

**Pamięć gatunkowa i rozszerzenie granic gatunku.
O kompozycji *Gwiazd przewodnich*
Wiaczesława Iwanowa¹**

1. Wstęp

Wszystkie ambitne większe cykle poetyckie czy zbiory wierszy w tej lub innej mierze tematyzują kwestię pamięci gatunkowej, bądź w zakresie pojedynczego gatunku lirycznego jak hymn, elegia, sonet itp., bądź też w sferze pamięci o przeróżnych kształtach zbiorów wierszy. W sposób szczególnie dobitny sprawa pamięci gatunkowej dochodzi do głosu u rosyjskiego symbolisty, filologa klasycznego i myśliciela Wiaczesława Iwanowa (1866-1949), który w obszernym zbiorze wierszy *Gwiazdy przewodnie* („Kormčie zvezdy” 1903; w dalszym ciągu *GP*) grupuje przeróżne formy tekstów wierszowanych. Kompozycja wyłaniająca się z tego grupowania dąży do modelowania lirycznej pamięci gatunkowej, ale jednocześnie też do twórczego wyważenia granic zbioru lirycznego drogą wprowadzenia mocnych elementów dytyrambicznych, w których przypomina się o prehistorycznej, liturgicznej jedności sztuk wraz z śpiewem, chórem, tańcem i tragedią, ale też do współczesnej idei *Gesamtkunstwerk* (syntezy sztuk) rodem z R. Wagnera i F. Nietzschego². Niejedno z tej ambitnej koncepcji zdaje się mieć swoje początki w *Dywanie zachodnio-wschodnim* Goethego i w koncepcji współdziałania gatunków literackich, zamieszczonej w aneksie prozą do tego cyklu.

¹ Wersja polska, nieznacznie przeredagowana, artykułu *Gattungsgedächtnis und Gattungserweiterung. Zur Komposition von Vjačeslav Ivanovs „Kormčie zvezdy” (1903)*, „Russian Literature” LIV (2003), s. 95-107. Teksty z „Kormčie zvezdy” (*Gwiazdy przewodnie*; w skrócie *GP*) cytuję według wydania: V. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, t. I-IV, Bruxelles 1971-1987, podając po skrócie SS numer tomu w rzymskich cyfrach oraz stronę. Rosyjskie teksty transliteruję według systemu DIN 1460.

² Koncepcja Iwanowa o syntezy sztuk była przedmiotem niejednego studium, w tym G. Bobilewicz, *Wyobraźnia poetycka – Wiaczesław Iwanow w kręgu sztuk*, Warszawa 1995, i A. Dudek, *Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa*, Kraków 2000. Ale odbicie tej koncepcji w samej kompozycji cyklów i zbiorów wierszy tego poety nie zostało opisane.

2. Semantyzacja form gatunkowych a modelowanie lirycznej pamięci gatunkowej i cyklicznej

GP składają się z 16 rozdziałów, które nazwiemy tu „księgami”. Są to [1] „Poryw i grani” (s. 517-535), [2] „Dionisu” (s. 539-551), [3] „Rajskaja mat” (s. 553-558), [4] „Cvety sumerek” (s. 560-568), [5] „Gesperidy” (s. 570-585), [6] „Thalassia” (s. 587-598), [7] „Oready” (s. 600-606), [8] „Sonety” (s. 606-611), [9] „Ital’janskie sonety” (s. 613-624), [10] „Paryżskie epigrammy” (s. 626-633), [11] „Distichi” (s. 635-642), [12] „Sfinks” (s. 644-660), [13] „Vrata” (s. 662-667), [14] „Miry vozmożnogo” (s. 669-679), [15] „Evia” (s. 680-694) i [16] „Suspiria” (s. 695-706).

GP uczestniczą jednocześnie w różnych typach zbiorów wierszy. Są w niej księgi zawierające tylko czy przeważnie jedną formę gatunkową [8-14]; inne księgi, [5-7], co prawda obejmują rozmaite formy liryczne, ale ich wiersze są powiązane przez temat i wątek podróży. Księgi te, razem z księgami [10] i [11], wykazują poza tym cechy autobiografizmu poetyckiego, modelując różne fazy twórczości i życia podmiotu cyklicznego. Wszystkie te trzy sposoby grupowania wskazują na typ rozległego zbioru twórczości poetyckiej z różnych lat – i faktycznie Iwanow zadebiutował tym retrospektywnym świadectwem długoletniej niepublicznej twórczości poetyckiej, mając 37 lat. Różnorodność ta nie zaprzecza istnieniu w tomie dobitnych cech starannie przemyślanej kompozycji obszernego cyklu cyklów. Rozpatrzmy z początku kilka ksiąg, które modelują – w poetyckim przedstawieniu – drogę od epigramatów i zbiorów epigramatów do sonetów i cyklów sonetów.

2.1. „Epigramaty paryskie”

„Epigramaty paryskie” stanowią 10 z 16 ksiąg *GP*. Na tle pozostałych tekstów uderzający jest ich ton aktualności i czasami nawet satyry (zob. „Liberté, égalité, fraternité”, „Suum cuique”, „Iura mortuum”, „Iura vivorum”, s. 628, albo „Le nu dans l’art”, „Le nu au salon”, s. 631). Dwa z nich można odczytać jako komentarz sceptyka do ówczesnie aktualnej poezji francuskiej: „Temnye muzy” i „Horror vacui” (s. 629 f.) – chodzi tu zapewne o Baudelaire’a, Mallarmégo i innych symbolistów końca XIX

wieku³. Ale na początku księgi („Strannik i statui”, „Vandomskaja kolonna”, „Grobnica Napoleona” – s. 626 f.) i na jej końcu („Pariż s vysoty”, „Kul’t Nemezidy”, „Gallus”, „Dva chudożnika” (s. 632-633) rosyjski poeta chwali „Gallię” za jej sposób aprobaty życia i za jej więź z ideami światła i przejrzystości. Wynika z tego układu pewne uporządkowanie epigramatów. W stylu antycznych „wieńców epigramatów” tematyzowane są w nich różne rodzaje sztuki: rzeźbę („Strannik i statui”), architekturę („Panteon”; „Labirint”), taniec i muzykę („Skif pljašet”), poezję („Temnye muzy”), malarstwo („Le nu dans l’art”; „Dva chudożnika” [Poussin i Lorrain]). Jest rzeczą oczywistą, że „epigramatami paryskimi” Iwanow reaguje na współczesną formę „tableau parisien”, która po dłuższej karierze doszła do wyższych uświęceń poetyckich w zbiorach V. Hugo, Ch. Baudelaire’a, St. Mallarmégo. Ale reaguje w sposób dla siebie wielce charakterystyczny, powracając nową formę wstecz do jej antycznego prekursora, właśnie epigramatu. Jednocześnie naśladuje Iwanow w tej księdze najstarsze znane formy cyklów krótkich tekstów wierszowanych – wieńce, korony czy „stephanoi” epigramatów, stanowiące przedformy późniejszych cyklów elegii Catullusa, Tibullusa, Properejusza, Owidiusza etc.⁴

2.2. Krótko o „Dystychach”

Istnieje oczywisty związek pomiędzy „Paryskimi epigramatami” i „Dystychami”, księgą następną. „Dystychy” obejmują wyłącznie wiersze składające się z dwuwersów typu heksametr plus pentametr. Mogą to być krótkie epigramaty albo też dłuższe wiersze o charakterze elegijnym. Całość księgi obejmuje dwuwersowy epigramat wstępny, dłuższą elegię „Den’ i noč’”, cykl pod tytułem „Laeta”, datowany na 1892 r. i zawierający trzy dłuższe elegie na temat Rzymu oraz serię krótszych epigramatów,

³ Wśród wielorakich relacji Iwanowa z poezją europejską, jego powinowactwa francuskie są dotychczas mało zbadane. R. Dubrovkin, *Stefan Mallarme i Rossija, Bern etc.*, „Slavica Helvetica” 1998, vol. 59) zestawia reakcje Ivanova na Mallarmégo (zob. s. 162-174), którego wpływ na poezję rosyjską Ivanov zwalcza lub każe zwalczać swoim adeptom. Natomiast wynika z tych reakcji też znaczny respekt Rosjanina dla francuskiego poety, który w jakiś sposób musiał się odbić także na niektórych wierszach Iwanowa. Jednak kwestia ta zostaje na razie otwarta.

⁴ Za wskazówkę na te sprawy dziękuję Jacques’owi Schampowi oraz Andrejowi Dobricynowi. Por. też F. Jacoby, *Zur Entstehung der römischen Elegie*, „Rheinisches Museum” 60, 1905, s. 38-105.

pozostających w oczywistym związku z poprzednimi „Epigramatami „, które jednak nie miały formy dystychów.

Sama tylko forma dystychów wskazuje na najbardziej znaną postać antycznego cyklu poetyckiego, a mianowicie na księgi elegii klasyków rzymskich, do których zresztą należą *Tristia* Owidiusza, eksplicytnie wymienione w *Laeta*. Więc z jednej strony mamy tu do czynienia z aluzją do zupełnie rozwiniętej tym razem formy cyklu elegijnego (po aluzji do jego pierwotnej formy w *Epigramatach paryskich*). Ale z drugiej strony *Laeta* Iwanowa są cyklem eksplicytnie urwanym; jego fragmentaryczność jest zresztą zaznaczona typograficznie. Po nim następuje luźna seria dwunastu epigramatów, które podkreślają charakter ułamkowy omawianego układu.

Oczywista niejednolitość kompozycyjna *Dystychów* ma charakter demonstracyjny: pokazuje rozdarcie podmiotu cyklicznego, który szuka przezwyciężenia tego stanu za pomocą wyboru drogi poetycko-mistycznej prowadzącej do wnętrza – a właśnie ta droga jest przedmiotem różnych gnomów i epigramatów u końca *Dystychów*.

2.3. „Sonety” i „Ital’janskie sonety”

W uszeregowaniu ksiąg *GP*, dwie serie sonetów (księgi [8] i [9]) *poprzedzają* „Epigramaty paryskie” i „Dystychy”. Tym niemniej wskazują na późniejszą fazę poezji i cyklu poetyckiego, a mianowicie na tradycję sonetową, inaugurowaną przez Dantego i Petrarke. Księga [8] *Sonety* zawiera sześć tekstów poświęconych samotnym drogom poety do inspiracji poetyckiej, spotkaniu z Muzami oraz z ukochaną.

Następna księga [9] „Ital’janskie sonety” przynosi w 22 sonetach obrazy podróży po Włoszech oraz portrety włoskich dzieł sztuki, z licznymi aluzjami do poetów i artystów antycznych i włoskich (Dante, Raffael, Michelangelo, Leonardo). Jedną z idei przewodnich księgi jest powiązanie elementów antyczno-mitologicznych z chrześcijańskimi. Pojawia się bardzo dyskretnie napomknięcie o tym, że podróżę odbywa poeta z ukochaną.

Obie księgi sonetów aktywizują w rezultacie całą europejską tradycję sonetów, w tym też angielską. Zestawienie z wielkim cyklem sonetów Dante-Gabriela Rossettiego *The House of Life* (1881) przyniosłoby ciekawe wyniki. Ale to z całą pewnością nie

jedyna luka w naszym obrazie bogatej sieci aluzji, towarzyszącej tym księgom – i *Gwiazdom przewodnim* w ogólności.

2.4. Trzy poematy oraz księgi „Gesperidy”, „Thalassia” i „Oready”

Nie jest na pewno przypadkiem, że po czterech księgach o jednolitych formach gatunkowych następują trzy księgi z poematami, czyli znowu gatunkowo jednolite: [12] „Sfinks” (s. 644-660)⁵, [13] „Vrata” ([Carskie] Wrota) (s. 662-667) und [14] „Miry vozmożnogo” (Światy możliwego) (s. 669-679). Są to trzy opowieści mistyczne o drodze poety przez męczące widzenia, które ewokują różne tradycje epickie, w tym szczególnie Dantowskiej *La Divina Commedia*, stanowiącej jedną z głównych „gwiazd przewodnich” całego cyklu (zob. Davidson 1989). W naszym kontekście najważniejszym aspektem tych poematów jest fakt, że znacznie przekraczają granice gatunkowe poezji lirycznej i reprezentują w zespole tekstów *GP* gatunek epiki mistycznej.

Koloryt wyraźnie mistyczno-epicki wykazują też księgi [5] „Gesperidy”, [6] „Thalassia” i [7] „Oready”, które w krótszych wierszach lirycznych o różnorodnych cechach gatunkowych traktują o podróżach morskich i alpejskich.⁶ Jednocześnie są to podróże duszy – poprzez morza do innych brzegów, a po górach do uszlachetnienia, do wzniosłości i do bóstwa. Księgi [8] „Sonety” i [9] „Ital’janskie sonety” prezentują się jako dalsze ciągi tych podróży. We wszystkich tych księgach krystalizuje się ogólny temat całości *GP*, które są poetycką opowieścią o bezdrożach i podróżach duszy pod gwiazdami przewodnimi na niebie.

⁵ P. Davidson, *The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov : a Russian symbolist's perception of Dante*, New York 1989 (Cambridge studies in Russian literature): „Ivanov had already used the images of Leah and Rachel as types of the active and contemplative life in „The Sphinx” („Sfinks”), a long Dantesque poem written in terzinas and included in *Pilot Stars* (SS, I, 643-60). Here he described Leah, picking flowers, and Rachel’s eyes just as in Dante’s *Purgatorio*; in a note he explained that Leah and Rachel were symbols of the active and contemplative life in Dante’s work, following St Thomas Aquinas SS I, 652, 861)”.

⁶ Cykl „Thalassia” aż prosi o porównanie z różnymi poetami nowożytnymi, w tym Heinrich Heine i jego podwójny cykl *Nordsee*, dalej wątki podróżnicze u V. Hugo, Baudelaire’a, Verlaine’a, a także Mallarmégo.

3. Idea dytyrambu

Jeszcze bardziej wyraźnie przekraczają granice liryki księgi „dytyrambiczne“ [1] „Poryv i grani”, [2] „Dionisu”, [3] „Rajskaja mat” i [15] „Evia”, które wprowadzają do cyklu mocne elementy liturgii, sceny, muzyki i tańca.

Formą dytyrambów interesuje się Iwanow z dwu powodów. Po pierwsze, ze względu na ich pierwotny charakter liturgii choralnej, czyli chóralnie śpiewanych i tańczonych hymnow do boga Dionizosa, a po wtóre dlatego, że stoją na początku tragedii. Poeta mówi o tym wyraźnie w aneksie prozą „Primečanie o difirambe” do zbioru wierszy *Prozračnost’* (1904; SS I, 816-819). Wymienia odkrycie różnych tekstów Bakchyledysa (młodszego współczesnego Pindara) w 1896 roku, w tym dytyrambu *Theseus* tego autora⁷. Według Iwanowa, odkrycie to rzuciło nowe światło na związek między liryką chóralną dytyrambów a powstawaniem starogreckiej tragedii, ale też na paralelny rozwój obu form. Nowożytną kontynuację dytyrambów widzi Iwanow w dytyrambach F. Schillera, w 9. symfonii Beethovena, w koncepcji *Gesamtkunstwerk* R. Wagnera⁸, w słynnym traktacie „Die Entstehung der Tragödie aus dem Geist der Musik” oraz w *Dytyrambach Zaratustry* F. Nietzschego⁹. Poeta z całą pewnością znał te rzeczy od początku i całą tę wizję dytyrambu uwzględnił już w swoich *GP*.

Elementy dytyrambiczne występują z wzrastającą mocą w pierwszych trzech księgach *GP* – [1] „Poryv i grani”, [2] „Dionisu” und [3] „Rajskaja mat” – oraz w przedostatniej księdze [15] „Evia”, i to do tego stopnia, że czytający powinien

⁷ The poems of Bacchylides: *from a papyrus in the British Museum*, ed. by F.G. Kenyon, London 1897.

⁸ Zob. eseje „O Šillere” (1905; SS II, 168-180) oraz „Vagner i dionisovo dejstvo” (1905; SS II, 83-103).

⁹ Na temat teoretycznego zainteresowania się symbolistów rosyjskich (także Iwanowa) Wagnerowską ideą *Gesamtkunstwerk* zob. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. II. Bd: *Mythopoetischer Symbolismus*, 1. *Kosmische Symbolik*, Wien 1998, s. 32, przyp. 23, s. 142-143, przyp. 76. Natomiast twórczym „urzeczywistnieniem” tej idei w medium liryki zajmuje się jedynie H. Brzoza, *Idejno-filosofskij smysl muzykal’nogo načala v lirike F. Sologuba 1890-1910*, „Revue des études slaves”, LIV/1-2, 1982, s. 179-191. Patrz też H. Stammmler, *Vyacheslav Ivanov and Nietzsche*, in: R.L. Jackson, L. Nelson (Hg.), *Vyacheslav Ivanov : poet, critic and philosopher*, New Haven, 1986, s. 297-312; F. Malcovati, *The Myth of the Suffering God and the Birth of Greek Tragedy in Ivanov’s Dramatic Theory*, in: Jackson 1986, s. 290-296) oraz L. Heller, *Le synthétisme de Vjačeslav Ivanov*, « Cahiers du monde russe », Vol. XXXV (1-2), 1994 (Janvier-Juin), s. 171-187.

wyimaginować sobie wystawienie raz liturgiczne, raz sceniczne z kilkoma chórami, grupami baletowymi, głosami solowymi i z akompaniamentem muzycznym.

W pierwszej księdze *GP* mieszają się elementy opowieści mistycznej o widzeniach podczas duchowej wędrówki – ze wzrastającym składnikiem chóralno-lirycznym i scenicznym. Już pierwszy wiersz *GP* ma cechy prologu na scenie. W piątym wierszu „Voploščenie” opowiada poeta sen, który go pokazuje w dialogu z chórem planet, ze swoimi towarzyszami, a w końcu z nowym chórem. Charakter całkowicie chóralno-liryczny, sceniczny i muzyczny ma „Pesn’ potomkov Kainovych” (SS I, s. 522)¹⁰. Tu kilkakrotna antyfona między „chórem mężczyzn” a „chórem kobiet” już nie jest przedstawiana jako sen czy widzenie poety, lecz przybiera w wyobraźni czytelnika formę uobecnienia scenicznego. Wyraźny charakter oratorium ma dłuższy poemat „Noč’ v pustyne” (s. 527-534), dialog między kilkoma postaciami: duchem prowadzącym człowieka, samym człowiekiem, potokiem wodnym, z którym się spotyka, spadającymi gwiazdami, które widzi, oraz z duchami pustyni. Cała ta scena mogłaby zresztą pochodzić z *Fausta* Goethego¹¹.

Po tym tekście wybitnie scenicznym następuje „Missa solemnis, Beethovena”, poetycka ewokacja mocnego, „soborowego” utworu symfonicznego, chóralnego i solowego, będącego dla Iwanowa idealnym urzeczywistnieniem zasady dytyrambiczej. Po ewokacji malarstwa religijnego w wierszu „Sogno Angelico”, wiersz finalny „Tvorčestvo” wzywa boga Dionizosa oraz przywołuje wszystkie sztuki, wymieniając wielkie imiona twórców poezji, rzeźby, malarstwa, muzyki (Orfeusz, Beethoven, Buonarrotti, Pygmalion, Dante, Homer, Fidiasz).

Także w wierszach drugiej księgi, „Dionisu”, od początku – obok pierwiastka opowieści mistycznej – obecny jest składnik sceniczny („Vinogradnik Dionisa”, s. 539). Sam fakt, że wszystkie wiersze księgi poświęcone są Dionizosowi, nadaje im charakter dytyrambiczny. 4 wiersz, „Muzyka”, zawiera muzyczno-sceniczny dialog między „głosem muzyki” i „głosem ludzkim”. Poemat „Rokoborec” (s. 543-546) ma słowa Beethovena jako motto („So klopft das Schicksal” – słowa Beethovena o 5. symfonii) i

¹⁰ W tej pieśni zmieniają się „Chór mężczyzn” i „Chór kobiet”.

¹¹ M. Wachtel, *Goethe and Novalis in the life and work of Vycheslav Ivanov* (Diss. Harvard University 1990) wskazuje na liczne dalsze aluzje do *Fausta* w *GP*.

dąży do syntezy między chóralnym słowem i muzyką. W czterech wersach Ivanov naśladuje nawet aliterujący styl Wagnerowskich tekstów operowych:

Orlom poklevučim
Obernulsja borec,
B'et s podnebes'ja,
Kogt'mi kogtit,
Kljuvom kljuet,
(SS I, s. 543)

W dalszym ciągu książki cechy sceniczne i chóralno-liryczne zapowiadają stopniowe przejście do liturgicznie pojmowanej tragedii dionizyjskiej, połączonej w końcu asocjacyjnie z wydarzeniem na Golgocie – zob. finalny wiersz dytyrambiczny „Zemlja” („Brat'ja! Ujdem v sumrak dubrav svjaščennych”):

Zemlja
...
Ach! Po Zemle, po cvetonosnoj, mnogo
Svetlych poljan dlja kušč svjatyh:
Mnogo poljan ždut vašich ust prinikščich
I s difirambom družnych nog!

I po Zemle, po cvetonosnoj, mnogo,
Brat'ja ljubvi, Golgof svjatyh:
Kušči drev ždut vašich ruk prostertych.
(SS I, s. 551)

Trzecia Księga „Rajskaja mat'''” przywołuje obok antyczno-greckiego mitu Dionizosa świat wschodniosłowiańskiego folkloru pogańsko-chrześcijańskiego, z motywami „rajskiej matki“, czyli Bogarodzicy i jej Syna, oraz koncepcją wybudowania świątyni niewidzialnej. Teksty książki mają podobny do dytyrambów charakter śpiewów chóralnych oraz w korowodzie – zob. fragmenty z początku tekstu „Stich o svjatoj gore” (557 f.):

Stich o svjatoj gore

Trudna rabota Gospodnja..
Slova VI. Solov'eva na smertnom odre

Ty svjatisja, naša mati – Zemlja Svjatorusskaja!
Na tvoem li prostore velikom,
Na tvoem li razdol'e širokom,
Čto promež Studenogo morja i Teplogo,
Za temi lesami vysokimi,
Za temi ozerami glubokimi,
Stoit gora do podnébes'ja.

[...]
Kak na toj na gore svetloverchoj
Truždajutsja svjatye ugodniki,
Podvizajutsja vernye podvižniki,
Stavjat cerkov' sobornuju, bogomol'nuju
[...]
(SS I, s. 557)

Piętno ludowo-rosyjskie i wschodniosłowiańskie Księgi „Rajskaja mat” pozostaje w wielorakich związkach z poprzedzającą Księgą „Dionisu”. Na poziomie stylistycznym wyłania się z tych asocjacji ciekawy kontrast między dykcją wyraźnie cerkiewnosłowiańską Księgi dionizyjsko-greckiej a tonem ludowej poezji wschodniosłowiańskiej w Księdze „Rajskaja mat”¹².

Po długiej przerwie – na przestrzeni od księgi czwartej po czternastą – forma dytyrambiczna, muzyczna i sceniczna powraca w przedostatniej księdze [15] „Evia”¹³, której tematem ponownie jest mit Dionizosa, boga umierającego i zmartwychwstającego w odmłodzonej postaci. Muzyczno-rytmiczny dynamizm księgi reprezentuje początek trzeciego tekstu, „Vozroźdenie”:

Strofa 1

Vstan', Difiramb! Ne sjaknut'
Ključi žizni!
Vstan'! Ne vjanet
Venec Gei!
Igraet Feniks
Nad pal'moj stolpnoj;
I Večnost'- Pastuch
Svirel'ju večerneju
Ovec svetorunnych
Pažiti sinej
Ne zaklikaet
V ogradu Smerti...
[...]
(SS I, 684)

¹² Stylizacja ta każe myśleć o poemacie scenicznym „Sneguročka” Aleksandra Ostrowskiego (1873; skomponowanym przez P. Czajkowskiego oraz N. Rimskiego-Korsakowa), a także o poezji w tonie ludowym A. K. Tołstoja.

¹³ „Evia” oznacza Dionizosa (por. grecki czasownik „euaein”, tyle co „wznosić okrzyki radości” w obliczu boga).

Księgę zamyka wiersz „Tiszina”, mówiący o uspokojonym Ja, które pokonało sprzeczność w stosunku do swojego Nie-Ja. Zostaje kwestią otwartą, czy mamy wyobrazić sobie ten tekst wyrecytowany przez głos męski albo kobiecy, przez parę zakochanych, czy przez chór.

Księga finalna, [16] „Suspiria”, stanowiąca cykl numerowanych rzymskimi cyframi wierszy o pokonanym strachu przed śmiercią, brzmi tonem odległym od sfery mitycznej: nie na „złotych strunach”, lecz jako „głodne krzyki mewy nieharmonijnej”, nie na fletach smutku, ale „z szeptami późnych liści dębowych“ („Pesn’ razluki”). Element sceniczny i chóralno-liryczny nie zanika tu zupełnie (vgl. namentlich I. Noč’, III. Psicheja, IV. Blagodarim), ale zasada lirycznego głosu solowego występuje na pierwszym planie. Ma to dla Iwanowa wymowę szczególnie doniosłą, gdyż w kontekście żywiołowego oddania się ideom związanym z chórem i soborowością, podkreśla nieustannie doniosłą rolę indywiduum ludzkiego, które nie powinno roztopić się w społeczności.

4. Podsumowanie

Tematem zasadniczym *GP* jest niezbyt linearna podróż duszy przez rozmaite śmierci i pokusy do wyższych stanów i stopni Ja. Podróż ta ukształtowana jest z odwołaniami do Dionizosa i Chrystusa. Jednym z aspektów to cyklicznie powtarzana droga poety od nizin ziemskiego życia do wyżyn inspiracji boskiej oraz powroty natchnionego poety do nizin celem przekazania społeczności ludzkiej tego, co poznał na wyżynach.

Wiersze pierwszych dwu ksiąg [1] „Poryv i grani” i [2] „Dionisu” składają się na fragment mistyczno-epicki, na którego podstawie elementy muzyczne, chóralno-liryczne i sceniczne występują coraz dobitniej, aż w końcu zespala się do wyrazu idei syntezy sztuk. Księga [3] „Rajskaja mat’”, kontynuując ton chóralno-liryczny, tworzy atmosferę łączącą momenty folkloru chtoniczno-greckiego, wschodniosłowiańskiego i liturgii. Poczynając z [4] księgi „Cvety sumerek” odbywa się jakby dłuższa podróż powrotna do form ściśle lirycznych i jednocześnie do tradycji i prehistorii cyklu lirycznego. Tytuł „Cvety sumerek” wskazuje między innymi na *Les fleurs du mal*

Baudelaire'a, ale też na *Sumerki* E. Baratynskiego¹⁴. Księgi [5] „Gesperidy”, [6] „Thalassia” i [7] „Oready” zawierają między innymi aluzje do cyklu podróży (duchowej czy turystycznej), zresztą podobnie jak [8] „Sonety” i [9] „Ital’janskie sonety”. Jednocześnie zaś te dwa księgi sonetów, razem z [10] „Epigramatami paryskimi” i z [11] „Dystychami” oznaczają dalszą podróż powrotną w głąb tradycji cyklu poetyckiego. W trzech księgach [12], [13] i [14] przejawia się w czystej formie gatunek epiki mistycznej, który w poprzednich księgach odgrywał rolę aluzyjnego tła. Mocno dochodzi znów do głosu element dytyrambiczny, chóralno-liryczny i sceniczny w przedostatniej księdze [15] „Evia”. Natomiast odchodzi na drugi plan w ostatniej księdze [16] „Suspiria”, noszącej cechę raczej liryzmu solowego. W wierszu finalnym „Gost” śmierć Dionizosa poprzedza jego podobne do słońca zmartwychwstanie, zapowiadając nową fazę „pędu i granic” – por. „Poryv i grani” – czyli wskazuje wstecz na początek *GP*.

Ideą podstawową uształtowania formalnego i tematycznego cyklu jest dialektyczne podniesienie (*Aufhebung*) indywiduacji w społeczności natchnionej Duchem Boskim („sobornost”). Idea ta promieniuje na różne sfery budowy znaczeniowej *GP*: – na konstrukcję poetyckiej autobiografii dążącej do poetycko inspirującej miłości będącej przyznaniem innego Ty; na modelowanie procesu inspiracji poetyckiej złożonej z przeżycia miłości, z tego co Boskie, oraz z komunii z innymi ludźmi; na formalną kompozycję cyklu czy książki wierszy, która dialektycznie podnosi (*aufhebt*) indywiduację pojedynczego krótkiego wiersza lirycznego, tworząc wspólnotę cykliczną z innymi wierszami, a jednocześnie tworzy związek pojedynczego wiersza lirycznego z wielkimi formami epiki mistycznej oraz ze sferami scenicznymi, wraz z powstającą z ducha liturgii i muzyki tragedią. Z kolei indywiduację utworu poetyckiego (całego zbioru *GP*) podnosi (*aufhebt*) dialektycznie bardzo rozległa intertekstualność, idąca od preklasycznego antyku do najnowszych nurtów poezji, sztuki i myśli europejskiej. Z poetów nieantycznych centralną rolę odgrywają między innymi Dante ze swoją *Boską*

¹⁴ Dochodzą do tego aluzje do Puszkina (motto), i do A. Feta („Ustalost”, „Otrečenie”, „Lunnye rozy”).

*komedia*¹⁵, dalej *Faust* Goethego oraz, jak pokazaliśmy, „dytyrambiczny” nurt Schillera, Beethovena i Wagnera. Lecz należy uwzględnić, że poetyckie odgłosy zwłaszcza nurtów dawniejszych – od antyku do renesansu włoskiego – noszą w *GP* też dobitne ślady wcześniejszych wschodniosłowiańskich inicjatyw przyswojenia poezji starożytnej i włoskiej. Doniosły ten aspekt wymagałby o wiele bardziej systematycznego przebadania. Niewątpliwa bowiem obcość poezji Iwanowa w obrębie poezji rosyjskiej polega nie tylko na jej wyjątkowym przesiąknięciu poezją antyczną, ale też na jej paradoksalnej solidarności także z poezją przed Puszkinem, która już się uporała z poezją antyczną – w tym z takimi poetami, jak Trediakowski, Łomonosow, Derżawin, Radiszczew, Batjuszko, Nikołaj Gnedicz. Głębszy sens całej tej rozległej intertekstualności leży zapewne też w idei symbolicznego pokonywania odosobnienia kulturowego Rosji od Zachodu.

¹⁵ O licznych i istotnych aluzjach do Dantego w *GP* i w innych utworach Iwanowa zob. Davidson 1984 i 1989; już sam tytuł jest wzięty z Dantego (Davidson 1989, p. 93; Davidson 1984), zawierając jednocześnie wskazówkę na głęboko prawosławne pojęcie „Kormčaja kniga” (zbiór praw cerkiewnych i świeckich; por. bizantyjski Nomokanon).

Druka przestrzeń. O intertekstualności i kompozycji ostatniego zbioru wierszy Czesława Miłosza¹⁶

W zbiorze *Nieobjęta ziemia* 1984 istnieje ważny komentarz autora na temat jego koncepcji poezji:

Żeby napisać mądry wiersz trzeba wiedzieć więcej niż jest w nim wyrażone. Świadomość wyprzedza jakiegokolwiek środki wyrazu. I ten żal, że zostajemy w pamięci ludzi głępszymi niż byliśmy w naszych chwilach ostrego zrozumienia.

Labirynt. Budowany co dzień słowami, dźwiękami muzyki, liniami i barwami malarstwa, bryłami rzeźby i architektury. Trwający wieki, tak ciekawy do zwiedzenia, że kto się w nim zanurzy, nie potrzebuje już świata, warowny, bo założony przeciwko światu. I największy chyba dziw: że kiedy nim się delectować samym w sobie, rozchwiewa się niby pałace utkane z mgły. Gdyż podtrzymuje go tylko dążenie do wyjścia poza, dokąś, na drugą stronę.

(NOZ, s. 31).

Zbiór *Druka przestrzeń* jest charakterystycznym przykładem tego dążenia do wyjścia poza. Więcej – oddala się od poezji nowoczesnej w podobnym stopniu co w swoim czasie *Zdania i uwagi* Adama Mickiewicza od poezji romantycznej. Nie zapominając o istniejących różnicach można powiedzieć, że w obu wypadkach chodzi o poezję religijną i mistyczną, przekraczającą lirykę w potocznym sensie słowa¹⁷. Termin

Skróty:

DP – *Druka przestrzeń* (*Druka przestrzeń*)

NOZ – *Nieobjęta ziemia* (*Nieobjęta ziemia*)

¹⁶ Wersja polska artykułu « Autour de l'espace second », w: *Miłosz et le vingtième siècle*, wyd. M. Delaperrière, Paris: Inst. d'Études Slaves, 2006, 127-142. – Cytuję według wydania Cz. Miłosz, *Druka przestrzeń*, Kraków, Znak 2002. – Z pożytkiem i wdzięcznością korzystałem z prac J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996; L. Banowska, „Język i prawda. O Traktacie teologicznym Czesława Miłosza”, w: *Literatura i język*, red. K. Meller, K. Trybuś, Poznań 2004, s. 187–194; eadem, „Poeta religijny” (rozdział z zaplanowanej monografii o tradycjach Mickiewiczowskich w poezji C. Miłosza, zawierający sporo uwag nt. relacji *Drugiej przestrzeni* z *Zdaniami i uwagami* Adama Mickiewicza); J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków, Znak, 1998 (zob. jego komentarz do *Nieobjętej ziemi*, s. 110-115); A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm : nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998; M. Rybka, *Zamieszkać w zdaniu. O składni tekstów poetyckich Czesława Miłosza*, Poznań 2002. L. Baranowskiej i M. Rybce dziękuję za przekaz ich prac.

¹⁷ C. Miłosz protestował przeciwko krytykom, kwalifikującym go jako poetę wyznaniowego albo religijnego po wyjściu *Drugiej przestrzeni* (Lidia Banowska, *Poeta religijny...*). Protesty te interpretuję jako samoobronę autora, który nadal chce być uważany za poetę autentycznego.

techniczny „mistyczny” oznacza zresztą wszelką ideę zjednoczenia między Bogiem i człowiekiem. Ważnym źródłem dla głębszego zrozumienia *Drugiej przestrzeni* jest tom *Storge*, zbiór tekstów wysoce mistycznych francuskiego poety Oskara Miłosza, zestawionych, przetłumaczonych i wydanych przez Czesława Miłosza w 1993 r.¹⁸. Na poziomie formalnym, *Zdania i uwagi* dokonują oddalenia od ówczesnej poezji potocznej drogą archaizującego powrotu do struktur metrycznych, rytmicznych i stylistycznych baroku. Za to znaczna część wierszy *Drugiej przestrzeni* utrzymuje relację bardziej dynamiczną z prozą niż z poezją inkantacji lirycznej. Pamiętamy diatribę Gombrowicza *Przeciw poetom*, na którą Miłosz we wstępie do *Traktatu poetyckiego* odpowiedział następującym przyznaniem : „Z przyprawą żartu, błazeństwa, satyry, / Jeszcze się umie podobać poezja. / Jej znakomitość wtedy się docenia. / Ale te walki, gdzie stawka jest życie / Toczy się w prozie. Nie zawsze tak było”¹⁹. Przyznanie to frapowało Gombrowicza, który nie zdawał sobie wtedy sprawy, że jego przyjaciel i adwersarz był w trakcie wypracowywania języka « między » poezją i prozą, który umożliwiłby mu mówić właśnie o sprawach istotnych. *Drugą przestrzeń* należy rozumieć jako stadium końcowe pracy nad językiem²⁰, w którym można mówić o religii i o relacji z Bogiem bez niebezpieczeństwa, że język staje się « większym » od poety czy od jego czytelnika. Wiersz *Przepraszam* (DP, s. 66) omawia właśnie tę sprawę:

[...]

Miotam się i przewracam w łożu mojego stylu,
szukając kiedy będzie mi wygodnie,
ani za świątobliwie, ani zanadto świecko.

Musi być miejsce środkowe, między abstrakcją
i zdziecinieniem, żeby można było rozmawiać
poważnie o rzeczach naprawdę poważnych.

Katolickie dogmaty są jakby o parę centymetrów
za wysoko, wspinamy się na palce i wtedy
przez mgnienie wydaje się nam, że widzimy.

¹⁸ Oskar Miłosz, *Storge*. Przełożył i wstępem opatrzył Czesław Miłosz, Kraków Wyd. Znak 1993.

¹⁹ *Przeciw poetom* istnieje jako beztytułowy zapis w *Dziennik* I, 1953-1956, Paryż 1971, s. 73-82 (r. 1953, rozdział VI), oraz w formie odrębnego drobnego eseju, przedruk tamże, s.281-291. W swojej odpowiedzi, Czesław Miłosz w sprawie « poezji czystej » oddaje rację powieściopisarzowi, ale sugeruje też, że sam pracuje nad innym typem poezji („List do Gombrowicza” (1951), w: Witold Gombrowicz, *Varia 2. Polemiki i dyskusje*, Kraków Wyd. Literackie 2004, pp. 58-65). Cytat z *Traktatu poetyckiego* z wydania Czesław Miłosz, *Poezje*. Tom II, Paris 1981, s. 9.

²⁰ Poprzednie stadia tej pracy omawia w swoich pracach Lidia Banowska. Patrz też R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 67.

Ale tajemnica Trójcy Świętej, tajemnica Grzechu
Pierworodnego i tajemnica Odkupienia
są opancerzone przeciw rozumowi.

Który na próżno próbuje dowiedzieć się o dziejach
Boga przed stworzeniem świata, i o tym, kiedy
w Jego Królestwie dokonał się rozłam na dobro i zło.

I co z tego mogą zrozumieć białe ubrane dziewczynki
przystępujące do pierwszej komunii?

Choć i dla siwych teologów to trochę za dużo,
więc zamykają księgę powołując się
na niewystarczalność ludzkiego języka.
Nie jest to jednak dostateczny powód,
żeby szczebiotać o słodkim dzieciątku Jezus na sianku.
(Przepraszam, DP, s. 66)

Inkantacja liryczna jest tu prawie zlikwidowana, z tym, że kadencja « naturalna » zdania mówionego jest z lekka podkreślona przez segmentację typograficzną tekstu, co daje też pewną grę między intonacją wschodzącą a padającą u końca wersów oraz między ich całościowymi strukturami rytmicznymi²¹.

We fragmencie cytowanym z *Nieobjętej ziemi* padało słowo « labirynt ». Faktycznie kompozycja każdego zbioru wierszy – cyklu czy nie cyklu – ma coś z labiryntu, który jest zbudowany ze słów i tekstów, ale jako przestrzeń labiryntowa przerasta tekst pojedynczy i nawet sferę językową. Trafnie mówiono o zbiorach poetyckich Paula Celana, że konstytuują przestrzeń, w której konfrontacja wierszy indywidualnych tworzy nowe znaczenia w *milczeniu pozajęzykowym*²². Myśl ta da się zastosować do zbiorów i książek wierszy każdego okresu, nie tylko 20. wieku, tym bardziej że kompozycja zbioru czy cyklu wierszy stanowiła zawsze pole względnie swobodnych eksperymentów, gdyż nie podlegała żadnej eksplicytniej reglementacji w podręcznikach poetyki. Nowa przestrzeń pozajęzykowa, powstająca na podstawie kompozycji zbioru wierszy, może być wypełniona przez różnorakie koncepcje, idące od idei stworzenia

²¹ Krótka ta charakterystyka owszem mieści się w pojęciu « czwarty system » (po sylabizmie, sylabotonizmie i tonizmie) wersologów polskich. Ale Miłosz w frapująco wielu wypadkach przekracza niepisane normy tego niepisanego « systemu » (praktykowanego przez Przybosa, samego Miłosza, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza), najczęściej rezygnując z « cytatów » z innych systemów, przedłużając wersy i unikając przerzutni.

²² Joachim Seng: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*. Heidelberg 1998.

kosmosu poetyckiego o cechach czysto artystycznych i autotelicznych, do diametralnie innych, takich jak obraz czy model świata realnego albo też Miasta Niebieskiego ; od idei o porządku harmonijnym do totalnego chaosu, od koncepcji społeczności idealnej (wierszy w zbiorze, a ludzi w życiu) do samotności totalnej i tragicznej jednostki. Pewien literaturoznawca niedawno postulował, że cykl poetycki jest częścią kultury katolickiej, będącej niby bardziej komunitarna niż indywidualizm protestancki – jest to myśl zapewne atrakcyjna dla niejednego czytelnika, nawet jeżeli nie da się jej bronić z ostateczną powagą²³.

Tytuł *Druga przestrzeń*, oprócz *multum* sensów bardziej oczywistych i doniosłych, które posiada, da się odnieść do owej nowej przestrzeni, wyłaniającej się z współwystępowania wierszy pojedynczych tomu. Zbiór nie ubiega się o admirację za samą piękność kompozycji. Opiera się raczej na popędzie « wyjścia poza », dotarcia do innej przestrzeni. Jest to intencja grająca na wszystkich poziomach budowy znaczeniowej zbioru: każdy pojedynczy wiersz wykazuje energię wyjścia poza siebie w kierunku jednego innego wiersza, lub nawet do kilku, a czasem wyjścia nawet poza granice zbioru. Podkreślmy w tym związku, że większość wierszy ma tonalność autobiograficzną²⁴, czasami otwarcie, czasami w sposób powierzchownie ukryty, i że *persona* poety uformowana w tych tekstach posiada podobny popęd co dowolny wiersz tomu : wyjść poza siebie, zwrócić się ku drugiemu człowiekowi jako *homo ritualis*, dojść do drugiego brzegu czy do drugiej przestrzeni.

Określenie « labirynt » mogłoby zadziwić w obliczu wielkiej prostoty, którą charakteryzuje się kompozycja *Drugiej przestrzeni*. Tom zawiera 5 rozdziałów, z których ostatni obejmuje tylko jeden jedyny wiersz, *Metamorfozy*.

Pierwszy rozdział nosi charakter luźno skomponowanego autobiograficznego cyklu poetyckiego o 29 wierszach. Za to trzy następne rozdziały prezentują każdy po poemacie, przy czym każdy z tych poematów tym się zbliża do cyklu, że rozpada na

²³ W. Braungart, „Zur Poetik literarischer Zyklen. Mit Anmerkungen zur Lyrik Georg Trakls”. In: Csúri, Károly (réd.), *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung*, Tübingen 1996. Zob. też pracę zbiorową Rolf Fieguth et Alessandro Martini (wyd.), *Die Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bern 2005.

²⁴ W myśl *correctness* naszej profesji konstatuję, że z zasady wszelki moment autobiograficzny wchodząc w sferę literatury czy poezji, z konieczności staje się składnikiem fikcji literackiej. Obejmuje to także to, co Miłosz z własnej biografii wprowadza do *Drugiej przestrzeni*.

szereg mniejszych podrozdziałów. II. rozdział *Ksiądz Seweryn* portretuje księdza, którego rozsądek długo opiera się prawdziwemu przyjęciu wiary. III. rozdział, *Traktat teologiczny*, jest poematem traktatowym, w których omawia się określone problemy wiary z punktu widzenia bardzo osobistego autora. IV. rozdział, *Czeladnik*, przynosi poemat zarówno biograficzny jak i autobiograficzny – jest to portret Oskara Miłosza z punktu widzenia jego ucznia Czesława (stąd tytuł rozdziału). Jeżeli strona autobiograficzna powierzchownie jest przykryta i maskowana w poemacie *Ksiądz Seweryn*, to wychodzi na jaw bez osłony w *Czeladniku*, a tym bardziej w rozdziale i wierszu finalnym, *Metamorfozy*.

Podstawowy schemat tej kompozycji jest prosty i przejrzysty. *Traktat teologiczny* stanowi rozdział III, czyli zajmuje pozycję centralną. Jest otaczany z jednej strony przez portret sceptyka wiary, *Księdza Seweryna*, a z drugiej przez portret mistyka wiary, Oskara Miłosza – przy czym obaj występują aluzyjnie jako « inne Ja » poety. Z kolei trójkę tę otaczają długi rozdział I, a wyjątkowo krótki rozdział V, noszące oba – na różny sposób – charakter autobiograficzny.

V. *Traktat teologiczny* zawiera dość subiektywne przemyślenia teologiczne i mistyczne człowieka « słabego w wierze », który jednak wybiera stronę wiary « wbrew naturze », nawet wbrew własnej naturze, gdyż naturę dominuje diabeł. W końcu bowiem wiara, a nie natura reprezentuje istotę człowieka²⁵. Idea uczłowieczenia materii teologicznej i stosunku do Boga dochodzi tu do głosu dzięki różnym czynnikom, do których należy język na miarę ludzką, pewna swoboda wobec dogmatów kościoła traktowanych w świetle przemyśleń mistycznych Swedenborga, Mickiewicza i Oskara Miłosza, a w końcu też wymieniony już pierwiastek osobisty i autobiograficzny. Dodatkowe uczłowieczenie *Traktatu teologicznego* pochodzi z jego kompozycyjnego otaczania przez dwa długie poematy biograficzne, *Ksiądz Seweryn* i *Czeladnik*.

Opisany schemat kompozycyjny daje linię wschodzącą, idącą od autoportretu *Człowieka wielopiętrowego* (I rozdział) poprzez portret sceptyka wiary (*Ksiądz Seweryn* (II rozdział) oraz zarys teologii człowieka « słabego w wierze » (III rozdział, *Traktat teologiczny*) do ciepła mistyka wiary, Oskara Miłosza (IV rozdział). Linia ta zostaje

²⁵ Zob. wiersz *Wbrew naturze*, DP, s. 27.

wymownie uwieńczona, albo złamana – jak kto woli – przez *Metamorfozy* (V rozdział), autobiografię stylizowaną w obliczu nadchodzącej śmierci. Skomentujemy ten wiersz bliżej w dalszych partiach niniejszego szkicu.

*

Prostota tego schematu kompozycyjnego jest oczywista mimo różnorakie ukryte komplikacje, i stanowi wynik znacznego wysiłku artystycznego. Należy do programu antydekadenckiego i antymodernistycznego, który autor narzucał sobie w ostatniej fazie życia twórczego. Wysiłek ten możemy niejako wymierzyć porównując *DP* z tomem *Nieobjęta ziemia*²⁶, która ma kompozycję szczególnie zawiłą. Zgodnie z przedmową, autorowi przyświecało tu poszukiwanie « formy bardziej pojemnej » (*NOZ*, s. 7) drogą odwrócenia zasady selekcji. Zamiast bowiem postępować według przyjętych reguł, przewidujących dokonanie starannego wyboru tego co najcenniejsze z produkcji pewnego okresu, zestawia – jak twierdzi – odrzuty lat 1981-1984, przekłady przypadkowe, notatki, projekty, myśli i pomysły, cytaty, listy przyjaciół. Celem tej procedury ma być portret znacznie pełniejszy i spójny jego życia umysłowego i psychicznego, włączając też przemyślenia i niepokoje religijne, mistyczne i metafizyczne. Mam zresztą wrażenie, że ten tom nie nazbyt rozległy jest między innymi też dobitnie krótką odpowiedzią na przydługi *Dziennik*–rzekę Gombrowicza, który C. Miłosz gdzieś porównał z niekończącym się potokiem paradoksalnej mowy człowieka podziemnego w *Zapiskach z podziemia* Dostojewskiego. O trudności kompozycji *NOZ* odzywa się sam autor, kiedy wmawia sobie i nam „nadzieję, że pod powierzchnią nieco dziwacznej różnorodności czytelnik rozpozna prawdziwą jedność”²⁷. Ograniczmy się na razie do aspektu, który w naszym kontekście zasługuje na uwagę. Chodzi o wprowadzenie do tomu przekładów z obcych poetów. Są tu między innymi teksty Montaigne’a, Goethego, Baudelaire’a, Walta Whitmana, D.H. Lawrence’a, Oskara Miłosza, Paula Valéry’ego, przy czym obecność Whitmana jest szczególnie widoczna. Jest to nawrót do starej metody dla rozszerzenia na poziomie semiotycznym utworu lub

²⁶ Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Paris 1984.

²⁷ *NOZ*, s. 7 (przedmowa autora).

zbioru « wąskiego Ja » autora, który dokonuje gestu utożsamienia się z obcymi autorami i ich tekstami²⁸. Podobny gest wprowadza nowe spojrzenie na własną poezję i na własną pozycję autora, postawioną obecnie pod spojrzeniem zewnętrznym i obcym. W świeckiej poezji przeszłości, metoda ta z reguły miała umacniać stronę autoreferencyjną i autoteliczną danego zbioru poetyckiego, jak na przykład w *Dywanie zachodnio-wschodnim* Goethego albo w *Sonetach* Mickiewicza. Ale ten sam Mickiewicz doprowadził ten proceder do krańcowości w zbiorze *Zdania i uwagi*, które składają się wyłącznie z wierszowanych duchownych aforyzmów poetów obcych, *notabene* niedokładnie zidentyfikowanych. W tym wypadku, spojrzenie zewnętrzne wprowadza do zbioru wymiar religijny i mistyczny obok i zamiast autoreferencyjności i autoteliczności poetyckiej.

Istnieją zresztą aluzje dość solidne do *Zdań i uwag* w *Nieobjętej ziemi*. Miłosz jakby „cytuje” metodę *Zdań i uwag* rozrzucając po tomie różne drobne rozdziały o jednakowym tytule *Epigrafy*, które zawierają krótkie fragmenty czy teksty z różnych autorów obcych, w tym Montaigne, Goethe, Baudelaire, *Corpus Hermeticum*, Casanova, Oscar de Miłosz, Simone Weil, Pascal, René le Senne, Carlo Gozzi, Lew Szestow, Paul Valéry, Saisho. Wszystkie te fragmenty w tej lub innej mierze krążą wokół kwestii zbliżenia się do Boga.

*

Druga przestrzeń nawiązuje do *Nieobjętej ziemi* pod niejednym względem i rozmaitymi sposobami. Rola, którą w *Nieobjętej ziemi* odgrywają teksty i autorzy obce, przechodzi w *Drugiej przestrzeni* na trzy ważne « inne Ja » poety : postać fikcyjną (?) księdza Seweryna, poetę mistycznego Oskara Miłosza, i Adama Mickiewicza, który « występuje » tu i tam w tomie, przede wszystkim zaś w *Traktacie teologicznym*. Natomiast kompozycja « labiryntowa » *Nieobjętej ziemi* służy jako negatywny punkt wyjścia do uproszczonego schematu *Drugiej przestrzeni*. Ale ślady kompozycji

²⁸ Wprowadzając do własnego zbioru głosy innych poetów, Miłosz idzie za starą tradycją, żywą także w poezji polskiej (Kochanowski, Kniaźnin, Mickiewicz), ale nieczęsto praktykowaną w liryce połowy 20. wieku.

labiryntowej nie są zupełnie usunięte z nowego zbioru, gdyż pojawiają się wręcz demonstracyjnie w wierszu *Notatnik* (I rozdział). Jest to zminimalizowany zbiór notatek i epigramatów, który na niewielkiej przestrzeni powtarza gest zebrania odrzutów, znany nam z *Nieobjętej ziemi*. Jednocześnie przywołuje na pamięć *Zdania i uwagi* Mickiewicza:

NOTATNIK

* * *

Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić.
Ogień pod fajerkami. Nastka smaży bliny.
Grudzień. Przed świtem. W wiosce pod Jaszunami.

* * *

Powinienem już umrzeć, a ciągle nie skończona praca.

* * *

Od ludzkiej mowy do niemych wierszy jak daleko!

* * *

Rozpościera się dolina, znaki, światło.

* * *

Nie byłem silny, Panie.
Żadnego we mnie męstwa.
Wiodłeś mnie nad otchłanie
I nad niepodobieństwa.

Na zawsze niedojrzały,
Tylko ja wiem jak śmieszny...

* * *

Ciepła dolina żyjących wiecznie.
Przechadzają się nad zielonymi wodami.
Mnie rysują na piersi czerwonym tuszem
Serce i znaki łaskawego przyjęcia.

* * *

Pochwalać. To chyba tylko zostało
Pamiętającemu, który powoli rozważa
Nieszczęście za nieszczęściem i skąd uderzyło.

* * *

Ci ludzie obok nie wiedzą, jak trudno udawać, że nigdy nic, normalność.

* * *

Kochałem Pana Boga ze wszystkich sił swoich
na piaszczystych drogach przez lasy.

* * *

Gdzie jest pamięć dni, które były twoimi dniami na ziemi,

I sprawiały radość i ból, i były tobie wszechświatem?

* * *

Nisko, pod spodem, w czeluści,
Stół, a na nim gruba księga,
I wpisująca w nią ręka...

* * *

U bramy Piekła stała obnażona

* * *

Chciałem świat opisać jak u Lukrecjusza,
Ale wszystko się zanadto pokomplikowało,
I wyrazów w słowniku byłoby za mało,
Więc tylko wykrzykiwałem: A jednak się rusza!

* * *

Zdejmuje majtki Poliksena

* * *

Mówiłem do niej: zawsze Ciebie jedynie kochałem, i teraz wiem, skąd bierze się utrata.

* * *

Moja miłość we śnie, wiewiórka w leszczynie.

* * *

Miasta! Nie zostałyście opisane.

* * *

Przodem szli dorośli, w swoich głupawych rozmowach.

* * *

Płynie rzeka Wilia obojętna.

* * *

Litością i odrazą porażony.
(*Notatnik*, DP, s. 42-45)

Jak widać, *Notatnik* uwypukla ideę biografii niespójnej poety, *Człowieka wielopiętrowego*. Napomyka *ex negativo* do idei udoskonalenia mistycznego, która zakodowana jest także w *Zdaniach i uwagach*. Zaś w odróżnieniu od zbioru Mickiewicza, *Notatnik* nie zawiera cytatów obcych, tylko ułamki wcześniejszych wersji tekstów występujących w postaci « wykończonych » w innych miejscach tomu, albo fragmenty, które zostały w końcu odrzucone. *Notatnik* łączy więc w sobie cechy pamięci kompozycyjnej o wcześniejszym zbiorze wierszy, z przymiotami kosza obecnego zbioru, oraz z właściwością jego projektu, modelu czy nawet koncentratu. Przy tym stanowi w każdym razie « swoją przestrzeń » w *Drugiej Przestrzeni*. Zresztą

ten « koncentrat » zawiera więcej inkantacji lirycznej niż przeciętna reszta zbioru, stąd i wykazuje mniej owego *parlando* stojącego pomiędzy prozą i poezją, o którym traktuje wymieniony wiersz *Przepraszam*. Tyle na temat powiązań z *Nieobjętą ziemią*, których jest o wiele więcej.

*

Bardziej bezpośrednim kluczem do lepszego zrozumienia kompozycji i sensu *Drugiej przestrzeni DP* jest z całą pewnością tom *Storge* (1993) Oskara Miłosza w wyborze i przekładzie Czesława Miłosza, który napisał też treściwą przedmowę i znaczące komentarze²⁹. Tom ten reasumuje całe życie lektur i refleksji poety polskiego nad myślą i poezją Litwina i Francuza z własnego wyboru. Jest w tym przywiązaniu Czesława do swojego starszego krewnego ogromna chęć i moc admiracji i adoracji, ale też szczypta zazdrości « czeladnika », któremu widzenie mistyczne Mistrza zostało odmówione. Faktem znaczącym w naszym kontekście jest, że kompozycja polskojęzycznego tomu *Storge* jest dziełem Czesława Miłosza.

Nasuwa się tu jeszcze raz przykład *Zdań i uwag* Mickiewicza, gdyż również *Storge* zawiera – oprócz przedmowy i komentarzy – wyłącznie teksty „obce” i przełożone. W obu wypadkach oczywista redukcja roli autora przybiera określony sens w związku z drogą mistyczną, która wymaga pokonania Ja indywidualistycznego.

Kompozycja tomu *Storge* w wyborze Czesława Miłosza charakteryzuje się w swoim schemacie podstawowym prostotą wręcz rozbijającą. Partia środkowa, zatytułowana *Ars magna*, zawiera 5 tekstów mistycznych prozą (*List do Storge*, *Memoria*, *Numery*, *Turba magna*, *Lumen*). Poprzedza ją wybór wierszy napisanych bezpośrednio do wizji mistycznej, która była dana Oskarowi w grudniu 1914 r. – a następuje po niej wybór wierszy napisanych w następstwie tej wizji. Nawet jeśli uwzględnimy, że w każdym z wymienionych trzech rozdziałów istnieją znaczne komplikacje, pozostaje widoczność prostoty kompozycji, mającej pokazać jasność stworzoną dzięki przeżyciu mistycznemu. Do podobnej prostoty kompozycyjnej poeta będzie dążyć również w

²⁹ *Storge*, termin grecki, oznacza miłość do rodziców czy rodziny. Oscar de Milosz czyni z tego pojęcia ośrodek swojej kosmologii mistycznej. Pierwszy z pięciu tekstów prozą nosi tytuł *List do Storge*.

*Drugiej przestrzeni*³⁰, gdzie pod powierzchnią daleko posuniętej przejrzystości także kryją się komplikacje i ambiwalencje.

Jedną z komplikacji *Drugiej Przestrzeni* stanowi wieloznaczność pojęcią « druga przestrzeń ». W myśl I rozdziału, pojęcie to obejmuje domeny Nieba i Piekła, które utraciliśmy, ale też *multum* innych spraw wychodzących poza naszą codzienność : kościół jako przestrzeń milczącej komunikacji z bliźnimi i jej losami, sferę naszych wspomnień dzieciństwa i młodości, naszych miłości i pierwszych inicjacji poetyckich. Dodajmy, że także rodzinna Litwa Miłosza, kraj dzieciństwa i młodości jego i Adama Mickiewicza, i na nowo odwiedzana w starości, objęta jest tym pojęciem. Jednym słowem, odstępów geograficznych i porządek chronologiczny są zniesione w tej drugiej przestrzeni. W odróżnieniu od Mistrza Oskara, Czesław Miłosz obstaje przy różnicy między pierwszą przestrzenią naszej codzienności a przestrzenią inną: „Miłosz odrzucał duchową przestrzeń Swedenborga, / Równoległą do naszej ziemskiej przestrzeni” (DP, s. 107).

Komplikacje przestrzenne pociągają za sobą komplikacje w traktowaniu czasu. W swojej wizji czasu Czesław Miłosz przyłącza się do swoich dwu mistrzów mistycznych, Swedenborga i Oskara Miłosza. Czytamy w *Drugiej przestrzeni*

[...]
List do Storge przeczytałem jak objawienie,
Dowiadując się, że czas i przestrzeń mają swój początek,
Że pojawiły się w jednym błysku, razem z tak zwaną materią,
Dokładnie jak zgadywali średniowieczni szkolarze z Chartres i Oxfordu
Przez *transmutatio* boskiego światła w światło fizyczne.

Jakże zmieniło to moje wiersze, oddane kontemplacji czasu,
Zza którego odtąd przezierała wieczność
[...]
(DP, s. 102).

Traktowanie czasu należy do aspektów najciekawszych w liryce Czesława Miłosza. Znajdujemy w niej niemało przykładów momentu zachwyty, który przekształca się w

³⁰ Kwestia efektu prostoty, do którego dąży wszelka poezja mistyczna, zostaje jeszcze do zbadania w zakresie kompozycji zbiorów takiej liryki. Dla Miłosza, prostota kompozycyjna zbiorów Williama Blake’a musiała odgrywać rolę jeszcze w poezji pisanej w ostatniej fazie wojny.

epifanię wieczności³¹. Ale w *Drugiej przestrzeni* perspektywa wieczności występuje jako koncepcja wielkiej synchronii czy jednoczesności wszystkich rzeczy. Czesław podobno jak mistyczny Oskar Miłosz zaprzecza wszelkiemu do i po³². *Tak więc Ewa* (DP, s. 75) nawiązuje do legendy, zgodnie z którą pierwsza Ewa przywiązała Adama do natury, a nowa Ewa, Matka Boska, przywiązuje go ponownie do Boga, – ale wyciąga stąd niezbyt tradycyjny wniosek : „czyli Ewa druga nie jest następczynią pierwszej, / ale stoją obok siebie w spojrzeniu Stwórcy” (ibidem). „Miejsca i czasy trwały dla mnie równocześnie, // Łączą się w labirynt międzygwiezdny ruchu” – czytamy w wierszu „*Religia przestała być dla mnie narodowym obrzędem...*” (DP, s. 109). Nie dziwi zatem synchronia między bohaterką snu o niedoszłym spotkaniu erotycznym (wiersz *Piękna nieznajoma* (DP, s. 25), a *Piękną panią* (DP, s. 87), czyli Madonną z Lourdes i z Fatimy. Razem wiersze te przywołują na pamięć słynną piękną damę z wierszy Aleksandra Błoka.

Wątek miłości ziemskiej jako forma wstępna mistycznego zjednoczenia z Bogiem pojawia się jeszcze kilka raz w naszym zbiorze³³.

Koncepcja synchronii obejmuje także życiorysy naszkicowane w *Drugiej przestrzeni* – Autora, Księdza Seweryna, Oskara Miłosza, i, trochę na uboczu, Adama Mickiewicza, chociaż czas narracyjny tu nie jest zupełnie zniesiony. Najbardziej narracyjny charakter nosi poemat o Księdzu Sewerynie, który nie potrafi dojść do wiary swoim rozsądkiem. Ten biograficzny portret, prawdopodobnie fikcyjny i nie dokładnie odniesiony do czasu historycznego, jest w *Drugiej przestrzeni* « synchroniczny » z życiorysami Czesława Miłosza i Oskara Miłosza. Poemat o Księdzu Sewerynie może zresztą być rozumiany jako wersja wstępna i narracyjna *Traktatu teologicznego*, który następuje bezpośrednio

³¹ Zob. na ten temat mój artykuł „Zur Konzeption des Lyrischen bei Roman Ingarden”. – V. Setschkareff et alii (Hg.), *Festschrift für Heinrich Kunstmann*, München 1988, s. 86-114.

³² „[...] jak trudno uwierzyć, że dla aniołów możemy być jednorazowym zdarzeniem” – czytamy w wierszu „*Ja*” (DP, s. 37). – Na pierwszy rzut oka, wiersz ten zdaje się podejmować polemikę przeciwko Ja indywidualnemu, która cechuje *Zdania i uwagi* Mickiewicza, ale nawiązuje jeszcze dobitniej do wątków Oskara Miłosza: „Nie było Ja. Było zapażnienie. // Ziemia dopiero co wydobyta z odmętu. // Trawa jaskrawozielona. Brzeg rzeki, tajemniczy. // I niebo, na którym słońce znaczy miłość” (DP, s. 38). W całości, wiersz odznacza się konfliktem między prozą liryczną pierwszej połowy, traktującej o miłości ziemskiej, a bardziej wierszowym charakterem drugiej.

³³ W wierszu *W Krakowie*, DP, s. 10, czytamy: „Nagość kobiety spotyka się z nagością mężczyzny / I dopełnia siebie swoją drugą połową / Cieleśną albo i boską, / Co pewnie stanowi jedno, / Jak nam wyjawia Pieśń nad pieśniami”.

po nim i w którym roztrząsa się w gruncie rzeczy te same problemy wiary. Będąc „księdzem bez wiary” (1. *Kawki na wieży*, s. 49), Seweryn nie może zrozumieć jedności z wierzącymi podczas liturgii (2. *Teofil*, s. 50), ma te same wątpliwości i obawy co jego dorastające uczennice (3. *Kasia*, s. 51 i 8. *Leonia*, s. 56), jest rozdierany przez zło w stworzeniu świata i zło spowodowane przez chrześcijaństwo (4. *Jak mogłeś*, 5. *Karawele*, pp. 52 à 53), prześladowa go obawa, że cała wiara, która uzbierała się w nim z czasem, mogłaby okazać się czystą obłudą i autosugestią (9. *A jeżeli*, s. 57)³⁴. W końcu jednak sugeruje, że mógłby być bezwiednym narzędziem woli Boga, podobnie jak cesarz Konstantyn, arogant i morderca, któremu Bóg poręczył wprowadzenie dogmatu o Trójcy świętej. Po wszystkim, co słyszeliśmy o Sewerynie, już to jest nielada niespodzianką. Ale Ojciec Seweryn frapuje nas jeszcze mocniej, rozwijając koncepcję całkowicie mistyczną naznaczenia i celu tego dogmatu. Według niego, cesarz go wprowadził –

Żebyśmy, pokolenie za pokoleniem, rozmyślali o Trójcy świętej, tajemnicy tajemnic,
Bez której krew człowieka byłaby obca krwi wszechświata
I daremne byłoby wylanie własnej krwi przez cierpiącego Boga,
Który złożył z siebie ofiarę, już kiedy stwarzał świat.
Więc Konstantyn był jedynie niegodnym narzędziem,
Nieświadomym, co czyni dla ludzi dalekich czasów?

A my, czy wiemy, do czego jesteśmy przeznaczeni?
(11. Cesarz Konstantyn, DP, s. 59)

Seweryn wysuwa tu koncepcję Trójcy, która należy do Oskara Miłosza (i do Swedenborga) i którą dzieli Czesław Miłosz („Przez wiele popołudni w bibliotece Sorbony...”, s. 104-105). Przez tajemnicę Trójcy, Chrystus staje się Bogiem dostępnym dla ludzi; Boski akt stworzenia świata jest *równoczesny* z aktem ukrzyżowania, a krew ludzka jest identyczna z kosmosem.

Myśl ta pojawiła się już w przedmowie do tomu *Storge*, jako streszczenie koncepcji Oskara Miłosza: „Akt Stworzenia jest równoczesny z Ukrzyżowaniem i każda chwila życia na ziemi jest zadaniem sobie cierpieniem Boga”³⁵. Nie wiedząc o tym, człowiek jest mistycznie przywiązany do ciała Stwórcy. W *DP*, myśl ta ma charakter na pół

³⁴ Ten sam wątek występuje także w *Wysłuchaj*, DP, s. 33.

³⁵ O. Miłosz, *Storge...*, s. 16 (przedmowa Czesława Miłosza).

ukrytego wątku nadziei wobec poważnych wątpliwości wiary, które dochodzą tam do głosu.

Czytając wiersz końcowy, *Metamorfozy*, nie widać od razu śladu świadomości tajemnicy i odpowiedniej nadziei. Odnosi się raczej wrażenie, że *persona* wiersza, bardzo bliska do autora, dochodzi jedynie do stopnia inteligencji wiary sceptyka Seweryna. Podmiot mówiący wiersza streszcza swój żywot w stylu staroświeckiej pieśni kościelnej, mającej charakter modlitwy człowieka albo umierającego, albo już będącego na drodze do innego życia:

Metamorfozy
I żółte z zielonego dębu sączyły się miody
Owidiusz

Mityczne miody piłem,
Głowę w laury stroiłem,
Byle nie pamiętać.

Wędrowałem niewinny,
Czuły i dobroczynny
Aż po klepsydrę i cmentarz.

Ale przed Tobą, Panie,
Na nic moje staranie
O imię sprawiedliwego.

Natura moja czarna,
Świadomość piekła warta,
I urażliwe ego.

Takiego mnie Ty chciałeś,
Do Twoich prac wezwałeś,
Nieszczęśnika.

I tak się niedorzeczny
Żywot i w sobie sprzeczny
zamyka.

(DP, s. 115)

Wiersz różni się od całej reszty zbioru swoim rytmem i swoimi wręcz archaicznymi rymami, co przecież daje efekt parodystyczny. Utrzymuje więc kompozycyjną z ważnym wierszem I. rozdziału, *Wysłuchaj* (DP, s. 33), który przedstawiał modlitwę – prozą liturgiczną – słabego w wierze o pomoc Boską przeciwko pokusom

ateistycznym³⁶. Pod wrażeniem formy i tonu *Metamorfoz* można na moment pomyśleć, że tu pokutnik skruszony zwraca się do swojego Boga. Ale nie jest to cała prawda. Pokutnik bowiem nie jest dostatecznie pokorny, gdyż prezentuje się swojemu Stwórcy takim, jakim Ten go stworzył, chciał i używał w swoim planie zbawienia – więc ze swoją racjonalnością godną piekła, ze swoją naturą „czarną”, seksualną, poddaną panowi zła, i ze wszystkimi swoimi sprzecznościami. Tak jak ksiądz Seweryn, zdaje się zrozumieć i zaakceptować, że Pan go używał jako Jego narzędzia. Ale nie zdradza żadnej eksplicytnej świadomości o „tajemnicy tajemnic”, zgodnie z którą wszystkie cierpienia człowieka byłyby identyczne z cierpieniami Boga. Tymczasem symbolizm liczby 5, która odnosi się do ostatniego rozdziału, jednak zawiera aluzję do tej tajemnicy. W szkicu *Numery*, Oscar de Miłosz przypisał liczbie 5 czyli pentagramowi powszechnemu („pentagramme universel”) funkcję „znak[u] przemiany chleba i wina wielkiego świata w krew, i, niejako, drogą wstępowania Ojca w człowieczeństwo”³⁷. Jest mało prawdopodobne, że Czesław Miłosz nie pomyślał o tym symbolizmie liczby 5 organizując swój zbiór akurat w pięciu rozdziałach – przecież miał możliwość dodawania wiersza *Metamorfozy* jako aneks nienumerowany po czterech rozdziałach poprzedzających. Tymczasem tak, jak jest, sugeruje chęć milczącej aluzji do nadziei o mistycznym zjednoczeniu z Bogiem, schodzącym w sferę ludzką.

Wracając do spraw bardziej przyziemnych przypomnijmy, że wiersz końcowy tworzy w dodatku więź retrospektywną z I. rozdziałem, także nacechowanym autobiograficznie, chociaż w innym stylu i kluczu. Jak wiersz inicjalny (zatytułowany *Druga przestrzeń*), tak i finalny imaginuje « drugą przestrzeń » obok naszego życia ziemskiego i codziennego. Kolejna, bardzo istotna więź, łączy *Metamorfozy* z *Notatnikiem*, owym koncentratem całego tomu oraz odrębną przestrzenią tekstową w przestrzeni zbioru³⁸. Tego rodzaju efekty kompozycyjne z reguły umacniają element

³⁶ Stanowi to podwójne połączenie na odległość, bazujące na kontraście na poziomie formalnym (proza liturgiczna vs. rytm pieśni kościelnej), a na podobieństwie na poziomie tematycznym (modlitwa).

³⁷ O. Miłosz, *Storge...*, p. 61; w oryginale: « le signe de la transmutation en sang du Pain i du Vin du grand monde, i comme le chemin de la descente du Père dans l'humain » – O.V. de L. Miłosz, *Ars magna, suivi de ...*, Paris 1961 (*Oeuvres complètes*, VII), s. 54.

³⁸ Jest to połączenie na odległość, które bazuje przede wszystkim na kontraście: *Notatnik* w swojej formie fragmentarycznej ewokuje niespójność życia poety, natomiast forma paradoksalnie metryczna *Metamorfoz* wskazuje na ideę niespodziewanej jedności życia pod spojrzeniem Boskim.

autoreferencyjny i autoteliczny zbioru, tak samo jak partie bardziej bezpośrednio metapoetyckie. Zaś w *Drugiej przestrzeni*, procedery te, licznie zresztą obecne w tomie, ustępują swoją tradycyjną funkcję w dużej mierze celowi umocnienia przekazu metafizycznego. W tym właśnie punkcie zawiera się różnica w stosunku do poezji świeckiej, niereligijnej i niemistycznej. W wierszu *Pobyt* (DP, s. 17), poeta mówi o głosie, który mu dyktuje jego wiersze. Uważa ten głos (czy ten „daimon”, jak mówi w innym wierszu) z jednej strony za część swojej « czarnej natury », a więc pierwszej przestrzeni, ale jednocześnie też za część swojego powołania mistycznego, a więc też drugiej przestrzeni. Może trochę uprościł te rzeczy *ad usum plebis* intelektualnej, twierdząc w dwu publicznych rozmowach na temat *Drugiej przestrzeni*, że jest „pół ateistą, pół wierzącym”, i że niby „pisze poezję dla swojej połowy ateistycznej”³⁹?

³⁹ Zob. dwie rozmowy gazetowe z Miłoszem: *Poszukiwanie nieba. Z Czesławem Miłoszem rozmawiała K. Kubisiowska*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” 2002 nr 41; *Jestem antymodernistą / Czesław Miłosz*; rozm. przepr. Justyna Kobus, „Wprost” – 2002, nr 9, s. 107 (cyt. za Lidia Banowska, *Poeta religijny...*, p. 6)

„po linie z błękitu rozwijanej patrzeniem” – uwagi o liryce pejzażowej J. Przybosia⁴⁰

Niniejszy szkic powstał z referatu na miejscowym kolokwium komparatystycznym pod tytułem „krajobraz w literaturze”. Był w tym gronie jedyną wypowiedzią o liryce, a także jedyną o literaturze polskiej. Tym niemniej mogłem liczyć na zainteresowanie się uczestników germanistów, gdyż liryka krajobrazu i przyrody w literaturze niemieckiej od dawna cieszy się szczególnym szacunkiem. Przyboś dzięki przekładom K. Dedeciusa jako pierwszy poeta polski został u nas szerzej zauważony chyba także ze względu na swoje wiersze pejzażowe. H.M. Enzensberger wybrał parę jego wierszy dla słynnej w swoim czasie antologii *Das Museum der modernen Poesie* (1960)⁴¹.

Na pierwszy rzut oka, temat krajobrazu w literaturze, mające prawowite miejsce w gatunkach prozatorskich i epickich, pozostaje w sprzeczności z pewnymi autorytatywnymi nurtami dwudziestowiecznej refleksji teoretycznej o liryce. Sprowadzały się one do głównej myśli o przewyżnianiu w liryce wszystkiego co opowiadawcze, czasowe, opisowe i nawet tematyczne. Przypomnę tu nastawienie lingwistyczne w teoriach formalistów rosyjskich i strukturalistów środkowoeuropejskich, ale też teorie liryki czystej Zygmunta Łempickiego oraz Romana Ingardena. Autor *O poznawaniu dzieła literackiego* (1935; 1968) zaproponował koncepcję liryki opartą o jego dwuwymiarowy model warstwowy i

⁴⁰ Tekst ogłoszony uprzednio w zbiorze *Słowa i metody. Księga dedykowana prof-owi Jerzemu Świąchowi*, red. A. Kochańczyk, A. Niewiadomski, B. Wróblewski, Lublin 2009, s. 173-186. – Ograniczam się do kilku wierszy z tomu *Sponad* (1930). J. Przybosia cytuję za wydaniem *Pisma zebrane*. Opr. R. Skręt. T. 1, Kraków 1984. Niemieckie przekłady (w pisowni opartej na zasadzie „Gemäßigte Kleinschreibung“, za przykładem poety) są moje. Te, które powstały z dość gruntownych przeróbek przekładów K. Dedeciusa, oznaczam skrótem KD/RF. Podaję je w niniejszej wersji drukowanej szkicu, obok tekstów oryginalnych, między innymi z tej racji, że tłumacz czasami ma swoje specjalne podejście do obcojęzycznego tekstu lirycznego, i stąd czerpie sporo pomysłów interpretacyjnych.

⁴¹ Mam do dyspozycji późniejsze wydanie: *Museum der modernen Poesie / eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger*, t. 1 – 2, – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980. Pierwszym wierszem Przybosia (t.1, s. 16) jest tu *Wieczór*, liryk pejzażowy z tomu *Sponad*.

głoszącą, że w liryce dochodzi do neutralizacji pierwiastku czasowego, do zbliżenia warstwy dźwięków do warstwy wyglądown uschematyzowanych, oraz do redukcji wyglądown wizualnych na korzyść wyglądown wewnętrznych i psychicznych. Sam poeta Przyboś tak reasumuje tendencje, o których mowa:

Przełom dokonany w sztuce poetyckiej obalił, zdawało się na zawsze, tzw. Poezję filozoficzną, refleksyjną, gnomiczną, przegnał z mowy związanej wszelakie dyskursy i – co było w tej przemianie najbardziej rewolucyjne – usunął z poezji opisowość i opowiadawczość⁴².

Werdykt ten miał z pewnością także obejmować temat krajobrazu. Wszelako jest rzeczą ewidentną, że w rzeczywistości literackiej liryka zazwyczaj wykracza przeciwko wymienionym teoriom, nawet u awangardzistów. Żywotność tradycji krajobrazu w liryce wiąże się w pewnej mierze z charakterem 'enklitycznym', heterogenicznym tego rodzaju literackiego, który czerpie z przeróżnych i coraz to innych źródeł, partycypując nie tylko we własnej, ale także w innych pamięciach gatunkowych, i wcale nie gardzi swoistą wizualnością. Przybosiowi, wybitnemu poecie krajobrazu, można przypisać nawet ambicję przekształcenia starodawnej tradycji pejzażowej w liryce, co nie jest równoznaczne z zerwaniem z tą tradycją. Przy okazji warto przypomnieć, że mimo wszelkich innych deklaracji, futurystom i awangardzistom w gruncie rzeczy nie chodziło o całkowite odżegnanie się od wszelkiej tradycji, tylko o wytropienie innych stref tradycji oraz o zmianę konwencjonalnych sposobów korzystania z niej. Najbardziej widoczne jest to w projekcie Welemira Chlebnikowa mającym na celu przebudowę tradycji rosyjskiej. Jest to najbardziej spektakularny wyraz tendencji obecnych u wszystkich wybitnych poetów europejskich, także w *Dywanie* Goethego, który zmierzał do przebudowy pamięci gatunkowej poezji i cyklu poetyckiego przez wprowadzenie mocnej dawki poezji orientalnej⁴³.

⁴² J. Przyboś, „Poezja Szymborskiej”, w tomie *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, opr. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 30; cyt. za A. Węgrzyniakową, „Uczennice Przybosia”, w tomie *Stulecie Przybosia*. Praca zbior. pod red. S. Balbusa i E. Balcerzana, Poznań 2002, s. 181.

⁴³ Zob. artykuł o *Dywanie* Goethego w niniejszym tomie, i rozprawkę „Futurismus und literarische Tradition” – *Aus 30 Jahren Osteuropaforschung. Gedenkschrift für Dr. phil. Georg Kennert (1919-1984)*, Berlin 1984, 431-450.

Odkrycie krajobrazu jako przedmiotu estetycznego w różnych rodzajach i gatunkach poezji i w malarstwie przypisuje się podobno Petrarce i jego współczesnym⁴⁴. Traktując wątek krajobrazu, liryka nowożytna korzysta z poezji biblijnej (zob. Psalm 104), z opisów epopei antycznych i nowożytnych, z obfitej tradycji georgików, bukoliki i sielanek, a oczywiście także z liryki starożytnej. Szczególna rola przypada tu Horacemu, który poetyzując lub estetyzując krajobraz skromny, niepyśzny (*Carmina* I, 17 *Velox amoenum saepe Lucretilem*, szczególnie zaś *Carmina* IV, 2 *Pindarum quisquis studet aemulari*) daje początki liryzacji krajobrazu ubogiego, ale swojskiego. Stąd prowadzi linia tradycji do poezji przyrody poetów wszystkich krajów północnej Europy.

Znamienity przykład tej tradycji to *Sonet krymski* XIV. *Pielgrzym* A. Mickiewicza (1826), który konfrontuje pyszne piękno Krymu ze skromnymi urokami lasów i trzęsawic Litwy:

U STÓP MOICH KRAINA DOSTATKÓW I
KRASY,
NAD GŁOWĄ NIEBO JASNE, OBOK PIĘKNE
LICE;
DLACZEGOŻ STAŁ UCIEKA SERCE W
OKOLICE
DALEKIE, I – NIESTETY! JESZCZE DALSZE
CZASY?

LITWO! PIAŁY MI WDZIĘCZNIEJ TWE
SZUMIĄCE LASY
NIŻ SŁOWIKI BAJDARU, SALHIRY DZIEWICE,

I WESELSZY DEPTAŁEM TWOJE
TRZĘSAWICE
NIŻ RUBINOWE MORWY, ŻŁOTE ANANASY.

ZU MEINEN FÜßEN – LAND DES
WOHLSTANDS UND DER SCHÖNHEIT,
ZU HÄUPTEN HIMMELSBLAU, BEI MIR EIN
SCHÖNES GESICHT;
WARUM ENTFLEHT MEIN HERZ VON HIER IN
WEITE FERNEN
UND – LEIDER! AUCH IN NOCH VIEL WEIT
ENTFERNTERE ZEITEN?

LITAUEN! REIZENDER SANGEN MIR DEINE
RAUSCHENDEN WÄLDER,
ALS BAJDARS NACHTIGALLEN UND DIE
HOLDEN SALHIRAS;
UND HEITERER SCHRITT ICH AUF DEINEN
MOOREN DAHIN,
ALS AUF RUBINROTEN
MAULBEERBAUMFRÜCHTEN UND
GOLDENEN ANANAS.

⁴⁴ Patrz K. Stierle, Francesco Petrarca: ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts, München : Hanser, 2003.

Tradycja ta wydała w polskiej sztuce i literaturze późniejszego 19. wieku wśród kilku innych także nurt, który zaproponowałbym nazwać nurtem „przyrody frasobliwej”. Mam na myśli opis ‘sosen rachitycznych i skarłanych’ (od J.I. Kraszewskiego do pozytywizmu) „dróg zarosłych w piołun, mech i szalej” (C. Norwid), czy Tatr jako „W deszczowych łzach granitów gmach” (A. Asnyk), jednym słowem przyrody dzielącej upadek, cierpienia i mizериę narodu, ludu i artysty. Dobitym przykładem tego wątku jest obraz Józefa Chełmońskiego



Józef Chełmoński Puszcza 1902. Olej na płótnie. 122 x 178 cm. Muzeum Narodowe w Warszawie⁴⁵.

Nurt ten znajdzie pewne dalekie echo w wierszu *Drzewiej* i innych tekstach Juliana Przybosa, poety jednocześnie zabiegającego w swoich wierszach o postawę jak najmniej sentymentalną. – W powojennej niemieckiej poezji przyrody, np. u Güntera Eich (1907-1972), istnieje wątek krajobrazu zepsutego, lasu ułomnego, noszącego czy przenoszącego zarzuty i oskarżenia o winę niemiecką – zob. też jego znany wiersz *Botschaften des Regens* (1955) – *Przesłania deszczu*⁴⁶.

Różnym sposobom i stylom ujmowania przyrody i krajobrazu w sztuce i literaturze polskiej romantyzmu, wczesnego realizmu, pozytywizmu, Młodej Polski i ekspresjonizmu awangarda krakowska przeciwstawia przez pewien czas urbanizm,

⁴⁵ <http://www.pinakoteka.zaschianek.pl/Chelmonski/Images/Puszcza.jpg>

⁴⁶ Günter Eich, *Sämtliche Gedichte*, wyd. J. Drews, Frankfurt a.M., s. 135.

estetykę wytworów technicznych. Program T. Peipera *Miasto, masa maszyna* (1922)⁴⁷ stanowi przy tym pewną ewolucję od czasów entuzjazmu techniką nowoczesną u futurystów włoskich i rosyjskich. Twórczą i samodzielną realizacją programu Peipera jest znany wiersz Juliana Przybosia:

Gmachy	Bauten
Poeta, wykrzyknik ulicy!	Dichter, ausrufungszeichen/ ausschreier der straÙe!
Masy wpółzatrzymane, z których budowniczy uprowadził ruch: znieruchomiåle pięta. Dachy przerwane w skłonie. Mury wynikåe ściåle. Góry naåadowane trudem człowieczym: gmachy.	Halbangehaltene massen, denen der baumeister die bewegung entführte: entwegte etagen. Dächer im sturz unterbrochen. Mauern gehen genau hervor. Berge mit menschenmühsal geladen: bauten.
Pomyåleć: Kaåda cegåa spoczywa na wyjętej dłoni.	Zu denken: Jeder ziegel ruht auf einer ausgeschlossenen hand.
Sponad	KD/RF

Jest to popis kunsztu wierszowania awangardowego ze względu na pomysåowe ekwiwalenty rymów koñcowych i inne efekty organizacji dźwiękowej, na rytm, uzyskany z opozycji międy wersami krótkimi i dłuÅszymi (w tym jeden trzynastozgłoskowiec – wers 3), na gry semantyczne (oÅywcze sprowadzenie terminu interpunkcji „wykrzyknik” do konkretnego sensu ‚krzykacza ulicznego’, który słuÅy zarazem jako peryfraza poety) – i w koñcu na budow caåoÅci. Sam wiersz bowiem prezentuje si jako ekwiwalent ‘krajobrazu’ gmachów, które „opiewa”, z ich bezruchem wibrującym Åywå energią. Kluczowa peryfraza „Góry naåadowane trudem

⁴⁷ T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna* (1922) w: T. Peiper, *Tdy. Nowe usta*, WL Kraków 1972, s. 30-49.

człowieczym: / Gmachy” mówi o miejskiej architekturze jako krajobrazie stworzonym ludzkim wysiłkiem i wypełnionym bezpodmiotową już energią. Jest to nawiązanie do organiczności nowego typu, którego domagał się manifest Peipera⁴⁸. Podmioty robotników, budowniczego, a także poety są poza ich utworami, są „wyjęte”, a jednocześnie na nich „spoczywają”. Warto podkreślić mocny efekt lirycznej wizualności, który jest wydźwiękiem większości używanych tu procederów poetyckich, i którego siła nie polega na mimetycznej zgodności pokazanego pejzażu architektonicznego z konkretnym wzorem w rzeczywistości miejskiej – nie wynika z wiersza, czy chodzi o architekturę nowoczesną czy tradycyjną –, tylko na lirycznym wzmożeniu widzenia wyobraźniowego.

Omówiony wiersz jest 12-tym z 26 ogniów zbioru *Sponad* (1930). Swoim górskim wątkiem pobocznym nawiązuje do wiersza taterniczego i kosmicznego *I*, który otwiera tom, oraz do trzech wierszy krajobrazowych, *Drzewiej*, *Krajobraz* i *Żyje, wołać*, występujących w tej kolejności w pierwszej połowie zbioru⁴⁹, o których później.

Ze wszystkich wątków krajobrazowych, taternictwo, wspinanie na górę, jako ideał rozszerzenia możliwości człowieka, dobrze odpowiada optymistycznej wierze awangardy w postęp. Wiersz *I* prezentuje się jako kosmiczna hiperbola taternictwa:

1	1
Jedni	Die einen
zawieszeni na własnym wzroku,	angeseilt am eigenen blick,
uniósłszy ziemię,	stemmen die erde,
soczewkę wieczności	die ewigkeitlinse,
wysoko,	hoch,
Po linie z błękitu rozwijanej patrzeniem	Längs der linie aus blau, aus dem schauen entrollt,
wspinają się, by wymiary nad siebie wynosić,	klettern sie, steigern die ausmaße über sich selbst hinaus,

⁴⁸ „Organiczność [...] stanie się inspiratorką konstrukcji artystycznej. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie. Dzieło sztuki będzie społeczeństwem” – T. Peiper, op.cit., s. 39.

⁴⁹ Tom *Sponad* (1930), powszechnie poczytany jako przełom Przybosia jako poeta dojrzały, renomowany ze względu na ukształtowanie typograficzne przez artystę konstruktywizmu W. Strzebińskiego, charakteryzuje się szerokim wachlarzem tematycznym. Warto kiedyś wytropić powiązania między lirykami politycznymi a wierszami na temat miłości, przyrody, pejzażu i śmierci. Tom zawiera następujące teksty: *I*; *Na kołach*; *Wóz*; *20 kg czyli o numerowym*; *Ziemniaki*; *Zmęczeniu*; *Jadłospis*; *Mimochodem o jednookim*; *Wyznawcy*; *W budowie*; *Pochód*; *Gmachy*; *Murarze*; *Światła na stacji*; *Florian*; *Pokój*; *Z błyskawic*; *Drzewiej*; *Krajobraz*; *Żyje, wołać*; *Deszcz*; *Wieczór*; *Świt*; *Noc*; *Parada śmierci*; *Gwiazdy* (informacja za Przyboś, *Pisma zebrane*, t. 1, s. 418).

toczą glob, grubo posrebrzany luną,
odplątują przestrzenie,
aż
otyłą ciałami niebieskimi Ziemię, ziemię
gwiazd,
rozedmą przez szkło lunet
Na szczycie i na dnie
W pochłaniającą banię
Jedni

Drudzy:
spadają w dół,
wnikają w grunt,
jeden zdrabniając żrenicami w pół, pół w ćwierć, ćwierć
w...
...boga: Punkt

Ze zbioru *Sponad*

drehen den globus, den dick von lohe besilberten,
entwirren die räume,
bis
sie die himmelskörperfette Erde, erde
der sterne
durchs glas der fernrohre aufblähen
An scheitel und sohle
Zum verschlingenden bad
Die Einen

Die anderen:
fallen hinunter,
dringen ein in den boden,
den einen, spalten ihn mit den pupillen zur hälfte, die hälfte
zum viertel, das viertel zu...
...gott: Punkt

Aus dem Band *Vondrüberhinaus* (RF)

Wiersz ten, w niemieckim kontekście przypominający ekspresjonizm, a w polskim wywołujący sporo asocjacji z głębi poezji 19-go wieku (A. Mickiewicz, A. Asnyk, J. Kasprovicz, K. Przerwa-Tetmajer) konfrontuje grupę śmiałych zdobywców wyżyn górskich i przestrzeni pozaziemskich z kategorią ludzi nizinnych i wręcz metafizycznych w swoim zaciętrzewieniu analitycznym. W organizacji dźwiękowej zastanawia znów misterna sieć niedorymów i asonansów końcowych, oraz kontrast między wersami krótkimi a dłuższymi, przy czym rytm ma tu większy luz i szerszy oddech, co przyczynia się do pojawienia się lekkiego akcentu gatunku ody w tym tekście. Całość wyraża gest wychylenia się poza granice własnego indywidualnego Ja (podmioty występują w liczbie mnogiej), oraz uprzedmiotowienia tego, co jest najbardziej subiektywne – patrzenia, które staje się narzędziem wytyczenia drogi kosmicznej. Tą drogą powstaje charakterystycznie przybosiowska figura zamiany (*hypallagé* według retoryki klasycznej), tym razem tego co podmiotowe na to, co przedmiotowe. Czynność – mniej więcej bezpodmiotowa – spostrzegania nakłada się na przedmiot spostrzegany, który tym samym podlega przemienieniu: „po linie z błękitu rozwijanej patrzeniem”. Ta figura zamiany sprawia, że przyroda, grunt, góra, kosmos

stają się wytworami patrzenia. Nie o ukonkretnienie detali pejzażowych czy kosmicznych tu chodzi, ile o wzmożenie patrzenia oraz uczucia ruchu wzwyż. –

Wiersz o zagadkowym tytule *Żyje, wołać* też prezentuje krajobraz górski, ale w sposób wyraźnie odrębny od *I*. Jest to bowiem montaż dość wyrazistych detali pejzażowych oraz drobnych elementów narracyjnych. Te drobiazgi narracyjne czy minimy występują wprawdzie w należyтым zniekształceniu lirycznym, opartym na figurze zamiany sfer („role jadący do stodoły / pagóry ziemi / w luśniach”), ale umożliwiają czytelnikowi wyobraźniowe wytworzenie wizualnych konkretów rzeczywistości górskiej i wiejskiej

ŻYJE, WOŁAĆ

LEBT, RUFEN

WODY STOJĄCE, JAK BRAMY TRIUMFALNE,
GŁĘBINY POD OLCAMI ZAPADŁE,
KURTyny,
LANA ZE SREBRA
TOPIEL.

STEHENDE WASSER WIE TRIUMPHTORE,
TIEFEN UNTER DEN ERLN VERSUNKEN,
VORHÄNGE,
AUS SILBER GEGOSSEN
DIE LACHE.

JAKI RYBAK GŁUCHEJ WODZIE BĘDZIE
MIGAŁ SŁOŃCEM,
AŻEBY Z ONIEMIAŁEJ WYPŁYNĘŁA RYBA –

EIN FISCHER WIRD DER TAUBEN WASSERFLÄCHE
MIT DER SONNE BLINKEN,
DAMIT DER FISCH AUS DER VERSTUMMTEN
AUFTAUCHT. –

CZARNOZIEM ZŻĘTY SIERPNIEM NA BUJNEJ
RÓWNINIE,
ROLE JADĄCE DO STODOŁY,
PAGÓRY ZIEMI,
W LUŚNIACH,
JAK –

SCHWARZERDE SICHELGESCHNITTEN AUF ÜPPIGER
EBENE,
FELDER DIE IN DIE SCHEUER FAHREN,
ERDHÜGEL,
LÜNSENBESTÜCKT,
WIE –

JAKI WOLARZ, ZE ZIEMI WYGANIAJĄC
WOŁU,
POD GÓRĘ WYWOŁUJE –

EIN RINDERHIRT, WENN ER DAS RIND VON DER
ERDE HOCHTREIBT,
ES NACH OBEN HERVORRUFT –

ŚWIAT SIĘ ROZLUŻNIA,
GRUNT COFA SIĘ KU DOLINOM, A TRWA I
ŚPIEWA JEDYNIE
NIEZERWANY OWOC POWIETRZA:

DIE WELT LÖST SICH AUF,
DER ERDBODEN SCHRECKT ZU DEN TÄLERN
ZURÜCK, UND ES DAUERT UND SINGT NUR,
UNGEPFLÜCKTE FRUCHT DER LUFT:

Cechy montażu nosi też perspektywa, która idzie z góry do dołu w dwu pierwszych zwrotkach, zachowuje nieokreśloną poziomość w trzeciej, a w czwartej zmienia kierunek na od dołu do góry, aż piąta strofka przeniesie coś jak jej załamanie się: „Świat się rozluźnia / grunt cofa się ku dolinom”. Procedura ta, blisko spokrewniona z figurą zamiany, owszem, przemienia domniemaną rzeczywistość pejzażową, ale wytwarza też efekt ruchu i przestrzeni, wzmacniając wrażenie realności scenerii (nie mylić z realizmem).

Zagadkę tytułu *Żyje, wołać* zaostrza drobiazg narracyjny „wolarz wołu wywołujący do góry”. Jest to mały mit oparty na paronomastycznej grze z dwiema rodzinami bliskobrzmiących wyrazów „wół, wolarz” i „wołać, wywoływać”. Pozostaje on w oczywistej paraleli do poprzedniego mitu, który mówił o rybaku wywabiającym za pomocą słońca rybę z głuchej i oniemiałej wody.

Warto z początku doceniać „powierzchnową” funkcję tych dwu mini-mitów, polegającą na tym, że dzięki nim przestrzeń pejzażowa uzyskuje poetyckie unaocznienie, i to drogą ruchu, który wprowadzają. Jest to unaocznienie niemimetyczne, wewnętrzne, a więc samo w sobie mityczne.

Zaś poza konotacjami ziemskimi, wiejskimi, mity te mają też skojarzenia kosmiczne – „wolarz” bowiem zdaje się wskazać na gwiazdozbiór Wolarza lub Bootesa, „ryba” może na gwiazdozbiór Ryby. W sposób bardziej dyskretny niż w *I*, pejzaż górski znowu pokazany tu jest w powiązaniu z przestrzenią gwiazd.

Nie jest przy tym rzeczą obojętną, że te dwa drobne mity cechuje cytacyjny nawrót do klasycznego trzynastozgłoskowca (wersy 6–8 oraz 13; wers 14 podejmuje siedmiozgłoskową pierwszą połowę tego formatu), co nadaje im charakter wręcz epicki. W nawiasie wskazuję na możliwość cytatów z metryki antycznej w tym wierszu: mamy dwa adoniusy (końcówka pierwszej zwrotki safickiej – ww. 4 i 16), a

dwunastozgłoskowiec w wersji 1 zdaje się nawiązać do asclepiadeusa; są to formaty występujące między innymi w antycznej i nowożytnej liryce erotycznej i pejzażowej⁵⁰.

Czego nieuprzedzony czytelnik nie może wiedzieć, a ma prawo wiedzieć, to fakt, że Przyboś napisał ten wiersz pod wrażeniem taterniczej śmierci swojej narzeczonej⁵¹. W świetle tej informacji ostatnia zwrotka zdaje się nawiązać do momentu śmierci młodej kobiety, a zwrotki poprzednie przedstawiają się jako poetyckie zaprzeczenie tej śmierci. Także zagadka tytułu znajduje teraz nietrudne rozwiązanie: [ona] żyje, [wystarczy ją] wołać – tak jak rybak wywabia refleksiem słonecznym rybę z głuchej wody, tak jak wolarz wywołuje wołu do góry. Przy tym czynności rybaka i wolarza oczywiście są ekwiwalentami wołania czy wywoływania poetyckiego – tak samo zresztą jak trwanie i śpiewanie ptaka w momencie rozluźnienia się świata. Ptak jest włączony do serii rybaka i wolarza przy pomocy wyrazów „jaki” (wersy 6 i 13) i „jak” (wers 12; rym z wyrazem „ptak”). Subiektywne wzruszenie przeszło tu w wolny od podmiotowości poetycki ruch, widzenie, wołanie i śpiew. Jest to wiersz wysokiej klasy.

Kilka lat później Przyboś napisze wiersz taterniczny *Z Tatr*, z powodu tej samej śmierci⁵²; opuszczę go tu, gdyż nie jest częścią tomu. –

Żyje, wołać zajmuje w zbiorze *Sponad* miejsce bezpośrednio po *Drzewiej* i *Krajobraz*, „tandemie” dwu wierszy pejzażowych, który zostanie powtórnie wydrukowany w niezmienionej postaci w kolejnym zbiorze *W głąb las* (1932)⁵³. Zacznę dalszy komentarz od *Drzewiej*, wiersza pejzażowego wyraźnie zainspirowanego przez

⁵⁰ Adonius jest szczególnym „bohaterem” ciekawej książki o metryce Hölderlina: W. Menninghaus, *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt a.M. 2005.

⁵¹ Według Przyboś, *Pisma zebrane*, t.1., s. 437 w październiku 1929 r., w związku ze śmiercią Marzeny Skotnicówny (6.10.1929 r.; t.1.). http://pl.wikipedia.org/wiki/Zamar%C5%82a_Turnia podaje: „Przy próbach powtórzenia drogi na ścianie południowej zginęło wielu taterników, m.in. Stanisław Bronikowski w 1917, plastyk Mieczysław Szczuka w 1927, siostry Marzena i Lida Skotnicówny 6 października 1929 (podczas próby pierwszego kobiecego przejścia drogi)”.

⁵² Wspaniały wiersz taterniczny, napisany w 1933, później wcielony do tomu *Równanie serca* (1938); zob. Przyboś, *Pisma zebrane*, t. 1, ss. 148 i 509.

⁵³ W tomie *Sponad*, tandem jest częścią czterech wierszy pozostających w związku z ukochaną: *Z błyskawic*; *Drzewiej*; *Krajobraz*; *Żyje, wołać*. (Przyboś, *Pisma zebrane*, t. 1, s. 62-65). W tomie *W głąb las* (1932) wszystkie cztery są powtórzone, ale w innym uporządkowaniu; tylko sąsiedztwo *Drzewiej* i *Krajobraz* zostaje nienaruszone. Tom *W głąb las* zawiera następujące wiersze (ugrupowane w cyklach): *bogi. – tobie*; *z okna brzoza*; *ścieżka*; *deszcz*; *wieczór*; *spotkanie*; *z dłoni*; *z błyskawic*; *jedna noc*; *świt*; *noc*; *nie większy od lęku*; *odjazd. dalej brzoza*; *bez*; *chwila*; *okna*; *co dzień*; *w góry*; *od ściernisk*; *żyje*; *wołać*; *gdzie*; *gdzie słowo zmieni*; *drzewiej*; *krajobraz*; *echo. widz*; *drogą*; *gwiazdy*; *widzę*; *parada śmierci*; *droga powrotna*; *pola pochyłe*; *oberek*; *chaty* (ibidem, s. 447).

magię słowa i przyrody B. Leśmiana, ale też noszącego w sobie echo 19-wiecznej tradycji ‘przyrody frasobliwej’, o której była mowa we wstępie:

Drzewiej

Bäumiger

Stamtąd szło się odleglej – wąwozem,
utopionym w głębokim cieniu,
tam gdzie z opuszczonymi ramionami ścieżyn
pustkowie rozpląkało się w brzozę.

Von dort ging sich's entfernter – durch den hohlweg,
tief war er im schatten ertränkt,
wo die ödnis die wegarme hängen ließ,
und sich zum birkbaum zerweinte.

Powiew gałęzie liśćmi szeptanymi szerzył.

Ein hauch verbreitete die äste mit geflüsterten blättern.

Pnie, zabłąkane w zieleni, szły pomimo woli,
okrążając się własnymi ciałami: rosły.

Stämme, ins grün verirrt, gingen unwillkürlich,
umringten sich mit eigenleibern: wuchsen.

Za potokiem rozłóg gałęził się i pienił
i co krok było cieniściej i drzewiej.

Hinterm bach zweigte und stämmte sich eine lichtung
und schritt um schritt wurde es schattiger und bäumiger.

Od stóp idących świat się zagęszczał i krzewił
do nieprzebytej głuszy, skąd łąka zamierzchła
uchodziła do dolin.

Von den tritten der geher verdichtete und festigte sich die
welt
zu dickicht, undurchdringlich, draus unvordenklich die
wiese
fort nach den tälern strebte.

Na liścia mgnienie
zdało się: pustką, zapomnieniem wiosny,
porębą, którą gałęzie uniosły,
białonoga brzezina przeszła.

Für einen blätterblick
schien es: durch die ödnis, die frühlingsvergessenheit,
durch den holzschlag, den die äste forttrugen,
war weißbeinig die birke gegangen

Ze zbioru *Sponad*

Aus dem Band *Vondrüberhinaus* (RF)

Jeszcze bardziej niż w *Żyje, wołać* mamy tu liryczną konkretność pejzażową oraz nutę liryczno-narracyjną, która zaczyna się *medias in res*, jakby w środku dłuższej wędrówki („Stamtąd szło się odleglej”) i rozciąga się nieprzerwanie do końca wiersza, powodując ciągły ruch tego, co opisane. Spójność tekstu wzmacnia dyskretna sieć niedorymów i asonansów końcowych (wąwozem – brzozę, drzewiej – krzewił, wiosny – uniosły, zamierzchła – przeszła, i kilka innych). Pojawiają się znowu „cytaty” z klasycznej metryki polskiej: 11-zgłoskowce występują Narracyjność, czy wręcz

epickość tekstu podkreślają cytaty metryczne (11-zgłoskowce w wersach 9, 14 i 15, 13-zgłoskowce w wersach 3, 5, 8, 10⁵⁴, 11; w niektórych miejscach tają się także wyraźne aluzje do metryki antycznej: *glyconeus* w wersie 1 („Stamtąd szło się odległej”), potrójny daktyl katalektyczny (w. 10, po średniówce), podwójny amfibrach (w. 11, po średniówce), podwójny anapest hyperkatalektyczny (w. 12). Cytaty te przywołują w bardzo dyskretny sposób głębokie warstwy europejskiej i rodzimej tradycji lirycznej. Narracyjność, czy wręcz epickość tekstu podkreślają) oraz orzeczenia w czasie przeszłym, najczęściej w postaci niedokonanej, aż do ‘epifanii’, podanej w aspekcie dokonanym: „białonoga brzezina przeszła”.

Konkret detali pejzażowych często ściera się tu i wzmaga z ukonkretnieniem wyrazów i ich materii zarówno dźwiękowej jak i semantycznej. Na przykład w wersie 5 forma „szerzył”: „Powiew gałęzie liśćmi szeptanymi szerzył”), fonetycznie naśladuje szelest liści, a w planie semantycznym wychyla się ze swojego zwykłego kontekstu frazeologicznego („szerzyć postrach”) ku swojej rodzinie etymologicznej („szeroki; rozszerzać otwór czy oczy”).

Jeszcze śmieiej poczyną sobie poeta w wersach 8 i 9, gdzie formy czasowników zazwyczaj metaforycznie używanych „gałęził się”, „pienił się” gwałtownie nagina do konkretnych gałęzi i konkretnych pniów (a nie pian, jak można było przypuszczać). Natomiast archaizm „drzewiej”, zazwyczaj funkcjonujący w znaczeniu „dawniej”, autor łączy władczo-paronomastycznie z konkretnymi drzewami. Jest jak gdyby istniał przymiotnik *drzewi* („odnoszący się do drzewa”) oraz odpowiedni przysłówek *drzewio* z możliwością stopniowania, co daje – „drzewiej”. Echem znanego znaczenia wyrazu prezentuje się (bardzo leśmianowska) „łaka zamierzchła”. Przez konkretną „białonogą” brzezinę przeziera oczywiście metaforyczny wyraz „białogłowa”.

Drzewiej nawiązuje w wielu detalach do magii słownej i naturalnej Bolesława Leśmiana, ale wykazuje też echa wątku ‘przyrody frasobliwej’, o którym wspomniałem na wstępie, patrz początek wiersza: „– wąwozem, / utopionym w głębokim cieniu, / tam gdzie z opuszczonymi ramionami ścieżyn / pustkowie rozpląkało się w brzozę.”

⁵⁴ tu w postaci 5+7.

Natomiast smutek tych wersów wyrówna w końcu ‘epifania’ pojawienia się białonogiej brzeziny. Niewątpliwie są w wierszu, tak jak w poprzednich, ślady i echa emocji, tu nawet przebiegu emocji, od przygnębienia do zachwyty. Widzę w nim nawet coś jak cień skomplikowanego erotyku, tak jak *Żyje, wołać* nosi na sobie cień nekrologu dla ukochanej. Ale wszystkie uczucia i ich odpowiednie gesty („z opuszczonymi ramionami”, „rozpłakało się”, „szepczanymi”, „zabłąkane”, „pomimo woli”), tak samo jak wszystkie czynności (chodzenie, błaganie, mijanie, patrzenie, słyszenie) zostały zaklęte w przedmioty (lub podmioty) przyrody i pejzażu. Ich ludzki podmiot lub podmioty są albo nieobecne – „wyjęte” jak ręka murarza spod cegły w ścianie w wierszu *Gmachy*, albo przekształcone w rośliny. Niewiadomo przecież w końcu, komu „szło się odległej”, kim są idący, „od [których] stóp [...] świat się zagęszczał i krzewił” – równie dobrze jak ludzie mogą to być „idące” drzewa. A kiedy coś „zdało się na liścia mgnienie”, to w odczytaniu dosłownym już chyba raczej drzewu widzącemu liściem, niż na oka mgnienie człowiekowi widzącemu okiem. Przypomina to zresztą późniejszy wiersz prozą Paula Valéry’ego *Dialogue de l’arbre* (1943) ze wspaniałą formułą „Mon âme aujourd’hui se fait arbre”⁵⁵. Bujnie tu działa to co nazwałem figurą zamiany, tym razem podmiotu ludzkiego na przedmioty przyrody. Wszystkie te procedury przyczyniają się do niezwykle intensywnego uruchomienia i unaocznienia przyrody, lasu i drzew. W tej antropomorfizacji przyrody są dwa momenty: magiczna moc poety, który, niczym Orfeusz, wprawia w ruch słowa i drzewa, oraz utożsamienie podmiotu z lasem. Niedaleko stąd do romantycznej koncepcji, nieobcej także Leśmianowi, mistycznego złączenia się duszy ludzkiej z przyrodą, namiastką lub zastępczynią Boga. Jest to notabene sedno także bogatej niemieckiej liryki przyrody 19. i 20 wieku⁵⁶ –

Drugi człon tandemu, *Krajobraz*, już w pierwszym wersie nawiązuje do Muzy Leśmiana formułą „krajobraz rozstajny“, która od razu „zdradza” konotacje pożegnalne tego wiersza pejzażowego już z racji tytułu. W odróżnieniu od *Drzewiej*, zdecydowanie eksperymentalnego, słowotwórczego i stąd (!) szczególnie „drzewotwórczego“,

⁵⁵ P. Valéry, Eupalinos. L’Ame et la danse. *Dialogue de l’arbre*, Paris 1999, s. 156.

⁵⁶ A. Goodbody, *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept in der modernen Naturlyrik* (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich), Neumünster 1985; R. Kiefer, „... nach Byzanz ...” : Peter Huchels politisch-existenzielle Landschaftslyrik der frühen 70er Jahre/ . – In: Ernst-Meister-Gesellschaft : Jahrbuch, Bd. 9 (2002), s.7-24 „Landschaftslyrik“ jest zresztą dużo mniej używanym terminem niż „Naturlyrik”

dopuszcza w siebie więcej tradycji – już tym, że pozwala raz, w pierwszym zdaniu, na wyjście z cienia tekstu pierwszej osobie liczby pojedynczej, choć jest to osoba, która widzi, zanim zrozumie:

Krajobraz

Landschaft

Zanim przejrzę się w rozstajnym krajobrazie, kędy
linie wywrózonych dłoni przechyliły pagórek...

Eh ich die scheidelandschaft durchschaue, wo
linien herbeigewahrsagter hände den hügel umkippten...

Droga, powtarzana kopytami, okracza wzniesienie,
widać ją, jak jedzie w uprzęży z kasztanów, przez
które
Przewleka dwa łby końskie, wzdłużne od pędu.

Umspreizt die allee, von hufen wiederholt, rittlings die
höhe,
man sieht, wie sie fährt, im geschirr aus kastanien, durch
die sie
Zwei rossschädel fädelt, galoppgestreckte,

Wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak końmi
powozi, zatrzymując widok przed miastem za-
mkniętym,
po czym słońce, zwieszone nisko, u strumienia poi.

Der abend, kutscher des schattens, lenkt wie pferde die
hügel,
hält die aussicht auf vor der verschlossenen stadt,
tränkt dann am bach die niedrig hängende sonne.

Z odjazdu wypływa na niewidzialnej łodzi
Muza tych miejsc, uwołająca ostatnie spojrzenie
z pagórka, który, ukwiecony dwiema dłońmi,
nie przepłynął widnokregu wpływ.

Von der reede legt ab auf unsichtbarem boot
Die Muse der gegend, entführt den letzten blick
vom hügel, der, mit zwei händen bekränzt,
nicht mehr den Horizont durchschwimmt.

Gdzie tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinie
śniejącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć,
i las, wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi,
do wody, powianej światłem. Staw
wynurza błękitowi księżyc,

Wo der teich sich verbirgt, tief verstrickt im schilf,
das davon träumt, sein spiegelbild zur wachheit zu
steigern,
rauscht auch der wald aus der versionenheit auf, und mit
seinen bäumen
tritt er ans wasser heran, das lichtbewehrte. Der teich
schwemmt dem himmelsblau den mond entgegen.

Dalej, nad wzgórzem nieruchomym, stoi
Powietrze: lustro zdmuchnięte.

Weiter weg, über reglosem hügel, steht
Die luft: ein spiegel, ausgeblasen.

Ze zbioru *Sponad*

Aus dem Band Vondrüberhinaus (KD/RF)

W uprzednio przytoczonych wierszach Przyboś zawsze ustosunkował się konstrukcyjnie do tradycji w zakresie zorganizowania strony dźwiękowej, tworząc sieci niedorymów i asonansów końcowych, przy czym tu i ówdzie wpłatał klasyczne formaty sylabiczne, sylabotoniczne i antyczne. Szersze dopuszczanie tradycji w *Krajobrazie* sygnalizują, obok okazjonalnych ośmio-, dziewięcio-, jedenasto- i trzynastogłoskowców lub ich fragmentów, nieco częstsze cytaty z metryki antycznej: daktyle i amfibrachy cechują wersy 6, 7, 10, 14, 15 i 19, a jako specjalny znak wodny ukrywają się w tekście dwa *adoniusy*: „wzdłużne od pędu” (w. 5) i „lustro zdmuchnięte” (w. 19). Jest to dobitna reminiscencja z strofy safickiej i z całej tradycji z nią związanej⁵⁷. Całość z daleka przypomina elegię klasyczną.

Jeżeli eksperymentalne słowotwórstwo odgrywa tu mniejszą rolę niż w *Drzewiej*, ustępując miejsce tak wspaniale zorganizowanym zdaniom jak „Wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak końmi / powozi”, to w zakresie semantyki zdań i zespołów zdań figura zamiany występuje na pierwszy plan. „Linie wywrózonych dłoni przechyliły pagórek”⁵⁸; droga jedzie w uprząży kasztanów, okracza wzniesienie, powtarzają ją kopyta, a przez uprząż „Przewleka dwa łby końskie, wzdłużne od pędu”. Jak by to dziwnie nie brzmiało, manipulacje te, owszem, utrudniają zrozumienie, ale też wzmacniają wizualny efekt tej sceny szybkiego biegu. Szybkość podkreślają pierwsze słowa wiersza („Zanim przejrę się...”), a udziela się ona w prawie równej mierze małym mitom szkicującym przyjście nocy i dalszym drobiazgom narracyjnym dotyczącym odjazdu ukochanej osoby. Woźnica cienia (wieczór) powozi jak końmi nie tylko wzgórzami, ale też słońcem (poi go u strumienia), staw komunikuje ze śniącą trzciną oraz z nocnym niebem („wynurza” mu księżyc), las drzewami podchodzi do oświeconej wody. Od dłoni, prawdopodobnie ukochanej, ukwiecających pagórek, odwraca spojrzenie Muza tych miejsc, która wypływa na moment „z odjazdu”. Łączy te dwie grupy drobiazgów narracyjnych wątek oznaczony formą „droga”, o której mówi się, że „widać ją, jak jedzie”: więc za wyrazem „droga” w sensie „aleja kasztanowa” najwidoczniej kryje się myśl o „drogiej kobiecie”, która tu jedzie lub przedtem

⁵⁷ Zob. W. Menninghaus, *Halbte des Lebens*, op. cit.

⁵⁸ Tu wkraczają w tekst wyraźne aluzje do wątków chiromancji: wróżyć, linie dłoni, pagórek.

wyjechała. Wizualny efekt podkreślają wyrazy widzenia: „przejrzę się, widać ją, zatrzymując widok, na niewidzialnej łodzi, ostatnie spojrzenie, widnokregu, odbicie, Powietrze: lustro zdmuchnięte”.

Fragment

Gdzie tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinie / śniące, jak swoje odbicie do jawy natężyć, / i las, wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi, / do wody, powianej światłem. Staw / wynurza błękitowi księżyc

przynosi kolejne drobiazgi mityczne: trzcina śni, las drzewami podchodzi do wody, a „staw wynurza błękitowi księżyc”. Wywołuje to wątek „mondbeglänzte Zaubernacht” (Ludwig Tieck) europejskiego i polskiego romantyzmu, a też „melodię” poetów Hölderlina, Eichendorffa i Mörikego, którego słynny wiersz *Um Mitternacht / Koło północy* („Gelassen stieg die Nacht ans Land” / „W spokoju noc weszła na ląd”)⁵⁹ nasuwa tu się w szczególnej mierze, bo też mówi o mitycznie ożywionej przyrodzie.

Tempo tych scen jest wyraźnie szybszy niż w tekście romantycznym. Jasne jest, że mimo wskazanych efektów uruchomienia i unaocznienia nie wyłania się z tekstu spójny opis krajobrazu, oprócz ogólnych pojęć miasto, pagórek, staw, strumień, las, słońce, księżyc i niebo. Trudno tu też zrozumieć, czy Ja wiersza zajmuje cały czas jedno miejsce, pozmieniając kierunek spojrzenia, lub czy przemieszcza się w wywoływanej przestrzeni pejzażowej. Druga możliwość wydaje mi się bardziej prawdopodobna. Efekt szybkości scen może brać się między innymi także z dyskretnego ‚wycięcia’ interwałów czasowych i przestrzennych przemieszczenia się nosiciela perspektywy między różnymi punktami w krajobrazie. Byłby to efekt podobny do pewnych krótkich filmów eksperymentalnych.

Reasumujemy parę cech charakterystycznych czy istotnych dla liryki pejzażowej Przybosa, jaka nam się objawiła w powyższych krótkich interpretacjach paru wierszy z

⁵⁹ Um Mitternacht Gelassen stieg die Nacht ans Land, / Lehnt träumend an der Berge Wand; / Ihr Auge sieht die goldne Waage nun / Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn. / Und kecker rauschen die Quellen hervor, / Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr / Vom Tage, / Vom heute gewesenem Tage. // Das uralt alte Schlummerlied / Sie achtet’s nicht, sie ist es müd; / Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch, / Der flücht’ gen Stunden gleichgeschwungnes Joch. / Doch immer behalten die Quellen das Wort, / Es singen die Wasser im Schlafe noch fort / Vom Tage, / Vom heute gewesenem Tage. (1827; z tomu E. Mörike, *Gedichte*, Leipzig 1904, s. 136).

tomu *Sponad*. Najbardziej znamieny jest chyba jego sposób potraktowania Ja lirycznego oraz wszystkiego co uczuciowe i psychiczne. Cała ta dziedzina z jego liryki pejzażowej nie zniknęła, tylko jest w niej lub przy niej obecna w ukryciu oraz w frapującej transformacji. To dlatego ta liryka w ogóle jest, i to stanowi do dziś jej urok. Chciałoby się powiedzieć że czysta energia i dynamika tego co psychiczne, emocjonalne, przeżyte przechodzi w zakres organizacji dźwiękowej, wyrazów, wersów i zdań, oraz w przedmioty, procesy, przestrzenie wywoływanej i widzianej przyrody. Energia ta jest wyzwolona spod rządów podmiotu indywidualnego i stąd nabiera samodzielnej siły w pomysłowej i ścisłej budowie wiersza. Daje to efekt dużej dyskrecji, czystości i specjalnej mocy wzruszenia, o której tu mało było powiedziane. Jednocześnie przytłumienie tego co podmiotowe nawiązuje do liryki sprzed sentymentalizmu i romantyzmu, i nawet do liryki antycznej.

Efekty te wiążą się z traktowaniem strony dźwiękowej wierszy, które potrafi zaskakiwać pomysłowością i niezwykłością, a jednocześnie uruchomić całe warstwy pamięci gatunkowej – aż do liryki antycznej, co należałoby kiedyś pogłębić.

Momenty lirycznego unaoczniania ściśle związane są w tych wierszach z jednej strony z ukonkretnieniem słowa, a z drugiej z drobiazgami narracyjnymi, szczególnie istotnymi ze względu na pierwiastek ruchu, który wprowadzają do wywoływania i uwidoczniania pejzażu i przyrody w wierszu. Doniosłe są także dla uruchomienia szerokich stref pamięci gatunkowej. Nazwałem je małymi mitami zgodnie z koncepcją, że to co narracyjne podlega w liryce zasadniczej transformacji. Pamięć gatunkowa form narracyjnych (w której partycypuje także liryka) obejmuje następujące domeny: opowiadanie mityczne, nie znające rozróżnienia między podmiotem opowiadającym a opowiadanym światem ludzkim i boskim; dalej opowiadanie epickie, którego podmiot utożsamia się z perspektywą swojej wspólnoty kulturowej, pozostającej pod spojrzeniem bogów czy Boga; oraz nowożytną narrację, której podmiot patrzy na uprzedmiotowiony świat opowiadany pod spojrzeniem swoich bliźnich. Liryka, szczególnie typu przybosiowskiego, jest w kosmosie narracji nowożytnej rezerwą form

bardziej archaicznych, szczególnie mitycznych⁶⁰. W wierszach Przybosa dzieje się tak w związku z figurą zamiany tego co podmiotowe na to co przedmiotowe, co w końcu daje wrażenie wszechpodmiotowości przyrody i krajobrazu. Daje to asumpt do stworzenia lub odświeżenia, czasami na podstawie gry słów, kilku mitów pejzażu lub przyrody, które istotnie ożywiają liryczny opis dzięki ich energii narracyjnej. Są to mity chwilowe, szybko gasnące, nie przeznaczone dla trwałego kulturowego uspołecznienia – a jednocześnie uruchamiają liryczną pamięć gatunkową o zamierzchłej roli mitów w poezji dawnej.

rolf@fieguth.ch

⁶⁰ Koncepcję tę naszkicowałem w odpowiedzi na narratologiczną propozycję interpretacji liryki hamburskiego teoretyka Petera Hühna (P. Hühn, *The narratological analysis of lyric poetry*, Berlin: de Gruyter, 2005).