

Nad genealogią i meandrami istnienia „poezji czystej”

Z dziejów literatury pięknej przebija delikatna sugestia, że pierwociny poezji, zaginione w otchłani czasu, stanowiły najczęściej pieśń religijną albo parareligijną o podniosłym charakterze, czemu służyło tak zwane uporządkowanie naddane i metrum, *analogon* nut, stabilizator melodii brzmień. Właśnie to i zasadę *mimesis* trzeba uznawać za prymarne cechy konstytutywne liryki. Na takim podłożu kształtowały się systemy wersyfikacyjne, różnicowały się za sprawą prozodii języków narodowych i następował ich dalszy, mimowolny rozwój. Retoryczność cechowała mowę wiązaną od wieków, implikowała jej deklamacyjność, czyli sposób wypowiedzania utworów na głos ujawniający melodykę, jeszcze nie tak dawno kojarzony ze skandowaniem, a obecnie z deklamacją i recytatywem. Mariaż liryki oraz śpiewu – najlepiej przy wtórce muzyki instrumentalnej – ujawnia genetyczny związek mowy związanej z modlitwą, dyktowany potrzebą *sacrum*; choćby to nawet miała być potrzeba niecodzienna.

Sacrum utrwaliło się w świecie wewnętrznym starotestamentowych psalmów i pieśni oraz antycznych greckich ód, trenów, hymnów, tragedii; dostrzegali je Arystoteles w *Poetyce* (IV wiek przed Chrystusem). Wnikało wprost bez ustanku do świata wewnętrznego poezji także później za sprawą praktyki literackiej dwóch tysięcy lat z okładem, ważnej jako fundament tradycji, bez której żadna sztuka nie może istnieć ani doznawać rozwoju. Wywoływało, na zasadzie ciągów dalszych, znamienne echa w dziełach zarówno mowy związanej, jak i sztuki dźwięków – muzyki, a także sztuk wizualnych (malarstwa, rzeźby, architektury), w przemyśleniach artystów różnej maści, w rozprawach historyków literatury i filozofów. Prawdę mówiąc, echa nie zawsze brzmiące tak samo, bywało, że wtórne, zmacone, wywołane drogą pośrednictwa – w stopniu bliżej nieokreślonym – refleksjami romantyków. Właściwie supozycjami, niekiedy bliskimi fantasmagoriom, czego znaczącym przykładem prekursor dekadentów, nowojorski *poète maudit*, Edgar Allan Poe (1809–1849), który – za sprawą szczególnego wyczucia elementu inkantacji¹ – uchodzi za inicjatora poezji czystej, antycypującej eksperymenty awangardowe i nadrealizm. Istotę liryki sprowadza on do

¹ T.S. Eliot, *Od Poe'a do Valéry'ego* [w:] *Szkice krytyczne*, wybór, przekład i wstęp M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 111.

kategorii piękna², toteż według niego poezja, będąc sztuką słowa, musi unikać zarówno bezpośredniego, jak i sprawozdawczego prezentowania kwestii intelektualnych oraz emocjonalnych właściwych epice, powinna zaś fascynować odbiorcę organizacją warstwy akustycznej, służebną wobec doznań piękna. Właśnie takim tropem, kierując zawsze uwagę na dźwięk, zdążyli później kontynuatorzy, nie tylko spod znaku awangardowego surrealizmu. Twórczość Poe’a, liryczna i fabularna, bynajmniej nie mogła się obywać bez śladów percepcji zmysłowej świata zewnętrznego wobec autora i bohaterów, ale też nie stroniła od ambicji przewrotnych, skażonych nihilizmem³, uznawanych przez wielu naśladowców za ambicje duchowe o wartości dodatniej. Epatowała gotyckim kostiumem grozy, leksyką paradoksu, sugerowaniem mrocznych tajemnic, ukazywaniem egzystencji ludzkiej poza dobrem i złem. Uzyskała ogromny odzew we Francji.

Ideę tak, z grubsza, widzianej poezji czystej podjął francuski symbolizm – Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry – lansując autonomię narzędzi mowy wiązanej, lecz skądinąd wiadomo, że symbolizm nie ograniczał się do spraw językowej samoświadomości. Preferował twórczą wyobraźnię, apoteozował intuicję, poznanie drogą upodobnień, stąd praktyka pisarska owocowała licznymi analogiami, aluzjami, korespondencjami. Dbał o wieloznaczeniowość tekstów. Nadawał wyobraźni semantykę refleksyjno-filozoficzną. Aurą myślowych przesłań zbliżał się czasem do mistyki, akcentował istnienie rzeczywistości duchowej, głębokiej nad wyraz, z pozoru niejednorodnej, lecz wewnętrznie spójnej, obecnej pod powierzchnią konkretnych zjawisk i rzeczy⁴. A przy tym epatował bogactwem innowacji artystycznych i technicznych. Dla Stéphana Mallarmégo poezja czysta była absolutem, toteż – twierdził on – słowa, uwolnione od zadań retorycznych i komunikacyjnych, stanowią jej jedyną rzeczywistość. Niekiedy niosła w sobie doraźne koncepcje parafilozoficzne, bywała rozumiana jako magia, bądź swoista metafizyka.

Dystans czasu, historia – w nomenklaturze Cypriana Norwida „korektorka wieczna” – sprzyja weryfikacji utwierdzonych modą przekonań. Parę dziesiątków lat później – jak napomknął narrator (*mg*) hasła *Poezja czysta* w *Słowniku terminów literackich* – „Henri Brémond, francuski historyk religii i teoretyk literatury, uwydatniał [już] mistyczne treści w

² E.A. Poe *Filozofia kompozycji* (1845), przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1975, s. 37: „Piękno stanowi jedyną właściwą sferę poetyckości”.

³ Józef Wittlin (*Pisma pośmiertne i inne eseje*, Warszawa 1991, s. 295) określił Poe’go mianem „satanisty z Bronxu, prekursora «dekadentów» i wszystkich *poètes maudits* Europy”.

⁴ Ph. Van Thighem, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*, przeł. M. Wodzyńska, E. Maszewska, Warszawa 1971, s. 266–267.

poezji czystej, które wiązał z pierwotnymi inkantacyjnymi elementami poezji”⁵.

Wszakże informacja słownikowa o znamionach definicji, choć słusznie akcentuje stronę brzmieniową mowy wiązanej, nie może zadowalać, bowiem sprawia wrażenie okaleczonej z powodu braku nader ważnego kontekstu historyczno-kulturowego, który towarzysząc zjawisku czystej poezji, znaczonej szyldem „Henri Brémont”, współokreślał je i uwydatniał. Toteż celem koniecznych dopowiedzeń nadmieńmy tutaj, że – wspierany myślowo przez ówczesne publikacje neotomisty Jacques’a Maritaina⁶ (*Granice poezji*; to jest *Fontières de la poésie et d’autres essais*, 1926), Mikołaja Bierdiajewa (*Nowe Średniowiecze*; 1924), Thomasa Stearnsa Eliota (*Zadania poezji*⁷; to jest *Conclusion*; 1923, w: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933) – Brémont stworzył tak zwaną szkołę pisarzy w Aix-en-Provence, inspirującą się ideą czystej poezji. Proponował wszakże coś zupełnie innego niż Amerykanin Poe, aczkolwiek w jakimś stopniu – w zakresie techniki mowy wiązanej – musiał go akceptować. Przejmował zaś i rozwijał uniwersalne aspekty duchowości *stricte* wysokiej symbolistów: Baudelaire’a, Mallarmégo, Valéry’ego. Osadzał poezję czystą na życiodajnej glebie kultury basenu Morza Śródziemnego, zwłaszcza epoki romantyzmu. Dzięki temu pozyskiwał sympatyków i zwolenników wśród artystów usposobionych konserwatywnie.

Na pewno takim artystą był Jan Lechoń. Podjąwszy wierszami *Karmazynowego poematu* (1920) urokliwy, ambiwalentny spór-dialog z tradycją romantyzmu, okazał się niebawem czułym znawcą, kontynuatorem, interpretatorem oraz propagatorem teorii Brémonta. Uznał ją za owocny przewrót w obszarze mowy wiązanej.

Przewrót ten – konstatował Lechoń w eseistycznej gawędzie *Poezja czysta w poezji polskiej* (1940) – z różnych stron idący, wywodzący się bądź [to] od Mallarmégo i Valéry’ego, bądź [też] od Apollinaire’a, [za sprawą odcieni znaczeń] przybrany w najróżniejsze nazwy „poezji czystej”, [albo] „czystej formy”, [a] wychodzący z [ewidentnych przesłań] religijności, estetyzmu i formalizmu – zmierza przeciw do godzącego wszystkich [zwaśnionych między sobą zwolenników] przekonania, że poezja łączy pewne cechy muzyki i literatury, które czynią z niej zjawisko estetyczne [...] odrębne, rządzące się własnymi prawami [...]. Pojęcie „poezji czystej”, określone i wprowadzone w ów [niedawno rozegrany] bój literacki przez ks. Brémonta, jest na pewno najbliższe syntezy wszystkich nowo rodzących się [na ten sam temat] teorii, oddaje ono zarówno formalną jak moralną stronę zagadnienia – nie ustala ono,

⁵ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1988, s. 371.

⁶ Myśli Jacques’a Maritaina uobecnił Henri Brémont w eseju *Poezja i modlitwa (Prerie et poésie)*. Zob. H. Brémont *Poeta i mityk*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wybór i wstęp I. Wojnar. Warszawa 1980, s. 82.

⁷ Ten esej Eliota (*Zadania poezji*) stanowi odniesienie do teorii Brémonta.

oczywiście, ścisłych kryteriów rozpoznania, które zostają świadomie określone jako niemożliwe, ale uchyla – jak żadna dotąd inna teoria poezji – rąbek tajemnicy⁸.

Dla jasności wykładu trzeba zaznaczyć, że dość intrygujące wyrażenie „rąbek tajemnicy” wprowadził Lechoń celem rozróżnienia – ożywił je Brémond – „poezji od literatury”; z czasem zwykło się mówić: poezji od niepoezji.

Gołym okiem widać, że kwestia takiej poezji nie jest łatwa do precyzyjnych ujęć, po pierwsze, ze względu na swoistą tajemniczość; po drugie, za sprawą braku ostrości wywołanej ewidentną interdyscyplinarnością⁹; po trzecie, z powodu długotrwałej ewolucji owego zjawiska. Ewolucji, która – rzecz jasna, umownie – swoim ukształtowaniem przypomina ruchomą linię, jaka z powodzeniem mogłaby ilustrować meandry drogi czystej sztuki do poezji metafizycznej z lat trzydziestych XX wieku, a później, po roku 1939, do poezji ocalenia. Ta ewolucja spraw i zagadnień następowała dość intensywnie w czasach romantyzmu, Młodej Polski i międzywojnia (1918–1939); potem, w okresie PRL-u, skazana na samolikwidację, gasła, wszakże nie od razu i nie do końca.

A zatem, przez mniej więcej dwieście lat do ciągle aktualizowanego hasła czystej sztuki (albo, w wersji obocznej: sztuki dla sztuki), które oznaczało apoteozę mowy wiązanej, przypisywanie jej atrybutów boskości (absolutu), w pewnym zakresie przystawała idea poezji czystej jako żądany spadek z epok minionych, a zarazem rodzaj wsparcia. Mimo to nie było i nie ma jednej, obowiązującej definicji poezji czystej. Chociaż dla przejrzystości wykładu zwykło się rozróżniać dwie, albo trzy główne odmiany takiej poezji¹⁰, to każdy, kto używa owego pojęcia, rozumie je na swój własny sposób. Tę trwałą modę zainicjował romantyzm, epoka panpoetyzmu. Urodzajowi dzieł wierszowanych towarzyszyła wtedy mnogość refleksji estetycznych, przypomnianych niedawno w dwu cennych poznawczo księgach, a mianowicie w antologii *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja* oraz w zbiorze rozpraw *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*¹¹. Owa mnogość refleksji estetycznych odzywa się także na różne sposoby w rozlicznych pracach o wielkich romantykach, o Adamie Mickiewiczu, Juliuszu Słowackim, Cyprianie Norwidzie,

⁸ J. Lechoń, *Poezja czysta w poezji polskiej* [w:] *O literaturze polskiej*, Warszawa 1993, s. 100.

⁹ Ową interdyscyplinarnością współokreślają: literatura, filozofia (estetyka), teologia, mistyka.

¹⁰ Dwie odmiany poezji czystej wyróżnia Artur Hutnikiewicz. Tegoż, *Teoria „poezji czystej”* [w:] *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Toruń 1965, s. 125–127. Natomiast trzy odmiany poezji czystej rejestrował Ludwik Fryde *Odmiany poezji czystej*. „Pion” 1939, nr 6. Cyt. za tegoż, *Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1966, s. 243–247.

¹¹ *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1976; *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. E. Nowicka i Z. Przychodniak, Poznań 2008.

Zygmuncie Krasińskim, Fryderyku Chopinie. Dość tutaj wskazać dla przykładu te oto rozprawy, śladowo obecne w moim szkicu: Haliny Krukowskiej „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta¹²; Włodzimierza Torunia „*Cóż wiesz o pięknie?... Norwida pytania o piękno*”¹³; Dariusza Pniewskiego *Między obrazem a słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida* (Lublin 2005); Bernadetty Kuczery-Chachulskiej *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki* (Warszawa 2008); Bohdana Pocięja *Polskość Chopina* (Warszawa 2012); Władysława Stróżewskiego *Wokół piękna. Szkice z estetyki* (Kraków 2002).

Europejskich romantyków – to jest filozofów i artystów – najbardziej różniło od Edgara Allana Poe’a to, że Amerykanin traktował poezję bez nadmiernej uwagi, oni zaś mowę związaną apoteozowali i sublimowali. Uznawali ją za rzecz szczególną, która zakresem swoich znaczeń ma ogarniać wszystkie dziedziny sztuk, niekiedy deifikowaną, innym razem podnoszoną do statusu religii; zawsze wieńczącą ducha kultury basenu Morza Śródziemnego. Innymi słowy, poezja została wtedy wyróżniona miejscem głównym „w panteonie sztuk. Romantyczny panpoetyzm był zarazem panestetyzmem [...]”¹⁴. Według Madame de Staël w kategorię poezji została wpisana złożoność, a nawet, w pewnym sensie, migotliwość semantyczna. Poezja to przecież – konstatowała pani de Staël – „piękna okolica, harmonijna muzyka, widok ukochanej istoty, nade wszystko zaś uczucia religijne, które sprawiają, iż odczuwamy w nas samych obecność Bóstwa”. Siłą rzeczy, „poezja jest [...] we wszystkich jestestwach zdolnych do głębokich i prawdziwych uczuć [...]”¹⁵.

Carl Friedrich Schinkel, który należał do architektów romantyzmu niemieckiego, orzekał: „Sztuka sama jest religią”¹⁶. Natomiast Friedrich Wilhelm Joseph Schelling był przekonany, że „sztuka jest jedynym i wiecznym Objawieniem, jakie istnieje”¹⁷; a zatem, według niego, odgrywała rolę *analogonu* Biblii. Toteż „świątyniami religii sztuki” okazywały się odtąd „salony literackie, sale koncertowe i teatry. [...] Sztuka stawała się rodzajem aktywności, w której doznania estetyczne miały zastąpić uczucia religijne”¹⁸.

Za sprawą wzmiankowanej mody na swobodne rozumienie poezji czystej nie sposób

¹² H. Krukowska, „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej*, Białystok, 2–4 grudnia 1988, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 221–239.

¹³ W. Toruń, „*Cóż wiesz o pięknie?... Norwida pytania o piękno*” [w:] *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, s. 65–77.

¹⁴ Z. Przychodniak, *O tym, jak literatura stała się piękna (i jak piękną być przestała)*, [w:] *Piękno wieku dziewiętnastego...*, s. 19.

¹⁵ A.L.G. de Staël Holstein, *O Niemczech*, [w:] tejsze, *Wybór pism krytycznych*, przeł. i oprac. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Wrocław 1954, s. 116–117.

¹⁶ Cyt. za D. Kalinowski, *Religia sztuki (Philipp Otto Runge)*, [w:] *Piękno wieku dziewiętnastego...*, s. 254.

¹⁷ F.W.J. Schelling, *System idealizmu transcendentnego*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1979, s. 355.

¹⁸ D. Kalinowski, dz. cyt., s. 257.

się dziwić, że trochę inaczej niżli wstępny i dojrzały romantyzm poezję czystą widział nasz młodopolski modernizm¹⁹, chociaż był on, przynajmniej częściowo, inspirowany przez symbolistów z Francji (to przedstawiciele ostatnich pokoleń tamtejszych romantyków), odmiennie zaś dwudziestolecie 1918–1939, jak wiadomo, również zapatrzone w symbolistów, zwłaszcza skamandryci i twórcy spod znaku drugiej awangardy. Z powodu różnorakiego traktowania czystej poezji – i w ogóle sztuki czystej – mógł ożywać spór o powinności sztuki. Sięgał on korzeniami *Promethidiona* Norwida, a mianowicie postulatu „sztuki bez granic”, za którym optowali awangardziści. I tak, gdy Julian Przyboś tworzył swoją wersję czystej poezji, była to – zakładał, naśladując Norwida, choć się od niego formalnie odżegnywał²⁰ – właśnie „poezja bez granic”, rzekomo poza tradycją kultury chrześcijańskiej. Józef Czechowicz zaś opowiedział się za tak zwanym „estetycznym etyzmem” i wiązał poezję z wprost filmową „wyobraźnią stwarzającą” o romantycznym rodowodzie.

Zarazem aktualność uzyskiwał dylemat: czy sztuka ma być, jak niedawno wyznawała Młoda Polska, celem samym w sobie, czy też należy jej przypisywać obowiązki wyższego rzędu, moralne bądź obywatelskie? Grzegorz Timofiejew (*Wiersze o wierszach*; 1933) zastanawiał się. „Co w sztuce jest powinność i jak cel ten oddać?”. Władysław Sebyła (*Koncert egotyczny. Poemat refleksyjny*; 1934) pytał wprost. „Poezjo! Czyś jest tylko słów igraszką?”. A zatem, czy funkcją sztuki jest jedynie piękno? Czy służąc tylko i wyłącznie pięknu, nie sprzeniewierza się ona dobru i prawdzie? Dla Timofiejewa i Sebyły, z chwilą, gdy uzmysłowili sobie ów problem, Norwid okazywał się aktualny ze wszech miar, stawał się literackim patronem i wzorem.

Ten spór-dylemat, ze swej istoty dramatyczny, wyrażany językiem mowy związanej, nie stronił od wskazywania imponderabiliów – chronologicznie wcześniejszym tego dokumentem był wiersz Władysława Broniewskiego o znaczeniu *art poétique*, zatytułowany *Poezja*, z tomu *Dymy nad miastem* (1926) – wydaje się jednak niemożliwy do arbitralnego rozstrzygnięcia. Przecież raz po raz w rzeczywistości historycznej dochodzi do głosu sztuka słowa tożsama z beztroską zabawą, jej podmiot kumuluje w sobie cechy ludyczne. Ale też niejako równolegle z tamtą, istic kabaretową mową wiązaną, współistnieje poezja wyższa, której twórca, od czasu do czasu, może uzyskiwać miano poety-proroka, choćby nawet lubił

¹⁹ Świadczy o tym choćby, zmacony myślowo *Confiteor* (1899) Stanisława Przybyszewskiego. Sztuka prawdziwa, odpowiadająca ideałowi „sztuka dla sztuki”, nie może mieć „żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu duszy”. Taką sztukę identyfikował autor *Confiteoru* z religią (bynajmniej nie chrześcijańską), w artyście widząc jej kapłana.

²⁰ J. Przyboś (*Próba Norwida* [w:] tegoż, *Sens poetycki*, Kraków 1963, s. 110–111) negował wszelkie związki Awangardy Krakowskiej z tą tradycją.

wdziewać kostium cygana bądź błazna, jak Konstanty Ildefons Gałczyński²¹. Takie, na wskroś paradoksalne, dychotomiczne okazują się doświadczenia ludzkich dziejów i kultury.

Od proklamowanych haseł czystej sztuki raczej niezbyt daleko bywało do wyróżnianej przez Młodą Polskę aksjologii doktryny Artura Schopenhauera (1788–1869), która w pewnym stopniu syntezując estetykę romantyzmu konstatawała – odpowiednie nie tylko dla osób udreńczonych życiem – aspekty terapeutyczne każdej sztuki, jak zresztą wszelkich rzeczy pięknych, percypowanych przez nas „w zachwyceniu”²². Stąd, drogą pośrednictwa, można w tekstach modernistów stwierdzać pogłos niegdysiejszej *paidei* platońskiej, nastawionej na formowanie ludzkich dusz i charakterów. Wszelako parnasizm sztandarowego poety Młodej Polski, Kazimierza Przerwy-Tetmajera – deklarowany przezeń w lirykach (z tomu *Poezje II*; 1894): *Evviva l'arte, Melodia mgieł nocnych, O sonecie, W Kaplicy Sykstyńskiej, Dyskobol, Ekstaza* – stanowi raczej wątpliwe remedium na nihilizm wierszy-manifestów tego dekadenta: *Koniec wieku XIX, Hymn do Nirwany*. Epatuje przecież znakami relatywizmu. „Choć życie nasze splunięcia niewarte, / Evviva l'arte!”. Tak czy owak, Schopenhauer nadał wartość szczególną semantyce psychologii odbioru. Jego sposób podejścia do rzeczy okazał się zasadą cenioną przez następców.

Akurat w tej mierze sensy rzędu wysokiego, autentyczne, inspirujące niosła wzmiankowana już teoria poezji czystej, proklamowana przez Henriego Brémonda (1855–1933) przy bardzo mocnym wsparciu ze strony Jacques'a Maritaina (1882–1973), wywodzona z duchowości chrześcijańskiej, stanowiąca propozycję nowatorską, z aksjologicznym znakiem „plus”. Brémond, autor jedenastotomowego dzieła *Historia literacka uczucia religijnego we Francji (Histoire littéraire du sentiment religieux en France*; 1913–1933) ogłosił również programowe eseje: *W obronie romantyzmu (Pour le romantisme*; 1924), *Poezja czysta (La poésie pure*; 1926), *Modlitwa i poezja (Prerie et poésie*; 1926).

Przesłania zawarte w owych esejach określały poezję czystą jako „wezwanie do wnętrza”, byśmy mogli się poddawać „czynnie czemuś większemu i lepszemu od nas”²³. Zwraçały uwagę na jej przedziwną łączność z modlitwą, z wyobraźnią religijną, z idealistycznym pojmowaniem rzeczywistości niematerialnej oraz na ukorzenie w tradycjach duchowych romantyzmu. Stanowiły antidotum na kryzys kultury europejskiej z przełomu XIX i XX wieku, na głoszoną – nie tylko przez Fryderyka Nietzschego – śmierć

²¹ Zob. J.S. Ossowski, *Sprawa Gałczyńskiego*, Kielce 2011, *passim*.

²² Takie echo estetyki Schopenhauerowskiej utrwalił Jan Błoński w tytule eseju *Widzieć jasno w zachwyceniu* (1965), gdzie stanowi ono aluzję literacką do skrzydlatych słów Marcela Prousta: „Jaśniej widzieć w swoim zachwyceniu”.

²³ Zob. Z. Kubiak, *Poezja czysta*, „Znak” 1994, nr 12, s. 67.

Boga i religii chrześcijańskiej. Owo antidotum miało swe żywotne źródła w literackich dziełach poprzedników, choćby w *Geniuszu chrześcijaństwa* (1802) i *Męczennikach* (1809) René Chateaubriand'a, w *Nie-Boskiej komedii* (1835) Zygmunta Krasińskiego, a chyba najbardziej w *Zbrodni i karze* (1866), *Idiocie* (1868), *Biesach* (1872), *Braciach Karamazow* (1879) Fiodora Dostojewskiego²⁴.

Fabuły Dostojewskiego niosą twarde spór z rzeczywistym światem. Ściśle rzecz biorąc, ze światem, który został nie tylko ogarnięty mrokiem kryzysu ducha, ale za sprawą uwiedzenia i porażenia logiką zła potrzebuje łaski. Właśnie stąd książkę Myszkina, bohater powieści *Idiota*, *porte-parole* pisarza, wypowiada jakże znamienne sentencję: „piękno [prawdy Chrystusowej] zbawi świat”²⁵. Tropem refleksji antropologicznych Dostojewskiego najostrzej na ów kryzys wartości duchowych reagowali wzmiankowani trzej myśliciele: Francuz Jacques Maritain, jego przyjaciel Rosjanin Mikołaj Bierdiajew i Brytyjczyk Thomas Stearns Eliot, dramaturg, eseista, autor poematów – o strukturze zestawień symultanicznych – sugerujących wiarygodne przestrogi duchowe: *Gerontion* (*Starczość*; 1920), *The Waste Land* (*Ziemia jałowa*; 1922), *The Hollow Men* (*Ludzie-pałuby*; 1925). W roku 1926 neotomista Jacques Maritain sformułował tę oto diagnozę stanu rzeczywistości kulturowej Europy; aktualną po dziś dzień:

Żalosa sytuacja współczesnego świata, który jest trupem świata chrześcijańskiego, każe nam szczególnie gorąco pragnąć odbudowania prawdziwej kultury. Gdyby jednak to pragnienie miało pozostać niespełnione i powszechny rozkład [wartości wysokich] miał postępować dalej, to i wtedy nie zabrakłoby nam pociechy; w miarę [...] jak świat ulega rozkładowi, widzimy, że sprawy ducha osiągają punkt, w którym, będąc w świetle, przestają być ze świata; chodzi tu m.in. o sztukę i poezję wraz z metafizyką i mądrością i o miłość, taką, jaką widzimy u świętych, [o miłość,] która stanie na [...] czele [owych spraw ducha]²⁶.

Mikołaj Bierdiajew za konstantę swoich spostrzeżeń przyjął wieki średnie, ową najbardziej uduchowioną epokę historyczną²⁷. Analizując kulturowe i antropologiczne konsekwencje rewolucji bolszewickiej w Rosji, orzekał z goryczą:

²⁴ I zapewne w powieści historycznej *Quo vadis* (1896) Henryka Sienkiewicza.

²⁵ Zob. D. Jewdokimow, *Estetyka jako grunt dla metafizyki. F.M. Dostojewskiego rozważania o pięknie*, [w:] *Piękno wieku dziewiętnastego...*, s. 88 i 91.

Zob. też: J. kard. Ratzinger, *Zraniony strzałą piękna. Krzyż i nowa „estetyka” wiary* [w:] tegoż, *W drodze do Jezusa Chrystusa*, przeł. ks. J. Merecki SDS, Kraków 2004, s. 32–43.

²⁶ J. Maritain, *Granice poezji* (ze zbioru: *Frontières de la poésie et d'autres essais*, Paris 1926), przeł. A. Ołędzka-Frybesowa) [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wybór i wstęp I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 107.

²⁷ Akcentował to najpierw Maritain w eseju *Sztuka i scholastyka* (*Art et scolastique*; 1919).

Odwieczne fundamenty Europy chwieją się. Wszystko, co dotychczas było uświęcone zwyczajami, zmienia się. Drga to, co uchodziło za nienaruszalne. Nigdzie nie ma pewnego gruntu pod nogami; wszystko jest podminowane. [...] Kryzys europejski ogarniający szeroko wszystkie dziedziny naszej cywilizacji, dochodzi dziś do punktu kulminacyjnego. [...] Światopogląd humanistyczny [rodem z epoki Odrodzenia] stracił swój rozmach młodzieńczy i skostniał. Zamarł w nim pierwotny patos młodości, zastąpiła go starcza niemoc. [...] Nasze czasy cechuje upadek życia duchowego²⁸.

W swej najgłębszej istocie refleksje styczne z powyższymi refleksjami Maritain'e'a i Bierdiajewa, a co więcej, tak samo nasycone duchowym niepokojem, tkwią u podstaw wzmiankowanych tekstów Thomasa Eliota: *Starczość, Ziemia jałowa, Ludzie-pałuby*, ale też u źródeł rozprawy Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego) *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym* (pierwodruk w: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*; 1919), nadto u źródeł jego *Szkiców estetycznych* (1922) oraz takich fabuł Franza Kafki, jak *Przemiana* (1916) i *Proces* (1925).

Według Maritaina i Brémonda poezja nie może być tylko kwestią języka, musi być czymś więcej. Ale też nie powinna się skupiać ponad miarę na rejestrowaniu rzeczywistości pozaliterackiej, czy wyłącznie epatować warstwą brzmień, co tak często sugerowali moderniści; a zwłaszcza Paul Verlaine. Łącząc jednak po trosze to wszystko naraz, ma ona pełnić jakby wyższe funkcje poznawcze. Została uznana za swego rodzaju narzędzie służebne wobec epistemologii filozoficznej; przykładem twórczość liryczna Bolesława Leśmiana²⁹. Prezentuje coś, co nigdy nie stałoby się faktem dokonany, gdyby nie ujawniła tego sztuka słowa. W grę wchodzi owo szczególne, niewytłumaczalne jednak „doświadczenie poetyckie, którego niepodobna sprowadzić ani do [kwestii] języka, ani do muzyczności”³⁰. Natura takiej mowy wiązanej jest nieodległa od mistyki, gdyż przedstawia rzeczywisty świat wraz z jego duchową semantyką, czego żadne inne zabiegi poznawcze nie są w stanie osiągnąć. „Przynajmniej na chwilę [lektury] wyprowadza” czytelnika „poza zwykłą [...] kondycję” ludzką, by mógł dotknąć spraw wieczności³¹. Takie rozumienie poezji cechuje pisarzy, filozofów i znawców literatury, którzy nie odzęgnują się od inspiracji religijno-mistycznych.

Pokrewieństwem mowy wiązanej z mistyką i modlitwą zajął się Brémond w rozprawie *Modlitwa i poezja (Prerie et poésie)*, analizując zjawisko natchnień poetyckich, które w swej istocie przypomina doznania bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością nadprzyrodzoną,

²⁸ M. Bierdiajew, *Nowe Średniowiecze* (1924), przeł. M. Reutt, Warszawa 1936, s. 14–18.

²⁹ Zob. G. Ostasz, *Urzeczony istnieniem mistrz baśni, czy filozof? Nad „Łąką” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Filiacje, dialogi, spór z tradycją. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Rzeszów 2001, s. 21–38.

³⁰ A. Hutnikiewicz, *Teoria „poezji czystej”* [w:] tegoż, *Od czystej formy do literatury faktu*, s. 126.

³¹ Z. Kubiak, dz. cyt.

właściwe mistykom religijnym. Akty widzeń mistyka i natchnień poety są darami Bożymi³². Nic dziwnego, że Brémond – zamiast na tekstach lirycznych, na ich świecie wewnętrznym – skupił uwagę na psychologii twórczości oraz odbioru. Z tych względów uobecnił, jako ciągle aktualną, Arystotelesową kategorię *katharsis*. Wydaje się ona łączyć poezję z mistyką, sygnując oddziaływanie tekstu tragedii na wrażliwych czytelników albo na widzów w teatrze. Oznacza wstrząs moralny, oczyszcza duszę ze złych namiętności, zbliża ją ku doznaniu piękna. W świecie greckim piękno bywa nieodłączne od cierpienia. Według Platona spotkanie z pięknem wyzwala ozdrowieńczy wstrząs, który porywa człowieka i wyprowadza go poza niego samego. Z tych względów piękno trzeba kojarzyć z najwyższą formą poznania, bowiem za jego sprawą człowiek, doświadczywszy *katharsis*, zostaje owładnięty prawdą w całej jej wielkości³³; a co więcej, wzrasta duchowo.

Jednak Brémond, przy całym szacunku do zatrudnień pisarzy, starał się nie popaść w bezkrytycyzm i stronniczość. Napisał: „Poeta to mistyk, któremu [...] czegoś nie dostaje, ktoś w porządku moralnym zupełnie do nas podobny, to znaczy [w jakimś sensie] przeciętny, podczas gdy otrzymany przez niego dar powinien go całego wzbogacić, wynieść ponad zwykły ludzki poziom, zrównać ze świętymi”³⁴. Rzecz jasna, analogie nigdy nie stanowią znaku równania, dlatego na poetów, ludzi z krwi i kości, Brémond patrzy z nieukrywaną ironią, rezerwą i dystansem. Ironia, rezerwa i dystans okazują się, co najmniej, wspierającymi przesłankami w procesie jego rozumowania. „Stąd – wyznał – nasza postawa wobec poety: wyżej ponad poezję stawiamy tylko modlitwę, ale z niejakim trudem przychodzi nam brać poetów tragicznie. Przedziwny to ród [...]. Poeta to jakby połowa świętego: najdoskonalsza wrażliwość duchowa, a przy tym najbardziej folgujące sobie sumienie. Geniusz nadaje im jakąś niby świętość niezależną od wszelkiej cnoty”. Tak orzekłszy, Brémond przypomniał słowa, które z jawnym sarkazmem wypowiedział Coventry Patmore. „W hierarchii bytów poeta zajmuje miejsce szczególne: na pół drogi pomiędzy świętym a oślicą Balaama”³⁵. Przy okazji godzi się nadmienić, że na gruncie literatury polskiej funkcjonuje adekwatna, choć stylistycznie łagodniejsza, konstatacja Zygmunta Krasińskiego z *Nie-boskiej komedii*. „Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknnością”.

Wszelako Brémond sformułował również i tę, znaczącą ze wszech miar, konstatację antynomiczną. „Nawet u najdoskonalszego poety przeżycie poetyckie dąży do tego, by stać

³² Tamże, s. 128–132.

³³ J. kardynał Ratzinger, dz. cyt., s. 36.

³⁴ H. Brémond, *Poeta i mistyk* (z eseju *Modlitwa i poezja; Prière et poésie*), przeł. A. Olędzka-Frybesowa [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, s. 76.

³⁵ Tamże, s. 77.

się modlitwą, ale się nią nie staje [...]. Tak dziwna i paradoksalna jest natura poezji: modlitwa, co nie modli się sama, a która każe się modlić”³⁶. Ta konstatacja, będąc jak gdyby, do pewnego stopnia, wektorem estetyki Brémonda i Maritaina, pomaga rozumieć głębiej intencje, założenia i przesłania teorii poezji czystej. A przy tym nie wprost sugeruje, iż nie zawsze wolno utożsamiać tekst religijny z czystą poezją.

Wielu ludzi pióra z dwudziestolecia między wojnami, 1918–1939, miało nie tyle pełną świadomość istnienia analogii natchnień poetyckich i aktów widzeń mistycznych, co było w stanie uruchamiać erudycję z zakresu teorii Brémonda – i estetyki Maritaina – traktowaną jako konstanta znaczących przemyśleń. Właśnie owe przemyślenia, osadzone na glebie naszej kultury, posażne w aspekty paseistyczne bądź też awangardowe, zawiązywały polską tradycję doktryny Brémonda i estetyki Maritaina w dwu głównych wtedy wersjach. Jedną z nich, skamandrycką, inicjował Lechoń wierszem *Lutnia po Bekwarku* (1936), a potem, można by rzec, opowiedział o niej we wzmiankowanym eseju-gawędzie *Poezja czysta w poezji polskiej* (1940). Wersja druga, przeciwstawna względem tamtej, awangardowa, z rzadkimi, ale kąśliwymi napomknieniami o Brémondzie – siłą rzeczy uderzają one w symbolizm skamandrytów – natomiast z wyraźną obecnością neotomistycznej estetyki Maritaina, wszakże bez respektowania znaczeń duchowo-religijnych, jawi się w prasowych tekstach poety Józefa Czechowicza (po latach otrzymały one tytuł zbiorowy *Wyobraźnia stwarzająca*³⁷) oraz w szkicach Ludwika Frydego, krytyka literackiego: *Dwa pokolenia* („Pióro” 1938, nr 1.), *Odmiany „poezji czystej”* („Pion” 1939, nr 6.).

Obydwaj, Czechowicz i Fryde, każdy po swojemu, kontestowali wierszopisarstwo skamandryckie. Preferowali sztukę nową. Juliana Przybosa i Jana Brzękowskiego status „czołowych reprezentantów” awangardy służył im w tej kontestacji, co najmniej, za twarde argument. Dzięki niemu Fryde rozróżniał „poezję i niepoezję”. Orzekał nie bez sarkazmu, ale czy sprawiedliwie:

Tylko awangarda nie uległa degeneracji; przeciwnie, ciągle, coraz piękniej owocuje. Dotrzymuje biegu zachodnioeuropejskim prądom nowatorskim, dzieli tragizm tego ruchu, tragizm nieustannie się komplikującego i coraz bardziej problematycznego liryzmu. Lecz dorobek jej stanowi wartość żywą i płodną; właśnie w oparciu o nią przodujący odłam młodej generacji poetyckiej podejmuje pracę nad odbudowaniem **porządku moralnego i porządku estetycznego poezji**”³⁸.

³⁶ Tamże, s. 80.

³⁷ J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, zebrał i przygotował do druku T. Kłak, Lublin 1972.

³⁸ L. Fryde, *Dwa pokolenia* (1938) [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 205.

Tymi słowami – wyróżnionymi czcionką specjalną – Fryde akceptował następujących autorów oraz ich książki wierszy: Józefa Czechowicza (*nic więcej*; 1936), Czesława Miłosza (*Trzy zimy*; 1936), Jerzego Zagórskiego (*Wyprawy*; 1937), Aleksandra Rymkiewicza (*Tropiciel* 1936), Anny Świrszczyńskiej (*Wiersze i proza*; 1936), Stanisława Piętaka (*Obłoki wiosenne*; 1938). Niedwuznacznie sugerował, że ten, jak się wyraził, „odłam młodej generacji poetyckiej”, uosabia sztukę słowa z prawdziwego zdarzenia.

Poezja – orzekł Fryde w innym eseju – „zazwyczaj stanowi awangardę przemian literackich”³⁹. Dlatego wtenczas, ów nader ważny dla świadomości kulturowej, „zwrot od subiektywnego idealizmu do humanistycznego realizmu”, realizował się najpierw w liryce. Krytyk opisując szeroko ten zwrot, ferował opinie jak wyroki:

Trzy nazwiska znaczą główną drogę przeobrażeń: Przyboś – Czechowicz – Zagórski. Twórczość Przybosa doprowadza do szczytu humanizm antropologiczny, stanowiąc idealny kres czystej, odkrywczej i zdobywczej liryki nowożytnej. Twórczość Czechowicza doprowadza pierwiastki liryczne i kreacyjne do równowagi wewnętrznej; tutaj poezja staje się z powrotem sztuką [...]. Wreszcie Jerzy Zagórski (*Wyprawy*), mając za punkt wyjścia Czechowiczowskie „prawa obiektywne” [...], wywodzi poezję z zaczarowanego koła liryki, przywracając jej [ważną] problematykę, [dbając o] treść obiektywną i przystosowując formę do potrzeb ideowych i społecznych⁴⁰.

Tak czy owak, Fryde akceptował twórczość liryczną Przybosa, stawiał ją na miejscu głównym, a tuż obok, niemal równolegle, postrzegał Czechowicza i jego szkołę poetów; te opinie cechuje niezmienna asercja po dziś dzień. W zakres Czechowiczowskiej wyobraźni stwarzającej weszła pieśniowość i wizyjność wierszy jako element tradycji „ciemnego romantyzmu”. Owa wizyjność oznacza kreowanie świata wewnętrznego metodą *stricte* dwudziestowieczną, według zasady zestawień (*juxtaposition*), niezbyt odległej od montażu filmowego. Takie właśnie są atrybuty Czechowicza wersji poezji czystej; razem z nim – godzi się to przypomnieć – projektował tę wersję Fryde, współredaktor miesięcznika „Pióro”.

Wszakże na tym nie koniec śladów ówczesnych zainteresowań poezją czystą. Doktrynę Brémonda i estetykę Maritaina lansował w erudycyjnym artykule informacyjnym Aleksander Rogalski *Teoria poetycka ks. Henryka Brémond* („Marchoń” 1938, nr 1). Niezmienny trend na swobodne rozumienie poezji czystej sprzyjał osobliwej, ale ważnej

³⁹ L. Fryde, *Trzy pokolenia literackie* („Pion” 1938, nr 45) [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, s. 224.

⁴⁰ Tamże.

dyskusji⁴¹. Pod względem merytorycznym zdominowały ją supozycje i wyobrażenia. Wystarczy wskazać tutaj kilka przykładów. Czechowicz i Fryde, dbając o stronę artystyczną mowy wiązanej, głosząc przy tym respekt dla wartości humanistycznych, lansowali „estetyczny etyzm”, rzecz można, spoiwo sztuki słowa z życiem. Jednakowoż Fryde, współtwórca owej idei „estetycznego etyzmu” wychodził poza formalne granice liryki; do kontekstu rozważań o poezji czystej włączył refleksję o fabule Witolda Gombrowicza *Ferdydurke*⁴². Czesław Miłosz nader ochoczo przyznawał się – sam tak to ujął – do „napaści na «poezję czystą»”⁴³. A gdy Jerzy Zagórski wykreował nadrealistyczną – awangardową – wersję tejże liryki, to ona poniekąd zdawała się sugerować, iż skutek relacji z dziejącą się wielką historią ujawnia się jej zmierzch. Na takiej podstawie Andrzej Niewiadomski, znawca mowy wiązanej Zagórskiego – w ślad za autorem *Wypraw* (1937); a ten za Czechowiczem – odnotowuje refleksję o zbliżającym się nieuchronnie, za sprawą zdarzeń pozaliterackich, końcu tej poezji. Chyba w pewnym stopniu Niewiadomski miał słusność.

Mimo to w publikacjach z dziejów polskojęzycznej liryki temat poezji czystej bywa rzadko obecny. Daremnie go szukać w *Słowniku literatury polskiej XX wieku* pod redakcją Aliny Brodzkiej, Mirosławy Puchalskiej, Małgorzaty Semczuk, Anny Sobolewskiej, Ewy Szary-Matywieckiej (Wrocław 1995), chociaż trzydzieści lat wcześniej trafił do znanej powszechnie książki Artura Hutnikiewicza *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia* (Toruń 1965). Podczas gdy raczej przypadkowe zbieżności z doktryną Brémonda zawiera dzieło Stanisława Ignacego Witkiewicza *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1923), to ewidentne nawiązania – aluzje, napomknienia, cytaty – do francuskich symbolistów lub do narracji Brémonda, uobecniły się w niektórych tekstach poetów z lat 1918–1939. Oto nazwiska tych pisarzy – część z nich wskazał Fryde⁴⁴: Tadeusz Miciński, Bolesław Leśmian (*Łąka*; 1920), Władysław Broniewski (wzmiankowany wiersz o semantyce *art poétique*, zatytułowany *Poezja*; z tomu *Dymy nad miastem* (1926), Jarosław Iwaszkiewicz (*Do Pawła Valéry*; z tomu *Powrót do Europy*; 1931),

⁴¹ A. Niewiadomski, „Śmierć Parysa” – „poezja czysta” i katastrofa, „Kresy” 1995, nr 3, s. 68: „Określona „przez Czechowicza sytuacja dramatycznego wyboru pomiędzy estetyką i etyką, «sztuką» i «życiem», a także – choć niewyartykułowane jest to wprost – pomiędzy autonomiczną rzeczywistością słowa poetyckiego a rzeczywistością widzialnego, dotykalnego świata (również rzeczywistością świata idei pozaestetycznych), z perspektywy czasu okazała się zagadnieniem pierwszoplanowym dla dwudziestowiecznej literatury polskiej. Spór, jaki toczył się w drugiej połowie lat trzydziestych wokół terminu «poezja czysta», wydaje się istotniejszy od innych utarczek krytycznych tamtego czasu, bowiem wyznaczył – na okres następnego półwiecza – drogi do schematycznego, dwubiegowego podziału nowych zjawisk literackich, którego ostatnie wyraźne manifestacje miały miejsce jeszcze w latach osiemdziesiątych [XX wieku]”.

⁴² L. Fryde *Trzy pokolenia literackie* [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, s. 224–225.

⁴³ C. Miłosz, *Obrona rzeczy nieznanych*, „Apel” 1938, nr 46.

⁴⁴ Ludwik Fryde (*Odmianny „poezji czystej”*, [w:] *Wybór pism krytycznych*, s. 246) do twórców „poezji czystej” zaliczył: Tadeusza Micińskiego, Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Juliana Przybosa.

Władysław Sebyła (*Koncert egotyczny*; 1934), Julian Tuwim⁴⁵, Kazimierz Wierzyński, Stanisław Baliński, Julian Przyboś, Józef Czechowicz. Inna sprawa, że tylko niektóre teksty tych pisarzy zasługują na miano czystej poezji.

Jak wzmiankowałem, echa z dzieł Brémonda dały najpierw o sobie znać, wszakże nie wprost, w bogatym myślowo wierszu Jana Lechonia *Lutnia po Bekwarku* (1936). Kiedy zaś minęły cztery lata, Lechoń w eseistycznej gawędzie *Poezja czysta w poezji polskiej* dowodził, iż w naszej literaturze poezja czysta istniała długo wcześniej, zanim zdążyła się ukorzenie w świadomości estetycznej modernistów i w uczonych dziełach Brémonda. Jej obecność konstatował – rzadko posługując się tytułami – tylko w niektórych utworach Jana z Czarnolasu i Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, pisarzy baroku (Andrzej Morsztyn), wieku osiemnastego (Franciszek Karpiński, Franciszek Kniaźnin, Stanisław Trembecki, Ignacy Krasicki) i dziewiętnastego (Bohdan Zaleski, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Antoni Malczewski). Zainspirowany przez aksjologię Brémonda, preferującą chrześcijańską duchowość, zwłaszcza romantyzmu, nie rezygnował Lechoń z własnych gustów i upodobań. Za arcydzieła Słowackiego uznał dramat *Samuel Zborowski* oraz dwa liryki: *Anioły stoją na rodzinnych polach* i *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają*. Z twórczości Adama Mickiewicza wyróżnił *Pana Tadeusza*, który – jego zdaniem – uosabia sztukę słowa w stopniu najwyższym:

Pan Tadeusz [...] okazał się [...] niezwykłą i jakże realną powieścią, zawiera wartości rzeczowe niejako prozaiczne, [a mimo to] tak przetopione bez reszty na poezję, tak stopione z muzyką, tak od niej nieodłączne, że stają się one tylko jakby asocjacjami, pobudzającymi w nas instynkt metafizyczny, budzącymi wstrząs duchowy, w którym ks. Brémond widział źródło wiary [...]. Wielkość Mickiewicza jest w tym, że owe asocjacje poruszają całą naszą polską i ludzką naturę, że poruszeni jesteśmy w naszych wspomnieniach, myślach, uczuciach i wierzeniach, że wszystko, co polskie i ludzkie, jest w *Panu Tadeuszu* [...] przetopione w poezję⁴⁶.

Na romantykach Lechoń swą gawędę urywa, chociaż tak rozumianej poezji czystej nie brakłoby ciągów dalszych; stosowny przykład (esej-wspomnienie *Tuwim*) poda eseista piętnaście lat później. Konstatacje Lechonia z wojennego roku 1940 zachowały przedziwną świeżość spojrzeń. Z ich inspiracji zrodziła się cenna, erudycyjna rozprawa Haliny Krukowskiej „*Pan Tadeusz*” jako *poezja czysta* (1993). Lechoniowe stwierdzenia oraz

⁴⁵ Twórczość liryczną Tuwima do czystej poezji zaliczył Lechoń: tegoż, *Tuwim* [w:] *Portrety ludzi i zdarzeń*, s. 239.

⁴⁶ J. Lechoń, *Poezja czysta w poezji polskiej* [w:] *Portrety ludzi i zdarzeń*, s. 103–104.

późniejsze rzeczy Przybosa (*Czytając Mickiewicza*; 1965) i Miłosa (*Ziemia Ulro*; 1982, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*; 1987) – niby wzajemne refleksy luster – zostały nie tylko docenione przez Krukowską, ale i potwierdzone dorobkiem mickiewiczologów⁴⁷.

Lata 1939–1945, a za nimi następne, sprawiły, że poezja czysta, chociaż odzywała się śladowo w tekstach pokolenia wojennego i, rzecz można, równoległe, w wierszach niedawnych skamandrytów – Lechonia, Wierzyńskiego, Balińskiego – zdawała się tracić swą atrakcyjność. Rozmijała się z pełnym rozczarowań odbiorem rzeczywistości historycznej, stawała się obiektem kwestionowania. Właśnie tak do niej podchodził, urzeczony Rosją Sowiecką, Francuz Louis Aragon, autor wiersza-paszkwila (z roku 1943) *Przeciw poezji czystej*⁴⁸. Wszakże nie tylko on. „Atak na «poezję czystą» był prowadzony w pewnych kołach literackich w Warszawie czasu wojny, był też prowadzony z powodzeniem po wojnie”⁴⁹. Ze względu na ostry bój ideologiczny nie przebierano w słowach. Gombrowicz w eseju *Przeciw poetom* gardząc wierszopisarstwem, wyraził się o niej bardzo zjadliwie: „farmaceutyczny ekstrakt zwany «poezją czystą»”. Odsądzając od czci i wiary, imputował, że cechuje ją „strusia polityka w stosunku do rzeczywistości”, że wyzwala absurd wskutek – rzekomego – unikania prawdy o człowieku i jego świecie. Szydził: „To królestwo pozornej Dojrzałości jest [...] najbardziej niedojrzałym podwórkiem ludzkości [sic!], gdzie króluje bluff, mistyfikacja, snobizm, fałsz i głupota”. Sugerował, aby wyobrazić sobie ojca duchowego tej poezji – „Pawła Valéry jako kapłana Niedojrzałości, bosego księdza w krótkich majtkach”⁵⁰. Natomiast wedle Miłosa – przyjął z aplauzem felieton Gombrowicza, lecz bronił narzędzi mowy związanej – „poezja czysta” należy do „aberracji umysłowych”⁵¹.

Tak czy owak, za sprawą historycznej gehenny, sygnowanej precedensowym hasłem „Auschwitz”, piękno jak gdyby przestawało istnieć. Mowa związana, sądzono, traciła znaczenie, prowokowała nieufność i atak. Głoszono jej śmierć. Według Miłosa, gdy ten sekundując Gombrowiczowi deklarował, że nade wszystko ceni „zdrowie umysłu i szacunek dla prawdy” – obydwaj unikali odniesień do aksjologii chrystianizmu – „był to atak słuszny i

⁴⁷ Oto ich nazwiska i tytuły prac: S. Tarnowski, *O literaturze polskiej XIX wieku*, 1977; K. Wyka, „Pan Tadeusz”. *Studia o poemacie*, 1963; Z. Stefanowska, *Pochwała dawnych czasów w „Panu Tadeuszu”*, 1986; A. Waśko, *Powrót do „centrum polszczyzny”*. *O przestrzeni symbolicznej w „Panu Tadeuszu”*, 1987; W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, 1958; J. Kleiner *Mickiewicz*, 1948; A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, 1986; M. Dernałowicz, *Adam Mickiewicz*, 1986.

⁴⁸ L. Aragon, *Przeciw poezji czystej* (1943). Pamflet Aragona został ogłoszony drukiem przez Mieczysława Jastruna w książce *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979, s. 21–23.

⁴⁹ C. Miłosz, *List do Gombrowicza*, „Kultura” 1951, nr 11.

⁵⁰ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, „Kultura” 1951, nr 10.

⁵¹ C. Miłosz, dz. cyt.

potrzebny. Jednak rządzący [Polską komuniści], popierając tę tendencję, mieli na widoku «etap następny», tj. zaprzęgnięcie poezji w służbę państwa. [...] [Uznawali] ją za jedno z najpotężniejszych narzędzi [służących] do władania umysłami [...]»⁵². Poddawane retuszom ideowym hasła czystej poezji starali się, na swój sposób, zmyślnie zawłaszczyć. Drapowali je w kostium socrealizmu, aby mogły się mizdrzyć i kusić na przemian. Tymczasem one, wskutek owego kostiumu, implikowały teksty nie do zaakceptowania przez ludzi prawych, identyfikujących się z kulturą basenu Morza Śródziemnego, wybiegających myślą w przyszłość. Socrealizm, konstrukt sowiecki, dławił lirykę. Z dystansu lat jawi się swego rodzaju ulicą ślepą, osnutą mgłą sugestii propagandowych. Zawiera masę znanych skądinąd atrybutów, w istocie negatywów literatury chrześcijańskiej; bywał także literaturą na opak. Trawestował piśmiennictwo religijne, kreował absolut w wydaniu bluźnierczym⁵³.

Deifikował państwo i hierarchicznie podporządkowany mu proletariatu, uosobienie rzekomych wartości najwyższych. Za sprawą przewrotnej logiki zła miał to być proletariatu prowadzony w świetlaną przyszłość przez czerwonego boga. Czas, który nastąpił pół wieku później – licząc od wygaśnięcia wojny 1939–1945 – obnażył gorzką prawdę. Owe pseudo-wartości nigdy, ani trochę, nie wyszły poza uludę, groźną, melancholijną, poza zespół utopijnych wyobrażeń. Naruszając podwaliny duchowe egzystencji ludzkiej, mąciły obraz rzeczywistości historii, zakłamywały kulturę, kwestionowały odwieczne piękno, utrudniały istnienie poezji wysokiej, hamowały jej rozwój. Literatura, lansowana i żywiona ideologią, doznawała kompromitacji. Przeczyła świadectwom zmysłów, podczas gdy – jak to wypominał Zbigniew Herbert – „wierność rzeczy otwiera nam oczy” (z wiersza *Stolek* z tomu *Struna światła*; 1956). Drwiła ze zdrowego rozumu. Dlatego musiał ją spotkać uwiad artystyczny i jedynie właściwy adres, cmentarzysko literatury. Tym bardziej głód sztuki słowa z prawdziwego zdarzenia dawał o sobie znać i czekał na zaspokojenie.

Niebawem, po roku 1956, z refleksami poezji czystej, choćby tylko w drobnej mierze, mogła się kojarzyć bujna, wtedy i później, dobrze przyjmowana przez czytelników, twórczość liryczna kapłanów⁵⁴: Jana Twardowskiego, Stanisława Pasierba, Karola Wojtyły, Janusza Artura Ihnatowicza, Janusza A. Kobierskiego, a także wielu pisarzy świeckich, na przykład: Stanisława Grochowiaka, Ernesta Brylla, Zbigniewa Herberta, Romana Brandstaettera. W każdym razie, kategoria „poezja czysta”, pomimo swych licznych odcieni znaczeń, odnosi się do sztuki słowa identyfikowanej ze sztuką wysoką naprawdę, ewokowaną zaś nie wprost

⁵² Tamże.

⁵³ Zob. B. Urbankowski, *Czerwona msza albo uśmiech Stalina*, Warszawa 1995, *passim*.

⁵⁴ Tę twórczość opisywali: Z. Ożóg *Modlitwa w poezji współczesnej*, Rzeszów 2007; A. Jakubowska-Ożóg *Poeta i świat. Twórczość literacka ks. Janusza A. Ihnatowicza*, Rzeszów 2009.

przez krytyków, gdy mówią o poezji i niepoezji⁵⁵.

Mimo to w naszej literaturze brak pełnych wcieleń idei Brémonda. Natomiast, przypomnijmy, można konstatować ślady lub echa, nawiązania⁵⁶, gdzieś wyrażne, gdzie indziej nieostre, choć deklarowane, najczęściej zaś stylizacje na symbolistów z Francji. Tożsamą funkcję pełniły pastisze utworów Cypriana Norwida, stanowiły segment tej tradycji, która ewokuje myślenie w kategoriach wyższego rzędu. Inna sprawa, że trzeba wątpić, czy ktokolwiek zdołałby – od początku do końca – omawianą teorię wcielić w czyn, bowiem nasza kultura jest podporządkowana wszechwładnej historii. W wierszu Jarosława Iwaszkiewicza *Do Pawła Valéry* osoba dialogująca konstatuje: „Nie wejdziem do królestwa, gdzie poezja czysta”. I argumentuje ten sąd z pomocą ironii oraz sarkazmu:

My słuchamy, jak pieśnią grzmi żalną i twardą
 Najwyższy ton rozkazu: kara posłannictwa,
 Królów naszych i wieszczów szalone dziedzictwo,
 Ono nas niepokoi, ono nas przeżarło

(J. Iwaszkiewicz *Do Pawła Valéry*; z tomu *Powrót do Europy*, 1931).

Jak należy mniemać, Iwaszkiewiczowi marzyła się taka sztuka słowa, której czystość równałaby się wolności od pozaliterackich obciążeń, spełnieniu niedawnego, kosmopolitycznego postulatów Młodej Polski: „sztuka dla sztuki”. Lechoń zaś podchodził do rzeczy odmiennie. Obdarzony zmysłem historycznym, przekonywał, że pisarstwo wielu naszych twórców z przeszłości zapowiadało – miejscami – poezję czystą według Brémonda.

Trzeba jednak wrócić do wspomnianej wątpliwości, czy da się tę teorię w pełni zrealizować. Owa wątpliwość dręczyła księdza Brémonda i jego bliskich sympatyków. Eliot wyznał: „Wierzę osobiście, że jest to cel, którego nigdy nie da się osiągnąć [...]. Brémond – jeżeli go dobrze rozumiem – utrzymuje, że chociaż pewien współczynnik *poésie pure* jest niezbędny, by wiersz był wierszem, [to] żaden wiersz nie może zawierać wyłącznie *poésie pure*”⁵⁷. Również sceptycznie na ów temat wypowiadał się Maritain.

Stąd nie sposób uniknąć tu pytania oczywistego, lecz ani trochę z rzędu pytań retorycznych. Jaki naprawdę był motyw dążeń ku czystej poezji w czasach nieokiełznanej

⁵⁵ Zob. E. Mazur *Oswajanie nowoczesności. Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego*. Rzeszów 2015, *passim*.

⁵⁶ Por. A. Niewiadomski, dz. cyt., s. 70: „«Poezja czysta» nigdy nie była na gruncie polskim dominującą ideą, a lata trzydzieste przyniosły wyraźne zacieśnienie obszaru, na którym mogłaby funkcjonować [...]. Może należałoby pytać raczej o fragmenty, szczątki, nagle przebłyśki Formy, Tajemnicy nieprzekładalnej wprost ani na język dyskursu, ani na próby odzwierciedlenia automatyzmu psychicznych doznań, wyimki tekstów, w których niespodziewanie pojawi się pogłos przywoływanego tu mitu?».

⁵⁷ T. S. Eliot, dz. cyt., s. 122.

programofobii? Zarówno Brémond, uczony narrator eseju *Poezja czysta (La poésie pure)*, jak i Maritain podkreślali, że przed wiekami przypisano sztuce obowiązki, z których nikt nie może jej zwolnić. Piękno przez nią ewokowane ma inicjować u odbiorcy wzrost człowieczeństwa. Artysta, mierząc swe siły na zamiary, powinien kontemplować dzieła Stwórcy; bowiem Stwórca jest pierwszym poetą, najwyższym artystą⁵⁸. Jak wiadomo, zakres pola semantycznego czystej poezji ulega zmianom. Dlatego z czasem w jego obrębie Lechoń dojrzał Tuwima. Umotywował to w szkicu specjalnym:

Poezja Tuwima nie była bynajmniej kościołem bez Boga [...], można o niej powiedzieć, że była [...] lasem pełnym Boga, pełnym Boga brzegiem Wisły, pełnymi Boga ulicami Warszawy i Łodzi, i pełnym Boga pokojem samotnego poety. [...]

Tajemnica poezji, objawiona nam przez Brémonda, jest to jej sens religijny; jej boskie pochodzenie, które sprawia, że ludzie ułomni i ciężcy grzesznicy, doznawszy łaski poezji, wypowiadają wyższe prawdy, słyszą i dają nam słyszeć boskie harmonie, że co więcej, owo boskie źródło poezji przebija się nieraz poprzez myśli bezbożne, obrazy grzechu, odmieniając i oczyszczając, zdawałoby się nieraz, szatańskie zamiary zbłąkanych twórców⁵⁹.

Tym konstatacjom Lechonia można tutaj śmiało przypisać semantykę puenty, bowiem nie wprost głoszą one, że kwestia czystej poezji jest sprawą ciągle żywą, otwartą.

Gustaw Ostasz

On the genealogy and intricacies of existence of “pure poetry”

Summary

The article presents briefly the history of the appearance and development of so called “pure poetry” in world and Polish literature. It stresses its presence in Romanticism, in French symbolists’ and Cyprian Norwid’s works, as well as the role that was played by the ideas of Henri Brémond as the author of the essays *La poésie pure* (1926) and *Prerie et poésie* (1926), as well as the philosophers and writers supporting him, namely Jaques Maritain, Nikolai Berdyaev and Thomas Sterns Eliot. The author points to the traces of “pure poetry” in the works of the Skamander group – mainly of Jan Lechoń – and of the avant-garde poets. He discovers also its “extensions” in Polish poetry created during World War II and after 1945.

⁵⁸ J. Maritain, *Intuicja twórcza i poznanie poetyckie* [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne*, przeł. J. Fenrychowa, Kraków 1988, s. 289.

⁵⁹ J. Lechoń, *Tuwim* [w:] *Portrety ludzi i zdarzeń*, s. 239–240.