoś rąbie drzewo.

Teraz na moście słucha bełkotania rzeczki, odzywają się dzwony,  
Pod sosnami piaskowych obrywów echo, szron i mgła.

Skąd znam ten zapach dymu, późnych georginii  
Na pochyłych uliczkach drewnianego miasta,  
Jeżeli to było dawno, w tysiącleciu zobaczonym we śnie,  
Daleko, tam skąd biegnie przepadające światło?

Czy byłem tam, zwinięty jak płód roślinny w ziarnie,  
Wezwany nim jedna za drugą dotkną mnie godziny?  
Czy tak mało zostaje z pracy aż do wieczora  
Że nic nie mam prócz mego spełnionego losu?

Pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego  
To co było niejasno poznaję.  
Spada odzież mego imienia  
I gwiazdy w wodach maleją.  
Znowu tamten nienazwany mówi za mnie  
I otwiera znikające senne domy,  
Żebym pisał tutaj w pustkach  
Za morzem i ziemią.

W tym końcowym fragmencie, podobnie jak w poematach Eliota, realistyczne szczegóły sąsiadują a na ogół z senną wizją. Poprzedzający kontekst sugeruje, że wszystkie potencjalnie symboliczne motywy z końcowej partii *Posłuchania* odnoszą się jakby do „drugiego brzegu”: nadziei (symboliczny wschód). Przy czym ułamkowa, realistyczna w szczegółach wizja utraconego miasta młodości, rzeczka, dźwięk dzwonów, pochyłe uliczki, liście klonów, zapach późnych georginii — wydają się przynależeć do Eliotows-



kiego „wątku” (tła) poematu Miłosza. Podkreśla to, jak można sądzić, obrazowanie Miłosza, które spełnia postulat Eliota „zjednoczonej wrażliwości” (*unified sensibility*) wyobraźni.

Doznania zmysłowe, wzrokowe, słuchowe, dotykowe, ruchowe i zapachowe towarzyszą bowiem w tym fragmencie przeżyciom emocjonalnym (utrata — odzyskanie przedmiotu miłości) oraz próbie ich intelektualizacji. Wyrażenie metaforyczne „Daleko, tam skąd biegnie przepadające światło” to jakby odwrócony ponownie przez Miłosza odpowiednik odwróconej dewizy Marii Stuart: „w moim początku jest mój kres” (*In my beginning is my end*) — motta *East Coker*, drugiego w kolejności „kwartetu”. W muzycznej kompozycji *Czterech kwartetów* sformułowaniu temu odpowiada bicie dzwonów, które przewija się przez cały poemat Eliota począwszy od pierwszego „kwartetu”, tj. od *Burnt Norton*. Tam też (w *Burnt Norton*) pojawia się po raz pierwszy w skali *Czterech Kwartetów* motyw symbolicznego schodzenia w ciemność rozumiany w duchu mistyki karmelitańskiej (św. Jan od Krzyża) jako znak łaski i „cena”, jaką trzeba zapłacić za ułamkowe iluminacje:

Zejdź niżej, zejdź tylko  
W świat nieustającej samotności,  
Świat nie-świat, już nie będący światem,  
W ciemność wewnętrzną, w obnażenie  
I odebranie wszystkiego co własne,  
Wysuszenie świata zmysłów,  
Unicestwienie świata kaprysów,  
Obezwładnienie duchowego świata.  
Oto jest jeden sposób, chociaż inny  
Jest taki sam, nie w uległości ruchowi  
Ale w zrzeczeniu się ruchu. A dalej świat pędzi,  
Pragnąc i dążąc, po swoich metalowych drogach  
Czasu który minął i czasu który minie.

( *tłum. Cz. Miłosz*)

Helen Gardner następująco komentuje temat *Burnt Norton*:

„Temat *Burnt Norton* można rozmaicie definiować. Jeżeli przyjmimy metodę komentatorów *Boskiej Komедii* wówczas wyróżnimy [w nim] znaczenie dosłowne, moralne i mistyczne. Znaczenie dosłowne to po prostu odczucie nie dającej się wytłumaczyć radości, moment wyzwolenia [...] Utwór wyrasta z tego doświadczenia i stawia obok niego doświadczenie inne, którego poszukuje się świadomie a które jednakże jest tym samym doświadczeniem, ponieważ „droga w górę jest drogą w dół”. Jeżeli przejdziemy od dosłownego do moralnego znaczenia to możemy powiedzieć, że cnotą, ku której wskazuje *Burnt Norton* jest pokora: poddanie się prawdzie doświadczenia, akceptacja tego, co jest, która pociąga za sobą akceptację ignorancji. [Tutaj autorka cytuje podany powyżej fragment *Burnt Norton* — J.D.] Jeżeli posłużymy się z kolei terminem teologicznym to możemy powiedzieć, że z mistycznego punktu widzenia tematem *Burnt Norton* jest łaska: dar za pomocą którego usiłujemy poznać [sens] tego, co zostało nam [uprzednio] pokazane“<sup>52</sup>.

W *Posłuchaniu* Miłosza symbolicznemu płynięciu bohatera przez ciemności ignorancji, wydziedziczenia zewnętrznego i wewnętrznego ku drugiemu brzegowi światła, nadziei i zrozumienia towarzyszy seria pytań. Świadczą one o początkowej całkowitej niemożności zrozumienia własnego „spełnionego losu”. Zaś moment stwierdzenia i zaakceptowania własnej ignorancji jest równoznaczny z wyzwalającą mocą pamięci, tj. z wyłamaniem się z kręgu czasu, częściowym odzyskaniem utraconego miasta młodości oraz zaczątkiem poznania jako daru łaski Bożej („To co było niejasno poznaję [...] Znowu tamtem nienazwany mówi za mnie [...]). W świetle tej łaski własne życie jawi się bohaterowi Miłosza (por. zakończenie *Posłuchania*) jako wezwanie przez „nienazwanego”, tj. Boga. Określenie „nienazwany” z zakończenia *Posłuchania* to po pierwsze: aluzja zarówno do tradycji żydowskiej „nie wymawiania imienia Pańskiego nadaremno” jak i do wynikłych z tego sporów filologicznych dotyczących pisowni imienia „Jahwe”; po drugie: aluzja do różnie interpretowanego sensu imienia „Jahwe”; wreszcie

po trzecie: aluzja do okoliczności w jakich Jahwe ujawnił Mojżeszowi Swoje imię (Księga *Exodus*: III, 15 — krzak gorejący i obietnica wyprowadzenia z niewoli egipskiej)<sup>53</sup>.

Sytuacja z księgi *Exodus* oświetla więc sytuację duchową bohatera *Posłuchania*, który pogrążony najpierw w Ulro a potem w ciemnościach drogi mistycznej dąży do poznania i spotkania Boga — i pragnie by Bóg ten był w równej mierze Bogiem jego serca jak i Bogiem natury i historii: Panem całego świata widzialnego i niewidzialnego. Zarysowująca się możliwość wyjścia ze wspólnego mu z bohaterami *Ziemi jałowej* „ulryjskiego” stanu *taedium vitae* zdaje się być nagrodą za jego posłuszeństwo, męstwo, dyscyplinę i nadzieję (zwr. 1 - 2). Natomiast w *Czterech kwartetach* Eliota punktem wyjścia dla modlitwy, praktyk religijnych, dyscypliny, myśli oraz działania jest zawsze częściowa wewnętrzna iluminacja (*hints and guesses*) i wiara.

Zapowiedziana w *Posłuchaniu* droga bohatera po szlaku ascezy chrześcijańskiej — wspólnej mu z bohaterami Eliota (*Środa Popielcowa, Cztery kwartety*) — u swego początku opiera się raczej o słynny *habitus* św. Tomasza z Akwinu i nadzieję niż o wewnętrzne oświecenie, którego oczekuje bohater. Natomiast nurtujący chrześcijan wszystkich czasów augustiański paradoks wzajemnej współzależności wiary i rozumu (*zrozum byś mógł wierzyć, uwierz byś zrozumiał*) bohater Miłosza usiłuje rozwiązać jakby w duchu gnostyckim, przyjmując jako punkt wyjścia zrozumienie: „Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć” — powie on w zakończeniu poematu w obliczu opiewanego przez Blake’a w *Miltonie* faktu zmartwychwstania Chrystusa. Eliot natomiast, wierny tradycji mistycznej i słowom św. Anzelma z Canterbury (*wierzę, aby zrozumieć*), uznaje wiarę za istotny początek „zrozumienia”. Skazony „racjonalną herezją” i „pychą rozumu”, bezskutecznie oczekujący na „łaskę zrozumienia”, bohater Miłosza zdaje się przede wszystkim poszukiwać oświecenia rozumu przez wiarę by poniechać buntowniczych pytań, podczas gdy bohater Eliota zdaje się poszukiwać przede wszystkim wiary, która z kolei doprowadzi go do stopniowego rozumienia i akceptacji ustalonego przez Boga stanu rzeczy (według formuły św. Anzelma: *fides quaerens intellectum*)<sup>54</sup>. Dla obydwu poetów „Duch unosi się nad

wodami”, a poznanie równoznaczne jest — jak u św. Augustyna — ze spotęgowaniem władz intelektualnych, ze światłem Bożej iluminacji<sup>55</sup>, którego jednak dostąpić można tylko po uprzednim oczyszczeniu wewnętrznym z nadmiernej miłości własnej, egoizmu i fałszu intelektualnego. Oczyszczenie to rozumiane jest jednak przez Miłosza nie tylko w duchu mistyki karmeliańskiej („noc ciemna”) jak u Eliota, lecz także i może nawet przede wszystkim w duchu Blake’a i Swedenborga. Nie jest to bowiem oczyszczenie zwykłego człowieka wierzącego (jak u Eliota), lecz oczyszczenie poety-potencjalnego proroka, „przez którego płynie strumień piękności”, ale który sam „pięknością nie jest”<sup>56</sup>.

O całościowym sensie poematu *Cztery kwartety* Eliota tak pisze Helen Gardner:

„[...] gdy dochodzimy do *Little Gidding* wyłania się całościowy temat [poematu]. W dosłownym sensie jest nim świadomość, władza [duchowa] dzięki której człowiek żyjący w czasie przekracza czas i staje na zewnątrz procesu: *Być świadomym to jest nie być w czasie*. W moralnym sensie [tematem *Czterech kwartetów*] jest miłość, zawierająca w sobie wszystkie pozostałe cnoty, a w mistycznym sensie jest nim także Miłość, która jest zarówno Dawcą jak i Darem [...]. Ponieważ świadomość staje się w obrębie poematu w coraz większym stopniu świadomością przeszłości zawartej w teraźniejszości, a ostatecznie świadomością historii, temat w miarę narastania poematu daje się coraz bardziej zdefiniować w terminach historycznie chrześcijańskich. Możemy więc ostatecznie powiedzieć, że mistycznym tematem zarówno każdego utworu jak i całego poematu jest Chrystus, Alfa i Omega, Początek i Koniec, Sprawca i Ostateczny Wykonawca naszej Wiary”<sup>57</sup>.

Analizowana pierwsza część poematu Miłosza wprowadza w całościowy sens *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. *Posłuchanie* bowiem pełni w skali całego poematu funkcję analogiczną do inwokacji i zapowiada tematykę całości. Literalnym tematem poematu Miłosza będzie więc świadomość — podobnie jak u Eliota w *Czterech kwartetach*. Lecz „być świadomym” znaczy u Miłosza przede wszystkim „pamiętać” — zgodnie z augustiańską<sup>58</sup> (bliską

romantykom polskim) koncepcją pamięci jako najważniejszej władzy duszy. Pamięć bowiem w pismach Mickiewicza rozumiana jest po neoplatonśku jako władza anamnetyczna pozwalająca (podobnie jak wyobraźnia/intelekt Blake'a) widzieć świat w jego wiecznej teraźniejszości, w jego postaci archetypicznej, jakby z Bóże go punktu widzenia. Ideę tę zdaje się wyrażać Mickiewiczowskie „widzę i opisuję” z *Inwokacji do Pana Tadeusza*. Tak pojęta natchniona pamięć/wyobraźnia/intelekt/świadomość/zjednoczona wrażliwość/jażń głęboka jest właśnie przedmiotem dążeń Miłosza. W porównaniu z taką koncepcją pamięci tożsamej z duszą i duchem człowieka nieświadomość indywidualna i zbiorowa Junga, *Great Memory* Yeatsa czy reproduktywna raczej pamięć Tyrezjasza z *Ziemi jałowej* stanowią — mówiąc językiem Eliota (*Ziemia jałowa*) — stos pokruszonych obrazów (*A heap of broken images*). Z tym „stosem pokruszonych obrazów” zmagał się będzie w poemacie Miłosza jego bohater. Drugą bowiem funkcją pamięci (obok anamnezy), którą uznaje Miłosz jest jej moc oczyszczająca. Do wizji dochodzi się bowiem według Blake'a poprzez „Sąd Ostateczny”.

Zapowiedzią moralnego („duchowego”) sensu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* jest dwukrotnie wprowadzony w *Posłuchaniu* ramowy temat (Blake'owskiego i Swedenborgiańskiego) sądu ostatecznego bohatera zarówno nad samym sobą jak i nad epoką, w której przyszło mu żyć. Jakość cnót naturalnych (męstwo) i nadprzyrodzonych (wiara, nadzieja, miłość) bohatera jest przedmiotem tego sądu, a w tle znajduje się przede wszystkim tajemnica zmartwychwstania, życia wiecznego, Nieba i Piekła. Miłość prawdziwa i fałszywa („koń rydzy” — symbol *suum proprium*) jest motywem przewodnim tego sądu, ponieważ rzutuje ona na życie społeczne, polityczne, naukowe, religijne i artystyczne.

Mistyczny z kolei sens poematu Miłosza można by przez analogię z *Czterema kwartetami* Eliota określić nie tyle jako poszukiwanie Boga-Uosobionej Miłości, lecz jako charakterystyczne dla Mickiewicza, Blake'a i poetów metafizycznych — także dla chrześcijan wszystkich czasów — dążenie do zjednoczenia z Bogiem pojętym jako źródło łaski i miłosierdzia a także ostateczne uzasadnienie życia i śmierci. Zagadnienie to w kompozycji *Czterech kwartetów* Eliot potraktował jako etap przejściowy (*East Coker*) ku

*Little Gidding*, gdzie — w duchu aprobaty boskiego planu stworzenia — przytoczył nieznacznie tylko sparafrazowane słowa, które usłyszała czternastowieczna mistyczka angielska Julian of Norwich, gdy po kilkunastu wizjach męki Chrystusa starała się zgłębić tajemnicę grzechu i odkupienia:

„Grzech jest nieunikniony, lecz/wszystko będzie dobrze i/ sposób istnienia całego stworzenia będzie dobry/dzięki oczyszczeniu [naszej] motywacji/na fundamencie naszego błagania”<sup>59</sup>.

Otóż w poemacie Miłosza — odwrotnie niż w *Czterech kwartetach* — uwydatniona jest nie dialektyczna jedność przeciwieństw, lecz właśnie owe opozycje obecne w świecie ducha i materii, z którymi zмага się i w których gubi się każdy człowiek tropiący zagadkę zła i grzechu a zarazem poszukujący Boga swego serca.

*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* — pod względem formalnym najbliższe jakby Eliotowi (choć bardziej skomplikowane i wizyjne) — pod względem zawartości intelektualnej jest jakby wypadkową między całościowo rozumianym dziełem Eliota i Blake’a. Łącznikiem a zarazem terenem, który umożliwia Miłoszowi swobodne wypady zarówno w jednym jak i drugim kierunku jest Mickiewiczowska (i romantyczna) tradycja poezji polskiej. Jako wspólny dla wszystkich trzech poetów (a także dla siebie samego) „punkt odniesienia” traktuje natomiast Miłosz *Boską Komedie* Dantego i Biblię („*Księgę*”). Biblia bowiem stanowi rzeczywiste źródło problemów nurtujących Dantego, Blake’a, Mickiewicza, Eliota i jego samego. Ona też jest wzorem mówienia o tych problemach „w języku wyobraźni”.

Wyrazem przekonania Miłosza, że mówi on niejako w imieniu wielu myślicieli, mistyków i poetów, którzy od wieków tworzyli wspólną europejską kulturę duchową jest zarówno omawiana na wstępie „wielowątkowość” jak i skomplikowana symbolika świata przedstawionego oraz syntetyczna, symboliczna metaforyka, która zespala wątek Mickiewicza, Blake’a i Eliota z wątkiem biblijnym i zakorzenionymi w Biblii wątkami filozoficzno-teologicznymi. I tak ramowa sytuacja *Posłuchania*, która powraca w zakończeniu przynależy nie tylko do wątku Blake’a, Swedenborga i *Apokalipsy*, lecz

także i do wątku Eliota — widzianego, być może, przez pryzmat cytowanej już książki Helen Gardner pt. *The art of T.S. Eliot*. Otóż z „Eliotowskiego” punktu widzenia sytuacja liryczna utworu przedstawia się następująco:

Nad głową bohatera *Posłuchania* znajduje się przesłaniająca słońce „granatowa chmura z błyskiem konia rydzego”, w dole rozciąga się (widziane z okna) puste wybrzeże morskie. Morze zaś ukrywa w swoich falach ułamki przedmiotów, pochodzących jakby z zatopionego miasta (por. *East Coker*: „Domy — wszystkie odeszły pod morze./Tańczący — wszyscy odeszli pod wzgórze”)<sup>60</sup>.

Charakteryzując obraną przez Eliota w *Czterech kwartetach* neoplatońską metodę dochodzenia do Boga (jako jedynej prawdziwej rzeczywistości) — polegającą na stopniowej dialektycznej negacji i odrzucaniu błędnych idei — Helen Gardner wskazywała na powtarzające się w tekstach Eliota symbolizujące ową metodę metafory, a mianowicie: „drogi w górę, która jest drogą w dół” oraz ciemności i nocy (która okrywa zarówno przedmiot poznania jak i umysł poznającego). Za angielski odpowiednik tych metafor uznała ona chmurę (obłok)<sup>61</sup>. Symbolem tym posłużył się anonimowy angielski mistyk z XIV wieku w książce pt. *The Cloud of Unknowing* (*Obłok niewiedzy*):<sup>62</sup>

„Uczył on, że w życiu doczesnym dusza tkwi zawsze między dwoma chmurami (obłokami), chmurą zapomnienia w dole, która skrywa wszelkie stworzenia i ich uczynki, a obłokiem niewiedzy w górze, w który „godzić się musi ostrym grotem łaknącej miłości”<sup>63</sup>.

Otóż według sugestii Helen Gardner odpowiednikiem owej zalegającej w dole chmury niewiedzy (chmury zapomnienia) jest w *Czterech kwartetach* morze (por. *Posłuchanie*). Autorka także wskazuje na cytaty z *Obłoku niewiedzy*, które Eliot włączył w tekst swego poematu (zaznacza ona jednak zarazem, że głównym źródłem Eliota jest św. Jan od Krzyża). Także sytuacja duchowa, w której znajduje się bohater *Posłuchania* Miłosza, gdy rozpoczyna on swój monolog („[...] pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego / [...]

Kiedy wpatrzony w daremność moich zaciekłych lat / Słuchałem jak bije w okno sztorm od Pacyfiku”) jest jakby wizyjnym odpowiednikiem stanu ducha (i scenerii) z zakończenia *Środy Popielcowej*. W pół-śnie, pół-jawie, w scenerii pustego, skalistego wybrzeża morskiego widocznego z otwartego okna, bohater Eliota modlił się do Boga, by „nie pozwolił nam ośmieszać samych siebie poprzez fałsz; nauczył nas troszczyć się i nie troszczyć się; pozostawać w spokoju nawet pomiędzy skałami; zawierzać nasz spokój Jego Woli” oraz by „nie pozwolił nam odłączyć się [od Siebie] i by wysłuchał nasze wołanie”<sup>64</sup>.

Z kolei końcowe wersy *Posłuchania* — porównanie narodzin i powołania poety do „ziarna wezwanego” przez (domyślnego) Siewcę zawarte w pytaniu „Czy byłem tam, zwinięty jak płód roślinny w ziarnie, / Wezwany nim jedną za drugą dotkną mnie godziny?” oraz pytanie „Czy tak mało zostaje z pracy aż do wieczora / Że nic nie mam prócz mego spełnionego losu?” — wprowadzają zarówno kontekst Ewangelii (ziarno Słowa Bożego padające na glebę duszy urodzajną lub jałową; królestwo Boże jako ziarno gorczycy) i Listów św. Pawła (analogia między zasiewaniem i wschodzeniem ziarna a śmiercią i zmartwychwstaniem) jak i kontekst Augustiański i Mickiewiczowski (por. „ziarno duszy” z *Widzenia* oraz ziarno Słowa Bożego jako analogia dla „człowieka wewnętrznego” z *Wykładów Paryskich*) i romantyczny (por. mit eleuzyjski — ulubiony mit romantyków polskich i Blake’a).

Związany organicznie z motywem ziarna kolejny motyw z finału *Posłuchania* — a mianowicie obraz „pracy aż do wieczora” i „niesprawiedliwej” za nią zapłaty zawarty w pytaniu „Czy tak mało zostaje z pracy aż do wieczora / Że nic nie mam prócz mego spełnionego losu?” — to także aluzja do ewangelicznej przypowieści i echo buntu owych pierwszych pracowników winnicy Pańskiej, którzy mimo że przybyli o wschodzie słońca otrzymali taką samą zapłatę jak ci, co przyszli tuż przed zachodem. W ich buncie — słusznym z ludzkiego punktu widzenia — zawarty jest już w załączkowej postaci bunt Mickiewiczowskiego Konrada i siłą wiary tłumiony bunt Eliota z zakończenia *Środy Popielcowej*: słuszny bunt człowieka w obliczu śmierci i cierpienia, tj. utraty ziemskiej ojczyzny i zagłady zmysłowego ciała. Oto fragment zakończenia *Środy Popielcowej*:



[...]

Z szerokiego okna aż po granitowy brzeg  
Białe żagle płyną ku morzu, ku morzu płynąc  
Niezlamane skrzydła

I zbłąkane serce zamiera i raduje się  
Utraconym bzem i zaginionymi głosami morza  
A słaby duch spieszy podnieść bunt  
O wygiętą złotą-różdżkę i utracony zapach morza  
Spieszy by odzyskać  
Krzyk przepiórki i zataczającej koła siewki  
I niewidzące oko tworzy  
Puste formy w bramie z kości słoniowej  
A węch odtwarza słony aromat piaszczystej ziemi  
Oto czas między umieraniem i narodzeniem  
Miejsce samotności na styku trzech snów  
Pomiędzy błękitnymi skałami

(Fragment ten poprzedza cytowaną już modlitwę wieńczącą *Środę Popielcową*).

Otóż w finale *Posłuchania* na „Eliotowski” motyw mistycznych ciemności, które prowadzą ku światłu, nakłada się również ów mroczny „półcień” przyrównanego do snu życia ludzkiego rozpiętego między narodzinami a śmiercią („The dreamcrossed twilight between birth and dying”). Jest to jakby stan, w jakim znajdowali się mieszkańcy jaskini Platona, wypełniony fantomami zmysłowych wyobrażeń odtwórczej pamięci i pustymi formami zbyt słabej wyobraźni, ponieważ „ludzki rodzaj” (według słów Eliota z *Burnt Norton*) „nie umie znieść niczego, co zbyt rzeczywiste” — stąd (jak sugeruje w zakończeniu *Środy Popielcowej*) skłonność każdego człowieka — w tym także człowieka wierzącego — do buntu. Ograniczenia natury ludzkiej według Eliota (*Środa Popielcowa*) prowadzą więc albo do buntu albo do pokory i aktu wiary. Podobnie w *Dziadach* cz. III, gdzie po stronie buntu jest Konrad a po stronie wiary jest pokorny prorok ks. Piotr. *Środa Popielcowa* Eliota kończy się modlitwą błagalną. W finale zaś *Posłuchania* Miłosza motyw snu uzupełniony zostaje momentem przebudzenia,

tożsamego z ocknięciem się ducha, jasnowidzeniem i odzyskaniem pamięci rozumiejącej i natchnionej:

Pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego  
To co było niejasno poznaję.  
Spada odzież mego imienia  
I gwiazdy w wodach maleją.  
Znowu tamten nienazwany mówi za mnie  
I otwiera znikające senne domy,  
Żebym pisał tutaj w pustkach  
Za morzem i ziemią.

*Posłuchanie* kończy się więc w momencie, w którym rozpoczyna się *Jerusalem* Blake'a, gdzie przebudzenie ze snu symbolizuje początek natchnionej przez Chrystusa twórczości tożsamego z narratorem autora poematu, Williama Blake'a. Okres ten nastąpił po powrocie poety do Londynu po trzech latach pobytu na wsi, nad oceanem. Oto fragmenty z pierwszego rozdziału *Jerusalem*:

„Po trzech latach drzemki u wybrzeży oceanu, ponownie ukazuję publiczności moje gigantyczne postacie [...] Sen Ulro! I przejście przez wieczną śmierć! I przebudzenie się do życia wiecznego. Temat ten nawiedza mnie we śnie noc w noc i każdego ranka budzi mnie o wschodzie słońca; wówczas widzę nad sobą Zbawiciela promieniującego blaskiem miłości i dyktującego mi słowa tej łagodnej pieśni [...] Drżący siedzę dzień i noc, przyjaciele moi zdumiewają się tym, lecz wybaczą mi te wędrówki. Będę nie-strudzenie wykonywał swoje wielkie zadanie! By otwierać światy wieczności, by otwierać nieśmiertelne oczy człowieka ku wnętrzu, ku światom myśli, ku wieczności, która rozrasta się nieustannie w łonie Boga, [to jest] ludzkiej wyobraźni. Zbawco wylej na mnie twego Ducha łagodności i miłości! Zniwecz we mnie samosobność, bądź całym moim życiem!”<sup>65</sup>

Powyższy cytat oświetla dodatkowo analizowany fragment *Posłuchania* a zwłaszcza wieloznaczne motywy snu i przebudzenia nad brzegiem oceanu oraz poezji pisanej pod dyktando nieznanego

głosu gdy z bohatera „spada odzież jego imienia”<sup>66</sup> wraz z chmurą pychy i niewiedzy (*Milton Blake’a*) — tj. w momencie gdy (mówiąc językiem Blake’a i Yeatsa) wyzbywa się on swego egoistycznego, czasowego „ja” i z poety-indywidualisty przekształca się za sprawą Bożego wezwania w ponadczasową osobowość (*personality*) złączoną z twórczą zasadą świata (tj. Chrystusem), upodabiając się tym samym do Losa — bohatera *Jerusalem*, wiecznego poety, który wcielił się w Milтона i Blake’a.

Odzyskanie poetyckiego natchnienia wiąże się w *Posłuchaniu* z duchowym powrotem bohatera na wschód. „Małeńki kraj” u wschodu słońca, „tam skąd biegnie przepadające światło”, ma dla Miłosza — podobnie jak w symbolice biblijnej, podobnie jak u Donne’a, Blake’a i Eliota — również znaczenie moralne i mistyczne. To nie tylko ziemską ojczyznę bohatera, lecz również utracony raj i zapowiedź możliwości odbudowania więzi z „nienazwanym” Bogiem oraz pogodzenia przeciwieństw — to Jeruzalem ziemskie, prefiguracja Nieba. Zaś Zachód i Pacyfik to „pustka za morzem i ziemią”, obszar wygnania i skamienienia wewnętrznego. W *Jerusalem* Blake’a geograficzny wschód kojarzył się m.in. ze światem wewnętrznym<sup>67</sup>, z wiatrem i nozdrzami, będącymi siłą napędową wyobraźni, zaś wschód słońca oznaczał początek twórczości poetyckiej. W *Miltonie* Wschód geograficzny wiązał się ze światem Orca-Luvaha, tj. ze światem uczuć i namiętności, z bramą Losa wiodącą do miasta wyobraźni Golgonoozy, oraz z bramą Jeruzalem, ku której patrzył olbrzym Albion:

„Wówczas Albion widziany okiem wizjonera powstał w Nocy Beulah na swym łożu przerażającego odpoczynku: jego twarz [zwrócona] jest ku wschodowi, ku bramom Jeruzalem; jęcząc usiadł na swoich skałach [...]”<sup>68</sup>.

Dla pogrążonych w zmysłowych przyjemnościach mieszkańców Beulah (niższy raj Blake’a) duchowy wschód wydawał się „straszliwy”. Z kolei zazdrosna Vala, cień Jeruzalem, symbol świata materialnego (*World of Generation*) usiłowała przesłonić sobą i ukryć za wszelką cenę Jeruzalem. Natomiast nienawidzący Jeruzalem mieszkańcy Blake’owskiego piekła (Ulro) — pogrążeni

w śnie śmierci duchowej (*sleep of death*) — zbudowali również na wschodzie, spustoszone po upadku Luvah'a (*Zoa of Passion* — namiętności /uczuć — tj. jednego z czterech boskich aspektów człowieka), w miejsce Jeruzalem, duchowy Babilon. Zachód zaś w symbolice Blake'a kojarzył się z Tharmasem, z zewnętrznym aspektem człowieka, tj. z ciałem i światem materii oraz z oceanem (*Sea of Generation*) — z mową i językiem wyobrażonego na podobieństwo ciała ludzkiego kosmosu, odpowiednika platońskiego boga Timajosa.

Powracający w zakończeniu *Posłuchania* motyw sądu to ponowne nawiązanie do *A Vision of The Last Judgment* Blake'a. Ów sąd jest tym razem źródłem nadziei dla bohatera zespolonego z „nienazwanym” Bogiem. Według Blake'a bowiem w Ulro można wyróżnić trzy stany, każdy trwający po sześć tysięcy lat (odpowiednik Wielkiego Roku Platońskiego): Stworzenie (*Creation*), Odkupienie (*Redemption*) i Sąd (*Judgment*), po którym nastąpi odnowienie wszechrzeczy. Blake umieszczał siebie — podobnie jak Miłosz — na etapie Sądu. Przybliżający się Sąd Ostateczny w wymiarze ogólnoswiatowym miał według Blake'a polegać na tym, że ludzie prawdziwej umiejętności (tj. złączeni z twórczą zasadą świata — Chrystusem — i kierujący się prawami wyobraźni: twórczością, miłością, przebaczeniem, pokojem i litością) zaczną nadawać ton wszystkim dziedzinom życia: natomiast uzurpatorzy (tj. ludzie przeciętni lecz zarozumiali, pogrążeni w jałowych spekulacjach i imitacjach, powołujący się na skodyfikowane racje „rozumu”, wewnętrznie rozproszeni i opanowani przez nienawiść, zazdrość, żądzę władzy, ducha wojny i pogardę dla innych) upadną. Sąd Ostateczny nad poszczególnymi ludźmi rozpoczyna się więc według Blake'a w momencie „odrzucenia przez nich wszelkiego błędu i przyjęcia prawdy”<sup>69</sup>.

Tylko poddanie się temu indywidualnemu sądowi może według Blake'a zapewnić człowiekowi już za życia duchowe odzyskanie utraconego Jeruzalem i zjednoczenie z Chrystusem. Otóż pełniące funkcję inwokacji *Posłuchanie* zapowiada ów rozwijany w dalszych częściach poematu wieloaspektowy sąd, jaki bohater Miłosza odbywa nad sobą — tropiąc ukryte błędy w swoim stosunku do Boga i natury, do ojczyzny i wspólnoty ludzkiej, do nauki, sztuki, religii

i cywilizacji współczesnej, do obcego kraju w którym przyszło mu żyć, do samego siebie, do własnego ciała, powołania, życia, wiary, nadziei, miłości, do wieczności.

Sąd ten odbywa się jakby z pozaczasowej i pozaprzestrzennej perspektywy „zamkniętego losu” i przypomina zarówno opisany przez Yeats'a w *A Vision* stan „śnienia wstecz”, niejako „od końca” (*dreaming back*) jak i rachunek sumienia bohatera *Środy Popielcowej* Eliota. Obdarzony tysiącletnią pamięcią bohater Miłoszowego poematu nie tylko „rozpamiętuje” ale i odśniwa i odpamiętuje własne życie. Przypomina on więc także bohatera *Boskiej Komedii* Dantego, wieszczka Tereczasza z *Ziemi jałowej* i starca z *Gerontion* Eliota, Mickiewiczowskiego Gustawa, Króla-Ducha Słowackiego, Irydiona Krasieńskiego, ducha ze sztuki Yeatsa pt. *Purgatory* a także mówiących z perspektywy wieczności bohaterów *Wieży* Yeats'a i *Piątej pory roku* Wierzyńskiego.

„Znikające senne domy” wewnętrzne, które otwiera przed bohaterem „nienazwany” Bóg wskazują w sposób zaszyfrowany na mistyczny sens poematu. Metafora ta bowiem jest prawdopodobnie aluzją do poszczególnych „mieszkań” /komnat /pokoi z *Twierdzy Wewnętrznej* św. Teresy — czyli stanów /etapów, przez które przechodzi dusza dążąca do mistycznej unii z Bogiem i „Błogosławionej Wizji”. Przez analogię do Ewangelii św. Jana (XIV, 2) całością, do której przynależą owe ciągi mieszkań jest u św. Teresy twierdza duszy. Jej zewnętrzny mur to ciało.

„Senne domy” Miłosza to także — jak można wnosić w oparciu o część VII poematu — aluzja do słów Prefacji z liturgii mszalnej za zmarłych: „Albowiem życie Twoich wiernych, o Panie, zmienia się, ale się nie kończy i gdy rozpadnie się dom doczesnej pielgrzymki, znajdują przygotowane w niebie wieczne mieszkanie”. Metafora „znikające senne domy” zapowiada więc, że w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* mowa będzie o analogicznych do *mieszkań /moradas* św. Teresy odtworzonych pamięcią stanach ducha, jakie bohater przeżywał w ciele i w konkretnych miejscach na ziemi (tj. w przejściowych „domach”) w różnych okresach życia, rozumianego jako pielgrzymowanie do wiecznego „domu” (Ojca).

Podobnie jak mieszkania św. Teresy, tak i domy wewnętrzne bohatera poematu Miłosza nie stanowią jednolitego ciągu, lecz

rozmieszczone są w różnych punktach wewnętrznej przestrzeni — w górze (por. *Nad miastami*), w dole, bliżej zewnętrznego muru, tj. ciała i świata (por. *Pamiętnik naturalisty*) lub bliżej centrum (*Lauda*), zgodnie z tym, co pisała św. Teresa w pierwszym rozdziale swego dzieła:

„Przedstawiła mi się dusza nasza jako twierdza cała z jednego diamentu albo na wskroś przejrzystego kryształu, podzielona na wiele rozmaitych komnat, podobnie jak i w niebie mieszkań jest wiele. (Jan XIV, 2) [...]

Zważmy teraz, że twierdza ta ma wiele mieszkań, jedno na górze, drugie na dole, jedno po bokach, drugie we wnętrzu gmachu, a w samym pośrodku tych mieszkań jest jedno najważniejsze, w którym zachodzą najbardziej tajemne rzeczy pomiędzy Bogiem a duszą<sup>70</sup>.

Otóż tego to miejsca mistycznej unii z Bogiem pragnie doszukać się w swym wnętrzu bohater *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, wędrujący po obszarach własnej duszy / pamięci.

## 4.

### KATEDRA W CHARTRES W UJĘCIU PRZYBOSIA I JASTRUNA

**P**unktem wyjścia wierszy Mieczysława Jastruna i Juliana Przybosia jest przeciwstawienie nieruchomych gładów — zorzy witrażowych barw. Tytuł wiersza Przybosia *Widzenie katedry w Chartres* sugeruje subiektywne ujęcie tematu. Poeta dąży do jak najwierniejszego oddania wrażeń i emocji towarzyszących zwiedzaniu katedry. Miejsca, w których stanął autor, nie da się dokładnie ustalić. Wiadomo tylko, że znajduje się ono wewnątrz świątyni. (Poeta wymienia wewnętrzne fragmenty jej architektoniki: filary, łuki, sklepienia; pisze, że: „witraże odcinają wnętrze od murów”.)

To nie katedra, to ciężar  
kamieni wydzwigniętych  
od oczu do lazuru —

Błysk wielosiecznych kolorami mieczy  
odciął wnętrze od murów.  
Czyżby prawa ciężenia  
zwycięzał  
i przestrzenie zmieniał?<sup>1</sup>

Patrząc na gotyk katedry przez pryzmat subiektywnych doznań oślepionego tęczowym światłem witraży wzroku, Przyboś

nie zachowuje dystansu wobec oglądanego zjawiska. Daje mu się pochłonąć całkowicie. Niejako zanurza się w wirujący lot przemienionej na barwę i światło architektury budowli. Postępuje jak intuicjonista, który w celach poznawczych dąży do zupełnego zespolenia się z przedmiotem swych badań:

Krażę z tobą pod strażą witraży.

Nie ma raju, tylko raj świtów napowietrznych,  
niebo nadobłocznego lotu, tego, który  
doniósł nas tu, do raju wniebowziętych  
oczu —

To wzajemne przenikanie się przedmiotu i podmiotu stanowi istotę *Widzenia katedry w Chartres*, które jest psychiczną rekonstrukcją rzeczywistej budowli, dokonaną na kanwie doznań optycznych oraz ich odpowiedników uczuciowych i intelektualnych. Słowny zapis jest sumą tych przeżyć.

Przeistaczanie się granitu pod wpływem barwy i światła w energię tożsamą z naturą tego kolorowego strumienia opisuje Przyboś jak malarz impresjonista, posługując się istotnym dla impresjonistycznej techniki malowania rozszczepieniem barwy. Na gorącą tonację Przybosiowego obrazu składa się kilka plam barwnych. Najpierw rzuca poeta neutralną biel, następnie jedną plamę zimnego błękitu. Przejściem do „marzennej czerwieni” (karmin?) jest fiolet, który otrzymuje się przez połączenie błękitu i czerwieni. Jądro gorącej tonacji stanowi purpura słońca. Poeta wprowadza malarskie zróżnicowanie barwy czerwonej na cynober, marzenną czerwień i purpurę.

Spojrzyj! W niebie malarzy  
blask cynobrowo-złoty filary otoczył,  
wzruszył do głębi głazy  
i do szczytu —  
i startł z nich dotykalsność jak ciało ze świętych.  
Wyzwolone z cieni  
leczą tęczę złożoną z samych barw gorących



i biją o sklepienie jak o ciemną chmurę,  
aby otwierać mury — i odtrącać  
ich białość od błękitu,  
fioletu,  
marzennej czerwieni  
do purpurowego słońca —  
łuki lecą i w locie przeciw nocy świecą.

Równie uwrażliwiony jest poeta na światło, które emanuje ze słów: błysk, blask, świecenie, promień, słońce, gwiazdy. Światło — to dla Przybosia i impresjonistów źródło kolorów. Utożsamienie barwy i światła nastąpiło już w jednej z początkowych metafor *Widzenia* („Błysk wielosiecznych kolorami mieczy odciął wnętrze od murów”). W cytowanym powyżej fragmencie wizji dokonało się nadto całkowite przeobrażenie kamiennej katedry: nieruchoma materia stała się strumieniem wielobarwnego światła.

Wydaje się, że inspiracji dla Przybosiowej fantazji poetyckiej należy szukać w osiągnięciach dwudziestowiecznej fizyki, a zwłaszcza w odkryciu promieniotwórczości. Okazało się bowiem, że przy rozpadzie jąder pierwiastków promieniotwórczych masa pierwiastka maleje, przechodząc w energię promieni alfa, beta i najprzenikliwszych — gamma. Nieustanne procesy wydzielania się energii zachodzą na słońcu, ich efekt to wielobarwna energia świetlna. Badania nad promieniotwórczością i rozbicie atomu przyczyniły się do podważenia dotychczasowych pojęć o materii. Starożytna hipoteza o jednorodności wszechświata znajduje coraz wiarygodniejsze poświadczenia empiryczne. Współcześnie powstał cały szereg kosmogonii, opartych o dane doświadczalne. Jedną z najbardziej olśniewających wyobrażeń jest kosmogonia G.A. Gamowa, osnuta wokół tezy o pierwotności energii względem trójwymiarowego świata. Dokonane przez Przybosia przeobrażenie katedry w Chartres w wielobarwną tęczę energii świetlnej tłumaczy się na tle powyższych przypomnień. W obrazowaniu sięgnął oczarowany nowoczesnością poeta do techniki lotów kosmicznych. Przemienioną architekturę gotyckiej świątyni ujął w kontury monumentalnej rakiety lecącej w kierunku gwiazd i słońca, w sferę energetycznego wielowymiaru.

Kontrast bryły i barwy rozwiązał Przyboś w duchu monistycznym. Świat stanowi jedność. Wspólna jest natura wszystkich rzeczy i zjawisk. W *Widzeniu katedry w Chartres* dokonało się przejście trójwymiarowej, granitowej materii w strumień energii. Przeobrażeniu uległa również osoba poety. Osiągnięta została jedność bryły, światła, barwy i człowieka:

Nie ma mocy z granitu, której nie podważy  
nikłość,  
przenikliwa i łatwa,  
rozpędzona nikłość promienia.  
Nie ma ziemi, jest tylko  
wyrzutnia do zewnątrz otwieralnych świata,  
do wielowymiaru,  
gdzie rodnią gwiazd i barw i gdzie zaród  
widzenia —  
dokąd moja źrenica wzniosła się — i spadła.  
I gdzie ty widzieć będziesz,  
gdy zamieszkamy w powidoku słońca  
malowanym na powietrzu jak na szkłe nieważkim,  
jak nasze oczy przepelnione blaskiem  
nieśmiertelnieją w pędzie  
wzwyż, w ponad —

Tworząca,  
koniecznie wolna,  
patrz! Dożyj siebie ze światła!

Monistyczne *Widzenie* to nie tylko fantazja. Wiersz może być poetycką wersją najnowszych odkryć z dziedziny fizyki i techniki. Przyboś okazuje się tutaj pełnym entuzjazmu piewcą osiągnięć człowieka. Nowoczesna fizyka jest dla poety również wymiernym potwierdzeniem prawdziwości ontologicznego przeżycia. Napięciu emocjonalnemu utworu odpowiada dynamiczna forma awangardowego wiersza, gdzie wersy długie (do czternastu zgłosek) przeplatają się z bardzo krótkimi (dwie, trzy zgłoski). Temperaturę uczuciową wypowiedzi poetyckiej podnoszą zdania

wykrzyknikowe oraz konstruowana z kosmicznym rozmachem metaforyka<sup>2</sup>.

Optyzmizm poety staje się szczególnie wyrazisty, jeśli przypomnieć choćby *Fizyków* Dürrenmatta, gdzie właśnie odkrycia współczesnej nauki napawają znającego zło natury ludzkiej autora katastroficznym lękiem. Tej refleksji brakuje u poety tak aktywnego i zaangażowanego w problematykę współczesnego świata, jak Julian Przyboś.

Zasadniczo odmienne treścią od Przybosioowego *Widzenia katedry w Chartres* jest ujęcie tematu przez Jastruna. I dla niego punktem wyjścia jest przeciwstawienie statycznym gładom — lotnych barw. W podobny sposób traktuje Jastrun witrażowy koloryt. Barwy mają dlań dwie zasadnicze właściwości: zdolność do przeobrażania i odkamieniania murów oraz do podniebego lotu. Tylko, że już pierwsze dźwięki wiersza Jastruna pt. *Chartres* są pełne umiaru i dystansu wobec tematu: ja psychiczne poety nie dochodzi ani razu do głosu:

Tu czas zastygły w skalę odrąbaną  
Młotem Cyklopa ma ciężar zważony  
Ściśle prawami statyki i ciężenia.  
Lecz tę kamienną nieruchomość przeobraża,  
Wznosi, porywa ku niebu i morzu  
Zorza witraży przeciwwaga gładów,  
Wrośniętych w ziemię, zmarłych bez imienia<sup>3</sup>.

Wiersz Jastruna — to problemowo-symboliczne spojrzenie na katedrę w Chartres. W dwunastowiecznej gotyckiej świątyni widzi poeta bryłę skamieniałego czasu: symbol niepokoju i dążeń epoki średniowiecza, świadectwo, jakie pozostawił ówczesny człowiek.

Gdy Przyboś patrzył na Chartres oczyma człowieka ery kosmicznej, Jastrun dostrzega w niej skamieniały czas przeszły, nadal trwający w granicie gotyckiej katedry, nawiązuje kontakt z tymi, którzy odeszli. Świątynia w Chartres — to dla poety wyspa czasu przeszłego. Nie podległa przemijaniu. Trwająca poza czasem biologicznym. Poza czasem, który wyznacza szczupłe granice jednostkowemu istnieniu. Ta wyspa skamieniałego czasu przeszłego ożywa pod

wplywem strumieni kolorowych swiateł witraży, które, wyzwajając mury z władzy praw statyki i ciężenia, uwalniają uwieźły i zakrzepły w nich czas. Poeta odczytuje średniowiecze wraz z jego rozdarciem pomiędzy ciało i duszę — mistyką, symboliką i religijnością.

Na tle średniowiecza dualizm bryły i niepodległej ciężeniu barwy — tego, co namacalne i tego, co nieuchwytne — nabiera metafizycznego sensu, jaki nadała mu filozofia chrześcijańska. Przyznany przez nią prymat temu, co duchowe — a więc niezależne od praw przyrody — nad twójwymiarową materią ożywa w jastrunowskim rozwiązaniu kontrastu barwy i bryły. Relacja ta staje się dla niego (w przeciwieństwie do Przybosia) symbolem natury ludzkiej i nurtujących ją sprzeczności.

Chrześcijańskie ujęcie człowieka jako istoty, którą współtworzą dwa pierwiastki: zmysłowy i duchowy, jako istoty rozdartej między te dwie opozycje i nędznej — tak żywe w świadomości człowieka wieków średnich — wskrzesza Jastrun pisząc:

Barwy dość silne, aby nas rozebrać  
Z nietrwalej róży zmysłów do ziarna żrenicy,  
Po przejściu głębokiego błękitu i srebra,  
Z purpury gladiolusa, w trójcy jednej,  
Po kwadraturę ogniowego koła,  
Z zieleni w czarnych kratkach aż po żółtą plamę.

Uderza średniowieczna, mistyczna symbolika tego fragmentu. Szczególnie charakterystyczna jest wprowadzona przez Jastruna „róża zmysłów”<sup>4</sup>. Kwiat róży miał w okresie gotyku sens mistyczny. Róży użył Dante jako symbolu Matki Bożej i wszystkich dusz zbawionych w trzeciej części *Boskiej komedii* — w *Raju*. Wilhelm z Lorris w swym *Roman de la Rose* związał różę z mistyką miłości. Do tego właśnie znaczenia róży zdaje się odwoływać poeta, posługując się metaforycznym sformułowaniem „róża zmysłów”. Temu, co cielesne, niewolne i wbrew pozorom bez wartości — a więc „róży zmysłów” — przeciwstawia poeta, nawiązując do wyrosłej z dualistycznego światopoglądu poetyki przeciwieństw — to, co wartościowe: ziarno żrenicy. Metaforę tę tworzą: ewangeliczna przypowieść o ziarnie słowa Bożego oraz

żywe jeszcze określenie źrenicy jako czegoś szczególnie cennego.

Proces dematerializacji — inaczej „opadanie płatków ze zmysłowej róży” — dokonuje się za przyczyną strumienia rajskich barw: błękitu i srebra.

Poeta oscyluje między zmysłowym pozorem a istotą rzeczy, wprowadzając jeszcze bardziej skomplikowaną symbolikę barwną i religijno-mistyczną:

Barwy dość silne, aby nas rozebrać  
[...]  
Po przejściu głębokiego błękitu i srebra,  
Z purpury gladiolusa, w trójcy jednej,  
Po kwadraturę ogniowego koła,  
Z zieleni w czarnych kratkach aż po żółtą plamę.

Symbolika wyzwala się uwieczonych w szkłe witrażowym lotnych barw, rozłożenie zieleni i wydzielenie zawartej w niej żółtej domieszki, jest kontynuacją myśli o oczyszczeniu się i uwolnieniu od władzy zmysłów, zawartej w metaforach o „róży zmysłów” i „ziarnie źrenicy”. Obraz ten jest wyrazem dążenia do doskonałości i świętości ludzi średniowiecza. Nie darmo w następnych wersach pojawi się wizja rozpiętych na własnych krzyżach nędznych ciał ludzkich i modlących się mnichów. Krzyż był i jest obrazem etyki chrześcijańskiej, która mówi, że droga do zbawienia i zmartwychwstania (o które modlą się witrażowi mnisi) wiedzie przez cierpienie i śmierć. Źródłem nieustannych upadków i wynikłych stąd cierpień jest cielesność. Tematykę upadku, grzechu i dźwigania się z niego szczególnie podkreślało średniowiecze. Dopiero znacznie później wróci ona w epoce baroku:

Świadoma nędzy naszych ciał, rozpiętych  
Na własnych krzyżach, zniża się ku nam w czerwieni  
Pani kolorów, Matka Boska z Chartres.

Słysząc jak ołów ściska każdą celę szkła,  
Gdzie mnisi wznoszą ręce do zbawienia  
Przez gwiazdy, w które noc oprawiono jak mszał.

Warto tutaj zwrócić uwagę na mistyczny sens barwy purpurowej, po który sięgnął Jastrun jeszcze raz do symboliki gotyckiej. Purpura symbolizowała charyzmatyczną miłość, a tym samym Boga (który według teologii chrześcijańskiej jest najwyższą Miłością) oraz męczeństwo. Poza tym purpura jest barwą ognia. Żywioł ten otaczano boską czcią od najdawniejszych czasów. Pod postacią ognia ukazał się w Starym Testamencie Bóg Mojżeszowi. W ostatniej słynnej XXXIII pieśni *Raju*, zamykającej *Boską komedię*, Dante przedstawił Trójkę Świętą jako trzy ogniste, purpurowe obręcze równej wielkości. Echem tej symboliki jest niewątpliwie Jastrunowski motyw przeciwstawienia purpurze gladiolusa uwięzionego w gomulce szkła, wyobrażającej Trójkę — nieznającemu granic, niewymiernemu (kwadratury koła nie da się obliczyć) Boskiemu żywiołowi.

W purpurze występuje też „Pani kolorów” — Matka Boska. Średniowiecze szczególnym kultem otaczało Matkę Bożą. Świadczy o tym cały szereg świątyń Jej poświęconych, między innymi właśnie katedra Notre-Dame de Chartres. Uważano Ją za pocieszycielkę i orędowniczkę cierpiących i grzesznych u Boga. Dlatego na witrażach w Chartres i w wierszu Jastruna Matka Boska występuje w purpurze. Nazwana zostaje przez poetę Panią kolorów, czyli wszystkich niematerialnych wartości, jak chciało średniowiecze.

W ostatnim wersie przytoczonego fragmentu wprowadza Jastrun modlących się o zbawienie mnichów, cele klasztorne, a nawet sięga do arsenału przedmiotów liturgicznych i wprowadza mszał, by dopełnić obrazu średniowiecza, dla którego najistotniejszą sprawą była religia. W końcowych zwrotkach wiersza powraca motyw przewodni: uwalnianie się zakrzepłego czasu wieków średnich, które streszcza najlepiej muzyka modlitewnych szeptów i pieśni gregoriańskich, przechowywanych w gotyckich murach świątyń:

Uwalniając się nagle z ucisku kamienia  
Zrywa się uwięziony we wnętrzu słupów wiatr  
Przestworu.  
Jakby tam przez tysiąclecie milczenia  
Muzyka niesłyszalna szła.

Jastrun-myśliciel w przeciwieństwie do Przybosia, który jest poetą emocji, potraktował katedrę w Chartres jako pewien problem, kawał zakrzepłego czasu. Dojrzał w gotyckiej świątyni żywy dokument minionej epoki, symboliczną sumę jej filozofii, religii i estetyki. Pogłębione przeciwieństwo między ciężarem kamienia a strzelistym kształtem nadanym mu przez architekta, między bryłą a barwą, okazało się odbiciem myśli, uczuć i ideałów człowieka średniowiecza. Ten człowiek wbrew prawom przemijania i śmierci, wbrew biologicznemu czasowi żyje nadal w swoich dziełach. To ostateczny sens Jastrunowego wiersza<sup>5</sup>.

## 5.

### TADEUSZ GAJCY

**P**o kościach zdeptanych idąc  
porównam żywiół z żywiółem,  
gwiazdę zawistną nazwę,  
co nad mą głową czeka,  
młodość przywrócę i miłość  
snom niewinnego człowieka,  
nad którym wół i osiołek  
i anioł smutny się zwiesza<sup>1</sup>.

(Przed odejściem)

Tadeusz Gajcy, wybitny poeta, czwarty w kolei redaktor „Sztuki i Narodu”, żołnierz Powstania Warszawskiego, poległ w szesnastym dniu walki w wieku dwudziestu dwu lat. Pozostawił m.in.: dwa zbiory wierszy, opowiadania, *Misterium niedzielne*, dramat *Homer i Orchidea* oraz szereg wypowiedzi krytyczno-literackich. Wkrótce po zakończeniu wojny poezja jego została niemal zupełnie zapomniana:

„Wszyscy trzej: Baczyński, Gajcy, Stroiński nie korzystali z kombatanckiej, okupacyjnej taryfy ulgowej, wszyscy trzej zginęli



w Powstaniu, wszystkich trzech wkrótce zaklasyfikowali razem, korzystając ze skąpych przesłanek politycznych, nasi subtelni, powojenni racjonałści. Opatrzyli religiancką, wsteczną etykietką, nie bawiąc się w analizę ani rzeczywistych postaw, ani ogólnej sytuacji wojennego, „straconego pokolenia”. [...] Jest to poezja zapomniana. Straty nie da się w pełni odrobić. Poezja Baczyńskiego, Gajcego i Stroińskiego nie miała przywileju aklimatyzacji, odnalezienia w nowych warunkach”

— pisał Łubieński w 1959 roku w „Dialogu”. Szczęśliwie opinia ta ma dziś już znaczenie wyłącznie historyczne.

Gajcy urodził się dnia 8 lutego 1922 roku w Warszawie. Ojciec był ślusarzem, matka akuszerką. „Masz w swojej osobowości cały urok warszawskiego proletariatu, który ubóstwiał zresztą...” — pisał do niego Jarosław Iwaszkiewicz. W roku 1941 Gajcy zdał maturę i ukończył liceum XX. Marianów na Bielanych. W jesieni tegoż roku został uczestnikiem tajnych kursów polonistycznych na podziemnym uniwersytecie warszawskim. Tam spotkał Zdzisława Stroińskiego. Przyjaźń ich trwać będzie odtąd aż do śmierci, na wspólnej placówce powstańczej, w domu przy ulicy Przejazd 1/3. Na tajnych kompletach zetknął się także Gajcy z Waławem Bojarskim i Andrzejem Trzebińskim, którzy związani byli z okupacyjnym miesięcznikiem literackim „Sztuka i Naród”. W 1942 roku w poetyckim konkursie „Sztuki i Narodu” zajął Gajcy trzecie miejsce za wiersz *Wczorajszemu*. Wkrótce też zaczął współpracować z czasopiśmem na stałe. 25 maja 1943 roku, w dniu urodzin Kopernika, Gajcy, Stroiński i Trzebiński wyprawili się pod strzeżony przez Niemców pomnik astronoma na Krakowskim Przedmieściu, by złożyć tam biało-czerwone kwiaty — symbol polskości Kopernika. Wyprawę tę śmiercią okupił Bojarski. Powstrzymywany zaś przez Iwaszkiewicza Stroiński oświadczył: „Nam nie wystarczy pisanie wierszy.”

Po tragicznej śmierci Bojarskiego, a potem Trzebińskiego, Gajcy został kolejnym redaktorem „Sztuki i Narodu”. Na jej łamach drukował swoje wiersze, zamieszczał artykuły krytyczno-literackie, m.in. słynną wypowiedź *Już nie potrzebujemy*, w której po młodzieńczemu, tj. nazbyt kategorycznie rozprawił się z dorobkiem poetyckim dwudziestolecia międzywojennego.

Subwencionowana przez Konfederację Narodu — (później zjednoczoną z AK) „Sztuka i Naród” była niewątpliwie najpopularniejszym pismem literackim okupowanej Warszawy. Głosząc norwidowskie (*Promethidion*) hasło: „Artysta jest organizatorem narodowej wyobraźni”, walczyła o nową, zaangażowaną w aktualne życie literaturę. Nic więc dziwnego, że Gajcy cenił sobie współpracę z tym pismem. Dodajmy też, że wobec wojny przycichły spory ideologiczne i cała Polska zjednoczyła się we wspólnej walce z okupantem, prowadzonej na wszystkich możliwych frontach. Z radością witano każdy przejaw tej walki — każdą akcję zbrojną, każdy wiersz, każde pismo.

Dwie rzeczy uświadomił sobie Gajcy bardzo szybko: swe poetyckie powołanie oraz to, że w każdej chwili można działalność literacką przypłacić życiem. Świadomy wybór śmierci, gotowość utraty życia za sprawę godności ludzkiej, za Ojczyznę, świadczy o dużej ofiarności i humanizmie tamtego pokolenia młodzieży. Nie ważne jest, czy ktoś był podczas wojny członkiem jakiejś partii, czy też nie; natomiast ważne jest, czy zrozumiał, że godność ludzka to stawić czoło złu i realizował to czynem, czy stchórzył. Takim było wojenne, okupacyjne kryterium oceny jednostki i jej postępowania. Kryterium ponadpartyjne i ponadideologiczne — kryterium ludzkie. Nie wolno o tym zapomnieć, chcąc sprawiedliwie osądzić ostatecznie pokolenie powstańców. Nie powinno zaważyć na tej ocenie również to, czy sprawa powstania była z góry przegrana, czy też nie. Najważniejszą rzeczą jest, że Gajcy i jego rówieśnicy potrafili oddać własne życie za życie przyszłych pokoleń — jak sądzili. Kiedy tuż przed wybuchem powstania przyjaciele prosili Tadeusza, by wyjechał z Warszawy, odpowiedział krótko: „Nie miałbym prawa pisać o powstaniu, gdybym nie był z bronią w ręku na pierwszej barykadzie”.

Twórczość Gajcego świadczy o bogactwie jego osobowości. Przejawiało się to w zachowaniu: z jednej strony wybuchy niemal euforycznej radości, wesołość, beztroska — z drugiej poważne dysputy ze Stroińskim o „najwyższej metafizyce”. Pisze Bartelski w *Genealogii ocalonych*: „Gajcy również cieszył się życiem, bywały jednak chwile, kiedy stawał się dziwnie niespokojny, wytracony bez powodu z równowagi. Miał poczucie zagrożenia, och miał na

pewno". Pomarańczowa koszula z błyskawicznym zamkiem, granatowy garnitur w paski, ekstrawaganckie zachowanie i odpowiedzialna praca redaktorska, śmierć w powstaniu i niezwykle dojrzała poezja, którą za Jerzym Kwiatkowskim można określić w następujących słowach: „Zarysowała się już w tej poezji tak krótko trwającej, tak niedaleko poza debiut wybiegłej — własna równowaga, własna pełnia człowieczeństwa”. W poezji Gajcego zapisane zostały wszystkie rysy jego bogatej osobowości: romantyczny rewelator tajemnicy i wychowawca narodu, który zespolił sztukę z życiem, poeta-dziecko, wesóły wagant, smutny ironista, katastroficzny piewca spełniającej się Apokalipsy.

Swą poetycką drogę rozpoczął jako kreator drugiej, niewidzialnej rzeczywistości. Nieopublikowane za życia poety *Wiersze niewymierne* to pierwsza próba dotarcia do wyobrazonego na kształt baśni „niewymiernego świata” — dowód, że już na początku twórczości hołdował Gajcy romantyczno-symbolicznej koncepcji poezji i za pośrednictwem sztuki pragnął zgłębić tajemnicę bytu. W poecie zaś widział przede wszystkim rewelatora tej tajemnicy, pośrednika między sferą widzialną a niewidzialną. Toteż jak romantycy, dawał pierwszeństwo ciemnej sferze intuicji. Szczególnie fascynował go sen. Pojmował go na sposób romantyczny — jako stan, w którym człowiek nawiązuje kontakt ze sferą niewidzialną i przenosi się w odrębny świat:

Głowa ciężka zwieszona do kolan  
na pomoście nocy i brzasku,  
a za nocą — jeziora wołań,  
a za brzaskiem — strumienie czasu.

[...]

Zanurzony w nocy jak pływak  
sny rozgarniam palcami na dratwie,  
a za snami — pustka szczęśliwa,  
a za pustką — już śpiewać potrafię.

(O szewcu zadumanym)

Potwierdzenie tych zainteresowań znalazł początkowo u Żagarystów i Czechowicza — zatem u poetów, których twórczość

uznał niegdyś — L. Fryde za nawiązanie do spirytualizmu i wizjonerstwa J. Słowackiego. Antologia Frydego była zaś „biblią pokolenia” — jak zaświadczył L. Bartelski. Sam Gajcy przyznawał się do tych związków i spośród poetów XX-lecia wyróżnił pozytywnie tzw. katastrofistów: Sebyłę, Zagórskiego, Czechowicza, Miłosza.

Za ich pośrednictwem przejął Gajcy wzbogacone o doświadczenia poetyki symbolicznej i nadrealistycznej dziedzictwo romantyzmu. Stąd wywodzi się jego pogląd, że naczelnym problemem poezji ma być „zagadnienie sił metafizycznych wplątanych w zmaganie człowieka”. W pierwszym okresie twórczości najczęściej zawdzięczał młody poeta Czechowiczowi, zarówno bliską tonizmowi metrykę wierszy, jak świeżość i konkretność metaforyki, ludową fantastykę oraz metafizyczny podtekst poezji. Ale znamienne, że właściwy Żagarystom i Czechowiczowi katastrofizm pojawił się tylko w jednym z *Wierszy niewymiernych* — w *Czarnych oknach*. Tytułowy motyw prawdopodobnie zapożyczył zresztą Gajcy z czechowiczowskich *Przeczuć*<sup>2</sup>.

Gajcy nie naśladował poprzedników, lecz w ich poezji szukał potwierdzenia dla własnych zainteresowań i skłonności artystycznych, a najbliższe zaś było mu obecne w ich poezji dziedzictwo romantyzmu. Toteż nurt katastrofizmu uwidoczniał się w jego twórczości w sposób bezsporny na krótko, a mianowicie: w powstałych jesienią 1942 roku i wiosną 1943 roku poematach *Z dna* oraz w *Widmach*. Stało się to dopiero w momencie, gdy Gajcy uświadomił sobie tragizm chwili dziejowej i za nieetyczne uznał uchylanie się od tematyki aktualnej. W wymienionych poematach z kosmicznym rozmachem kreślił wizje zagłady świata oraz szaleństwa ludzi i zwierząt.

Od Czechowicza dzieliło go poczucie humoru oraz skłonność do zakłócania jednolitego nastroju wiersza żartem i groteską. Ale ten bliski z kolei Tuwimowi i Gałczyńskiemu ton służył Gajcemu nie tylko do celów satyrycznych. Gajcy mieszał style podobnie jak romantycy, w trosce o autentyczność i pełnię wyrazu. Humor był przeciwwagą dla patosu, z jakim poeta traktował własne powołanie. Tę rzadką u młodych twórców umiejętność dystansu wobec siebie i własnych poglądów oraz troskę o wyrażenie w poezji

przede wszystkim zmagania o prawdę wewnętrzną przejawiał Gajcy bardzo wcześnie.

Podobno anioł kulawy  
wziął go przykro za włosy i sprężynę niewidoczną tknął.  
Jak zabawkę, jak brzęczący badył  
zasadził na kilometrze szesnastym.

[...]

Dzień po dniu go otwierał coraz zawilej i barwniej,  
aż rzeczy nazywać począł — aby im w locie sprostać,  
a gdy na chwilę go przykrył z rzeki idący cień tratwy —  
zobaczył imię swe w palcach i święty ogień we włosach.

(*Ballada o chłopcu przydrożnym*)

Obfitujące w motywy balladowe *Wyprawy Zagórskiego* dały drugi impuls autorowi *Wierszy niewymiernych*, który również i za ich pośrednictwem przejął fantastyczno-baśniowe wątki ballad romantycznych. Ale siłą kreacyjną i bogactwem poetyckiego języka już wówczas przerastał Gajcy Zagórskiego. Porównując *Cienie Zagórskiego* — skąd Gajcy zapożyczył symbolicznie przetworzony balladowy motyw jeziora — z wierszem Gajcego pod tymże tytułem *Jezioro*, stwierdzić można, że Zagórski nie patronował jego formalnym poszukiwaniom. Baśniowo-senny świat Gajcego istnieje rzeczywiście (konkretne metafory, animizacje, personifikacje): „blask łzę rzeźbi i różową siecią łowi”. Zaś świat Zagórskiego to wyblakła akwarela o zamazanych konturach (abstrakcyjne przydawki i mało konkretne rzeczowniki np.: piękny krajobraz, cudna okolica, stworzy dziwne itp. oraz banalna, drugoplanowa refleksja np. „czyż jest co trwałego na świecie?”, „czy pojmujesz jezioro? Pustkę? Cień?”).

W kolejnych utworach zbliżał się Gajcy już bezpośrednio do romantyzmu. Sprzyjała temu tragiczna chwila dziejowa — utrata niepodległości i konieczność walki o wolność. Walkę tę potraktował młody poeta w wymiarach metafizyczno-moralnych: jako zmaganie się z apokaliptyczną bestią o dobro, prawdę i godność człowieka. Wojenna alternatywa brzmiała: śmierć albo zdrada. Zdradą zaś było również uchylanie się od czynu. „Zostaniesz tylko upartym lub wątlym” i „Nie bój się rzeczy niedobrych” — pouczał

Gajcy „nowonarodzonego”, „małego chłopaczka”. Zdecydował się, jak niegdyś pierwsze pokolenie romantyków polskich, poświęcić własną sztukę niewielkiemu skrawkowi ziemi i jego sprawom: „Ostatni sen a boleść pierwsza i słona miłość nad ojczyzną”, „ziemi tej skąpej jestem równy”. Za odstępstwo wzywał na siebie kary i pomsty Bożej:

zabierz mi snów kwiecistość  
i w węgiel zamień mą pracę,  
jeśli jak gwiazda kosmiczny  
wiekiem niewdzięcznym pogardzę.

(*Kantyczka wołania pełna*)

Zhu należy się czynnie przeciwstawiać. Gajcy nie zaakceptował więc biernej postawy katastrofistów:

Oczekujemy rozwiązania katastroficznej i tragicznej nuty, aby nie było powiedziane: rośli bezradni, gdy czas wołał o czyn. Zmaganie się z wewnętrzną prawdą, szukanie jej, choćby za to groziła samotność. Oto on. Czyn artystyczny. Tak pięknoduchy, poezja ma wychowywać, nie tylko bawić, urzekać, ma w y c h o w y w a ć .

— pisał w słynnym dziś artykule *Już nie potrzebujemy*. Z młodzieńczą bezceremonialnością potępiał bezideowość Skamandra i „ekwilibrystykę intelektualną” Awangardy. Przypominał norwidowski postulat wychowywania narodu.

Do nowej roli wychowawcy narodu przygotowywał się w *Widmach*. *Widma* — to katastroficzno-romantyczne przesilenie jego twórczości. Poemat jest uzewnętrznioną, subiektywną wizją rzeczywistości, w którą włączone zostały elementy refleksji etycznej oraz akcji. Swobodna, na pół senna kompozycja świadczy, że Gajcemu nie obce były również doświadczenia poetyki nadrealistów, zapewne via Żagary, autor *Domu św. Kazimierza* (Czechowicz) oraz niektórzy awangardiści.

W pełnej rozmachu projekcji własnej świadomości nakreślił Gajcy prześladowające go obrazy zniszczenia i aktualne przeżycia. Dał wyraz zmaganiom o wybór formy artystycznej i postawy życiowej

zgodnej z głoszoną przez jego pokolenie heroiczną ideą jedności życia i sztuki. W myśl postulatów o obrazowości wypowiedzi poetyckiej kreował szereg nakładających się na siebie wizji sennych. Kolejne partie *Widm* oraz elementy poszczególnych wizji zachowują, podobnie jak u Słowackiego, niezależność wobec całego poematu.

Irracjonalną tematykę *Widm* trudno dokładnie sprecyzować. Najdonioślejsze fragmenty poematu dotyczą:  
— wyraźnego przeczucia śmierci:

Wtedy ostrożnie mi zdjęto głowę, przykryto całunem  
i gałąź wyrosła w mej ręce, a z nią boskości mej zapach

— romantycznego, prometejskiego buntu przeciwko Bogu zakończonemu również romantycznym wyznaniem własnej mocy:

Nie złamałeś mej mocy  
Jestem sam!

— oraz tematu kuszenia bohatera przez szatana za pośrednictwem czarodziejskiej wizji do bezczynności i fantazjotwórstwa.

Ten niemal ewangeliczny obraz pokrewny jest ideowo scenie walki złych i dobrych duchów o duszę Gustawa-Konrada:

Wypędzony więc z miasta jak z raj  
wziął mnie mocno za przegub dłoni  
i na górę wysoką zaniósł.

Kiedy mi z gliny lepił chleb  
i daremnie skręcał bicze z piasku,  
jak najsmutniej mi w oczu popatrzył  
i palcami jak dzwonki u sań  
wskazał nisko i spytał: chłopaczkę,  
czy znasz ten kraj?

[...]

A tu spójrz: chociaż góra bezludna  
są fontanny i zamki na lodzie,

kwiatów zagon, owoce kuliste  
i jak tam — karuzele i łodzie  
i jak tam — szal, zabawa i gwizdy.

Romantyczną listę tematów zamyka dotycząca przyszłych losów poety przepowiednia: „Gdzie pójdziesz, ciemność cię dotknie”, „Z dymu będzie dom twój i sen, a z płomienia wieczność zupełna”.

W sumie *Widma* to jakby symboliczna „godzina myśli” Gustawa rozgrywająca się poza przyszłością i przeszłością, która poprzedziła jego przemianę w bohatera walk narodowo-wyzwolenczych.

W swojej recenzji z *Widm* Gajcego Krzysztof Baczyński jako jednego z pramistrzów poety wymienił J. Słowackiego. Jeśli przypomnieć ukraińskie dramaty Słowackiego, a zwłaszcza *Sen srebrny Salomei*, gdzie krwawe, patetyczne obrazy bitew sąsiadują z ciemnymi prorocत्वami i snami, gdzie irracjonalna sfera intuicji i snu wyprzedza i determinuje czyny — sąd ten wydaje się trafny.

Wiara w potęgę samotnej jednostki, przeświadczenie o wysokim powołaniu poety — wychowawcy narodu i rewelatora tajemnicy zarazem; metafizyczna koncepcja snu, irracjonalizm — spokrewniają Gajcego w najgłębszej warstwie jego twórczości z romantyzmem.

W *Widmach* jednak obok poruszającego niebo i ziemię wieszczą dochodził także do głosu naiwny, znany z poematu *Z dna* „chłopiec o dłoniach kruchych jak pióro” — drugie, niemniej prawdziwe wcielenie autora. Ten „chłopiec przydrożny”, którego kulawy anioł pasował na poetę — cały świat zabarwiał własną fantazją. Był zapewne w grupie rówieśników, którzy biegli za biskupem, by obejrzeć „pierścień, w którym bulgotał cudowny płyn”. Zbierał szkiełka, lusterka, dzwonki. Przypisywał im tajemnicze właściwości. Z realiów tych zbudowany jest na poły groteskowy obraz kuszenia przez szatana „o rogach złożonych” — prawdopodobnie ożywioną rzeźbą z peryferyjnego kościółka. W poemacie *Widma* podobnie jak w wierszach (np. *Legenda o Homerze*) Gajcy wzrusza prostotą dziecka, chociaż niejednokrotnie zachowuje humorystyczny dystans wobec dziecięcego świata cudów. Jest on



poetą straconego dzieciństwa i przedwczesnej dojrzałości. Chłopięcy narrator *Widm* został gorzko doświadczony przez los. Toteż w piosence do zmarłej dziewczynki zawarł zarówno owoc rozczarowań, ironię dorosłego, jak żal dziecka:

Gdzieś, woskowa panienko,  
gdzieś mi się podziała?  
Ach niedobre, niedobre żelazo  
odebrało ruchliwość twym rękóm  
i języczek jak listek porwało.

I kosteczki o szpiku miękkim  
wyłamało bez trudu jak słomkę;  
a nie pójdzie z powagą i wdziękiem  
konik z tobą ubrany w żalobę.

Prostota chroniła poezję Gajcego przed koturnowością. Tragicizm wyrażał poprzez kontrast między treścią a formą relacji stylizowanej na wypowiedź nieświadomego grozy dziecka. Poeta-dziecko był przeciwieństwem opiewającego zagładę poety tragicznego. Romantycy w trosce o szczerość wyrazu sięgali do folkloru ludowego. Gajcy, który świadomą twórczość rozpoczął w okresie matury (rok 1942), wiedziony intuicją znakomitego artysty zachował w swej poezji wiele cech naturalnej w jego wieku chłopięcości. Ten tak indywidualny rys jego osobowości artystycznej zasadniczo różnił go od romantyków. Gajcy lubił wzruszać pośrednio. Wprowadzał w świat poezji drobne przedmioty z dzieciennego skarbcza (szyszka, lustro, młotek, płatek bibułki, korale, sznurek, szkiełka, zabawki, kredki), małe zwierzęta i ptaki (wiewiórka, czyżyk, dzięcioł, kukułka), delikatne dźwięki (świergot, dzwonienie, dźwięk koralu, szelest ryby).

Na wzorzystym jarmarku, gdzie farby nierówne  
koralu i lusterek — tam  
kupił drewniany instrument  
pełen dzwoniących gam.

Lutnię podobno. Więc uczył  
struny niezwykle cienkie  
wielu łagodnych nutek  
przejęty bólem i lękiem.

Na wybrzeżu, gdzie chudy chart  
nozdrza podał ku górze i smyczę  
ściągał twardo — on grał  
i uciszał rośliny nieliczne.

(*Legenda o Homerze*)

Podobnie jak romantycy i Norwid marzył Gajcy o stworzeniu wielkiej, narodowej sztuki. Wzorów dla tej sztuki szukał zrazu w fantastycznej baśni, którą romantyzm wprowadził w obręb poezji.

W *Misterium niedzielnym* nawiązał zaś do autentycznych wzorów ludowej twórczości. Tak jak w sposób zupełnie naturalny zachował Gajcy dziecienną prostotę, tak równie naturalnie on, chłopiec z warszawskiego przedmieścia, zatrzymał na kartach *Misterium* autentyczny, naiwny folklor wielkomięjskich peryferii. Pisał także piosenki, a znajomość psychiki ludzi prostych kazała mu, wspólnie z Bojarskim, wskazywać na wychowawczą rolę słów i melodii. Z ustnych świadectw wiemy, że Gajcy, podobnie jak Bojarski, nucił swoje piosenki. Szkoda, że z publikacji znamy tylko *Uderzenie* i wiemy o *Piosence dla Kasi*. Wiele wierszy Gajcego po opracowaniu podkładu muzycznego znakomicie nadawałoby się do śpiewania. W *Misterium* „głos tajemny” wzywał poetę Tadeusza:

... aby pieśń  
była prosta i dziecienna,  
rym niedbały jak piosenka,  
ale nuta ma być miękka  
[...]  
W smutnym lęku płacz dziecienny  
niby strofy mojej pieśni  
cień płomienia w mej ojczyźnie  
nad sznurami niby sieci...

W swej ostatniej wypowiedzi na temat poezji, w eseju *O wawrzyn* (wiosna 1944) Gajcy opowiedział się za „realizmem” w sztuce. Rozumiał go jednak, jak się zdaje w sensie bliskim zarówno symbolizmowi jak i nadrealizmowi. Za wzór bowiem stawiał „klasyczną prostotę” Miłosza, zarzucając Skamandrytom zaprzeczanie metafizycznego wymiaru rzeczywistości. Otwarcie też przyznawał, że za swego nauczyciela uważa Norwida. W ostatnim roku życia Gajcy zdolny był do tworzenia wierszy równie subtelnych, jak Norwidowa *Piosenka pazia*:

Bywałem ja od Boga nagrodzonym,  
Rzeczą — mniej wielką:  
Spadłym listkiem, do szyby przyklejonym,  
Deszczu kropelką.

W wierszu *Nad ranem z Gromu powszedniego* pisał:

Od mego serca do twego  
droga jak listek długa,  
a przecież budzi nas echo  
grając w nas jak kukułka:  
ciebie o słowo za późno,  
mnie o pół nuty za wcześniej,

Norwid też, który w epilogu do *Promethidiona* domagał się rodzimości sztuki i głosił „podnoszenie ludowych natchnień do wymiarów ogólnoludzkich”, a za wzór stawiał Szopena — ośmielił jak się zdaje, naturalne predyspozycje Gajcego. I tak poczęło się groteskowo-katastroficzne *Misterium niedzielne* — nieregularne wersyfikacyjnie, gdzie dziesięciozłóskowiec, najstarszy wiersz epiki słowiańskiej, sąsiaduje z ośmio- i sześciózłóskowcem ludowej piosenki. W utworze tym eksploatuje Gajcy dwoistość stylistyczną misteryjnego wzorca, oscylującego między tragicznością i trywialnością, między tajemnicą odkupienia, ofiary i miłości a wesołą plebejską zabawą — z tym, że (jak zauważył St. Beres) wszystko odbywa się tu *à rebours*: tj. akcja główna odpowiada tematyką i nastrojem intermediom z typowego misterium i vice versa.

*Misterium niedzielne* stanowi oczyszczającą wobec poetyki *Widm* fazę twórczości Gajcego i zapowiada ostatni tom wierszy poety pt. *Grom powszedni*, gdzie dominują utwory o problematyce religijno-mistycznej utrzymane w poetyce symboliczno-nadrealistycznej.

Jako środkiem plastycznej ekspresji posłużył się poeta w *Misterium* właściwym językowi ludu lapidarnym porównaniem. Wprowadził typowe postacie z warszawskiego przedmieścia, które niewiele się różnią od jasełkowych kukielek (dziad Hipolit — prorok, policjant, dorożkarz, żołnierz, Marysia natchniona, właściciel baru). Przedstawił materialistyczny sposób myślenia ludu, polegający na konkretnym rozumieniu abstrakcyjnych pojęć oraz metafizycznych przeczuć i intuicji, które w trakcie tego procesu ulegają wypaczeniu. Wieszczoną apokalipsą okazał się zwykły koń dorożkarski. Analogiczną metodą — jakkolwiek nie z okazji ludowej stylizacji — uzyskał komiczne efekty Norwid w inwokacji do poematu *A Dorio ad Phrygium*, gdzie unaoczniał trywialność XIX-wiecznej sztuki wysokiej (tj. mieszczańskiej). Podobnie Gajcy, w *Misterium* ukazał za pośrednictwem plebejsko-dziecinnej stylizacji niszcząco wyobraźnię „świat groźnego absurdu i narodowego frazesu (mocarstwowo-kolonialne hasła Sennego Bractwa) ...odbierające możliwość jasnego i ostrego widzenia spraw człowieczych w obliczu końca świata”<sup>3</sup>. *Toutes proportions gardées*, powiedzieć można, że rodzajem humoru bliższy był Gajcy w *Misterium* Norwidowi niż np. czysto lingwistycznym żartom Gałczyńskiego z utworu pt. *Koniec świata*.

*Misterium niedzielne* jest dziełem nie romantycznego wieszca, lecz prostego poety Tadeusza (*Intermedium*) i wesołego waganta. Gajcy nie tylko ewokował ludowy folklor, nie tylko zakpił z przygotowań wojennych z września 1939, ale podobnie jak Norwid w tragedii *Zwolon* wyśmiał narodowe przywary: typowo polskie czekanie na Godota, sensacyjno-cudownościowe ujmowanie historii i polityki, radosny optymizm w obliczu katastrofy, brak sensownego zmysłu organizacyjnego, wreszcie przyznawanie istotnych wartości sprawom drugorzędym. Suto zakrapiana „Cinzanem” zabawa w celu uśpienia czujności wroga, nonsensowna działalność Komitetu od Wszelkiego Złego, która ogranicza się do zbierania składek na pomnik żołnierza — wszystko to przypomina sprawę

powstania, z góry skazanego na klęskę, ze *Zwolona* oraz obrady pseudosprzysiężenia, podczas których sprzeczano się o godło organizacji („z serduszkiem czy bez serduszka”).

*Misterium* to wyraźna polemika z *Widmami*. Wojenny, groźny świat przedstawił Gajcy w groteskowych wymiarach szopki. Nieprecyzowaną tematykę i nikłą akcję *Widm* zastąpiło w *Misterium* konkretne działanie (założenie Komitetu od Wszelkiego Złego i jego poczynania). *Intermedium* zaś przyniosło określoną problematykę eschatologiczną: próbę dialogu ze zwiastunem śmierci — aniołem na razie w żartobliwej oprawie (kostium anioła: palto plus olśniewająco białe skrzydła i długie siwe loki poety Tadeusza). Z rozmowy Tadeusza z aniołem wynika, że jesienią 1943 r. uświadomił sobie Gajcy konieczność śmierci i podjął trwający już do końca twórczości monolog wewnętrzny, w którym wyrażał swój zachwyt i żal za ziemią, obawę przed obcością sfery transcendentnej oraz dążenie do postawy heroicznej:

Anioł, anioł — więc to już...  
sen mówiłem, kto zmęczony...  
dom wyniosły pod obłokiem  
ogród wokół pełen róż,  
nad ogrodem zaś niebieska  
róża stała wciąż z powietrza,  
liść pożółkły niczym bąk  
i obłoków białych dzwon  
nad krainą, nad krainą  
co dzień bliższą, co dzień inną,  
ptak świecący w sośnie bratniej  
i muzyki dźwięk ostatni,  
lilia chłodna, wody przystań  
i zachodu krwawy listek,  
nigdy więcej, nigdy więcej  
nie opadną smutne ręce  
na mój papier jak kaskadę  
i nie będzie płonąć blade  
pióro moje z kolca róży [...]

Nie wychodząc poza obręb pozornej codzienności, osiągnął Gajcy najwyższy stopień przyjaznej światu i ludziom prostoty. We fragmentach *Widm*, a przede wszystkim w *Misterium* i wielu wierszach materiału obrazowania dostarczyła mu sztuka warszawskich peryferii. Dowodzi to niezbicie, że obok przyrody i drobnych przedmiotów z dziecinnego skarbca dała ona najpierwszy impuls wyobraźni Gajcego, który jak Homer z *Legendy* „na jarmarku, gdzie farby nierówne koralu i lusterek” kupił lutnię i stał się poetą.

Dziecię było różowe i wonne,  
usta miało krągłe jak grosz,  
w białej dłoni ścisnęło płomień  
niby gruszkę lub zgoła tęczę,  
a na włosach koronę jak pieczęć  
niosło lekko jak piłkę z gazu —  
więc ogromna trwoga mnie zdjęła,  
jakbym widział Anioła  
ze świętego, różowego obrazu.

Gipsowe gołębie, złocone szatany, różowe aniołki, świątki, kulawe Chrystusiki na długo przed wskrzeszonym przez Białoszewskiego światem sztuki peryferyjnej weszły do wierszy Gajcego. Na długo też przed Herbertem ewokował młody poeta naiwny, a pełen wyrafinowanej prostoty świat dziecka. Tę przyjazność i bliskość rzeczywistego świata, gdzie stoją domy „o dachach niby miedziak”, rosną drzewa „w kolorach jak kredki”, a w lesie „mieszka dzieciół” — utrwalił Gajcy w sposób niemal nieznan do czasu „poematu naiwnego” pt. *Świat Czesława Miłosza*. Zaś w wierszach z *Gromu powszedniego* próbował oswoić nawet żelazne realia wojenne: „ślepy granat usta położył na powietrzu”, „w niebie różowym jak w wianku świeci dom mój palący się w nocy”, „grom cieniutki, co jednak stuka”. Zerwał zupełnie z postawą romantycznego patosu. Jak poeci Skamandra, których przecież gromił, stawał na wspólnej z czytelnikiem płaszczyźnie. „Niewiele wiem, jak ty zapewne” — wyznawał. „Przed odejściem” pragnął pod konarami drzew „mrówkę pochować nieżywą”, „przywrócić młodość i miłość snom niewinnego człowieka”. Pisał:

Zostało dla mnie:  
piórem jak skrzydłem  
trawę, kwiat, kamień  
po których idziesz  
głaskać i imię  
dawać najczulsze  
słowem, co minie,  
słowem, co przyjdzie.

(Z listu)

Utkana z materii onirycznej wizji i kruchych szczegółów, zwrócona do czytelnika, późna poezja Gajcego urzeka też godnością. Gajcy w równym stopniu bronił się przez patosem, sentymentalizmem i cierpiętnictwem. Wiersze jego cechuje postawa dystansu wobec samego siebie i własnych przeżyć — przejawiająca się w nucie delikatnej drwiny lub smutnej ironii. Zaś drugoosobowy zwrot do potomnego, czyli przyszłego czytelnika nadaje jej — podobnie jak udramatyzowany monolog wewnętrzny — piętno powściągliwości. „Warga puchnie, choć szeptem tylko do ciebie mówię”. Silne napięcie uczuciowe tej poezji odzwierciedla nie ściszony głos poety, lecz krótki, dobitny rytm najbardziej nacechowanego emocjonalnie od czasów romantyzmu wiersza — jambu — który w ostatnim okresie twórczości stał się ulubionym metrum Gajcego.

Owa powściągliwość wyrazu, nowoczesna i autentyczna religijność, oparta o próbę nawiązania duchowego kontaktu z ukrywającym się Bogiem (*Stygmata*), który jest miłością, ze wszelkimi etycznymi konsekwencjami tego kontaktu — niechęć do post-romantycznej religii patriotyzmu, niechęć do wypowiedzi *ad alta voce* — wszystko to dzieliło go od wieszczów, a zbliżało, jak się zdaje, do Norwida, zwolennika przemilczeń, religijnej refleksji, przeciwnika powierzchownego patriotyzmu i powierzchownego chrześcijaństwa<sup>4</sup>.

O tym, że poezję swoją pragnął zreformować w duchu Norwidowym (choć zdawał sobie sprawę z rozdźwięku między poetyką mistrza a własną zafascynowaną snem, bliską poetyce nadrealistycznej twórczością — między głoszoną aktywnością a marzycielską wizją) świadczy autoparodystyczna wypowiedź jego *porte-parole* poety Tadeusza z *Misterium*:

Mój kolega — nazywał się Norwid,  
dawno głosił to narodowi.

Wychowawcza to rola, naprawdę: —  
mówić snem jest i miasto Warszawa;  
dokąd pójdziesz, po lewej czy prawej  
wszędzie złuda i sen się rozmnaża.

[...]

...przecież to nieprawda. Norwid nigdy nie  
mówił o rzeczywistości śnionej.

Wpływ Norwida zaciążył też na obrazowaniu wierszy z *Gromu powszedniego*, gdzie Gajcy ponownie przejawiał inną skłonność swojej wyobraźni — do budowania monumentalnych obrazów. Wspólne z Norwidem motywy architektoniczno-rzeźbiarskie podkreślały nieugiętość postawy poety — jego gotowość na śmierć. Drobiazgi i przyroda uwydatniają zaś jego miękkość i delikatność. Trwający od czasu *Widm* monolog wewnętrzny przejawiał się również w obrazowaniu. W *Gromie powszednim* dla celów poetyckiej ekspresji zużytkował Gajcy elementy architektury: łuk, kolumna, sklepienie, bryła, marmur, kamień: „ogień nieziemski pod łukiem bramy”, „pod tym gromem jak wieża lub klasztor”, „z tamtej strony gdzie mała kolumna nieba świeci”; oraz rzeźby:

jak rzeźba wpół — złamana ale miażdżąca prawdą  
jest trudne słowo nasze i krótki męski płacz.

Związki z plastyczną wyobraźnią Norwida sięgają dalej. W ostatnim okresie ulubionym sposobem poety wyrażania uczuć był skamieniały gest ręki. Przykłady można mnożyć: „Twe ręce przerażone ogromnym powietrzem / kulistym bardzo — drżą” / (*Czas*), „ręce moje jak dwa liście klonu / na ogniste kładę niebiosą” (*Oczyszczenie*), „mówię: powietrza mszał / niech się odemknie jak róża / lub ręka trwożna” (*Schodząc*), „i w dłoni ciepłej twarz ukryta / zaciąży nagle” (*Na progu*).

Jego pełen ufności zwrot do potomnego, wiara w miłość i pamięć przyszłych pokoleń kojarzy się z również piszącym dla wnuków — Norwidem. Podobnie jak Norwid w *Misteriach*, a Sło-



wacki w *Anhellim*, Gajcy wierzył w mistyczny sens ofiary z życia w imię miłości do ludzi i ziemi ojczystej: „Musi krew dymić jak znak / innym, by imię poznali i wartość polnego kwiatu. / Tak wstaje wszystko co godne życia a nie zagłady” — pisał w *Trójgłosie*. Wierzył w odkupiający sens cierpienia: „Bez tułaczki nie powstałby rapsod” — powiedział Homer z dramatu. Pragnął, by jego wiersze niosły przyszłym pokoleniom ocalenie od wojny. W jednym z ostatnich utworów, gdzie rozważał swoje zadania wobec przyszłości, na krótko przed śmiercią, pouczał także samego siebie:

Nie tobie lekkim słowem kochać  
lecz stać nad czasem tym jak krzyż  
i znaku czekać znów w obłokach.  
Bo jestem tutaj płodnym pyłem  
by miłość rosła kiedy runą,  
i trwoga wielka gdy zabijać  
będą wpatrzeni w zbrojne jutro.

(*Na progu*)

Jak dalece inspiracją Norwida tłumaczyć można genezę osnutego na wątku antycznym dramatu *Homer i Orchidea* — powiedzieć trudno. Jest faktem niewątpliwym, że tytułowa para ma swoje odpowiedniki w osobach Tyrteusza oraz Egeinei z dramatu Norwida *Tyrtej*, czyli *Za kulisami*, że ofiarna Egeinea przypomina oddaną i poświęcającą się Orchideę, dalej (pomijając już młodociany wiek obu par), że Tyrteusz Norwida i Homer Gajcego wyznają podobną koncepcję poety jako jednostki specjalnie wybranej od Boga, która tajemną wiedzę oraz talent okupić musi cierpieniem. Stygmat cierpienia i miłości (do ojczyzny, kobiety i sztuki) warunkuje twórczość, która ma „budzić serca” okrutnych Spartan i uczyć miłości (Tyrteusz), „uciszać rośliny nieliczne” (Homer z *Legendy*).

W przeciwieństwie do pierwszego pokolenia romantyków polskich Gajcy podobnie jak Baczyński, Stroiński, Trzebiński, Bojarski był konsekwentny i złożył ofiarę z życia. Toteż pisząc o tej poezji, nie sposób nie widzieć jej w perspektywie sierpnia 1944 roku, gdy osiągała potwierdzenie i dopełnienie w biografii twórców.

## 6.

### O „SONETACH BIAŁYCH, BRĄZOWYCH I SZARYCH” S. GROCHOWIAKA

**W** krainę pleśni — w ciemną mą ojczyznę  
Jest wejście przez miłość

(*Epilog w stearynie*)

Humanizm i dążenie do prawdy — to wartości dojrzałej liryki Grochowiaka. W sonetowym cyklu z *Agrestów* raz jeszcze przeszedł poeta wszystkie poznane sfery życia. Własne doświadczenia uogólnił. Nadał im rangę ponadczasowej i ponadindywidualnej prawdy o człowieku i świecie. Cykl sonetów łączy delikatna sugestia motywu wędrowki; podobnej do tej, którą odbywał niegdyś Dante, a w *Vade-mecum* Norwid.

Źródłem spokoju sonetów jest „jedność przeciwieństw” oraz perspektywa czasowa, w jakiej widział poeta własne wędrowki po obszarach życia. Wrażenie harmonijności zawdzięczają sonety tradycyjnej formie wierszy. Zachował ją poeta nawet wówczas, gdy dawał się unieść dramatyzmowi sytuacji (*Faust, Kartofla*) i wprowadzał dialogowy podział na głosy. Całość dwudziestu jeden sonetów tworzą trzy sekwencje (po siedem utworów): biała, brązowa i szara.

Zmierzająca do uogólnień refleksja nad człowiekiem, konsekwentna i przejrzysta kompozycja cyklu nasuwają analogię z klasy-

czną liryką. Do tej tradycji — zarówno w wydaniu renesansowym bliskim Horacemu, jak i „poruszonym”, uwydatniającym przeciwieństwa, barokowym — nawiązał Grochowiak już bezpośrednio poprzez archaizmy językowe oraz niektóre motywy i rekwizyty. Należy on bowiem do tych poetów, którzy w tradycji umieją odnaleźć pokrewne własnej — indywidualności artystyczne i nawiązać z nimi twórczy kontakt.

Szlak wędrówki rozpoczął się w krainie wielkich uczuć i spraw odświętnych (białych): miłości i poezji, cierpienia i śmierci. Teren ten klasyczna poetyka rezerwowała dla wysokiego stylu tragedii. Historię wzajemnego przenikania się miłości i poezji wtopioną w tło rozważań o nietrwałości uczuć, przemijaniu i śmierci opowiadają sonety białe. Zgodnie z regułą klasyczną cykl rozpoczyna inwokacja do muzy — kobiety.

## MOBILE

O, zejdź mi w sonet — jest sztywny i złoty,  
Jakby to Calder ciął mu wiatr i listki;  
Ręką przesuniesz, a zmieni się wszystko,  
Nowe utworzy dla Ciebie ogrody.

O zejdź mi w sonet — tak sztywny z tęsknoty,  
Tak złoty z echa twoich kroków bliskich;  
Już chudych ptaków rozbrzmiewają gwizdki,  
O, już się spłoszył cynfoliowy motyl.

Krocysz przez sonet — przez kroje blaszane,  
A one zawsze zwrócone w twą stronę  
Piją energię z twych lekkich oddechów...

Bo są to wizje zaledwie nazwane,  
Bo są to formy nieledwie znaczone;  
Tyle umieją — co zginać w pośpiechu...<sup>1</sup>

Jest to właściwie barokowy pomysł, osnuty wokół relacji między sonetową formą i treścią. Poetyzujący charakter metafor

wyjaśnia pointa. Efekt estetyczny nie stanowi jednak ostatecznego celu wiersza. Sonet ma spełnić podwójne zadanie: wprowadzić w problematykę całego tryptyku oraz przekonać adresatkę, by zjawiała się na wezwanie poety. Jej obecność to warunek wypełnienia treścią sonetowej formy — warunek twórczości poetyckiej autora. Obrazowe argumenty wyobraźni podporządkowano logice przekonania. Składnia wiersza uwypukliła prośbę (apostrofy, paralelizmy, anafory), a renesansowy podział sonetu na część opisową i refleksyjną uczynił wypowiedź przejrzystą. Najbardziej wyrazistym argumentem okazała się barokowa antyteza statyki i ruchu. (Antytezą, jako plastycznym środkiem ekspresji, posługiwała się zarówno retoryka, jak i poezja klasyczna. W baroku antyteza była wyrazem poglądu na świat.)

Opisowi martwego, nieruchomego ogrodu przeciwstawił poeta proces jego ożywiania się. Statyka i ruch, cisza i dźwięk, to kolejne kontrasty, metafory budzące się uczucia. Utrwalony w poetyckiej wizji świat „staje się” w trakcie czytania. Czas przyszedł i teraźniejszy, sfera życzeń i ziszczeń zachodzą na siebie. Kolorytu staropolskiego nadaje sonetowi stylizowany na archaizm zaimk „wszystki”. Zaś dwudziestowiecznej autentyczności blaszane, wrażliwsze na ruch niż przyroda, rzeźby Caldera, które zastąpiły rzeczywistą florę i faunę. Obie epoki łączy przetransponowany motyw ogrodu, jako tła miłości. (Ulubiony motyw barokowej sielanki miłosnej.)

Uporządkowany tok wypowiedzi wskazuje na horacjańską tradycję liryki staropolskiej. Zaś wrażliwość na ruch i rytmikę przemian; ślad konceptyzmu, metaforyka — zbliżają Grochowiaka do jej barokowego nurtu.

Tekst wiersza posiada również i warstwę symboliczną. Sugeruje nastrój oczekiwania. Sens wszystkich wizji, dzieje miłości i natchnienia odczytujemy za sprawą kolejnych utworów białej sekwencji.

W trzecim sonecie, *Chloe*, zjawiała się kobieta:

Przemyskasz, Chloe, a jaszczurka skosem;  
Już ostrzy ząbki, kostnieje jej ogon!  
Upadłaś, Chloel O, Chloe, jak błogo  
Zlizywać z bólu tve podeszwy bose!

Dopiero tutaj określił i zobiektywizował poeta osobę, którą wzywał w *Mobile*, a której nie umiał nazwać jeszcze w sonecie *Dziwiąte*. Z niedopowiedzeń i sugestii wyłoniła się konkretna postać: znane z pieśni Horacego pierzchliwe dziewczątko. Grochowiak zachował horacjańską scenerię zdobywania dziewczyny, ale ponownie „poruszył” klasyczny motyw. W lirycznej relacji wyraził dynamikę i napięcie pościgu na Chloe. Oddając ruch, nie poszedł jednak za przykładem barokowych twórców. Nie komplikował składni, ani nie gromadził figur retorycznych. Wrażenie pędu i emocję pościgu utrwalił stosując oszczędną składnię (dużo czasowników, elipsa, wykrzykniki). Wydaje się, że wzorem był mu współczesny, radiowy lub telewizyjny reportaż „na żywo”. Kompozycja i tego sonetu opiera się na barokowej antytezie statyki i ruchu. Przeciwnością napięcia zwrotki I jest stan równowagi — pochwylenie Chloe (zwrotka IV).

Podobnie jak poetów baroku, również Grochowiaka pasjonują przeciwieństwa zawarte w otaczającym świecie i człowieku. W sonecie *Litość* ukazał on związek miłości z cierpieniem. Przeciwstawił ją śmierci. Rozłożył miłość na szereg dialektycznych przeżyć. Sonet *Litość* stanowi wynik bardzo subtelnej analizy psychologicznej. Wiedza o uczuciach, które klasyczna poetyka rezerwowała dla wysokiego stylu, eksponowanie związanego z nimi tragizmu łączy sonet Grochowiaka z tragedią francuską XVII wieku. Grochowiak również nie zawahał się dotrzeć do momentu, gdy uczucie przechodzi w swoje przeciwieństwo. Nie cofnął się przed wyolbrzymieniem, hiperbolą.

## LITOŚĆ

Całować ranę — są raną twe wargi,  
Jeśli od miecza, to ostrożnie ciętą...  
Przestać całować to jakby odjęto  
Trafionej w usta biednych praw do skargi.

Biorę cię w skrzydła, choć chude te barki  
Dawno przeżyły swe jedyne święto,

Nie wziąć cię w skrzydła, to jakby zdmuchnięto  
Płomień ostatniej na świecie latarki...

Całować ranę — zakryć śmierć skrzydłami,  
Bo śmierci szukasz niespokojną stopą,  
Gdy wiatr północny twą grzywę rozwichrza...

Bądź złota litość nad wszystkimi nami,  
Dla których rosa a zwiastuje potop,  
A potop bywa rzecz nie najstraszliwsza.

Gwałtowny początek wiersza, ujawnienie sprzeczności i ich ostateczna zgoda w końcowej apostrofie — to zrealizowany przez poetę ideał barokowej liryki. Dynamiczna, zwarta zarazem kompozycja sonetu, dążenie do zwięzłego ujęcia wieloaspektowej refleksji oraz uczucia łączy utwór Grochowiaka z sonetami Sępa-Szarzyńskiego. Z tym, że dla Szarzyńskiego, wychowanego na klasycznej tradycji, źródłem znaczeń było przede wszystkim abstrakcyjne słowo, zaś dla Grochowiaka, u którego znaczenie również doświadczenia liryki symbolicznej — słowo obraz. By uchwycić tę różnicę, wystarczy zestawić początek V sonetu Sępa i *Litości*:

I nie miłować ciężko, i miłować  
Nędzna pociecha. [...]

Całować ranę — są raną twe wargi,  
[...]  
Przestać całować to jakby odjęto  
Trafionej w usta biednych praw do skargi.

Grochowiak posłużył się szczególnie uprzywilejowanymi przez barokową lirykę tropami. Zwięzłość i siłę wyrazu uzyskał nie tylko metaforą, ale również alegorią i symbolem. Przesądziło to o wizyjnym charakterze sonetu. Nie mnożył obrazów. Ze starych motywów wydobyl wszystkie, nieraz sprzeczne treści uczuciowe, jakie im przypisywano. W paru obrazach zawarł swą wiedzę o ludzkiej miłości, cierpieniu i pierwszych przyczynach

poezji. Tradycyjne emblematy liryki, skostniałe i odcięte przez konwencjonalnych twórców od związanych z nimi znaczeń, stały się w wierszu Grochowiaka odwiecznymi, wyrażającymi najgłębsze przeżycia człowieka symbolami. Stanowią one figury cierpienia i miłości (rana, miecz), miłości i poezji (skrzydła), miłości i natchnienia (delikatna sugestia utożsamienia Pegaza-konia z kobietą-muzą w zwrotce III. Pomysł ten zrealizował następny sonet *Koń*). Ostatni ze znanych symbolów miłości i natchnienia — płomień — urasta do roli nikłego wprawdzie, ale „ostatniego” światła w życiu człowieka.

Symbole te, jednocząc przeciwieństwa, odsłaniają negatywne (cierpienie) i pozytywne (natchnienie, poznanie) oblicze miłości i życia. Oba aspekty uczucia przeciwstawiono śmierci. W jej perspektywie skrzydłom miłości i poezji przyznał poeta moc „zakrywania śmierci”.

Nieosiągalność pełni szczęścia, cierpienie, którym trzeba je odkupić i nieuchronność śmierci sprawiły, że odpowiedzią na tragizm ludzkiego losu stał się nie romantyczny bunt jednostki, lecz wzorowane na Modlitwie Pańskiej wezwanie o litość.

Poeta nie zaakcentował więc swojej wyjątkowości. W ostatniej zwrotce sonetu uogólnił własne przeżycia. Przyznał się do wspólnoty w cierpieniu i śmierci z innymi ludźmi. Wyraził bezsilność wobec życia. Niezbyt dobrze poczuł się w tragicznym kostiumie. Zachował wobec niego dystans. Skrzydła bożka miłości i poety zdemaskował jako poetyczną maskaradę, kryjącą „chude barki”. Płomień uczucia pomniejszył do rozmiarów światła latarki, a żartobliwy i poufały stosunek do ukochanej odsłoniła sugestia konia - Pegaza. Jakby chciał podkreślić właściwe współczesnemu człowiekowi pełne pokory i ironii spojrzenie na siebie i własne przeżycia. Jego niechęć do patosu.

Żart, ujawnienie ukrytej pod pozorem kostiumu zwykłości — oba te fakty zakłóciły wysoką tonację utworu. Grochowiak poszedł za tym nurtem poezji barokowej, który uprawomocniał mieszanie stylów oraz odsłaniał kulisy poetyckich wizji, zamaskowaną efektownym przebraniem niepewność i słabość człowieka.

Zatajanie przez człowieka niekorzystnej prawdy o sobie, właściwa mu chęć wydania się lepszym niż jest w rzeczywistości,

ciągła potrzeba maski — były szczególnie bliskie barokowej refleksji nad człowiekiem. Rozważaniom nad nieszczerością i jej zewnętrznyimi przejawami sporo miejsca poświęcił w *Myślach* Pascal: „Człowiek jest tedy jeno maską, jeno kłamstwem i obłudą; i w sobie, i wobec drugich”<sup>2</sup>.

Grochowiak znalazł się na tym samym szlaku, co myśliciele i poeci baroku. Demaskowaniu pozorów, oraz ujawnianiu bolesnej albo śmiesznej prawdy poświęca swoją poezję. Równocześnie zaś nieustannie dąży do odkrycia pozytywnych stron życia ludzkiego. Pragnie ocalić przynajmniej miłość. Cykl sonetów białych ujawnia jednak ograniczoność uczucia, polegającą na tym, że nie potrafi ono w pełni zaspokoić człowieka. Poeta akceptuje je tylko dlatego, że widzi w nim jedyną przeciwwagę zdolną przesłonić człowiekowi myśl o śmierci i dającą mu poczucie bezpieczeństwa. Ten moment świadomej zgody na nietrwałość, niepewność i złudę dzieli go od religijnie zorientowanej barokowej refleksji nad światem i człowiekiem.

Poeci tego nurtu (u nas Sęp-Szarzyński, S.H. Lubomirski i in.) odrzucali wszelkie namiastki szczęścia wierząc, że trwałe szczęście może zapewnić człowiekowi tylko odwieczna doskonałość — Bóg. Gardzili wszystkim tym, czym ludzie starali się przesłonić nurtującą ich pustkę i myśl o śmierci. „Bieźmy bez troski w przepaść, pomieściwszy przez sobą coś, co nam nie pozwala jej spojrzeć”. Grochowiak posłużył się w *Litości* tymi samymi alegoriami i antytezą (miłość — śmierć), co Morsztyn w słynnym sonecie *Do trupa*. Andrzej Morsztyn poprzestał na efektownej analogii między zakochanym i zabitym. Grochowiak zaś przeciwstawił miłość śmierci. Pragnął ukazać uczucie na tle całokształtu spraw ludzkich. Odszukać i określić jego miejsce i rolę w życiu człowieka („Płomień ostatniej na świecie latarki”). Zestawienie to jeszcze bardziej uwydatnia poznawczy cel liryki Grochowiaka, który dzieli ją od czysto estetyzującego, dworskiego nurtu barokowej poezji, a łączy z jej nurtem refleksyjnym.

Grochowiak podkreśla przede wszystkim nietrwałość, która jest udziałem zarówno ludzkich uczuć, jak świata materii, i która jest przekleństwem dla szukającego szczęścia człowieka. Ale w przeciwieństwie do metafizycznych poetów baroku nie ma nic trwałego, co mógłby jej przeciwstawić.



*Sonety białe* odtwarzają dzieje uczucia. Punkt kulminacyjny cyklu to *Litość*, kolejne zaś utwory (*Do Licy*, *Wdowiec*) obrazują stopniowe przesilanie się i wygasanie miłości. Sonet *Do Licy* świadczy o wspólnym z barokiem urzeczeniu przemijaniem, śmiercią, rozkładem.

Od Horacego zapożyczył poeta metaforycznie przekształcone imię kobiece (wykorzystał graficzną analogię między łacińskim imieniem Lica [czyt. Lika] i licem — twarzą) oraz motyw starzejącej się kobiety. Motyw ten stał się u Grochowiaka, w przeciwieństwie do moralizującego celu wiersza Horacego, pretekstem dla porównania przemijania uczuć z rozkładem ciała, jeszcze jednym obrazem *vanitas vanitatum*:

Bóg mnie wysłuchał — i przekwitasz, Lico,  
Wdziałeś na główkę kapturek pajęczy;  
Ruszysz się, słyhać: każda kostka dźwięczy,  
Przez cieką skórę nawet ślepi widzą.  
[...]  
Opadłaś, Lico. Zapadłaś się w sobie,  
Tak, jak się ziemia znienacka zapada,  
A każdy mija poruszoną stronę...

Niepokojące człowieka i świat sprzeczności to przyczyny, którymi barok tłumaczył ludzką niestałość — to, że „płaczymy i śmiejemy się z tej samej rzeczy” (Pascal). Wzniosłość od śmieszności dzieli w poezji Grochowiaka wątła przegroda. Wydaje się, że podobnie jak w barokowych utworach, również i w jego twórczości znajomość psychologii stanowi powód mieszania stylów. Sonety *Do Licy*, *Wdowiec* to groteskowe wersje poruszonych w początkowych wierszach białej sekwencji spraw. Miłość okazała się kluczem do poznania pełni prawdy o człowieku, a w konsekwencji obiektywnego świata (por. *Sonety brązowe i szare*). W przeciwieństwie do koncepcji Dantego, ukochana kobieta nie wiodła jednak poety do Boga. Różnicę tę zaznaczył Grochowiak w zamykającym część białą groteskowym podsumowaniu w sonecie *Wdowiec*:

Klucz, co mi dałaś, jest teraz bogatszy,  
I sierścią obrósł. Wygląda jak żywy.

[...]

Pięknie odeszłaś! Wpierw w muślin — i w glebę...  
I słyszę czasem, że tak wchodzisz dalej,  
Tak jakbyś w głębi węszyła za niebem...

\*

Nuta ironii towarzyszy kolejnej, poświęconej zadumie nad przeszłością sekwencji brązowej. *Sonety brązowe* to dalszy ciąg poszukiwań prawdy o człowieku. Tym razem w materiale przeszłości.

Punktem wyjścia dla tych rozważań jest wstępna teza z pierwszego sonetu pt. *Kamienne*. Poeta zakwestionował w niej poznawcze walory hagiografii historycznej. Wskazał przepaść, która dzieli ją od autentycznych zdarzeń. Barokowa relacja prawdy i pozoru pasjonuje go w dalszym ciągu:

Bo cóż historia, jak nie rozgrzeszenie?  
Miecz niegdyś nagi, teraz ma posturę  
Kogoś świętego. Ma i skrzydła, które  
Wznoszą go nieco nad spękaną ziemię...

A kto zgwałconych zna wniebowstąpienie,  
Tych znowu pędzła i zachwytu córek?  
Każda złożona na osobną chmurę  
Rzęsą zawadza o chłodne przestrzenie.

W dolnych komnatach — w wydrążeniach Sialu  
Siedzą waleczni. Ich — zacność oplata  
W białych bród płaszczce, jak w draperie żalu...

Ileż godności niosą ich golenie,  
Gdy lamp sędziwych liże je poświata  
A ogniem trzęsie nie wiatr, lecz milczenie.

Zdemaskował tutaj Grochowiak zacierający właściwe proporcje między prawdą i fałszem, dobrem i złem mechanizm legendy. Ulegają mu zarówno przedmioty, jak i osoby i zdarzenia. Groteskowy charakter tych zabiegów ujawnił poeta w przywoływanych na potwierdzenie retorycznego pytania (tezy) obrazach. Kolejno przedstawił: antropomorfizację i uświęcenie miecza (narzędzia mordu); malarskie wniebowstąpienie zgwałconych; oraz eliminujące zbrodniczość uposażenie walecznych. Od takich kamiennych figur, o zachwianych proporcjach, roi się historia, literatura i malarstwo — a w konsekwencji wyobraźnia człowieka.

W następnych sonetach cyklu usiłował poeta znaleźć właściwą metodę badania przeszłości. Uderza ścisłość przeprowadzonego w pionie (poszczególnych sonetów) i poziomie (sekwencji brązowej) rozważań. Każdy utwór rozpoczyna więc zgodnie z barokową praktyką poetycką gwałtownie postawiona teza — potem idą przesłanki (obrazy), wreszcie aforystyczna pointa. Końcowe aforyzmy to z kolei przesłanki prowadzonego w płaszczyźnie sonetów brązowych rozumowania. Jak już zaznaczano, ten dramatyczny a równocześnie logiczny sposób komponowania utworów przypomina barok. W pointach sonetów pokazał poeta cztery postawy wobec przeszłości: „śmiech wysoki” sceptyków (*Bawoły*); nadmierną nadzieję badaczy słownych przekazów (*Troja*); obojętność i brak wyobraźni zajętych codziennymi sprawami (*Ząb*); wreszcie tych, co mądrości historycznej szukają przez odbrazawianie celu przeznaczenia muzealnych przedmiotów (*Powołanie mieczy*). Aforystyczne sformułowania to jeszcze jeden przejaw barokowego dążenia do klasycznej zwięzłości; nie obce jest ono Grochowiakowi:

(*Bawoły*): Bo śmiech to oręż. Lecz nie śmiech wysoki!

(*Troja*): Ta o mądrości jest Pięknych nauka:  
Kto się zbyt wielką nadzieją obarczy,  
Ten mądrość skrzyknie, a w bęben odpuka.

(*Powołanie mieczy*): Męstwo! Przenigdy nie poleruj zbroi.  
Miecze — ciekące, gdy ciała są twarde.

W pełnym retorycznych pytań i powtórzeń monologu (*Gość*) wypowiedział poeta wahanie i niepewność. Przyznał się do zbłądzenia w labiryncie sprzecznych spostrzeżeń. Problem prawdy okazał się skomplikowany. Niemożność dotarcia do prawdy stanowiła jeszcze jeden barokowy dowód słabości człowieka — jeszcze jeden powód do pokory. Pisał Pascal: „Pożądamy prawdy, a znajdujemy w sobie jedynie niepewność. Szukamy szczęścia, a znajdujemy jedynie nędzę i śmierć”<sup>4</sup>. A oto tekst Grochowiaka:

Cóż jest historia? Czy iść w nią jak w salon?  
(Tu cesarz siedzi... Tam na klawesynie  
Jego Wstydliva splata pięciolinie  
W myśli warkoczyk...) Więc jeśli jak w salon,

To ile gromnic — niech jakie się palą?  
Czy żywym w górze, czy martwym w dolinie,  
Czy może temu, co w zdumieniu ginie,  
Bo tną go właśnie, a miał być ocalon?

Nie wiesz. Lecz nie chcesz odwracać też twarzy,  
Krok stąpisz — wracasz; idziesz tak do nikąd  
Jak ten, co zbłądził wśród obcych cmentarzy.

A blask jaśnieje. Magnezją się jarzy  
Tuzin świec dymnych na twoim świeczniku,  
Aż któraś pęknie, marmury oparzy.

Nagły przebłysk poznania — światła — i przesłaniająca je świeca dymna łamie się, parzy marmurowy salon historii. Poznanie okazało się mimo wszystko możliwe.

W kolejnym utworze zjawia się pochylony nad popiołami historii Faust. Usiłuje on w towarzystwie Mefista zgłębić przeszłość. Rozumowanie osiąga punkt kulminacyjny. Łączą się oba jego nurty, pionowy i poziomy. Pod naporem gwałtownych poszukiwań załamuje się sonetowa forma i ulega pozornemu rozbiciu na dramatyczny dialog. Nie dokonał tego żaden z wrażliwych na ruch barokowych twórców. Grochowiak, któremu nie

obcy jest dramat, pokazał, że sonet potrafi nie tylko ilustrować myśl czy uczucie (jak w renesansie), odtwarzać bieg myśli i uczuć (jak w baroku), ale również oddawać dynamikę konkretnego działania. Jeśli bowiem poszczególne wypowiedzi sceny ułożyć w 11-zgłoskowe wersy to ujawni się jej zgodna z regułą sonetowej formy budowa (z charakterystycznym układem rymów):

## FAUST

- Badaj popioły! Czym badasz?
- Celsjuszem!
- Więc badaj palcem, a lepiej: wargami.  
Słone?
- Gorące!... Miękkie jak aksamit...
- Widać, trafiłeś na królewską duszę.
  
- Jak tam robota?
- Teraz w occie muszę  
Rozpuścić żdziebko. Zjawią się poddani...
- Bądź ostrożniejszy! Z tych związków dynamit  
Mieszano często ku wspólnej otusze...
  
- Mefisto!
- Słucham?
- Mamy ziąb, kostnienie,  
Za chwilę — rozpacz, potem mord wygrzebię...  
Lecz to nie ludzi, to zjawisk są cienie!
  
- Jest tyle w chemii, ile człowiek nie wie,  
A chemia mówi prostą rzecz uczenie:  
To jest w popiele, co stygnie u ciebie.

Końcowy aforyzm potwierdził osiągnięcia z sonetów białych. W popiołach przeszłości odnaleźć można pokrewne własnym doświadczenia. Psychologiczna prawda indywidualnych przeżyć to klucz do zrozumienia historii (por. zwrotkę I) i uniwersalna prawda o człowieku („Lecz to nie ludzi, to zjawisk są cienie”).

Koncepcja ta łączy poetę z barokiem (zwłaszcza w klasycyzującym wydaniu francuskim).

Droga rozmyślań z sonetów brązowych wiodła od zakwestionowania legendy, poprzez zwątpienie, do prawdy: od opisu do retorycznego monologu — po dramat. Jak barokowi poeci dynamizował, ożywiał i zmieniał autor tok rozumowania: niepokoił metaforami; równocześnie zaś uściślał refleksje w pointach, dążąc do prawd ponadindywidualnych i ponadczasowych.

\*

*Sonety szare* są dalszym ciągiem zgłębiania człowieka i świata w oparciu o zdobytą metodę refleksji. Ich barwę można interpretować jako odbłask prozaicznej egzystencji „szarego człowieka”. Trzeci etap wędrówki to „nauka chodzenia po ziemi”. W *Sonetach szarych* usiłował poeta przywrócić ludzkiemu życiu właściwe proporcje. Uzpełnić je powszedniością. Ostatecznie zdemaskować pokrywający nędzę pozór. Ponownie zmieszał style. Tym razem już nie w obrębie poszczególnych utworów czy sekwencji, lecz w planie całego cyklu. Miarą wartości poezji uczynił prawdę. Towarzyszy jej powaga lub gorzka ironia. Zaś próbom idealizacji rzeczywistości — fikcji — groteska.

Własną wizję świata nakreślił poeta w *Nauce chodzenia*, poprzez antytezę ziemi jako ziemi i ziemi — ogrodu miłości:

A jesteś ziemia. Glina, ołów, sól —  
Jedwab popiołu, ciepła rozkosz bagien.  
A jesteś ogród. W tobie sarny nagie,  
Woły łagodne, rozpęknięte wpół...

Wszystko, co dźwigasz, uzbroiłaś w ból —  
To, co zakrywasz, w posępną odwagę.  
A jesteś ogród. W tobie panny nagie,  
Twarze młodzianków rozpęknięte wpół...

Tak ćwiczyc będę moje stopy obie,  
(Więc stopy wiersza — więc oblekłe w czucie)  
Ze krok uczynię, a odbędę wieki.

I gdybym z nagła w inne ziemie uciekł,  
Niech trwa nauka, że co kroczek zrobię,  
Ten będzie płaski — już nigdy: daleki.

Jeszcze raz powrócił motyw raju, ale tym razem skazonego cierpieniem ludzi i zwierząt. Łącznikiem z brązową sekwencją są zwrotki trzecia i czwarta, gdzie ponownie wypowiedział poeta bliską sobie koncepcję historii jako ciągłego świadectwa ludzkich problemów i dążeń. Wrażenie płynności nadają zwrotkom pierwszej i drugiej składnia (paralelizmy, wyliczenia, powtórzenia), częściowo archaizowana („A jesteś ziemia”, gdzie orzecznik zamiast w narzędniku liczby pojedynczej występuje w mianowniku liczby pojedynczej — składnia ta przeważała w polszczyźnie do przełomu XV/XVI w.; dopiero w XIX w. ustaliła się konstrukcja z orzecznikiem wyrażonym w narzędniku rzeczownika). Bogaty styl wypowiedzi poetyckiej współtworzą metafory i alegorie.

Wielokrotnie zaznaczane dążenie Grochowiaka do estetycznego wyodrębnienia wypowiedzi poetyckiej, kontrast między rozmiarami wiersza a ilością środków poetyckiej ekspresji, między swobodą wyobraźni a wiernością regułom, zbliża go do poetów baroku. (Punktem wyjścia dla wielu z nich był klasycyzm, u nas np. Daniel Naborowski.)

Realizm i estetyzm to kolejna, bardzo barokowa sprzeczność liryki Grochowiaka. Jeszcze jedna przyczyna mieszania stylów — źródło dynamiki. Tę sprzeczność między potrzebą piękna i prawdy rozstrzygał poeta na ogół na rzecz prawdy.

W sonetach szarych dokonuje się konfrontacja marzenia (*Echo*), legendy (*Leśni*) oraz literatury (*Kartofla*, *Podziemni*, *Nauka sejsmografii*) z życiem. W dalszym ciągu śledzi poeta (por. sonety białe i brązowe) relację rzeczywistości i pozoru.

W *Echu* skompromitował marzenia. Ujawnił ich prozaiczne tło:

W zapachu słomy zbutwiałej — w oparze  
Od nozdrzy koni, od atlasu wymion  
(A jeszcze w dali ciepłe bagna dymią)  
Była twa pora archanielskich marzeń.

Oto blask kuźni uzelaźnia twarze,  
Ktoś wiatr omiata latarnią olbrzymią;  
Tyle jest modlitw, ile świętych imion  
Niosą pokątne, ścienne kalendarze.

I już znaleźli wieśniaczkę skrzydlatą,  
Ten ujrzał we śnie róż ogromnych pożar,  
Kto inny wróży z nachmurnych objawów...

Noc spada cicha. Wilży usta kwiatom —  
Żaby śpiewają od stawu do stawu,  
Choć echo biegnie od morza do morza.

Realia wiersza układają się w dwa szeregi. Pierwszy obejmuje motywy szczególnie uprzywilejowane przez barok. Wchodzą tutaj żywioły przyrody (wiatr, morze, chmury, noc), zjawiska z pogranicza zabobonu i religijności, snu i jawy (marzenie, modlitwy, sen wizyjny, wróżby) oraz tradycyjne rekwizyty estetyzującej poezji (atlas, latarnia, skrzydła, kwiaty, róże). Szereg drugi, konkretny, tworzą realia ze sfery powszedniości (nozdrza koni, wymiona, bagna, zbutwiała słoma, kuźnia, kalendarz, wieśniaczka, żaby, staw).

Świadomie wyolbrzymił tutaj poeta właściwą sobie barokową skłonność do łączenia przeciwieństw. Ze zderzenia się sfery wzniosłej i tajemniczej z najbardziej prozaiczną i konkretną wyniknęła zamierzona groteska (por. wieśniaczka skrzydłata, omiatanie wiatru, atlas wymion, śpiew żab...).

Również kolejną barokową cechą swej liryki — dążność do hiperbolizacji zjawisk oraz do estetyzmu — przerysował i uczynił źródłem komizmu (zwrotki III i IV).

Grochowiak odsłonił granice własnej poetyki i wykorzystał to jako jeszcze jeden środek poetyckiej ekspresji. Znowu (por. *Litość*) nie cofnął się przez autokompromitacją, tym razem jako poety.



Znać, że dwudziestowieczna historia (Grochowiak uważa się za spadkobiercę moralnych doświadczeń ostatniej wojny) nauczyła go sceptycznego spojrzenia na siebie i szacunku dla codziennej prawdy o człowieku. Spokrewniło go to z poszukującymi prawdy o sobie również w burzliwych czasach, pełnymi wewnętrznej udręki ludźmi baroku.

W aluzjach do konkretnych utworów literackich: średniowiecznej *Satyrze na leniwych chłopów* i *Kartofli* Mickiewicza (*Kartofla*), *Przedwiośnia* i *Opisu Petersburga z Ustępu do III części Dziadów (Podziemni)* oraz *Testamentu* Słowackiego (*Nauka sejsmografii*), powołał się w celach polemicznych na trzy ujęcia rzeczywistości, trzy funkcje literatury: ośmieszającą, poznawczą i rewolucyjną. Wystąpił przeciw tendencyjnemu zniekształceniu rzeczywistości. Średniowiecznej satyrze na „leniwych chłopów” przeciwstawił poważne i tragiczne ujęcie pańszczyźnianej egzystencji. Z gorzką ironią ukazał odwrotną stronę ojczystej historii. Wbrew regułom klasycznej poetyki dojrzał tragizm również i w sferze powszedniości. Ukształtowane dramatycznie scenki i tutaj zawarł w sonetowej formie:

— Gdzie idziesz, Wojtek? — Ja do miasta, panie.  
— Co niesiesz, Wojtek? — Kamień na sprzedanie.  
— To wasze dary, o leniwi chłopie?

— Niosę kartoflę, dar prawie niczyi,  
Mały, okrągły, sposobny do szyi —  
Kto go zakupił łatwo się utopi.

Tworzonym przez rozmaitych mistyfikatorów („czyści”) „szklanym legendom” przeciwstawił poeta w sonecie *Podziemni* — życie. W pencie wiersza zapowiedział symboliczne „poruszenie ziemi” — przemianę świata.

Tu cug suteran — tam Czystych okrzyki  
Tu śleń skrzydlaty — tam Szklane Legendy.  
Popatrz! Frunęli... jak zwiewne okręty,  
Gdzie nie proporce, a klaszczą — języki.

Prawdopodobieństwo przemiany świata rozważył Grochowiak w kolejnym utworze, w *Nauce sejsmografii*. Rozpoczął od polemiki ze znanym zdaniem Słowackiego: „Zostanie po mnie ta siła fatalna, [...] Aż was, zjadacze chleba, w aniołów przerobi”. Tam, gdzie wieszcz postawił kropkę, współczesny poeta zręczną parafrazę jego słów zakończył sceptycznym znakiem zapytania. On, który również poznał najciemniejsze zakamarki psychiki ludzkiej i historii, wyraził niewiarę w możliwość, by literatura mogła się okazać siłą sprawczą przemiany ziemi. Romantyczna literatura dokonała tylko tyle, że porwała do beznadziejnej walki jedynie dzieci. Zamieniła ich żywe twarze w porcelanowe medaliony cmentarne:

— A jak ją wzruszyć? Czy siłą fatalną,  
Co zmienia dzieci w maski z porcelany?

W odpowiedzi na tę kwestię kreował poeta w szeregu smutnych metafor obraz snu, a potem śmierci (jak niegdyś w początkach twórczości Gajcy). Barok specjalnie uprzywilejował sen. Wtapiał go w całokształt rozważań o przemijaniu ludzkiego życia i trudnej do uchwycenia granicy między tym, co rzeczywiste, a już niereczywiste. Zauważono wówczas, że człowiek najmniej myśli poświęca teraźniejszości. Przyrównywano życie ludzkie do zawieszzonego pomiędzy tym, co było, a tym, co będzie — snu. Pascal pisał:

„Niech każdy zbada swoje myśli: ujrzymy, iż wszystkich zaprzęta przyszłość i przeszłość [...] Teraźniejszość nie jest nigdy naszym celem [...] Tak więc nie żyjemy nigdy, ale spodziewamy się żyć, gotujemy się wciąż do szczęścia, a co za tym idzie, nie kosztujemy go nigdy”<sup>5</sup>.

Otóż Grochowiak, podobnie jak wielu ludzi baroku, nieustannie ponawia wysiłki, by uwolnić się od fikcji i złudy. Zaś obecny w jego poezji motyw snu rozumiany jest analogicznie do miłości — jako świadome wytchnienie od naporu rzeczywistości (*Litość*, *Nauka sejsmografii* oraz *Epilog Agrestów*).

Dla większości znających siebie, również sceptycznych ludzi baroku, źródłem przemiany i dobra mógł być tylko Bóg i Jego łaska. Tego akcentu brak liryce Grochowiaka. Toteż bliższy jest on

ze swym upartym sceptycyzmem libertyńskiemu niż religijnemu torowi barokowej refleksji nad światem i człowiekiem.

Grochowiak przed rozpaczą ratuje się śmiechem i próbą ocalenia takich wartości humanistycznych, jak miłość, prawda, litość. To namiętne poszukiwanie prawdy oraz solidarność z innymi ludźmi stanowią optymistyczny akcent sonetów Grochowiaka, gdzie formułą ludzkiej egzystencji okazało się przede wszystkim cierpienie. Wędrowka po opanowanych obszarach życia dobiegła kresu. Podsumował ją i zamknął sonet *Z wieży*:

Więc nie mów: „tchórze” — powiedz: „zamyślony”,  
Zgaś reflektory, zostaw światło szare.  
Nie, tyle światła, co wcieka przez szparę  
Tych groźnych dzwonnicy, w których zdjęto dzwony.

Teraz już czuwam nad całym obszarem  
Mózgiem bolesnym jak krzew rozstrzelony,  
Rąk czworo splatam w cztery świata strony,  
Choć w jednym miejscu, o nóg wsparty — parę.

A w dole jeszcze gromadką koników,  
Trąbek świergotem, hosanną upręży  
Przemkną, zawrócą, kurzem zakolują...

Jak dobrze milczeć, gdy w słabnym krzyku  
Mniejsi od muszek, wirując wstępują  
W nad horyzontem zogniały księżyc.

## 7.

### ZATOPIONY W CIEMNYCH PROMIENIACH ZIEMI...

#### (O POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA)

„Nad walką cieni, konwulsjami, hałasem i wściekłością zbudował Piero della Francesca lucidus ordo, wieczysty porządek światła i równowagi” — pisał w jednym z esejów ujarzmiony wielkością sztuki mistrza z San Sepolero Herbert. Analizując poświęcone *Legendzie krzyża* freski z Arezzo, starał się poeta rozszyfrować tajemnicę sztuki Piera. Upatrywał ją w charakterystycznej dla tego artysty „poetyce powściągliwości i milczenia”. Siłą wyrazu malarstwa Franceski tkwi nie w ekspresji psychologicznej postaci, nawet nie w tematyce — lecz źródłem tej siły jest harmonia monumentalnych brył i światła. W sztuce mistrza, którego Malraux nazwał „wynałazcą obojętności jako dominującego wyrazu jego postaci”<sup>1</sup>, dokonała się według Herberta synteza ziemskiej, materialnej konkretności i owego lucidi ordinis. Postacie Piera są równocześnie dosadne i pełne harmonii. Ich osadzone na silnych i masywnych torsach głowy otacza światło. Twarze i szaty mają prześwietlone. Również pejzaże mistrza epoki Quattrocenta „ocieka światłem”.

Urzeczenie freskami z Arezzo nietrudno zrozumieć u autora *Struny światła* i *Studium przedmiotu*, którego cała twórczość jest nieustannym poszukiwaniem ponadindywidualnej równowagi i syntezy między tym, co — zgodnie z symboliką Herberta —

wyraża światło, a „misą cieni” — ziemią. Symboliczny konflikt między światłem i ciemnością wybuchnął już w debiutanckim tomie poety, w *Strunie światła*. W jednym z końcowych utworów zbioru — w dramatycznej scenie rozmowy Dedala i Ikara — stał się szczególnie wyrazisty:

## DEDAL I IKAR

Mówi Dedal:

Idź synku naprzód a pamiętaj że idziesz a nie latasz  
skrzydła są tylko ozdobą a ty stąpasz po łące  
ten podmuch ciepły to parna ziemia lata  
a tamten zimny to strumień  
niebo jest pełne liści i małych zwierząt

Mówi Ikar:

Oczy jak dwa kamienie wracają prosto do ziemi  
i widzą rolnika który odgarnia tłuste skiby  
a nawet widzą robaka który wije się w bruzdzie  
zły robak który przecina związek rośliny z ziemią

Mówi Dedal:

Synku to nie jest prawda Wszechświat jest tylko światłem  
a ziemia jest misą cieni Patrz tutaj grają kolory  
pył się unosi znad morza dymy idą ku niebu  
z najszlachetniejszych atomów układa się teraz tęcza

Mówi Ikar:

Ramiona bolą ojciec od tego bicia w próżnię  
nogi drętwieją i tęsknią do kolców i ostrych kamieni  
nie mogę patrzeć się w słońce tak jak ty patrzysz się ojciec  
ja zatopiony w ciemnych promieniach ziemi<sup>2</sup>

Przepaść dzielącą sferę światła od ziemi podkreślił Herbert z istic platońską ostrością. Sfera bytu rzeczywistego to obszar światłości, zaś obrazy orzącego ziemię rolnika, roślin, zwierząt,

które obserwuje zapatrzony w ziemię Ikar to — według Dedala — tylko marne cienie. Niebo Dedala pełne było „liści i małych zwierząt”. Podobnie niebo Platona wypełniały idealne, odwieczne prawzory przedmiotów.

W poprzedzających *Dedala i Ikara* utworach światło rozumiane było zgodnie z tradycją śródziemnomorską. W aspekcie ontologicznym symbolizowało inny, doskonalszy — bo trwały — rodzaj bytu; w aspekcie epistemologicznym wyrażało pełne poznanie (np. *Do Ateny ze Struny światła*). Nadto podobnie jak u Platona i estetyków wczesnochrześcijańskich utożsamiane było z pięknem, a pośrednio z twórczością artystyczną (np. *Do Apollina ze Struny światła*). Z symbolem światła wiązały się kolejne symbole: gwiazdy, ptaka (jako tajemniczej istoty z pogranicza dwóch światów) i lotu (który wyrażał odwieczne marzenie człowieka o oderwaniu się od ziemi)<sup>3</sup>.

Postawę przeciwstawną Dedalowej uosabiał zwrócony ku ziemi Ikar. Dla niego wszechświat ojca był tylko próżnią, niebytem. Obolałe ramiona Ikara nie wytrzymały próby lotu. Szukający oparcia wzrok nieustannie powracał ku ziemi. To ona, nie wszechświat, promieniowała światłem. Jego źródłem stała się materia. Podkreślił to użyty przez Ikara oksymoron: „ciemne promienie ziemi”.

Według tradycji gnostyckich i manichejskich przez symboliczną opozycję światła i ciemności — interpretowaną w sensie ontologiczno-moralnym — rozumiano zwykle przeciwieństwo między złą — będącą dziełem szatana i utożsamianą ze sferą ciemności — materią a światem niematerialnym, rządzonego przez Boga dobra, piękna i prawdy. Wydaje się, że tego rodzaju pogląd nieobcy jest Herbertowi. I w jego poezji obecne jest nieustanne przeciwstawianie sobie dwóch odmiennych sfer bytu. Równocześnie zaś dąży on do przewyciężenia owego skrajnego dualizmu. Pierwszą próbą zatarcia „wielkiej przepaści między nami a światłem” są przypisujące ziemi walor piękna i dobra, zdolność promieniowania słowa Ikara. Świat materii to według Herberta sfera, gdzie symboliczne światło i ciemność przenikają się nawzajem („ciemne promienie ziemi”). Pogodzenie tych przeciwieństw zależy od człowieka. Ikar był zbyt młody, by zaakceptować stanowisko pośrednie. Uznawał tylko

alternatywę albo — albo. Wybrał materię: przed powrotem na ziemię nie zaczerpnął światła i poniósł klęskę.

## KOMENTARZ

Był taki młody nie rozumiał że skrzydła są tylko przenośnią  
trochę wosku i piór i pogarda dla spraw grawitacji  
nie mogą utrzymać ciała na wysokości wielu stóp  
Istota rzeczy jest w tym aby nasze serca

które toczy ciężka krew  
napętniły się powietrzem  
i tego właśnie Ikar nie chciał przyjąć

módlmy się<sup>4</sup>

Podobne problemy poruszał niegdyś Miłosz, choć w poemacie *Świat* rozstrzygał je nieco inaczej. Maksymalista Herbert pragnie osiągnąć równowagę między kontemplacją samego w sobie światła (Dedal) a namiętną miłością do ziemi (Ikar). Miłosz zaś nie radzi „patrzeć prosto w słońce”. Według niego, w widzialnym świecie, który jest odbiciem niewidzialnego, należy szukać śladów światła: „patrzeć na promień odbity od ziemi”.

Herbert takiego stanowiska nie przyjmuje, ciągle bowiem wyrzuca sobie nadmierne, równe Ikarowemu przywiązanie do ziemi („ziemia którą kochałem za bardzo” — powie w *Testamencie ze Struny światła*). Owo „za bardzo” — powód upadku Ikara — oraz fakt, że marzenie „o pochwyceniu w spragnione usta wieczności” nie równa się wierze w istnienie sfery światła (próżnia, o której mówi Ikar) to główne źródła niepokoju poezji Herberta. Niepewność co do ostatecznych losów oraz przywiązanie do ziemi tłumaczy obecne w *Strunie światła* akcenty panteistyczne (*Testament, Wersety panteisty, Ballada o tym że nie giniemy*).

Herbert rzadko przemawia w pierwszej osobie. Przeważnie ukrywa się za światem przedstawionym. Dąży do maksymalnej obiektywizacji i uogólnienia własnych przeżyć i przemyśleń. Celowi

temu służy ponadczasowa symbolika, wzięci z mitologii greckiej modelowi bohaterowie oraz fakt, że sytuację wyznania zastępuje sytuacja narracyjna, bądź — jak w *Dedalu i Ikarze* — dramatyczna. Utwór ten składa się bowiem z trzech nierównorzędnych części (co potwierdza analiza wersyfikacyjna). Część ideowo najważniejsza to początkowy dialog Dedala z Ikarem. Centralnej partii dialogu nadaje piętno powagi i patosu wpadający w heksametr sześćcioakcentowiec toniczny (zwrotki 2-4). Ten heksametryczny fragment wyraźnie wyodrębnia się spośród dalszych części wiersza. Opis katastrofy (aluzja do znanego obrazu Breughla) to właściwie opisujący scenerię tekst poboczny dramatu. Zaś koniec utworu, który obejmuje odautorski komentarz, uznać można za rodzaj parabazy: za znany z antycznego dramatu — ujawniający ideę utworu — zwrot do publiczności. Całość to owego dramatu ostatnia scena. Rangę poruszanego problemu zdradza dramatyczna forma. Dramat, który żywi się walką przeciwieństw, świadczy, że spokojny pozornie, ponadindywidualny świat poetycki Herberta wzniesiony został nad szarpiącymi człowieka konfliktami.

Ludzkiemu dążeniu ku transcendencji i kontemplacji przeciwstawia się codzienna egzystencja. Nie pozwala ona, by „ludzkie serca, które toczy ciężka krew, napępniały się powietrzem”. Niemożność wyzwolenia się spod obojętności przyciągania świata wypowiedział Herbert w szeregu utworów z tomu *Hermes, pies i gwiazda*. Niematerialnym duszom Nefertiti czy Ankhentona trudno było porzucić umarłe ciała. Ignorowane piękno świata objawiło się nawet ascecie. Krew wypływająca z okaleczonego cierniami ciała świętego Ignacego zastygła w kształt kwiatu róży. W ostatecznym rachunku świat zwyciężył świętego. Sprzeczny z tradycyjnie umoralniającym wydźwiękiem przypowieści świadczy o ironicznym dystansie poety wobec ludzkiego marzenia o uniezależnianiu się względem materii.

Święty Ignacy  
biały i płomienny  
przechodząc koło róży  
na krzak się rzucił  
kalecząc ciało



dzwonem czarnego habitu  
pragnął zagłuszyć  
urodę świata  
która tryskała z ziemi jak z rany

i kiedy leżał na dnie  
kołyski kolców  
zobaczył  
że krew spływająca z czoła  
zastyga na rzesach  
w kształt róży

i ślepa ręka  
szukająca cierni  
przebita została  
słodkim dotykiem płatków

plakał oszukany święty  
pośród szyderstwa kwiatów  
ciernie i róże  
róże i ciernie  
szukamy szczęścia<sup>5</sup>

W poezji Herberta zachodzi często sytuacja odwrotna do postulowanej przez Słowackiego. Zjadacze chleba nie przemieniają się w aniołów, lecz przeciwnie — ciężar ziemskiej egzystencji człowieka przytłacza nie tylko duszę, nie tylko świętych ascetów, lecz nawet dosięga kontaktujących się z ludźmi aniołów. Ten nowy, fikcyjny argument potwierdzający siłę ziemskiego przyciągania przypieczętowuje poeta przypowieścią z *Siedmiu aniołów*:

## SIEDMIU ANIOŁÓW

Co rano przychodzi siedmiu aniołów. Wchodzą bez pukania. Jeden z nich nagłym ruchem wyjmuje mi z piersi serce. Przykłada do ust. Inni robią to samo. Wtedy usychają im skrzydła, a twarze

ze srebrnych stają się purpurowe. Odchodzą ciężko tłukąc sabotami. Serce zostawiają na krześle jak pusty garnuszek. Cały dzień trzeba napęniać, aby nad ranem aniołowie nie odchodzili srebrni i skrzydlaci<sup>6</sup>.

Osobiste zaangażowanie autora w pozornie paradoksalną opowieść dodaje poruszanemu problemowi niezwyklej wagi. Pojawienie się ja lirycznego i autoanalizę równoważy jednak i w tym wypadku zmierzająca ku symbolicznemu uogólnieniu forma przypowieści, szczególnie uprzywilejowana przez poetę.

W *Hermesie, psie i gwiazdzie* zaświaty i ich symboliczni przedstawiciele — aniołowie mają ludzkie twarze i ludzkie słabości. Traktowani są żartobliwie i na równi z pojawiającymi się niekiedy greckimi bóstwami. Szemkel, z wiersza *Siódmy anioł*, „był wielokrotnie karany za przemyt grzeszników”. Jest czarny i nerwowy i jak niesforny chłopiec nieustannie strofowany przez pozostałych sześciu towarzyszy.

Za antropomorfizacją aniołów i humanizacją sfery transcendentnej kryło się, być może, pragnienie rehabilitacji świata materialnego. Jego urodę i przyjazność pojmował Herbert w okresie *Hermesa, psa i gwiazdy* na sposób helleński. I podczas gdy Miłosz szukał w nim okruczeństw absoliutu, Herbert wielbił przede wszystkim materialne piękno ziemi. Tom *Hermes, pies i gwiazda* pełen jest akcentów polemicznych wobec kojarzącej się z bezduszną, obcą człowiekowi doskonałością sfery transcendentnej. Mając do wyboru nieznaną doskonałość, której istnienie zaledwie przeczuwał i znany, bliski świat materialny — nie mogąc przewyciężyć wyraźnej dla niego niespójności obu tych obszarów bytu — stał się Herbert w stopniu przewyższającym Miłosza piewcą codzienności. Piękno i przyjazność świata przyrody i drobnych przedmiotów utrwalił w szeregu utworów stylizowanych na naiwne opowiadania i bajki dla dzieci.

To „zatopienie w ciemnych promieniach ziemi” nie uwolniło go jednak od niepokoju. Symboliczny ptak Herberta, pozbawiony piór i możliwości latania, konał wydany na pastwę pasożytującego na nim robactwa (*Równowaga*). Równowaga za cenę rezygnacji z absoliutu i wydania się na łup materii stała się dla symbolicznego ptaka powodem klęski i powolnego obumierania. Ale lot ku

nieskończoności zakończył się dla innego ptaka także śmiercią. Symboliczną pustkę — a nie światło — dzierżył w szponach ptak o skrwawionej głowie z *Martwej natury*:

## MARTWA NATURA

Z przemyślną niedbałością wysypano na stół te kształty przemocą odłączone od życia: rybę, jabłko, garść jarzyn przemieszanych z kwiatami. Dodano do tego martwy liść światła i małego ptaka o skrwawionej głowie. Ów ptak zaciska w skamieniałych szponach małą planetę złożoną z pustki i zabranego powietrza<sup>7</sup>.

Jeśliby człowiek, lekceważąc transcendencję, uwikłał się w świat materii — nie osiągnie szczęścia. Bezwzględne prawo przemijania i śmierci pozbawi go dóbr, które kochał i posiadał. Świadomy tego Herbert odwrócił się w *Studium przedmiotu* od świata materii. Skierował się ku niewidzialnym obszarom. Za najpiękniejszy uznał „przedmiot, którego nie ma”.

Jedyną jego przystanią okazała się sztuka. Toteż przeniknięcie sztuki absolutem postulował poeta w zakończeniu *Studium przedmiotu*. Bowiem utwór ten to — jak wykazał Jarosław Marek Rymkiewicz<sup>8</sup> — zarówno krótka historia sztuki europejskiej, jak poetycka rozprawa o zmaganiach wewnętrznych człowieka poszukującego absolutu, jak wreszcie uniwersalna poetyka (wspólna malarzom i poetom) wyrosła z doświadczeń zwłaszcza dwudziestowiecznego malarstwa.

Historia sztuki to dla Herberta dzieje dokonań artystycznych, których mniej lub więcej uświadamianym założeniem było oznaczenie i wyrażenie tego, czego w pełni wyrazić się nie da — transcendencji. Szukano jej w sferze konkretnych przedmiotów<sup>9</sup> i w skrajnie subiektywnych abstrakcjach.

Przedmioty sztuki nie mają, według Herberta, rzeczywistego bytu. Istnieją na granicy bytu i nicości — analogicznie jak wszechświat w ambiwalentnym ujęciu z *Dedala i Ikara*. Sztuka i absolut posiadają więc podobny status ontologiczny. Są projekcją „marzeń wewnętrznego oka” — oka intuicji i wyobraźni — które informuje człowieka o konieczności śmierci, a sugerując mu nie-

śmiertelność, broni go przed rozpaczą i bezsensem istnienia. Kreowany przez artystę świat rodzi się nie tylko z ludzkiego pragnienia nieśmiertelności i pełni bytu.

Wiara w absolut i twórczość artystyczna są wynikiem eschatologicznego niepokoju. Prawdziwe źródło sztuki, religii i filozofii to uświadomiona sobie przez człowieka konieczność śmierci (dnem „wewnętrznego oka” jest „tęczówka konieczności, żrenica śmierci”). Sztuka, podobnie jak religia i filozofia, żywi się ideami. W studium idealnego przedmiotu poezji wymienił Herbert dwa współtworzące ów przedmiot pojęcia: ideę porządku (którą wyraża krzesło) i ideę przygody (zmięte płótno). Obie idee zaczerpnięto „z cienia przedmiotu, którego nie ma”, z cienia platońskiego absolutu, w którym preegzystowały odwieczne prawzory przedmiotów. Tak rozumiał obszar transcendencji Dedal. Niebo w ujęciu mitologicznego rzeźbiarza zapępniały „liście i małe zwierzęta”.

Artyście przyszłości zaproponował Herbert kompromis między ideą przygody i porządku — między dwoma skrajnościami; wyrażaniem tylko obiektywnego lub tylko subiektywnego. Między mimetyzmem i abstrakcją. Wprawdzie z pojęciem transcendencji spotyka się człowiek jedynie z sferze psychiki, ale artysta, aby ów „fenomen psychiczny” (termin Rymkiewicza) wyrazić w sposób znaczący i czytelny, musi odwołać się do dostępnego wszystkim obiektywnego świata materii. Świat sztuki to obszar pogranicza, gdzie widzialne musi ulec metamorfozie, by wyrazić niewidzialne. Przedmioty tak pojętej sztuki mają się stać znakami absolutu (przetworzonymi, choć przedmiotowymi znakami absolutu były idee Platona). Kolejnymi znakami transcendencji są w *Studium przedmiotu*: czarny kwadrat, relacja pion — poziom, wyspa oraz krzesło „wyjęte z cienia przedmiotu, którego nie ma”.

By przybliżyć propozycje Herberta, warto raz jeszcze odwołać się do jego eseju poświęconego malarzowi Piero della Francesca, któremu udało się według poety zbudować „wieczysty porządek światła i równowagi”, będący syntezą świata materialnego i niematerialnego.

Przetworzony przez artystę świat materii powinien wyrażać niepokojące człowieka zagadnienie śmierci i transcendencji — to ostateczny wniosek rozprawy Herberta:

wyjmij  
 z cienia przedmiotu  
 którego nie ma  
 z polarnej przestrzeni  
 z surowych marzeń wewnętrznego oka  
 krzesło

piękne i bezużyteczne  
 jak katedra w puszczy

połóż na krzesle  
 zmiętą serwetę  
 dodaj do idei porządku  
 ideę przygody

niech będzie wyznaniem wiary  
 w obliczu pionu zmagającego się z horyzontem  
 niech będzie  
 cichsze od aniołów  
 dumniejsze od królów  
 prawdziwsze niż wieloryb  
 niech ma oblicze rzeczy ostatecznych

prosimy wypowiedz o krzesło  
 dno wewnętrznego oka  
 tęczę konieczności  
 źrenicę śmierci<sup>10</sup>

Przełomowe znaczenie *Studium przedmiotu* podkreśla dwuznaczny drugoosobowy zwrot retoryczny (do czytelnika i do samego siebie) — jeszcze jeden sygnał intelektualnego i emocjonalnego zaangażowania. Nakładające się na siebie kontury rozmowy i dramatycznego monologu wewnętrznego wzmagają napięcie utworu.

W trzecim fragmencie *Studium przedmiotu* symboliczne zatopienie czarnego kwadratu niewiadomej stało się przejściem od „żału po pięknym nieobecny” do twórczości artystycznej, ponownie powołującej go do życia. Zaszyfrowany absolut Herberta zyskał wówczas nowy symboliczny wyraz: wyspy pochłoniętej przez szalejący ocean przemieszanych żywiołów (znany z mitologii chaos):

3

teraz  
cała przestrzeń  
wzbiera jak ocean

huragan bije  
w czarny żagiel  
skrzydło zamieci krąży  
nad czarnym kwadratem

i tonie wyspa  
pod słonym przyborem

Owa „krucha” wyspa wyodrębnia się ponownie spośród „wrzasku elementów” w *Napisie*. Unicestwiony przez poetę w *Studium*, niezdolny do samodzielnego bytu absolut objawił się ponownie w całej swojej (wprawdzie symbolicznej) konkretności. Być może, nadeszła oczekiwana w *Objawieniu* (ze *Studium przedmiotu*) upragniona chwila olśnienia i poeta stanął twarzą w twarz z transcendencją. Wynurzona z oceanu materii symboliczna wyspa trwa rzeczywiście. Jej trwanie podkreśla w sposób szczególny nader rzadko używany przez Herberta czas terażniejszy:

### WYSPA

Jest nągła wyspa Rzeźba morza kołyska  
groby między eterem i solą  
dymy jej ścieżek oplatają skały  
i podniesienie głosów nad szum i milczenie<sup>11</sup>

Symboliczna, górzysta wyspa przypomina skaliste, jakby wyrzeźbione przez morze w kamieniu wyspy greckich archipelagów. Myśli i uczucia przybierają w inspirowanej przez Helladę wyobraźni Herberta kształt równie ostateczny, jak antyczne posągi. Wspólny z Norwidem rzeźbiarski charakter wyobraźni przejawia się w podobnej wielkiemu poecie wrażliwości na kształt. Barwy pojawiają się w wierszach Herberta sporadycznie. Szczególnie uprzywilejowana jest biel: kolor wapienia, gipsu, marmuru i alabastru — podstawowych tworzyw rzeźby i architektury antycznej. Najsilniej jednak urzeka poetę bryła i światło: architektura, rzeźba i wyrażające harmonię monumentalnych brył przeniknięte światłem malarstwo Piera della Francesca. Wiersze, których trzon kompozycyjny stanowi symboliczny opis mają równie ponadindywidualny, posągowy charakter jak rzeźba Nike, „w której sukni skamieniał wiatr”. W rzędzie wspomnianych utworów na szczególną uwagę zasługuje *Wyspa*. Konsekwentnie do drogi zapoczątkowanej już w *Strunie światła* — a kontynuowanej w *Studium przedmiotu* — przedmiotem poetyckiej obserwacji stał się tutaj absolut, a nie złożona z żywiołów materia. Perspektywa widzenia zmieniła się na korzyść symbolicznego światła. Wyspa, która wypełniła kwadrat niewiadomej (*Studium przedmiotu*) „jest nagła”, jak akt intuicji. Zostaje utożsamiona z kołyską, jako obszar spokoju i wytchnienia, gdzie nawet nieujarzmiony ocean rad by znalazł przystań za cenę śmierci („ocean rad by tutaj złożyć kości”). Niesprecyzowane położenie wyspy wyraża metafora „groby między eterem i solą”. Z określenia „dymy jej ścieżek oplatają skały” wynika, że wizja owej wyspy nie była zbyt wyrazista a opisujący ją odkrywca nie dotknął własną stopą nieznanego lądu. Następną zwrotka (wyodrębniona zaczynającym się majuskułą wersem) to wobec tego wynik pozadoświadczalnej, raczej opartej na intuicji, wiedzy autora:

Tu pory roku strony świata mają dom  
i cień jest dobry dobra noc i dobre słońce  
ocean rad by tutaj złożyć kości  
zmęczone ramię nieba opatrują liście

Na przypominającej zarówno zatopioną Atlantyde, jak legendarną Arkadię, skalistej wyspie ziściło się marzenie poety. Osiąg-

nięta została jedność pogodzonych przeciwieństw: światła i ciemności, życia i śmierci. Skończyła się udręka człowieka: „zmęczone ramię nieba opatrują liście”. Mimo spowodowanej brakiem interpunkcji celowej wieloznaczności (zatarcie związków znaczeniowych między wyrazami uwydatnia fakt zjednoczenia się przeciwieństw) funkcję rozgraniczającą pełni w przytoczonym wersie dział średniówkowy. Wypada on po sylabie piątej. Szczegół ten wyznacza kierunek interpretacji. Jeśli przypomnieć przypowieść *Wybrańcy gwiazd* z *Hermesa, psa i gwiazdy*, gdzie bohater-poeta „upierzonym ramieniem” chce osiągnąć nieskończoności, oraz „listek światła”, którego nie udało się pochwycić „ptakowi o skrwawionej głowie” (*Martwa natura*) — to jasną staje się metafora „zmęczone ramię nieba opatrują liście”. Na symbolicznej wyspie nastąpiło spotkanie człowieka z wiecznością. Uderzająca jest kruchość owej wyspy w porównaniu z narzucającą się człowiekowi materialnością świata:

Jej kruchość pośród wrzasku elementów  
gdy nocą w górach gada ludzki ogień  
a rankiem zanim wybłyśnie Aurora  
pierwsze w paprociach wstaje światło źródeł •

Jak tłumaczyć owo „światło źródeł”, pojawiające się w porze między rozświetloną ogniem ludzkich siedzib nocą z „wymblyśnięciem” jutrzeńki? Tajemnicze jak legendarny kwiat paproci, który zakwita w noc świętojańską, w czasie letniego przesilenia dnia i nocy? W *Zimowym ogrodzie ze Struny światła* tłumione przez zlodowaciałą ziemię „gardła źródeł” są synonimem życia. Także w *Napisie* źródło utożsamiono z wodą, z „matką elementów”, uznawaną przez Talesa za przyczynę życia i główny składnik materii. Jeśli symbolikę źródła połączyć z symboliką światła, to „światło źródeł”, które „wchodzi w paprociach” w porze przesilenia dnia i nocy (por. ze *Świtem* z *Napisu*), rozumieć można jako promienie prawdziwego życia, jako odblask absolutu Platona (a w rzeczywistości prawdopodobnie odblask wschodzącego słońca).

Zrealizowana w sferze transcendencji jedność przeciwieństw jest na ziemi — wbrew prawom dialektyki — nieosiągalna. Ponowne potwierdzenie tej myśli znalazł Herbert w średniowiecznej



rzeźbie przedstawiającej walkę szatana z aniołem o człowieka. Ostatnia utrwalona w kamieniu scena alegorycznej walki to wizja człowieka rozdartego przez przedstawicieli światła i ciemności:

szatan trzyma mocno  
oderwaną rękę Jacoba  
pozwalając reszcie  
wykrwawić się między  
czterema niewidocznymi skrzydłami<sup>12</sup>

Wskrzeszeniu zagłuszonego przez „elementy” absolutu towarzyszy w *Napisie* odwrócenie się poety od materii, a w konsekwencji akceptacja śmierci jako jedyne sposobu wyzwolenia się od „zbyt ciężkiego” ciała. Tę zmianę stanowiska ujawnia porównanie dwóch wierszy o podobnych motywach, problematyce i tytułach: *Zimowego ogrodu ze Struny światła z Zimowym ogrodem z Napisu*. Dzieli je granica trzynastu lat.

Obraz pogrążonej w ciszy, bezlistnych drzew i skutej lodem, zmartwiałej ziemi w *Zimowym ogrodzie* z debiutanckiego tomu Herberta to wizja śmierci. Zakończenie utworu zostało wymierzone przeciw rządzącemu światem materii okrutnemu prawu śmierci.

Prawu temu złożył poeta w symbolicznej, całopalnej ofierze garść włosów. Gest wyrzucenia włosów może według magii ludowej stać się przyczyną ich obumierania. Ale w kontekście utworu Herberta gest ten oznacza nie tylko podporządkowanie się nieubłagalnemu prawu, lecz także wyzwanie rzucone losowi:

Okrutnym losom włosów garść —  
niech spala się w powietrzu czystym<sup>13</sup>.

W okresie *Struny światła* bronił więc poeta biologicznego życia. Był wrogiem śmierci. W trzynaście lat później w *Napisie* zaakceptował śmierć a zdeprecjonował świat materii. Podkreślił obcość przyrody względem człowieka:

Naprawdę między przyrodą a losem ludzkim  
nie ma istotnego związku

powiedzenie że trawa szydzi z katastrofy  
jest wymysłem niepocieszonych i chwiejnych

Osobliwy przypadek: dwie proste równoległe  
nie przecinają się nawet w nieskończoności

Tyle można tylko o tym uczciwie powiedzieć<sup>14</sup>

Drugi *Zimowy ogród* był dziełem mrozu, nadal kojarzącego się ze śmiercią. Podkreśla to już pierwsza metafora: „zastukał pazur mrozu w okno”. (Trzykrotnym pukaniem zwykła przecież oznajmiać swoje przybycie śmierć z ludowych opowieści.) W wydrapanych w szronie przez mróz konturach fantastycznych roślin odbijają się fragmenty drzew zza okna: konary, pnie.

zastukał pazur mrozu w okno  
oko otwiera się na ogród  
drzewa dla zmysłów nieruchome  
wirują szybko w lekkim szkle  
i tylko pazur nieostrożny  
objaśnia lot zerwanym szronem<sup>15</sup>

Ogród, który kwitnie na szybie to według poety doskonalsza kopia rzeczywistego sadu. Śnieżna flora tylko pozornie pozbawiona jest życia. Utworzony ze szronu świat delikatnych, przenikających się linii sprawia wrażenie ruchu, a ruch to kwintesencja życia. Przyroda zaś oskarżona zostaje o świadomą mistyfikację: oczarowuje stworzenia, by ofiarować im śmierć. Rzeczywisty ogród — „zielona trumna” — wabił motyla „na uczyty miodu i trucizny”, podczas gdy sad wyrzeźbiony na szybie przez mróz nie oszukuje nikogo. Mróz demaskuje materialny świat, a pozbawiając przyrodę nietrwałego piękna, odkrywa rządzące nią prawo przemijania i śmierci tak skwapliwie maskowane:

nie ma już ziemi lepkich łap  
które się grzebią w trupach kwiatach  
za chmurę śniegu uniesieni  
na liniach lekkich grawitacji

i tylko chwilę czarne pnie  
i tylko głuchy jak bas konar  
przypominały ziemi głos  
nim je ogłuszył mrozu ogień

Twórcza rola mrozu (śmierci) polega na powołaniu do życia nowego, doskonalszego świata. Wyrzeźbiony przez mróz ogród „nie wabi motyla na uczyty miodu i trucizny”, nie ludzi go możliwością trwałego szczęścia. Tę podwójną — unicestwiającą i wskrzeszającą w doskonalszej formie — funkcję mrozu wyraża oksymoron „mrozu ogień”, a potwierdza kolejna strofka:

z rombów trójkątów ostrosłupów  
na przekór — niespokojnej linii  
włosów przez które cieknie krew  
jedwabiem w nierozumnych fałdach  
zielonej trumnie dla motyla —  
z rombów trójkątów ostrosłupów  
odbudowano mądry ogród  
diamentem spina sieć płaszczyzna  
nie będzie wołał już owadów  
na uczyty miodu i trucizny

W *Zimowym ogrodzie* z *Napisu* uwydatnił poeta przede wszystkim twórczą rolę śmierci. Wizja przetworzonego ogrodu koresponduje z powstałą niegdyś na wyspie Patmos wizją przepalonej ogniem i na nowo powstałej ziemi. Tę zamaskowaną analogię zdradza, być może, właśnie oksymoron „mrozu ogień”. Zagęszczona metaforyka, czterostopowy jamb i pojawiająca się w końcowym komentarzu dwuznaczna forma czasownika „ty” — to sygnały silnego napięcia emocjonalnego, które ucisza się w ostatnim dwuwierszu wraz z uogólniającą subiektywne refleksje pierwszą osobą liczby mnogiej „my”, „nasze”:

powitać mróz gdy tobie ptakom  
wyjmuje wprawnym dziobem serce

jak gniazda łamie ślad na drodze  
i rozkazuje iść po rzece  
z czarnego pnia z ciężkiego ciała  
wyrasta gałąź biały oddech  
by marzeń wszystkich naszych atom  
z powietrzem znowu się połączył

W ostatniej zwrotce wysnuł więc poeta ostateczne wnioski z przedstawionego pod kątem rehabilitacji śmierci opisu udoskonalonego ogrodu. Przeszedł do afirmacji również ludzkiej śmierci. Metaforyczny mróz zasługuje na powitanie, bowiem uwalnia „z czarnego pnia z ciężkiego ciała” „biały oddech”. Posiada dziób i pazury, czyli jest ptakiem — przedstawicielem transcendencji. Opozycji: materialnego ogrodu i jego zdematerializowanej, utworzonej ze szronu kopii, odpowiada przeciwstawienie ciała i oddechu — jeszcze jednej opozycji z kręgu światła i ciemności. Biały, skraplający się w powietrzu oddech to zdematerializowany, doskonalszy — bo niepodległy śmierci — wyzwolony z ciała człowiek wewnętrzny. Powietrze zalicza się w symbolice Herberta do tej samej sfery, co światło (w przeciwieństwie do „czarnego pnia ciała”).

W świetle metafizyki i eschatologii rozpatrywać zwykł Herbert również zagadnienie poznania. W utworach poświęconych problemom epistemologicznym wyraził zwątpienie w możliwość poznania pełnej prawdy o człowieku i świecie — z powodu słabości zmysłów i rozumu. Zmysły zagradzają człowiekowi drogę do światła i nie pozwalają wyzwolić się z obszaru materialnych konkretów, mimo, że o istnieniu tajemniczych terenów mówi człowiekowi intuicja:

Najtrudniej jest przekroczyć przepaść  
co się otwiera za paznokciem  
i doznać dłonią bardzo śmiałą  
obcego światła ust i oczu<sup>16</sup>

Rozum natomiast prowadzi na manowce abstrakcji. Filozofowie i teologowie Herberta oddają się paradoksalnemu zajęciu: „absolut mierzą i liczą” (*Uprawa filozofii ze Struny światła, Raj*

teologów z tomu *Hermes, pies i gwiazda*). Alegoryczna *Ścieżka z Napisu* (nawiązanie do I pieśni *Boskiej Komedii*), która poprzedza *Zimowy ogród*, kończy się zapytaniem o możliwość pełnego poznania — o ową „wielość w jedności”, do której tęskni poeta:

Czy naprawdę nie można mieć zarazem  
źródła i wzgórza idei i liścia  
i przelać wielość bez szatańskich pieców  
ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji<sup>17</sup>

Wydaje się, że *Zimowy ogród* daje odpowiedź na to pytanie przez ponowne potwierdzenie zawartej w *Wyspie* sugestii (wizja grobów), że „napelnienie się ludzkich serc powietrzem” (pełnego bytu i poznania) może dokonać się dopiero w sferze transcendencji i to pod warunkiem uprzedniej śmierci.

Ujawnione już w interpretacji postaci Dedala dążenie poety do „patrzenia prosto w słońce” — do kontemplacji absolutu — okazało się silniejsze niż słabość zmysłów, niż lęk przed śmiercią i nieprzewycięzalna obawa przed nicością. W ostatnim wierszu z *Napisu* ponownie postawił poeta dręczące pytanie:

co będzie  
kiedy ręce  
odpadną od wierszy

gdy w innych górach  
będę pił suchą wodę

powinno to być obojętne  
ale nie jest<sup>18</sup>

Trzeci z serii oksymoronów „sucha woda” wyraża niepokojącą myśl, że „po tamtej stronie” zamiast symbolicznej wody życia spotkać można sztywny z ludzkich złudzeń, kojarzony z ciemnością niebyt — dolinę, „gdzie huczy wielki śmiech pod ciemnym lasem”. W świetle tego zwątpienia akceptująca śmierć za cenę niepewnej wieczności postawa Herberta nabiera cech niemal stoickiego heroizmu.

Wybierając absolut, Herbert wiedział, że postępuje wbrew prawu rządzącemu rozwojem cywilizacji. W miarę postępu w życiu ludzkości zwycięża postawa Ikara: odwrócenie się od kontemplacji i ideałów. W zwróconej ku Grecji wyobraźni poety wymiernymi wykładnikami (by użyć tego określenia) transcendencji stali się ze względu na swoją konkretność bogowie. Są oni bohaterami tych poetyckich opowieści Herberta, gdzie konflikt między transcendencją i sferą wartości niematerialnych a utylitarystycznie zorientowaną cywilizacją przedstawił poeta w ironizującym, na pół groteskowym ujęciu. Dowodzi to, że Herbert — podobnie jak Norwid — mimo powściągliwości (charakterystyczny dystans wobec poruszonej problematyki) nie cofa się przed wartościowaniem i oceną. Celowi temu służy najlepiej współgrająca z poetyką dystansu — wspierana groteską — często bliska szyderstwu ironia<sup>19</sup>. Jej ostrze wymierzone zostało przeciw utylitaryzmowi, szarzyźnie i nudzie codziennej egzystencji (pod której wpływem nawet diabeł uległ frustracji — por. *Diabeł rodzinny z Napisu*). W zetknięciu z codziennym, współczesnym życiem nawet gorszący niegdyś cielesnością bogowie antyczni okazali się idealistami. Ulubieniec poety, Hermes — posłaniec bogów, opiekun ludzkich ideałów i marzeń uosobionych w poetach i włóczęgach — zstąpił w *Hermesie, psie i gwieździe* na ziemię. W *Napisie* opowiedziano ziemskie losy bóstwa. Wygnany podobnie jak pozostali mieszkańcy Olimpu poza granice uprzemysłowionych miast skoczył do rzeki, popełniając symboliczne samobójstwo, „które stało się punktem wyjścia do czegoś nowego, niejasnego” (*Próba rozwiązania mitologii*).

Cywilizacji, w której zabrakło miejsca na najskromniejszy ideał absolutu — gdzie jedyną pozostałością po ideałach i zarazem bronią przeciw wszechogarniającemu utylitaryzmowi stała się ironia — przepowiedział poeta klęskę jeszcze w *Studium przedmiotu*:

## Z MITOLOGII

Naprzód był bóg nocy i burzy, czarny bałwan bez oczu, przed którym skakali nadzy i umazani krwią. Potem w czasach republiki było wielu bogów z żonami, dziećmi, trzeszczącymi łózkami i bez-

piecznie eksplodującym piorunem. W końcu już tylko zabobonni neurastenicy nosili w kieszeni mały posążek z soli, przedstawiający boga ironii. Nie było wówczas większego boga.

Wtedy przyszli barbarzyńcy. Oni też bardzo cenili bożka ironii. Tłukli go obcasami i wsypywali do potraw<sup>20</sup>.

W myśl reprezentowanej przez Herberta cyklicznej koncepcji dziejów po epoce załamania się ideałów następuje epoka barbarzyństwa itd. ... Barbarzyństwo kojarzy się w jego wyobraźni z cieniem, chłodem i śmiercią (barbarzyńcy przybyli z północy, jak śmiercionośny wiatr z *Zimowego ogrodu* ze *Struny światła*). Ostatnie ze znaczeń ciemności to pogrążająca wszystko w nicość żądza negacji, niszczenia i mordy.

## LONGOBARDOWIE

Ogromny chłód wieje od Longobardów  
Mocno siedzą w siodle przełęczą jak na krzesłach spadzistych  
W lewej trzymają jutrznie  
W prawej bicz lodowce smagają juczne zwierzęta  
Ogniska trzaskanie gwiazd popiół wahadło strzemięcia  
Pod paznokciami pod powieką  
Grudki krwi obcej czarne i twarde jak krzemień  
Palenie świerków szczekanie konia popiół  
Wieszają na urwiskach węża obok tarczy  
Wyprostowani idą z północy bezsenni  
Prawie ślepi kobiety nad ogniskami kołyszą czerwone dzieci

Ogromny chłód wieje od Longobardów  
Cień ich trawę przepala kiedy zlatują w dolinę  
Krzycząc swoje przeciągłe nothing nothing nothing<sup>21</sup>

W przeciwieństwie do barbarzyńców, „umazanych krwią i skaczących przed bogiem nocy i burzy, przed czarnym bałwanem” negacji, wybierając światło, wybrał Herbert twórczość. We własnej poezji utrwalał przede wszystkim bliskie sobie dążenie do harmonij-

nej jedności przeciwieństw, którą (według poety) udało się niegdys osiągnąć włoskiemu malarzowi Pierowi della Francesca. Idealem artysty był w *Strunie światła* Arijon. Jego śpiew oswajał dzikie zwierzęta i godził wrogie żywioły:

O czym śpiewa Arijon  
tego dokładnie nikt nie wie  
najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię  
morze kołysze łagodnie ziemię  
ogień rozmawia z wodą bez nienawiści  
w cieniu jednego heksametru leżą  
wilk i łania jastrząb i gołąb  
a dziecko usypia na grzywie lwa  
jak w kołysce  
Patrzcie jak uśmiechają się zwierzęta  
Ludzie żywią się białymi kwiatami

i wszystko jest tak dobrze  
jak było na początku<sup>22</sup>

Apolliniński ideał poezji chwilowo załamał się pod powrotną falą barbarzyństwa. Nothing, nothing, nothing — dalekie echo krzyku Longobardów — zabrzmiało ponownie podczas drugiej wojny światowej. Wówczas to, wbrew ciemnym siłom negacji, Herbert — wyznawca europejskiego humanizmu — postanowił odszukać zagubiony w młodości „posąg” poezji czystej. W wierszu *Do Apollina ze Struny światła* pisał:

Szukam posągu  
zatopionego w młodości  
pozostał tylko pusty cokół —  
śląd dłoni szukającej kształtu<sup>23</sup>

Cała twórczość Herberta poświęcona została rekonstruowaniu „trwalszego nad spize” — choć chwilowo strzaskanego — podobnego horacjańskiemu monumentu. W tym celu wykorzystał poeta



właśnie doświadczenia drugiej wojny. Ciemne siły negacji dały w jego poezji impuls światłu. Zostały pozbawione unicestwiającej mocy. Humanista zwyciężył i zapanował nad barbarzyństwem.

Podczas fikcyjnego spotkania z Apollinem w drodze do Delf (*Hermes, pies i gwiazda*) bohater opowieści Herberta (zmitologizowane wcielenie autora — pierwsza osoba liczby pojedynczej) dowiedział się od samego boga, że „sztukmistrz musi zgłębić okrucieństwo”.

## W DRODZE DO DELF

Było to w drodze do Delf. Właśnie mijałem czerwoną skałę, kiedy z przeciwnej strony pojawił się Apollo. Szedł szybko nie zwracając na nic uwagi. Kiedy zbliżył się, zauważyłem, że bawi się głową Meduzy skurczoną i wyschniętą od starości. Szeptał coś pod nosem. Jeśli dobrze usłyszałem, powtarzał: „Sztukmistrz musi zgłębić okrucieństwo”<sup>24</sup>.

Wiersz *Apollo i Marsjasz (Studium przedmiotu)* przypomniawszy hańbiący boga słońca epizod, gdy Apollo, powodowany zazdrością o śpiewaka Marsjasza, rozkazał obdrzeć ze skóry utalentowanego rywala. W obu utworach (*W drodze do Delf, Apollo i Marsjasz*) wykazał Herbert wysoki stopień samowiedzy. Sam odstąpił źródła owego platońskiego dążenia do piękna, dobra i harmonii. Tym źródłem okazało się „zgłębienie okrucieństwa”. Doświadczenie to zawdzięczał poeta wojnie.

Zagubiony w młodości symbol poezji czystej — posąg Apollina — opisywał poeta we wspomnianym już wierszu *Do Apollina ze Struny światła*:

Cały szedł w szumie szat kamiennych  
laurowy rzucał cień i blask

oddychał lekko jak posągi  
a szedł jak kwiat

we własną zastłuchany pieśń  
lirę podnosił na wysokość milczenia

zatopiony w sobie  
źrenicami białymi jak strumień

Kamienny  
Od sandałów  
do wstążki we włosach

Początkowe pięć wersów przytoczonego fragmentu napisane zostało jambem. Wydaje się, że rytm jambiczny pełni w poezji Herberta jeszcze inną funkcję oprócz nadawania poruszonym problemom najwyższej rangi intelektualnej i emocjonalnej (np. omawiany już *Zimowy ogród z Napisu*). Jamb to w jego poezji rytm wspomnień i pamięci (by posłużyć się metaforą). Dziewięciozgłoskowym jambem napisał Herbert również wiersze poświęcone poległym w czasie drugiej wojny żołnierzom Podziemia (*Poległym poetom*, *Las ardeński ze Struny światła*, *Prolog z Napisu*). Warto przypomnieć, że dziewięciozgłoskowy jamb to ulubione metrum Gajcego z ostatniego okresu twórczości<sup>25</sup>. Toteż gdy w wierszu *Poległym poetom* obok sparafrazowanych metafor z poezji Gajcego<sup>26</sup> i Borowskiego<sup>27</sup> pojawi się ów charakterystyczny jamb, będzie to dowodem jawnego przyznania się Herberta do solidarności i jedności z własnym zdziesiątkowanym przez wojnę pokoleniem<sup>28</sup>. Wynika stąd, że jamb to nie tylko przejrzysta aluzja wersyfikacyjna do twórczości Gajcego<sup>29</sup>. Urodzony w 1924 roku Herbert<sup>30</sup> jest kontynuatorem reprezentowanego przez Baczyńskiego i Gajcego humanizmu, opartego o szeroko pojętą miłość. Nowym, heroicznym rysem tego humanizmu był fakt, że rodził się on z głębokiego sprzeciwu wobec przyniesionego przez wojnę nihilizmu moralnego.

Podobnie jak polegli w walce o godność człowieka rówieśnicy i jak żyjący w burzliwych czasach Piero della Francesca zapragnął Herbert „nad walką cieni, konwulsjami, hałasem i wściekłością” zbudować „wieczysty porządek światła i równowagi”<sup>31</sup>. O dobroć i prostotę prosił Apolla we *Fragmencie ze Studium przedmiotu*:

lecz jeśli możesz przywróć splamionym twarzom dobroć  
i włóż prostotę do rąk tak jak włożyłeś żelazo —

obłoki zsyłaj Apollo obłoki zsyłaj obłoki<sup>32</sup>

Ale solidarność z poległymi stała się dla Herberta powodem nowych — tym razem moralnych — powikłań. W poezji jego zapisany został konflikt pamięci i życia — jeszcze jedna postać nieprzewycięzalnej opozycji między światłem i ciemnością. Bohaterowie Podziemia zginęli w obronie najwyższych wartości. Wyobrażenia poety utożsamiała ich z tymi wartościami. Pamięć o zniszczonym mieście i poległych żołnierzach „świeci jeszcze”. Tytuł tomu *Napis* to aluzja do prostego napisu z żołnierskiej trumny, który poeta pragnie za wszelką cenę ocalić od zapomnienia. Podobnie jak niegdyś pragnął „przetłumaczyć na sanskryt” (a przez to uwiecznić) ów czterowers z wiersza pod tytułem *Napis ze Struny światła*:

Gdy wyschnie źródło gwiazd  
będziemy świecić nocom

Gdy skamienieje wiatr  
będziemy wzruszać powietrze<sup>33</sup>

Wpisaniu zmarłych w pamięć i poezję sprzeciwia się wroga wartościom codzienna, szara egzystencja. Toteż od czasów *Studium przedmiotu* prowadził z nią poeta nieubłaganą walkę. Z zajadłą satysfakcją tropił stojących o krok od ostatecznego upodlenia cyników i konformistów: rzymskiego prokonsula i następcę Hamleta — Fortynbrasa<sup>34</sup>. Dopuszczał ich w lirykach roli do głosu — by tym skuteczniej zdemaskować i skompromitować. Na ten szyderczy aspekt *Trenu* zwrócił uwagę Jan Błoński<sup>35</sup>. Skłonnych do kompromisu i „równowagi” straszył losem toczonego przez robactwo ptaka<sup>36</sup>. W otwierającym *Napis* dramatycznym dialogu (*Prolog*) z utylitarystami bohater Herberta opowiedział się za „świecąca” wciąż pamięcią o zmarłych i tą częścią ich świata wartości, którą potocznie nazywa się ojczyzną:

Rów w którym płynie mętna rzeka  
nazywam Wisłą. Ciężko wyznać:  
na taką miłość nas skazali  
taką przebodli nas ojczyzną<sup>37</sup>

Słusznie zauważył Jan Błoński<sup>38</sup>, że „Nigdzie [...] liryzm Herberta nie bucha silniej niż wtedy, kiedy mowa o ojczyźnie. Odzywa się wtedy niespodziewanie — tonacja romantyczna”. Spostrzeżenie to potwierdza najbardziej dynamiczna z form, dramatyczny (pisany jambem) dialog z *Prologu*:

Ch ó r

Wyrzuc pamiętki. Spal wspomnienia i w nowy życia strumień wstąp.  
Jest tylko ziemia. Jedna ziemia i pory roku nad nią są.  
Wojny owadów — wojny ludzi i krótka śmierć nad miodu kwiatem.  
Dojrzewa zboże. Kwitną dęby. W ocean schodzą rzeki z gór.

O n

Płynę pod prąd a oni ze mną  
nieubłaganie patrzą w oczy  
uparcie szepczą słowa stare  
jemy nasz gorzki chleb rozpaczy

Muszę ich zawieźć w suche miejsce  
i kopczyk z piasku zrobić duży  
zanim im wiosna sypnie kwiaty  
i mocny zielny sen odurzy.

To miasto

Ch ó r

Nie ma tego miasta  
Zaszło pod ziemię

O n

Świeci jeszcze

Chór

Jak próchno w lesie

On

Puste miejsce

lecz wciąż ponad nim drży powietrze

po tamtych głosach

Wbrew pociągającej go materii, mimo niepewności co do ostatecznych losów — wbrew rozwojowi cywilizacji i ciężarowi codziennej egzystencji, mimo wiedzy o ludzkim barbarzyństwie oraz mimo własnej słabości wreszcie<sup>39</sup> — bronił Herbert w swojej twórczości najwyższych wartości humanistycznych.

Taki heroiczny humanizm uosabiał Sokrates z dramatu Herberta *Jaskinia filozofów*<sup>40</sup>. Wydaje się, że herbertowski Sokrates to najpełniejsza autokreacja samego poety — a zarazem zapowiedź *Pana Cogito*. Nie obca jest temu Sokratesowi ani (równie ostra jak u manichejczyków) świadomość dwoistości bytu oraz płynący stąd strach i niepewność, ani (rozbudowany potem przez Platona w system filozoficzny) idealizm. (Ciemne siły materii — lęk, chaos, śmierć — reprezentował w dramacie bóg Dionizos, zaś rozum, światło i równowagę — Apollo). W ostatecznym rachunku zajmujący się przede wszystkim metafizyką Platon wzbudził w poecie nieufność i posądzenie o antyhumanizm. Platon Herberta pragnął „patrzeć na człowieka jak na rzecz”.

Tam, gdzie zaczyna się filozofia człowieka, kończy się wpływ Platona. Bliski jest on poecie tylko wówczas, gdy głosi supremację świata idei. Podobnie jak bliscy są mu o wiele późniejsi manichejczycy, gdy ostro przeciwstawiają sobie sferę światła i ciemności. Ale uznanie poety zyskuje tylko Sokrates, który — odwrotnie niż Platon — nie stworzył abstrakcyjnego systemu, lecz biorąc pod uwagę naturę ludzką „mówił, jaki ma być człowiek, co to jest dzielność, co to jest dobro”. Równie związany czuł się Herbert w okresie *Struny światła* ze stoikami (wywodzili się oni pośrednio z tradycji sokratejskiej) — dowodem: wiersz *Do Marka Aureliusza*, zakończony symbolicznym gestem braterstwa.

Sokrates głosił supremację świadomości nad tym, co podświadome. Nie zawahał się własnych koncepcji przypieczętować śmiercią (zob. *Wyspa, Zimowy ogród*), która miała być przejściem do sfery rządzonej przez Apolla, gdzie według płynącej z logiki sokratejskiej hipotezy, rozum powinien równać się dobru i szczęściu. Nawiedzany nocami przez Dionizosa, zagrożony śmiercią, niepewny do końca ostatecznych losów, Sokrates Herberta mówił o „jasnej i ciemnej krwi”, z których pierwsza wspomaga rozum, druga niepokoi serce człowieka (Dedał i Ikar), o „białej jedności, bez początku, bez końca, nieruchomej, niepodzielnej” (*Studium przedmiotu, Wyspa*); uczył, że „naszą rzeczą jest przebić się ku temu, co ponad chaosem świeci jak gwiazda”. Na pytanie jednego z uczniów (tak bardzo przecież nurtujące Herberta) „czy wolno zdradzić ziemię”, Sokrates odpowiedział podobnie jak pośrednio odpowiedział w *Napisie* sam Herbert:

SOKRATES

Nie ma ciebie i cienia drzew i ptaków, ziemi i nieba. Jest tylko nieruchoma jedność.

UCZEŃ II

Tylko cyfra.

SOKRATES

Bez początku, bez końca, nieruchoma, niepodzielna.

UCZEŃ II

[...]

SOKRATES

Cóż. Nie przekonam was. Zbyt młodzi jesteście. Ogłuszeni kłótnią życia i śmierci. Ale kiedyś porzucicie dom pełen hałasów. I zacznie się wasza podróż w górę. Ku nieruchomej, białej, niepodzielnej liczbie. Późno już, wracajcie do domu.

## Przypisy do Wstępu

- <sup>1</sup> M. Żurowski, *Ezra Pound. Lepszy rzemieślnik*, „Przegląd Humanistyczny”: 6, 1974, ss. 89-112.
- <sup>2</sup> M. Żurowski, *Norwid i symboliści*, „Przegląd Humanistyczny”: 4, 1964.
- <sup>3</sup> F. Kermode, *Romantic Image*, London 1971.
- <sup>4</sup> M. Żurowski, *op. cit.*, s. 94.
- <sup>5</sup> T.S. Eliot, *Szkice literackie*, pod red. W. Chwalewik (przełożyli: H. Pręcłkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik), Warszawa 1963. T.S. Eliot, *Selected Essays*, London 1980.
- <sup>6</sup> W. Borowy, *T.S. Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji oraz Wędrowka nowego Parsyfala. Poezja T.S. Eliota*, w: W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, tom I, Warszawa 1983.
- <sup>7</sup> R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978. J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967.
- <sup>8</sup> Por. E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosa*, Warszawa 1989. Jako twórcę bliskiego dadaizmowi (!) odebrał T.S. Eliota S. Helsztyński w nieprzychylnym angielskim poecie szkicu pt. *Ezra Pound i T.S. Eliot*: „Wiadomości Literackie”, 8 III 1931 (nr 10).
- <sup>9</sup> G. Genette, *Palimpsesty* (1979), przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, t. IV, cz. 2.
- <sup>10</sup> *Gdzie nie posieją mnie... Studium wiersza*, w: Maria Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. III, Kraków 1972.
- <sup>11</sup> *Termin i pojęcie symbolizmu w literaturze światowej* (1967), w: R. Wellek, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*, wybór i przedmowa H. Markiewicz, Warszawa 1979.
- <sup>12</sup> *Op. cit.*, ss. 361 i 368.
- <sup>13</sup> H. Markiewicz, *Młoda Polska i „Izmy”* w: K. Wyka, *Modernizm Polski*, Kraków 1968, wyd. II. K. Wyka, hasło „modernizm” w: *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1985 (PWN).

- <sup>14</sup> Douwe Fokkema, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Inst. Kultury, Warszawa 1994, ss. 21, 52.
- <sup>15</sup> *Literary Essays of Ezra Pound*, edited by T.S. Eliot, Faber and Faber, London 1968.
- <sup>16</sup> M. Żurowski, *op. cit.*, s. 111-112.

### „Piąta pora roku” Kazimierza Wierzyńskiego

Pierwodruk tekstu w wersji angielskiej: *Wierzyński's Piąta pora roku* w: „Antemurale” XXVI, 1982-1983, Rzym; oraz w: Jolanta Dudek, *The poetics of W.B. Yeats and K. Wierzyński. A Paralel*. UJ 1993.

- <sup>1</sup> Por. J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951-1969*, Wrocław 1975.
- <sup>2</sup> K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*, Londyn 1966, s. 8. Por. B. Miązek, *Die Lyrische Beschreibung im Nachkriegsschaffen Kazimierz Wierzyński*, Wien 1977, rozdz. III i V, oraz B. Miązek, *O głównych motywach w liryce Kazimierza Wierzyńskiego po roku 1945* w: „Przegląd Powszechny” 1986, nr 2.
- <sup>3</sup> Cytuję za: Cz. Zgorzelski, *Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978, s. 161.
- <sup>4</sup> F.W.J. Schelling, *Podstawowe założenia filozofii sztuki*, w: *System Idealizmu Transcendentalnego*, przekład: K. Krzemieniowa, Warszawa 1879, s. 366.
- <sup>5</sup> Cz. Zgorzelski, *op. cit.*, rozdz. IV. Por. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 142: „Związane jest to niewątpliwie z wyjątkową rolą Mickiewicza w kulturze polskiej, rolą której nie da się z niczym i z nikim porównać — jest on ciągle i stale — i zapewne tak już pozostanie na zawsze — „pierwszym z Polaków”, „największym człowiekiem polskim”. Por. M. Tatara, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918-1968*, Wrocław 1973,



- rozd. III (*Rekwizyt retoryczny*). Por. M. Dłuska, *Legenda wieczności w: Studia i rozprawy*, Kraków 1972, tom III. Por. J. Dudek, *op. cit.*, ss. 58-90.
- <sup>6</sup> Por. K. Wierzyński, *Kurhany* (1938). Por. K. Wierzyński, *O Leopoldzie Staffie* w: K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*. Por. K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie*, Warszawa 1939.
- <sup>7</sup> Następujący po zwr. 18 *Piątej pory roku* wers „Czemu nie śpiewa” uważam za ekwiwalent zwrotki. W moim przekonaniu jest to więc zwrotka 19.
- <sup>8</sup> Por. S. Pigoń, *Do źródeł Dziadów Kowieńsko-Wileńskich w: Studia Literackie*, Kraków 1951. Por. także wiersze Wierzyńskiego *Dziady* i *Litwa jesienna* w: *Poezje zebrane*, Londyn, ss. 140 i 488.
- <sup>9</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*. Ed. T. Pini, Nowogródek 1934, s. 129.
- <sup>10</sup> Tekst *Piątej pory roku* podaję według wydania: K. Wierzyński, *Poezje wybrane 1951-1964*, pod red. M. Dłuskiej, Kraków 1972, ss. 107-110.
- <sup>11</sup> Por. M. Dłuska, *op. cit.*, t. III, s. 131: „Motyw przewodni powracającej panoramy kraju, oglądany aż czterokrotnie z różnych perspektyw, pociągnął za sobą konsekwencje stylistyczne. Czarnoksiężska latarnia ukazuje go kolejno — w barwach pamięci, pod tchnieniem śmierci, w miłości i żalu, a wreszcie w barwie nadziei: w nieśmiertelności słowa”.
- <sup>12</sup> Por. *Tkanka ziemi*, w: K. Wierzyński, *Poezje wybrane*, ss. 143-144.
- <sup>13</sup> Por. Maurycy Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Kraków 1923, ss. 15-16, 25, 26.
- <sup>14</sup> M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich w: Studia romantyczne* pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1973, s. 44.
- <sup>15</sup> J. Lechoń, *Przemówienie na pierwszym wieczorze literackim „Skamandra”* w: J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977, ss. 108-110.
- <sup>16</sup> Por. M. Głowiński, *Maska Dionizosa w: Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
- <sup>17</sup> Główne tezy studium T. Terleckiego omawiam na podstawie

publikacji *The Dionysian and Apollonian antinomy in Kazimierz Wierzyński's early poetry* w: For Wiktor Weintraub, 1975.

- <sup>18</sup> *Ibidem*, s. 523.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, s. 536.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, s. 532.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, s. 532.
- <sup>22</sup> Por. K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*, s. 14: „Na wzgórzu schody i złożony napis na bramie: Collège de France. Dwa dni przed wigilią Bożego Narodzenia r. 1840 Mickiewicz wszedł po tych stopniach aby wygłosić pierwszy swój wykład. Był profesorem literatur słowiańskich, ale wykladał swoje idee o nowym świecie odrodzonej moralności i wolności.”
- <sup>23</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła prozą*, Ed. T. Pini, Nowogródek 1934, tom IV: *Wykłady o literaturach słowiańskich*, Rok Czwarty: 1843 - 1844, s. 148.
- <sup>24</sup> L. Staff, *Franciszkanizm w: Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Wrocław 1977, s. 693.
- <sup>25</sup> A. Mickiewicz, *Wykłady... wykład 38, Rok Drugi (1841 - 1843)*, s. 320.
- <sup>26</sup> A. Nowaczyński, *Skamander połyska, wiślaną świetląc się falą* (1921) w: J. Zacharska, *Skamander*, ss. 162 - 173. T. Peiper, *Poeci bez idei poetyckiej* (1928) w: *ibidem*, ss. 178 - 184. K. Irzykowski, *Programofobia* (1934) w: *ibidem*, ss. 156 - 162.
- <sup>27</sup> J. Tuwim, *Manifest powszechnej miłości* w: *Dzieła*, Warszawa 1964, t. 5: *Pisma prozą*, s. 216.
- <sup>28</sup> W. Horzyca, *Słowo wstępne do „Skamandra”* w: J. Zacharska, *Skamander*, ss. 105 - 107. Por. także uwagi J. Zacharskiej dotyczące autorstwa manifestu Skamandra (s. 259).
- <sup>29</sup> K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, s. 30.
- <sup>30</sup> T. Zieliński, *Starożytność bajeczna*, Warszawa 1957, ss. 21 - 22.
- <sup>31</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, pod red. J.W. Gomulickiego, t. 3, Warszawa 1971, s. 488. Por. M. Żurowski, *Norwid i symboliści* w: „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 4.
- <sup>32</sup> J. Słowacki, *Dzieła*, Ed. T. Pini, tom 1: *Drobne utwory poetyczne. Poematy*, Warszawa 1933, ss. 39 - 40.
- <sup>33</sup> Por. *O moim geniuszu* w: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*,

- s. 475. Por. *Dziady*, *ibidem*, s. 488. Por. *Narada z ptakami*, *ibidem*, s. 500.
- <sup>34</sup> Cytowane przez K. Wykę w: *Thanatos i Polska*, Kraków 1971, ss. 112-113. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. XVII, Wrocław 1975, s. 117.
- <sup>35</sup> Por. J. Lechoń, *Poezje*, Warszawa 1973, (*Jacek Malczewski*).
- <sup>36</sup> Por. też obraz Jacka Malczewskiego pt. *Piosnka jesienna*. Obraz ten przedstawia młodego mężczyznę w szynelu wojskowym, w towarzystwie młodej dziewczyny, która trzyma w dłoniach nieżywą jaskółkę (symbol śmierci i zbliżającej się zimy).
- <sup>37</sup> Por. K. Wierzyński, *Psalm o wierzbach* w: *Poezje zebrane*, s. 525, gdzie zimorodek kojarzy się z karpacką wiosną. Por. hasło „alcyon” w: J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paryż 1973, t. I, ss. 37-39. Por. Pseudo-Platon, *Zimorodek...*, przeł. L. Regner, Warszawa 1985.
- <sup>38</sup> K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, s. 437.
- <sup>39</sup> Por. K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*, Warszawa 1963.
- <sup>40</sup> Por. M. Dhuska, *Legenda wieczności* w: *Studia i rozprawy*, t. III, s. 156.
- <sup>41</sup> Mickiewiczowskie „słowo” jest wieloznaczne. Może ono oznaczać: Boga, Objawienie Boże (tj. Pismo św.), natchnione dzieło sztuki, natchnione działanie, natchnionego człowieka, fundament bytu.
- <sup>42</sup> „Ale jeżeli ciężko otrzymać Słowo, promień Słowa Bożego, jeżeli w niewielu tylko epokach dano światu widzieć organa tego Słowa, ciężko też i je przyjąć” A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Czwarty, s. 150).
- <sup>43</sup> „Zastanawiając się nad wewnętrzną pracą naszego ducha, moglibyśmy już przyjść do niejasnego poznania Słowa Bożego, bo każdy z nas ma w sobie iskrę Bożą, ma swoje Słowo Boże, i wszystkie nasze dzieła są Słowami cząstkowymi”. (*Ibidem*, s. 148).
- <sup>44</sup> *Ibidem*, s. 130.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, ss. 132-133.
- <sup>46</sup> „Dla przekonania się, ile w tem prawdy, dosyć będzie, jeżeli

każdy zastanowi się, co się z nim dzieje w tych rzadkich chwilach, kiedy miłość silna, szczerza i czysta, kiedy uczucie patryotyczne albo natchnienie boskie każe mu mówić. Jakiś ogień wewnętrzny zapala się natenczas w głębi naszego jestestwa, przebiega nagle po wszystkich żyłach, przejmuje, roztopia niejako całą naszą organizację i z tak roztopionego człowieka duch jego, wyciągając pierwiastek [...] tworzy tę lotną i płomienistą kulkę, którą nazywamy słowem, która wylatuje z nas, nie rozłączając się z nami, która zdaje się znikać, a jednak trwa tak długo, jak duch, co ją wydał, to jest — bez końca” (*Ibidem*, s. 132).

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>48</sup> „Mówiliśmy o cudowności słowa żywiącego, o duchu stającym się pokarmem”. (*Ibidem*, s. 139).

<sup>49</sup> „Ewangelia powiada, że człowiek żyje nie tylko chlebem, ale i słowem Bożem. Odwołując się do Ewangelii, można rzec śmiało, że, jeżeli gdzie objawia się niedostatek i głód duchowy, to pewno tam zabrakło słowa Chrystusowego. Ewangelia rozsiana była po świecie na zasilek ducha ludzkiego. Skoro zaś zważymy wpływ ducha na stan fizyczny człowieka, odkryjemy i prawdziwą przyczynę nędzy materialnej, która w istocie nie jest niczem innym jak tylko następstwem nędzy moralnej — a wtedy łatwo da się nam pojąć i ta jeszcze cudowność słowa, jego działalność na ciało, jego pożywność [...] bo niezawodnie słowo może nakarmić” (*Ibidem*, s. 136).

<sup>50</sup> „Praca zaś podług Hezjoda jest to wyteżenie czucia i mocy” (*Ibidem*, s. 137).

<sup>51</sup> „Intencja i siła połączone w jednym duchu stanowią czyn. Ten, kto taki czyn spełnia jest prawdziwym autorem. *Auctor*, w języku łacińskim, znaczy sprawcę, człowieka, przez którego rzecz jaka zostaje nie zapisana, ale sprawiona, i który pomnaża *auget*, zbiór rzeczy mających być w czynie. Takie sprawowanie rzeczy, taka realizacja daje razem człowiekowi powagę, władzę istotną” (*Ibidem*, ss. 141-142).

<sup>52</sup> „Rzecz ta, z siebie niezmiernie ważna dla wszystkich nas, Słowian, dotyka szczególnie. *Słowianie* wychodzi na to, co lud *słowa*. Lud ten zachowuje dotąd czystą tradycję znaczenia

- słowa, do którego zawsze przywiązuje pojęcie świętości i mocy twórczej” (*Ibidem*, s. 131).
- <sup>53</sup> „Z doktryn nic nie wynika: doktryna jest to sposób widzenia jednego człowieka [...] Rzeczą, nie mogącą się sformułować, trwałą, żywą, działającą, jest sam człowiek, *słowo wcielone*. Tego to człowieka przeczuwają i zapowiadają poeci polscy; człowieka, *który wśród głosów mylnych, wśród wrzasków tysiąca, / Uchem duszy rozpozna przeznaczeń kół grzmienie, / Wskoczy w rydwan wyroków i zajmie siedzenie, / I po czasie przejedzie jako Przeznaczenie.*” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Drugi (1841 - 1842), s. 320).
- <sup>54</sup> A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok Czwarty, s. 148.
- <sup>55</sup> „Nazwa *Słowianie* oznacza więc, w interpretacji Mickiewicza, nie lud *posiadający Słowo*, lecz lud *oczekujący Słowa*. Słowo zaś, słowo objawione, zawsze wciela się w wielką jednostkę o szczególnych uzdolnieniach charyzmatycznych („Bóg nie ma innego sposobu przemawiania do ludzi: musi obrać człowieka”) pisze A. Walicki, *Filozofia a mesjanizm*, Warszawa 1970, ss. 276 - 277.
- <sup>56</sup> „[...] Słowianie wszystkie zasoby umysłowe złali w ten jeden olbrzymi pomnik. Język słowiański, tak dawny, jak Indyan i Germanów, żyje dziś jeszcze w ustach 80 milionów ludzi” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok I, s. 23).
- <sup>57</sup> *Ibidem*, s. 9.
- <sup>58</sup> „Możnaby powiedzieć, że cały ten ogromny język, jakby odlany z samorodnego kruszcu bez żadnej mieszaniny, wytrysnął i rozwinął się z jednego słowa [...] Są w nim obadwa pierwiastki boski i ludzki — składa się on niby z dwóch języków, które rozwijają się razem, jeden, zstępując od rzeczy niewidomych i wyższych do rzeczy widomych i niższych, drugi, wznosząc się ze świata materialnego w świat duchowy. Ten sam podział znajdujemy w Genезis, gdzie Bóg jednym jestestwem sam daje nazwiska, drugich nazwanie zostawuje człowiekowi [...] Ze wszystkich języków słowiańskich rozległością swoją najwięcej odpowiada ogromowi natury”. (*Ibidem*, ss. 23 - 24).
- <sup>59</sup> *Cztery toasty pewnego Chemika na cześć istot promienistych* w: A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, ss. 107-108.

- <sup>60</sup> Por. T. Zieliński, *Po co Homer*, pod red. A. Biernackiego, Kraków 1970, ss. 308-316.
- <sup>61</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, s. 68.
- <sup>62</sup> „Dla niektórych ludzi sztuka jest jeszcze jednym sposobem praktykowania religijności, jakiego trzymać się śmieją”. A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok III i IV, s. 127.
- <sup>63</sup> „Sztuka nie jest także przypomnieniem rzeczywistości: tworzy przedmioty, których nikt nigdy nie widział” (*Ibidem*, s. 127).
- <sup>64</sup> „Skądże więc wziąć wzór, ideał arcydzieła? Ideału tego nie ma gdzie indziej tylko w krainie duchów. Niektórzy filozofowie starożytni, Pytagoras, Platon wiedzieli o tem — wszyscy wielcy artyści to czuli, teoretycy dzisiejsi poczynają domyślać się tego”. (*Ibidem*).
- <sup>65</sup> *Ibidem*.
- <sup>66</sup> *Ibidem*, s. 66.
- <sup>67</sup> *Ibidem*, s. 129.
- <sup>68</sup> A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok I, s. 52.
- <sup>69</sup> *Ibidem*, ss. 9, 52.
- <sup>70</sup> „Wiemy z historii i mitologii, że oddawanie czci umarłym stanowiło ważną część dawnej religii słowiańskiej, i Dzień Zaduszny był obchodzony ze wszystkich świąt najuroczyściej.” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok III, ss. 66-67).
- <sup>71</sup> *Ibidem*, s. 66.
- <sup>72</sup> *Ibidem*, s. 68.
- <sup>73</sup> Por. *Legenda wieczności* w: M. Dłuska, *Studia i rozprawy*, t. III (tablice powracających w *Piątej porze roku* motywów).
- <sup>74</sup> „Dytyrambowy charakter *Piątej pory roku* daje diametralnie różny obraz postępowania rytmicznego i melodycznego. Właściwie należałoby każdą część utworu traktować osobno. Da się jednak i tutaj na tle różnorodności dostrzec pewne wytyczne ogólne ujednociające całość. W każdym razie wyróżnić trzeba część ściśle zwrotkową od części strofoidalnych”. (M. Dłuska, *op. cit.*, s. 149).
- <sup>75</sup> Maria Dłuska (*op. cit.*, s. 136) interpretowała końcową personifikację ziemi jako obraz zmęczonego gospodarza.
- <sup>76</sup> *Klechdy sezamowe Leśmiana* ukazały się drukiem w r. 1913.
- <sup>77</sup> Por. R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana* w: *Studia*

o *Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971.

<sup>78</sup> „Motyw jabłka (jabłuszka) nie jest typowym motywem baśni i pieśni ludowych w rodzimych stronach poety (Podkarpacie za Lwowem, okolice Stryja). Jest natomiast szeroko znany jako motyw słowiański. Już Żegota Pauli (*Pieśni ludu polskiego w Galicji*, Lwów 1838) przytaczając piosenkę polską osnutą na motywie jabłuszka (s. 3-4, pieśń nr 1), dodaje w odsyłaczu, że motyw ten zna poezja ludowa serbska, polska w różnych okolicach oraz morawska. Przeoczył folklor słowacki i rosyjski. W rosyjskiej literaturze ludowej motyw jabłuszka, i to właśnie motyw jabłuszka toczącego się jest szczególnie rozpowszechniony i uważany za typowy”. (M. Dhuska, *Legenda wieczności*, s. 134).

<sup>79</sup> Por. T. Zieliński, *Starożytność bajeczna*, ss. 184-187. Por. J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1972, ss. 198-199. Por. A. Nowaczyński: „Na razie jest to sumarycznie i w całości biorąc liryka, czysta i stosowana liryka. Na razie jest to tylko ogród rozkoszy i ogród katuszy. Stanowczo już nie „wróble na dachu”, ale co nieco kolibry i pawie na drzewie z rajskimi jabłkami, choć w niejednym już dostrzega się orle szpony i sępią siłę uskrzydlenia.” (*Skamander połyska...*, s. 171). Por. fragmenty poświęcone Dionizosowi w: R. Graves, *The Greek Myths*, Penguin Books 1980. Por. hasło „Dionysus” w: *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1979. Por. hasło „Dionysus” w: J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

<sup>80</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, ss. 37, 54, 132.

<sup>81</sup> K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, s. 133.

<sup>82</sup> Por. *ibidem*, s. 509; *Ptak*:

Nie podchodźcie do mnie za blisko,

Nie płoszczcie mnie,

Jestem ptakiem. [...]

<sup>83</sup> Por. „pasterki” w utworach Mickiewicza i Słowackiego oraz obrazy natury w *Panu Tadeuszu*. Por. K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*. J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław 1969, J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948.

<sup>84</sup> „Dziś jest poza tymi wrotami. Nasz umysł i nasza wyobraźnia

nie ogarniają tamtych obszarów ani ich trwania a język określa je słowami absolutu, jako nieskończoność i wieczność. My żyjący tu, na ziemi, w nieustannym lęku przemijania, też staramy się utwierdzić nasze istnienie i stworzyć własną doczesną wieczność, na podobieństwo tamtej, zaświatowej. Jeśli coś przetrwa pomiędzy nami, przejdzie z pokolenia na pokolenie i żyje tak przez stulecia, mówimy, że odbywa drogę wieczną. Przy drodze tej stoją pomniki naszej sławy, dzieła naszej pracy, symbole naszej miłości, niby straż naszego istnienia. Im bogatszy jest ten szpaler, tym łatwiej nam kroczyć tamtędy i tym dalej prowadzi nas droga. Teraz zajął tam miejsce Lechoń. Dzieło jego przetrwa między nami, przejdzie z pokolenia na pokolenie i prowadzi nas będzie jako symbol obcowania z wiecznością” (K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*, ss. 157 - 158).

„Sztuka dla sztuki nie jest absurdem, jest warunkiem rozwoju. To tyle co człowiek dla samego siebie. Człowiek musi istnieć dla siebie aby zaistniał dla innych. Im więcej bogactwa zgromadzi w granicach swojej osobowości, tym staje się cenniejszy społecznie. Sztuka bez rozpracowania własnych celów jest śmieciem, jak człowiek bez rozbudowy wewnętrznej jest pozycją statystyczną. Sztuka musi mieć prawo do samoistności, bez niej nie wejdzie w obręb dobra powszechnego.” (*Ibidem*, s. 92). Por. *Księga Cudów* w: K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, ss. 552 - 553.

<sup>85</sup> „Za wytrwałość pośmiertnych! [...] Słowa te lecą ku nam poprzez całą beznadzieję bytu wprost z nieulękiego serca poety i dźwięczą szczególnie bliskim nam echem. Ich prometejski odgłos łączy się z najwyższym lotem poezji polskiej, jeśli zgodzimy się na to, że w sumarycznym skrócie najważniejszą jej treścią był właśnie opór przeciw wszelkiej ludzkiej i boskiej przemocy, walka z ziemskim i nadziemskim wrogiem, wierność sprawie, dla której się żyje i za którą się umiera [...] Pomoc, jaką niosła poezja, była jedynym wyzwoleniem osaczonego ducha. Poświęcił jej wszystko i we wszystkim zaufał, w swej sile i słabości.” (K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie*, ss. 32 - 33).

<sup>86</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, s. XVI.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>88</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 27.



<sup>89</sup> „Pierwszy człowiek, jak wszystko żywiące, z łona natury jeszcze niewyłoniony, spał snem twardym we śnie niewypowiedzianego szczęścia. Powoli zaczął się budzić z tego *snu na jawie* i wychodzić duszą, myślą z wszech rzeczy ogółu. Na koniec został szczegółem, istotą *rozumną* — jednostką dumającą! Ta jest wielka jestestwa naszego tajemnica. Cóż go dotąd zaszczyca po tylu wiekach obłądnej kolei? Co w nim najpiękniejszego? Oto tęsknica na duszy i boleść na sercu, która je uciska po stracie nieskazitelnego mienia! Oto chęć wyjścia tą samą promienną myślą z ciasnego koła, z okresu *jednostki, egoizmu, samolubstwa* — chęć rozszerzenia się, rozprzestrzenienia miłością płomienną, wszystko obejmującą od końca do końca, we wszech rzeczy jestestwie, w nierozdzielonym całej natury porządku — w tej harmonii, tej cudotwórczej tonice całego świata!...” (*Ibidem*, s. 30).

„Rozszerzenie się ojczystego, rodowitego *ja*, rozumienie się w jestestwie drugich, ogarnienie wszystkiego rodu ludzkiego we wszystkich czasach tą ognistą miłością, która z nieba na ziemię zstąpiła — ten kres ostateczny chrześcijańskiej kultury, ten, nie inny, przedmiot historii powszechnej.” (*Ibidem*, s. 51).

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> „Pismo porównywa umiejętność, wiedzę, wiadomość do drzewa. Wielkie w tem rozumienie!! Jako i w innem porównaniu z ziarnem gorczycznem, które wedle wyrazów *Pana*, tak wielką łozę puszcza, że się i ptacy na niej chowają [...] Takim samym rozrasta się kształtem drzewo wiadomości człowieka, tem bardziej narodu, jakby z pnia, który swe korzenie głęboko i szeroko rozpostarł w wiedzy wewnątrz obróconej jestestwa, byt i istotę swoją uznającego” (*Ibidem*, s. 54).

„Wszelki ród rodowity, historyczny, w historję świata zachodzący, jest jako roślina w patriarchalnej osiadłości; z nasion na ojczystym rozkwita gruncie, a potem za błogosławieństwem nieba w wysokie, cieniste drzewo wyrasta. Stoi mocno i bezpiecznie to drzewo, jeśli ssie pokarm z ziemi, jako z piersi macierzyńskich. Korzeniem jego jest przeszłość historyczna. A wszystkie dzieje tego pnia rok rocznie wyrzynające się na nim pierścienie szeroko rozpowiedzą!” (*Ibidem*, s. 37).

„Wszystkie razem liście na drzewie, tak długo skamieniałem i niemem, ojczyste poezji zaszumiały. Coś niem wstrząsnęło niewidomą mocą od ziemi do korony, że teraz szeleści, i rusza gałęziami w wiatru powiewie, i mruczy, i gada, jakby odczarowane.” (*Ibidem*, s. 132).

- <sup>92</sup> Por. T. Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974. Por. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha*, Wrocław 1976.
- <sup>93</sup> K. Wierzyński, *Poezje zebrane*, ss. 311-312.
- <sup>94</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 28.
- <sup>95</sup> *Ibidem*, s. 31.
- <sup>96</sup> Przekonanie Wierzyńskiego o nadludzkim statusie poety natkniętego nie ma związku z Nietzscheańską ideą „nadczołowieka”.
- <sup>97</sup> Por. W.K. Wimsatt and C. Brooks, *Romantic Criticism*, Londyn 1970.
- <sup>98</sup> A. Mickiewicz, *Dziady: cz. III (Improwizacja)*, w: *Dzieła poetyckie*, s. 173.
- <sup>99</sup> „Nie wstydził się ciepła i czułości, tych prostych a nieodzownych cech wszelkiej poezji, i choć kunszt swego zawodu, jak przystało na mistrza, cenił wysoko, nigdy nie zaparł się serca. Z najzwyczajszych uczuć umiał stworzyć tak wzruszające arcydzieło jak opowieść Urszuli Kochanowskiej o jej przybyciu do nieba.” (K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie*, s. 34).
- <sup>100</sup> Dla Wierzyńskiego, podobnie jak dla romantyków, prawdziwa sztuka, jako przejaw ducha ludzkiego, wolny od jakichkolwiek doraźnych zobowiązań i uwarunkowań (tj. „sztuka dla sztuki”) przyczynia się w sposób istotny do przemiany serc ludzkich i jest przeznaczona dla wszystkich ludzi, a nie tylko dla nielicznych wybrańców.
- <sup>101</sup> „Dziś, kiedy nie tylko przed człowiekiem, lecz i przed wielkimi jego wspólnotami stoją pytania rozstrzygające o bycie, to utwierdzenie spodów i szczytów, ten leśmianowski mit poszerzonego istnienia umacnia nas wobec burz i uderzeń.” (K. Wierzyński, *O Bolesławie Leśmianie*, s. 38).
- <sup>102</sup> Por. M. Tatara, *Struktura mitu religijnego a „Król-Duch”*

- Słowackiego w: Studia romantyczne*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1973.
- <sup>103</sup> Por. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, cz. II, rozdz. VII (*Mit i religia*).
- <sup>104</sup> K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*, ss. 5-6.
- <sup>105</sup> Por. W. Weintraub, *Szkic do artykułu w: Przebity światłem* (praca zbiorowa), Londyn 1969, s. 53.
- <sup>106</sup> Por. M. Dłuska, *Legenda wieczności w: Studia i rozprawy*, t. III.
- <sup>107</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 28.
- <sup>108</sup> Podobnie jak w Anglii S.T. Colerige, tak u nas M. Mochnacki formułował własne poglądy w oparciu z jednej strony o rodzimą literaturę, z drugiej zaś o przetworzone myśli romantycznych pisarzy i myślicieli niemieckich. Por. też K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975.
- <sup>109</sup> „[...] Największa moc rozumu w dzieleniu, przeciwnie *fantazja* części rozdzielone spaja w całość i wszystko totalizuje.” (M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 62).
- <sup>110</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 31.
- <sup>111</sup> *Ibidem*, ss. 57-59.
- <sup>112</sup> *Ibidem*, ss. 32-34, 57-59.
- <sup>113</sup> Obrazy natury *naturans* łączą Wierzyńskiego z Leśmianem i romantykami. Por. „Natura działa bezprzestannie; wszystko, co zewnątrz nas postrzegamy, *dzieje się, staje się, albo stało się*, czyli przyszło do skutku przez działanie [...] A tak, ponieważ rzecz, osnowa, przedmiot umiejętności przyrodzenia *jest w ruchu* ponieważ natura jest w ruchu (*naturans*), co z tego wynika? Oto, że i środek pojmowania, zbliżania się do natury, także *ruchomy* być powinien.” (M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, s. 53). Por. K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*. Por. Ireneusz Opacki, *Pośmiertna w głębi jezior maska w: Studia o Leśmianie*, pod red. J. Sławińskiego, Warszawa 1971.
- <sup>114</sup> Por. K. Wyka, *Thanatos i Polska*, rozdz. 8. O motywie korowodu w poezji Młodej Polski pisze M. Podraza-Kwiat-

kowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, ss. 149-150.

- <sup>115</sup> A. Mickiewicz, *Pierwsze wieki historii polskiej: Księga I: Słowiańszczyzna od wyjścia jej z Azji do czasów Lecha, Czecha i Rusa czyli Ruryka* w: *Dzieła prozą*, Ed. T. Pini, Nowogródek 1934, tom. I.
- <sup>116</sup> A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok I, s. 9.
- <sup>117</sup> Por. J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, rozdz. III (*Raj utracony*). Por. M. Tatara, *Struktura mitu...*, op. cit. Por. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1974.
- <sup>118</sup> *Gody życia* po raz pierwszy ukazały się w 1902 r. Por. F. Ziejka, *Motywy prasłowiańskie*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1976. Por. K. Wyka, *Thanatos...*
- <sup>119</sup> A. Dygasiński, *Gody życia*, Warszawa 1948, ss. 138-141.
- <sup>120</sup> Pojęcie *élan vital* Bergsona jest rozmaicie interpretowane, np.: „élan vital nie jest niczym innym jak świadomością puszczoną przez materię” (L. Chmaj, *O duszy zamkniętej i otwartej*, „Przegląd Współczesny” nr 122-123, 1932, s. 8.). „Élan vital to jedno z pojęć konstytutywnych doktryny Bergsona. Jest życiem uniwersalnie czynnym we wszystkich sferach rzeczywistości: w samym akcie tworzenia materii, w rozwoju gatunków, w twórczości indywiduum ludzkiego, w życiu społecznym. Możemy wcielić się w jego nieustającą aktywność i przez sympatię intuicyjną współżyć z jego tętnem niosącym świat ku stałym niespodziankom i nowościom, stałym poszukiwaniom i wysiłkom.” (L. Kołakowski, *Bergson: Antynomia praktycznego rozumienia* w: H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957, s. XVIII.). Bergson mocno oddziałał na polskich myślicieli i artystów w pierwszym czterdziestoleciu XX wieku, a w szczególności na Leśmiana. Por. B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie*, (1910), w: *Szkice literackie*, Warszawa 1959. Por. J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, Warszawa 1971. Por. W. Rzymowski, *Élan vital na greckim pomniku. K. Wierzyński w nowych granicach świata*, „Wiadomości Literackie”, 1930, nr 38.

- <sup>121</sup> „Życie jest wszystkim! Nie ma żadnej sztuki!” (K. Wierzyński, *Manifest szalony w: Poezje zebrane*, ss. 37-38).
- <sup>122</sup> „Trwanie jest to ciągły postęp przeszłości, która wgrzyza się w przyszłość i nabrzmiewa idąc naprzód” (H. Bergson, *Ewolucja...*, s. 18).
- <sup>123</sup> Por. Platon *Timaios i Kritias*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1960, VII, VIII, IX, XLIV.
- <sup>124</sup> Por. M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford 1977.
- <sup>125</sup> „...kiedy tymczasem *intuicya (intus itio)* daje nam razem i uczuć i pojęć sposób otrzymywania prawdy: *intus itio* jest to wejście wewnątrz siebie.” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok III, s. 94).
- <sup>126</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, *op. cit.*, ss. 24, 30, 53.
- <sup>127</sup> Por. H. Bergson, *Materja i pamięć*, Warszawa 1930. Por. J. Dudek, *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego...*, s. 88.
- <sup>128</sup> Por. „W krainie życia wszystko odbywa się przez wstrząśnienia” (A. Mickiewicz, *Wykłady...*, Rok IV, s. 150).
- <sup>129</sup> Por. K. Wierzyński, *Michał Anioł w: Poezje zebrane*, s. 509.

### Czesław Miłosz wobec tradycji literackiej

Pierwodruk tekstu w: „Pamiętnik Literacki”, LXXII (1981) z. 4, ss. 105-121. (Jest to tekst referatu wygłoszonego na Sesji Miłoszowskiej, w UJ w czerwcu 1980 r.)

- <sup>1</sup> Cytuję według wydania: Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie*, Ann Arbor, Michigan 1976, ss. 316-317.
- <sup>2</sup> Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Paryż 1980, ss. 241-242.
- <sup>3</sup> Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie*, s. 203.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, s. 165.
- <sup>5</sup> Jak wiadomo, w *Liście do Pizonów* Horacego gatunek listu w ogóle nie został uwzględniony.
- <sup>6</sup> Chodzi o Ingardenowskie rozumienie przedmiotowości, tj. o przedmioty realne, idealne, intencjonalne.
- <sup>7</sup> Podobnie ideał „łacińskości” opisał A. Mickiewicz (ceniony

przez Miłosza m.in. za jego łacińską kulturę) w *Wykładach lozańskich*. Por. T. Sinko, *Mickiewicz i antyk*, Wrocław — Kraków 1957, rozdz. 12.

- <sup>8</sup> T.S. Eliot, *What is a classic?* w: *On Poetry and Poets*, Londyn 1971.
- <sup>9</sup> T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londyn 1975, s. 152.
- <sup>10</sup> T.S. Eliot, *Krytyk doskonały* w: *Szkice krytyczne*, wybrała, przeł. i wstępem opatr. M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 338.
- <sup>11</sup> T.S. Eliot, *Little Gidding*, w: *The Complete Poems and Plays*, Londyn 1970, s. 197. Zob. także W.K. Wimsatt and C. Brooks, *Classical Criticism. A short History*, Londyn 1970, s. 89.
- <sup>12</sup> Cz. Miłosz, *Zadanie* w: *Utwory poetyckie*, s. 325.
- <sup>13</sup> Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 60.
- <sup>14</sup> Por. T.S. Eliot, *Literat a nauki klasyczne* w: *Szkice krytyczne*.
- <sup>15</sup> I.A. Richards, *Toward a Basic Text* w: *Poetries. Their Media and Ends*, Haga - Paryż 1974.
- <sup>16</sup> Por. T.S. Eliot, *What is a classic?; Dante* w: *Szkice krytyczne*.
- <sup>17</sup> Horacy, *List do Pizonów* w: *Trzy poetyki klasyczne*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951, ss. 81-82.
- <sup>18</sup> Por. Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 51.
- <sup>19</sup> W. Blake, *Tygrys* w: *Poezje wybrane*, Warszawa ss. 75-76 (tłum. Z. Kubiak).
- <sup>20</sup> Por. G.M. Harper, *The Neoplatonism of William Blake*, Univ. of North Carolina Press 1961, s. 84.
- <sup>21</sup> W. Blake, *Laocoön* w: *Complete Writings*, Ed. G. Keynes, Oxford 1979, s. 777.
- <sup>22</sup> Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 12.
- <sup>23</sup> W. Blake, *Complete Writings*, s. 480.
- <sup>24</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 135.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, s. 146.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, s. 127.
- <sup>27</sup> Por. T.S. Eliot, *William Blake*, w: *Szkice krytyczne*.
- <sup>28</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 151.
- <sup>29</sup> T.S. Eliot, *William Blake*, s. 97.
- <sup>30</sup> W.B. Yeats, *Blake's Ideas* w: *Critics on Blake*, Ed. J. O'Neill,

Londyn 1970, s. 23. Por. także W.B. Yeats, *William Blake and the Imagination* w: *Essays and Introductions*, Londyn 1974; *Blake and his Illustrations to the Divine Comedy* w: jw. Por. W. Blake, *Jerusalem* w: *Complete Writings*, s. 739.

- <sup>31</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 106.
- <sup>32</sup> Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 50.
- <sup>33</sup> W. Blake, *Jerusalem* w: *Complete Writings*, s. 682.
- <sup>34</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 127.
- <sup>35</sup> T.S. Eliot, *Szkice krytyczne*, ss. 122-123.
- <sup>36</sup> Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, s. 167.
- <sup>37</sup> T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent* w: *The Sacred Wood*, Londyn 1976, s. 56.
- <sup>38</sup> Obserwację o przenikającym poezję Miłosza tragizmie zawdzięczam prof. dr Marii Dłuskiej. Uwagę dotyczącą własnego tonu tragicznego Miłosza zawdzięczam doc. dr hab. Ewie Miodońskiej-Brookes. Por. także J. Kwiatkowski, *O poezji Czesława Miłosza*, „*Twórczość*” 1957 nr 12.

**Poemat „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada” Czesława Miłosza (część pierwsza „Posłuchanie”)**

Pierwodruk w: Jolanta Dudek. *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada. Europejskie korzenie poezji Cz. Miłosza*, Kraków 1991 ss. 9-47, Rozdz. I.

- <sup>1</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 116.
- <sup>2</sup> H. Gardner, *The approach to the meaning* w: *The Art of T.S. Eliot*, Londyn 1968, s. 184. W Polsce znany jest tekst wcześniejszy (1947 r.): H. Gardner, *Cztery kwartety. Komentarz*, przeł. J. Strzetelski, w: *Sztuka interpretacji*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1973, t. II, ss. 247-266.
- <sup>3</sup> W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław 1962, s. 326.
- <sup>4</sup> Cytuję za: W.K. Wimsatt and C. Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, Londyn 1970, tom II, s. 148.
- <sup>5</sup> Pomysł zaczerpnęłam z rozdziału pt. *A theory of influence*

- w książce J.A. Wittreicha, *Angel of Apocalypse. Blake's idea of Milton*, Univ. of Wisconsin Press 1975, ss. 223-229 (polemika z H. Bloomem i jego teorią *misreading*).
- <sup>6</sup> T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets* (1921) w: *Selected Essays*, Londyn 1980, ss. 281-291.
- <sup>7</sup> Por. N. Frye, *A Study of English Romanticism*, Nowy Jork 1968. Por. C.K. Stead, *The New Poetic: Yeats to Eliot*, Penguin Books 1967 (1964).
- <sup>8</sup> Por. Św. Augustyn, *Państwo Boże*, 1930-1934, t. I-III.
- <sup>9</sup> Por. E. Gilson, *Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna*, Warszawa 1953, ss. 160-163.
- <sup>10</sup> Por. hasło *sept* w: J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paryż 1974, tom 4.
- <sup>11</sup> Por. Cz. Miłosz, *Słońce* w: *Wiersze*, Kraków 1984, t. I, s. 127.
- <sup>12</sup> Por. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*.
- <sup>13</sup> Na temat numeracji psalmów: J. Sadzik, *O psalmach (liczba i numeracja psalmów)* w: Cz. Miłosz, *Księga Psalmów*, Paryż 1982.
- <sup>14</sup> Por. Psalm 112 (*Laudate pueri*) w: *Mszał. Modlitewnik*, Wyd. św. Krzyża, Opole 1959, s. 432 (*Nieszpory na niedzielę i święta podług Jana Kochanowskiego*).
- <sup>15</sup> Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie*, ss. 351-353. Por. Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 1984, t. II, ss. 217-219.
- <sup>16</sup> Por. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 67.
- <sup>17</sup> Por. *Przedmowa tłumacza* w: Cz. Miłosz, *Księga psalmów*, ss. 50-51.
- <sup>18</sup> *Mszał...*, ss. 431-432.
- <sup>19</sup> Cz. Miłosz, *Księga psalmów*, s. 301.
- <sup>20</sup> Por. E. Gilson, *Tomizm*, Warszawa 1960, ss. 400-403.
- <sup>21</sup> Por. „...dla złorzeczeństwa płacze ziemia” (Jer. 23, 10) w: *Pismo Święte...*, przeł. J. Wujek S.J., Kraków 1962, s. 894. Por. „Błogosławiony mąż, który nie chodzi za radą niezbożnych i nie stał na drodze grzesznych...” (Ps. 1, 1) w: *Ibidem*, s. 580. Por. Cz. Miłosz, *Księga psalmów*, s. 50. Por. „I wyszedł drugi koń rydzy” (Ap. 6, 4) w: *Nowy Testament...*, nakładem Brytyjskiego i Zagranicznego Towarzystwa Biblijnego, Wiedeń-Warszawa 1893, s. 429.



- <sup>22</sup> Staffowska wersja włoskiego tytułu. Por. *Pochwała Stworzenia...*, w: *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu*, przeł. L. Staff, Warszawa 1978, s. 19.
- <sup>23</sup> Wersja włoskiego tytułu Romana Brandstaettera.
- <sup>24</sup> *Four Quartets* w: *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, Londyn 1969.
- <sup>25</sup> Por. J. Donne, *Complete Poetry and Selected Prose*, Ed. J. Hayward, Londyn 1978, ss. 307-322.
- <sup>26</sup> Tłum. J. Sito w: *Poeci języka angielskiego*, wybór i oprac. H. Krzeczkowski, J. Sito, J. Żuławski, Warszawa 1969, t. 1, ss. 440-441.
- <sup>27</sup> Por. hasło „rydzy” (tj. rudy, ryży, barwy ognia, płowy) w: S. Reczek, *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, Wrocław 1968, s. 432.
- <sup>28</sup> Por. „I wyszedł inny koń ryży” (Ap. 6, 4) w: *Pismo Święte*, przeł. J. Wujek, s. 1436. Por. „I wyszedł inny koń — barwy ognia” (Ap. 6, 4) w: *Pismo Święte...*, (Biblia Tysiąclecia), Poznań 1965, s. 1524.
- <sup>29</sup> „Ponieważ koń oznacza rozumienie Słowa [tj. Pisma św. — J.D.] czerwony koń [oznacza] rozumienie opaczne pod względem dobra, czarny koń [rozumienie] opaczne pod względem prawdy [...] biały koń (natomiast) oznacza rozumienie Słowa zarówno pod względem prawdy jak i dobra” (E. Swedenborg, *The True Christian Religion*, Nowy Jork 1970, tom I, rozdz. 113, s. 169). Por. też „And there went out another horse that was red” (Ap. 6, 4) w: *The Bible*, Oxford 1977. Motyw konia rydzego pojawia się także w opowiadaniu Czechowicza pod tymże tytułem.
- <sup>30</sup> Por. M. Abrams, *Natural Supernaturalism*, Nowy Jork 1973.
- <sup>31</sup> Por. W.B. Yeats, *The Tower* w: *Collected Poems*, Londyn 1971, ss. 218-225. Por. W.B. Yeats, *Wieża* (tłum. Cz. Miłosz) w: *Poeci języka angielskiego*, t. III, ss. 80-85.
- <sup>32</sup> W. Blake, *Complete Writings*, Ed. G. Keynes, Oxford 1972, ss. 878-879. Większość tekstów Blake’a podaję we własnym przekładzie filologicznym — J.D.
- <sup>33</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 144. Por. *A Vision of the Last Judgment* w: W. Blake, *Complete Writings*, s. 613.

- <sup>34</sup> W. Blake, *Jerusalem w: Complete Writings*, s. 653.
- <sup>35</sup> Por. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 133. Por. N. Frye, *Fearful Symmetry (A Study of William Blake)*, Princeton Univ. Press 1947. Por. N. Frye, *Blake's Treatment of the Archetype w: Critics on Blake*, Ed. J. O'Neill, Londyn 1970, ss. 47-61.
- <sup>36</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 134.
- <sup>37</sup> W. Blake, *Complete Writings*, ss. 529-530.
- <sup>38</sup> *Jerusalem w: W. Blake, Complete writings*, s. 684.
- <sup>39</sup> Por. N. Frye, *Blake's Treatment of the Archetype w: Ed. J. O'Neill, Critics on Blake*.
- <sup>40</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, ss. 145-146.
- <sup>41</sup> Por. H. Bloom, *Yeats*, Oxford 1970, ss. 221-222.
- <sup>42</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 146.
- <sup>43</sup> Por. rozróżnienie Junga: Eva, Matka Boża, Sofia. Por. hasło *âme* w: J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*.
- <sup>44</sup> Wersja Miłosza Blake'owskiego „Selfhood” z *Ziemi Ulro*.
- <sup>45</sup> Por. *Apokalipsa św. Jana*, rozdz. 4.
- <sup>46</sup> Por. hasło *la princesse* w: J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*.
- <sup>47</sup> Por. *Apokalipsa*, rozdz. 4 i 5.
- <sup>48</sup> H. Gardner, *The Art of T.S. Eliot*, s. 78.
- <sup>49</sup> *The lady* oraz *the veiled sister* to według H. Gardner typy „duszy błogosławionej”. *Ibidem*, s. 114.
- <sup>50</sup> T.S. Eliot, *Burnt Norton*, przeł. Cz. Miłosz w: *Poeci języka angielskiego*, ss. 283-288.
- <sup>51</sup> H. Gardner, *The Art of T.S. Eliot*, s. 58.
- <sup>52</sup> H. Gardner, *The Music of „Four Quartets” w: The Art of T.S. Eliot*, ss. 163-164.
- <sup>53</sup> Por. hasło *Jehovah* w: *The Shorter Oxford English Dictionary*. Oxford 1973.
- <sup>54</sup> Por. E. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, przeł. S. Zaleski, Warszawa 1987.
- <sup>55</sup> Por. upowszechnione przez średniowiecze uniwersytety augustiańskie motto *Dominus illuminatio mea*, które po dzień dzisiejszy figuruje w herbie Uniwersytetu Oxfordzkiego.
- <sup>56</sup> Por. Z. Krasiński, *Nie-boska komedia*.
- <sup>57</sup> H. Gardner, *The Art of T.S. Eliot*, s. 184.

- <sup>58</sup> Por. *Wyznania* św. Augustyna.
- <sup>59</sup> T.S. Eliot, *Little Gidding* w: *The Complete Poems and Plays...*, ss. 195 - 196.
- <sup>60</sup> H. Gardner, *Komentarz...*
- <sup>61</sup> „Wzniosłeś nad wodami komnaty swoje, uczyniłeś obłoki swoim rydwanem, chodzisz na skrzydłach wiatru” (Ps. 104, 3)  
Cz. Miłosz w: *Księga Psalmów*, s. 236.
- <sup>62</sup> Por. *Obłok niewiedzy*, przeł. W. Unolt, Poznań 1986.
- <sup>63</sup> H. Gardner, *The Art of T.S. Eliot*, s. 167.
- <sup>64</sup> T.S. Eliot, *Ash Wednesday* w: *The Complete Poems...*, cz. VI, ss. 98 - 99. T.S. Eliot, *Środa Popielcowa*, przeł. J. Niemojowski w: *Poeci języka angielskiego*, t. III, ss. 298 - 299.
- <sup>65</sup> Por. W. Blake, *Jerusalem* w: *Complete Writings*, ss. 622 - 623.
- <sup>66</sup> „Tyś w dawna założył fundamenty ziemi i dziełem Twoich rąk są niebiosy. / One zginą, a Ty zostaniesz, wszystkie jak szata zużyją się, jak odzież zmienisz je i przeminą.” (Ps. 102, 26 - 27; Cz. Miłosz w: *Księga Psalmów*, ss. 232 - 233).
- <sup>67</sup> W. Blake, *Complete Writings*, ss. 524, 526, 621-622, 632, 635.
- <sup>68</sup> *Ibidem*, s. 531.
- <sup>69</sup> W. Blake, *A Vision of the Last Judgment* w: *Complete Writings*, s. 613.
- <sup>70</sup> *Dzieła św. Teresy od Jezusa*. Wydanie zbiorowe. Tom II: *Twierdza wewnętrzna czyli Mieszkania duszy*. Z hiszp. tłum. ks. bp. Henryk Piotr Kossowski. Przejrzał i uzupełnił O. Bernard od Matki Bożej, Kraków 1943, ss. 44, 46.

### Katedra w Chartres w ujęciu Przybosa i Jastruna

Pierwodruk tekstu w: „Zeszyty Naukowe UJ: Prace Historyczno-literackie, 1971”, s. 21.

- <sup>1</sup> Tekst wiersza według wydania: J. Przyboś, *Poezje zebrane*, Warszawa 1959, s. 473.
- <sup>2</sup> Jeśliby „*Widzenie katedry w Chartres*” zestawzić z innymi utworami Przybosa poświęconymi architekturze gotyckiej (a mianowicie: *Notre Dame* (1938), *Przed Notre Dame po latach*

(1958), *Katedra w Lozannie* (1958), *Światło w katedrze* ( ) oraz wiersz *Annunziazione*, poświęcony renesansowemu obrazowi pędzla Baldovinetti'ego, uderzy powracalnością zasadniczych motywów, które współtworzą Przybosiowe widzenie gotyckich budowli. Są to: motyw lotu i konstruowania oraz motyw światła, który w przemianie dokonanej w *Widzeniu* otrzymał, jak się zdaje, najbardziej dynamiczny i przemyślany kształt.

St. Jaworski zwrócił mi uwagę, że *Widzenie katedry w Chartres* wyraża też inne charakterystyczne właściwości poezji Przybosia, a mianowicie: tworzenie w czasie oglądania oraz dostrzeganie w statycznym przedmiocie jego ukrytego dynamizmu. Por. także uwagi S. Balcerzana w: *Liryka J. Przybosia*, Warszawa 1989, ss. 17-19.

<sup>3</sup> Tekst wiersza według wydania: M. Jastrun, *Poezje*, Warszawa 1966, s. 209.

<sup>4</sup> O znaczeniu symbolu róży w poezji Jastruna pisał ostatnio Jacek Łukasiewicz w obszernej monografii twórczości poety pt. *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982, ss. 128-129.

<sup>5</sup> Warto odczytać ten wiersz (1966) również i w kontekście mniej pełnych i przyjaznych średniowieczu uwag poety z *Mitu śródziemnomorskiego* (1962) oraz eseju pt. *Życie, poezja i śmierć Reinera Marii Rilkego* (1964).

## Tadeusz Gajcy

Pierwodruk tekstu w: „Ruch Literacki” 1970, z. 1, ss. 57-69. Tekst niniejszy drukowany jest w postaci zmienionej, uwzględniającej późniejszą literaturę przedmiotu.

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty utworów Gajcego według wydania: Tadeusz Gajcy, *Utwory wybrane*, Kraków 1968.

<sup>2</sup> Obecność katastroficznego nurtu w poezji T. Gajcego akcentują ostatnio bardzo dobitnie: Jerzy Krzyszak w książce pt. *Kata-*

*strofizm ocalający*, Bydgoszcz 1985, oraz S. Bereś wstępuje do *Wyboru poezji* (J. Gajcego), Biblioteka Narodowa, S. I, nr 283, Wrocław 1992.

<sup>3</sup> St. Bereś, *op. cit.*

<sup>4</sup> Por. Jerzy Świąch, *Pieśń niepodległa. Model poezji: konspiracyjnej 1939-1945*, Warszawa 1982, s. 195.

## O „Sonetach białych, brązowych i szarych” Stanisława Grochowiaka

Pierwodruk tekstu w: „Zeszyty Naukowe UJ: Łace Historyczno-literackie” 1971, z. 21.

<sup>1</sup> Teksty sonetów według wydania: S. Grochowiak, *Agresty*, Warszawa 1963, ss. 43-72.

<sup>2</sup> B. Pascal, *Myśli*, przekład T. Żeleńskiego (Boya) Warszawa 1968, s. 78.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>4</sup> *Ibidem*, ss. 119-120.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 86.

## Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi... (O poezj Zbigniewa Herberta)

Pierwodruk tekstu w: „Ruch Literacki” 1971, z. 5, s. 293-309.

<sup>1</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1964, ss. 216-239.

<sup>2</sup> Z. Herbert, *Struna światła*, Warszawa 1956, ss. 7-79.

<sup>3</sup> O symbolice Herberta pisał J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, w: *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964.

<sup>4</sup> Z. Herbert, *Struna światła*, ss. 78-79.

<sup>5</sup> Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957, ss. 25-26.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 128.

- <sup>7</sup> *Ibidem*, s. 156.
- <sup>8</sup> J.M. Rymkiewicz, *Krzeseł*, „Twórczość” 1970, z. 1, ss. 50-58.
- <sup>9</sup> Warto przypomnieć uwagi Rymkiewicza o stosunku Herberta do starego malarstwa holenderskiego oraz do malarstwa nowoczesnego (zwłaszcza uwagi o Malewiczu i Mondrainie).
- <sup>10</sup> Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961, ss. 57-58.
- <sup>11</sup> Z. Herbert, *Napis*, Warszawa 1969, s. 10.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, s. 27.
- <sup>13</sup> Z. Herbert, *Struna światła*, ss. 20-21.
- <sup>14</sup> Z. Herbert, *Napis*, s. 37.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, ss. 20-21.
- <sup>16</sup> Z. Herbert, *Struna światła*.
- <sup>17</sup> Z. Herbert, *Napis*, s. 17.
- <sup>18</sup> *Ibidem*, s. 53.
- <sup>19</sup> Ironię Herberta analizowali: J. Błoński w eseju *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* w: „Poezja” 1970 nr 3, ss. 24-38, J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne*, Warszawa 1967, ss. 29-46. (Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*) oraz najpełniej: S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Oficyna Literacka 1985.
- <sup>20</sup> Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, s. 38.
- <sup>21</sup> Z. Herbert, *Napis*, s. 26.
- <sup>22</sup> Z. Herbert, *Struna światła*, ss. 82-83.
- <sup>23</sup> *Ibidem*.
- <sup>24</sup> Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, s. 142.
- <sup>25</sup> Jambem napisał Gajcy wiele utworów z *Gromu powszedniego* oraz poemat *Do potomnego*.
- <sup>26</sup> Gajcy (*Epitafium*): „ręce nasze przebite na przestrzał, ułożone miłośnie na kwiatach i żelazie bogatym jak wieńcach”; Herbert (*Poległym poetom*): „usychasz trwoniąc nadaremnie przebitych dłoni kwiaty śnięte”. Sparafrazowany przez Herberta fragment nieregularnego wersyfikacyjnie *Epitafium* (napisał je Gajcy wyjątkowo trzystopowym anapestem) to także jamb!
- <sup>27</sup> Borowski (*Pieśń*): „Zostanie po nas złom żelazny / i głuchy, drwiący śmiech pokoleń”; Herbert (*Poległym poetom*): „śmiech towarzyszy ci w ucieczce / naprzeciw sprawiedliwym kulom.”
- <sup>28</sup> Również świadomym nawiązaniem do twórczości Gajcego jest

- Las ardeński ze Struny światła*. Potwierdza to analiza obrazowania i wersyfikacji utworu.
- <sup>29</sup> Warto przypomnieć, że *Utwory zebrane* Gajcego ukazały się w r. 1952, na cztery lata przed *Struną światła*.
- <sup>30</sup> Herbert jest o dwa lata młodszy od Gajcego i o trzy lata młodszy od Baczyńskiego.
- <sup>31</sup> Zob. przypis 1.
- <sup>32</sup> Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, s. 20.
- <sup>33</sup> Też jamby. Z. Herbert, *Struna światła*, s. 17.
- <sup>34</sup> Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, tu: *Powrót prokonsula, Tren Fortynbrasa*.
- <sup>35</sup> J. Błoński, *op. cit.*, s. 37.
- <sup>36</sup> Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, tu: *Równowaga*.
- <sup>37</sup> Z. Herbert, *Napis*, s. 7.
- <sup>38</sup> J. Błoński, *op. cit.*, s. 28.
- <sup>39</sup> Z. Herbert, *Jaskinia filozofów*, w: *Dramaty*, Warszawa 1970, ss. 5-50.

## Tadeusz Gajcy (1922-1944)

**T**adeusz Stefan Gajcy (pseud. „Karol Topornicki”, „Witold Orczyk”, „Roman Oścień”, „Constant”) urodził się dn. 8 lutego 1922 w Warszawie w rodzinie o korzeniach węgierskich jako syn Stefana Gajcego, zatrudnionego wówczas jako ślusarz w Zakładach Naprawczych Taboru Kolejowego na Pradze, oraz Ireny z domu Zmarzlik, akuszerki. Rodzinny dom Gajcego mieścił się przy ul. Dzikiej 43/45 w ubogiej dzielnicy Warszawy, w pobliżu targu zwanego „Wołówką” i Cmentarza Powązkowskiego. Rodzice Gajcego interesowali się w wolnych chwilach literaturą i sztuką. Matka była wielbicielką poezji Słowackiego, ojciec pisywał wiersze, a wuj Stanisław Zmarzlik był tancerzem w Teatrze Wielkim, uczniem Sergiusza Diagilewa i Tatiany Pawłowskiej. Od r. 1926 zyskał on w Paryżu światowy rozgłos jako Stanley Barry.

Już w szkole powszechnej zwrócił na siebie uwagę mały Gajcy talentem literackim. Jako chłopiec lubił dużo czytać i majsterkować. Uczył się też gry na mandolinie i na organkach. Nigdy nie był prymusem. W r. 1939 zdał tzw. małą maturę w gimnazjum Ojców Marianów na Bielanach i został przyjęty do liceum. Dnia 1 września zgłosił się do armii, lecz otrzymał odmowę. Wiosną 1941 na tajnych kompletach zdał maturę i dostał się na tajne komplety polonistyczne podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego, którymi opiekował się prof. Julian Krzyżanowski. Tam poznał m.in. W. Bartoszewskiego, Z. Stroińskiego, W. Bojarskiego, S. Marczaka i A. Trzebińskiego, z którymi złączyła go przyjaźń.

Przyjaźnie (zwłaszcza z Andrzejem Trzebińskim i Wacławem Bojarskim) zbliżyły go do prawicowej Konfederacji Narodu (1942), zjednoczonej później z A.K. (1943). Począwszy od kwietnia 1942 r. grupa młodych twórców związana z KN i skupiona wokół krytyka Włodzimierza Pietrzaka (1912-1944) oraz o. Józefa Warszawskiego zaczęła wydawać jedno z najbardziej znanych pism podziemnych okupowanej Warszawy: „Sztukę i Naród”. Gajcy przystąpił do „Sztuki i Narodu” po wygraniu konkursu poetyckiego (III na-



groda). Kolejnymi redaktorami pisma byli: Andrzej Trzebiński, Wacław Bojarski, Zdzisław Stroiński i wreszcie od czerwca 1943 roku (po tragicznej śmierci Trzebińskiego i Bojarskiego) do lipca 1944 — Tadeusz Gajcy. 25 maja 1943 r. Gajcy, Bojarski i Stroiński zorganizowali akcję złożenia biało-czerwonych kwiatów pod pomnikiem Kopernika na Krakowskim Przedmieściu. W akcji tej poległ Bojarski a ciężko ranny został Stroiński.

Ok. r. 1942 powstał pierwszy poemat Gajcego *Z dra* oraz cykl *Wierszy niewymiernych*. W maju 1943 ukazał się kolejny poemat *Widma*, trzy opowiadania (*Twarzą w twarz, Cena, Paweł*) drukowane w piśmie „Sztuka i Naród” oraz dramat *Homer : Orchidea*, jesienią 1943 r. powstało *Misterium niedzielne*, a w maju 1944 tomik *Grom powszedni*, zawierający najcenniejsze wiersze Gajcego. Na krótko przed wybuchem powstania, podczas pobytu w Konstancinie (u R. Bratnego) poeta pisze sławny poemat *Do potomnego*, wydany dopiero w r. 1952 (T. Gajcy, *Utwory zebrane*, PAX).

W czasie powstania warszawskiego walczył wraz ze Zdzisławem Stroińskim w okolicach ulicy Senatorskiej, Bielańskiej, Placu Bankowego i Szpitala Maltańskiego. Znalazł się w osaczonej przez oddziały SS najbardziej wysuniętej placówce powstańczej w kamienicy przy ul. Przejazd 1/3 wysadzonej dn. 16 sierpnia, gdzie — jak dotąd przypuszczano — poległ wraz ze Zdzisławem Stroińskim. Według danych zdobytych przez St. Beresia, śmierć Gajcego nastąpiła jednak nieco później (tj. między 16-tym a 22-gim sierpnia) na terenie zaciekle bronionego przez powstańców Arsenału. Tam bowiem znaleziono jego ciało 1 czerwca 1945 r. Pochowany został na Cmentarzu Wojskowym w kwaterze powstańczej A-27. Pośmiertnie odznaczony został Krzyżem Walecznych. Piękny wiersz pt. *Ballada* poświęcił mu po latach Cz. Miłosz (w tomie: *Król Popiel i inne wiersze*, 1962).

Najlepsze wiersze Gajcego z tomu *Grom powszedni* przywodzą na myśl dramatyczne zmagania biblijnego patriarchy Jakuba z Aniołem. Są próbą oswojenia i obłaskawienia śmierci a zarazem rozpaczliwym poszukiwaniem jedyne go możliwego źródła otuchy, tj. Boga — niewymienionego wszakże z imienia. Poeta bezskutecznie próbuje go odnaleźć w tym punkcie własnej świadomości, gdzie dojrzewa decyzja o wyborze życia bądź śmierci.

# Stanisław Grochowiak (1934-1976)

Urodził się 24 stycznia 1934 w Lesznie Wielkopolskim. Od 1951 r. przez kilka miesięcy studiował polonistykę na uniwersytecie w Poznaniu. Był członkiem redakcji WTK we Wrocławiu (1953-55). W r. 1955 przeniósł się do Warszawy, gdzie w latach 1955-56 pracował w wydawnictwie PAX, potem w zespole „Za i przeciw”. W latach 1958-60 związał się ze „Współczesnością”. Był czołowym przedstawicielem grupy młodych pisarzy skupionych wokół tego czasopisma a w r. 1959 naczelnym redaktorem. Pracował w zespole red. „Nowej Kultury”, „Poezji” (od r. 1972) i „Miesięcznika Literackiego” (od 1975).

Debiutował w r. 1956 powieścią pt. *Plebania z magnoliami* i tomikiem wierszy pt. *Ballada rycerska*. Wkrótce też zaczęły ukazywać się kolejne zbiory jego wierszy: *Menuet z pogrzebaczem* (1958), *Rozbieranie do snu* (1959) i *Agresty* (1963).

Antyestetyzująca postawa oraz smutna i demaskatorska tonacja jego utworów wywołały ostrą reakcję J. Przybosia („*Oda do turpistów*”, „Przegl. Kult.” 1962), który nazwał reprezentowany przez Grochowiaka kierunek turpizmem (od łac. *turpis* — brzydki). Sam Grochowiak wolał natomiast nazwę mizerabilizm (od łac. *miser* — ubogi, udręczony, nieszczęśliwy). W świadomy sposób nawiązywał do twórczości Norwida i Baudelaire’a. Bliska była mu poezja i estetyka baroku, a w sztuce dawni Holendrzy (Rembrandt) i surrealiści.

W latach 1965-75 ukazały się tomiki: *Kanon* (1965), *Nie było lata* (1969), *Polowanie na cietrzowie* (1972), *Bilard* (1975) oraz pośmiertnie *Haiku-images* (1978), nawiązujące do japońskiej formy hai-kai prpagowanej niegdyś przez (m.in.) Ezrę Pounda, twórcę imagizmu (od ang. *image* — obraz).

Był także autorem sztuk teatralnych, radiowych i telewizyjnych zebranych w tomach: *Rzeczy na głosy* (1966), *Rzeczy na wersety i głosy* (1973), *Dialogi* (1976) oraz opowiadań: *Lamentnice* (1958), a także powieści: *Trismus* (1963) i *Karabiny* (1958).

Nie stronił od podejmowania trudnej i zgrzebnej tematyki społecznej i psychologicznej a także wojenno-narodowej. Pełna kontrastów twórczość Grochowiaka stoi po stronie zawiedzionych marzycieli, pozornie przegranych artystów, skrzywdzonych i poniżonych bohaterów, naznaczonych piętnem śmierci zwykłych ludzi. Zwraca się przeciw patosowi, brązownictwu, koturnowości, radosnemu optymizmowi a także utopijnej ideologii i propagandzie, której owocem jest zbrodnia ludobójstwa.

# Zbigniew Herbert

Urodził się 29 października 1924 r. we Lwowie. Pradziadek poety był Anglikiem, który przez Wiedeń przybył do Lwowa, gdzie pracował jako nauczyciel języka angielskiego. Ojciec poety — legjonista — był do r. 1939 dyrektorem banku we Lwowie. Jemu zawdzięcza Herbert swe zainteresowania humanistyczne.

Szkolę powszechną skończył we Lwowie. Maturę zdał na tajnych kursach. W roku 1943 rozpoczął studia polonistyczne na tajnym Uniwersytecie im. króla Jana Kazimierza we Lwowie. Uczestnik ruchu oporu (AK). W r. 1944 przeniósł się do Krakowa. Tu w r. 1945 zapisał się na Akademię Sztuk Pięknych, a potem na Akademię Handlową, gdzie w r. 1947 uzyskał magisterium z ekonomii. Następnie na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu ukończył wydział prawa, a na Uniwersytecie Warszawskim studiował filozofię u Henryka Elzenberga (1887-1967), wybitnego znawcy teorii wartości, etyki oraz filozofii starożytnej.

Herbert jest nie tylko najwybitniejszym (obok Miłosza) żyjącym poetą polskim (i europejskim), ale też człowiekiem, który nigdy nie sprzeniewierzył się swoim przekonaniom dla kariery, pieniędzy czy też tzw. układów towarzyskich, a mimo to — dzięki sile charakteru i wytrwałości — zaistniał jako wybitny twórca i to w skali niemal światowej. Utrzymywał się głównie ze skromnych zarobków ekonomisty. „Był m.in. redaktorem „Przeglądu Kupieckiego”, urzędnikiem Banku Polskiego, subiektem w sklepie, projektantem urządzeń sanitarnych, kierownikiem administracyjnym Związku Kompozytorów Polskich.” Mieszka na stałe w Warszawie, lecz dużo podróżuje, zapraszany przez wielbicieli jego twórczości z całego świata. W najczarniejszych latach stanu wojennego ukazał się w Paryżu jego *Raport z Oblężonego Miasta* (1984) — źródło otuchy i nadziei dla wielu.

Debiutował z opóźnieniem — w roku 1956 — tomem wierszy pt. *Struna światła* — w momencie, gdy literatura polska z po-

wrotem odzyskiwała swój własny głos, ton i rytm rozwojowy. Zalicza się go do tzw. pokolenia „Współczesności” (od nazwy czasopisma skupiającego ówczesnych „młodych”). W chwili debiutu zwrócił na siebie uwagę najwybitniejszych krytyków (m.in. K. Wyki). W tym samym roku (1956) ukazał się też jego dramat pt. *Jaskinia filozofów*. Herbert okazał się także mistrzem dramatu poetyckiego i eseju.

W roku 1957 wychodzi drugi tomik wierszy Herberta pt. *Hermes, pies i gwiazda* a w r. 1958 dramat pt. *Drugi pokój*. W 1961 r. ukazuje się kolejny tom wierszy *Struna światła*, a w r. 1962 sławny zbiór esejów pt. *Barbarzyńca w ogrodzie*, tłumaczony na kilka języków obcych.

W r. 1964 otrzymuje nagrodę Fundacji im. Kościelskich (Szwajcaria) a w r. 1965 austriacką nagrodę państwową im. Mikołaja Lenaua oraz nagrodę Fundacji im. A. Jurzykowskiego (USA). Ukazują się pierwsze obcojęzyczne wydania jego poezji (Niemcy, Czechosłowacja). Podróżuje po Francji, Niemczech, Grecji, Ameryce Płn. (wykłady, spotkania, wieczory autorskie). W roku 1968 ukazuje się angielski wybór poezji Herberta (*Selected Poems*) w tłumaczeniu Cz. Miłosza, dostępny w serii kieszonkowej. Herbert staje się jednym z najbardziej znanych i poczytnych poetów współczesnych w strefie języka angielskiego.

W roku 1970 wychodzą *Dramaty*. W rok potem poeta wraca do kraju. Wydaje *Wiersze zebrane*. Kolejną europejską nagrodę (von Herdera) otrzymuje w roku 1973. Jednak największe uznanie publiczności czytającej przynosi mu opublikowany w r. 1974 tomik *Pan Cogito*. Znowu podróżuje po Europie zachodniej. W r. 1979 w Weronie zostaje uhonorowany nagrodą im. Petrarcki. Wraca do Polski w r. 1981. Uczestniczy w premierze spektaklu zorganizowanego przez Teatr Stary w Krakowie pt. *Powrót Pana Cogito*.

W lipcu 1985 r. prof. Jacek Trznadel przeprowadza z Herbertem głośną rozmowę na temat przyczyn powojennej kolaboracji wybitnych intelektualistów i pisarzy polskich z reżimem stalinowskim. Zdaniem Herberta twórcy ci kierowali się pychą, strachem i względami materialnymi.

Pod koniec lat 80-tych Herbert znowu wyjeżdża za granicę, gdzie przebywa do dziś (Paryż). Otrzymuje kolejne nagrody:

1987 — Węgierskiej Fundacji Księcia Gabora Bethlema dla niezależnych intelektualistów i pisarzy z Europy środkowej.

1990 — Nagrodę im. Brunona Schulza (Nowy Jork, 1990),

1990 — Nagrodę Jerozolimy.

W roku 1990 w Paryżu wychodzi też kolejny tom wierszy pt. *Elegia na odejście*, a w r. 1992 tomik *Rovigo*. Kolejny zbiór esejów pt. *Martwa natura z wędzidłem* ukazał się w r. 1993.

Poezja Herberta odwołania platońsko-sokratejskie łacińskie i judeo-chrześcijańskie źródła europejskiej kultury i cywilizacji. Jest pełna życzliwości, pobłażania i humoru wobec ludzkich słabości i niedociągnięć, lecz nieprzejednana gdy chodzi o obronę elementarnych wartości takich jak rozum, racjonalność, dobro, prawda, wierność, wolność, świat przyrody i kultury. Wartości te często w wierszach Herberta wiążą się z osobami i przedmiotami, na pozór kruchymi i delikatnymi, słabymi i nawet śmiesznymi, niekiedy pozornie przegranymi życiowo, które istnieją jakby na marginesie toczącego się życia (Pan Cogito). Po przeciwnej stronie natomiast znajduje się napiętnowany ironicznym szyderstwem świat silnych, zwycięskich i bezwzględnych konformistów, cyników i duchowych barbarzyńców. Postawy te — ukryte niekiedy pod maską wyższej konieczności i pozornej racji — poeta nieustannie tropi i demaskuje.

# Mieczysław Jastrun (1903 - 1983)

**M**ieczysław Jastrun (Mieczysław Agatsztajn) urodził się 29 października 1903 r. w Koralówce pod Tarnopolem w rodzinie żydowskiej. Uważany jest za jednego z najwybitniejszych poetów polskich. Jako uczeń gimnazjalny uczestniczył w rozbrajaniu Austriaków i przyjeździe do Krakowa Józefa Piłsudskiego. Był ochotnikiem w wojnie polsko-bolszewickiej (1920 r).

W latach 1923-29 studiował filologię polską, germańską i filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie uzyskał doktorat z literatury polskiej. Był nauczycielem języka polskiego w Kolbuszowej, Brześciu nad Bugiem i od r. 1931 w Łodzi. Debiutował w r. 1925 w miesięczniku „Skamander”. Podczas II wojny światowej w latach 1939-41 mieszkał we Lwowie, a potem (1941-44) w Warszawie, gdzie współpracował z prasą konspiracyjną. W latach 1945-49 był zastępcą red. nacz. i kierownikiem działu poezji tyg. „Kuźnica” w Łodzi. Zamieszkał na stałe w Warszawie. Żonaty z poetką Mieczysławą Buczkówną.

W latach 1970-71 prowadził wykłady o poezji współczesnej na Uniwersytecie Warszawskim, wydane później pt. *Walka o słowo* (1973). Jest autorem 21 tomów wierszy, dostępnych w dwóch zbiorach: *Wiersze zebrane*, Warszawa 1956 oraz *Poezje zebrane*, Warszawa 1975, a także: powieści (*Piękna choroba*, 1961), esejów (*Spotkanie z Salomeą*, *O J. Słowackim* 1951), *Mickiewicz* (wyd. XI, 1967), *Poeta i dworzanin*, *Rzecz o Janie Kochanowskim* (1954), *Dzienniki i wspomnienia* (1955), *Wizerunki. Szkice literackie* (1956), *Między słowem a milczeniem* (1960), *Mit śródziemnomorski* (1962), *Poezja i rzeczywistość* (1965), *Wolność wyboru* (1969), *Gwiazdzisty diament* (1971) — jest to tom poświęcony Norwidowi — *Eseje wybrane* (1971), *Walka o słowo* (1973), *Eseje* (1973), *Podróż do Grecji* (1978).

Tłumaczył m.in. F. Hölderlina (*Poezje wybrane*, 1964), R.M. Rilkego (*Sonet do Orfeusza*, 1961; *Elegie duinejskie*, 1962; *Poezje wybrane*, 1964), Baudelaire'a, Rimbauda, Mallarmé, Apollinaire'a, Éluarda, Supervielle'a, Puszkina i Pasternaka. Jest laureatem licznych nagród, m.in. Pen-Clubu za przekłady z poezji niemieckiej.

Poezja Mieczysława Jastruna wymyka się wszelkim próbom jednoznacznego zaszkladowania według ustalonych na przestrzeni kilkudziesięciu lat polskich szablonów krytycznych. Nie jest więc Jastrun ani Skamandrytą ani post-Skamandrytą, ani awangardzistą ani klasycystą, ani neorealista ani symbolistą. Pokazał to w sposób przekonywujący Jacek Łukasiewicz w najlepszej, jak dotąd, książce poświęconej poezji Jastruna pt. *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie* (Warszawa 1982). Wyczytać tam można m.in. taką charakterystykę twórczości tego dwoistego poety „ulotnego, który pisze na szronie, na piasku i wie, że pismo jego rozwieje wiatr, że jego symbole nie mają zagwarantowanej przez nic trwałości” i poety, który dąży właśnie do trwałości, „podejmuje szeroko rozumiane zadania, pozostaje pod presją historii i tradycji, pod presją wspólnoty losu człowieczego, społecznie pojętej kondycji ludzkiej [...]. Oba żywioły są połączone, poeta jest jeden. Ulotnym symbolom nadaje trwałość przez interpretowanie ich w duchu tradycji, przez hermeneutykę kultury. Wie, że mit śródziemnomorski upadł, ale wie także, że choć „zostaliśmy wygnani z mitu, ale nie zostaliśmy wygnani ze stworzonej przez kulturę świata śródziemnomorskiego antropologii i dlatego język przodków, symbolika świata śródziemnomorskiego nadal jednoczy nas we wspólnym poszukiwaniu prawdy.” (*op. cit.*, ss. 388 - 389).



# Czesław Miłosz

**S**yn inżyniera Aleksandra Miłosza i Weroniki z Kunatów. Urodził się 30 czerwca 1911 r. w Szetejniach nad Niewiażą, prawobocznym dopływen Niemna, na Litwie. Spokrewniony jest z wybitnym poetą, symbolistą francuskim, Oskarem Miłoszem. W latach 1913 - 18 w związku z pracą i służbą w wojsku rosyjskim swego ojca, poeta wędruje wraz z rodzicami po Rosji. Wspomnienia z tego okresu zamieścił w tomie esejów pt. *Rodzenna Europa* (1958).

Młodość spędził w Wilnie, gdzie w r. 1929 ukończył sławne gimnazjum im. Króla Zygmunta Augusta oraz rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie im. Stefana Batorego.

Był współzałożycielem wileńskiej grupy poetyckiej Żagary (m.in. J. Zagórski, A. Rymkiewicz, J. Putrament). Debiutował (1930) w piśmie „Alma Mater Vilniensis”. W roku 1933 ukazał się jego *Poemat o czasie zastygłym*, nagrodzony przez wileński oddział Zw. Zaw. Literatów Polskich. Otrzymał stypendium do Paryża (1934 - 37), gdzie nawiązał kontakt ze stryjem, Oskarem Miłoszem. W r. 1936 wydaje *Trzy zimy* i rozpoczyna pracę w rozgłośni wileńskiej Polskiego Radia, skąd musi odejść z powodu lewicowych poglądów. Przenosi się wówczas do warszawskiej rozgłośni PR (1937). Przyjaźni się m.in. z Kazimierzem Wyką.

1939-40 przez Kijów przedziera się na Litwę a następnie przez „zieloną granicę” wraca do Warszawy, gdzie spędza okupację. Ogłasza m.in. konspiracyjny tomik pt. *Wiersze* (1940) pod pseud. Jan Syruć (nazwisko babki), oraz antologię poezji pt. *Pieśń niepodległa* (1942). Czyta i tłumaczy poetów angielskich: T.S. Eliot’a, W. Blake’a i Szekspira.

Po wojnie przebywa jakiś czas w Krakowie. W r. 1945 wchodzi do red. „Twórczości” i wydaje tom *Ocalenie*. Wstępuje do służby dyplomatycznej w MSZ. Pracuje jako attaché kulturalny Ambasady PRL w Waszyngtonie, a od r. 1949 w Paryżu. W r. 1948 w „Twórczości” ogłasza *Traktat moralny*. Porzuca placówkę dyplomatyczną w r. 1951 i wybiera los emigranta. Nawiązuje współpracę z paryskim miesięcznikiem „Kultura”.

1951 - 60 przebywa we Francji. Wychodzi sławny tom esejów pt. *Zniewolony umysł* (1953) prezentujący, na wybranych przykładach znanych twórców polskich, zjawisko duchowego neo-niewolnictwa. Ukazuje się też tom poetycki *Światło dzienne* (1953) oraz w języku francuskim powieść polityczna *Zdobycie władzy*, nagrodzona (1953, wyd. pol. r. 1955) Europejską Nagrodą Literacką. Wychodzi też oparta o wspomnienia z dzieciństwa, na poły baśniowa powieść *Dolina Issy* (1955) oraz *Traktat poetycki* (1957), prezentujący Miłoszową wizję XX-wiecznej poezji polskiej. W roku 1958 ukazuje się zbiór esejów pt. *Kontynenty* wraz z *Wprowadzeniem w Amerykanów* (W. Whitman, W. Faulkner).

W r. 1960 poeta otrzymuje pracę na Wydziale Języków i Literatur Słowiańskich Uniwersytetu w Berkeley, Kalifornia, a w roku 1961 nominację na profesora.

W latach 1962 - 69 ukazują się kolejne tomy wierszy: *Król Popiel i inne wiersze* (1962), *Gucio zaczarowany* (1964), *Miasto bez imienia* (1969), esej o Brzozowskim *Człowiek wśród skorpionów* (1962) oraz *Historia Literatury Polskiej* (w jęz. ang. 1969). Mocno osadzony w tradycji poezji anglo-amerykańskiej poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) oraz zbiory esejów: *Prywatne obowiązki* (1972), *Ziemia Ulro* (1977), *Ogród Nauk* (1979) i *Emperor of the Earth* (1977) wyznaczają jakościowo różny od poprzednich, kalifornijski okres twórczości Miłosza. W dziełach z tego okresu pojawiają się charakterystyczne wątki poświęcone W. Blake'owi, E. Swedenborgowi, Dantemu, T.S. Eliotowi, F. Dostojewskiemu, W. Sołowiowowi, O. Miłoszowi i A. Mickiewiczowi oraz rozważania o charakterze metafizyczno-religijno-kulturowym. Liczne fragmenty poświęcone są też refleksji nad polskim językiem literackim. Zaczynają ukazywać się także (w czasopiśmie) pierwsze przekłady z Biblii. W r. 1978 Miłosz wydaje *Księgę Psalmów* ze wstępem ks. J. Sadzika.

W roku 1980 poeta otrzymuje nagrodę Nobla za całokształt twórczości, a w czerwcu 1981 przyjeżdża do Polski i otrzymuje doktorat honoris causa na KUL-u. W tym samym czasie na UJ odbywa się uroczysta sesja poświęcona twórczości Cz. Miłosza (9 - 12 VI 1981).

W latach 1982 - 92 ukazują się m.in. kolejne tomy przekładów

z Biblii: *Księgi pięciu Megilot, Ewangelia według Marka i Apokalipsa*, zbiór esejów: *Zaczynając od moich ulic* (1985); *Wiersze t. I-II* (Kraków 1985), *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku* (1987), tom przekładów *Mowa wiązana* (1986), tomik wierszy *Kroniki* (1988); A. Fiuta tom rozmów z Miłoszem pt. *Czesława Miłosza autoportret przekorny* (1988); eseje: *Rok myśliwego* (1990), tomik poetycki *Dalsze okolice* (1991), zbiór esejów *Szukanie ojczyzny* (1992) związany ze skomplikowaną historią i geografiami Litwy, Białorusi, Ukrainy i Polski, *Storge*, tom przekładów z Oskara Miłosza (1993) oraz parafrazy z poezji japońskiej *Haiku* (1993). W październiku r. 1989 UJ nadaje mu doktorat honoris causa.

28 maja 1993 Miłosz otrzymuje doktorat honoris causa na Uniwersytecie Witolda Wielkiego w Kownie.

Trudno jest w zwięzłych słowach scharakteryzować tak bogatą i różnorodną twórczość. Wydaje się, że istotę tej twórczości najtrafniej uchwyciła Irena Sławińska mówiąc o charakterystycznym dla Miłosza „poszukiwaniu syntezy ludzkiego doświadczenia w wewnętrznym dialogu i sporze”. Formułę tę można uzupełnić uwagą, że temu charakterystycznemu rysowi poezji Miłosza patronują dwaj wielcy poeci języka angielskiego: W. Blake i T.S. Eliot, którego technikę poetycką jak również problematykę Miłosz — spierający się z teraźniejszością i wielkimi twórcami przeszłości — znacznie poszerzył i udoskonalił.

# Julian Przyboś (1901 - 1970)

Najwybitniejszy przedstawiciel tzw. Awangardy Krakowskiej. Urodził się 5 marca 1901 w Gwoźnicy Dolnej (woj. rzeszowskiej) jako piąte dziecko rodziców Heleny i Józefa Przybosiów. W roku 1913 po ukończeniu szkoły wiejskiej dostaje się do gimnazjum w Rzeszowie. W r. 1917 w konspiracyjnym piśmie „Zaranie” ogłasza sonet pt. *Wschód słońca*. Wstępuje do Polskiej Organizacji Wojskowej (1918-1919). Uczestniczy w bitwie o Lwów. Zostaje lekko ranny pod Sokolnikami. Otrzymuje Dyplom Odznaki Honorowej „Orląt Lwowskich”. 1920/21 zdaje maturę. Ranny w bitwie o Lwów pod Krasnem, dostaje się do niewoli, z której ucieka. Zostaje zwolniony z obowiązku służby wojskowej. Wstępuje na polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zawija się przyjaźń J. Przybosia z T. Peiperem. W r. 1922 „Skamander” drukuje wiersz *Cieśle* — fakt ten traktuje Przyboś jako swój właściwy debiut.

Po ukończeniu studiów pracuje jako nauczyciel w Sokalu n. Bugiem (1923-25), Chrzanowie (1925-27) i w Cieszynie (1927-37). W latach 1926-37 ukazują się: *Śruby* (1925), *Oburącz* (1926), *Sponad* (1930), *W głąb las* (1932). Miłość do tragicznie zmarłej w Tatrach (1929) 17-letniej gimnazjalistki z Cieszyna staje się impulsem napisania znanego wiersza *Z Tatr*. Od r. 1932 żonaty z Bronisławą Anną Koźdoniówną.

Na krótko przed wybuchem II wojny światowej wyjeżdża dzięki rządowemu stypendium do Francji (1937-39). W r. 1938 wydaje *Równanie serca*. Wybuch wojny zastaje go we Lwowie, gdzie wraz z T. Boyem-Żeleńskim i W. Wasilewską wchodzi w skład redakcji „Nowych Widnokręgów” (druk. w Moskwie). Po wkroczeniu Niemców do Lwowa (1941) aresztowany pod zarzutem współpracy z NKWD. Zostaje zwolniony i pracuje w ogrodach miejskich. Potem wraca do Gwoźnicy i pracuje na roli.

W Krakowie wydaje konspiracyjnie zbiorek wierszy pt. *Do Ciebie o mnie* (1944, pseud. Bolesław Skieten). W tymże roku przekracza linię frontu i nawiązuje w Rzeszowie kontakt z nową

władzą komunistyczną. Zostaje członkiem Krajowej Rady Narodowej, a wkrótce prezesem Związku Zawodowego Literatów Polskich. Ukazuje się *Póki my żyjemy* (1944) a w r. 1945 *Miejsce na ziemi*, „będące manifestacją wewnętrznej niezależności człowieka i artysty wobec kataklizmu wojny”. Po wyzwoleniu był m.in. kierownikiem wydziału informacji i propagandy w Urzędzie Woj. w Rzeszowie, członkiem red. tygodnika „Odrodzenie” (1944-47), posłem do KRN (Krajowej Rady Narodowej) (1944-47), posłem RP w Szwajcarii (1951), dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej (1951-55), od r. 1955 (w Warszawie) w redakcji „Przeglądu Kulturalnego”, „Poezji” (1965-68) i „Miesięcznika Literackiego”. Otrzymał nagrody Miasta Krakowa (1945), Rzeszowa (1961) i nagrodę państwową I stopnia (1964).

W latach 1955-68 ukazały się kolejne zbiory wierszy: *Najmniej słów* (1955), *Narzędzie ze światła* (1958), *Próba całości* (1961), *Więcej o manifest* (1962), *Na znak* (1965) i *Kwiat nieznany* (1968). W r. 1971 ukazały się zaś *Utwory poetyckie — zbiór*, plon pracy całego życia.

Oprócz wierszy Przyboś wydał trzy tomy szkiców poświęconych problematyce nowatorstwa w poezji oraz reinterpretacji pewnych wątków tradycji romantycznej: *Linia gwar* (1963), *Sens poetycki* (1967), *Czytając Mickiewicza* (1950, 1956 — wyd. 2. rozszerz.). Opracował antologię pieśni ludowej *Jabłoneczka* (1953, 1957). Wydał także zbiór pt. *Zapiski bez daty* (1970) zawierający m.in. materiały biograficzne. Zmarł 6 października 1970 r. w Warszawie podczas zjazdu tłumaczy literatury polskiej. Pochowany w Gwoźnicy.

Twórczość jego oceniali krytycznie m.in. K. Irzykowski (*Mgły na Parnasie*, 1934), T. Gajcy (*Już nie potrzebujemy*, 1943), Czesław Miłosz (*Traktat poetycki*, 1957), M. Głowiński (*Najwięcej słów*, „Teksty” 1975, nr 1).

Przyboś był entuzjastą poezji Leśmiana i Mickiewicza, inspiratorem poezji lingwistycznej (Bieńkowski, Białoszewski, Karpowicz), antagonistą „turpistów” (*Oda do turpistów*, 1962), do których zaliczał m.in. Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego oraz Stanisława Grochowiaka. Ten ostatni tak scharakteryzował Przybosia:

„Odżegnywał się od wiary w Boga — stąd ten uparty frazes o bogu Apollinie — ale fanatycznie, ba, wręcz dewocyjnie wierzył w posłannictwo i prosty, jednoliniorny postęp w literaturze. Dlatego odrzucał wszystko, co było lękliwą mądrością i mądrym zakłopotaniem dziewiętnastowiecznej spuścizny literackiej — dlatego również był może ostatnim wielkim r o m a n t y k i e m polskiej poezji.”

(*Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. J. Sławiński, Warszawa 1976).

# Kazimierz Wierzyński (1894-1969)

Urodził się w Drohobyczu 27 sierpnia 1894 r. Ojciec jego — Andrzej Wirstlein, urzędnik kolejowy i zawiadowca stacji — pochodził z rodziny osadników niemieckich, matka Felicja — z Dunin-Wąsowiczów. W r. 1912 ojciec wraz z trzema synami (Bronisławem, Hieronimem i Kazimierzem) przyjął nazwisko Wierzyński.

Kazimierz Wierzyński uczęszczał do szkół w Drohobyczu, Chyrowie i Stryju. W gimnazjum należał do kółek samokształceniowych, gdzie uczono się prawdziwej, a nie sfalszowanej historii Polski. Należał też do Drużyn Sokolich. Po maturze, w roku akademickim 1912/13 zapisał się na Uniwersytet Jagielloński na polonistykę, gdzie uczęszczał na zajęcia Ignacego Chrzanowskiego i Stanisława Windakiewicza oraz T. Grabowskiego (o filozofii Bergsona) i S. Strońskiego (z romanistyki). W roku 1913/14 przeniósł się na Uniwersytet Wiedeński na slawistykę.

W chwili wybuchu I wojny światowej wstąpił do dowodzonego przez Józefa Hallera (późniejszego generała) Legionu Wschodniego. Po rozwiązaniu Legionu, Wierzyńskiego wraz z innymi legionistami wcielono do armii austriackiej. W r. 1915 dostał się wraz z całym oddziałem do niewoli rosyjskiej i trafił na dwa lata do obozu w Riazaniu, gdzie nauczył się języka rosyjskiego i czytał w oryginale poetów rosyjskich, szczególnie A. Błoka. Z Riazania zbiegł do Kijowa w styczniu 1918 r., gdzie ukrywał się pod nazwiskiem panięńskim matki (Wąsowicz). Pracował w Polskiej Organizacji Wojskowej.

Latem 1918 roku przedostał się do Polski. Jesienią 1918 r. dotarł do Warszawy i nawiązał kontakt w uwielbianym przez siebie poetą Leopoldem Staffem, który z kolei skontaktował go z Tuwimem i Lechoniem oraz całą grupą kabaretu kawiarni Pod Pikadorem. Uczestniczył w formowaniu się grupy poetyckiej Skamander. W roku 1919 ukazał się debiutancki tomik Wierzyńskiego pt. *Wiosna i Wino*. Lata wojny polsko-bolszewickiej (1920-21) spędził w wojsku w biurze prasowym Naczelnego Dowództwa. Redagował m.in. Bibliotekę Żołnierza Polskiego oraz Dziennik Kijowski.

W roku 1921 ukazuje się kolejne (trzecie) wydanie *Wiosny i Wina* oraz nowy tomik: *Wróble na dachu*. Osiada w Warszawie. Współpracuje z „Wiadomościami Literackimi”. W r. 1923 żeni się z bohaterką *Pamiętnika miłości* (1925) Bronisławą Kojałłowicz (aktorką dramatyczną). Uczestniczy w życiu towarzysko-literackim stolicy. Jest sławny i lubiany. Zamiłowany sportowiec i turysta, gra w tenisa, jeździ na nartach, w pieszych wędrówkach przemierza całą Polskę wzdłuż i wszerz. Dużo podróżuje: Francja, Włochy, Hiszpania, Szwajcaria, Stany Zjednoczone.

W latach 1926-31 redaguje „Przegląd Sportowy”. W r. 1927 zdobywa dla Polski złoty medal olimpijski na IX Igrzyskach w Amsterdamie za tomik *Laur olimpijski* (tłumaczony na wiele języków).

Okolo roku 1929 w związku z pogarszającą się sytuacją ogólnoswiatową zmienia się tonacja jego wierszy. Ukazują się kolejne tomiki: *Rozmowa z puszcza* (1929), *Pieśni fanatyczne* (1929), *Gorzki urodzaj* (1933), *Wolność tragiczna* (1936) i *Kurhany* (1939). W latach 1931-32 wydaje tygodnik „Kultura”. W r. 1933 wychodzi zbiór opowiadań *Granice świata*. W r. 1932 zostaje recenzentem teatralnym „Gazety Polskiej”. Zbiór recenzji teatralnych *W garderobie duchów* wydaje w r. 1938.

Nagrodzony Krzyżem Komandorskim „Polonia Restituta”, w roku 1935 otrzymuje Złoty Wawrzyn Akademicki (Akademii Literatury) a w r. 1936 Państwową Nagrodę Literacką za całokształt twórczości. W r. 1938 zostaje członkiem Polskiej Akademii Literatury — wybrany na to miejsce po śmierci Leśmiana. 22 kwietnia 1939 r. wygłasza słynny odczyt *O Bolesławie Leśmianie*. W tym samym roku żeni się powtórnie, z Haliną z Pfefferów.

Wybuch wojny zastaje go w Warszawie. Na wkładce do ostatniego numeru „Wiadomości Literackich” (3 września) ukazuje się *Wstążka z Warszawianki*. 30 sierpnia i 5 września 1939 powstają hymny: *Święty Boże* i *Zstąp duchu mocy*. Następuje ewakuacja całego zespołu redakcyjnego „Gazety Polskiej” do Lwowa.

17 września 1939 po ataku Związku Sowieckiego na Polskę, przez granicę rumuńską wyjeżdża na zachód. Rozpoczyna się okres wojennej tułaczki: Francja, Portugalia, Brazylia i od 1941 r. — Stany Zjednoczone. W Powstaniu Warszawskim i w Majdanku



ginie wielu członków najbliższej rodziny poety. Wspomina o nich m.in. w *Krzyżach i mieczach* (1946).

Na emigracji ukazują się kolejne, wojenne tomy wierszy: *Ziemia-Wilczyca* (1941), *Róża wiatrów* (1942) i *Ballada o Churchillu* (1944) oraz zbiór opowiadań *Pobojowisko* (1944). Stanowią one kronikę wojennej gehenny żołnierzy i narodu.

Mimo nostalgii i ciężkiego losu emigranta Wierzyński postanawia pozostać na emigracji. Pisze książkę o Chopinie pt. *Życie Chopina* (1953 — wyd. krajowe 1978), tłumaczoną na wiele języków. Podczas kilkunastoletniego pobytu w Ameryce odnawia swój warsztat poetycki. Wydaje: *Korzec maku* (1951), *Siedem podków* (1954), *Tkanę ziemi* (1960), *Kufer na plecach* (1964) oraz dwa tomy zwięzłych i barwnych wspomnień i esejów: *Moja prywatna Ameryka* (1966) oraz *Cygańskim wozem. Miasta. Ludzie. Książki* (1966). W r. 1959 ukazał się anglojęzyczny wybór wierszy K. Wierzyńskiego pt. *Selected poems* z przedmową znanego krytyka amerykańskiego D. Davie.

W 1965 roku Wierzyńscy przenoszą się do Rzymu. Wiosną 1967 podróżują po Grecji. Podróż tę Wierzyński przypląca drugim zawałem serca. Od roku 1967 zamieszkuje w Londynie. Powstają ostatnie tomy wierszy: *Czarny polonez* (1968) oraz *Sen mara* (1969). 13 lutego 1969 r. Wierzyński umiera w Londynie. Wiosną 1978 roku prochy jego sprowadzone zostają do Polski i pochowane w Alei Zasłużonych na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Przez całe życie łączy go głęboka przyjaźń z wieloma wybitnymi ludźmi — szczególnie zaś z Janem Lechoniem i Arturem Rubinsteinem. Był duszą emigracji polskiej oraz Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, a także członkiem międzynarodowego Pen-Clubu. Przez cały okres pobytu na emigracji współpracował z niezależnymi ośrodkami myśli polskiej: m.in. z Kulturą Paryską, Radiem Wolna Europa i Biblioteką Polską w Londynie. W r. 1964 emigracja gorąco obchodziła 70-letnią rocznicę urodzin poety i 50-letnią rocznicę jego twórczości.

Wierzyński żywo reagował na wszystko co działo się w Kraju, m.in. na zajścia marcowe z 1968 r. i hańbiącą Polskę na arenie międzynarodowej politykę W. Gomułki. Wyrazem tego stanowiska jest ostatni zbiór jego wierszy politycznych pt. *Czarny Polonez*

(1968) zakończony słynnym *Listem do Towarzysza Wiesława* i słynną pointą „towarzyszu w niesławie...”.

W r. 1969 nakładem Fundacji Kulturalnej w Londynie ukazał się dokumentalny tom wspomnień pisarzy emigracyjnych o Wierzyńskim pt. *Przebity światłem*. Nieugięta postawa moralna Kazimierza Wierzyńskiego wobec zniewalających naród kłamstwem, terrorem i wzajemną nienawiścią rządów stalinowskich i post-stalinowskich stała się przyczyną przemilczania, pomniejszania i podważania rangi artystycznego dorobku „Księcia Poetów” a także kwestionowania należnego mu miejsca w rodzinie poetów polskich.

Począwszy od debiutu w r. 1919 poprzez kolejne tomy, m.in. *Rozmowę z puszcza* (1929), *Wolność tragiczną* (1936), *Korzec maku* (1951), *Siedem podków* (1954) aż po ostatni tom — wydany pośmiertnie — *Sen mare* (1969) w opinii bezstronnych krytyków formował się portret Wierzyńskiego jako poety ziemi i chrześcijańskiego panteisty a zarazem wielkiego poety uczuć powszechnych, kultury, historiozofii oraz katastroficznej wizji zagłady grożącej cywilizacji europejskiej, której ze wszystkich sił starał się przeciwstawić (por. *Hannibal ante portas* ze *Snu mary*). Temat ten podjął m.in. znakomity krytyk Tymon Terlecki w najlepszym z dotychczasowych ujęć całościowych poświęconych twórczości Wierzyńskiego pt. *Wierzyński czyli poeta* (1969 — w tomie *Przebity światłem*). Na marginesie tomu pt. *Wolność tragiczna* (1936) Tymon Terlecki pisał m.in.:

„Katastrofiści wileńscy mieli ostre przeczucie nadchodzących wydarzeń, ale nie proponowali sposobów odporu; byli młodszy o pół pokolenia i dopiero na wstępie swojej drogi. Wierzyński nie tylko odbrzmiewał lirycznie na przewidywane zagrożenie, wyrażał lęk o przyszłość, ale usiłował wywołać postawę etyczną zdolną uchylić zagrożenie i zabezpieczyć przyszłość.”

**SŁOWNIK WAŻNIEJSZYCH  
KIERUNKÓW W LITERATURZE  
I SZTUCE XX WIEKU  
(wspomnianych w książce)**

**AKMEIZM** — (od gr. *akmé* — szczyt, rozkwit) — Powstały ok. r. 1910 kierunek w poezji rosyjskiej — pokrewny anglo-amerykańskiemu imagizmowi. Łączy postulat obrazowości i pośredniości wypowiedzi lirycznej z nowatorskim stosunkiem do tradycji literackiej. Współtwórcy kierunku — Anna Achmatowa, Mikołaj Gumilow, Osip Mandelsztam oraz bliska im Maryna Cwietajewa — uznawani są za najwybitniejszych poetów rosyjskich w wieku XX. Sprzeciwiając się terrorowi rewolucyjnemu i rządowi totalitarnym, stali się ofiarami represji, przemocy i przemilczania.

**DADAIZM** — (od franc. dziec. *dada* — konik-zabawka) — Krótkotrwały ruch w dziedzinie literatury i sztuki z lat 1915-1922, poprzednik surrealizmu (czyli nadrealizmu). Powstał w środowisku emigrantów wojennych w Zurychu, w Szwajcarii. Wkrótce rozprzestrzenił się na Paryż, Nowy Jork, Berlin, Hannover i Kolonię. Nazwa pochodzi od **przypadkowo** znalezionej w słowniku słowa **dada**. Głoszący ideę przypadkowości, bezznaczeniowości oraz względności wszystkiego, dadaizm wyrażał ducha negacji, destrukcji i agresji wobec języka, literatury i sztuki — którym nie udało się zapobiec wojnie. Skupiał w swych ośrodkach (zwł. niemieckim i francuskim) rozczarowanych dotychczasowym porządkiem rzeczy twórców o poglądach rewolucyjno-lewicowych (m.in. P. Éluard, L. Aragon). Dadaści kładli nacisk na instynktowną, infantylną ekspresję, niekontrolowaną przez intelekt. Usiłowali zanegować konwencjonalne związki między brzmieniem i znaczeniem słów. Nie respektowali reguł składniowych i ortograficznych. Akcentowali subiektywną arbitralność sztuki. Gustowali w pure-nonsensach (od franc. *pure* — czysty, *non-sens* — bzdura). Bliski był im futurystyczny ideał „słów na wolności” a w plastyce technika collage’u, „ready-made” oraz fotomontażu.

W pierwotnym centrum dadaistów — w Zurychu — postaciami pierwszoplanowymi byli: francuski poeta rumuńskiego pochodzenia Tristan Tzara, alzacki artysta i poeta Hans Arp, niemiecki poeta i pacyfista Hugo Bell oraz malarz niemiecki Max Ernst. Zorganizowali oni w r. 1916 tzw. „Cabaret Voltaire”. Ośrodek nowojorski współtworzyli dwaj francuscy malarze:

François Picabia i Marcel Duchamp, inicjator estetyki „ready-made” (od ang. „fabrycznie wytworzone — niezrobione na indywidualne zamówienie”). „Ready-made” Duchamp’a były to przedmioty przeznaczone do użytku, którym jednakże artysta poprzez arbitralny akt wyboru nadawał wartość artystyczną. Duchamp był twórcą „rzeźb” pt. *Koło rowerowe* (1914) oraz *Stojak na butelki* (1914).

Najczęściej uprawianą przez dadaistów formą plastyczną (Hans Arp, Max Ernst, Kurt Schwitters) był **collage** (od franc. „klejonka”: *coller* — „kleić”) — metoda tworzenia oparta o technikę sklejania zestawionych w rozmaity sposób gotowych elementów (np. zapalek, tektury, skór) — i **fotomontaż**, tj. zestawianie fragmentów rozmaitych fotografii i plakatów. Obie te formy podkreślać miały niezwykłość możliwych skojarzeń i połączeń przedmiotów, zbliżających do siebie odległe sfery rzeczywistości.

Od r. 1918 centrum dadaistów stał się Paryż, gdzie przeniósł się Tristan Tzara. Tutaj w latach 1919-1920 wychodziło czasopismo dadaistów „Littérature” (potem „Surréalisme”). W paryskim ośrodku działali m.in. L. Aragon, P. Éluard, F. Soupault, A. Breton, J. Cocteau. Ok. r. 1922 ośrodek ten przestał istnieć, a miejsce dadaizmu zajął wyłoniony z tego kierunku, wpływowy nadrealizm. W Polsce niektóre idee dadaistów bliskie były futurystom.

W latach 1950-70 dadaizm odrodził się w ideach nurtu zwanego pop-artem (od ang. **popular** — popularny, **art** — sztuka), który kładł nacisk na komercyjny aspekt sztuki, posługując się tematami i technikami kultury komercyjnej i masowej produkcji. Do dadaizmu nawiązuje też powstała w latach 1950-tych w Szwajcarii tzw. **poezja konkretna**, które eksponuje plastyczne walory liter i znaków diakrytycznych czyli, ogólnie rzecz biorąc, napisowy aspekt języka.

**EKSPRESJONIZM** — (od franc. **expression** — wyrażenie, wyraz) — kierunek w plastyce, literaturze, teatrze, filmie, muzyce i balecie głównie niemieckiego obszaru językowego, powstały ok. r. 1910 i promieniujący na całą Europę. Wyrósł z ostrego sprzeciwu wobec tendencji naturalistycznych i realistycznych w sztuce, a także

ze sprzeciwu wobec impresjonizmu i estetyzmu. Zapowiedzią ekspresjonizmu był post-impresjonistyczny symbolizm. Ekspresjonistami byli m.in. malarze: O. Kokoschka, E.L. Kirchner, E. Nolde, J. Ensor, C. Soutine, A. Modigliani, M. Chagall, W. Kandinsky, Rouault i Picasso w „błękitnym” okresie twórczości. Za prekursora malarskiego ekspresjonizmu uważa się m.in. V. van Gogha, a za przedstawiciela jego wczesnej fazy E. Muncha. Zapowiedzią ekspresjonizmu jest również m.in. późna twórczość F. Goyi i W. Blake’a.

W muzyce ekspresjonizm reprezentowali m.in. A. Schönberg, A. Skriabin, A. Berg, I. Strawiański i K. Szymanowski. W balecie: tancerka Izadora Duncan. W filmie: F.W. Murnau i F. Lang.

Za prekursorów literackiego ekspresjonizmu uważa się m.in. szwedzkiego dramaturga A. Strindberga, F. Dostojewskiego, oraz poetów: A. Rimbaud’a, Walta Whitmana a także romantyka niemieckiego okresu Burzy i Naporu J.M.R. Lenza. Ekspresjonistami byli m.in. poeci: G. Benn, G. Trakl, pisarz: F. Werfel a także B. Brecht i F. Kafka we wczesnym okresie twórczości.

Kierunek ten wywarł wpływ na twórczość wielu wybitnych artystów XX-wiecznych. Inspirującą rolę w kształtowaniu się ekspresjonizmu odegrała twórczość filozoficzna zwłaszcza H. Bergsona i B. Croce oraz zapoczątkowana przez F. Nietzsche nieklasyczna — dwunurtowa (appolińsko-dionizyjska) — recepcja antyku. Twórczość ekspresjonistów oscylowała jakby między dwoma biegunami emocjonalno-estetycznymi: egzaltacji, ekstazy, wyrafinowania formalnego i uczuciowo-intelektualnego z jednej strony oraz dzikości, pierwotności, wulgarności, grozy, katastroficznego lęku i niepokoju z drugiej.

Wyrastająca z estetyki ekspresji (pojmującej sztukę jako wyraz osobowości) twórczość ekspresjonistów to przeciwieństwo opartej o estetykę *mimesis* (odtworzenie) XIX-wiecznej sztuki realistycznej i naturalistycznej. Sztuka i literatura ekspresjonistyczna miała wyrażać w sposób spontaniczny bliski ludom niecywilizowanym, ludziom prostym oraz dzieciom uczucia pierwotne i gwałtowne zrodzone z instynktu oraz subtelne przecucia i stany zrodzone z intuicji. Stąd uprzywilejowanym źródłem inspiracji staje się szeroko pojęty folklor (w tym także sztuka i muzyka tzw. ludów

prymitywnych) oraz ostre środki wyrazu: kontrast i subiektywna deformacja, brutalna („dzika”) kolorystyka i niespokojna linia w malarstwie, ucieczka od tradycyjnej harmonii w muzyce, a w literaturze odrzucenie konwencji literackich, posługiwanie się poetyką krzyku (wykrzykniki, elipsy, wyliczenia, hiperbole), szyderczo-katastroficzną groteską, alegorycznym misterium bądź symboliczną wizją z pogranicza jawy, snu i halucynacji.

Charakterystyczną cechą postawy ekspresjonistycznej jest też swoisty aktywizm. Wyraża on wspólną z romantykami wiarę w możliwość ingerencji za pośrednictwem sztuki w bieżące sprawy świata. Stąd wachlarz przekonań ideowo-politycznych twórców tego nurtu imponuje swoim zakresem: obejmuje on postawy eschatologiczno-katastroficzne, pacyfistyczne, moralistyczne i rewolucyjne.

W Polsce tzw. ekspresjoniści skupiali się wokół poznańskiego dwutygodnika „Zdrój”, wydawanego przez J. Hulewicza i S. Przybyszewskiego w latach 1917-22. Z tego punktu widzenia ekspresjonistami byli m.in. J. Wittlin i E. Zegadłowicz, krytyk literacki J. Stur oraz pisarz J. Kaden-Bandrowski. Współpracowali z nimi plastycy z grupy „Bunt” (m.in. A. Zamojski). Z szerszego punktu widzenia jednakże za prekursorów ekspresjonizmu uznaje się m.in. J. Słowackiego, T. Micińskiego, W. Berenta, J. Kasprówicza, S. Żeromskiego, R. Jaworskiego i S. Wyspiańskiego, a za rzeczywistych reprezentantów B. Schulza, B. Leśmiana, S.J. Witkiewicza (związanego formalnie z „Formistami”), a w muzyce K. Szymanowskiego. Zwraca się także uwagę na ekspresjonistyczną przymieszkę obecną w twórczości Tuwima, Wierzyńskiego, Iwaszkiewicza, twórców I i II Awangardy i wielu innych.

**FUTURYZM** — Krótkotrwały kierunek w sztuce i literaturze zapoczątkowany przez Włocha Filippo Marinettiego. Ogłoszony w r. 1909 manifest futuryzmu (we francuskim „Le Figaro”) zyskał futuryzmowi zwolenników głównie we Włoszech i Rosji (W. Majakowski), skąd oddziaływał na Polskę. Futuryści gloryfikowali niebezpieczeństwo, wojnę, destrukcję, tłum i maszyny. Nawoływali do zerwania z tradycją i (m.in.) palenia bibliotek oraz muzeów. W utworach swych starali się wyrazić hałas, zgiełk

i wulgarność wielkowiejskiej cywilizacji ery maszyn, która kojarzyła im się z postępem i nowoczesnością. Marinetti poparł faszyzm i Mussoliniego. Majakowski i Szklowski — rewolucję rosyjską.

Futuryści pragnęli wyzwolić język z gorsetu tradycyjnej składni, której przeciwstawiali ideał „słów na wolności”, zdolnych oddać chaos, ruch i natłok wrażeń (także wizualnych) człowieka z ulicznego tłumu. Pragnęli, by słowa bezpośrednio przystawały do rzeczy. Zwracali uwagę na brzmieniową (onomatopeje) i graficzną postać słowa (eksperymenty typograficzne). Nie stronili od agitacyjnej retoryki i wulgaryzmów. Gustowali w ostrych kontrastach stylistycznych i tematycznych. Nie uznawali żadnych norm, reguł i konwencji, w tym także ortograficznych. Futuryści rosyjscy marzyli o stworzeniu tzw. „języka pozarozumowego”.

We Francji futurysty bliscy byli surrealizmowi i dadaizmowi. Ze środowiskami tymi związany był m.in. wyrosły z tradycji francuskiego symbolizmu G. Appolinaire, inicjator kubizmu poetyckiego. W Rosji powstały dwie odmiany futurysty: bliska ekspresjonizmu (I. Siewierianin) oraz rewolucyjno-formalistyczna tzw. kubofuturyzm (m.in. Majakowski, Chlebnikow). Futuryzm rosyjski ewoluował ostatecznie w kierunku literatury faktu.

Futuryści polscy skupieni byli w dwóch ośrodkach: krakowskim (kluby — Gałka Muszkatolowa i Katarynka: T. Czyżewski, B. Jasiński, S. Młodożeniec, J. Jankowski) i warszawskim (A. Wat, A. Stern), które połączyły się w r. 1920 (manifesty futurysty polskiego (1921), „Nuż w bzuhu”, 1922). Futuryzm polski czerpał inspirację także z dadaizmu oraz rodzimego „formizmu”. Futuryści polscy rozwiązali się w r. 1922.

Z inspiracji futurysty korzystali zarówno twórcy Skamandra jak Awangardy krakowskiej. Późna twórczość Aleksandra Wata jest przykładem ewolucji, jakiej uległ futurysty na gruncie polskim.

**IMAGIZM** — (od ang. *image* — obraz) — Nowatorski kierunek w poezji i krytyce anglo-amerykańskiej zapoczątkowany ok. r. 1910 a wymierzony w post-romantyczną lirykę bezpośredniego wyznania o podtekstach autobiograficznych. Imagizm postulował pośrednie formy wyrazu artystycznego. W r. 1914 w Paryżu



ukazała się pierwsza antologia imagistów pt. *Des Imagistes*. Obraz w rozumieniu imagistów to momentalna ekspresja złożonego zespołu doznań zmysłowych i uczuciowych przenikniętych refleksją intelektualną.

Koncepcję imagizmu sformułował (zainspirowany m.in. teoriami T.E. Hulme'a) E. Pound, poszerzając ją jednak w latach późniejszych ideami wertycyzmu (od łac. *vortex* — wir). Wertycyzm był to kierunek w sztuce angielskiej bliski polskiemu formizmowi. Reprezentował go m.in. artysta i pisarz W. Lewis, który w koncepcjach swych nawiązywał do malarstwa kubistów (Picasso), futurystów i ekspresjonistów. Ideą wertycyzmu było wyrażenie ruchu w dziele sztuki. W przekładzie na język form literackich oznaczało to stosowanie techniki kompozycyjnej opartej o zasadę mozaikowej wizji, wielowątkowości, wielości krzyżujących się punktów widzenia, a także uruchamianie i intensywne wykorzystanie w kontekście utworu całego bogactwa znaczeniowego poszczególnych słów.

E. Pound łączył imagizm z pojęciem ideogramu (od gr. *idea* — pojęcie, *gramma* — zapis) i pismem ideograficznym (np. pismo staroegipskie i starochińskie), gdzie poszczególne syntetycznie zarysowane znaki wizualne stają się nośnikami przede wszystkim pojęć. Jak pisze Maciej Żurowski:

„Imagizm był wysiłkiem mającym na celu odnowienie języka poetyckiego formułą, która uniknęłaby idei wyrafinowania i dekoratywności nieodłącznej od terminu metafora [...]. Ideogram jest to układ konkretnych szczegółów; dokonuje się w nim ich konfrontacja, wyłaniająca nie jakąś wtórną abstrakcję, lecz dokładne, konkretne doświadczenie.”

Imagizm wywarł wpływ m.in. na twórczość W.B. Yeats'a, T.S. Eliot'a oraz E.E. Cummings'a, a także na wielu artystów — nie tylko anglo-amerykańskich. Nawiązywał on do poetyki romantyczno-symbolicznej E.A. Poe, Ch. Baudelaire'a, S. Mallarmé i J. Laforgue'a. Osobne źródło inspiracji stanowiła dlań poezja chińska i japońska (liryka *haikai/haiku* oraz dramat *no*). Imagizm wpłynął też na powstanie w Anglii i Stanach Zjednoczonych Nowej Krytyki (*New Criticism* — m.in. F.R. Leavis, W. Wimsatt, C. Brookes i I. Richards).

Domieszka imagizmu wyczuwalna jest również w twórczości m.in. Kazimierza Wierzyńskiego i Czesława Miłosza. (Szerzej omawiam imagizm we *Wstępie*).

**IMAŻYNIZM** — (od ang. *imagism*, franc. *imaginisme*) — Nawiązujący do imagizmu (postulat obrazowości) kierunek w poezji rosyjskiej powstały ok. r. 1917. Reprezentowany głównie przez S. Jesienina.

**KUBIZM POETYCKI** — (fr. *cubisme poétique*) — Powstały w okresie przed I wojną światową kierunek w poezji francuskiej nawiązujący (podobnie jak angielski wortycyzm) do kubizmu malarskiego stworzonego przez P. Picassa i G. Braque'a (1907 — pierwsza paryska wystawa kubistów). Inicjatorami tego kierunku byli m.in. G. Apollinaire, B. Cendrars, P. Reverdy, M. Jacob. Celem ich było ukazanie w dziele poetyckim równocześnie wielu aspektów tego samego przedmiotu, wraz ze wszystkimi skojarzeniami nasuwającymi się podczas pisania. Pragnęli odtworzyć filmowy efekt strumienia różnorodnych, nakładających się na siebie wrażeń. W tym celu posługiwali się techniką elipsy i nieciągłą wypowiedzią, z której eliminowali związki przyczynowo-skutkowe oraz zaskakiwali niespodziewanymi skojarzeniami brzmieniowymi, które niosły nieoczekiwane sugestie znaczeniowe. Nie stronili też od efektów typograficznych (sławne *Kaligrama*y Apollinaire'a), gdzie układ poszczególnych linijek wiersza naśladuje kształt opisywanych w nim przedmiotów. *Kaligrama*y takie pisywali u nas B. Jasiński i T. Czyżewski.

Kubiści francuscy oddziaływali m.in. na futurystów i formistów polskich. Propagatorem kubizmu na gruncie polskim był po II wojnie światowej A. Ważyk.

**MODERNIZM** — (od łac. *modernus* — nowoczesny) — jest to jeden z najbardziej wieloznacznych terminów we współczesnym literaturoznawstwie:

1. Ogólna nazwa prądów nowatorskich (w literaturze, sztuce, muzyce, architekturze, teologii) w stosunku do epoki poprzedniej.

2. Ogólna nazwa Młodej Polski (1890-1918).
3. Nazwa pierwszego dziesięciolecia Młodej Polski (1890-1899).
4. Odpowiednik secesji w plastyce oraz symbolizmu i dekadentyzmu w poezji.
5. Prąd religijny przełomu XIX i XX w. odrzucony przez Kościół katolicki m.in. encykliką papieża Piusa X *Pascendi dominici* (1907) — ang. **modernism**, fr. **modernisme**.
6. W historii literatury strefy języka hiszpańskiego nazwa prądu literackiego lat 1888-1910, którego inicjatorem w pierwszej fazie był nikaraguański poeta Ruben Dario (1867-1916) a potem również (ok. 1898) poeta meksykański Amado R. Nervo (1870-1919). W fazie pierwszej rolę inspirującą wobec hiszpańskiego modernizmu odegrały — obok francuskiego symbolizmu — nawiązania do europejskiego romantyzmu, renesansu i średniowiecza, potem także (Nervo) inspiracje religijne (franciszkanizm).
7. XX-wieczna nowoczesność. W tym znaczeniu termin **modernizm** bywał używany także w Polsce, początkowo w kręgach architektów i plastyków propagujących ideę architektury konstruktywistycznej i funkcjonalnej, ściśle związanej z produkcją i wzornictwem przemysłowym (stal — beton — szkło — przestrzeń — światło) opartej o proste bryły i formy geometryczne (abstrakcyjna sztuka). Na terenie Polski idee te głosili w okresie międzywojennym artyści i architekci związani z ugrupowaniami **Blok** (W. Strzemiński, K. Kobro) i **Praesens** oraz tzw. **Suprematyści** z kręgu Kazimierza Malewicza. Do niektórych idei Strzemińskiego nawiązywał u nas T. Peiper oraz poeci Awangardy Krakowskiej, zaś do idei Malewicza Z. Herbert w *Studium przedmiotu*.
8. W nawiązaniu do tego ostatniego znaczenia (nr 7) terminu **modernizm** używa się współcześnie jako nazwy okresu literackiego po r. 1910 (do lat mniej więcej 50-tych), obejmującego:
  - (a) wszystkie wymienione w słowniku kierunki awangardowe,
 albo
  - (b) tylko tę ich część, którym bliskie było pojęcie formy, struktury, konstrukcji, funkcjonalności oraz wiara w przedstawiające, poznawcze, eks-

presywnie bądź komunikatywne funkcje języka, literatury i sztuki.

9. Spora liczba krytyków posługuje się terminem modernizmu równocześnie we wszystkich wymienionych znaczeniach lub w najrozmaitszych i dowolnych wariantach kombinatorycznych (por. cz. II *Wstępu*).

**POST-MODERNIZM** — Termin równie nieprecyzyjny jak modernizm. Używany jest jako nazwa ruchu artystyczno-literacko-intelektualnego pozostającego w opozycji wobec konstruktywnie zorientowanych kierunków XX-wiecznego nurtu nowoczesności (tj. modernizmu w znaczeniach 7-8).

1. Nazwa post-modernizm powstała w środowisku nowojorskich krytyków sztuki w latach 1970-tych. Upowszechniła się i rozprzestrzeniła za sprawą m.in. książki C. Jencksa pt. *Język architektury postmodernistycznej* (Londyn 1977). Postmodernizm oznacza odwrót od XX-wiecznej nowoczesnej architektury, pozbawionej ozdób, czysto funkcjonalnej, a w wersji masowej — pudełkowej. Architektura (i sztuka) postmodernistyczna korzysta z najrozmaitszych inspiracji stylowych (swoisty eklektyzm) i zdobniczych, zaskakując i bawiąc widza niespodziewanymi zestawieniami. Trafia ona zdaniem swoich twórców w gust masowego odbiorcy wychowanego w środowisku wielkomiejskim i wystawionego na równoczesne oddziaływanie najrozmaitszych bodźców wizualnych, w tym kiczów i telewizji (por. budynek hotelu „Sobieski” w Warszawie).
2. W nawiązaniu do poprzedniego znaczenia mianem literackiego postmodernizmu nazywa się (w sposób nader nieprecyzyjny) różnorodne zjawiska literackie, opozycyjne wobec tych nurtów awangardowych, które określa się mianem modernistycznych (tj. reprezentatywnych dla literatur europejskich i amerykańskich po r. 1910). Do najczęściej wymienionych cech postmodernizmu zalicza się:
  - (I) Nastawienie antyteoretyczne — opisowość.
  - (II) Antynormatywizm i relatywizm — podważanie wszelkich konwencji i hierarchii wartości.

- (III) Kult subiektywności, prywatności i prowincjonalności.
  - (IV) Świadoma gra wysokimi i niskimi konwencjami literackimi i językowymi aż do wyczerpania wszelkich możliwości kombinatorycznych.
  - (V) Akcentowanie zabawowej (ludycznej) i komercyjnej funkcji sztuki.
- (Szerzej o postmodernizmie piszę w cz. II *Wstępu*).

### **SURREALIZM (NADREALIZM) — (od fr. *surréalisme*) —**

Jeden z najbardziej wpływowych kierunków w XX-wiecznej poezji francuskiej, powstały w Paryżu po wygaśnięciu dadaizmu. Pozostawał pod silnym wpływem Apollinaire'a i Kubistów z jego kręgu, a także pod wpływem psychoanalizy Z. Freuda. Do prekursorów surrealizmu bywają zaliczani m.in. Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont i Jarry. Do artystów związanych z tym ruchem należeli m.in. P. Picasso, G. Chirico, Max Ernst i Salvador Dali. Przywódcą ruchu był poeta (b. student medycyny) A. Breton, który w r. 1922 skupił wokół siebie grono młodych pisarzy, m.in. Aragona, Desnosa, Éluarda, Péreta i Soupaulta. Do grona tego dołączyli potem Char, Leiris, Prévert i Queneau.

Surrealizm stawiał sobie nie tylko literackie lecz także i rewolucyjne cele. Pragnął całkowitego wyzwolenia umysłów, przemiany człowieka i świata. Wielu surrealistów było komunistami orientacji pro-stalinowskiej (Éluard, Aragon) bądź trockistowskiej, w którym to kierunku sterował grupą despotyczny A. Breton (wykluczył on z grupy m.in. Artaud'a i Soupault'a). P. Éluard wziął udział w hiszpańskiej wojnie domowej. Podczas II wojny światowej Breton i Péret emigrowali do Meksyku. Mocno uszczuplona w składzie osobowym grupa egzystowała w Paryżu do śmierci Bretona w r. 1966.

Założenia teoretyczne grupy sformułował w kilku kolejnych manifestach (1924, 1930, 1942) A. Breton. Podstawowym postulatem było tzw. pisanie automatyczne (*écriture automatique*), wyzwalające podświadomość (czy też nadświadomość) spod władzy rozumu oraz wszelkich zakazów, nakazów i konwencji estetycznych (w tym literackich) i moralnych. Oznaczało to także rezygnację z formy i konstrukcji

na rzecz surowego zapisu wypełniających umysł w danym momencie niepowiązanych ze sobą obrazów i skojarzeń. Surrealiści eksploatowali stany snu, halucynacji, szaleństwa i hipnozy. Oscylowali w kierunku pure-nonsensu, czarnego humoru, parodii i groteski.

Wpływ surrealizmu zaznaczył się w Polsce w twórczości J. Brzękowskiego i A. Ważyka, a także w niektórych opartych o technikę wolnych skojarzeń wierszach Cz. Miłosza i T. Gajcego.

**SYMBOLIZM** — Dominujący i wpływowy prąd w poezji francuskiej końca XIX wieku, który rozpoczął się ok. r. 1880. Okrzepł ok. r. 1885, a szczytową fazę osiągnął ok. r. 1890, kiedy to rozpoczęła się reakcja przeciw niemu (naturalizm). Prekursorem symbolizmu był Ch. Baudelaire, który — nawiązując do idei szwedzkiego myśliciela E. Swedenborga — sformułował teorię korespondencji (tj. współodpowiadania sobie dźwięków, zapachów i kolorów) a także zainicjował ideę muzyczności poezji, którą wyrażał m.in. wiersz wolny (*vers libre*).

Symbole w rozumieniu symbolistów miały ewokować (a nie opisywać) stany duszy, tj. wrażenia, odczucia i intuicje. Nazwę kierunku zaproponował w r. 1886 J. Moréas (w miejsce wcześniejszej — dekadentyzm). Do najwybitniejszych przedstawicieli francuskiego symbolizmu zalicza się, oprócz Baudelaire'a, Rimbaud'a, Verlaine'a, Mallarmé, Laforgue'a, Corbière'a, Villiers de l'Isle Adama oraz Belgów: Maeterlincka, Rodenbacha, Verhaerena, a także i krytyka Rémy de Gourmonta. Symbolizm w muzyce reprezentują: Chabrier, Debussy, Fauré, Indy i Ravel. W malarstwie: Puvis de Chavannes, van Gogh i inni post-impresjoniści francuscy oraz tzw. prerafaelici angielscy, a z Polaków: S. Wyspiański i J. Malczewski.

Symbolizm uważany jest za jeden z najbardziej wpływowych spośród powstałych w wieku XIX prądów w literaturze i sztuce. Jego siła oddziaływania sięga, według wielu badaczy, głęboko w wiek XX. Zagadnienie to omawiam obszerniej w części II *Wstępu*.

**NAJWAŻNIEJSZE POLSKIE  
UGRUPOWANIA POETYCKIE  
(wspomniane w książce)**

**AWANGARDA KRAKOWSKA** — Wpływowa krakowska grupa poetycka skupiona wokół teoretyka i poety Tadeusza Peipera i wydawanego przezeń w latach 1922-27 czasopisma „Zwrotnica”. Najwybitniejszym poetą tego kręgu był Julian Przyboś. Oprócz Peipera i Przybosia do grupy należeli również poeta Jalu Kurek oraz Jan Brzękowski. Awangardziści utrzymywali też bliskie kontakty z futurystami krakowskimi (Bruno Jasieński, Tytus Czyżewski, S. Młodożeniec) i warszawskimi (A. Stern i A. Wat), z artystami z kręgu Formistów (m.in. A.Z. Pronaszkowie, T. Czyżewski, L. Chwistek oraz Buntu (K. Kobro, W. Strzemiński).

Program Awangardy krakowskiej opierał się o zasadę konstruktywizmu, oszczędności słowa („najmniej słów”) oraz rezygnacji z regularnej wersyfikacji i muzyczności wiersza na rzecz metaforyki. Podobnie jak programy wielu innych XX-wiecznych kierunków awangardowych, program Awangardy krakowskiej był wymierzony głównie w modernistyczną lirykę bezpośredniego wyznania, rozlewną uczuciowo, nastrojową, eksploatującą nadmiernie muzyczny walor poezji pojmowanej w kategoriach śpiewności (regularna sylabotoniczna na ogół wersyfikacja, strofika i rymowanie). Podobnie jak tyle innych kierunków poetyckich (imagizm, akmeizm, futuryzm, symbolizm, kubizm) także i grupa krakowska za główny element ekspresji poetyckiej uznała obrazowość, utożsamianą z metaforyką. Pozwalało to Przybosiovi konstruować dynamiczne, przypominające obrazy impresjonistów, wizje poetyckie.

Praktyka poetycka Przybosia, często wbrew oficjalnym jego deklaracjom, bliska była romantyczno-symbolicznej poetyce wizyjnej. Jednakże postawa ideowa (a zwłaszcza początkowy kult miasta, masy, maszyny oraz pozorne odrzucenie tradycji) zbliżała Awangardzistów do futuryzmu w jego polskim wydaniu (fascynacja folklorem). Formalny postulat pośredniości ekspresji artystycznej oraz idea uchwycenia i oddania dynamiki obrazów (m.in. poemat rozkwitający) zbliżała ich z kolei do imagizmu.

Na przestrzeni lat twórczość przywódcy grupy T. Peipera ewoluowała, od urzeczenia barokową poezją hiszpańskiego Góngory w kierunku surowej relacji o faktach z życia codziennego (*Kroniki dnia*). Podobną drogę przebyli futuryści rosyjscy. Z biegiem czasu Przyboś zaczął sobie powoli uświadamiać dług wobec



Mickiewicza, a Jan Brzękowski nawiązał do surrealizmu zwalczanego niegdyś przez Awangardzistów (podobnie jak dadaizm i ekspresjonizm). Z kolei Jalu Kurek, urzeczony urodą gór, przybliżał (w powieściach) czytelnikom polskim Tatry (*Księga Tatr*, 1955) oraz regularne strofy *Sonetów* Petrarcki (za przekłady otrzymał włoską nagrodę dla tłumaczy).

W latach 1970-tych Peiperowskie *Kroniki dnia* stały się źródłem inspiracji dla poetów **NOWEJ FALI** (R. Krynicki, S. Barańczak, A. Zagajewski, J. Kornhauser). Przeciwwstawiali się oni wszechobecnemu wówczas kłamstwu i nowomowie, którą parodiowali (**poezja lingwistyczna**). Z grona tych poetów wyszedł wybitny tłumacz poezji angielskiej Stanisław Barańczak.

**TZW. DRUGA AWANGARDA** — Jest to nazwa umowna odnoszona do grupy poetów lubelskich skupionych wokół Józefa Czechowicza (m.in. J. Łobodowski, S. Piętak, S. Iwaniuk). Nazwą tą obejmuje się również poetów wileńskiej grupy „Żagary” (Cz. Miłosz, A. Rymkiewicz, J. Zagórski, T. Bujnicki).

Poezja Czechowicza zbiegła się w latach jego poetyckiego debiutu w wielu punktach zarówno z linią ewolucyjną późniejszej twórczości K. Wierzyńskiego, jak i z koncepcjami Awangardy krakowskiej. Nawiązująca bowiem jawnie do tradycji romantyczno-symbolicznej (wyobraźnia, wizja, obraz) poetyka Czechowicza, podobnie jak wiersze tłumaczonego przezeń T.S. Eliota, zespalała na powrót obrazowość z muzycznością, lecz nieco inaczej rozumianą, bo opartą o zjawisko efonii, aliteracji, dalekich rymów asonansowych i bliski tonizmowi wiersz wolny. W ten sposób Czechowicz usunął dzielący poetów Awangardy i Skamandra przedział (regularny wiersz).

Czechowicz opanował po mistrzowsku postulowaną przez Peipera eliptyczną zasadę kompozycyjną. Wykorzystał też niektóre pomysły futurystów (rezygnacja ze znaków przestankowych i dużych liter). Przywrócił poezji klimat tajemniczości. Wraz z Józefem Łobodowskim wyraził w liryce nastroj niepokoju katastroficzno-eschatologicznego, charakterystyczny dla literatury i myśli europejskiej okresu poprzedzającego wybuch II wojny światowej. Źród-

łem owego katastrofizmu było rozczarowanie wojną, rewolucją oraz pogarszająca się sytuacja społeczno-polityczna. Teoretycznej podbudowy dostarczały liczne prace historiograficzne, m.in. sławnego historyka dziejów Bizancjum oraz wielu upadłych cywilizacji i kultur A. Toynbee'go, oraz popularne szkice O. Spenglera zebrane w tomie *Zmierzch Zachodu* a także eseje *Widmo przyszłości* (1936) i *W obliczu końca* (1938) pióra filozofa Mariana Zdziechowskiego, profesora historii i slawistyki na Uniwersytecie Wileńskim.

Postawa niepokoju eschatologicznego oraz lęku przed groźącą zagładą cywilizacji europejskiej, falą barbarzyństwa znalazła też wyraz m.in. w twórczości T.S. Eliota, W.B. Yeatsa i S.I. Witkiewicza oraz J. Łobodowskiego i wpłynęła na zmianę stosunku twórców do kruchego dziedzictwa kulturowego ponownie zagrożonego wojną. W tym punkcie zbiegły się drogi młodych wówczas poetów „Żagarów” (Cz. Miłosza, A. Rymkiewicza i J. Zagórskiego) oraz starszych kolegów ze „Skamandra” Kazimierza Wierzyńskiego i Jana Lechonia.

**KONTYNENTY („POECI LONDYŃSCY”)** — Poeci urodzeni w Polsce w latach 1925-37, którzy na skutek wojny znaleźli się w Anglii i tam ukończyli studia. Skupiali się wokół miesięcznika „Kontynenty — Nowy Mercuriusz”, wydawanego w Londynie (1959-61) jako kontynuacja wcześniejszego „Mercuriusza Polskiego”, wydawanego w Londynie od r. 1955. Wiersze Poetów Londyńskich ukazały się w r. 1960 w antologii pt. *Ryby na piasku* (oprac. A. Czerniawski) oraz wydanej w kraju antologii *Opisanie z pamięci* (oprac. A. Lam). Po r. 1961 grupa uległa rozproszeniu.

Do Poetów Londyńskich należeli Maria Badowicz (ur. 1937 w Warszawie), Andrzej Busza (ur. 1938 w Krakowie), Ludwik F. Buyno (ur. 1935 w Warszawie), Bogdan Czajkowski (ur. 1932 w Równem na Wołyniu), Adam Czerniawski (ur. 1934 w Warszawie), Jan Darowski (ur. 1926 na Śląsku), Ewa Dietrich (ur. 1932 w Warszawie), Janusz Ihnatowicz (ur. 1925 w Poniewieżu na Litwie Kowieńskiej), Jerzy Sito (ur. 1934 w Pińsku), Florian Śmieja (ur. 1925 na Śląsku) i Bolesław Taborski (ur. 1927 w Toruniu).

Po roku 1961 do kraju powrócili poeci i tłumacze Jerzy Sito oraz Janusz Ihnatowicz. Pozostali członkowie grupy (z wyjątkiem M. Badowicz, E. Dietrich i L. Buyno) nadal są czynni i oprócz oryginalnej twórczości poetyckiej i krytycznej (np. Adam Czerniawski) mają spory dorobek przekładowy.

**POKOLENIE WSPÓŁCZESNOŚCI** — Umowna nazwa grupy literackiej twórców urodzonych w latach 1930-35 i debiutujących ok. r. 1956, skupionych wokół czasopisma „Współczesność”, wydawanego w Warszawie w latach 1956-71. Czasopismo to w okresie 1958-61 miało charakter trybuny pokoleniowej. Do pokolenia „Współczesności” krytycy zaliczali m.in.: St. Grochowicka, J. Łukasiewicza, E. Brylla oraz pisarzy W.L. Terleckiego, W. Odojewskiego, M. Nowakowskiego, J. Krasieńskiego i M. Hłaskę.

**SKAMANDER** — Najślawniejsze z polskich XX-wiecznych ugrupowań poetyckich — o ogromnej sile oddziaływania, złożone z wybitnych indywidualności twórczych powiązanych ze sobą raczej więzami towarzysko-przyjacielskimi niż programem. Nazwa ugrupowania pochodzi od cytatu zaczerpniętego z dramatu Stanisława Wyspiańskiego pt. *Akropolis*: „Skamander połyska, Wiślaną świetlacy się falą.” Grupę współtworzyli: K. Wierzyński, J. Tuwim, A. Słonimski, M. Pawlikowska-Jasnorzewska, J. Lechoń, J. Iwaszkiewicz i K. Hłakowiczówna. Do kręgu poetów Skamandra należeli też m.in. S. Baliński, J. Liebert oraz M. Jastrun, który debiutował w miesięczniku „Skamander”.

Tym, co zespalało wszystkich tych tak różnorodnych poetów była ich programowa antyprogramowość oraz sprzeciw wobec koturnowej liryki młodopolskiej operującej mglistym wielosłowiem. Poeci Skamandra postanowili wyrazić nastrój radości i odnowić poezję przez ukazanie bogactwa potocznego języka i utkanej z konkretnych szczegółów rzeczywistości codziennej. Bliscy byli anglo-amerykańskim imagistom i akmeistom rosyjskim. Korzystali też z inspiracji futurystów rosyjskich (Siewierianin), symbolistów francuskich i rosyjskich oraz japońskiej formy *haiku* (Pawlikowska).

W r. 1939 większość członków grupy znalazła się za granicą. Po zakończeniu wojny za granicą pozostali Wierzyński, Lechoń, Baliński i Wittlin. W lipcu 1945 r. zmarła w szpitalu w Manchesterze M. Pawlikowska. Jan Lechoń popełnił samobójstwo w Nowym Jorku w r. 1956. Po roku 1950 Kazimierz Wierzyński — jako jedyny w dawnych Skamandrytów — gruntownie odnowił swoją poezję.

**SZTUKA I NARÓD** — Grupa młodych polonistów (20-22 lat), słuchaczy podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego, skupiona wokół pisma „Sztuka i Naród”, wydawanego z subwencji prawicowej Konfederacji Narodu. Do grupy tej należeli m.in. Wacław Bojarski (pseud. Jan Marzec, Wojciech Wierzejski, Marek Zaleski), poeta (autor m.in. liryku *Ranny różą*), zmarły w czerwcu 1943 z ran odniesionych w akcji pod pomnikiem Kopernika; A. Trzebiński (pseud. St. Łomień, Paweł Późny), pozostający pod wpływem S. Brzozowskiego, publicysta, autor dramatu *Aby podnieść różę*, aresztowany i rozstrzelany w listopadzie 1943; T. Gajcy (pseud. Karol Topornicki, Roman Oścień), poeta, poległ w powstaniu warszawskim; Z. Stroiński (pseud. Marek Chmura), poeta (autor tomiku pt. *Okno*), poległ w powstaniu; S. Marczak (pseud. J. Oborski) oraz L. Bartelski, autor m.in. *Genealogii ocalonych*.

Była to najbardziej aktywna grupa młodych twórców okupowanej Warszawy. Żywo reagowała na aktualne wydarzenia. Na łamach „Sztuki i Narodu” toczyli żarliwe dyskusje i rozrachunkowe polemiki, m.in. wokół dziedzictwa Skamandra i Awangardy krakowskiej. Mottem literackim „Sztuki i Narodu” były wzięte z Epilogu *Promethidiona* C.K. Norwida słowa: „Artysta jest organizatorem narodowej wyobraźni”.