

# Ryszard Przybylski

---

## Polska poezja klasyczna po roku 1956

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/4, 501-538

---

1964

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RYSZARD PRZYBYLSKI

## POLSKA POEZJA KLASYCZNA PO ROKU 1956

### 1

Klasycyzm wieku XVII stanowił naturalne i wspiane zakończenie antycznej i chrześcijańskiej epoki, wierzącej w ideę harmonii świata. Jeszcze w czasach Renesansu ostateczną próbą wierności wobec tradycji śródziemnomorskiej było przekonanie, że kosmos, życie społeczne i duszę człowieka przenika pewien ład<sup>1</sup>. Powszechny porządek jednoczący naturę, zbiorowość i jednostkę był bezwzględnym ideałem. Oczywiście, podważano go. Wystarczy wspomnieć Szekspira. Ale atak skupiony przede wszystkim na stoickiej tezie o „wewnętrznej integralności” duszy można było wówczas odeprzeć jeszcze zaufaniem do dobrej natury człowieka.

Aby podtrzymać myśl o harmonii świata, Renesans podejmował najróżnorodniejsze koncepcje antyku. Nawiązywano do Pitagorejskiej harmonii liczb, zachwycając się regularnością ruchów w kosmosie i arytmetycznymi podstawami pięknych współbrzmień w muzyce. Sympatią obdarzano Heraklitejską symfonię pogodzonych sprzeczności. A najchętniej wracano do stoickiej wizji powszechnego ładu opartego na determinizmie i fatalizmie.

Symbolem harmonii świata od dawien dawna była lira Orfeusza. Kiedy na początku naszej ery poczęto budować zręby chrześcijańskiego ładu, Orfeusza zastąpił Chrystus. Wówczas Platońska „muzyka sfer” została dostosowana do chrześcijańskiej koncepcji dziejów, dającej się zamknąć w następującym ciągu pojęć: harmonia — upadek — odkupienie — odzyskanie harmonii. Świat został pojęty jako orkiestra polifoniczna, muzyczna harmonia przeniknęła teodyceę, a lirę Orfeusza zastąpiły symboliczne organy. Pojęcie harmonii świata wyrażano jednak nadal przy pomocy przenośni muzycznych, i dlatego proces rozkładu idei porządku określił Leo Spitzer jako „demuzycyzację” świata.

---

<sup>1</sup> Rozkład idei harmonii świata referuję za: L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Baltimore 1963, *passim*.

Do czasów Renesansu nic w istocie nie działało na szkodę poety śpiewającego ład wszechrzeczy. Katastrofa zaczęła się w w. XVII, którym nas tak przeraził Leszek Kołakowski. Klasycyzm, poetyka harmonii, podjął ideę uporządkowanego świata w chwili, gdy jej losy były już właściwie przesądzone, gdy świat zaczął się wyzbywać muzycznej harmonii, którą mu ofiarował mądry i celowo działający Stwórca-Artysta, Boski Rzeźbiarz, jak go nazywał św. Bazyli<sup>2</sup>. Dzieje klasycyzmu w XVII w. to w istocie rozpaczliwa obrona chrześcijańskiej idei harmonii jako fundamentu klasycystycznej estetyki i poetyki, prawideł i stylu.

Nie wszystkie antyczne idee, koncepcje wszechporządku, miały w Wielkim Stuleciu jednakową cenę. Przeprowadzono przede wszystkim gwałtowną krytykę stoickich podstaw harmonii świata<sup>3</sup>. Wściekły napad na Senekę, polemika wokół stoickiego bohatera dramatów Corneille'a, drastyczne zerwanie Moliera z nauką Zenona i Chryzypa świadczą, do jakiego stopnia proces oczyszczania chrystianizmu z idei stworzonych pod Pstrym Portykiem przeniknął klasyczną literaturę. Podejmowana tylekroć i z takim trudem chrystianizacja stoicyzmu nie przebiegała pomyślnie. Jezus stał się zaiste na bardzo krótko idealnym wcieleniem ataraksji. Konsekwencje tej antystoickiej kampanii były nad wyraz istotne. Stawiały one ówczesnych pisarzy przed swoistym „albo—albo”. Po odrzuceniu stoickiego pocieszenia człowiek wybierał albo bunt wobec Opatrzności, albo ewangeliczną pokorę; niszczył lub podtrzymywał rozpadający się porządek świata.

Istotnym sprawcą „demuzykalizacji” świata był właściwie Kartezjusz. Wbrew temu, co pisano dotychczas, XVII-wieczny klasycyzm nie budował swej poetyki wyłącznie na kartezjańskiej *ratio* i *clarté*. Przed tym rzekomym twórcą ładu klasycyzm zmuszony był bronić chrześcijańskich podstaw harmonii. Kartezjusz rozpoczął bowiem proces relatywizacji wartości i zadał poważny cios „pobożnemu” finalizmowi. Dlatego zwią-

---

<sup>2</sup> E. B. O. Borgerhoff w książce *The Freedom of French Classicism* (Princeton University Press 1950, s. 237—245), która stanowi znakomitą i instruktyną polemikę z pozytywistyczną syntezą R. Braya, wyraził pogląd, iż głównym paradoksem XVII-wiecznego klasycyzmu był konflikt między tęsknotą za stabilnością i uporządkowaniem świata a niezwykłą witalnością, jaka w ogóle cechowała to stulecie. Konflikt ten doprowadził w końcu do rozpadu klasycyzmu. Tendencje formalistyczne zostały doprowadzone do absurdu przez pseudoklasycyzm wieku XVIII. Witalizm zaś osiągnął apogeum w XIX-wiecznym romantyzmie. Wydaje się wszakże, iż bardziej istotny paradoks tej poetyki stanowił właśnie fakt, że owa tęsknota za światem harmonijnym skazana była już przez sam wiek XVII na zagładę.

<sup>3</sup> XVII-wieczną dyskusję nad stoicyzmem referuję za: H. Busson, *La Religion des Classiques*. (1660—1685). Paris 1948, s. 193—228.

zki poetów klasycznych z Descartesem były bardzo luźne<sup>4</sup>. Dlaczego odeń stronili, nie zostało właściwie w pełni wyjaśnione. Badania H. Bussona naprowadzają jednak na myśl, iż omijali go ze strachu przed zburzeniem harmonii. Oczywiście, wiek XVII zrobił wszystko, aby ów niebezpieczny racjonalizm oswoić. Tak zwaną wyzwoloną teologią próbował przesycić naukę autora *Traktatu o świecie*, który przez pewien czas uważany był nawet za odnowiciela chrystianizmu. Wystarczy przypomnieć teologię Malebranche'a, w której Chrystus przestał być Logosem i został zamieniony w rozum, a odkupienie, ewangeliczny akt miłości, zostało zinterpretowane jako akt sprawiedliwości, oddany „wiecznej mądrości”. Dla swoich celów wykorzystywali Kartezjusza augustyniści. Służył nawet w walce z libertynizmem. Wszakże jego Bóg — jak pisał Busson — rozpuścił się w spinozyjskiej substancji, a jego spirytualizm został powalony przez materializm Gassendiego. Z wielkiej nadziei chrystianizmu Kartezjusz stał się przyczyną „zła”. Dalsze dzieje kartezjanizmu ukazały pełną niemożliwość kompromisu między chrześcijańską koncepcją harmonii świata a nowożytnym rozumem. Słowem, od momentu kiedy — wbrew tomistycznej tradycji — rozumiano, że zadanie rozumu nie polega bynajmniej na prowadzeniu człowieka do wiecznej szczęśliwości, idea ładu świata została poważnie naruszona.

Zrozumiałą rzeczą był tedy zwrot w skrajnie przeciwną stronę. Pod wpływem pozytywistycznej historii literatury skrupulatnie omijano dramatyczne poszukiwania fideistów, mające na celu uratowanie wizji świata uporządkowanego przez Boga. Dlatego nie pisało się u nas o tym, że XVII-wieczny klasycyzm kontaktował się z mistyką. Związki te były raczej zrozumiałe. Naturalnym faktem po oczyszczeniu chrześcijaństwa ze stoicyzmu i racjonalizmu był zwrot ku „świętej ciemności”, ku „świętej ignorancji”. Przywołano więc kategorię „*je ne sais quoi*”, przejętą od mistyków hiszpańskich, która rozwiązała radykalnie wszystkie problemy postawione przez nową naukę i racjonalizm. Klasycy, zwłaszcza tak wybitni, jak Bouhours, nie byli co prawda skłonni pograżać się bez reszty w „nocy ciemnej” św. Jana od Krzyża<sup>5</sup>, ale z radością postraktowali ją jako schronienie przed światem zrelatywizowanych wartości, zagrażającym idei boskiego porządku<sup>6</sup>. Angielska „poezja meta-

<sup>4</sup> Por. *ibidem*, s. 324—329. Busson odrzucił już zdecydowanie legendę o Kartezjuszu jako „ojcu klasycyzmu”, którą stworzył niegdyś Krantz (*Essai sur l'esthétique de Descartes*, 1881), którą kwestionował już G. Lanson (*L'Influence de la philosophie cartésienne*, 1896) i podważył R. Bray (*La Formation de la doctrine classique en France*, 1929).

<sup>5</sup> Podobnie w wieku XX. Ale fascynacja poezją i ideami św. Jana od Krzyża, jaką przejawiał i Eliot, i Valéry, daje bardzo dużo do myślenia.

<sup>6</sup> Bray nie zwraca w ogóle większej uwagi na istnienie i funkcjonowanie kategorii „*je ne sais quoi*” w XVII-wiecznym klasycyzmie. Jej pełne znaczenie od-

fizyczna” jest najlepszym przykładem tej drogi ratowania klasycznej harmonii. Posługując się „*je ne sais quoi*”, mógł człowiek przez jakiś czas uchodzić za instrument doskonale zestrojony z Bogiem. Bez powrotu do „świętej ignorancji” nie udałoby się wówczas ocalić chrześcijańskiej teodycei i tym samym — klasycznej harmonii.

Wszakże nawet zstąpienie w głąb „ciemnej nocy” nie zatrzymało rozwoju relatywizmu, który w ostatecznym rachunku przyniósł zagładę idei porządku<sup>7</sup>. Rozwój ten przyczynił się do ostatecznej „demuzykalizacji” świata i tym samym niszczył podstawy filozoficzne poetyki klasycznej. Ów relatywizm został pogłębiony w następnym, XVIII stuleciu, do którego bardziej niż „wiek rozumu” pasuje określenie „wiek historyzmu”. Do tego czasu poeta klasyczny, posłuszny zresztą tradycji Hezjoda, pozostawał w zgodzie z wszystkimi Muzami. W wieku XVIII wszystko zmieniło się radykalnie. Nieustanny, trwający od stuleci koncert Orfeusza został nagle przerwany przez Muzę historii, *Klio*. Relatywizm historyczny przypuścił szturm do nowej twierdzy, w której zamknęli się zwolennicy klasycystycznego ładu: do „wiecznego rozumu” i jego niezmiennych, niezależnych od czasu i przestrzeni praw. Druga połowa stulecia była więc żalosnym widowiskiem, którego dostarczyła wielka niegdyś poetyka, broniąca się bezskutecznie, oszukana i opuszczona przez geniuszów. W wieku XVII klasycyzm był ciągle, mimo grożącego mu nieustannie rozkładu, poetyką spoiwą, jednolitą, zadziwiająco pełną, która wszystkie swe przepisy, a więc zasadę poezji uczonej, kontrolowanej wyobraźni, obiektywizowania komunikatu poetyckiego, naśladowania natury i starożytnych, prawdopodobieństwa, *des bienséances*, cudowności i hierarchii gatunków, wznosiła na fundamencie harmonijnej struktury świata. Każde prawidło funkcjonowało wówczas w obrębie systemu estetycznego, obejmującego ogromny zakres zjawisk, od losów ludzkości do poetyckiego epitetu. Rozbicie fundamentów tego systemu doprowadziło w XVIII w. do dezintegracji poszczególnych zasad i przepisów. Stały się one samodzielnie funkcjonującymi wartościami estetycznymi. Z wielkiej poetyki, która była syntezą najlepszych tradycji epoki antyczno-chrześcijańskiej, klasycyzm stał się tylko szkołą stylu. Jego zwolennikom nie chodziło już o obronę idei harmonijnego świata, dla której w XVII w. bez wahania poświęcano kompromitujące

---

słonił dopiero Borgerhoff. Wszakże trudno się z nim zgodzić, że główną funkcją tej kategorii było rozbijanie ugruntowanego na racjonalizmie formalizmu.

<sup>7</sup> O relatywizmie historycznym jako głównej przyczynie rozkładu poetyki klasycznej zob. H. Vyverberg, *Historical Pessimism in the French Enlightenment*. Harvard University Press 1958, s. 109—121. — R. Wellek, *A History of Modern Criticism. 1750—1950*. T. 1. New Haven 1955, s. 26. Yale University Press.

się poglądy filozoficzne. Z zajądłością straceńców przestrzegano już tylko prawideł, które zaczęły pełnić rolę „wzorów piękna”. Różnice między dziełem teoretycznym Boileau i Batteux, Bouhoursa i Marmontela tłumaczą dostatecznie powyższą tezę. Prawo naśladowania starożytnych oznaczało dla Racine'a konieczność wchłonięcia wielkiej tradycji antyku przez kulturę świata nowożytnego. W wieku XVIII A. Chénier pojął już je w sposób dosłowny. Był to nieprawdopodobnie utalentowany naśladowca Teokryta i Tybulla, którego urokliwe skądinąd dzieło może potwierdzić dawną tezę Théophile'a, że imitacja jest rodzajem plagiatu.

Dzieło Chéniera, produkt rozpadu wielkiej poetyki, posłużyło później za wzór poetom pragnącym odnowić i zmodernizować klasycyzm. Parnasizm XIX-wieczny, a zwłaszcza jego najwybitniejszy przedstawiciel, Leconte de Lisle, kroczył niewolniczo śladami Chéniera. Studium C. Kramera pokazuje dokładnie, w jakim stopniu jego antyczne idylle są pastiszami bukolik autora *L'Invention*<sup>8</sup>. Niedawna szkoła stylu została w XIX w. zamieniona w szkołę stylizacji. Ostatnim, zwyrodniałym stadium procesu karlenia i rozkładu był ruch, który, jak na ironię, zwał się „odrodzeniem klasycznym”. Rozpoczęła go u schyłku XIX w. działalność Ch. Maurrasa, a zakończyła już w naszym wieku — krytyka literacka i twórczość poetów grupujących się wokół pisma „Le mouton blanc” z J. Hytierem na czele. W tych właśnie czasach został rozpow szechniony sąd, który utożsamia klasycyzm z wszelką możliwą, niekoniecznie tylko antyczną, stylizacją.

Właściwą przyczyną rozkładu poetyki klasycznej był więc proces „demuzyzacji” świata, wywołany przez burzliwy rozwój relatywizmu, zwłaszcza historycznego. Jej rzeczywiste odrodzenie w XX w. jest uzależnione od przewyciężenia lub neutralizacji skutków tej postawy filozoficznej. Inne próby są już u podstaw skazane na niepowodzenie. Wszystkich twórców nawiązujących w naszym stuleciu do klasycyzmu możemy tedy podzielić na dwie podstawowe grupy.

Do pierwszej należą poeci, którzy nie zdają sobie sprawy, jaki proces rozpoczął się w wieku XVII. Niemal z reguły oznacza to jednocześnie, że problem harmonijnej koncepcji świata leży poza zasięgiem ich rozważań. Z rzadka, ale za to z całkowitą beztróską, odnawiają oni antyczne, najczęściej stoickie, idee ładu natury i duszy, nie zdając sobie sprawy z ich beznadziejnego anachronizmu. Dość tu wspomnieć naszego Staffa, który nawet po „epoce pieców”, po Oświęcimiu, chronił się pod płaszcz Marka Aureliusza. Klasycyzm jest dla tych poetów rodzajem pastiszu antycznego lub — w najlepszym wypadku — refleksją na temat grecko-rzymski. Zgodnie z charakterem naszej epoki, która lubi

<sup>8</sup> C. Kramer, *André Chénier et la poésie parnassienne. Leconte de Lisle*. Paris 1925, *passim*.

i toleruje aleksandryjską maskaradę różnorodnych stylów, klasycyzowanie to jest z reguły sporadyczne. Może sąsiadować z innymi próbami, które noszą całkiem odmienny charakter. Taki poeta może napisać dziś wiersz klasycyzujący, jutro zaś — ekspresjonistyczny. Chodzi mu bowiem o etiudę stylistyczną na jasność, zwięzłość lub inną wartość estetyczną, którą tradycja wiąże z klasycystycznym systemem „wzorów piękna”. Dla tych poetów rozstrzygająca jest tradycja parnasizmu.

Do grupy drugiej należą poeci rozumiejący, iż żyją w epoce, która ideę harmonii świata uważa za przeżytek, a jej rozkład — za naturalny proces demitologizacji świadomości kulturalnej. Wiedza ta zobowiązuje ich do obrony klasycyzmu bez oglądania się na stare koncepcje, skompromitowane przez nowożytny krytycyzm i relatywizm historyczny. Traktują oni klasycyzm jako poetykę, której podstawowym zadaniem jest uzasadnienie i opis harmonijnego świata na miarę świadomości historycznej XX wieku. Dlatego całkowicie zrozumiała jest ich niezwykła fascynacja wiekiem XVII. Skala stanowisk jest w tym wypadku rozległa. Od gorącej wiary w możliwość takiego przedsięwzięcia i melancholijnych westchnień za rajem utraconym — do desperackiego potwierdzenia kompletnej klęski. Ale tak czy inaczej, poeci tego nurtu otworzyli sobie drogę do wielkiej przygody intelektualnej, bardziej fascynującej, a już na pewno bardziej dramatycznej niż krzykliwe *aventures intellectuelles* wielu ruchów awangardowych.

Otóż takie właśnie rozwarstwienie klasycyzmu dało o sobie znać ze szczególną siłą również w polskiej poezji powojennej.

## 2

Charakter poezji należącej do pierwszego z wyodrębnionych wyżej nurtów nie uległ na przestrzeni całej naszej XX-wiecznej literatury istotnym przemianom. Nazwa „poezja klasyczna” jest w tym wypadku niezupełnie na miejscu. Żaden z wybitnych przedstawicieli tego nurtu nie przekształcił etiud klasycystycznych w wielką szkołę stylu. Zarówno Iwaszkiewicz, jak Słonimski i Hertz nie mieli przecież tego rodzaju ambicji.

Nurt ten został zapoczątkowany przez „odrodzenie klasyczne” we Francji i analogiczne zjawiska w Polsce, w Rosji i w Niemczech. Jeśli pominiemy wszystkie możliwe mistyfikacje, jakimi grzeszyło owo rzekome „odrodzenie” klasycyzmu, należy stwierdzić, że próba ta miała na celu opanowanie subiektywistycznych szaleństw wyobraźni, które czyniły z komunikatu poetyckiego nierozwiązywalny hieroglif. Była to swoista reakcja na symbolizm i — szerzej — na cały proces wielkiej reformy poezji, którą rozpoczęła twórczość Poego i Baudelaire’a. Sprzeciw ten rzeczywiście miał pewne związki z postawą klasyczną. Dlatego

istniało jakieś uzasadnienie pozwalające nazwać ten nurt neoklasy-cyzmem. Wszakże — nie zbadawszy, w jakim stopniu geneza określiła w tym wypadku najistotniejsze cechy strukturalne zjawiska, krytycy nie mogli zauważyć, że w ostatecznym rachunku „odrodzenie” to niewiele miało wspólnego z tradycją klasyczną.

Celem tego ruchu nie było stworzenie określonej poetyki. Cel ten miał bowiem charakter heteronomiczny. XVIII-wieczne przepisy stylu zostały tu przywołane przeciw symbolistycznej wyobraźni poetyckiej. Fakt ten zaważył na interpretacji klasycznej zasady obiektywnego komunikatu. Rozszalałej wyobraźni przeciwstawiono zespół klasycystycznych *topoi*, konwencji i obrazów. W ten sposób płaszczyzną obiektywnego porozumienia poety z czytelnikiem stała się stylizacja i pastisz. Rzeczywiście się zonglerka antycznymi rekwizytami, bez których poeci nie wyobrażali sobie możliwości obiektywizacji przeżycia. Każdy z nich musiał w końcu, w mniej lub bardziej wdzięczny sposób, wetknąć swą głowę w książki. Wyobraźnia, którą tradycja klasyczna ceniła niezwykle wysoko, czego dowodem zachwyty nad księgami prorockimi *Starego Testamentu*, została przez ten ruch zupełnie zabita. A przecież klasycyzm starał się tylko poskromić subiektywistyczną gonitwę obrazów i łatwiznę skojarzeń. W ten sposób troska o zobiektywizowanie treści przekazu doprowadziła tych poetów do zupełnej eliminacji wyobraźni twórczej, bez której nie da się stworzyć nowej i oryginalnej poezji. Dlatego też zrozumiałe są silne związki tych poetów z klasycyzmem drugiej poł. w. XVIII, który zerwał przecież drastycznie z tradycją Wielkiego Stulecia.

Pisano więc te pastisze i stylizacje przeciwko coraz to nowym „-izmom”, względnie przeciw wszystkim „-izmom” naraz, jak to było w wypadku S. Napierskiego i jego szkoły w epoce międzywojennego dwudziestolecia. Powoli zagubiono zupełnie szlachetne klasyczne prawo zdyscyplinowanej wyobraźni. Pozostał jedynie zatwardziały tradycjonalizm poetycki. Po drugiej wojnie charakter tego ruchu nie uległ również żadnym zmianom. Po raz trzeci, po Staffie, po Napierskim, nawiązano do poezji końca w. XVIII, ponieważ na wszystkie kolejne historyczne doświadczenia, które zmieniły w dużym stopniu całokształt współczesnych wyobrażeń o świecie i zmodyfikowały w równej mierze poglądy etyczne, co wyobraźnię poetycką, tradycjoniści odpowiadali ciągle w ten sam sposób: stoickimi westchnieniami, łagodnym elegizmem filozofii przemijania, smakowaniem uroków natury. Całym arsenałem *topoi*, którym dysponowała filozofia i poezja XVIII-wiecznego klasycyzmu i sentymentalizmu. Dlatego zresztą zarówno Iwaszkiewicz w *Ciemnych ścieżkach* i *Warkoczu jesieni*, jak i Hertz w *Pieśniach jesiennych i zimowych* z taką łatwością przeszli do stylizacji sentymentalnych.



Nurt ten w istocie rzeczy nie ma nic wspólnego z poezją klasyczną w. XX, i dlatego nie jest przedmiotem niniejszego studium. Między poetami uprawiającymi etiudy klasycystyczne a poetami, którzy klasycyzm widzą jako poetycką wizję harmonii świata, istnieje bowiem nieprzebyta przepaść. W pierwszym przypadku chodzi o maskę poetyckiego tradycjonalizmu. W drugim — o jedną z najbardziej nowatorskich przygód poetyckich naszego stulecia.

Istotną treścią XX-wiecznego klasycyzmu jest walka ze skutkami relatywizmu historycznego, próba przywrócenia światu piękna i dostojności, jaką nadaje mu ład i porządek. Klasycyzm w. XVII podporządkował — jak wiemy — idei harmonii świata całą swą poetykę, zespół koncepcji estetycznych i przepisy stylu. Klasycyzm naszego stulecia czyni tedy rozpaczliwe wysiłki, aby przekonać się, czy powrót do tej wielkiej zasady poezji świata śródziemnomorskiego jest jeszcze możliwy. Przedmiotem niniejszego studium jest więc przede wszystkim ta niezwykła próba, od której wyników zależy w końcu charakter reorganizacji poetyki XX-wiecznego klasycyzmu.

Literatura XX-wieczna zna kilka takich prób. W. B. Yeats i J. Joyce pragnęli uchwycić ład świata, rozpinając paralele ponad stuleciami, paralele, które ukazywałyby wewnętrzną jednolitość procesu rozwojowego, wspólnotę ponadczasową znajdujących się ciągle w tych samych lub podobnych „mitycznych sytuacjach”, symbolizujących zarówno „przekłete problemy”, jak i wszystkie możliwe ich rozwiązania. Podstawą harmonijnej wizji świata stała się w tym wypadku ponadczasowość sytuacji egzystencjalnej człowieka. Eliot, który po ukończeniu *Ziemi jałowej* poszukiwał gwałtownie zasady porządkującej tradycję kulturalną, pisał na ten temat w sposób następujący:

*In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need of which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious. [...] Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art, toward that order and form for which Mr. Aldington so earnestly desires<sup>9</sup>.*

Już po paru latach Eliot zdał sobie sprawę, że ta „mitologiczna metoda” nie może przynieść pożądaných efektów. Jeśli nawet przekształci współczesny świat w materiał, z którego będzie mogła skorzystać

<sup>9</sup> T. S. Eliot, „Ulysses”, *Order and Myth*. (1923). Cyt. za antologią W. v. O'Connora, *Forms of Modern Fiction*. Indiana University Press, s. 123—124.

sztuka, to z pewnością nie uczyni z wszystkich tych paralel między człowiekiem przeszłości a człowiekiem współczesnym trwałego fundamentu powszechnej harmonii. Treść antycznych mitów odsłaniała bowiem niekiedy bezmiar zła i chaosu duchowego człowieka. To „demuzykalizujące” świat zło poeta czuł się więc zmuszony podporządkować chrześcijańskiej teodycei, która tłumaczy „wyższy sens” zbrodni i bezład. Eliot uciekł się tedy do rozwiązań tradycyjnych. Schronił się w świecie utopii chrześcijańskiej, która po prostu nie bierze pod uwagę skutków relatywizmu historycznego. Przekonany, że „jakakolwiek koncepcja filozoficzna, odkąd jest wyrażona przez poetę, nie podlega dyskusji, bo jej prawidłowość lub fałsz w pewnym sensie już nie ma znaczenia”<sup>10</sup>, przyjął Eliot tezę o harmonii świata wraz z wiarą chrześcijańską. Był to rodzaj kapitulacji intelektualnej, która oczywiście w żadnej mierze nie przyniosła klęski poetyckiej. Są to przecież dwie różne sprawy. Eliot dokonał w końcu wspaniałej odnowy poezji, ale nie zdołał stworzyć nowej formuły klasycyzmu. Po pewnym czasie zrozumiał, że z jego marzeń o nowym klasycyzmie niewiele się ostało, że poeta nowożytny może wyrazić co najwyżej pewne tendencje klasyczne, tzn. pewne złudzenia o ładzie i porządku świata. Miał świadomość, że chrześcijańska harmonia jest już kwestią wiary. Może naturalnie zbawić i ocalić wierzącego. Ale nie zmieni bynajmniej współczesnej wiedzy o tragicznej sytuacji człowieka żyjącego w epoce alienacji. Relatywizmowi historycznemu przeciwstawił filozofię chrześcijańską, która, naturalnie tylko „w pewnym sensie”, nie podlega dyskusji.

Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja polskich poetów klasycznych po roku 1945. Wychowani w kręgu materialistycznego neoheglizmu, który relatywizm doprowadził do ostatecznych skrajności i który — co ważniejsze — skrajności te wprowadził w życie, nie chcą i nie mogą cofnąć się do epoki sprzed „demuzykalizacji” świata. Charakterystyczne, że Eliot przeszedł przez łagodny, „oblaskawiony” idealistyczny neoheglizm F. H. Bradleya<sup>11</sup>. W końcu „nieoswojony” heglizm zniszczyłby harmonijny różany ogród Najświętszej Marii Panny. Klimat intelektualny III Rzeczypospolitej nie sprzyjał hodowaniu złudzeń, które pozwoliłyby osiągnąć harmonię klasyczną w końcu tak łatwym kosztem. Lekcja Eliota jest więc dla polskich klasyków „w pewnym sensie” bezużyteczna. Świadomość bezsilności wobec relatywizmu historycznego przy sceptycznym stosunku do chrześcijańskiej teodycei — oto zupełnie

<sup>10</sup> T. S. Eliot, *Poeci metafizyczni* (1921). W: *Szkice literackie*. Przekład M. Żurowskiego. Warszawa 1963, s. 49.

<sup>11</sup> O stosunku Eliota do heglizmu Bradleya zob. S. Bergsten, *Time and Eternity. A Study in the Structure and Symbolism of T. S. Eliot's "Four Quartets"*. Svenska Bokförlaget 1960, s. 100—102.

specyficzna, nie spotykana gdzie indziej sytuacja, w jakiej znaleźli się polscy poeci pragnący przywrócić światu harmonię klasyczną. Jest więc rzeczą zrozumiałą, że zarówno propozycje rozwiązań, jak i nieuniknione klęski poetów, uwikłanych w system trudno rozwiązywalnych antynomii, nacechowane zostały wyjątkową samodzielnością. Należy też pamiętać, iż wartość intelektualna klęsk naszych poetów klasycznych, takich jak Jastrun, Herbert, Sito, Rymkiewicz, przerasta nieskończenie pozorne „zwycięstwa” wierszopisarzy, którzy zamierzali tylko zilustrować swój banalny światopogląd. W klęskach tych bowiem zawarły się najistotniejsze dramaty intelektualne ostatniego dwudziestolecia.

Dzieje klasycyzmu w XX w. wykazują pewną prawidłowość, która nie ominęła również i polskich poetów. Jeszcze przed wystąpieniem Kartezjusza rozpoczął się kryzys symboliki chrześcijańskiej. Próba ocalenia powszechnie zrozumiałego systemu znaków i symboli odziedziczonych po Grekach i Rzymianach, jaką podjęła poezja Renesansu (skazana zresztą z góry na niepowodzenie), nie dała żadnego rezultatu. Wraz z „demuzykalizacją” świata konał więc kolejno zespół mitów antycznych i chrześcijańskich, które stanowiły w dawnych epokach naturalną płaszczyznę porozumienia między poetą a czytelnikiem. Słowem, wraz z upadkiem idei harmonii świata kurczyła się możliwość realizacji innego podstawowego prawidła klasycyzmu: obiektywizacji komunikatu poetyckiego. Klasycyzm w XX w. wykazuje więc stałą i szczególną troskę właśnie o to prawidło, którego zadaniem jest ochrona poetów przed tanimi błyskami indywidualnej wyobraźni i subiektywistycznym bełkotem. I z wyjątkowym uporem trzyma się zasady, że jedyną sferą, w której możliwe jest intersubiektywne porozumienie twórców i czytelników, może być tylko wiedza i kultura. Wszystkie swe doznania jednostkowe powinien poeta przenieść z płaszczyzny subiektywnej w sferę obiektywną. Mówiąc językiem Eliota, powinien znaleźć nie tylko przedmiotowy korelat uczuć, lecz również obiektywny korelat wyrazu. Tym się właśnie wyróżniają klasycy, że nie traktują kultury jako przedmiotu subiektywistycznej refleksji.

Całkiem więc zrozumiałe jest znaczenie, jakie dla klasycyzmu posiadają XX-wieczne teorie kultury. Nie dziwi też fascynacja, jaką obdarzają klasycy koncepcje, z którymi trudno się im uporać. Pierwsza napotkana trudność wypłynęła z relatywistycznego charakteru każdej wiedzy. Już to, że w naszym stuleciu nie sposób zbudować systemu o charakterze uniwersalnym, stanowiło dla klasyków poważną przeszkodę. Albowiem taki właśnie system jest głęboko ukrytą tęsknotą każdego klasyka. Pewne ograniczenie relatywistycznego charakteru wiedzy może, co prawda, nastąpić na gruncie ideologii. Ale z kolei ciągły ich kontredans, ich zmienność wynikająca ze ścisłych związków z taktyką

polityczną, w końcu dość częsta ich dewaluacja — nie nastrajały klasyków zbyt optymistycznie. Drugą i bardziej istotną trudność wywołała tzw. niedaleka przeszłość. Klasycy nasi odziedziczyli poetycką wizję kultury stworzoną przez katastrofistów lat trzydziestych. Studia K. Wyki ukazały, do jakiego stopnia tradycja ta jest uporczywa<sup>12</sup>. Była to wizja zupełnie jednoznaczna. Świat wepchnięto w epokę eschatologiczną i pozbawiono nadziei na paruzję Chrystusa; pogrążono go w chaosie i bezładzie. Rozwój kultury został ogołocony z praw. Wstrząsany katastrofami i nieprzewidywanymi skrętami dążył do nicości. Przy takim stanie rzeczy — kulturę można było uznać mimo wszystko za najlepszą płaszczyznę porozumienia między twórcą a czytelnikiem, ale nie można jej było przyjąć za dostateczną podstawę harmonijnej wizji świata.

Tak oto doszliśmy do stwierdzenia, że naszą współczesną poezję klasyczną rozdierają dwie antynomie: między ideą wszechładu a relatywizmem historycznym i między ideą harmonii świata a katastroficzną koncepcją kultury. Antynomie te przenikają twórczość Herberta, Sity i Rymkiewicza, poetów, którzy po r. 1956 spróbowali raz jeszcze rozpatrzeć możliwości odnowienia poetyki klasycznej.

Należy się teraz zastanowić, czy z teoretycznego punktu widzenia przezwyciężenie tych antynomii jest możliwe. Jeśli się odrzuca chrześcijańską teleologię transcendentną, pozostaje tylko jedna jedyna postawa, która umożliwi rozwiązanie tych sprzeczności: materialistyczna teleologia immanentna. Na tym gruncie relatywizm nie obejmuje praw kierujących rozwojem społecznym. Prawa te — z kolei — prowadzą nieuchronnie do idealnego ładu społecznego. Tym samym historia mimo wszystko przebiega harmonijnie, dążąc do określonego celu, a relatywizm jest tylko wynikiem historycznego charakteru poznania. W koncepcji tej świat staje się strukturą harmonijną, i kultura, jego duchowa nadbudowa, nie może być traktowana jako świadectwo rozkładu. Ma szansę stać się podstawą obiektywizacji komunikatu, nie naruszając jednocześnie harmonijnej wizji świata.

W Polsce powojennej dadzą się zauważyć dwa etapy stosunku do materialistycznej teleologii immanentnej. Do roku 1956 cieszyła się ona powodzeniem, co prawda bardzo względnym. Należy bowiem pamiętać, że w przeciwieństwie do filozofii rosyjskiej, w której myślenie utopijne odgrywało kolosalną rolę, polska tradycja dotknięta nim była w dużo mniejszym stopniu. Natomiast po r. 1956 nastąpił gwałtowny wybuch teleofobii, której przyczyny są raczej jasne i nie wymagają tłumaczenia. Jeśli więc przed r. 1956 można wykryć pewne tendencje do oparcia idei harmonii świata na materialistycznej teleologii immanentnej, to po

<sup>12</sup> K. Wyka, *Wspomnienie o katastrofizmie*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 347—366, 377—412.

Październiku o próbach tego rodzaju nie ma już mowy. Tak właśnie przedstawiała się konkretna sytuacja, w której debiutowali nasi trzej odnowiciele klasycyzmu.

Dla poezji Herberta, Sity i Rymkiewicza duże znaczenie miał nie tylko rozwój sytuacji historycznej w okresie ostatniego dwudziestolecia, lecz i wielka przygoda poetycka Jastruna. Musieli oni zacząć od przemyślenia doświadczeń poetyckich znakomitego autora *Rzeczy ludzkiej*. Toteż nie przypuszczam, aby nie zadrżeli, dotykając „gorącego popiołu”, jaki właśnie w r. 1956 pozostał z nadziei Jastruna.

Powojenna poezja Jastruna była nieustannym rozważaniem nad tym, czy materialistyczna teleologia immanentna może się stać podstawą harmonijnej wizji świata. Zaczęło się od wielkiego prorocstwa poety udreźzonego absurdem zbrodni:

I kto przeżyje, ten zobaczy,  
Ze dzieje nie są jako targ  
Ani jak wielki dom rozpaczy  
Peien szaleństwa krwi i skarg.

Nie za siedmioma jest górami  
Ten kraj, gdzie cichy pada śnieg —  
Powietrzem, wodą płynie śpiew,  
A w pieśni radość płynie łzami.

(*Wiersze zebrane*, s. 241—242)

W latach czterdziestych nastąpiła więc imponująca próba uporządkowania świata na podstawie materialistycznego teleologizmu. Jastrun próbował ukazać ład i sens rzeczy jednostkowych, spraw społecznych, postępu i sztuki. Ład obejmujący osobiste wzruszenia i dzieje narodu. Starał się przekazać swe przemyślenia w formie nie tylko obiektywnego, lecz również przedmiotowego korelatu. Była to niezwykła próba nowego klasycyzmu, która wymaga zresztą szczegółowej analizy. Od tomu *Poezja i Prawda* (1955) rozpoczęło się przejmujące oskarżenie materialistycznej teleologii, które w *Gorącym popiele* (1956) wybuchło z ogromną siłą. Przygoda ta zakończyła się całkowitym potępieniem historii:

To igraszki historii czy krwawe igrzyska?  
Trzeba będzie za nie płacić, ja wiem.  
I powiedzą: „A któż na tym zyska,  
Żeś się zmierzył z niebosiężnym złem?”

Porachunki nowe i dawne  
Mam z historią, tą morderczynią.  
Znam pokonanych prawdę  
I wiem, co zwycięzcy czynią.

(*Gorący popiół*, s. 10)

Wraz z upadkiem materialistycznego teleologizmu upadła możliwość harmonijnej wizji świata i skończyła się próba klasycyzmu. Do poezji Jastruna wtargnęła nagle fala romantycznej refleksyjności. Świat zamienił się w wielki „dom rozpacz”, z którego wyjście prowadziło naturalnie — jak w takich wypadkach bywa — w krainę prostych wzruszeń człowieka naturalnego.

Neoheglowską teleologię oskarżył Jastrun z pozycji Kantowskiej etyki wolnego wyboru i apriorycznych praw sumienia. Jego przypadek skończył się wielkim „albo—albo”. Można było teraz kupić harmonię świata za cenę rezygnacji z tradycyjnej moralności, która pretenduje do etycznej oceny konieczności historycznych. Za cenę nowego „rachunku Raskolnikowa”. Harmonia stawała się więc możliwa poza porządkiem etycznym. I otóż taka harmonia była dla Jastruna zupełnie nie do przyjęcia. Porządek jest dla niego ładem, w którym — zgodnie z tradycją śródziemnomorską — nawet niezbędna zbrodnia musi zostać osądzona.

Taką atmosferą oddychał rok 1956, kiedy na pogorzelsku Jastrunowskiej próby klasycyzmu trzech znakomitych poetów rozpoczęło dramatyczną próbę powrotu do harmonijnej wizji świata.

### 3

W swym pierwszym tomie, *Struna światła* (1956), Herbert odważył się jeszcze szukać filozoficznych podstaw ładu świata wśród propozycji, które — jak pisałem na wstępie — zostały skompromitowane przez relatywizm historyczny. Herbert je krytykował, nie dowierzał im, ale też zapewne wiązał z nimi jakieś nadzieje. *Struna światła* była więc w równej mierze manifestem melancholijnej rezygnacji ze stoickiego ładu wewnętrznego, przejawem ostrożnych flirtów z pitagoreizmem i skromnej ufności we franciszkanizm.

Stoicka harmonia świata ugruntowana była na determinizmie i idei konieczności, przy czym konieczność nie była traktowana jako esencja, lecz jako prawo<sup>13</sup>. Szczegół ten miał istotne znaczenie. Na fizycznym porządku powszechnym opierał się u stoików ład etyczny. Pierwszy ograniczał wolność woli, drugi — wolność działania. Dlatego jedynym prawdziwym obowiązkiem jednostki było podporządkowanie się prawom natury, które przynosiło człowiekowi zgodę z samym sobą, czyli harmonię wewnętrzną duszy. Jeszcze Staff skłonny był idee te interpretować w sposób tradycyjny, przede wszystkim jako efekt bezsilności wobec *heimarmene*, wobec fatum. „*Ducunt volentem fata, nolentem trahunt*”. Herbert zwrócił uwagę na zupełnie inny aspekt tej doktryny.

<sup>13</sup> O stoickiej harmonii świata zob. J. Chevalier, *Histoire de la pensée*. T. 1. Paris 1955, s. 428—445.

Stoicy nie twierdzili bynajmniej, że porządek świata jest porządkiem absolutnego dobra. Mieściło się w nim również zło. Chcąc zachować „integralność wewnętrzną” duszy, stoik musiał się godzić również na zło. Istnieje takie zło — twierdzono — które jest potrzebne dla równowagi wszechświata; ale jest też zło stworzone przez wolną wolę człowieka, sprzeczne z prawem Boga, które zresztą nie świadczy przeciw Opatrzności, podobnie jak pogwałcenie praw nie świadczy przeciw prawu. Była to więc oryginalna stoicka teodycea. Herbert pochwycił jej swoistą cechę.

Stoicka harmonia wewnętrzna opierała się na subiektywnej zgodzie jednostki z racjonalnym prawem, określającym jej stosunek do świata. Prawo to miało charakter aprioryczny, niezależny od empirycznych doświadczeń. Otóż Herbert doszedł do wniosku, iż istnieje suma doświadczeń podważająca zupełnie aprioryzm zasady, na której wznosi się stoicka wizja świata uporządkowanego<sup>14</sup>. Dlatego w jego wierszu *Do Marka Aurelego* apatheię podważają „żywioly” i „pięć zmysłów”.

to lęk odwieczny ciemny lęk  
o kruchy ludzki łąd zaczyna  
bić i zwycięży Słyszysz szum  
to przyплыw Zburzy twe litery  
żywiolów niewstrzymany nurt  
aż runą świata ściany cztery  
Cóż nam — na wietrze drżeć  
i znów w popioły chuchać mącić eter  
gryźć palce szukać próżnych słów  
i wlec ze sobą cień poległych

Więc lepiej Marku spokój zdejm  
i ponad ciemność podaj rękę  
Niech drży gdy bije zmysłów pięć

(*Struna światła*, s. 29)

Wiek XVII odzegnał się od stoicyzmu, ponieważ uzasadniał on fideistyczny obraz świata w sposób racjonalny, pomijając zupełnie rolę objawienia i wcielenia. Herbert odrzucił go ze względu na empiryzm, który — warto o tym pamiętać — nie stawiał tamy doświadczeniom historycznym<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Teza, że pierwszy tom Z. Herberta był ucieczką w stronę stoicyzmu, sformułowana przez Wykę (*op. cit.*, s. 243), wydaje się bardzo dyskusyjna. Podobnie jak twierdzenie, że Herbert jest poetą „stoickiej filozofii” (R. Matuszewski, *Mit i doświadczenie*. „Przegląd Kulturalny”, 1961, nr 49).

<sup>15</sup> Seneka wróci do twórczości Z. Herberta w wierszu *Dojrzałość* (*Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa 1957, s. 43—44). Będzie go kusił stoicką wolnością, czyli gotowością do śmierci. Wszakże wynik tego kuszenia był niesłychanie dwuznaczny.

Pitagorejską harmonię kosmosu należy z kolei traktować jedynie jako pokuszenie Herberta. Jeśli narracja wiersza *Do Marka Aurelego* nie pozostawia wątpliwości, że wszystkie zawarte w nim sądy możemy przypisać samemu poecie, to utwór *Pryśnie klepsydra...* jest na tyle zobiektywizowanym korelatem jakichś wewnętrznych przemyśleń autora, iż żadną miarą nie sposób go identyfikować z osobistą wypowiedzią artysty. Dlatego mówię o pokuszeniu, chociaż może była to nawet tęsknota za zniszczoną przez żywioły harmonią:

Szpalerem mądrych dialogów  
suchym krokiem mierniczych  
chodzą filozofowie  
absolut mylą i liczą

Niżej na jakiejś cyfrze  
może 3 może 1  
nieruchomieje ostyga —  
uniwersum

W powietrzu ciężkim jak szkło  
śpią spętane żywioły

Ogień ziemię i wodę  
zażegna rozum

(*Struna światła*, s. 55—56)

Natomiast franciszkańską utopię Herberta winno się obdarzyć dużo większą uwagą, albowiem po określonych przekształceniach zacznie ona działać na zgubę harmonii. Brzmi to jak paradoks, ale niebawem przekonamy się, że pozorny. Utopię tę przedstawił Herbert w *Strunie światła* w sposób następujący:

Tak bardzo boję się  
zapachu kuchni przeciągów  
rewolucji i nieproszonych gości  
Zamykam drzwi i okna  
Zamykam Zamykam

I tylko wróbel  
spacerujący po parapecie  
napełnia mnie czułością

Bardzo żałuję  
że nie jestem świętym Franciszkiem  
i że krupy są tak drogie

O zmierzchu puka Franciszek  
Proszę  
siadaj Franciszku

Siada  
i na serwecie  
układa żółte palce



No cóż tam  
— Pomalutku

Minuta za minutą  
w kółeczku po cyferblacie  
nasza podróż

(*Struna światła*, s. 33, 35)

L. Lavelle przypomniał w swych *Przyjaciółach Boga i ludzi* sąd F. Ozanama, który św. Franciszka nazywał Orfeuszem średniowiecza. Poverello był rzeczywiście piewcą chrześcijańskiego ładu świata.

Św. Franciszek — czytamy u Lavelle'a — ukazuje nam panujący na świecie Boży ład, który — jeżeli okażemy się czuli i ulegli — oświeca nasz umysł i kieruje naszą wolą. Wówczas konflikty, powodujące dawniej bolesne rozdarcie świadomości, zostają jak gdyby cudem uśmierzone. [...] Natura, która wydawała się nam dotąd nieprzenikniona i mroczna, nagle promienieje jasnością; zamiast stawiać nam opór, staje się służebnicą łaski. Czas przestaje nas rozdzielać, przestaje już być ustawicznym oczekiwaniem, budzącym w nas tęsknotę za wiecznością<sup>16</sup>.

Otóż — jako chrześcijańskiego Orfeusza traktował Biedaczną Staff. W pewnych epokach twórczości Staffa klasycyzm opierał się na harmonii franciszkańskiej, u podstaw której — podobnie jak u prawosławnego Zosimy z *Braci Karamazow* Dostojewskiego — tkwiła koncepcja wybaczenia.

Zło, które wybaczone być może — pisał Staff o poglądach Franciszka — przestaje być złem. Przebaczenie to nieświadoma mądrość życia, to instynktowne prawdy odgadnięcie. Sfinks w ucisku życiodajnym wyznaje nowemu Edypowi imię swe, którym jest Miłość. Odgaduje tylko miłujący. I on tylko rozumie. Rozumie uczuciem, czego uczuć rozumem nie może. I rodzi się harmonia<sup>17</sup>.

Była to więc jeszcze jedna wersja chrześcijańskiej teodycei.

Ptaszki na parapecie w wierszu Herberta są aluzją nie tylko do odpowiedniego fragmentu *Kwiatków*. Są aluzją przede wszystkim do fresku Giotta *Św. Franciszek karmiący ptaki*. Właśnie na podstawie *Karmienia*, *Ofiarowania płaszcza żebrakowi* i *Odrzucenia dóbr tego świata* Giotto jest rozumiany jako wyraziciel „duchowego” skrzydła „fraticellich”, strzegącego czystości pierwotnej reguły Biedaczyny<sup>18</sup>. Reguły nakazującej — cokolwiek by się później pisało — kochać świat natury przeciwstawiony zinstytucjonalizowanej cywilizacji. Motyw ten

<sup>16</sup> L. Lavelle, *Przyjaciele Boga i ludzi*. Warszawa 1963, s. 41.

<sup>17</sup> L. Staff, wstęp do: *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu*. Warszawa 1959, s. 18.

<sup>18</sup> G. Francastel, *Du Byzance à la Renaissance*. Paris b. r., s. 37. Édition Pierre Tisné.

nie był obcy Herbertowi. Ale nie to jest najważniejsze. Herbert, mimo niewątpliwych związków z Franciszkiem Giotta, omija zupełnie tak niegdyś drogą Staffowi ideę wzbaczenia jako podstawę harmonii świata. Jest to przewrotny franciszkanizm, ogołocony z chrześcijańskiej *agape*. Tak oto spotkaliśmy się w poezji Herberta z pierwszym sygnałem zwiastującym bardzo ostrożny stosunek do chrześcijańskiej teodycei.

Ostatnią próbą rozmyślań nad harmonią świata jest w *Strunie światła* wiersz końcowy: *Arijon*, o koncercie słynnego śpiewaka z Metymny na Lesbos. Herbert zaprezentował tym razem rodzaj Schillerowskiej utopii estetycznej. (Zresztą i sam wiersz jest w typie Schillerowskich ballad antycznych.) W nowożytnym świecie — twierdził Schiller — można osiągnąć wolność nie tyle w dziedzinie polityki i działalności społecznej, ile w idealnej krainie piękna. W tę krainę ideału wkroczy jednostka, która posiada „piękną duszę” (*die schöne Seele*), ukształtowaną przez wielką tradycję kulturalną basenu śródziemnomorskiego. Współczesny człowiek jest więc w stanie zdobyć wolność tylko w dziedzinie sztuki, wynosząc wartości kulturowe ponad wszelkie inne dobra tego świata. Otóż Herbert zaprezentował w *Arijonie* wariant tej utopii. Harmonia świata jest osiągalna tylko w dziedzinie sztuki:

O czym śpiewa Arijon  
tego dokładnie nikt nie wie  
najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię  
morze kołysze łagodnie ziemię  
ogień rozmawia z wodą bez nienawiści  
w cieniu jednego heksametru leżą  
wilki i łania jastrzęb i gołąb

a dziecko usypia na grzywie lwa  
jak w kołysce  
Patrzcie jak uśmiechają się zwierzęta  
Ludzie żywią się białymi kwiatami  
i wszystko jest dobrze  
jak było na początku

(*Struna światła*, s. 82—83)

Całkiem więc zrozumiałe, że świat harmonijny, utożsamiony przez Herberta z wizją rajy ze *Śpiewu sybillińskiego* Wergiliusza, istnieć może tylko w „cieniu heksametru”.

Wszelkie nadzieje związane z restauracją idei porządku doznały kompletnej klęski w następnym tomie Herberta: *Hermes, pies i gwiazda* (1957).

Potraktowana niegdyś obiektywnie, harmonia Pitagorejska stała się w *Hermesie* przedmiotem ostrej krytyki. Przeprowadził ją Herbert w wierszu *Głos. Kosmos* — twierdzili pitagorejczycy — jest wypełniony prawidłowymi ruchami. Każdy zaś prawidłowy ruch wydaje harmonij-

ny dźwięk. Dlatego uważali oni, że „wszechświat cały dźwięczy, wydaje »muzykę sfer«, symfonię, której jeśli nie słyszymy, to dlatego, że dźwięczy stale”<sup>19</sup>. Herbert postanowił sprawdzić to twierdzenie. Wyszedł nad morze, do lasu, na pole, ale nie usłyszał owego głosu. Założenie miał podstępne, właściwie antypitagorejskie:

gdzie jest ten głos  
powinien odezwać się  
gdy na chwilę zamilknie  
niezmordowany monolog ziemi

Ale założenie to pozwoliło mu odkryć paradoks tezy Pitagorejskiej:

wracam do domu  
i doświadczenie przyjmuje  
postać alternatywy  
albo świat jest niemy  
albo jestem głuchy

Alternatywa ta postawiła ostateczny znak zapytania nad pitagorejską harmonią świata. Pamiętamy, że Herbert zadeklarował się jako zdecydowany empirysta. Twierdził więc teraz, że teza o „muzyce sfer” jest niedorzeczna. Nie chcąc zrezygnować z idei harmonii, oskarżył siebie o głuchotę. Nie chcąc sprzeniewierzyć się doświadczeniu empirycznemu, uważał, że w kosmosie nie ma harmonijnego „wiecznego” dźwięku. To podwójne kalectwo — wszechświata i człowieka — naprowadziło go na myśl, że pora już porzucić wszystkie dawne idee o porządku i ła-  
dzie:

ale być może  
obaj jesteśmy  
napiętnowani kalectwem  
  
musimy zatem  
wziąć się pod rękę  
iść przed siebie  
ku nowym widnokręgom  
ku skurczonym gardłom  
z których wydobywa się  
niezrozumiałe gulgotanie

(*Hermes*, s. 18. Podkreślenia — R. P.)

Padło więc po raz pierwszy stwierdzenie, że przeznaczeniem świata jest chaos, czyli „niezrozumiałe gulgotanie”. Inni dochodzili do tego na drogach relatywizmu historycznego. Herbert osiągnął tę prawdę w boju gnoseologicznym.

Przez cały tom Herberta przewija się motyw namiętnego wyznania o „chrzcie ziemi”, którego — jak to jest z każdym sakramentem — nie

<sup>19</sup> W. Tatariewicz, *Estetyka starożytna*. Wrocław—Kraków 1960, s. 98.

sposób już zetrzeć. Herbert ukochał świat mimo zbrodni i mordów, jak wielcy malarze Quattrocenta, którym poświęci później fascynujące strony *Barbarzyńcy w ogrodzie*. W *Hermesie* pojawia się więc często motyw kontrastu między pięknem świata a morderstwem. Malarstwo przedrenesansowe jest niezmiernie bogate w podobne zestawienia. Do przejmujących arcydzieł należy tu zaliczyć *Ścięcie świętego Koźmy i Damiana* Fra Angelico z paryskiego Luwru<sup>20</sup>. Ale w światopoglądzie Fra Angelico mord wybaczony przez *caritas* nie burzył w ostatecznym rachunku ogólnej harmonii świata<sup>21</sup>. Natomiast pozbawiona idei wybaczenia franciszkańska miłość życia, jaką prezentuje Herbert w *Hermesie*, nie jest już objęta chrześcijańską teodyceą. I Herbert rozumiał to świetnie. Dlatego chciał zbadać, czy potrafi kochać również świat zagrożony w bestialskich i bezkarnych zbrodniach. Zaczął więc z zacięłością pokazywać zabójstwa, wojny i cierpienie.

Zgodnie z duchem czasu mówił więc przede wszystkim o zbrodniczości historii. Kompromitacja powszechnej do niedawna wiary w dzieje przyniosła mu ironiczny stosunek do materialistycznej teleologii immanentnej, który znalazł wyraz w wierszu *Życiorus*. Herbert szydził tu zarówno z płaskiej wersji idei, którą przed r. 1956 podawano do prymitywnego wierzenia, jak i z młodych wyznawców teleologizmu. Oto co w jego wierszu mówi wulgaryzator do młodzieńców, udreżonych chaosem teraźniejszości:

przysiadł się życzliwy  
i mówi  
nie można patrzeć jak się męczysz  
[ . . . . . ]  
wiem  
trudno się zgodzić  
nie wszystko jest tak  
jak być powinno  
  
zwróć jednak  
kroki ku przyszłości  
wyjdź ze wspomnień  
do ziemi nadziei  
  
próbowałeś przekrzyczeć czas  
zwracając się do zmarłych  
spróbuj przekrzyczeć czas  
zwracając się do nie narodzonych

(*Hermes*, s. 82—83)

<sup>20</sup> Podobne zestawienie spotkamy w malarstwie niemieckim, zwłaszcza w obrazach przedstawiających ścięcie św. Barbary — u. H. Schüchlina i Mistrza *Epitafium dla Floriana Winklera*. Zob. *La Peinture allemande aux XVe et XVIe siècles en Tchécoslovaquie*. Praga 1961, nry 5 i 11.

<sup>21</sup> Por. G. C. Argan, *Fra Angelico*. Genève 1955.

A oto jak wyglądali „spragnieni”:

odbudowano pocie  
 stolik w środku miasta

odbudowano kawiarnię  
 akwarium dla artystów  
 [ . . . . . ]  
 czasem dyskutują o tym  
 czy dyktatura proletariatu  
 nie wyklucza prawdziwej sztuki

potem patrzą na siebie  
 i wybuchają śmiechem  
 że jeszcze nie odwykli  
 od pytań retorycznych

(Hermes, s. 84—85)

Kiedy Herbert zobaczył świat pogrążający się w chaosie, rozsypały się wszystkie możliwe podstawy harmonii. Wiedział, że proces ten rozpoczął się wraz z dziejami nowożytnymi i w naszej epoce osiągnął punkt szczytowy. Świadom wszystkiego do końca, uzbrojony w wiedzę, jaką obdarzy go relatywizm historyczny, Herbert napisał *Pieśń o bębnie*, wielki poemat o „demuzykalizacji” świata, *Carmen Saeculare* polskiej poezji wieku XX.

Wielkimi symbolami harmonii świata była początkowo tylko antyczna lira i chrześcijańskie organy. Lecz kiedy sztuka, broniąc się rozpaczliwie przed chaosem, zaczęła uciekać do Arkadii Poussina, w idealny pejzaż Lorraina, kryć się w żelaznej konstrukcji mszy muzycznej Bacha, w koncertach Vivaldiego i sonatach Händla, symbolami harmonii stały się jeszcze inne instrumenty: flet, trąbka i skrzypce. Instrumenty spokoju i mądrego szału, przejmującej czułości i szlachetnego patosu. Herbert dostrzegł symboliczny sens jeszcze jednego instrumentu. Symbolem zdezindywidualizowanej epoki nowożytnych społeczeństw przemysłowych, instrumentem, w takt którego rozegrał się tragiczny rozkład uporządkowanego świata, uczynił Herbert bęben, muzykę poganianych tłumów.

Odeszły pasterskie fletnie  
 złoto niedzielnych trąbek  
 zielone echa waltornie  
 i skrzypce także odeszły —  
 pozostał tylko bęben  
 i bęben gra nam dalej  
 odwieczny marsz żałobny marsz...

(Hermes, s. 90)

Po czym nastąpił nie pozostawiający żadnych złudzeń obraz pogrążania świata w chaosie:

nareszcie każdy trafił w krok  
 cielęca skórka pałki dwie  
 rozbily wieże i samotność  
 i stratowane jest milczenie  
 i śmierć niestraszna kiedy tłumna

kolumna prochu nad pochodem  
 rozstąpi się posłuszne morze  
 zejdziemy nisko do czeluści  
 do pustych piekieł oraz wyżej  
 nieba sprawdzamy nieprawdziwość  
 i wyzwolony od przestachów  
 w piasek się zmieni cały pochód  
 niesiony przez szyderczy wiatr  
 i tak ostatnie echo przejdzie  
 po nieposłusznej pieśni ziemi  
 zostanie tylko bęben bęben  
 dyktator muzyk rozgromiony

(Hermes, s. 91)

Przejście ludzkości w sferę chaosu odbyło się równolegle z odchodzeniem poezji od klasycyzmu. Bęben, instrument epoki „demuzykalizacji” świata, głuży w XX w. flety, obwieszczające restaurację tej poetyki. Dla Herberta nastąpił czas ostatecznego wyboru. Poeta musiał sobie powiedzieć, że nie podejmie już więcej żadnych prób powrotu do idei harmonii, albowiem przedsięwzięcie to jest bezowocne i skazane na klęskę.

Odpowiedź Herberta w trzecim tomie poezji, *Studium przedmiotu* (1961), nie pozostawiała nawet cienia wątpliwości. Lira, niegdyś wielki symbol ładu, została zdegradowana do symbolu młodzieńczej naiwności:

Oto moja siedmiostrunna z deski  
 tu były zasuszone łożki  
 zastygła w buncie pięść i papier  
 na którym w zimną noc pisałem  
 młodzieńczy śmieszny mój testament  
 [ . . . . . ]  
 Szuflado liro utracona  
 a jeszcze tyle wygrać mogłem  
 bębniąc palcami w puste dno

(*Studium przedmiotu*, s. 32)

Stała się symbolem upadków i klęsk jednostki usiłującej na próżno skłecić ze swego losu jakąś sensowną całość.

a teraz szumi pusta muszla  
 o morzach które w piasek uszły  
 o burzy ściętej w kryształ soli  
 zanim szuflada przyjmie ciało

taki to mój nieskładny pacierz  
do czterech desek moralności

(*Studium przedmiotu*, s. 33)

W tomie tym musiała paść jakaś propozycja. Na miejsce idei harmonii musiała zostać wysunięta nowa zasada, która zdołałaby zintegrować rozsypujący się system klasycystycznych przepisów estetycznych. Nie przypuszczam, aby taki poeta jak Herbert pozwolił sobie na dobrowolne zatonięcie w popłuczynach po surrealizmie i ekspresjonizmie. Jego wspaniałe wykształcenie, zażyłość z wielką kulturą Europy nauczyła go patrzeć z politowaniem na plejadę kręcących się w kółko rówieśników, którzy zbawienia szukają tylko w kręgu krótkotrwałych sensacji sprzed trzydziestu czy czterdziestu lat. Zresztą podobna postawa cechuje również Sitę i Rymkiewicza. Ideę harmonii zastąpił więc Herbert zasadą rzeczowego opisu przedmiotów i sytuacji, sformułowanego w obrazach i sądach nie mających nic wspólnego z jakimkolwiek apriorycznym systemem wartości<sup>22</sup>. Chodziło mu o przewartościowanie klasycznego prawidła poezji uczonej (*poesia docta*).

Herbert zdawał sobie sprawę, że zupełnie inne środki i formy będzie musiał przyjąć opis sytuacji człowieka, a inne — opis przedmiotów. W opisie sytuacji posłużył się formą paraleli rozpiętej ponad stuleciami, o której pisał Eliot przy okazji Yeatsa i Joyce'a. Wszakże dokonał niezmiernie interesującej poprawki. „Mityczna sytuacja” była u Yeatsa, a później u samego Eliota, sytuacją egzystencjalną, określoną przede wszystkim przez los: śmierć, miłość, żeglowanie. Natomiast u Herberta podstawowym wyznacznikiem sytuacji egzystencjalnej stała się historia. Dość porównać *Podróż Trzech Króli* i *Pieśń dla Symeona* z *Powrotem prokonsula* i *Trenem Fortynbrasa*<sup>23</sup>. Opis przedmiotów — z kolei — postanowił oprzeć na teoretycznych sformułowaniach stanowiących uogólnienie doświadczeń przedmiotowego malarstwa wieku XX<sup>24</sup>. Miejsce Boga-Artysty, Boskiego Rzeźbiarza, który urządził świat harmo-

<sup>22</sup> Było to jaskrawe przeciwstawienie się M. Jastrunowi, który pozostał wyraźnie w sferze wartości stworzonych przez tradycyjną etykę śródziemnomorską.

<sup>23</sup> Związki Herberta z „przypowieścią antyczną” Staffa (np. wiersz *Moriturus* z *Galezi kwitnącej* czy cykl *Przenośnie* z tego samego zbioru) są bardzo pozorne. Staff uprawiał rodzaj parnasistowskiej „scenki antycznej”, która nie miała nic wspólnego z „metodą mityczną”.

<sup>24</sup> J. Łukasiewicz w eseju o *Studium przedmiotu* (w: *Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1963, s. 53—64) zestawiał programowy wiersz Herberta bezpośrednio z malarstwem, pomijając niemal zupełnie malarskie teorie widzenia rzeczywistości, które — jak się zdaje — miały większy wpływ na poetę. Słuszniejszą drogę nakreślił J. Kwiatkowski w eseju *Zbawienie przez prostotę* („Życie Literackie”, 1961, nr 46).

nijny, doskonały, a więc i nieznośny, zajął XX-wieczny malarz, stwarzający świat niezorganizowany teleologicznie, pełen pomyłek, i przez to właśnie dobry:

Pan Bóg kiedy budował świat  
marszczył czoło  
obliczał obliczał obliczał  
dlatego świat jest doskonały  
  
i nie można w nim mieszkać  
za to  
świat malarza  
jest dobry  
i pełen pomyłek

(*Studium przedmiotu*, s. 11)

Z rozbitej liry Orfeusza Herbert postanowił ocalić jedną strunę, „strunę światła”, która prześwieci przedmiot i dotrze do jego istoty.

Przyjęcie zasady obiektywnego opisu jako podstawy integrującej przepisy klasyczne pociągnęło za sobą określone zmiany w charakterze poszczególnych prawideł. Herbert pozostanie przy klasycznej zasadzie pikturalizmu poezji, ale pikturalizm ten zmieni całkowicie swe oblicze („wejść do środka”). Zostanie również przy „upiększaniu natury”. Ale nie będzie to upiększanie oparte na zasadzie wolnego wyboru wartości.

#### 4

Weryfikacja chrześcijańskiej teleologii transcendentnej, którą Herbert zostawił poza zasięgiem swych rozważań, stała się głównym tematem Sity. Temat ten zdecydował o stylu autora *Człowieka o siedmiu twarzach* i narzucił mu wybór określonej tradycji literackiej. O związkach Sity z „przyjaciółmi, rywalami, wrogami i naśladowcami Johna Donne’a” zawsze pisano (trudno nie wzmiankować o manifestacyjnej miłości poety), ale nie próbowano dotrzeć do istoty tej fascynacji. A przecież chodzi tu o fascynację ideą harmonii świata, wyrażającą się w równej mierze w podziwieniu i tęsknocie, co w politowaniu i złości.

W takiej epoce jak nasza — pisał L. Marts — pełnej rozkładu i nieporządku, zawsze znajdują się poeci, którzy pragną utrzymać harmonię „życia wewnętrznego”. Rozmyślenia tych poetów osiągają pewien stopień podobieństwa do „ćwiczeń duchowych” w. XVII, mających na celu zachowanie „wewnętrznej integralności” duszy. W poezji J. Hopkinsa, którego Sito tłumaczył, w późnych utworach Yeatsa i w twórczości Eliota odnajdujemy to ustawiczne medytowanie, nawiązujące do kontemplacji, modlitwy i „egzaminu sumienia”, tak typowego dla XVII wieku. Te związki ze stuleciem Donne’a przyniosły Eliotowi (zresztą po przekornej parodii tradycyjnych rozmyślań nad śmiercią w *Gerontion*)



pełną akceptację chrześcijańskiej teodycei<sup>25</sup>. Wielki poeta angielski odnalazł w końcu spokój, ponieważ był głęboko przekonany, iż istnienie człowieka trwa w ciągłej obecności Boga, którego podstawową funkcją jest wytyczanie celu i sensu wszystkim bytom stworzonym na obraz i podobieństwo swoje. „Ćwiczenie duchowne” było dla Eliota nadal „egzaminem” chrześcijańskiego sumienia. Używając pojęcia zapożyczonego od Pawła z Tarsu, Eliot starał się być „człowiekiem nieba” (*anthropos epouranios*), czyli — jak by go nazwał z kolei Bazyl Wielki — tłumaczem niebios. To znaczy, Eliot zrobił wszystko, aby ocalić XVII-wieczne pojęcie ładu. Aby potwierdzić tezę, iż człowiek jest istotą harmonijną tylko ze względu na transcendentne wartości ustalone przez Boga.

Od momentu, kiedy Sito zrozumiał, że utopia chrześcijańska, która tkwi u podstaw Eliotowskiej poezji, jest całkowicie nie do przyjęcia, „metafizyczna poezja” w. XVII stała się dlań kłamliwym ideałem, godnym bezwzględnej demaskacji. W pierwszym tomie poezji znajdziemy jeszcze ślady procesu, który doprowadził do konfliktu z anglosaską recepcją wieku XVII. Sito nie chciał doświadczeń historycznych naszego stulecia upychać w chrześcijańską teodyceę, w której naturalnie da się upchnąć wszelkie wyobrażalne zło i wszelką przekraczającą wyobrażenie zbrodnię. Stając się „człowiekiem ziemskim” (*anthropos choikos*), odwrócił oczywiście tryb rozumowania. Postanowił sprawdzić, czym jest aprioryczna i teoretyczna konstrukcja świata wobec bezmiaru krwi, cierpień i bezkarnego zezwierzęcenia. Jest to zresztą ogólna cecha wszystkich naszych poetów klasycznych, którzy z godną podziwu namiętnością podkreślają, że współczesne doświadczenie historyczne nie mieści się w tradycyjnych formułach umysłowości śródziemnomorskiej.

Ale oczywiście nie grzebie się łatwo mitu, który był pociechą człowieczeństwa przez dwa tysiące lat. Chociaż jednocześnie nie powiedziałbym, aby Sito przystępował do tego rzeczywiście smutnego obrządku w przerażeniu. Sito postanowił przeprowadzić rzeczowy proces dowodowy. Proces, który przez tego polskiego — niech padnie wreszcie to słowo — wroga J. Donne’a został przekształcony, jak za chwilę zobaczymy, w rozprawę przeciw Chrystusowi.

Na wstępie należy wyraźnie stwierdzić, że taki stosunek do Chrystusa nie leży zupełnie w tradycji polskiego katolicyzmu. Stosunek ten wyrobił sobie Sito w równej mierze dzięki kontaktom z protestancką kulturą świata anglosaskiego, jak i dzięki swemu niewątpliwemu przywiązaniu do kultury bizantyjskiej. Wschodni chrześcijanie, których przykład ze względu na skrajną postawę jest tu całkowicie na miejscu, potrafili wyklócać się z Jezusem o najdrobniejsze sprawy swego doczes-

<sup>25</sup> L. M a r t z, *The Poetry of Meditation*. Yale University Press 1962, s. 324.

nego żywota. Nie bali się zadawać mu nawet drastycznych pytań. Musiał on ponosić wszelkie możliwe konsekwencje płynące z unii hipostatycznej. Oskarżenie lub szyderstwo nie było bynajmniej wyjątkiem. Sito jest oczywiście bardziej opanowany, ale powiedziałbym jednocześnie, że i bardziej zasadniczy. Pytania takiego Rozanowa miały charakter krzykliwego protestu człowieka w gruncie rzeczy bezsilnego i zniewolonego przez Jezusa. Pytania Sity zmierzają do zakwestionowania roli drugiej osoby Trójcy w dziejach ludzkości. I tym samym podważają fundament chrześcijańskiej harmonii świata.

Podejmując tę rozprawę, został Sito skazany na określony typ obrazowania i metaforyki. U podstaw jego stylu legła bardzo rozległa tradycja. Możemy tu mówić o księgach profetycznych *Starego Testamentu* i *Pieśni nad pieśniami*. Dotyczy to zwłaszcza obrazów stworzenia lub narodzin idei, tak częstych w poezji autora *Siedmiu sonetów do Persefony*. Możemy mówić o operowaniu pojęciami i terminologią przejętą z filozofii grecko-patrystycznej. Stąd wywodzi się „sperma” z *Pasji schematycznej* i *Poematu parenetycznego*. Justyn, filozof i męczennik, twierdził, że filozofowie pogańscy nie posiadali całego Logosu, który ukazał się dopiero w Chrystusie. Dany był im tylko załazek, częśćka, nasienie Logosu (*sperma tou logou*)<sup>26</sup>. Sito woli oczywiście użyć greckiego pierwowzoru, albowiem miał on i ma nadal specyficzne, „kosmiczne” zabarwienie, którego nie posiada polski „zarodek”. Podobnie jest z innymi terminami. Możemy w końcu mówić o stylu „poezji metafizycznej”, a zwłaszcza o stylu Donne’a, pełnym paradoksów, antytez; stylu niepokojonym ekwilibrystyką między subiektywizmem a obiektywizmem, między konkretem a abstrakcją. W oparciu o tę tradycję stworzył Sito język, w którym mogły się potoczyć rozważania nad kształtem kosmosu, ziemi i stanem duszy człowieka.

Fundamentem XVII-wiecznej harmonii świata była w Anglii chryztologia wielkich poetów „metafizycznych”, wśród których autor *Sonetów świętych* zajmował naczelne miejsce. Dlatego poezja Sity została przekształcona w rozprawę z Chrystusem Johna Donne’a. Albowiem każda myśl o „demuzykalizacji” XVII-wiecznej idei świata musiała się w końcu obrócić przeciw Jezusowi „metafizyków”.

W teologii Donne’a, zgodnie z myślą narzuconą przez *Apokalipsę*, która uznała Chrystusa za „pana dziejów”, Jezus został potraktowany jako najistotniejsza „nowa struna”, która przywróciła harmonię stworzonej przez Boga „lutni świata”, rozbitej niegdyś przez grzech pierworodny i upadek aniołów:

<sup>26</sup> Ph. Böhner i E. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej*. Warszawa 1962, s. 32.

Bóg nadał światu taką jednolitość, w tak wytwornym stylu [*concinnity*] powiazał poszczególne jego części, że świat stał się doskonale zestrojonym instrumentem [*Instrument perfectly in tune*]. Sopran. najwyższe struny, zostały rozstrojone na początku. Były rozumne, aniołowie i ludzie, rozstroili ten instrument. Bóg naprostował wszystko ponownie, dodając nową strunę, *semen mulieris*, nasienie kobiety, Mesjasza. I tylko kiedy dźwięk tej struny będzie rozbrzmiewał w waszych uszach — kończył kaznodzieja — pozostali ludzie staną się dla was *musicum carmen*, prawdziwą muzyką, prawdziwą harmonią, prawdziwym spokojem<sup>27</sup>.

(Albowiem Donne, zgodnie z renesansowym neoplatonizmem, uważał, iż harmonia świata da się porównać do wibracji, w jaką jedna część lutni wprawia pozostałe i jaką każda lutnia przekazuje następnym.)

Znaczenie Jezusa w Donne'owskiej koncepcji dziejów świata tłumaczy całkowicie obsesję chrystologiczną Sity. W świecie Donne'a, zgodnie z chrześcijańską teorią wolnej woli, człowiek mógł przyjąć lub odrzucić miłość do Boga.

*Nor thou nor thy religion dost controule  
The amorousnesse of an harmmonious Soule,*

— zwracał się Donne do Jezusa w wierszu *A Hymne to Christ, at the Authors last going into Germany*<sup>28</sup>. Ale kształt świata i historia ludzkości były całkowicie i raz na zawsze określone przez akt inkarnacji. Przekonany, że pod ciężarem cierpienia i bezprawia pękła również święta, „nowa struna” Donne'a, Sito rozpoczął swą pieśń o rozstrajaniu się chrześcijańskiego świata. Wyglądało to na manifest bezwzględności wobec mitów śródziemnomorskich. Postawa ta jest zresztą bliska Jastrunowi i Herbertowi. Skazuje ona poetę na ustawiczne zrywanie ciągłości kulturalnej, bez której niemożliwa jest restauracja klasycyzmu; postawę, której za żadne skarby, nawet za cenę rozpoznania sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka, nie chce przyjąć Rymkiewicz. Dlatego też w każdym kolejnym tomie Sity znalazł się zawsze jeden wielki i najbardziej znaczący wiersz, od którego właściwie zależała tonacja i wszelkie inne rozstrzygnięcia. Wiersz, który — aby użyć słowa Piłata z Ewangelii św. Jana (18, 29) przynosił „skargę” przeciw Chrystusowi i związanej z nim chrześcijańskiej harmonii świata.

W pierwszym tomie poezji *Wiozę swój czas na osle* (1958) do takich właśnie utworów należał poemat *Człowiek o siedmiu twarzach*. Poemat ten został napisany w formie typowej dla w. XVII medytacji. Medytacje traktowano wówczas jako najistotniejszą część „modlitwy duchowej”. Reszta modlitwy była bowiem tylko przygotowaniem do roz-

<sup>27</sup> J. Donne, *Sermons*. Cyt. za: Spitzer, *op. cit.*, s. 135—136.

<sup>28</sup> *The Metaphysical Poets*. Selected and edited by H. Gardner. Oxford University Press 1961, s. 58.

myślań albo ich konsekwencją, czyli „afektacją” religijną. Celem medytacji była analiza sytuacji ludzkiej i rozwiązanie narzuconych przez nią problemów. Gatunek ten miał swoją dość ściśle określona strukturę. Organizowały go „trzy siły duszy”: pamięć, rozum (ściślej: inteligencja) i wolna wola. Kierunek ruchu tych sił był również wyznaczony. Pamięć została zdeterminowana przez transcendentny cel. Rozum był tylko „rozumem wierzącym”. To znaczy — miał na widoku przede wszystkim zbawienie wieczne człowieka. Źródłem wolności woli był — zgodnie z Akwinatą — rozsądek chrześcijański, który nie dopuszczał do naruszenia ładu stworzonego przez Boga<sup>29</sup>. W każdej sytuacji mógł się człowiek rozpocząć jako przedmiot teleologii transcendentnej.

Sito pozostał przy ogólnym celu tego gatunku i schemacie „trzech sił duszy”. Zabieg ten był bezwzględnie celowy. Pozwolił bowiem na sprawozdanie poetyckie z ruchu „sił duszy” XX-wiecznego człowieka, na współczesny „egzamin sumienia”, który przyniósł ostre zarzuty skierowane pod adresem chrześcijańskiej teodycei.

Narrator wyznaczył tajemniczemu przyjacielowi spotkanie na Placu Siedmiu Krzyży. Celem tego spotkania było wspólne podzielenie się ciężarem nocy. Co oznacza noc, dowiemy się za chwilę. Ważne jest, że narrator z góry zapowiedział dwa rozstrzygnięcia. Pierwsze:

jeżeli spojrzę ci w oczy,  
odpłyniesz głową w dół

i drugie:

Niechaj cię Bóg prowadzi,  
ja pewnie tutaj zostanę,  
nie chcę jej dźwigać z tobą,  
więc na pewno zostanę.

(*Wiozę swój czas na ośle*, s. 44)

Początkowo podejrzewałem, że tajemniczym przyjacielem jest Paweł z Tarsu, ale ponieważ trudno się zgodzić, że Cylicja leży u stóp Hellespontu, porzuciłem tę myśl. Wiemy więc na pewno, że ów przyjaciel wierzy, iż zbrodnie w. XX dadzą się wytłumaczyć w ramach chrześcijańskiej teodycei i jest raczej maritainistą.

Noc, o której mówi narrator, jest w istocie repliką na mistyczną „noc ciemną” św. Jana od Krzyża.

Z trzech przyczyn — pisał Jan — nazywa się nocą ta droga, którą przechodzi dusza do zjednoczenia z Bogiem. Po pierwsze ze względu na stanowisko, z którego dusza wychodzi; musi bowiem umartwić wszystkie pożądliwości odnośnie do tych rzeczy, które miała na świecie, i wyzbyć się ich. Takie wyzbycie się i brak tych rzeczy jest nocą dla zmysłów ludzkich. Po wtóre,

<sup>29</sup> M artz, *op. cit.*, s. 34—39.

zowie się nocą ze względu na drogę, czyli środki, jakimi musi posługiwać się dusza, by dojść do zjednoczenia. Środkiem jest tu wiara, będąca taką ciemnością dla umysłu, jak mroki nocy. Po trzecie, nazywa się nocą ze względu na cel, do którego dusza chce dojść. Celem tym jest Bóg. W życiu doczesnym jest on dla duszy również nocą ciemną<sup>30</sup>.

Jest to noc „bożej głupoty”, pokory i mistycznego pojednania z Bogiem. Stanowisko narratora w pierwszej części Eliotowego *Popielca* jest — jak wykazał L. Unger — identyczne z koncepcją Jana od Krzyża<sup>31</sup>. Sicie nie chodzi o dotarcie do mistycznej hesychii. Nocą dla duszy XX-wiecznego człowieka jest Oświęcim, w którym zostały roztrzaskane synajskie tablice i spopielona cała etyka śródziemnomorska. Jest „rozpaczna ciemność” świata, na którym katuje się niewinnych i najcięższe zbrodnie pozostają nie ukarane. Z taką nocą, nazwaną, jak na ironię, „ciężką szatą Chrystusa”, chciał się podzielić narrator z przyjacielem. Spotkanie ma rozstrzygnąć, czy narrator przystanie na ten podział.

Zgodnie ze strukturą XVII-wiecznej medytacji najpierw zostaje wprawiona w ruch pierwsza siła duszy: pamięć, przez w. XX zarazona śmiercią. Na Placu Siedmiu Krzyży zjawiają się matki z Oświęcimia. Po spojrzeniu w oczy przyjaciela głowa jego — zgodnie z zapowiedzią — odpłynęła. Po przeanalizowaniu sytuacji druga siła duszy, inteligencja, wydała ostateczny werdykt:

Zmyjcie mu z twarzy  
śmieszna powagę.

Zetrzyjcie z ust  
słowa o racji.

Wypalcie na języku  
frazes: wszechobecność Boga.

(*Wiozę swój czas na ośle*, s. 54)

A po werdykcie inteligencji wolna wola, zgodnie ze wstępną zapowiedzią, podyktowała „wezwanie”:

przyjacielu,  
obaj jesteśmy,  
więc nocy  
nie dzielimy  
na dwoje.

(*Wiozę swój czas na ośle*, s. 56)

W XX-wiecznej „nocy ciemnej” ludzie tłuką się jak nocne owady. Ludzkość to koszmar kolekcja przeznaczonych na przyszpilenie ciem.

<sup>30</sup> *Droga na Górę Karmel*, I, II, 1, 1. W: *Dzieła Jana od Krzyża*. Przekład o. Bernarda od Matki Bożej. T. 1. Kraków 1948, s. 45—46.

<sup>31</sup> L. Unger, *Ash-Wednesday*. W: *The Man in the Name*. The University of Minnesota Press 1956, s. 142—143.

Bóg chrześcijan był nieobecny, kiedy świat pogrążał się w oświęcimską noc. Wystarczy to, aby wyciągnąć wniosek, że teodycea jest zupełnym anachronizmem. Jeśli „noc ciemna” była nieprzeniknionym zamiarem Boga, to należy go uznać za niewiarygodnego okrutnika, i wówczas rozumowanie maritainisty nie chce się wprost pomieścić w głowie <sup>32</sup>.

Sito kontynuował swe rozważania nad teleologią transcendentną w tomie drugim, *Zdjęcie z koła* (1960), w wierszu *Pasja schematyczna*. I ten wiersz jest rodzajem medytacji. Medytacje o życiu Jezusa były uprawiane nagminnie przez poetów metafizycznych, przez Donne'a, George'a Herberta, Vaughana <sup>33</sup>. Ich fundamentem była stara i szeroko rozpowszechniona praktyka „duchowej” lub „umysłowej” komunii między człowiekiem a Chrystusem, wypływająca z rozpamiętywania męki Pańskiej i z uwielbienia sakramentu ciała i krwi Chrystusa. Było to zgodne z koncepcją wyłożoną w *Naśladowaniu Chrystusa* Pseudo-Tomasa à Kempis:

Albowiem ilekroć rozpamiętywasz tę tajemnicę, ilekroć przyjmujesz Ciało Chrystusowe, tylekroć spełniasz dzieło odkupienia Twojego i stajesz się uczestnikiem wszystkich zasług Chrystusa <sup>34</sup>.

Ostatecznym celem medytacji nad życiem Jezusa było upodobnienie się do Nazareńczyka i w konsekwencji deifikacja człowieka. Otóż *Pasja schematyczna* Sity nie przyniosła apologii idei przebóstwienia. Przeciwnie — dążyła do demaskacji legendy o Bogu-Człowieku.

Ukrzyżowanie dało początek erze, której porządek zasadza się na wyzuciu ludzi z wszelkiej odpowiedzialności za własny los:

niepokój zarzucają na barki Człowieka,  
aż złamany w połowie śmierć swą liże z ziemi.

Tu muszą mieszkać ludzie, bo błagalne oczy wiodą go,  
zmęczonego,  
przestawiając wzgórze, łącząc i gubiąc drogi  
w jedno: Miłosierdzie.

Sito podkreśla, że porządek ten tworzy akt ukrzyżowania, który był wszak główną przyczyną zjawienia się Chrystusa. Ten akt jest mitem, którego sens poeta odkrywa rozkładając w swoisty sposób unię hipostaticzną Jezusa. Bóg-Człowiek składa się w istocie z dwóch osób: z Człowieka-Złodzieja i Człowieka-Kłamcy:

<sup>32</sup> Por. próbę „oswojenia” zbrodni faszystowskich w historiozofii J. Maritaina (*On the Philosophy of History*. New York 1957, s. 49 n., 60—61).

<sup>33</sup> Martz, *op. cit.*, s. 71—117. — R. Ellrodt, *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais*. Cz. 1, t. 1. Paris 1960, s. 214—231.

<sup>34</sup> Tomasz à Kempis, *O naśladowaniu Chrystusa*, IV, II, 6. Warszawa 1958, s. 343.

Potem wieczór  
 i świeci Iza Boga-Człowieka  
 i Człowieka-Złodzieja, i Człowieka-Kłamcy,  
 rzymscy żołnierze kują młotkami legendę,  
 za każdym dźwiękiem gwoździa,  
 z każdym cichym jękiem.  
 Żalu cierpki.

(Zdjęcie z koła, s. 10)

Człowiek-Złodziej jest pojęciem wziętym z Feuerbacha<sup>35</sup>. Feuerbachowska analiza chrystianizmu doprowadziła do tezy, że religia ta okrada człowieka z esencji, ponieważ oddaje ją w całości Bogu. Chrystianizm wyzuwa człowieka z najistotniejszych właściwości, które przekazuje Bogu. Dlatego Chrystus jest w poemacie Sity nazwany Człowiekiem-Złodziejem. Jest on twórcą alienacji, która — podobnie jak u Feuerbacha — krzywdzi człowieka nie tylko dlatego, że pozbawia go esencji, lecz również dlatego, iż fałszuje jego naturę.

Człowiek-Kłamca jest z kolei terminem Kirillowa, bohatera *Biesów* Dostojewskiego. Kirillow jest autorem jednej z najbardziej przejmujących przypowieści o Chrystusie:

Był jeden taki dzień, że pośrodku ziemi stały trzy krzyże. A jeden z ukrzyżowanych tak wierzył, że rzekł do drugiego: „Dziś będziesz ze mną w raju”. Dzień ów skończył się, umarli obaj, odeszli i nie znaleźli ani raju, ani zmartwychwstania. [...] Ów człowiek był największy na świecie. Stwarzał to, dla czego ludzie mieli żyć. [...] W tym jest cud, że nigdy nie było i nie będzie równego Jemu. Jeśli zaś tak, jeśli prawa przyrody nie oszczędziły nawet i Jego, jeśli nie pożałowały nawet własnego cudu, a zmusiły i Jego, aby żył wśród kłamstwa i umarł z powodu kłamstwa — widocznie cała nasza planeta jest kłamstwem, na kłamstwie się opiera i na głupim szyderstwie<sup>36</sup>.

Nie jest wykluczone, że ów Chrystus-Kłamca Kirillowa przywędrował do Sity poprzez *Le Mythe de Sisyphe* Camusa, gdzie znalazły się rozważania o świadomym lub nieświadomym oszustwie Jezusa<sup>37</sup>. Pojęcie to związane było ponadto ze znanym powiedzeniem, że kogo Bóg oszuka, ten jest doskonale i absolutnie oszukany, przy czym można ten aforyzm rozumieć na co najmniej pięć sposobów. Sito wszakże sugeruje za Camusem, iż oszustwo to polegało na zakłamaniu sytuacji egzystencjalnej człowieka.

Tak oto nastąpiło zdemaskowanie Chrystusa, którego istnienie i ofiarę Donne uważał za fundament harmonii świata. Tak oto Sito uporał się z anglosaską recepcją w. XVII, u podstaw której tkwił mit o możli-

<sup>35</sup> Por. analizę H. Arvona w: *Ludwig Feuerbach ou la transformation du Sacré*. Paris 1957, s. 63.

<sup>36</sup> F. Dostojewski, *Biesy*. Przekład T. Zagórskiego. Warszawa 1958, s. 591.

<sup>37</sup> A. Camus, *Kirillov*. W: *Le Mythe de Sisyphe*. Paris 1942, s. 146. Gallimard.

wości powrotu do epoki sprzed „demuzykalizacji” kosmosu. Sito przestał wierzyć w uporządkowanie świata. W wierszu *Sprzysiężenie* heraklitejskie żywioły, podobnie jak u Zbigniewa Herberta, rozbijają „szklane harmonie sfer”. XVII-wieczna podstawa poetyki klasycznej przestała dla Sity istnieć. Klasycyzm, podobnie jak w w. XVII, rozsypał się na garść stylistycznych przepisów.

Ten niepokój widoczny w tomie *Zdjęcie z koła* starał się Sito jako tako opanować, wysuwając pewne propozycje wyjścia z impasu poetyckiego. Po pierwsze, próbował rzucić się w wir pięknej zabawy. Jak gdyby pastisz czy stylizacja mogły zlikwidować rozjątrzenie wywołane rzeczywiście wielką rozterką. Wiersz *Fizjologia śmierci* jest świetny, ale co z tego. Sito wygląda w nim na Fausta, który zamierza się pocieszyć wieczorem kontredansów. Po drugie, Sito — jak to bywa zwykle z poetami, którym się rozpada nadzieja na światopogląd poetycki — podjął się opisania świata. Czystego, beznamiętnego opisania przedmiotów i stanów. Podobny jest w tym do Herberta, aczkolwiek może nie tak konsekwentny. Raz, zgodnie z klasyczną zasadą „poezji uczonej”, stara się zobiektywizować własne obserwacje przy pomocy nauk ścisłych, nie bojąc się nawet przyćmawkowej terminologii. Innym znów razem, przestraszony tą ścisłością, daje upust szaleństwu wyobraźni. Klasyczne opisanie świata ustępuje wówczas romantycznemu wizjonerstwu i profetyzmowi. I po trzecie, Sito — jak każdy współczesny klasyk — próbuje znaleźć przedmiotowy korelat swych przemyśleń w systemie mitów śródziemnomorskich, które — cokolwiek by się mówiło — nie utraciły zupełnie poznawczej, a nawet społecznej funkcji (*Siedem sonetów do Persefony*).

Ale mimo wszystko są to tylko propozycje. Sito nie znalazł idei, która przywróciłaby spoiwość i funkcjonalność zdeintegrowanemu systemowi przepisów klasycznych.

## 5

Rymkiewicz nie był ani tak ostrożny, ani tak sceptyczny jak jego wymienieni wyżej poprzednicy. Próbował znaleźć nowe uzasadnienie harmonii świata.

Pierwszy tom, *Konwencje* (1957), zaledwie zapowiadał zainteresowanie poetyką i tradycją klasyczną. Tom drugi, *Człowiek z głową jastrzębia* (1960), stanowił już próbę manifestu klasycznego, ale charakter tego zbioru nie był bynajmniej jednolity. Rymkiewicz w większości wierszy zaprezentował „etiudy klasycystyczne”. Jak większości polskich poetów wieku naszego stulecia, klasycyzm jawił mu się najpierw jako szkoła stylizacji. Potraktowanie tradycji Pope’a świadczyło o tym w sposób bardzo wymowny.



Zasadniczy dla XX-wiecznego klasyka problem kultury związał Eliot z tematem walki pamięci, z okrucieństwem czasu. Było to całkowicie zrozumiałe, albowiem na dawny Miltonowski temat „triumfu nad czasem” musiał on już patrzeć — jak zresztą cała ówczesna Europa — oczyma Bergsona. We współczesnej poezji europejskiej temat ten ujmowano ciekawie i różnorodnie. Różnice w rozwiązaniu tego problemu między B. L. Pasternakiem a Eliotem ukazują, co XX-wieczny klasycyzm postulował w tym zakresie. Dają one pewne pojęcie o różnicach między symbolizmem a klasycyzmem.

Pasternak był bardzo samodzielnym interpretatorem Rickertowskiej teorii poznania, konsekwentnym neosymbolistą, którego teoria sztuki wywodziła się wyraźnie z estetyki tzw. drugiej fali rosyjskiego symbolizmu, z poglądów W. Iwanowa i A. Biełego<sup>38</sup>. Pasternak uważał więc, że u podstaw teorii poznania poetyckiego tkwi transcendentálna estetyka Kanta. Jak Rickert, przyznawał, że świat jest w zasadzie niepoznawalny, że człowiek może jedynie nazwać przedmioty i stany, niewiele wiedząc o ich istocie. Takie tworzenie nazw dla niepoznawalnych w swej istocie zjawisk jest najwyższą formą działalności umysłowej człowieka. Poezja — twierdził Pasternak — wykonuje to zadanie lepiej niż nauka i filozofia. Kategorie, w których artysta opisuje zjawisko, są natury ogólnej. Nie należą do jednego tylko człowieka. Są własnością jakiegoś powszechnego ducha ludzkości. Stąd w każdej metaforze, w każdym obrazie tkwi nie tylko jednostkowa prawda poety, lecz ogólna prawda rodzaju ludzkiego. Język poety jest zupełnie samodzielną siłą twórczą, wielką ojczyzną piękna wyzwolonego z nicości poprzez niezwykle nazywanie rzeczy. Poeta może więc mierzyć się z Bogiem, albowiem — podobnie jak Bóg — przy pomocy Logosu stwarza świat. Pasternak przewyciężył zatem strach przed okrucieństwem czasu, przyznając poecie prawo do boskości. Przecież dopiero poetyckie nazywanie rzeczy wywoływało je z niebytu i powoływało do istnienia w czasie. Czas stawał się sprzymierzeńcem poety, warunkiem jego pracy, stróżem jego indywidualności.

XX-wieczny klasyk opanował czas w inny sposób. Toteż nie Rickert był natchnieniem autora *Czterech kwartetów*. Z wędrówki do Niemiec Eliot — podobnie zresztą jak O. Mandelsztam — nie wywiózł fascynacji szkołą badeńską. Badeńczycy bowiem chętnie zdradzali ukochaną przez samego Kanta ideę świata uporządkowanego, docierając w gorączce, w rozterce do kłębiących się przed nim w chaosie „rzeczy samych w sobie”. Eliot zainteresował się Pope’em.

Pope nauczył Eliota, że poeta powinien mieć przemyślaną koncepcję słowa. Słowo nie może być tylko nazwą rzeczy czy stanu. Taką funk-

<sup>38</sup> Ф. Степун, *Б. Л. Пастернак*. „Новый Журнал”, t. 56, (New York) 1959, s. 187—206.

cję pełni ono również w języku potocznym. Niezwykłość, która w mniemaniu symbolistów powinna odróżniać nazywanie poetyckie od potocznego, grzeszy tajemniczością, subiektywizmem, i dlatego klasyk odrzucał ją bez wahania. Słowa poetyckie wchodzą w określone związki, tworząc określoną autonomiczną strukturę estetyczną. Tylko istnienie słowa wewnątrz takiej struktury gwarantuje, że nazwanie rzeczy nie zostanie narażone na zniszczenie lub zapomnienie. Pasternak uważał poezję za najwyższą pod względem jakości formę poznania, różniącą się od innych form tylko stopniem doskonałości. Dla Eliota poezja, podobnie zresztą jak sztuka, jest specyficzną, daną w zasadzie tylko poecie formą utrwalania doznań. Tak właśnie *Dunciada* Pope'a pokazywała, że tworzenie poetyckie może być „moralnym” wyzwoleniem od czasu. Nie dlatego oczywiście, że Pope moralizował. Lecz dlatego, że tworzenie formy oznacza obiektywizację i uwiecznienie wrażeń. Już sam fakt obiektywizacji doznań jest aktem porządkującym. A wszelkie porządkowanie — z kolei — jest aktem optymistycznym. Lekcja Pope'a była więc dla XX-wiecznego klasycyzmu, broniącego się z jednej strony przed substancjalizmem neosymbolizmu, przed ekspresjonistycznym „rozwichrzeniem duszy”, wywołanym w dużej mierze filozofią Macha, z drugiej zaś — przed teorią „automatycznego pisania” surrealistów, lekcją nowoczesnej estetyki klasycznej, w której przepisy stylu są podporządkowane określonej filozoficznej wizji świata. Ale nie była to szkoła stylizacji.

Rymkiewicz, niewątpliwie pod naciskiem naszych licznych stylizatorów, odczytał tradycję Pope'a zupełnie inaczej niż Eliot.

Z poezji Pope'a wziął świecidełka: koronki, wachlarze, szepty miłosne, lustra, peruki. Klasycyzm stał się fajerwerkiem rekwizytów, zabawą w słówka, strofy i dźwięki, w najlepszym wypadku — „szkołą wymowy”.

Wszakże część wierszy w tomie *Człowiek z głową jastrzębia* zapowiadała zupełnie inny stosunek do tradycji klasycznej. Myślę o takich utworach, jak wiersz tytułowy zbioru, jak *Odys*, *Paszkwil*, *Królowie* i *Spinoza był pszczołą*. Zapowiadały one poetę, który w *Metafizyce* (1963) podjął już z całą świadomością walkę z relatywizmem historycznym i wszystkimi konsekwencjami, jakie niósł on od stuleci poetyce klasycznej.

Zgodnie z klasycznym prawidłem głoszącym, iż poezja winna mieć charakter uczony, Rymkiewicz postanowił oprzeć filozoficzne podstawy harmonii świata na naukowym osiągnięciu naszego stulecia. Zwrócił się do Junga i jego teorii archetypów, która — jak mniemał — powinna go wyzwolić od ciężaru czasu. Albowiem aby ocalić pojęcie harmonii, Rymkiewicz musiałby zniszczyć czas. To rozbijanie

klepsydry, ściślej zaś — walka ze spacyalizacją czasu, nieuchronnym następstwem zmienności świata i perspektyw poznania, jest znakiem szczególnym wielu XX-wiecznych klasyków<sup>39</sup>. Jest to zrozumiałe. W świecie bez czasu nie ma problemów narzuconych świadomości przez nowożytny historyzm, a historia przekształca się w ponadczasowy pochód idei nie podlegających dewaluacji.

Zwrot do Junga wynikał więc z przekonania, że nowoczesnemu historyzmowi wymknęło się przynajmniej jedno królestwo, królestwo archetypów. Oczywiście, ocalało zeń akurat tyle, co z nauki neoplatonickich ojców Kościoła, z których Jung wywiódł poniekąd swój system filozoficzny<sup>40</sup>. Ale poeta, zafascynowany możliwością oszukania historyzmu, mógł zawierzyć tezie Junga, że archetypy są wiecznymi i w zasadzie niezmiennymi „psychicznymi pozostałościami nieskończonej ilości doświadczeń tego samego typu”, które w „jakiś sposób zagnieździły się w strukturze mózgu”. Mógł zawierzyć, iż te prastare archetypiczne wzory stanowią — jak twierdził sam mistrz z Zurichu — podstawę poezji i dla jej powstania i odczytania mają specjalne znaczenie.

Archetypy, a ściślej: obrazy archetypiczne (sam archetyp uważał Jung za „rodzaj hipotetycznego i niewyobrażalnego modelu”, czegoś w rodzaju *pattern of behavior* w biologii), stały się materią poetycką *Metafizyki*. Pełnią one w niej dwojaką funkcję. Po pierwsze — stanowią podstawę obiektywizacji komunikatu poetyckiego. Po drugie — określają charakter lirycznego narratora tomu.

Wyznawca Junga mógł uznać obrazy archetypiczne za materiał pozwalający zobiektywizować własne doznania. W królestwie nieświadomości kolektywnej łączą one bowiem wszystkich ze wszystkimi, pozwalają nawiązać dialog ponad stuleciami, ponad czasem, a może nawet ponad barierami wykształcenia. W każdym razie jungista może żywić również i taką nadzieję. W końcu, skoro zrodził je *the primitive man*, dlaczego nie mógłby ich zrozumieć współczesny prymityw. Rymkiewicz wszakże wie, iż obraz archetypiczny nie stwarza aż tak wielkich możliwości porozumienia z czytelnikiem. Warto jednak zaznaczyć, że problem nie jest bynajmniej wymyślony. Grupa socjalistycznych poetów i krytyków skupiona wokół J. Oppenheima złudzenia takie przecież posiadała.

Nominalne znaczenie obrazów archetypicznych — jak twierdzi Jung — staje się możliwe do odczytania poprzez związki z mitami, nauką ezoteryczną i baśniami. Zawarte w nim doświadczenie człowieka staje się symbolicznym wyrazem nieświadomego wewnętrznego dramatu

<sup>39</sup> Np. T. S. Eliot, jak wynika z cytowanego studium Bergstena.

<sup>40</sup> Zob. studium C. G. Junga *Archetypy nieświadomości kolektywnej*. W: *The Basic Writings*. New York 1959, s. 286 n.

psyche kontaktującej się z naturą, jednostką, szczepem. Obrazy te dane są człowiekowi przede wszystkim w śnie symbolicznym.

W *Metafizyce* został z nich zbudowany niezwykle znamieny wiersz, *Sen*. Oto jego początek:

Dokąd biegłem tej nocy  
Poprzez wilgotne ogrody,  
Niosąc na rękach to dziecko,  
Szkielet wypchany ptakami?

(*Metafizyka*, s. 23)

A więc dlaczego właśnie ptakami? Chrześcijańska koncepcja harmonii świata zakłada, że dusza każdego człowieka powinna być zestrojona z „muzyką kosmosu”. Każda jednostka jest więc poniekąd instrumentem w „polifonicznej orkiestrze” wszechświata, wykonującej symfonię chwały bożej. Ptacy — aby użyć formy miłej Rymkiewiczowi — stali się szczególnie urokliwymi kolegami-muzykami człowieka. Chcąc wyrazić swe uczestnictwo w harmonijnym koncercie, Richard Rolle, franciszkanin z w. XIV, porównał swą duszę do idealnego śpiewaka, do słowika. W poezji Gonzalo de Berceo, hiszpańskiego poety religijnego z XIII w. (Rymkiewicz przepada za hiszpańską poezją religijną), u św. Fulberta z Chartres, autora miłej *Pieśni do słowika* (Rymkiewicz kocha wagan-tów), ptaki były symbolem jedności między Stwórcą, naturą i sztuką<sup>41</sup>. U G. Herberta (Rymkiewicz przepada za metafizykami angielskimi XVII w.) ptacy to stworzenia wewnętrznego spokoju<sup>42</sup>. W harmonijnym ogrodzie A. Marvella, ogrodzie, który jest ostatecznym rozwiązaniem wszystkich sprzeczności, dusza czuje się jak gołębia:

*My soul into the boughs does glide:  
There like a Bird it sits, and sings,  
Then whets, and combs its silver Wings*<sup>43</sup>.

Ptacy byli symbolem harmonijnej zgody człowieka ze światem. Musiało więc w końcu paść pytanie:

To ścierwo! Cóż was łączy?

— i odpowiedź:

Ten szkielet! Cóż nas łączy  
Niech pod mostami płynie.

(*Metafizyka*, s. 23)

<sup>41</sup> Zob. Spitzer, *op. cit.*, s. 54—58.

<sup>42</sup> Zob. G. Herbert, *Skrzydła w czas Zmartwychwstania*. W: J. S. Sito, *Śmierć i miłość*. Warszawa 1963, s. 61.

<sup>43</sup> A. Marvell, *The Garden*, w. 52—54. W: *The Metaphysical Poets*, s. 234. Rozwiązanie symbolów w tym fragmencie daje W. Empson, *Some Version of Pastoral*. New York 1960, s. 121. A New Directions Paperbook nr 92.

Poeta porzucił więc w kanale między szczurami tę makabryczną karykaturę „duszy-słowika” od św. Fulberta. Jeśli ten sen jest rzeczywiście snem proroczym, to po jego spisaniu poeta klasyczny powinien popaść w przerażenie.

Symbole, a zwłaszcza sny, stanowią dla klasyka pewne niebezpieczeństwo. Strach przed irracjonalizmem i mistyką — a więc w konsekwencji przed subiektywistycznym bełkotem — wydaje się w tym wypadku bardzo uzasadniony. Dlatego zrozumiała jest troska, zgodna zresztą z ogólną tendencją XX-wiecznego klasycyzmu, jaką wykazuje Rymkiewicz o kulturę, o sferę, która stwarza niewątpliwie większą możliwość obiektywizacji przeżyć niżli sny. Przecież w końcu królestwo nieświadomości kolektywnej Junga jest bardzo podobne do ponadhistorycznej „sfery astralnej” N. G. Schuberta, romantycznego psychologa, w której tzw. istotna część jaźni człowieka utrzymywała kontakt z życiem wszechświata lub duszą kosmosu<sup>44</sup>. I dlatego formuła określająca u Rymkiewicza los poety jest, jak na ironię, właśnie formułą romantyczną:

Alkaios we śnie  
Pisywał listy do trzech zmarłych ptaków.

Los Alkaiosa!  
Trzy ptaki czytywały te listy na jawie.

(*Metafizyka*, s. 53)

Rymkiewicz, który — zgodnie zresztą z tradycją XVII-wiecznego Bouhoursa i XX-wiecznego Eliota — nie przepada co prawda za zdroworozsądkowym racjonalizmem, poczuł się w końcu zaniepokojony. Królestwo nieświadomości kolektywnej jest jakże często przedsiódkiem niezbadanej tajemnicy, w którym można zgubić zasadę obiektywizacji komunikatu. Do archetypów powstających w wyniku kontaktowania się jednostki ze szczepem zaliczył więc Rymkiewicz również symbole kulturowe. To znaczy tego typu doświadczenia kulturalne, które nabrały znaczenia legendy lub mitu. „Kulturowym”, aby się tak wyrazić, obrazem archetypicznym jest więc Dante i Gibbon, pobyt Mickiewicza w Paryżu i rozważania Kolumba. Poeta traktuje je jako literackie *topoi*.

Podstawą obiektywizacji komunikatu jest więc w *Metafizyce* „pierwotny” obraz archetypiczny tylko w małym stopniu. W dużo większym stopniu jest nią wiedza, jaką zgromadziła XX-wieczna antropologia i etnografia. Jest nią nade wszystko kultura, która podlega oglądowi zmiennemu w czasie. Sfera ta nie wymknęła się relatywizmowi historycznemu, a nawet w pewnym sensie na odwrót — uległa mu z całą świadomością metodologiczną. Ponadto Rymkiewicz nie wyzwolił się

<sup>44</sup> Por. A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*. Paris 1956, s. 195—311.

bynajmniej z tradycji katastrofizmu, którą zresztą sytuacja współczesnego świata pod wieloma względami pogłębiła. Dlatego kultura w *Metafizyce* to okrucy wielkich cierpień, zniechęceń, ciągłego strachu, panicznej ucieczki. Czy mógłby ktoś wkomponować to wszystko w „niebiańską harmonię sfer”? I owszem. Jakiś nowy Czernyszewski, który wytłumaczył w końcu nawet fakty spędzające sen z oczu Dostojewskiego. Jakiś Maritain, który usprawiedliwiłby nawet wiekopomną działalność pewnego uzdolnionego seminarzysty duchownego. Ale Rymkiewiczowi żadna z tych koncepcji nie odpowiada, czemu trudno się dziwić.

Drugą funkcją obrazów archetypicznych w *Metafizyce* jest kształtowanie „ja” narratora lirycznego. Zniszczenie czasu, wyraz strachu przed relatywizmem historycznym, zakłada poniekąd istnienie wiecznego i wszechobecnego obserwatora historii i kultury, w świadomości którego, zgodnie z formułą Eliota,

Czas przeszły i czas przyszły  
To co mogło być i to co było  
Zmierzają do jednego kresu, który jest zawsze obecny<sup>45</sup>.

Pogląd Junga na proces twórczy mógł stać się punktem wyjścia do takiej koncepcji narratora lirycznego. Według Junga artysta, podobnie zresztą jak człowiek nerwowo chory, reprodukuje mity pochodzące z rytualnych doświadczeń prymitywnego człowieka. Czyni to niekiedy całkowicie świadomie, niekiedy zaś zupełnie nieświadomie, w tzw. procesie wizyjnym. Poeta jest dla Junga „człowiekiem kolektywnym, rozsądnikiem i matrycą nieświadomie aktywnej duszy ludzkości”<sup>46</sup>. Otóż takim „człowiekiem kolektywnym” jest narrator *Metafizyki*. „*Eimi ho Bias*”. „*Io sono Dante*”. „Jam jest Naborowski”. „*Ich bin Goethe*”. „Jestem Rymkiewicz”. Koncepcja taka niszczy zupełnie pojęcie anachronizmu historycznego. Mickiewiczowi można było wypominać szyby w oknach domostw pogańskiej Litwy. U Rymkiewicza Kolumb z całą naturalnością zażywa *miltown*. Jung wmawia mu bowiem, że — choćby i nieświadomie — jest on zawsze i wszędzie. Cała przeszłość, czy chce czy nie, kotłuje się pod jego czaszką. Jest on medium ducha ludzkości.

Poeta, który jest takim medium, mógłby nadać procesowi kulturalnemu cechę ciągu harmonijnego, okrasić go jakąś muzyką Platońskich sfer. Jungizm daje podstawy do harmonijnej koncepcji kultury, należy jedynie powrócić do neoplatonizmu, wyszukać jakiś transcendentny cel. Ale za cenę pograżenia się w idealistycznej mistyfikacji, za cenę Eliotowskiej rejterady w baśń antyčno-chrześcijańską, Rymkiewicz nie chce kupić wielkiej łaski klasycyzmu: nieskazitelnie harmonijnej poezji.

<sup>45</sup> T. S. Eliot, *Burnt Norton*, I. Przekład W. Dulęby. W: *Poezje wybrane*. Warszawa 1960, s. 199.

<sup>46</sup> Zob. S. E. Hym an, *The Armed Vision*. New York 1955, s. 134.

Dlatego Bias i Dante, Naborowski i Rymkiewicz — to oddzielne instrumenty, nie strojone w jedną „orkiestrę polifoniczną” świata.

Przygoda poetycka Rymkiewicza wykazuje, że obrazy archetypiczne i Jungowska koncepcja artysty nie mogą stać się podstawą rzeczywistej odnowy poetyki klasycznej. Albowiem przy ich pomocy Rymkiewicz nie zdołał rozwiązać podstawowej antynomii XX-wiecznego klasycyzmu. Spełnienie prawidła obiektywizacji komunikatu uniemożliwia mu jednocześnie harmonijną wizję świata. Rymkiewicz stoi przed progiem, który z radością konwertyty przestąpił przy końcu lat dwudziestych Eliot. Ale którego on sam, wychowany w świecie materialistycznego neoheglizmu, przekroczyć nie jest w stanie. *Metafizyka* jest rozdrożem Rymkiewicza. Znalazł się on w sytuacji ostatecznego wyboru. Albo zrezygnuje z klasycyzmu, albo kupi go za Eliotowską cenę, albo podejmie teoretyczny trud zupełnie od nowa, porzucając Junga. Znakomity mistrz z Zurichu odpowiedział mu bowiem trudno dostępne dlań wyjście.

## 6

Po weryfikacji chrześcijańskiej teleologii transcendentnej i materialistycznej teleologii immanentnej, po przeglądzie tradycyjnych postaw filozoficznych, takich jak pitagoreizm i stoicyzm, kiedy okazało się, że relatywizm historyczny zniszczył ideę harmonii świata już raz na zawsze, Jastrun, Herbert i Sito postanowili zrezygnować z tej koncepcji, integrującej dotychczas system przepisów klasycznych w jednolitej poetyce, zdolną stworzyć całościową wizję świata. Jeden Rymkiewicz próbował uzasadnić raz jeszcze ideę ładu przy pomocy neoplatonizmu Junga, ale próba ta nie przyniosła spodziewanego rezultatu.

Nowy fundament ideowy klasycznych „prawideł” został położony przez Z. Herberta. Wychodząc z założenia, iż relatywizmowi historycznemu — mimo wszystko — wymknęła się jedna sfera: epistemologii, Herbert proponuje postawę poznawczą, której celem jest uwolnienie od aksjologii opis przedmiotów i sytuacji. Herbert zrezygnował z wszelkiego aprioryzmu, a więc przede wszystkim ze sfery wartości. W końcu zarówno antyczna, jak i chrześcijańska idea harmonii opierała się na apriorycznym systemie wartości: piękno było rzeczą ładu, czyli pewnego układu stworzonego przez „przedustawną” proporcję liczb. Ku propozycji Herberta skłania się Sito i — mimo wszystko — Rymkiewicz.

Przyjęcie nowej postawy filozoficznej klasycyzmu pociągnęło za sobą zmianę w charakterze poszczególnych „prawideł”, przede wszystkim takich, jak *mimesis*, pikturalizm i *poesia docta*. Poezja naszego XX-wiecznego klasycyzmu podlega więc burzliwym przeistoczeniom, stanowiącym zresztą źródło wielu nieporozumień krytycznych, ale analiza tych przemian wymaga oddzielnego i obszernego studium.