

Czesław Miłosz i tak zwana „polska szkoła poetycka”¹

Pozwolę sobie zacząć od dłuższego cytatu z eseju autorstwa Adama Czerniawskiego, jednego z najważniejszych tłumaczy polskiej poezji na język angielski. Czerniawski, sam w sobie świetny poeta, jest jednym z głównych tłumaczy polskiej poezji w Wielkiej Brytanii, podobnie jak Czesław Miłosz w Stanach Zjednoczonych. Cytat pochodzi z eseju Czerniawskiego *Polish Poetry in the West, or the Canon that Fired Late* [Polska poezja na Zachodzie lub kanon, który odpalił późno] (Czerniawski nawiązywał tu przy pomocy gry słów² do refleksji Harolda Blooma³ nad zachodnim kanonem). Oto fragment:

Pocziwy Harold Bloom z werwą wytacza całą moc swego autorytetu w obronie zachodniego kanonu literatury przed tym, co nazywa „akademicką hałastrą, która chce połączyć nauki o literaturze z dążeniem do przemian społecznych”. Ta hołota, ta „sieć resentymetu”, jak ją określa wzniosłym Nietzscheańskim pojęciem, jest głównie aktywna w Stanach Zjednoczonych, ale także – jak wiemy – znajduje silne poparcie [w Wielkiej Brytanii]. Aż do niedawna ta rozżalona hałastra panoszyła się nie w krainie ludzi wolnych, ale w Związku Radzieckim i jego satelitach.

Bloom dzieli zachodnią literaturę na cztery epoki: teokratyczną, obejmującą szeroko pojmowaną literaturę grecką i rzymską; arystokratyczną, czyli szeroko pojmowany renesans; demokratyczną, obejmującą XVIII i XIX wiek; czwartą, naszą własną, którą nazywa „chaotyczną”. W tym kanonie Włosi, Hiszpanie i Brytyjczycy pojawiają się wcześniej. Niemcy wyłaniają się dopiero pod koniec XVIII wieku z Goethem, Schillerem, Lessingiem, Hölderlinem i Kleistem. Rosjanie debiutują w epoce demokratycznej z Puszkinem, Lermontowem i Błokiem. A co z Polakami? Załapują się dopiero do naszej epoki chaotycznej ze swymi trzema prozaikami – Schulzem, Gombrowiczem i Lemem – oraz trzema poetami – Miłoszem, Herbertem i Zagajewskim⁴.

Czerniawski, mimo że w dużej mierze zgadza się z apologią idei kanonu Blooma, jest bardzo niezadowolony z pominięcia polskich autorów w kanonie epok: arystokratycznej i demokratycznej. Pisze:

¹ Jest to tekst wykładu wygłoszonego 21 lutego 2003 r. na University of Washington w Seattle w ramach obchodów pięćdziesięciolecia nauczania tam języka polskiego: *50 Years of Polish at the UW: Celebrating Polish-American Heritage*. Zob. *A Lecture Series Featuring Notable Poles and Polish Americans, 2002–2003*, [online], protokół dostępu: <http://www.polishculture-nyc.org/indexNew.cfm?eventId=434>, dostęp 2 maja 2018 (przyp. tłum.). Wersję elektroniczną wykładu Bogdana Czaykowskiego redaktor naczelna „Frazy” otrzymała kilka lat temu od Adama Czerniawskiego, z następującą adnotacją: „Kopię otrzymałem od Bogdana Czaykowskiego krótko przed jego śmiercią w 2007 roku. Wprowadziłem do tekstu kilka nieznacznych zmian stylistycznych. ~ Adam Czerniawski”. Wszystkie przypisy, jeśli nie są oznaczone inaczej, pochodzą od tłumaczki Anny Jaworskiej.

² W języku angielskim słowa *canon* (kanon) i *cannon* (armata, działa) są homofoniami.

³ Chodzi o książkę: H. Bloom, *The Western Canon*, MacMillan, Londyn 1994.

⁴A. Czerniawski, *Polish Poetry in the West, or the Canon that Fired Late* [w:] tegoż, *Firing the Canon: Essays Mainly on Poetry*, Salt Publishing, Londyn 2010, s. 9. Esej ukazał się wcześniej w: A. Czerniawski, *Polish Poetry in the West, or the Canon that Fired Late*, „Thumbnail” 1997, nr 8.

Jeżeli w epoce arystokratycznej Blooma jest miejsce nawet dla Campiona i Wyatta, tuż obok Petrarki, Tassa i Camōesa, to dlaczego nie ma miejsca dla Kochanowskiego, Sępa-Szarzyńskiego i Andrzeja Morsztyna? I jeżeli Bloom może zmieścić w swoim kanonie praktycznie całą dziewiętnastowieczną poezję angielską, dlaczego pominął Mickiewicza, Słowackiego i Norwida?⁵

Czerniawski po części odpowiada na własne pytanie i wskazuje, że Bloom musiał polegać na tłumaczeniach. Jednak zaznacza przy tym, że wszyscy polscy poeci, których nazwiska wymienia, byli tłumaczeni na angielski, aczkolwiek – od razu dodam od siebie – z poetów tworzących przed XX wiekiem tylko Kochanowski, Mickiewicz i Norwid byli przekładani w takiej ilości, i na tyle dobrze, aby przekonać kogoś takiego jak Bloom, że ich teksty mają prawdziwą wartość. Co więcej, nie znalazłszy Tadeusza Różewicza wśród tych, którzy dostali się do kanonu Blooma, Czerniawski podkreśla, do jakiego stopnia poezja Różewicza była tłumaczona na angielski i publikowana zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i Wielkiej Brytanii. Tym samym wyrokuje o ignorancji Blooma – być może zrozumiałej u krytyka, który mierzy się z tak rozległą i rozciągniętą w czasie połącią literackiej historii – ale jednak ignorancji.

Do krytyki skierowanej wobec Blooma dodam jeszcze jeden zarzut. Umieszczenie w gronie polskich poetów Adama Zagajewskiego, a wykluczenie z niego Różewicza oraz Szymborskiej świadczy – przynajmniej w tym konkretnym przypadku – o niezbyt dobrej ocenie sytuacji.

Przykład Blooma ukazuje dwa zjawiska wpisujące się w tematykę tego wykładu. Pierwsze to znaczenie tłumaczenia. Drugim jest fakt, że sama dostępność tłumaczenia niekoniecznie przekłada się na docenienie wartości dzieła. Literatury, które przez wieki pozostawały poza głównym nurtem literackich osiągnięć na Zachodzie, niekoniecznie zostały włączone do kanonu (dowolnie pojmowanego) tylko dlatego, że ich dzieła stały się dostępne w przekładzie. Potrzeba o wiele więcej, aby tradycja uległa zmianie i stała się bardziej inkluzywna.

Choć jest to prawda, tłumaczenie stanowi niemniej warunek *sine qua non* takiej integracji. Jak Jerzy Jarniewicz zauważył kilka lat temu, tłumacze są kimś więcej niż tylko tłumaczami:

Niebezpieczne i błędne jest założenie, że tłumacze pracujący w ciszy w swoich wypełnionych książkami pracowniach nie robią nic innego, jak tylko przekładają z jednego języka na drugi. Bez względu na to, czy robią to świadomie czy nieświadomie, są uwikłani w coś znacznie większego – odgrywają różnorakie role, od krytyków literackich przez historyków, propagatorów, aż do specjalistów od badania rynku⁶.

⁵ Tamże, s. 10.

⁶ J. Jarniewicz, *Translators and the Destruction of Eastern Europe*, „Poetry Review” 1994, nr 80, s. 52.

I skupiwszy się w szczególności na polskiej literaturze, dodaje:

tłumacze pracujący nad współczesnym wierszem polskim również piszą historię współczesnej polskiej literatury dla czytelników anglojęzycznych lub pomagają w jej pisaniu, jako że ci drudzy swoje wyobrażenie o polskim piśmarstwie opierają prawie w całości na decyzjach i zmianach tłumacza⁷.

Wspólnota tłumaczy polskiej poezji (parafrazuję tu pojęcie „wspólnoty interpretacyjnej” autorstwa Stanleya Fisha) znacznie powiększyła się od połowy lat 50. XX wieku. Z tej wspólnoty wyróżniali się dwaj wybitni tłumacze, Miłosz i Czerniawski. To właśnie oni w znacznym stopniu ukształtowali obraz poezji polskiej w krajach anglojęzycznych.

Rola Czesława Miłosza w rozpowszechnieniu polskiej poezji i docenianiu jej w Ameryce Północnej jest praktycznie nie do przecenienia. Jego antologia *Postwar Polish Poetry* [Powojenna polska poezja], po raz pierwszy opublikowana w 1965 roku (kiedy to wzbudziła znaczne zainteresowanie i uznanie), i wydana po raz kolejny w rozszerzonej wersji w 1983 roku, prezentowała – w swojej pierwszej edycji – wiersze dwudziestu polskich poetów, a w wersji poprawionej – dwudziestu trzech twórców. Tak więc przekrój poetów jest dość szeroki, ale ogranicza się do okresu powojennego (choć tytuł jest niekonsekwentny, jako że kilka utworów zawartych w antologii powstało w latach 30. XX wieku). Ważniejsza jest jednak liczba wierszy przydzielona każdemu z poetów. Jeżeli się temu przyjrzeć, spektrum naprawdę ważnych dla Miłosza poetów znacząco się zawęża. W pierwszej edycji palmę pierwszeństwa dzierżą: Aleksander Wat, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski i sam Miłosz. Szymborską reprezentuje tylko jeden wiersz. Edycja z 1983 roku wzbogaca się o więcej wierszy Szymborskiej. Pojawia się w niej też trzech nowych twórców: Anna Świrszczyńska, Stanisław Barańczak i Adam Zagajewski. Z całej tej trójki tylko Świrszczyńskiej poświęcono tyle uwagi, co Szymborskiej, Herbertowi czy Różewiczowi.

Należy także ponadto zwrócić uwagę, że w edycji z 1983 roku Miłosz nie zwiększył liczby wierszy Różewicza i Białoszewskiego. Dodał tylko jeden wiersz do wyboru poezji Herberta. Około 1969 roku Miłosz zaczął tracić wysokie mniemanie o poezji tego poety. W prywatnym liście napisał, że jego starania, aby promować Herberta w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych (włączając w to tom tłumaczeń wykonanych przez Petera Dale’a Scotta i opublikowanych przez wydawnictwo Penguin) były błędem, bo Herbert nie sprostał stawianym mu na początku wielkim oczekiwaniom. Co się zaś tyczy Białoszewskiego i

⁷ Tamże.

Różewicza, Miłosz miał wątpliwości co do ich poezji już na początku lat 60. Różewicza nazwał „nihilistycznym humanitarystą”⁸, i napisał, że jego tragedia wydaje się „zaprzeczać wartościom afirmowanym przez jego bunt”⁹ przeciwko kulturze i konwencji. O Białoszewskim zaś zanotował, że jego „poezja jest do granic wroga elokwencji”¹⁰. Białoszewski, zdaniem Miłosza, eksperymentuje z językiem przez kwestionowanie jego „funkcji komunikacyjnej”¹¹ oraz przez zastępowanie „słów bełkotem i mamrotaniem”¹² (później widział u Białoszewskiego i jego użyciu języka mówionego „słuchową *mimesis*”¹³, którą charakteryzował jako „demokratyczną”¹⁴, ponieważ „w sposób paradoksalny następuje u niego [...] przełamanie wzoru bohemy, czyli zanika przepaść między poetą i »rodziną ludzką«”)¹⁵.

Miłosz początkowo był także mało entuzjastyczny w stosunku do Szymborskiej. Krytykował jej „zabawę ideami zapożyczonymi z antropologii i filozofii, które z łatwością mogą [...] uzależnić poezję od intelektualnych mód”¹⁶ i skutkować „sztucznością”¹⁷. Jednak w edycji z 1983 roku poprawił sam siebie – napisał, że późniejsze wiersze Szymborskiej słusznie zapewniły jej „wysoką pozycję wśród współczesnych”¹⁸.

Pomimo wątpliwości w edycji z 1983 roku Miłosz pozostawił szeroki wybór wierszy Białoszewskiego, Herberta i Różewicza – na równi z Watem, Szymborską i Świrszczyńską.

Przyjmijmy czysto teoretycznie, że tych siedmioro poetów reprezentuje tak zwaną „polską szkołę poetycką”. Pozwólcie, że przypomnę ich nazwiska: Czesław Miłosz, Aleksander Wat, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska, Anna Świrszczyńska i Miron Białoszewski. Jeżeli stanowią szkołę poetycką, nawet w luźnym sensie, powinno dać się znaleźć wspólny mianownik ich twórczości. Ich poezja, jakkolwiek nie byłaby złożona, powinna mieć jakieś wspólne cechy charakterystyczne, tematyczne, filozoficzne i formalne. Można także założyć, że przynajmniej niektórzy z mniej licznie reprezentowanych poetów – jak Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz, Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Jerzy Harasymowicz – wykazują wystarczające podobieństwa,

⁸ *Postwar Polish Poetry*, oprac. i przeł. C. Miłosz, University of California Press, Berkeley 1983, s. 85.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 103.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ C. Miłosz, *Świadectwo poezji: sześć wykładów o dotkliwości naszego wieku*, Kraków 2004, s. 90.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ *Postwar Polish Poetry*, dz. cyt., s. 109.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

znów tematyczne, filozoficzne i prawdopodobnie formalne, do głównych reprezentantów szkoły.

Myślę, że każdy, kto dobrze zna powojenną polską poezję, natychmiast zakwestionuje stwierdzenie, jakoby ci poeci tworzyli jedną szkołę poetycką. Co oprócz czynników kontekstowych łączy poezję Miłosza i Różewicza, albo Herberta i Białoszewskiego? Co pod względem filozoficznym ma ze sobą wspólnego ta dwójka oprócz wczesnych wpływów Różewiczowskiego nagiego wersu na wers Herberta? Jakże całkowicie odmienna jest poezja Wata od poetyki reszty grupy. Różnice te można by mnożyć. Naturalnie terminu „szkoła poetycka” nie trzeba rozumieć w sensie ścisłym, jako grupę poetów przestrzegających określonego programu poetyckiego, dzielących pewne założenia i piszących w wyraźnie podobny sposób. Niemniej nawet w szerokim znaczeniu tego terminu nadal trudno jest swobodnie wrzucić do worka poetów o tak różnorodnym stylu i różnych filozofiach jak wymienieni powyżej.

Zanim jednak zupełnie odrzucimy ten pomysł, dobrze zrobimy, jeżeli zajrzemy do *The Witness of Poetry* [Świadectwo poezji] Miłosza – książki, która zrodziła się z cyklu wykładów pamięci Charlesa Eliota Nortona na Uniwersytecie Harvarda w roku akademickim 1981/1982. Jeśli nie jest ona manifestem polskiej szkoły poetyckiej (a przynajmniej nie miała nim być), to na pewno stanowi osobiste poetyckie credo Miłosza i zawiera ważne zdanie na temat cech powojennej polskiej poezji (nie tylko w mniemaniu Miłosza, lecz również brytyjskich i amerykańskich krytyków takich jak Al Alvarez, Terrence Des Pres, Helen Vendler, Seamus Heaney, Clare Cavanagh i wielu innych) – tak różnej od większości zachodniej poezji okresu powojennego, nie wyłączając amerykańskiej i brytyjskiej.

Nieżyjący już brytyjski krytyk i poeta Donald Davie określił harvardzkie wykłady Miłosza jako luźno połączone i chaotycznie dygresyjne. I rzeczywiście takie sprawiają wrażenie. Niemniej jednak z ich charakterystycznie meandrującego dyskursu można wydestylować całkiem spójny wywód.

Jaka jest więc teza Miłosza w *Świadectwie poezji*?

Kluczowymi niepoetyckimi pojęciami Miłosza są: rzeczywistość, doświadczenie, rodzina ludzka, ból, historia i nadzieja. Kluczowymi terminami są: *mimesis*, klasycyzm, symbolizm, czysta poezja i realizm. Teza Miłosza brzmi następująco.

Jakkolwiek trudne może być pojęcie rzeczywistości („rzeczywistość obywatela się bez definicji”¹⁹), nie jest to pojęcie puste. I jakkolwiek trudno może być pojąć, co jest rzeczywiste, zwłaszcza jeżeli jednostka gotowa jest dopuścić możliwość istnienia czegoś, co

¹⁹ C. Miłosz, *O niewiedzy wyuczonej i literackiej*, „Kultura” 1980, nr 6, s. 38.

Miłosz nazywa „rzeczywistością leżącą u podłoża rzeczywistości”²⁰, ludzie podejmowali, podejmują i będą podejmować wysiłki, aby to zrozumieć. Miłosz mówi: „Świat istnieje obiektywnie, niezależnie od kształtów, pod jakimi pojawia się w umyśle, i niezależnie od barw, radosnych albo ponurych, w jakie przybiera go szczęśliwość albo nieszczęście poszczególnego człowieka”²¹. Ponadto powinno się tylko myśleć o egzystencji bólu i cierpienia, i – jeszcze lepiej – osobiście tego doświadczyć, być przekonanym o istnieniu sfery poza iluzją, wyobraźnią i fantazją.

Poezja – dowodzi Miłosz – która nie jest żarliwą pogonią za rzeczywistością (tj. nie jest metafizyczna) nie stanowi części „tajemniczych tęsknot wielkiej duszy ludowej”²². Poezja, która nie wyraża doświadczenia rzeczywistości i nie dąży do osiągnięcia perfekcyjnej *mimesis* (choćby nawet wydawało się to niemożliwe) lub, inaczej mówiąc, która jest czystym wiązaniem słów – to poezja rozpaczy. Poezja, która jest oderwana od rzeczywistości i doświadczenia, zbyt subiektywna („skazani na melancholię naszego jednostkowego przemijania”²³) albo zbyt przejęta bądź automatyzmem struktury literackiej lub jej własną czystością, jest mało użyteczna dla masy ludzkiej, dla tego, co Miłosz nazywa „rodziną ludzką”.

To właśnie, zdaniem Miłosza, stało się z zachodnią poezją w drugiej połowie XIX wieku. Zamiast poszukiwać rzeczywistości, stawiała sobie za cel tworzenie antyświatów, tj. samowystarczalnych konstrukcji werbalnych. Zamiast zajmować się doświadczeniem i potrzebami ludzkimi, miała na celu czystość poetyckiej formy. Zamiast używać języka zrozumiałego dla przeciętnego czytelnika, miała na celu tworzenie języka w języku, „tylko wiązania słów”. Efektem była potrójna alienacja poety. Współczesny (modernistyczny) poeta, czujący się wyalienowanym ze społeczeństwa i jego kultury, tworzył poezję oderwaną od ludzkich trosk, która tym bardziej oddalała go od mas ludzkich. Taka poezja nie wskazywała na „otwartą przyszłość”²⁴ (jak, na przykład, dodaje Miłosz, poezja Walta Whitmana), nie niosła ze sobą nadziei, nie spełniała właściwie żadnej z funkcji tradycyjnie pełnionych przez poezję przez całe wieki, aż do narodzin symbolizmu. Odkąd poezja stała się samowystarczalna, zaczęła stanowić substytut religii, a nie tym, kogo Platon – nazywający każdego poetę sługą Erosa – opisywał w *Uczcie*:

²⁰ Por. B. Czaykowski, *Myśl i jej ujęcie w poezji polskiej: od Norwida do Czerniawskiego*, [w:] *Literatura utracona, poszukiwana czy odzyskana: wokół problemów emigracji*, red. Z. Andres i J. Wolski, Rzeszów 2003, s. 25.

²¹ C. Miłosz, *Świadectwo poezji*, dz. cyt., s. 77.

²² Tamże, s. 29.

²³ Tamże, s. 116.

²⁴ Tamże, s. 22.

On jest tłumaczem pomiędzy bogami a ludźmi: on od ludzi bogom ofiary i modlitwy zanoszą, a od bogów przynosi ludziom rozkazy i łaski, a będąc pośrodku pomiędzy jednym i drugim światem, wypełnia przepaść między nimi i sprawia, że się to wszystko razem jakoś trzyma. Przez niego trafia do nieba i cała sztuka wieszczbiarska, i to, co kapłani robią, te ofiary i ceremonie²⁵.

Powojenna polska poezja – twierdzi lub przynajmniej daje do zrozumienia Miłosz – jest ciekawa i wartościowa, właśnie dlatego, że nie jest oddalona od rodziny ludzkiej (potwierdza to z pewnością jej dosyć szeroki ostatnio zasięg wśród czytelników), ponieważ jej „prawdziwym domem [...] jest historia”²⁶, jest realistyczna, a wręcz ze szczególną ostrością wyczulona na rzeczywistość. Odrzuca słowną samowystarczalność i jest świadoma stałej potrzeby dokonywania „wyboru pomiędzy nakazami poetyckiego języka [tj. klasycyzm – B.C.] i wiernością wobec tego, co rzeczywiste”²⁷.

Na zadane przez siebie pytanie, czym poezja może być w naszych czasach, Miłosz odpowiedział przez wskazanie przykładu polskiej poezji:

Wydaje mi się, że kiedy szukamy tej linii, za którą rozpościera się tylko sfera milczenia, natrafiamy na poezję polską. Nastąpiło w niej szczególne spotkanie jednostkowego z historycznym, co znaczy, że wydarzenia spadające na całą zbiorowość są odbierane przez poetę jako dotykające go w sposób najbardziej osobisty. Poezja wtedy nie jest alienowana²⁸.

Podczas II wojny światowej, pod okupacją niemiecką, w Polsce miało miejsce „spotkanie europejskiego poety z piekłem XX wieku, i to nie z pierwszym, ale bardzo głębokim kręgiem piekła”²⁹. Miłosz kontynuuje:

To nadaje tej sytuacji rysy jakby laboratoryjne, czyli pozwala sprawdzić, co się dzieje z poezją nowoczesną w pewnych warunkach. Hierarchia potrzeb jest wpisana w samą rzeczywistość. Żeby o tym się przekonać, wystarczy przeżyć jedno z tych nieszczęść, które spadają na całe zbiorowości ludzkie, czy to będzie wojna, czy rządy terroru, czy naturalne katastrofy. Zaspokojenie głodu jest wtedy ważniejsze niż wrażliwość podniebienia na takie czy inne potrawy, najprostszy akt dobroci wobec bliźniego zyskuje większe znaczenie niż wyrafinowanie czyjegoś umysłu. Losy miasta, kraju znajdują się w centrum uwagi wszystkich [...]. Następuje ogromne uproszczenie wszystkiego [...]. I oczywiście zmienia się stosunek do języka. Odzyskuje on swoją najprostszą funkcję – narzędzia służącego celowi. To znaczy nikt nie wątpi, że język ma nazywać rzeczywistość, która istnieje obiektywnie, masywna, dotykalna i przerażająca w swojej konkretności³⁰.

To właśnie tam, w doświadczeniach II wojny światowej, leży, zdaniem Miłosza, początek polskiej szkoły poetyckiej. Bez wątplenia doświadczenie wojny i jej przerażających

²⁵ Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2008, s. 68.

²⁶ C. Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 112.

²⁷ Tamże, s. 74.

²⁸ Tamże, s. 98.

²⁹ Tamże, s. 80–81.

³⁰ Tamże.

konsekwencji miało wpływ na rozwój polskiej poezji w okresie powojennym. Jednak to, co tak fascynuje w polskiej powojennej poezji, jest nie tyle nawet wspólne doświadczenie kataklizmów, ile różnorakie sposoby przekształcania tego doświadczenia w poetycką indywidualność. Sposób, w jaki Miłosz opisuje konsekwencje tego doświadczenia, pasuje zasadniczo do jego własnego poetyckiego rozwoju – ale przecież przypadki innych powojennych polskich poetów okazały się zupełnie odmienne.

Różewicz – na przykład – w obliczu własnych doświadczeń wojennych doszedł do znacznie radykalniejszego wniosku niż Miłosz. Stawia pod sąd całą kulturę europejską. Miłosz podsumowuje to charakterystyczne podejście niektórych pisarzy w Polsce po wojnie (np. Tadeusza Borowskiego):

Głównym zarzutem pod adresem kultury, najpierw zbyt trudnym, żeby go sformułować, następnie sformułowanym, było utrzymywanie przez nią siatki znaczeń i symbolów jako fasady, za którą przygotowywało się ludobójstwo. Tym samym religia, filozofia i sztuka stawały się podejrzane jako współniczki w łudzeniu człowieka podniosłymi ideami, byle przesłonić brutalną prawdę istnienia [...]. Zburzeniu uległ cały system wartości, a więc wyraźny podział na dobro i zło, piękno i brzydotę, aż do pojęcia prawdy włącznie [...]. Poezja polska, o dziwo, spotkała się raz jeszcze z poezją zachodnią, zarażoną „nihilizmem europejskim”, nadając mu jedynie bardziej radykalny wyraz. Taka jest poezja debiutującego po wojnie Tadeusza Różewicza³¹.

Otóż Różewicz niewątpliwie wysuwał ogólne oskarżenie pod adresem kultury, „ludzkiej mowy, historii, a nawet samej struktury życia w społeczeństwie”³², ale trudno to nazwać nihilizmem. Przeciwnie, wobec własnego doświadczenia Różewicz doszedł do logicznego wniosku, że wszystko musi zostać ponazywane od nowa, że wartości należy poddać ponownej ocenie, gra pozorów cechująca kulturę musi zostać zdemaskowana, a język poezji przejść radykalną odnowę:

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.

To są nazwy puste i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło.

[...]

³¹ Tamże, s. 82–84.

³² C. Miłosz, *Ruins and Poetry*, “The New York Review of Books” 1983, t. 30, nr 4, [online], protokół dostępu: <http://www.nybooks.com/articles/1983/03/17/ruins-and-poetry/>, dostęp 3 maja 2018.

Pojęcia są tylko wyrazami:
cnota i występki
prawda i kłamstwo
piękno i brzydota
męstwo i tchórzostwo.

[...]

Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
niech oddzieli światło od ciemności³³.

Różewicz zakwestionował samo pojęcie prawdy właśnie w imię prawdy, w imię bycia wiernym aktualnie doświadczanej rzeczywistości i pamięci o tych, którzy zginęli. Tym, co zdumiewa i tym, o czym Miłosz nie wspomina, jest stopień, do jakiego Różewiczowi udało się stworzyć nowy język poetycki, w zasadzie nową poetykę, która stała się znana jako „naga poezja”, choć bardziej od tego wyświechtanego pojęcia wolę złożoną wypowiedź jego tłumacza Czerniawskiego:

Poezja Różewicza jest gwałtownie bezpośrednia, a jednak nieuchwytna. Oczyszczony styl, który wypracował w swoich wcześniejszych utworach, pozostał u niego podstawowym narzędziem ekspresji. Jednak o ile język „używany naprawdę przez ludzi” ostatecznie zaprowadził Wordswortha do trywialnego słowotoku, Różewicz nie zapomniał, że poezja zajmuje się niuansami, niejednoznacznościami, na wpół wypowiedzianymi tajemnicami. Co więcej, i co ważniejsze, złożoności, z którymi się boryka, to aspekty kondycji ludzkiej³⁴.

We wczesnej poezji Różewicza mamy poetę dotkliwie wyobcowanego z rodziny ludzkiej, ale z powodów zasadniczo różnych niż te, które wyobcowały poetów takich jak Mallarmé. Tak naprawdę w swoich najlepszych wierszach Różewicz stworzył poezję nie mniej czystą (choć w innym sensie) niż poezja Mallarmégo. Osiąga to nie przez „odparowanie nieprzyjemności”, lecz przez odparowanie przyjemności, czyli przez oczyszczanie poezji z „nadmiaru poezji, nadmiaru poetyckich słów, nadmiaru metafor, nadmiaru sublimacji”³⁵. Co więcej to właśnie z powodu alienacji Różewicza jego poezja zainteresowała „rodzinę ludzką” i została przez nią doceniona, o czym świadczy jej recepcja w Polsce i w Wielkiej Brytanii.

Jak Różewicz, mimo swego wyobcowania, zyskał w późnych latach czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych tak szerokie grono czytelników i stał się najmłodszym klasykiem polskiej poezji? Po pierwsze wyrażał uczucia bardzo dużej części polskiego

³³ T. Różewicz, *Ocalony* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. i wstęp A. Skrendo, Wrocław 2016, s. 18–19.

³⁴ T. Różewicz, *They Came to See a Poet*, przeł. i wstępem opatrzył A. Czerniawski, Anvil Press Poetry, Londyn 1991, s. 12.

³⁵ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom* [w:] tegoż, *Dziennik 1953–1958*, Kraków 2007, s. 480.

społeczeństwa. Innymi słowy jego wyobcowanie brzmiało wiarygodnie – zwłaszcza, gdy skonstruować je z narzuconym optymizmem literatury komunistycznej. Po drugie – Różewicz osiągnął swą pozycję dzięki temu, że – z wyjątkiem krótkiego czasu – był sobą, dzięki upieraniu się przy swojej całkowitej niezależności. Trzecim powodem była – bez wątpienia – natura jego poetyckiego języka, jego bezpośredniość, oszczędność i autentyczność.

Przyjrzyjmy się teraz Zbigniewowi Herbertowi. O ile w radykalizmie Różewicza było coś Nietzscheańskiego, o tyle postawa Herberta była do głębi anty-Nietzscheańska. Herbert miał dość zaufania do odziedziczonych środków poetyckiej ekspresji (takich jak metafora), aby nie czuć potrzeby radykalnej zmiany własnego poetyckiego języka. Zamiast tego zaadaptował do swoich potrzeb poetykę Różewiczowską, a pierwszą potrzebą, jaką czuł Herbert, gdy ukształtował się jako poeta, nie było żadne przewartościowanie tradycyjnych wartości, ale ich ponowna afirmacja. U Herberta wierność rzeczywistości, jego własnym doświadczeniom, szła ramię w ramię z wiernością podstawowemu kodeksowi etycznemu:

Są tacy którzy w głowie
hoduja ogrody
a włosy ich są ścieżkami
do miast słonecznych i białych

łatwo im pisać
zamykają oczy
a już z czoła spływają
ławice obrazów

moja wyobraźnia
to kawałek deski
a za cały instrument
mam drewniany patyk

uderzam w deskę
a ona mi odpowiada
tak – tak
nie – nie

innym zielony dzwon drzewa
niebieski dzwon wody
ja mam kołatkę
od niestrzeżonych ogrodów

uderzam w deskę
a ona podpowiada
suchy poemat moralisty
tak – tak
nie – nie³⁶.

³⁶ Z. Herbert, *Kołatka* [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 101–102.

W swej potrzebie afirmacji Herbertowi bliżej do Miłosza niż do Różewicza. Jednak niemal pod każdym innym względem jest bardzo odmiennym poetą od Miłosza. Podczas gdy Miłosz – choć od czasu do czasu doświadczający pokus manicheizmu – jest wyznawcą rzeczywistości, chcącym nadać imię wszystkiemu, co istnieje, pojmującym własne poetyckie zadanie jako zadanie wiernej, delikatnej, ekstatycznej *mimesis*. Herbert jest ironistą i pryncypalnym sceptykiem, czego z pewnością nie dałoby się powiedzieć o Miłoszu. Naturalnie znajdujemy wiersze Herberta, które odsłaniają jego podziw dla piękna świata. Napisał też liczne eseje świadczące o jego rozległej wiedzy i uznaniu dla sztuki. Jednak jego poezja skupia się na niepewności człowieczeństwa w tym, co Miłosz nazywa „rodziną ludzką”, omyłności ludzkiej wiedzy, i „niepewnej jasności”³⁷ dyskursu religijnego lub filozoficznego. Herbert wierzył w potrzebę potwierdzenia cnót patriotycznych i heroicznych oraz w utrzymywania wysokiego statusu poezji jako sumienia narodu właśnie dlatego, że świat taki jest. Również z tego powodu, że Polska w okresie komunizmu była dla niego obmierzła. Znana jest pewna słynna i nie tak zupełnie apokryficzna historia o zawziętej kłótni między Miłoszem i Herbertem podczas jednej z wizyt Herberta w Stanach Zjednoczonych. Herbert rozwścieczony tym, co brał za brak patriotyzmu u Miłosza, groził mu, że go zastrzeli. Nie trzeba dodawać, że obaj poeci byli wtedy zupełnie pijani.

Zacytuję jeszcze słynny wiersz Herberta (*Do Ryszarda Krynickiego – list*), w którym przyznaje się do ograniczeń własnej poezji:

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

[...]

nikt z nas nie potrafił obudzić topolowej driady
czytać pismo chmur
dlatego po śladach naszych nie przejdzie jednoróżec
nie wskrzesimy okrętu w zatoce pawia róży
została nam nagość i stoimy nadzy
po prawej lepszej stronie tryptyku
Ostateczny Sąd³⁸.

Herbert jest tu nieco niesprawiedliwy wobec samego siebie, bo potrafi być nie mniej sugestywny niż Miłosz i ma swój własny sposób „zaklinalnia słów formy”³⁹. Na pewno nie

³⁷ Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobrażenia* [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 462.

³⁸ Z. Herbert, *Do Ryszarda Krynickiego – list* [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, s. 464.

³⁹ Tamże.

należy jednak – przynajmniej częściowo z własnego wyboru – do poetyckich szamanów. To w zasadzie poeta paraboliczny i medytacyjny, tak naprawdę „poeta metafizyczny” w tym sensie, w jakim termin ten został zastosowany na określenie niektórych poetów angielskich. Jego poezja, która do tej pory była widziana głównie z perspektywy politycznej (przede wszystkim za sprawą Alvareza i Miłosza), kiedyś zostanie ponownie oceniona z niepolitycznego punktu widzenia.

Jakże całkowicie odmienna i oryginalna była odpowiedź Mirona Białoszewskiego na doświadczenie wojny. Białoszewski przeżył Powstanie Warszawskie 1944 roku (które trwało 63 dni i zakończyło się nie tylko klęską powstańców, lecz także systematycznym zniszczeniem miasta przez Niemców) nie jako żołnierz, ale jako cywil. Swe doświadczenia opisuje w dziele prozatorskim *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, pisanym z perspektywy cywila tkwiącego w potrzasku pomiędzy walczącymi stronami. Właśnie to doświadczenie bycia jednym ze zwykłych ludzi, próbujących wszelkimi sposobami przetrwać, sprawiło, że Białoszewski stał się demotycznym poetą rodzinnego miasta. Białoszewski, podobnie jak Różewicz, odrzucił wyższą kulturę i jej hasła rozpoznawcze. Podobnie też jak Herbert szukał w przedmiotach, zwykłych rzeczach, antidotum na fałszywość ideologicznych frazesów. Jednak o ile Herbert czerpał z przedmiotów moralne i filozoficzne lekcje, Białoszewski tworzył mitologię rzeczy umożliwiającą ironiczny zachwyty, poetycką radość i metafizyczne zadziwienie. Do tego jest jeszcze jedna cecha ód Białoszewskiego do zwykłych rzeczy, którą chciałbym podkreślić. Poezja Miłosza, Różewicza, Herberta i Szymborskiej reprezentuje w zasadzie formę liryki, która nie tylko trzyma w cuglach wyobraźnię, lecz także tłumi bezpośrednie uczucie. Wymienieni poeci napisali mało wierszy, w których czytelnik „ja” może bezpośrednio utożsamiać się z poetycką postacią i wypowiadać słowa wiersza jak swoje własne. Tak oto mogę z łatwością wypowiadać słowa Eliotowskiej osoby: „Starzeję się... Starzeję się, niestety... / Muszę założyć na spodniach mankiety”⁴⁰. Podobnie czytelnik tekstu Białoszewskiego może bez trudu identyfikować się z poetycką postacią.

Z tymi uwagami w głowie porównajmy, na przykład, Herbertowy utwór prozą poetycką *Przedmioty z Szarymi eminencjami zachwyty*:

Przedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im, niestety, nie można zarzucić. Nie udało mi się nigdy zauważyć krzesła, które przestępuje z nogi na nogę, ani łóżka, które staje dęba. Także stoły, nawet kiedy są zmęczone, nie odważą się przykleknąć. Podejrzewam, że przedmioty robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość⁴¹.

⁴⁰ T.S. Eliot, *Śpiew miłosny J. Alfreda Prufrocka* [w:] tenże, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 12.

⁴¹ Z. Herbert, *Przedmioty* [w:] *Wiersze zebrane*, s. 173.

I Białoszewski:

Jakże się cieszę,
że jesteś niebem i kalejdoskopem,
że masz tyle sztucznych gwiazd,
że tak świecisz w monstrancji jasności,
gdy podnieść twoje wydrążone
pół-globu
dokoła oczu,
pod powietrze.
Jakżeś nieprzecedzona w bogactwie,
łyżko durszlakowa!

Piec też jest piękny:
ma kafle i szpary,
może być siwy,
srebrny,
szary — aż senny...
a szczególnie kiedy
tasuje błyski
albo gdy zachodzi
i całym rytmem swych niedokładności
w dzwonach palonych
polanych biało
wpływa w żywioly
obleczeń monumentalnych⁴².

Kolejnym niezrozumiałym elementem Miłoszowego opisu powojennej polskiej poezji jest fakt, że autor niemal zupełnie przeslizguje się nad wpływem, jakie na polską poezję wywarło powojenne doświadczenie totalitarnego komunizmu stalinowskiego i postalinowskiego. O ile Różewicz uległ na kilka lat wymogom oficjalnej doktryny literackiej realizmu socjalistycznego (i to samo jest, nawiasem mówiąc, jeszcze bardziej prawdziwe w przypadku Szymborskiej, która przeszła samą siebie swoimi odami do Stalina), o tyle Herbert i Białoszewski nie zrobili tego. Znaczący aspekt ich poezji jest wynikiem ich reakcji przeciwko narzuconemu stylowi i treści ideologicznej. Białoszewski wybrał swój materiał poetycki nie tylko w świetle własnych doświadczeń wojennych, lecz także wbrew oficjalnym wymogom. W odróżnieniu od Herberta, który żeglował przeciwko komunistycznej cenzurze i ideologii w ochronnym kadłubie ironicznej nieustępliwości i intelektualnej złożoności, Białoszewski świadomie kierował wzrok najniżej jak to tylko możliwe. Aby uzyskać niezależność, jednostka szuka u niego schronienia w zwyczajności ludzkiego życia i w języku zwykłych ludzi, ulicy, klatek schodowych, sklepów, małych spotkań towarzyskich, z całą

⁴² M. Białoszewski, *Szare eminencje zachwyty* [w:] *Dzieła zebrane*, t. 1, *Obroty rzeczy; Rachunek zachciankowy; Mylne wzruszenia; Było i było*, oprac. M. Sokołowska, Warszawa 2016, s. 55.

jego niezgrabnością, ale także jego cechami dramatycznymi, humorem, nieideologicznym konkretem. W tym języku Białoszewskiego widać uderzający kontrast z Miłoszowym dyskursywnym głosem, prawie zawsze zachowującym *decorum*, czasami przyciężkim, takim, który – jak sam go nazywał – „nie jest zanadto poezją ani zanadto prozą”⁴³.

W rozmowie opublikowanej na łamach „Chicago Review” W. Martin i Clare Cavanagh⁴⁴ wymieniają się wnikliwymi uwagami, czy niektórzy polscy poeci „opierają się” liryczności „poza poczuciem sumienia”⁴⁵, czy raczej są zaangażowani w „skomplikowaną dialektykę pomiędzy liryką jako »czystą liryką« i liryką jako sumieniem”⁴⁶. To pytanie w nieco innym ujęciu zostało zadane przez Donalda Davie’ego w książce *Czesław Miłosz and the Insufficiency of Lyric* [Czesław Miłosz i niewystarczalność liryki]. Clare Cavanagh ma bez wątpienia rację, gdy twierdzi że jedną z cech, która sprawia, że powojenni polscy poeci stają się „ujmujący jest to, że nieustannie zmagają się ze sobą, jakie jest miejsce poezji i czy istnieje jeden właściwy głos poezji”⁴⁷. Jednak podczas rozważań nad tym pytaniem ani Martin, ani Cavanagh nie patrzą wystarczająco szeroko na współczesną polską poezję, w której spektrum głosu lirycznego jest bardzo szerokie i czysta liryka ma swoich dobrych reprezentantów (wymienić tu można Juliana Przybosa, Jarosława Iwaszkiewicza, Kazimierza Wierzyńskiego, Halinę Poświatowską, Annę Frajlich lub Grażynę Zambrzycką). Nie można też powiedzieć, jakoby opór wobec liryczności, a przynajmniej pewnych jej odmian, brał się wyłącznie czy nawet przeważnie „z poczucia sumienia”. Wystarczy wymienić Tadeusza Sułkowskiego i Adama Czerniawskiego, aby zrozumieć, jak zasadniczo odmienne mogą być powody takiego „oporu”.

Teraz pozwolę sobie krótko przejść do Szymborskiej, która przedstawia jeszcze inną, wyraźnie nakreśloną drogę rozwoju. Jej dwa pierwsze tomiki poezji w dużym stopniu przestrzegały założeń socrealizmu. Jednak, co ciekawe, gdy wyruszyła w obranym przez siebie kierunku po roku 1956, nigdy nie porzuciła poetyckiego stylu, którego cechą charakterystyczną była lekkość czytania. Udoskonaliła go wręcz i doszła do jakości określanej mianem „mozartowskiej”. Niezwykle umiejętnie radzi sobie zarówno z wierszem, jak i z różnorodnymi tematami – od codziennych do metafizycznych. Robi to z łatwością, inteligencją, dowcipnie, z czymś, co można określić emocjonalnym spokojem – przymiotami, które sprawiły, że jej poezja jest nadzwyczaj popularna wśród czytelników w Polsce i za

⁴³ C. Miłosz, *Ars poetica?* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. Z. Łapiński, Wrocław 2013, s. 250.

⁴⁴ W. Martin, *An Interview with Clare Cavanagh*, „Chicago Review” 2000, t. 46, nr 3–4, s. 78–95.

⁴⁵ Tamże, s. 80.

⁴⁶ Tamże, s. 80–81.

⁴⁷ Tamże, s. 81.

granicą. Jednak temperatura jej wierszy jest zawsze umiarkowana, jej mądrość jest bardziej zdroworozsądkowa niż głęboka, jej spostrzeżenia są raczej kumulujące się niż epifaniczne, jej wirtuozeria jest czasami zbyt rozgadana i za dużo opiera się na środku stylistycznym, jakim jest powtórzenie. Niemniej to właśnie jej ograniczenia stanowią o jej sile i tłumaczą jej popularność. Mówiąc słowami jednego z najprzenikliwszych polskich krytyków – Tomasza Burka – w jej poezji nie spotyka się Absolutu, z Szymborską nie da się odbyć podróży do najdalszych piekieł historii i cywilizacji, inaczej niż z Różewiczem czy Herbertem. I w tym sensie jest prawdziwie poetką dla rodziny ludzkiej.

II

Mam nadzieję, że udało mi się przedstawić niektóre z powodów, dla których termin „polska szkoła poetycka” wydaje mi się nie tylko upraszczający, lecz także mylący. Wspólny mianownik, do jakiego zostali sprowadzeni wspomniani poeci, jest nie tylko nieadekwatny jako opis ich poetyckiej natury, lecz również niefortunny. Domniemany podmiot zbiorowy nazywany „polską szkołą poetycką” przesłania bogactwo i różnorodność polskiej tradycji poetyckiej – zarówno dawnej, jak i obecnej. Mamy przykład innego podejścia i odmiennej perspektywy w antologii tłumaczeń polskiej poezji autorstwa Adama Czerniawskiego, zatytułowanej *The Burning Forest* [Płonący las], opublikowanej w 1988 roku w Wielkiej Brytanii. Jedną z jej cech – rzecz można skandalicznych, ale jest to świadoma prowokacja – jest fakt, że nie zawiera ona ani jednego wiersza Czesława Miłosza⁴⁸. Kwestionuje tendencję wielu zagranicznych krytyków, aby polską poezję powojenną postrzegać tak, jak gdyby pojawiła się nagle, w próżni, bez żadnych historycznych korzeni i poprzedników. Antologię Czerniawskiego otwiera duży wybór wierszy wielkiego poetyckiego innowatora XIX wieku – Cypriana Kamila Norwida, którego Tadeusz Różewicz ostatnio nazwał poetą prawdziwie awangardowym. Zbiór zwraca także uwagę czytelnika na inną główną postać modernistycznej polskiej poezji – Leopolda Staffa – poety klasycznego wyrafinowania, który jednak w ostatnich latach swego życia po wojnie dostrzegł potrzebę nowego rodzaju poetyckiej czystości i prostoty. Poczesne miejsce w antologii Czerniawskiego zajmuje poezja Różewicza i Herberta, ale wybór ich wierszy znacznie różni się od antologii Miłosza. Wybór Czerniawskiego pokazuje, że o ile Różewiczowska poezja bierze się z traumatycznego

⁴⁸ Nie! Miłosz straszył pozwaniem do sądu każdego, kto tłumaczy jego poezję bez jego zgody. Nie było najmniejszej szansy, aby zaakceptował mnie jako tłumacza. Zob. „Fraza” 2002, nr 35–36. (Uwaga Adama Czerniawskiego – przyp. redakcji).

doświadczenia wojny, o tyle w późniejszych latach zostaje przyćmiona przez kwestie artystyczne, egzystencjalne i cywilizacyjne. Wybór wierszy Herberta skupia się niemal całkowicie na jego późniejszych utworach, a nie tych, które szeroko rozślawiły nazwisko Herberta w Wielkiej Brytanii podczas zimnej wojny. W antologii Czerniawskiego znajduje się kilku poetów (łącznie z wierszami autorstwa samego Czerniawskiego), których nie ma w Miłoszowej antologii i o których Miłosz nawet nie wspominał.

Antologię Czerniawskiego można docenić nawet jeszcze bardziej, gdy porównamy ją ze zbiorem Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh *Spoiling Cannibals' Fun: Polish Poetry of the Last Two Decades of Communist Rule* [Psucie zabawy ludożercom: polska poezja ostatnich dwóch dziesięcioleci komunistycznej władzy] (1991). Wstęp Barańczaka jest napisany w taki sposób, jak gdyby miał uzasadnić słuszność wieloletniego przekonania, że polska literatura nie może być zrozumiana i doceniona, jeżeli czytelnik nie ma rozległej wiedzy na temat tła historycznego i politycznego. Wartość poezji zawartej w zbiorze opiera się w dużej mierze na szantażu emocjonalnym, który zapewniają doświadczenie ucisku i walki politycznej. Polscy poeci piszący na Zachodzie zostają z niej hurtem wykluczeni z wyjątkiem Miłosza, samego Barańczaka i Zagajewskiego. Różewicz ma mniej wierszy niż wielu poetów, którzy prawie w ogóle nie mogą się z nim równać. Co więcej, wybór jednego z trzech wierszy Różewicza opiera się na rażącym błędzie interpretacyjnym i pokazuje, do jakiego stopnia bardziej polityka niż poezja była w głowach redaktorów antologii. Wiersz nosi tytuł *Śmiech*:

Klatka była tak długo zamknięta
aż wylął się w niej ptak
ptak tak długo milczał
aż klatka otwarła się
rdzewiejąc w ciszy

cisza tak długo trwała
aż za czarnymi prętami
rozległ się śmiech⁴⁹.

Oczywiście wiersz zawierający słowo „klatka” nie może być niepolityczny – a przynajmniej tak musieli uznać autorzy antologii.

III

⁴⁹ T. Różewicz, *Klatka* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, s. 321.

Bez wątpienia o poetyce i języku poetyckim warto myśleć w kategoriach poetyckich trendów, szkół, ruchów, epok, stylów. Takie terminy i pojęcia krytyczne są nieodzowne w studiach nad literaturą lub teorią literatury. Dla poetów i krytyków naturalnym jest również postulowanie rodzaju poezji, jaka powinna być – ich zdaniem – tworzona, wskazywanie modeli, chęć powodowania zwrotu w obecnym wierszopisarstwie. Choć era poetyckich programów i manifestów dawno minęła (było to szczególnie typowe w okresie od około 1880 roku do II wojny światowej, wystarczy wspomnieć same tylko szkoły symbolistów, futuryzm, surrealizm, awangardę lub socrealizm), nawet w drugiej połowie XX wieku nadal pojawiały się grupy poetyckie, nie brakowało prób definiowania szkół poetyckich. Jednak, w ostatecznym rozrachunku, wciąż musimy – jak sędzę – pogodzić się z następującymi prostymi stwierdzeniami:

1) Pozostaje pewną tajemnicą to, jak poezja (lub jakakolwiek inna forma sztuki) rodzi się w ludzkim umyśle. Lecz gdy jest tworzona, to właśnie suwerenna odgórna decyzja poszczególnych poetów sprawia, że staje się zupełnie niepodobna do innych i w ten sposób nieustannie rozszerza zakres zjawiska, które niemądrze byłoby zamknąć w jednej definicji czy formule. Wielki poeta rymu i wyobraźni, którego pojęcie poezji było całkowicie apolityczne, i który obok Białoszewskiego jest najoryginalniejszym polskim poetą XX wieku – Bolesław Leśmian – napisał w swoim *Traktacie o poezji*, że „cokolwiek się powie o poezji – jest błędem”⁵⁰. Zasadniczo miał rację.

2) W ostatecznym rozrachunku z działania kultury oraz ogółu doświadczeń wyłania się z czasem kanon, w którym tylko niektórzy poeci stają się klasykami. Kanon jest okresowo rewidowany, co jest rzeczą dobrą. Jednak mimo że niektóre nazwiska są do niego dodawane, inne nie mogą zostać z niego usunięte bez względu na zmiany dotyczące ludzkiej wrażliwości i ludzkich poglądów. Wielkim osiągnięciem Miłosza jako propagatora polskiej poezji na Zachodzie jest to, że stosunkowo wcześnie rozpoznał głównych powojennych poetów piszących w Polsce oraz wprowadził ich na rynek dzięki tłumaczeniu ich dzieł i pisaniu o nich. Podobnej przysługi nie wyświadczył – i prawdopodobnie nie mógł jej wyświadczyć – innym licznym polskim poetom (prawdopodobnie z wyjątkiem Mickiewicza): Juliuszowi Słowackiemu, Cyprianowi Kamilowi Norwidowi, Bolesławowi Leśmianowi, Józefowi Czechowiczowi, Julianowi Przybosiowi, Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu (mimo że, oczywiście, są przedstawieni w jego *The History of Polish Literature* [Historia literatury polskiej]). Ich imiona będą stopniowo dodawane do

⁵⁰ B. Leśmian, *Poezje*, red. A. Piotrowski, Warszawa 1957, s. 5.

kanonu poezji europejskiej, choć ich poezja jest o wiele trudniejsza do przetłumaczenia od poezji samego Miłosa, Herberta, Różewicza czy Szymborskiej.

3) Koniec końców to właśnie poszczególne wiersze ustanawia i podtrzymuje swoją własną wartość poprzez swój charakter i swoją doskonałość. Jeśli tłumacz nie zdoła stworzyć poetyckiego odpowiednika w innym języku, wiersz, o którym mowa, nie przetrwa takiego przejścia.

4) Poezja jako stały towarzysz ludzkości w jej historii, jako część „tajemniczych tęsknot wielkiej duszy ludowej”⁵¹ ma nieodzowne do życia funkcje nie tylko wtedy, gdy zajmuje się wydarzeniami historycznymi i sprawami społecznymi. Jej waga jest równie wielka, gdy zaczarowuje słowa w formę w taki sposób, że mówi językiem sztuki, wyobraźni i emocji. Staje się tym, co nazwałbym osobistym utworem lirycznym dla czytelników. Jednym z ograniczeń głównych powojennych polskich poetów jest – ogólnie rzecz biorąc – to, że nie dostarczają czytelnikom słów wyrażających wprost ich emocje, pragnienia i wyobraźnię. A gdy ludzie nie mogą mówić w swoim imieniu słowami poetów, zaczynają mówić niepoetyckim językiem środków masowego przekazu i kultury popularnej. Graniczna linia milczenia biegnie nie tylko tam, gdzie doświadczenie historyczne obezwładnia widza przerażeniem; może to być także głos osób mówiących do innych ludzi, do Boga lub do samych siebie.

5) Na koniec pozwolę sobie zrobić coś, co nie przystoi naukowcowi, czyli krótko nakreślić coś w rodzaju osobistego credo.

Wierzę w wartość szerokiego spektrum. Innymi słowy: wierzę, że konkretne „wartości” mają tendencję do tracenia na wartości i sensie, o ile nie są postrzegane na tle, czy też w kontekście, innych wartości. Nie tylko swoich przeciwieństw (dobro – zło, piękno – brzydota), lecz także swoich „inności”. Śmiem twierdzić, że łatwiej docenimy poezję odpowiedzialności za świat (jak to mówi Różewicz), gdy docenimy także poezję czystego piękna świata; że powaga pomaga żartobliwości, prostota sprzyja złożoności i odwrotnie; że potrzebujemy bez troski, radości, spokoju, czystej żywiołowości i swobody ducha, aby docenić i odszukać nastroje oraz formy myślenia, które są intelektualne, głębokie, zamierzone lub moralne; że śmiertelna powaga, przemawianie *ex cathedra*, świętość, czystość wymagają momentów humorystycznych, ulgi niesionej przez dowcip, tańca i pieśni. Śmiem dowodzić, że nasz świat technologii, zysku, konsumpcjonizmu, konfliktowej i ćwierćinteligentkiej polityki, dosłowności i teorii unosi się na falach emocjonalności, uczuć, fantazji, wyobraźni, niepewności i metafizycznego przerażenia; że poezja – aby sprostać potrzebom rodziny

⁵¹ Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 29.

ludzkiej – musi wyrażać i uwzględniać wszystkie aspekty natury ludzkiej i ludzkich związków. Krótko mówiąc, potrzebujemy szerokiego spektrum poetyckiej ekspresji, a nie tylko wycinka, który Miłosz ukazał jako wzorcowy. Uroki życia zwykłych ludzi są mniej wzniosłe, aczkolwiek nie mniej metafizyczne niż to, co wymyślają dla nas moralisci, autorzy programów partyjnych, dyrektorzy wielkich korporacji, surowi ojcowie narodu czy furie Eurypidesa.

Jest też sfera języka, który prawdziwie jest naszym wszechświatem. W swoim *Świadectwie poezji* Miłosz mówi w pewnym momencie, że poezja porządkuje archetypy, ale nie wyprowadza z tego stwierdzenia żadnych istotnych wniosków⁵². W rzeczywistości poezja jest najważniejszym językiem emocji i wyobraźni. To, jak mówimy do siebie w miłości i chwilach kryzysowych – to, jakich obrazów i zwrotów używamy w najczarniejszych chwilach i na najwspanialszych wyżynach naszej metafizycznej kondycji – stanowi najgłębszą substancję naszego człowieczeństwa. I tu właśnie sztuka języka poetyckiego staje się kluczowa (nawet jeśli wiele dawnego terytorium i wpływu poezji zostało przejęte przez pośrednie i wulgarne formy „sztuki”).

Post scriptum

Z całą pewnością istnieje obecnie, i istniała przez ostatnie mniej więcej piętnaście lat, polska szkoła poetycka, a ściślej amerykańsko-angielsko-irlandzka polska szkoła poetycka. Doczekała się nawet własnej antologii po angielsku w piśmie „Chicago Review”⁵³. Większość poetów w tamtym numerze zbuntowała się przeciwko poezji Miłosza, Różewicza, Herberta, nawet Szymborskiej. Nie chcieli mieć nic do czynienia z „etyką, polityką lub teologią”⁵⁴. Stali się buntownikami przeciwko „socjosferze”⁵⁵ „odwracającymi się od historii i tradycji”⁵⁶. I to jest – można by rzec – tak, jak powinno być. Polska stała się – po 1989 – „normalnym krajem”, życie w niej stało się „normalnym” życiem. Moglibyście pomyśleć, że poezja – uwolniona od ciężaru historii, polityki i „socjosfery”⁵⁷, od dążenia do bycia sumieniem narodu i zamiennikiem politycznej opozycji – zakwitnie setką pojedynczych kwiatów. Zamiast tego mamy naśladowców i importerów obcych modeli, które są zbyt często raczej czwartorzędnej jakości. Mamy wiersze do znudzenia przypominające siebie nawzajem.

⁵² Tamże.

⁵³ „Chicago Review” 2000, t. 46, nr 3–4.

⁵⁴ P. Śliwiński, *Przygody z wolnością: uwagi o współczesnej poezji*, Kraków 2002, s. 18.

⁵⁵ P. Śliwiński, *Gorzej czy normalnie?*, „Kresy” 1999, nr 4, s. 95. Tenże, *Przygody z wolnością...*, s. 13.

⁵⁶ P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, s. 13.

⁵⁷ P. Śliwiński, *Gorzej czy normalnie?*, s. 95. P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, s. 13.

Mamy „coraz bardziej niezrozumiały i klaustrofobiczny kult niepokoju i niemocy – poetyckiej, intelektualnej i moralnej, a także wiążące się z tym bałwochwalstwo Tekstu”⁵⁸. Mamy „kurczenie się filozoficznych i estetycznych horyzontów”⁵⁹. Owszem, mamy polską szkołę poetycką, ale nie mamy – jak do tej pory – wybitnych pojedynczych poetów. Prawdopodobnie szok okresu transformacji okazał się zbyt wielki dla poetyckiej kreatywności i wyobraźni. Prawdopodobnie potrzebujemy więcej czasu, żeby polska poezja wróciła do własnych korzeni i znalazła tam inspirację do poetyckiej odnowy.

Możliwe także jednak, że czas poezji już minął, że rozpoczęliśmy taki etap cywilizacji, w którym stanie się zapomniana. Prawdopodobnie nie da się dłużej mówić z punktu widzenia „tajemniczych tęsknot wielkiej duszy ludowej”⁶⁰. Czy w ogóle istnieje jeszcze coś, co może być nazwane „ludem”? Nie wspominając o jego „duszy”?

Trudno to stwierdzić. Można tylko na to liczyć.

Na szczęście pozostaje poezja z przeszłości. Miłosz we wnioskach ze swoich harwardzkich wykładów ulokował swoją nadzieję w historii. Za Simone Weil zadał pytanie: „Skąd przyjdzie odrodzenie do nas, którzyśmy skazili i spustoszyli cały glob ziemski?”⁶¹. Odpowiedział jej słowami: „Tylko z przeszłości, jeżeli ją kochamy”⁶². Nie wydaje mi się, aby Simone Weil chciała powiedzieć, że powinniśmy kochać przeszłość w całym jej ogóle. Zbyt często przeszłość była zbyt straszliwa. Jednak w naszej przeszłości zawiera się wielka poezja, w tym poezja polską, a ci, którzy się przeciw niej buntują, bo zależy im na swoich „małych rozbitych duszach” – jak to kiedyś określił Herbert – powinni zdawać sobie sprawę z popełnionego błędu, jeśli chcą siebie nazywać poetami.

Bogdan Czaykowski

Przełożyła Anna Jaworska

⁵⁸ P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, op. cit., s. 14. P. Śliwiński, *Gorzej czy normalnie?*, s. 96.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ C. Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 29.

⁶¹ Tamże, s. 115.

⁶² Tamże.