

Jarosław Fazan

Poezja i kontemplacja : wstęp i zarys problemu

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 7, 57-63

1998

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jarosław FAZAN

Poezja i kontemplacja. Wstęp i zarys problemu

Szczególne miejsce kontemplacji w poezji współczesnej wynika z bardzo specyficznych powiązań dwudziestowiecznej sztuki ze sprawami religii. Łączy się także z możliwym do odtworzenia zasadniczym kierunkiem przemian antyawangardowej wrażliwości poetyckiej ostatnich kilkudziesięciu lat, wrażliwości, którą od pewnego czasu charakteryzuje otwarcie na świat dostępny osobistemu poznaniu człowieka, odsłaniający się w nieuprzedzonym przez myślowe schematy, bezpośrednim uczestnictwie w codzienności. Nie trzeba chyba podkreślać oczywistego faktu ścisłego związku tych dwóch źródeł nastawienia medytacyjnego w poezji. Elementy świadomości religijnej pojawiają się u poetów jednoznacznie dystansujących się od metafizyczności noszącej piętno jakiegokolwiek doktryny równie często jak u tych, którzy odnajdują swoje miejsce co najmniej w kręgu oddziaływania konkretnej religii instytucjonalnej (tak więc obok księdza Twardowskiego czy Anny Kamieńskiej trzeba wymienić takich poetów, jak Różewicz, Białoszewski i Herbert).

Na decyzję określenia sfery wyborów metafizycznych (ale także kulturowych) różnych polskich pisarzy drugiej połowy XX wieku świadomością religijną wpływa najbardziej dosłownie rozumiana analiza ich tekstów. Tak szerokie i jednoznaczne przypisanie problematyki religijnej współczesnej literaturze wynika z chęci zacierania oczywistych różnic między poszczególnymi pisarzami i woli tworzenia jakiegoś pseudo-wyznaniowego worka dla skrajnie różniących się koncepcji i praktyk poetyckich. Stwierdzenie niewątpliwej obecności wątków odnoszących się bezpośrednio do niezwykle bogatego, wewnętrznie skomplikowanego i niejednoznacznego uniwersum religijnego służyć ma próbie zrozumienia tego, jak jego obecność, czasem zupełnie szczątkowa, współkształtuje poetyckie widzenie świata.

Nie chodzi więc o stawianie, absurdalnego w przypadku poezji, pytania o zgodność indywidualnych wypowiedzi z taką bądź inną wersją chrześcijańskiego wyznania, ale o potwierdzaną przez nieustannie powracanie współczesnych poetów do rozmaitych wątków tradycji i praktyki religijnej, ciągłą obecność duchowych poszukiwań stanowiących o trwałości chrześcijańskiej kultury.

Interesującym zadaniem może okazać się obserwacja konsekwencji przejmowania przez literaturę i sztukę niektórych aspektów religijnej duchowości, odkrywanie kierunku i celu literackich transformacji różnych elementów religijnego dziedzictwa. Sprawa kontemplacji może służyć jako przykład zjawiska, które, żyjąc we współczesnej sztuce, bardzo daleko odbiegło od swoich religijnych korzeni, a równocześnie zachowało (nie zawsze łatwo do uchwycenia) ślad swojej pierwotnej istoty.

Wyraźnego i dość precyzyjnego rozróżnienia pomiędzy kontemplacją mistyczną a, podobnym do niej, poetyckim aktem twórczym dokonał Thomas Merton. Ten amerykański zakonnik i poeta w jednej osobie, podejmując kwestię mistyki i sztuki, odwołał się do postaci swego wielkiego poprzednika świętego Jana od Krzyża: „Doświadczenie mistyka i doświadczenie artysty nie są porównywalne. Chociaż jest możliwe, że ktoś może być jednocześnie mistykiem i artystą, to jego sztuka i mistyka muszą pozostawać dwiema różnymi rzeczami. Doświadczenie mistyczne może, po refleksji, stać się przedmiotem estetycznego doświadczenia. Święty Jan od Krzyża zdołał przywołać w poezji coś ze swego doświadczenia Boga w modlitwie. Lecz otchłań nie do przebycia pozostawała zawsze między jego poezją a jego modlitwą. Nigdy go nie skusiło, aby przypuszczać, że układanie wiersza jest aktem kontemplacji”¹.

Merton podkreśla, iż doświadczenie mistyczne może stać się zaledwie tematem utworu poetyckiego, nawet wtedy, gdy autorem jest mistyk. Główna przyczyna, dla której tożsamość poezji i kontemplacji nie wydaje się możliwa wynika z tego, że „kontemplacja mistyczna sensu stricto jest doświadczeniem Boga, osiąganym bezpośrednio, pod natchnieniem łaski, bez pośrednictwa niczego widzianego, słyszanego czy «rozumianego». W tym przeżyciu dusza zna Boga bez pośrednictwa postaci czy obrazu, w umyśle czy zmysłach. (...) Prawdziwa kontemplacja nie powstaje w obrazach i pojęciach utworzonych w duszy. Jest to doświadczenie bezpośredniego duchowego zjednoczenia z Bogiem. Zjednoczenia, które może być spowodowane tylko przez Boga ...”².

Kontemplacja mistyczna wyklucza więc, w gruncie rzeczy, taki typ doznania duchowego, który mógłby zostać utrwalony przy pomocy pojęć i obrazów, a więc elementów bez których poezji nawet wyobrazić sobie nie można. Merton w swoich rozważaniach bierze pod uwagę tylko taką drogę wtajemniczenia poprzez medytację, która osiąga najwyższe formy modlitwy (modlitwę zjednoczenia i uciszenia³). Taki punkt widzenia stanowi naturalną konsekwencję skupienia mnicha trapisty na, oczywistym dla niego, celu kontemplacji. Tam gdzie nie ma jasnego dążenia do zjednoczenia z Bogiem nie może być mowy o kontemplacji: „artysta zstępuje w głąb siebie, aby działać, mistyk — żeby się zatracić”⁴.

Merton dysponuje jednoznaczną pewnością, wynikającą z mocy i daru Objawienia, zakłada więc, iż z góry można określić charakter medytacji oraz, że odosobnienie i skupienie, którego owocem staje się utwór liryczny, w żadnym momencie swego trwania nie może być podobne do jakiegokolwiek stadium modlitwy kontemplacyjnej. Można jednakże spróbować znaleźć uzasadnienie dla stanowiska mniej jednoznacznie

¹ T. Merton, *The Ascent to Truth*, London 1951; podaje w tłumaczeniu Wiesława Juszcza. Patr: W. Juszcza, *Czy istnieje mistyczna sztuka?*, [w:] *Sacrum i sztuka*, praca zbior., Kraków 1989, s. 149 – 150.

² T. Merton, *Szukanie Boga*, Kraków 1983, s. 78 – 79.

³ Tamże, s. 82 – 83.

⁴ Cyt. za: K. Zwolińska, *Sztuka i modlitwa*, [w:] *Sacrum i sztuka*, op. cit., s. 46.

oceniającego analogie poezji i mistyki. Od razu stwierdzić trzeba: nie chodzi o koncepcje przypisujące sztuce zdolność zastępowania religii, ale o poglądy autorów przeświadczonych o niemożności mieszania tych dziedzin.

Krystyna Zwolińska w bardzo ciekawym studium *Sztuka a modlitwa* stwierdza, iż „artystom właściwa jest przyrodzona kontemplacja świata”, która stanowi „odpowiednik przeżycia mistycznego w porządku natury”. Taką ideę „kontemplacji estetycznej” (termin wprowadzony przez Wiesława Juszcza⁵) zaakceptowałby przypuszczalnie nawet Merton. Zwolińska posuwa się jednak nieco dalej: „Istnieją (...) stopnie modlitwy, których rozważanie może ujawnić daleko idące analogie postępowania twórczego z postawą modlitewną. Jest to przede wszystkim modlitwa myślna (inaczej rozmyślanie lub medytacja), czyli podniesienie myśli i uczuć do świata nadprzyrodzonego, poprzez obserwację pewnych aspektów świata materialnego w świetle obecności Boga”⁶. Autorka wspomina następnie o systemie rozpamiętywania Męki Pańskiej, ćwiczeniu duchowym mającym na celu ułatwienie adeptowi drogi do najwyższych szczebli modlitwy. Według Ignacego Loyoli w tym typie pobożności ogromną rolę odgrywa „naoczna twórcza wyobraźnia”, zdolność wprost namacalnego przywoływania scen z *Ewangelii*. Zwolińska cytuje jednego z uczniów Loyoli: „Ignacy chce z nas uczynić artystów, każe tworzyć obrazy rzeczy i osób (...) i ulegać potem ich wpływowi”⁷.

Założyciel zakonu Jezuitów taki wyobraźniowy obraz nakazywał uzupełniać dźwiękiem, zapachem, wyczuciem przestrzeni. Celem tego „zastosowania zmysłów” (*applicatio sensum*) było, zaangażowanie całego człowieka (a więc nie dezawuuując jego cielesności) w modlitwie, która podbudowana zmysłowo i nasycona emocjonalnie wybuchala samorzutnie, wieńcząc rozmyślanie”.

Jezuickie i karmelitańskie wzorce duchowości jako fundamenty reformy kościoła w XVI i XVII wieku bardzo silnie oddziaływały na sztukę. Łącznikiem pomiędzy sztuką i medytacją mistyczną stał się w tej epoce renesans takiej postawy duchowej, która przez Ojców Kościoła została nazwana *theoria physica*. Według niej jedną z możliwych form modlitwy jest postawa przenikania przez Świat do Boga, ponieważ — według świętego Izaaka Syryjczyka — „nawet najwyższe zachwycenie nie może wkroczyć inaczej w życie człowieka jak przez ciało”⁸. Podstawą *theoria physica* jest pogląd o objawieniu się Boga w „rdzeniu istotnym” (*logoi*) „wszystkich rzeczy”. Teologiczne uznanie cielesności, całego świata materialnego, zrodziło się z refleksji Ojców Kościoła nad tymi fragmentami *Nowego Testamentu*, które dotyczą Wcielenia.

Paul Evdokimov tak skomentował antropologiczne fragmenty pism patrystycznych: „Głęboka racja Wcielenia nie pochodzi od człowieka, ale od Boga: ma ona swoje korzenie w przedwiecznym i niewypowiedzianym Jego pragnieniu stania się człowiekiem (...) to, że Słowo stało się Ciałem, nie było uwarunkowane przez świat, lecz przez samego Boga”⁹.

Religijna *theoria physica* znalazła artystyczną interpretację i spełnienie w hiszpańskim malarstwie barokowym, a w szczególności w niezwykłych, kontemplacyjnych martwych naturach Francisco de Zurbarana i Juana Sancheza-Cotana (który był —

⁵ W. Juszcza, op. cit., s. 146.

⁶ K. Zwolińska, op. cit., s. 47.

⁷ Tamże, s. 47.

⁸ Tamże, s. 48.

⁹ P. Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa 1985, s. 87.

notabene — zakonnikiem, kartuzem). Zwolińska ich specyficzną aurę odczytuje jako odbicie „„bezwyznaniowego» przeżycia religijnego”¹⁰, które doprowadziło do powstania obrazów i które w tych obrazach jest doskonale czytelne. *Bodegones* Sancheza-Cotana przedstawiają najzwyczajsze w świecie warzywa i owoce, o ich osobliwości decyduje sposób, w jaki zostały dostrzeżone i namalowane. Kruche, uwikłane w cykliczność przemian ożywionej materii, istnienie jabłka, kapusty, melona i ogórka na scenie świata, odślaniającej nieprzeniknioną głębię ciemności¹¹, kieruje ku Czemuś, co istnieje ukryte w „rdzeniu istnienia” uobecnionych na obrazie przedmiotów. Sens obrazów hiszpańskiego mnicha nawiązuje do koncepcji jednego z najważniejszych prawodawców sztuki chrześcijańskiej Pseudo-Dionizego Areopagity: „Można zatem tworzyć kształty stosowane dla rzeczy niebiańskich nawet z najlichszych części materii, gdyż i sama materia biorąca swe istnienie z prawdziwego piękna, zachowuje w całym swym układzie pewne ślady umysłowego piękna”.

Od drugiej połowy XIX wieku tendencją bardzo wyraźnie scalającą horyzonty ideowe różnych kierunków artystycznych wydaje się odrzucenie wszelkich odziedziczonych form normatywnego myślenia o sztuce. W związku z tym procesem znacznemu ograniczeniu ulega oddziaływanie zarówno tematyki religijnej, jak i specyficznej dla niej wrażliwości. Podejmowanie wzorców sztuki sakralnej utrudniał fakt zawłaszczania ich przez skrajnie skonwencjonalizowaną kulturę masową, „produkującą” dewocjonalia seryjnie, a więc tanio i tandetnie, tak że ich niska jakość artystyczna stała się swoistą plagą ludowej pobożności. Artyści nie rezygnowali natomiast z przyrodzonej sztuce problematyki metafizycznej, a jej nieuniknione związki z elementami świadomości religijnej najtrafniej oddaje formuła „bezwyznaniowego przeżycia religijnego”. Najsilniejszy, a przede wszystkim najbardziej twórczy okazał się nurt kontynuujący typ doświadczenia artystycznego, które odwołuje się do transcendencji bez pośrednictwa obrazowej dosłowności, np. scen biblijnych, dzięki temu że namacalne przedmioty to „rzeczy widzialne [które] są obrazami niewidzianych” (Pseudo-Dionizy Areopagita).

Niezwykle charakterystyczna dla takiego pojmowania sztuki wydaje się wypowiedź Alberto Giacomettiego, malarza i rzeźbiarza związanego z awangardą: „Ograniczając się do jednej szklanki, masz o wiele więcej pojęcia o wszystkich innych przedmiotach, niż gdybyś miał zrobić całość. Mając pół centymetra czegokolwiek, masz coraz większą szansę dotarcia do pewnego czucia wszechświata, niż gdybyś miał zrobić niebo całe”¹². Ten bardzo prosty komentarz, wywiedziony z praktycznych doświadczeń malarskich, stanowi manifest swoistej ascezy. Cele artysty wydają się maksymalistyczne mimo, a właściwie dzięki, skrajnej powściągliwości środków wyrazu, która powoduje, iż to, co na obrazie przedstawione, staje się znakiem czegoś innego, odsyła do jakości zmysłowo nieuchwytnych, ale powołanych do życia dzięki obrazom banalnych przedmiotów. W słowach Giacomettiego można odnaleźć pewien paradoks: mówi on bowiem o dziele, które ma przedstawiać konkretny kształt, odżegnuje się tym samym od abstrakcji, ale równocześnie dzieło to ma umożliwić odczytanie śladu tego, co niewystawione („czucie wszechświata”).

Źródłem zainteresowania światem zewnętrznym, skupienia na materialnym konkretnie przedmiotów był w kulturze europejskiej najczęściej praktyczny stosunek do rzeczy-

¹⁰ K. Zwolińska, op. cit., s. 49.

¹¹ Chodzi tu o konkretny obraz hiszpańskiego mistrza *Martwa natura z kapustą*, który znajduje się w zbiorach muzeum w San Diego.

¹² Cyt. za: J. Czapski, *Wyrwane strony*, Montricher 1993, s. 103.

wistości. Zmysły i język zostały tak ukształtowane, żeby postrzegać rzeczywistość w sposób umożliwiający działanie, a więc bogactwo możliwych doznań redukować do upraszczającego schematu. Henri Bergson pisał: „Rzeczy zostały uporządkowane z uwagi na moją korzyść. I ten porządek postrzegam bardziej niż kolor czy kształt rzeczy. (...) **Indywidualność** rzeczy i istot umyka nam za każdym razem, gdy dostrzeganie jej nie jest dla nas z materialnego punktu widzenia pożyteczne. (...) Obracamy się wśród ogólników i symboli, w przestrzeni jakby zamkniętej, gdzie nasza siła mierzy się skutecznie z innymi siłami; zafascynowani działaniem i przez nie wciągnięci, żyjemy (...) umieszczeni w strefie pośredniej pomiędzy rzeczami a nami, na zewnątrz rzeczy i na zewnątrz nas samych”¹³.

W dalszych rozważaniach autor *Materii i pamięci* formułuje koncepcję „naturalnego oderwania”, nie „wyznaczonego przez refleksję i filozofię”, które jest drogą powrotu do pierwotnego sposobu „postrzegania, słyszenia i myślenia”. Idealne, nieosiągalne byłoby takie oderwanie, w którym „żadne postrzeganie nie skłaniałoby duszy do działania”. Taką duszę, stanowiącą „zbyt duże wymagania pod adresem natury”, posiadałby „artysta, jakiego świat dotąd nie widział”. Następnie Bergson definiuje istotę zdolności poznawczych tego idealnego twórcy: „Postrzegałby wszystkie rzeczy w ich pierwotnej czystości, równie dobrze formy, kolory i dźwięki materialnego świata, jak i najbardziej subtelne poruszenia życia wewnętrznego. O takiej doskonałości można jedynie marzyć, jednakże każda prawdziwa sztuka do niej dąży, ponieważ jej cel to usuwanie praktycznie użytecznych symboli, konwencjonalnie i społecznie przyjętych abstrakcji, (...) tego wszystkiego, co przesłania nam rzeczywistość, aby postawić nas oko w oko z samą rzeczywistością. (...) Sztuka jest z pewnością tylko bardziej bezpośrednią wizją rzeczywistości”¹⁴.

Wśród warunków, bez których taka „czystość percepcji” nie mogłaby istnieć Bergson wymienia: „zerwanie z konwencją użyteczności, bezinteresowność zmysłów” oraz „pewne poczucie niematerialności życia”. Takie kryteria mogą wydać się dość ogólnikowe, stanowią raczej zarys zasadniczych możliwości i podstawowych wyborów, wobec których musi się określić artysta.

Jedną z możliwych, konkretnych realizacji postawy zmierzającej do odnowienia percepcji przez sztukę może być taka twórczość, której źródłem jest postawa kontemplacyjna, spełnia ona wszystkie wymagania stawiane przez Henri Bergsona. Cytowane fragmenty tego filozofa pochodzą z 1900 roku, a więc można powiedzieć, iż stanowią refleksję otwierającą nową epokę, która miała przynieść niezwykle przemiany zarówno w tworzeniu, jak i w rozumieniu sztuki. Nurty awangardowe pojawiły się na europejskiej scenie kilka lat później i postawiły myśl filozoficzną oraz estetykę wobec nowych problemów.

Różnorodne prądy artystyczne łączyła przede wszystkim wola przekształcania świata, zdecydowane dążenie do włączenia sztuki w dzieło budowania nowoczesnej cywilizacji. W pewnym sensie dopiero na początku XX wieku literatura i sztuka przystąpiły do jawnego wspierania aktywistycznego i utylitarne nurtu cywilizacji, której artyści chcieli być w tym samym stopniu piewcami, co współtwórcami. W pierwszych latach wieku krystalizuje się mit nowoczesności, na wiele dziesięcioleci określający dążenia literackie i plastyczne ruchów awangardowych. Jego ekspansja wynikała z prób

¹³ H. Bergson, *Bezpośrednia wizja rzeczywistości*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980, s. 57.

¹⁴ Tamże, s. 58.

podporządkowania sztuki koncepcjom filozoficznym i ideologicznym, głoszącym wiarę w zbawienne dla człowieka konsekwencje rozwoju technicznego. Cywilizacja miała stworzyć nowy świat dla nowego człowieka, który w gorączkowym pędzie codziennie zwiększał dystans między sobą a „rzeczywistością w jej pierwotnej czystości”, którego życie i myślenie było oparte na afirmacji świata przekreślającego „indywidualność rzeczy i istot”. Sztuka i poezja miały tworzyć kompozycje, „jakim w rzeczywistości nic nie odpowiada, miały zająć się burzeniem ustalonej hierarchii świata, a powoływaniem w jej miejsce nowej hierarchii, odrębnej rzeczywistości poetyckiej”¹⁵.

Cele nowych środków artystycznych dorównywały projektom polityków i ideologów (przykładem mogą być tutaj pewne aspekty teorii metafory Tadeusza Peipera, która, między innymi, „daje także artyście poczucie tryumfu nad materią w spełnionej deformacji”¹⁶). Konsekwencją gwałtownych przemian cywilizacyjnych stała się zagłada dawnego porządku społecznego i politycznego, a także narastanie tendencji totalitarnych, które prowadziły, z jednej strony, do ideologizacji kultury i sztuki, z drugiej zaś zapowiadały nieuchronny wybuch wojny. Jednym z wielu kulturowych następstw ukształtowania się nowego typu społeczeństwa był rozwój kultury masowej, który sprawił, że ogromna część twórczości artystycznej stała się towarem, w głównej mierze przeznaczoną do masowej konsumpcji rozrywką.

Współdziałanie niektórych ruchów awangardowych w tym procesie wynikało częściowo z utopijnej wiary (zbliżającej zresztą wielu artystów do totalitarnej utopii, zarówno komunistycznej, jak i faszystowskiej) w edukacyjną wszechmoc sztuki. W okresie między I i II wojną światową literatura i sztuka osiągnęły nie notowany wcześniej stan: zdobywają zupełnie nowe obszary tematyczne, wypracowują nieznane wcześniej i bardzo różnorodne środki wyrazu, a jednocześnie pogrążają się w swoistej izolacji od życia, pochłonięte kreowaniem „nowej rzeczywistości”. Jak nigdy wcześniej do europejskiej sztuki zaczyna przystawać opinia Fryderyka Schlegla o poezji nowożytnej: „Nie zgłasza ona w ogóle żadnych roszczeń do obiektywności, będącej (...) pierwszym warunkiem czystej i nieuwarunkowanej wartości estetycznej, zaś jej ideałem jest to, co ineteresujące, czyli subiektywna estetyczna siła oddziaływania”¹⁷.

Straszliwa katastrofa kultury europejskiej — II wojna światowa, a także jej długotrwała, utajona kontynuacja, doprowadziły stopniowo do niemal całkowitej kompromitacji mitologię nowoczesności. Awangardowe doktryny zawiodły niemalą część sztuki w ślepią uliczkę, zagnały artystę w przepaść wyizolowanego ja, niezdolnego do obserwacji rzeczywistego świata. Na początku lat 1970. polski poeta, Zbigniew Herbert, wypowiadając się na temat: „poezja wobec współczesności”, scharakteryzował istotę pracy poety. W wypowiedzi autora *Studium przedmiotu* oprócz wyrażonej dosłownie krytyki wszelkich form ideologicznego zaangażowania poezji, znajdujemy wyznaczenie niewiary w zdolność literatury, szerzej — sztuki, do istotnego i pozytywnego wpływu na kształt życia zbiorowego.

Oto fragment określający zakres kompetencji pisarza: „Sferą działalności poety, jeśli ma on poważny stosunek do swojej pracy, nie jest współczesność, przez którą rozumiem aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej — ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym

¹⁵ S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper — pisarz i teoretyk*, Kraków 1965, s. 63.

¹⁶ Tamże, s. 66.

¹⁷ Cyt. za: S. Rosen, *Konwersacja albo tragedia*, „Twórczość” 1990, nr 10.

bliżnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji”¹⁸. Słowa te podsumowują długotrwały proces, który nastąpił po II wojnie światowej. Herbert należy do generacji pisarzy, dla których okres wojny i okupacji był czasem życiowej i artystycznej inicjacji, a więc także spotkania z poetyką awangardową. Jej przewyciężenie w poszukiwaniu własnego głosu następuje w ciągu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, zasadniczy kierunek tego dążenia określiło pragnienie zakorzenienia literatury w tym, co dostępne człowiekowi pojętemu jako osoba, nie zaś cząstka bezimiennej masy; człowiekowi jako indywidualności dzielącej los podobnych sobie jednostek, nie zaś wyizolowanej ofiary ezoterycznych eksperymentów, uwięzionej w swoim pustym wnętrzu.

Jarosław FAZAN

Poetry and Contemplation. An Introductory Outline of the Problem

Summary

The essay is a form of a prolegomenon to wider considerations on the essence of an exposure experienced by an artist, which conditions creation of his works. The author stresses significant influence of religion on contemporary, anti-avantgarde poetry, which shows especially in the works of Rev. Twardowski, Anna Kamińska and Różewicz, Białoszewski and Herbert.

Reflections of poets, philosophers and researchers (e.g. Thomas Merton, Krystyna Zwolińska, Paul Evdokimov, Henry Bergson) on the relationship between mystic contemplation and the act of creation are referred to.

¹⁸ Wypowiedź Z. Herberta w ankiecie *Poeci i współczesność*, „Odra” 1972, nr 8.