

Manufactura Hispánica Lodziense

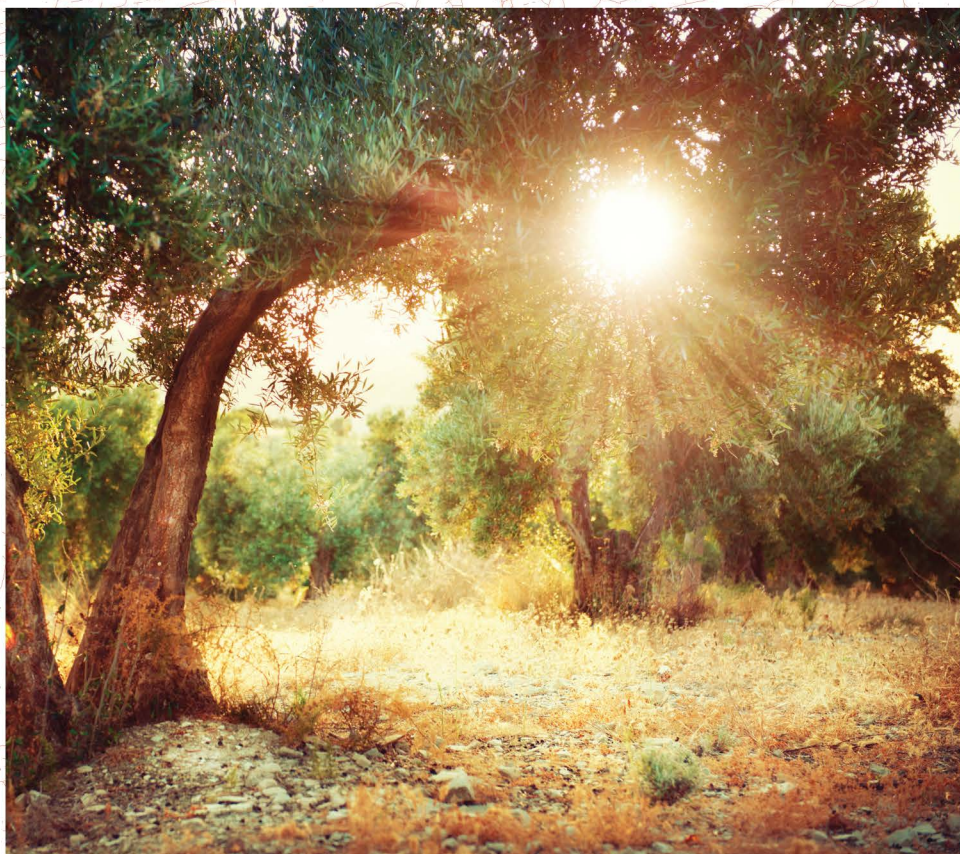
7

Maria Judyta Woźniak

W poszukiwaniu harmonii istnienia

Studium porównawcze poezji

Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta



Manufactura Hispánica Lodziense

7

W poszukiwaniu harmonii istnienia

Studium porównawcze poezji

Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Manufactura Hispánica Lodziense

7

Maria Judyta Woźniak

W poszukiwaniu harmonii istnienia

Studium porównawcze poezji

Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2020

Maria Judyta Woźniak – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Filologii Hiszpańskiej/Universidad de Łódź, Facultad de Filología
Departamento de Filología Española, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Seria/Colección “Manufactura Hispánica Lodziense”

Redaktor naczelny/Director

Wiaczesław Nowikow

Rada Redakcyjna/Comité de Redacción

*Marek Baran, Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobylecka-Piwońska, Agnieszka Kruszyńska
Antonio María López González, Marta Pawlikowska, Amán Rosales Rodríguez, Witold Sobczak
Anna Wendorff, Maria Judyta Woźniak*

Komitet Naukowy/Comité Científico

*Urszula Aszyk-Bangs (Varsovia), Beata Baczyńska (Wrocław), Janusz Bień (Lublin), Rafael Cano
Aguilar (Sevilla), Silvia Dapia (New York), Santiago Fortuño Llorens (Castellón de la Plana),
Francisco García Marcos (Almería), Joaquín García-Medall (Soria), Mario García-Page (Madrid),
Justino Gracia Barrón (Parys), Tomás Jiménez Juliá (Santiago de Compostela)
Silvia Kaul de Marlangeon (Río Cuarto), Margarita Llitas (Valladolid), Rocío Luque (Udine)
Juan de Dios Luque Durán (Granada), Lucía Luque Nadal (Córdoba), Luis Luque Toro (Wenecja)
Alfonso Martín Jiménez (Valladolid), Emilio Montero Cartelle (Santiago de Compostela),
Antonio Narbona (Sevilla), Antonio Pamies Bertrán (Granada), Janusz Pawlik (Poznań), Magda Potok
(Poznań), José Luis Ramírez Luengo (Querétaro), Emilio Ridruejo (Valladolid), Guillermo Rojo
(Santiago de Compostela), Manuel Romero Oliva (Cádiz), Anna Sawicka (Cracowia), Piotr Sawicki
(Wrocław), Saúl Sosnowski (Maryland), Ewa Stala (Cracowia), Jerzy Szalek (Poznań)
Alexandre Veiga (Lugo), Edyta Waluch-de la Torre (Varsovia), Joanna Wilk-Racięska (Katowice)
Andrzej Zieliński (Cracowia), Bożena Żaboklicka (Barcelona)*

Recenzent/Reseña

Magda Potok

© Copyright by Maria Judyta Woźniak, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego/

Publicado por la Editorial de la Universidad de Łódź

Wydanie I./Edición I. W.08963.18.0.M

ISBN 978-83-8142-682-4

e-ISBN 978-83-8142-683-1

<https://doi.org/10.18778/8142-682-4>

SPIS TREŚCI

WYKAZ SKRÓTÓW	7
WPROWADZENIE. DLACZEGO ANTONIO COLINAS I ZBIGNIEW HERBERT?	9
I. KILKA SŁÓW O TWÓRCZOŚCI ANTONIA COLINASA	33
II. ANTONIO COLINAS I ZBIGNIEW HERBERT WOBEC TRADYCJI KULTUROWEJ	45
III. CZY „WYSTARCZY KAMIEŃ DRZEWO PROSTE IMIONA RZECZY”? – CZŁOWIEK WOBEC PRZYRODY I KOSMOSU	59
Presokratejski gest współczesnych poetów	59
W harmonii z naturą?	82
„Badając ruchy planet odkrywają [...] prawa Harmonii”	94
IV. MUZYKA SFER – „TAK DOSKONAŁA ŻE NIEDOSŁYSZALNA”	109
Harmonia sfer czy milczenie kosmosu?	109
„Gdzie to jej królestwo, które straciliśmy?” – „nic tylko szmery klaskanie i wybuchy”	114

Czy wyschły muzyczne źródła kultury europejskiej?	125
„To Orfeusz, Orfeusz: Harmonia” – poszukiwanie „zagubionej liry Orfeusza”	131
V. CZY POEZJA MOŻE PRZYWRÓCIĆ HARMONIĘ?	155
„Pocieszenie w poezji”? – o tęsknocie za poezją orficką	155
„Zanim nadejdzie [...] uduszenie bezkształtem” – o kształcie i porządku form wersyfikacyjnych	168
„W lesie słów się zgubiłam” – cisza a harmonia	180
ZAKOŃCZENIE	201
BIBLIOGRAFIA	205

WYKAZ SKRÓTÓW

Antonio Colinas

- A *Astrolabio*
CMS *Canciones para una música silente*
DL *Desiertos de la luz*
EO *En lo oscuro*
JL *Junto al lago*
JO *Jardín de Orfeo*
LI *El laberinto invisible*
LM *Libro de la mansedumbre*
MA *La muerte de Armonía*
NMN *Noche más allá de la noche*
PNT *Preludios a una noche total*
PTS *Poemas de la tierra y de la sangre*
SF *Los silencios de fuego*
ST *Sepulcro en Tarquinia*
TA *Tiempo y abismo*
TFT *Truenos y flautas en un templo*
VS *La viña salvaje*

Zbigniew Herbert

- EB *Epilog burzy*
EO *Elegia na odejście*
HPG *Hermes, pies i gwiazda*
N *Napis*
PC *Pan Cogito*
R *Rovigo*
ROM *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*
SP *Studium przedmiotu*
SŚ *Struna światła*

WPROWADZENIE DLACZEGO ANTONIO COLINAS I ZBIGNIEW HERBERT?

Studium porównawcze poezji Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta powstało z poczucia głębokiej wspólnoty duchowej obu twórców: w chaotycznym świecie współczesnym uparcie szukają oni tego, co mogłoby odsłonić i potwierdzić harmonię istnienia. Obaj w tym przedsięwzięciu nieustannie odnoszą się do bogatych źródeł kultury, poszukując jej nowych znaczeń. Poetyckie pokrewieństwo nie wyklucza oczywiście oryginalności poetów. Każdy z nich wierny jest własnej wyobraźni poetyckiej, która kształtuje jego indywidualną ekspresję.

Antonio Colinas urodzony w roku 1946 i Zbigniew Herbert (1924–1998) – nie tylko poeci, ale także prozaicy i tłumacze – należą do szeroko rozumianej epoki współczesności. Chociaż reprezentują różne pokolenia, łączy ich wiele podobieństw – tak istotnych dla literaturoznawcy. Obaj mają również analogiczne doświadczenia¹: tworzą w okresie, który jeszcze można nazwać powojennym,

¹ Podobne przesłanki skłoniły na przykład Agnieszkę August-Zarębską do zestawienia literackich doświadczeń epifanii w poezji Czesława Miłosza (1911–2004) oraz Jorgego Guilléna (1893–1984) w interesującym studium *Poezja wobec rzeczywistości. Poetyckie epifanie Jorge Guilléna i Czesława Miłosza*, Wrocław 2006. Autorka motywuje taki wybór między innymi wspólnymi doświadczeniami egzystencjalnymi obu poetów, przebyciem podobnej edukacji filozoficznej oraz obecnością w ich poezji tematu doświadczania rzeczywistości. Por. tamże, s. 7.

bo świadomość niedawnego kataklizmu² i jego konsekwencje są wciąż w kulturze obecne. Obaj również muszą zająć stanowisko wobec wyjątkowej sytuacji polityczno-społecznej: Herbert wobec komunizmu, Colinas wobec frankistowskiej dyktatury. Te dwie okoliczności są ważnym czynnikiem kształtującym świadomość artystyczną w epoce, która skłaniała pisarzy do poszukiwania „dykcji nowej”. Poezja ich czasu szuka nowego języka.

Twórczość Zbigniewa Herberta od dawna uznawana jest powszechnie za należącą do kanonu polskiej poezji współczesnej. Stała się przedmiotem obszernych badań, w tym wielu doskonałych studiów podejmowanych z różnych perspektyw, z zastosowaniem różnorodnych metod badawczych – ujęć ogólnych i błyskotliwych szczegółowych interpretacji. Antonio Colinas natomiast nie jest poetą powszechnie znanym i czytany, choć pozostaje wysoko ceniony wśród grona znawców i badaczy. Wydaje się też, że nie jest poetą tak wielostronnie odczytywanym przez literaturoznawców jak Herbert. Badacz i interpretator Colinasa ma do dyspozycji nieporównanie mniej materiału niż „herbertolog”. Dysproporcję można, oczywiście tylko częściowo, tłumaczyć dużo wcześniejszą datą urodzenia i debiutu Herberta – czytelnicy, krytycy i badacze mieli więcej czasu na dokonanie rozmaitych analiz i syntez, a nawet ważnych zwrotów w recepcji jego twórczości³.

Przekonujące, choć zarazem zaskakujące, wydaje się również wyjaśnienie Teresy Skubalanki, autorki wielu znakomych studiów z zakresu stylistyki. Tak widzi ona powody powstania niezwykle bogatej literatury dotyczącej Herberta:

Trudno zaiste znaleźć pod koniec XX wieku w Polsce poetę o równie niejasnym, niedosłownym sposobie pisania. Prawie każdy wiersz wymaga odszyfrowywania sensów ukry-

2 W przypadku Herberta chodzi oczywiście o drugą wojnę światową, zaś w przypadku Colinasa – o hiszpańską wojnę domową.

3 Mam na myśli przede wszystkim odwrót od Herberta „politycznego” i „społecznego”, a zainteresowanie Herbertem „metafizycznym” i „egzystencjalnym” w latach dziewięćdziesiątych.

tych za zespołem znaczeń dosłownych. Powoduje to ciągle mnożenie komentarzy, rozrastanie się literatury przedmiotu do niebywałych rozmiarów⁴.

Jeśli tak, to często powtarzany pogląd o hermetyczności Colinaso trudno uznać za powód wciąż niewystarczającej ilości wnikliwych i profesjonalnych odczytań jego poezji.

Doceniono jednak, że poezja Colinaso jest sztuką wysokiej próby, za co otrzymał on wiele dowodów uznania. Wyróżniono go licznymi prestiżowymi nagrodami literackimi, między innymi: Premio Nacional de la Crítica (1975), Premio Nacional de Literatura (1982), Premio de las Letras de Castilla y León (1999), Premio Carlo Betocchi (1999), Premio Nacional de Traducción (2005), Premio de las Letras Teresa de Ávila (2014), Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2016). Wśród nagród Herberta warto wymienić na przykład: Nagrodę Fundacji Kościelskich w Genewie (1963), Austriacką Nagrodę im. Gottfrieda von Herdera (1973), Zachodniemiecką Nagrodę im. Petrarcki (1978), Nagrodę PEN Clubu im. Komandora K. Szczęsnego (1989) czy Nagrodę T. S. Eliota przyznaną przez amerykańską Fundację Ingersoll (1995).

Colinaso prawie nie jest znany polskiemu czytelnikowi, który dysponuje zaledwie kilkoma przekładami jego wierszy⁵. Autorką większości z nich jest Krystyna Rodowska⁶. Była ona również

⁴ T. Skubalanka, *Herbert. Szymborska. Różewicz. Studia stylistyczne*, Lublin 2008, s. 15.

⁵ Na przykład *Bukolika, Nieobecność, W hołdzie dla Valle-Inclána*, „Literatura na Świecie” 1990, nr 11; *Pałacowe schody, Comillas, 1969, Czuwanie, Giacomo Casanova przyjmuje posadę bibliotekarza, którą ofiarowuje mu w Czechach hrabia Waldstein, Spotkanie z Ezrą Poundem, Listopad w Anglii, Nekropolia*, „Literatura na Świecie” 2007, nr 1–2; *Z głową bogini w dłoniach*, „Newsweek” 8.03.2008, <http://www.newsweek.pl/europa/ulotna-wiecznosc,44278,1,1.html> (dostęp: 16.07.2018). Wiersz *Giacomo Casanova...* przełożył również Janusz Strasburger, [w:] tegoż, *Antologia poezji hiszpańskiej*, Warszawa 2000.

⁶ Urodzona w 1937 roku we Lwowie poetka, tłumaczka (z języka hiszpańskiego i francuskiego) i krytyk literacki, współpracownik czasopisma „Literatura na Świecie” od początku jego istnienia.

prawdopodobnie pierwszą tłumaczką, której hiszpańskie przekłady Herberta ukazały się drukiem w 1975 roku⁷. Poezję autora *Epilogu burzy* przekładali później na hiszpański między innymi: Jan Zych, Bogdan Piotrowski, Andrzej Sobol, José Emilio Pacheco, Florian Śmieja, Xaverio Ballester, Gerardo Beltrán. Co ciekawe, do końca XX wieku Herbert był trzecim polskim poetą najczęściej tłumaczonym na język hiszpański, za noblistami, Szymborską i Miłoszem⁸.

Zbigniew Herbert najprawdopodobniej nie znał poezji Antonia Colinasa, w każdym razie nie znalazłam na to dowodów. Natomiast Antonio Colinas poznał twórczość polskiego poety. Jest on autorem krótkiej recenzji hiszpańskojęzycznej wersji *Wierszy zebranych* Herberta⁹, w której zauważa, że poezję tę przenika

⁷ Wspomniane tłumaczenia powstały w związku z porozumieniem podpisanym między Polską i Meksykiem w 1970 roku. Również później przekłady Herberta na język hiszpański ukazywały się przede wszystkim w krajach Ameryki Łacińskiej, na przykład w Kolumbii czy na Kubie. Piszą o tym G. Beltrán, X. Farré, A. A. Murcia Soriano, *Herbert w języku hiszpańskim i katalońskim*, [w:] *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Heydel, E. Wójcik-Leese, M. Woźniak, Kraków 2010. Tutaj też można znaleźć adresy bibliograficzne opublikowanych przekładów. Przegląd tłumaczeń prowadzi do wniosku, że dzieła Herberta, choć nie są hiszpańskojęzycznemu czytelnikowi nieznane, nie dotarły jednak do szerokiego grona odbiorców. Do podobnych konkluzji dochodzi Amelia Serraller Calvo, zauważając, że choć powstało wiele wydań poezji Herberta, z czasem zainteresowanie poetą zmalało. Autorka zwraca uwagę na pokrewieństwo Herberta z hiszpańskimi mistykami baroku i XX wieku, które – jej zdaniem – w istotnym stopniu kształtują recepcję polskiego pisarza w Hiszpanii. Też, *Metafizyka codzienności. O losach twórczości Zbigniewa Herberta w Hiszpanii*, [w:] *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wojażach Pana Cogito*, red. J. M. Ruszar i D. Siwor, Kraków 2018.

⁸ Zaraz za nim plasował się Tadeusz Różewicz, zob. G. Beltrán, X. Farré, A. A. Murcia Soriano, *Herbert w języku hiszpańskim...*, s. 119.

⁹ A. Colinas, *Herbert. Poesía completa*, „El Cultural”, 25 stycznia 2013. Chodzi tutaj o wydanie poezji Herberta w tłumaczeniu

wymiar uniwersalny. Jej źródło Colinas widzi przede wszystkim w zmieniających się okolicznościach geograficzno-historycznych. Zwraca uwagę na wyrazistą obecność odwołań kulturowych, które jednak – jego zdaniem – prawie zawsze podporządkowują się doświadczeniu życia¹⁰. Jest to cecha twórczości samego Colinasa – wydaje się zatem, że hiszpański poeta odczuwa poetyckie pokrewieństwo z Herbertem.

Wypada zapytać, dlaczego właśnie harmonia stała się kluczem do wspólnej lektury obu tych znakomitych poetów. Przede wszystkim w przeciwieństwie do innych, węższych terminów pozwala mówić równocześnie o wielu w gruncie rzeczy podobnych zjawiskach, które, choć obecne w twórczości i innych pisarzy, wydają się stanowić o istocie poezji zarówno Colinasa jak i Herberta. Pomimo semantycznej nieostrości pojęcia, tak mocno zakorzenionego w tradycji filozoficznej i estetycznej, wydobywa ono zarazem niewątpliwą oryginalność poszukiwań każdego z poetów. Pragnienie ładu i sensu, odkrycia ich lub przywrócenia, znalezienia środków zaradczych wobec odczucia fragmentaryczności świata, braku łączności z porządkiem jakiejś nadrzędnej całości, próby przeciwdziałania niszczącemu upływowi czasu, który zdaje się tylko boleśnie oddalać nas od dawniej dostępnego poczucia jedności – wszystko to wpisuje się w poszukiwanie harmonii istnienia. Poszukiwaniu temu towarzyszy wyjątkowe przywiązanie do tradycji – nawet jeśli nieraz nie potrafi ona sprostać współczesności – oraz wytrwałe, twórcze odwoływanie się do niej. To wyróżnia Colinasa i Herberta spośród wielu innych poetów i zarazem bardzo ich łączy. Nie każdy poeta tak uparcie poszukuje sensu i ładu harmonii jak oni.

Dla poetów tak żywo związanych z tradycją antyczną nie bez znaczenia jest fakt, że idea harmonii, należąca do dziedzictwa myśli pitagorejskiej, była żywo obecna w kulturze przez całe wieki, nawet jeśli jej istnienie w świecie nie zawsze było oczywiste. Płaton opierał harmonię na porządku, w którym widział zasadę

i opracowaniu Xaveria Ballestera opublikowane przez wydawnictwo Lumen w 2012 roku.

¹⁰ Tamże, s. 2.

budowy wszechświata¹¹. Uważał, że z „harmonijnego ukształtowania życia płynie czysta radość”¹². Arystoteles także łączył harmonię z ładem, szukając jedności w różnorodności. Podobne znaczenia mieszczą się i dziś w polu semantycznym słowa harmonia: wiąże się ona zawsze ze zgodnością poszczególnych części z całością, z jednością, ładem, porządkiem¹³.

Poczucie załamania harmonijnego obrazu kosmosu, które nastąpiło w ślad za rozpadem idei jedności świata, stało się w XVII wieku trwałą częścią europejskiej kultury. Wysiłkom przywrócenia owej utraconej jedności patronowali osiemnastowieczni encyklopedyści oraz Gottfried Wilhelm Leibniz, przekonany, że harmonia przenika całą rzeczywistość. Jednak świadomość dysharmonii ludzkiego istnienia miała już na dobre naruszyć poczucie bezpieczeństwa.

Colinas i Herbert należą do grona tych, którzy pragną, by owe przemiany okazały się chwilowe i odwracalne. I to także łączy ich poezję. Poszukiwana harmonia to doświadczenie przynależności do świata sensownego, pełnego ładu, stanowiącego w swej najgłębszej istocie niezmienną Całość. W ich poezji zasadniczymi przeszkodami w jej odczuwaniu jest przede wszystkim niemożność zrozumienia sensu istnienia, przemijanie i kruchość ludzkiej kondycji, odczucie chaosu i fragmentaryczności świata. Poszukiwanie harmonii nieustannie wiąże się zatem z fundamentalnymi ludzkimi pytaniami o jedność i ład świata, które u Colinasa i Herberta rozbrzmiewają wyjątkowo głośno. Pytanie o harmonię jest też pytaniem szczególnym, obejmującym wiele innych „przekłętych pytań”. Przyglądam się zatem, jak obaj poeci chronią się przed tym, co ich pozbawia harmonii – przed poczuciem braku

¹¹ Według Colinasa tak samo jak dla pitagorejczyków i Platona, tak i w taoizmie, z walki przeciwieństw ma rodzić się harmonia. Por. A. Colinas, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid 1989, s. 17.

¹² Na równi z innymi jej źródłami: pięknem i wiedzą. Por. W. Tatar-kiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 2009, s. 109.

¹³ Zob. np. *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1983.

sensu, przed niszcącym upływem czasu, przed chaosem. Szczególnie wyraźnie widać to poprzez odkrywanie symbolicznych znaczeń natury, muzyki czy samej poezji¹⁴ – do nich odnosi się układ rozdziałów tej książki.

Propozycja takiej porównawczej lektury poezji Colinasa i Herberta jest tylko jedną z wielu możliwości. Myślę, że tropem lekturowym mogłyby stać się zwątpienie i rozpacz, które tak boleśnie towarzyszą poszukiwaniu harmonii, a więc doświadczenia podważające upartą wiarę w odzyskanie harmonijnej więzi z rzeczywistością¹⁵. Ich obecność potęguje dramatyzm poezji, w której zawarte są podstawowe pytania egzystencjalne.

Nie może oczywiście dziwić, że w poezji Colinasa i Herberta brak jednoznacznej pozytywnej odpowiedzi na pytanie o istnienie harmonii. Bardziej jednak frapujące niż znana z góry odpowiedź okazują się same poszukiwania, indywidualne próby zmagania się z brakiem ładu. Fascynują eksplorowane przez Colinasa i Herberta przestrzenie, ścieżki nieraz kręte i wyboiste, po których prowadzą poeci – właśnie te poszukiwania wyznaczają porządek moich rozważań. Sami poeci wołają przecież „przenikliwe pytania od zbyt oczywistych odpowiedzi”¹⁶.

¹⁴ Do zadawania wspomnianych pytań inspirują poetów również sztuki plastyczne, zob. M. J. Woźniak, „*Exiled Arcadians*” – *Presence of Myth in the Poetry of Antonio Colinas and Zbigniew Herbert*, [w:] *Ancient Myths in the Making of Culture*, red. M. Budzowska, J. Czerwińska, Frankfurt 2014.

¹⁵ Podobne przypuszczenie wyraża Andrzej Franaszek w zakończeniu swojej książki o cierpieniu w twórczości Herberta: „Czy można by twórczość Zbigniewa Herberta przeczytać raz jeszcze, szukając już nawet nie »ciemnego źródła«, ale jakichś obszarów z pozoru pobocznych, odnóg dalekich od głównego nurtu, miejsc, w których ujawnia się gest bezinteresownej i nieokiełznanej wyobraźni, przeblysłk odmienności, a zarazem cień absolutnego zwątpienia?”. A. Franaszek, *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008, s. 254. Paradoksalnie takie „przeciwstawne” odczytania wydają się nie tylko uprawnione, ale i wzbogacające rozumienie egzystencjalnych kontekstów tej poezji.

¹⁶ Por. W. Ligeża, *Historia muzyki według Pana Cogito*, [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje*

O tym, że podsycanie „płomienia harmonii” jest wielką misją poety, pisał sam Colinas w swym charakterystycznym podniosłym stylu¹⁷. Harmonia jest przedmiotem największej intelektualnej troski hiszpańskiego poety. Wtórują mu krytycy: Miguel Alonso Gutiérrez uważa nawet, że poszukiwanie harmonii to główna idea tej poezji¹⁸. José Luis Puerto postrzega to przedsięwzięcie w kategoriach najbardziej doniosłych i uniwersalnych: „cała twórczość omawianego autora jest naznaczona ciągłymi próbami godzenia przeciwieństw oraz poszukiwaniem harmonii jako sposobu realizacji człowieczeństwa na ziemi i we wszechświecie”¹⁹.

Krytycy nieraz zauważają, że harmonia – cel poszukiwań hiszpańskiego twórcy – często wydaje się w poezji Colinasa odnaleziona. Z pewnością niejednokrotnie jest to zasadne. Sądzę jednak, że w wielu przypadkach wnikliwsza interpretacja dowodzi, iż rzecz nie jest tak oczywista, jak na pierwszy rzut oka może się wydawać. Colinas, choć bardzo zżyty ze śródziemnomorską tradycją kulturową, nie zawsze przyjmuje ją jednoznacznie i bezpośrednio, lecz, tak jak współczesny człowiek, często wątpi i pyta. Pełen sceptycyzmu, sprawdza na własną rękę, bo jak mówi: „wszyscy ludzie żyją, żeby stawiać sobie pytania, żyją, wątpiąc, żyją, nie wiedząc wystarczająco”, zaś „do zadań poezji należy również odpowiadać na odwieczne pytania, na wątpliwości człowieka”²⁰.

Także w liryce Herberta rzeczywistość zdaje się nie tworzyć żadnego ładu. Teza Ryszarda Przybylskiego o „demuzykaliza-

i rewizje, studia pod red. W. Ligęzy przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005.

¹⁷ A. Colinas, „*La gran misión de un poeta es alimentar la llama de la armonía*”, „ABC”, 13 czerwca 1991, s. 57. Tłum. M. J. W. (wszystkie następne cytaty z języka hiszpańskiego, jeśli nie oznaczono inaczej, także w moim tłumaczeniu).

¹⁸ Zob. np. L. M. Alonso Gutiérrez, *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*, León 2000, s. 9.

¹⁹ J. L. Puerto, *Imágenes de Antonio Colinas*, [w:] S. Agustín Fernández, *Inventario de Antonio Colinas*, Burgos 2007, s. 109. Por. „Anthropos” 1990, nr 105, s. 13.

²⁰ A. Colinas, *Del pensamiento inspirado I*, s. 22.

cji” świata w twórczości polskiego poety należy już do klasycznych odczytań:

Przez dwa pierwsze tomy poetyckie Zbigniewa Herberta przewija się nawet dość natrętnie motyw kompromitacji tych poglądów filozoficznych, które stanowiły i ciągle jeszcze stanowią uzasadnienie odwiecznego śródziemnomorskiego mitu o harmonii świata²¹.

Opinie wielu krytyków zgodne są z tą linią interpretacyjną. I tak na przykład Krzysztof Dybciak pisze: „W dziele Herberta obserwujemy jeden z wariantów końca procesu rozpadu harmonii naczelnych wartości kultury europejskiej”²².

Rację ma jednak również Małgorzata Mikołajczak, która zgadzając się z tezą Przybylskiego o „demuzykalizacji” świata w twórczości Herberta, podkreśla rzecz niezwykle istotną: poeta „ani nie zgubił, ani nie odwiesił liry Orfeusza, i bynajmniej nie wyrzekł się idei ładu”²³. Choć cierpi, bo nieustannie doświadcza chaosu, to wciąż pielęgnuje nadzieję na odzyskanie sensu i porządku. Nie bez powodu swoją twórczość nazwał Herbert „wycieczką aktywnej wyobraźni w poszukiwaniu struktury, porządku”²⁴. Mikołajczak nie zgadza się zatem z poglądem, że „całościowy układ i porządek, należący do przeszłości, został w poezji Herberta nieodwracalnie zniszczony i zniweczony, bez szans odrodzenia i kontynuacji”²⁵. Ta istotna konstatacja stanowi dla mnie punkt wyjścia.

²¹ R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, [w:] *Poznanie Herberta*, s. 80.

²² K. Dybciak, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*, [w:] *Poznanie Herberta 2*, s. 144.

²³ Tamże, s. 17.

²⁴ *Jeśli masz dwie drogi... Rozmawia K. Nastulanka*, [w:] *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i opracował do druku H. Citko, red. D. J. Ćirlić, Warszawa 2008, s. 46.

²⁵ M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 188.

W tym duchu pisał Herbert już w *Strunie światła*, swym debiutanckim, późno wydanym tomie poetyckim. Zwraca uwagę zwłaszcza ostatni wiersz zbioru, w którym pojawia się tytułowy Arijon i, jak powiada ironicznie poeta, „przywraca światu harmonię”. Bohater wiersza nie jest prawdziwym Orfeuszem, jego śpiew wydaje się tylko parodią pieśni trackiego śpiewaka. Jednak przedmiotem poetyckiej kpiny stała się tutaj zbyt łatwa wiara w proste przywrócenie harmonii, nie sama jej idea. Pytaniem o możliwość restytucji harmonii kończy zatem Herbert swój pierwszy tom, pierwszy etap poszukiwań, a tęsknota za ładem, sensem i całością – za poczuciem harmonii – na wiele sposobów będzie się przejawiać w kolejnych zbiorach. Motywacją pytań jest głęboka niezgoda na chaos, który mógłby się okazać ostateczną postacią świata.

Herbert – zauważa Piotr Śliwiński – wśród bałaganu i chaosu powstałego na miejscu niegdysiejszego ładu szuka nieredukowalnego minimum sensu, które nie tyle nawet dawałoby jakieś oparcie, ile byłoby rodzajem soczewki, poprzez którą odsłaniałaby się i przypominała zniweczona harmonia²⁶.

Wypada w tym miejscu zauważyć, że pojęcie harmonii oraz problem odniesień kulturowych mają często kluczowe znaczenie w próbach definicji klasycyzmu, a przecież obu poetów krytycy często nazywają „klasykami”. Dzieje się tak w dużej mierze dlatego, że i dla Colinasa, i dla Herberta tradycja antyczna jest istotnym punktem odniesienia, skłaniającym do afirmatywnych gestów czy też polemicznych wypowiedzi. Sam Herbert zresztą godził się na ten trop, gdy pisał: „Szukam teraz jakiejś własnej, urojonej formuły klasycyzmu, poezji, która miałaby jakieś szanse przetrwania”²⁷. Jak „tradycyjni klasycy” obaj twórcy nie przeczą sensowności świata, przeciwnie, wciąż wierzą w istnienie sensu, szukają pewnych i trwałych wartości, a nade wszystko – harmo-

²⁶ P. Śliwiński, *Poezja, czyli bunt*, [w:] *Poznanie Herberta 2*, s. 160.

²⁷ Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2002, s. 41.

nii. Współcześni klasycy jednak – pisał „prawodawca” współczesnego klasycyzmu w Polsce, Ryszard Przybylski – „rozumieją, iż żyją w epoce, która ideę harmonii świata uważa za przeżytek, a jej rozkład – za naturalny proces demitologizacji świadomości kulturalnej”²⁸.

O trudnościach z definicją współczesnego klasycyzmu świadczy choćby pojemna formuła Przybylskiego: za znaki szczególne klasycyzmu uznaje badacz przede wszystkim demuzykalizację świata, nieufność wobec współczesności, poczucie kryzysu kultury współczesnej²⁹. Wedle Przybylskiego mieszczą się tutaj, obok Herberta, tak różni poeci jak Jerzy Sito, Jarosław Marek Rymkiewicz, Julia Hartwig czy Artur Międzyrzecki, o których mówi w swojej książce, zatytułowanej kategorycznym stwierdzeniem: *To jest klasycyzm*³⁰.

Colinasa nazwał „klasykiem” Miguel Alonso Gutiérrez w tytule swej monografii: *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*³¹. „Dzieło klasyczne – definiuje krytyk, rozpoczynając studium – to takie, które odzwierciedla lub uobecnia harmonię”³². Choć definicja wydaje się zbyt metaforyczna i ogólna, by mogła stać się operatywnym narzędziem literaturoznawczego opisu, trafnie oddaje istotny kierunek interpretacji poezji hiszpańskiego twórcy.

Mistrz filozoficznej syntezy, Władysław Tatarkiewicz, podaje sześć najważniejszych znaczeń terminu klasycyzm³³. I tak na przykład w starożytności określenie „klasyczny” było wartościującą, nie charakteryzującą. Również w odrodzeniu odnosiło się do pisarza doskonałego. Jako doskonali byli postrzegani wówczas

28 R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 506.

29 R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

30 Tamże.

31 León 2000. Zastanawia fakt, że książka, wydana w 2000 roku, a napisana zapewne jeszcze wcześniej, wiąże już poetę z XXI wiekiem.

32 Tamże, s. 13.

33 W. Tatarkiewicz, *O znaczeniu słowa klasycyzm*, [w:] *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr. Stanisława Lorentza*, Warszawa 1969.

wyłącznie artyści antyczni, stąd „klasyczny” oznaczało po prostu starożytny, niekoniecznie należący do złotego wieku kultury greckiej czy rzymskiej. Od XVII wieku określano klasycznymi również tych, którzy w późniejszych wiekach (poczynając od czasów Karolingów) sprostali ideałowi wyznaczonemu przez sztukę starożytnych. Pojęcie to wiązano zatem z niektórymi prądami w okresie romańskim, oczywiście z renesansem, poniekąd z XVII wiekiem, w czasach późniejszych przede wszystkim z przełomem XVIII i XIX wieku. Klasyczni mogli być także ci, którzy „trzymali się reguł pisarstwa”. W XIX wieku „klasyczny” znaczyło już po prostu dawny, tradycyjny. Co ciekawe, Tatarkiewicz przypomina, że w wielkim okresie Aten sztuka i literatura starożytnych miały takie charakterystyczne cechy, jak właśnie harmonia, równowaga części, prostota. Dlatego, wyjaśnia, w XIX i XX wieku „klasycznymi” pisarzami czy artystami nazywano tych, którzy te cechy posiadali, nawet jeśli nie wzorowali się na starożytności ani do niej nie należeli: „klasycznymi w tym rozumieniu mogą być także dzieła poetyckie bez Olimpu i bez heksametru i dzieła architektury bez starożytnych porządków, kolumn, kapiteli, akantów i meandrów – byle miały harmonię, umiar, równowagę”³⁴. Właśnie to ostatnie znaczenie pozostało aktualne, obok znaczenia: „naśladowujący wzory starożytne”. Termin więc przestał być oceną, stał się wyłącznie charakterystyką, choć śledząc współczesne polemiki można czasem odnieść odwrotne wrażenie. Wszystkie zaś definicje – mówi Tatarkiewicz – „sprowadzają klasycyzm do równowagi, uzgodnienia różnych elementów sztuki”³⁵. Połączenie przeciwieństw ma prowadzić ku harmonii, co często podkreśla także Colinas, zwłaszcza w wypowiedziach pozapoetyckich.

Dwuznaczności klasycyzmu dostrzegał Czesław Miłosz, który wiodąc swe „spory z klasycyzmem”, pisał, że poetyka klasycyzmu jest „wysoce obca dla dzisiejszego poety, ale i niepokojąca przez swoją odmienność”³⁶. Staje się konwencją, która z jednej strony

³⁴ Tamże, s. 180.

³⁵ Tamże, s. 183.

³⁶ Cz. Miłosz, *Spór z klasycyzmem*, [w:] tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 62.

ułatwia porozumienie, z drugiej jednak dostarcza *topoi*, „tak wygładzonych przez długi użytek, jak kamyki w strumieniu”³⁷.

Ze względu na historyczne zróżnicowanie znaczeń, wewnętrzną sprzeczność niektórych prób definicji i brak precyzji, współcześnie znaczna część badaczy literatury woli używać innych terminów odnoszących się do pokrewnych zjawisk. Anna Legeżyńska i Piotr Śliwiński mówią o dykcji „odpowiedzialnej”, dykcji „wysokiej” i dykcji „polifonicznej”³⁸. Adam Zagajewski z kolei wybiera określenie „styl wysoki”³⁹. Istotę tych refleksji nad klasycyzmem reasumuje Anna Legeżyńska, wnikliwa badaczka jego przejawów w poezji polskiej⁴⁰.

Interpretatorzy Colinas, jak wspomnieliśmy, często wyprzedają się bardzo ogólnie i niestety dość zdawkowo na temat

³⁷ Tamże, s. 65.

³⁸ A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa 2000, s. 131–134. O klasycyzmie historycznym w literaturze pisze obszernie i kompetentnie Teresa Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1979.

³⁹ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.

⁴⁰ A. Legeżyńska, *Jeśli nie klasycyzm, to co? Próba rozpoznania jednej z odmian świadomości poetyckiej po 1989 roku*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009. W publicznej debacie na temat współczesnego klasycyzmu w Polsce pojawiło się wiele ważkich wypowiedzi. Godne odnotowania są zwłaszcza na przykład: J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967; R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978; J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, [w:] *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001. Warto też przypomnieć Karola Maliszewskiego *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999; Krzysztofa Koehlera *Wysychające kałuże*, „Nowy Nurt” 1995, nr 25; Wojciecha Wencla *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec okresu dojrzewania*, „Polonistyka” 2001, nr 4; Janiny Abramowskiej *Czy to jest klasycyzm?*, [w:] *też*, *Rekonstrukcje i konstrukcje. Studia literackie*, Poznań 2003 czy tom pod redakcją Małgorzaty Miokołajczak: *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2011.

klasycyzmu jego twórczości. José Puerto dopatruje się w poezji Colinasa klasycyzmu przesiąkniętego romantyzmem⁴¹. José Paulino Ayuso z kolei kończy swój artykuł enigmatycznym włączeniem poety do grona klasyków⁴². Podobny gest, przypomnijmy, zapisał w tytule przywołanej już monografii Luis Miguel Alonso Gutiérrez: *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*. W innym miejscu ten sam autor odnotował: „*Sepulcro en Tarquinia* doskonale łączy to, co romantyczne, z tym, co klasyczne; uczucie z formą”⁴³, utożsamiając (jak się wydaje, dość niefrasobliwie) romantyzm z uczuciem, a klasycyzm – z formą. Godna podkreślenia jest w tym kontekście znacząca i powściągliwa wypowiedź samego Colinasa: „Może klasycyzm i romantyzm są tylko różnymi stronami tej samej monety”⁴⁴.

Natomiast o klasycyzmie w odniesieniu do poezji Herberta, rekapitulując dotychczasowe rozstrzygnięcia, pisze tak Małgorzata Mikołajczak: „forma komunikacji, konstrukcja i oddziaływanie estetyczne – zrównoważone, zestrojone z treścią wypowiedzi – to znamię sposobu mówienia, któremu bardziej niż reminiscencjom antycznym zawdzięcza Herbert miano klasyka”. I przypomina badaczka, że owa odpowiedniość polega na tym,

⁴¹ Zob. S. Agustín Fernández, *Inventario de Antonio Colinas*, Burgos 2007, s. 81.

⁴² J. Paulino Ayuso, *Antonio Colinas*, „Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses” 2002, nr 17.

⁴³ L. M. Alonso Gutiérrez, *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*, León 1990, s. 157.

⁴⁴ J. L. Puerto, *Conversación con Antonio Colinas*, [w:] S. Agustín Fernández, *Inventario...*, s. 82. W podobnym duchu wypowiada się Piotr Śliwiński, wychodząc od prowokacyjnego pytania o Herberta: „Klasyk czy romantyk? To pytanie sugerować może, że klasycyzm i romantyzm, dwa kluczowe pasma polskiej tradycji ideowej i artystycznej – przebiegają osobno, równolegle, bez komunikowania się ze sobą. A tak, oczywiście, nie jest. [...] Nie da się przypisać współczesnego artysty do którejś z podstawowych wersji tradycji, choćby i konkurencyjnych względem siebie, bez skazywania się na żmudne tropienie w jego świadomości innych wersji”. P. Śliwiński, *Poezja, czyli...*, s. 149.

iż to, co wypowiedziane znaczy też przez swoją formę – klasycyzm Herberta jest przy tym w pełni oryginalny⁴⁵.

Problem interesował zatem wielu badaczy: Jana Błońskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, Jerzego Kwiatkowskiego, Ryszarda Przybylskiego, Stanisława Barańczaka... Głośnym echem w dyskusji odbił się zwłaszcza głos Przybylskiego, który włączył twórczość Herberta w obręb zjawisk nazywanych klasycyzmem⁴⁶ (do jego tezy o „demuzykalizacji” świata odniosę się w dalszym ciągu). Jak wspomniałam, Przybylski uważa, że klasycy żyją w czasach rozpadu idei harmonii⁴⁷, a Herbert nie zastąpił jej „zasadą rzeczowego opisu przedmiotów i sytuacji”⁴⁸ ani niczym innym. Bliższe są mi sądy Mikołajczak, która, przytaczając powyższe wnioski Przybylskiego, udowadnia, że Herbert nie wyrzekł się idei ładu⁴⁹, która wiąże się z harmonią.

Książka wpisuje się w nurt badań komparatystycznych. Takie określenie oznacza niestety terminologiczne kłopoty – jest ono bowiem nieprecyzyjne. Jego historia przynosi wiele różnorodnych propozycji metodologicznych, chociaż początki

⁴⁵ M. Mikołajczak, *Wstęp*, [w:] Z. Herbert, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. M. Mikołajczak, Wrocław 2018, s. CXLIII. Czytelnik zainteresowany polemikami na ten temat znajdzie najważniejszą bibliografię w: M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., s. 15–16. Z pozycji ostatnich lat warto wymienić, na przykład, *Bórnicci. Wątki klasyczne i romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Kraków 2011 czy rozdział *Demuzykalizacja świata. Spór o klasycyzm i romantyzm Herberta*, [w:] J. M. Ruszar, *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2014, gdzie również podano więcej interesujących odniesień bibliograficznych.

⁴⁶ R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna*...

⁴⁷ Tamże, s. 506.

⁴⁸ Tamże, s. 522.

⁴⁹ M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., s. 17.

komparatystyki sięgają zaledwie XIX wieku⁵⁰. Wciąż toczą się dyskusje na temat istoty, metod i perspektyw tej dyscypliny. Symptomatyczny wydaje się tytuł konferencji Międzywydziałowego Zespołu Komparatystyki zorganizowanej w czerwcu 2009 roku w Warszawie w Instytucie Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego: „Rozdroża współczesnej komparatystyki. Teorie – metody – perspektywy”. Sytuację komparatystyki charakteryzuje się również za pomocą modnego i wieloznacznego terminu „kryzys” – na przykład hiszpański badacz Claudio Guillén mówi o kryzysie dotyczącym właściwie wszystkich aspektów komparatystyki: przedmiotu, celów, metod⁵¹.

Czytając wypowiedzi nie tylko samych literaturoznawców, można odnieść wrażenie, że sytuacja komparatystyki wpisuje się w ogólną kondycję kultury: zamiast aksjomatów i jedno-

⁵⁰ Jako samodzielna dyscyplina, bo jako metoda, w bardzo szerokim sensie, jest oczywiście dużo starsza. François Jost ujmuje jej początki obrazowo: „zrodziła się z pierwszych kontaktów między różnymi cywilizacjami. [...] Istnieje ona od dnia, w którym pisarz czy też poeta dowiedział się, że ma kolegę poza granicami swojej strefy językowej i kulturowej; od dnia, w którym – za pośrednictwem swoich utworów – skontaktowali się ze sobą i kiedy to uzmysłowili sobie jeden fakt: to, że ich podstawowe problemy są identyczne”. W dodatku, jak trzeźwo zauważa, „[...] we wszystkich operacjach umysłowych uczestniczy akt porównania. Każdy nowy fakt działa na nas przez swoje podobieństwo do faktów, które nasza pamięć zachowała lub, przeciwnie przez swą odmienność od nich. Krótko mówiąc, każda refleksja zakłada porównywanie”. F. Jost, *Komparatystyka literacka jako filozofia kultury*, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkowa, Warszawa 1997, s. 41–42. Podobnie komparatystykę widzi Miloš Zelenka: według niego komparatystyka staje się dziś specyficznym typem refleksji intelektualnej, łączącej rozdzielone dotychczas dziedziny wiedzy. Zob. tegoż, *Komparatystyka a badania interkulturowe*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, tom I: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperki, Kraków 2010, s. 45.

⁵¹ C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona 1985.

znaczących drogowskazów mamy do dyspozycji wielość i różnorodność metod⁵².

Wybór metody porównawczej wynika przede wszystkim z faktu, że analizuję wiersze dwóch poetów, w dodatku posługujących się różnymi językami i funkcjonujących w odmiennych kulturach narodowych. Nie oznacza to, że porównywać będę wszystko. Celem nie jest tutaj sporządzenie swoistego zestawienia podobieństw i różnic. Interesuje mnie to, jak poszukiwanie szeroko rozumianej harmonii wpisane jest w teksty poetyckie obu twórców. W jaki sposób każdy z tych głęboko zanurzonych w tradycji kulturowej poetów czerpie z niej gotowe wzorce lub je przetwarza, przyswaja tę tradycję lub z nią polemizuje. Dla obu poetów szeroko rozumiana kultura o długiej tradycji ma niezaprzeczalną wartość – i to jest istotna wspólna cecha tej poezji, która skłania do komparatystycznej lektury.

Charakter takiego postępowania badawczego Teresa Kostkiewiczowa nazywa „bardziej awangardowym, bliższym metodologicznej nowoczesności” – to takie podejście, w którym „nieistotne jest to, czy istnieją faktyczne kontakty i powiązania między badanymi dziełami czy konstruktami literackimi, ale ważne są podobieństwa, a więc paralelizmy, homologie, zbieżności, analogie, synchronizmy itd.”⁵³. I dodaje: „Nie jest też istotna chronologia, ponad ujęcia historyczne wysuwa się zasada synchronicznego lub

⁵² Wychodząc od tego spostrzeżenia – o wewnętrznym różnicowaniu się badań porównawczych, w których ciągle pojawiają się nowe propozycje metodologiczne – Edward Kasperski proponuje cztery modele współczesnej komparatystyki (transgresyjny, planetarny/globalizacyjny, polifoniczny, wariacyjny), zaznaczając, że nie są one zupełnie rozłączne, ani też nie wyczerpują wszystkich możliwości – w sytuacji dużego zróżnicowania taki obejmujący wszystko podział byłby iluzją. E. Kasperski, *Pytanie o paradygmat. Cztery modele współczesnej komparatystyki*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Kraków 2017.

⁵³ T. Kostkiewiczowa, *Komparatystyka literacka – zakres i treść pojęcia. Status naukowy badań porównawczych*, [w:] *Badania porównawcze...*, s. 14.

też symultanicznego traktowania wszelkich zjawisk literackich, niezależnie od czasu i miejsca powstania”⁵⁴. Podzielam też pogląd Miloša Zelenki, który wyznaczając nowe zadania badaniom interkulturowym, uwzględnia takie postępowanie, w którym nie chodzi o „odkrywanie identyczności, ale o poznanie współmierności i porównywalności na podstawie inności”⁵⁵.

Warto również przytoczyć wnioski Edwarda Kasperskiego dotyczące charakteru komparatystycznego poznania – w kontekście Colinasa i Herberta nabierają bowiem szczególnego znaczenia:

[...] badanie komparatystyczne odnosi się do „przedmiotów” kulturalnie i poznawczo w zasadzie już uformowanych, tj. do rzeczywistości literacko uprzednio rozpoznanej, wyodrębnionej, oznakowanej i opisanej. Badanie to jest zatem w tym względzie poznaniem poznania, czyli poznaniem drugiego stopnia, a nie bezpośrednim i faktycznym poznaniem przedmiotowym (empirycznym)⁵⁶.

Choć trudno bez zastrzeżeń zgodzić się, by studia nad poezją były pozbawione „poznania przedmiotowego” (ich przedmiotem jest przecież i musi pozostać sama poezja), obserwacja ta zasługuje na uwagę. Otóż sądzę, że poezja Colinasa jest „przedmiotem” dużo mniej rozpoznany i opisany niż poezja Herberta. Warto o tym pamiętać, ponieważ może to stanowić w pewnym stopniu o charakterze komparatystycznych przedsięwzięć. Przede wszystkim obfitość i różnorodność opracowań twórczości Herberta nie może pozostać niezauważona. Istniejące komentarze domagają się odpowiedzi od każdego, kto tą poezją zechce się zająć i naturalne jest, że mogą nadać kierunek kolejnym studiom.

Zasygnalizowana dysproporcja bibliografii przedmiotowej nie może jednak odbierać zasadności komparatystycznych studiów.

54 Tamże, s. 14.

55 M. Zelenka, dz. cyt., s. 52.

56 E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 1998, s. 590.

Również fakt, że Herbert funkcjonuje w powszechnej (ale i w badaczy) świadomości jako twórca kanoniczny, a Colinas nie. O korzyściach płynących z analogicznych badań, chociaż w nieco innym kontekście, mówi David Damrosch: „Możemy zestawić dzieła hiperkanonu i antykanonu z korzyścią dla jednych i drugich”⁵⁷. Choć według rozumienia antykanonu, jakie przyjmuje autor⁵⁸, Colinas nie reprezentuje antykanonu, to z pewnością nie jest pisarzem tak cenionym jak Herbert. W świetle współczesnych badań komparatystycznych nie wyklucza to jednak równoczesnej lektury ich poezji. Wręcz przeciwnie, może pogłębić interpretacje poprzez przyglądanie się jej w nowym świetle. „Również dlatego – kontynuuje Damrosch – że pisarze wchodzą do hiperkanonu jedynie wtedy, kiedy czyta się ich i rozmawia o nich z prawdziwym zainteresowaniem w wielu różnych kontekstach”⁵⁹.

Jak uzasadniałam wcześniej, powodów do równoległego traktowania poezji Herberta i Colinasa jest co najmniej kilka. Poszukiwanie harmonii można by nazwać w świetle wypowiedzi Kostkiewiczowej „inwariantem literackim”⁶⁰ – elementem,

⁵⁷ D. Damrosch, *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 376. Damrosch zachęca również do badań tego typu realizowanych ponad podziałami na literatury narodowe: „Dzięki takiemu zestawieniu komparatyści mieliby do zrobienia wiele interesujących rzeczy, zarówno w dydaktyce, jak i w badaniach naukowych, a do tej pory zrobiono zadziwiająco niewiele, aby połączyć naszych pisarzy antykanonicznych i hiperkanonicznych ponad granicami narodów i imperiów”. Tamże, s. 377.

⁵⁸ „[...] podrzędne i kontestacyjne głosy pisarzy tworzących w językach nienauczanych powszechnie oraz w językach wielkich mocarstw, ale w obrębie mniejszych literatur”. D. Damrosch, dz. cyt. s. 370.

⁵⁹ Tamże, s. 376.

⁶⁰ E. Kasperski, dz. cyt., s. 590. Kasperski formułuje dość radykalną tezę – chyba zbyt radykalną – że kontekst, jaki proponuje „metoda porównawcza [...] dla badanego zjawiska powstaje wyłącznie z woli komparatysty”. Decyzje komparatysty muszą jednak liczyć się z przedmiotem badania, jak uściśla Alina Nowicka-Jeżowa:

który „prowadzi do rozpoznania jedności i uniwersalności literatury, dostrzegalnej między innymi w takich konstrukcjach, jak prądy, tendencje, tematy, style, formy, które przekraczają granice językowe [...]”⁶¹.

Myślę, że takie zestawienie umożliwi – dzięki konfrontacji – zadanie nowych pytań poezji, która już w obu przypadkach została w pewien sposób rozpoznana i opisana. Jak zauważa Andrzej Lam, może to pozwolić na:

wzmocnienie znaczenia jakiegoś słabiej dostrzeganego elementu dzięki uruchomieniu kontekstu, w którym porównywalne zjawisko objawia się pełniej i wyraźniej. Coś zaczyna wtedy znaczyć inaczej dzięki odnowionemu układowi odniesienia⁶².

Jako motto swojej *Historii filozofii* Władysław Tatarkiewicz wybrał, między innymi, myśl Kartezjusza: „Cała metoda polega na porządku i rozłożeniu tego, na co należy zwrócić uwagę, aby odkryć jakąś prawdę”⁶³. Myślę, że zdanie to rzuca światło na istotę badań komparatystycznych: „rozkładając” tę poezję, poddając ją analizie i interpretacji w zestawieniu z twórczością innego pisarza, można dostrzec nowe ścieżki interpretacyjne prowadzące do odkrycia prawdy być może dotąd słabo widocznej.

Równoczesna lektura stwarza sytuację interesującego dialogu między poezją obu autorów. Ukazuje on, że odrębne drogi poszukiwań czasem nieoczekiwanie się krzyżują, a podejmowane wątki splatają i uzupełniają. Chodzi przecież także o to, by komparatystyczny dialog prowadził – jak zauważa Maria Delaperrière – do

„[...] prosta reguła lojalności wobec badanego przedmiotu determinuje wybory metodologiczne”, *Badania porównawcze...*, s. 29.

⁶¹ E. Kasperski, dz. cyt., s. 590.

⁶² A. Lam, *Komparatystyka literacka – zakres pojęcia. Wybory metodologiczne a cele badań porównawczych dawniej (w kontekście narodowym) i dziś (w perspektywie jednoczącej się Europy)*, [w:] *Badania porównawcze...*, s. 25.

⁶³ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, s. 9.

zrozumienia własnej tożsamości kulturowej, ale i odmienności w stosunku do innych⁶⁴.

Moim postulatem badawczym jest oczywiście naukowa uczciwość. Rozumiem ją podobnie jak cytowana już wcześniej Teresa Kostkiewiczowa, która stara się pisać, „nie dodając od siebie niczego, co nie byłoby wpisane w zjawiska i teksty literackie”⁶⁵. Mam jednak świadomość, że pewna subiektywność jest nieunikniona – a może nawet potrzebna? Mimo wszystko: *quidquid recipitur, recipitur ad modum recipientis* (co nie może być rzecz jasna upoważnieniem do interpretacyjnej samowoli). Inspirujący jest też gest Roland’a Barthes’a prowadzący od interpretacji do lektury i przyjemności obcowania z tekstem⁶⁶. To właśnie przede wszystkim lektura liczy się w czasach „słabego profesjonalizmu”, zauważa Ryszard Nycz⁶⁷. Jeśli zaś chodzi o lekturę, bliski jest mi taki hermeneutyczny sposób czytania, jaki proponuje Andrzej Franaszek w eseju o cierpieniu w poezji Herberta: chodzi o takie czytanie, które jest przede wszystkim egzystencjalnym przeżyciem, współodczuwaniem, drogą do zrozumienia samego siebie i innych⁶⁸.

Pierwszy rozdział pracy został poświęcony ogólnej charakterystyce twórczości Antonia Colinasa oraz prezentacji badań dotyczących jego poezji, znacznie mniej znanych polskiemu czytelnikowi niż obfita bibliografia na temat Herberta.

64 M. Delaperrière, *Komparatystyka jako odkrywanie inności (Literatura narodowa w kontekście kultur obcych)*, [w:] *Badania porównawcze...*, s. 76.

65 T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1979, s. 6.

66 Wyrażony już w tytule głośnego dzieła: *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.

67 Zob. R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.

68 Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 10–11.

Porządek kolejnych rozdziałów wyznaczają formułowane przez obu poetów podobne pytania związane z określonymi obszarami poszukiwań. Porządek ten nie jest chronologiczny, choć oczywiście będą nieraz konieczne ustalenia na temat miejsca danego utworu w dorobku poety lub w kontekście innych utworów. Warto też pamiętać, że pierwszy tom Herberta, *Struna światła*, został wydany, kiedy poeta miał ponad trzydzieści lat. Pierwszy zbiór Colinasa, *Junto al lago*, powstał natomiast, gdy jego twórca liczył sobie lat zaledwie dwadzieścia jeden. Herbert już na początku swej poetyckiej drogi stawia czytelnika w ogniu fundamentalnych pytań filozoficznych i egzystencjalnych. Colinasowi towarzyszymy na drodze dojrzewania do podjęcia najistotniejszych tematów i prób dawania własnych odpowiedzi.

Opieram się na wydaniu wierszy Antonia Colinasa *Obra poética completa*, które ukazało się w marcu 2011 roku (wydawnictwo Siruela)⁶⁹ oraz później wydanym tomie poetyckim *Canciones para una música silente* (Madrid 2014, wydawnictwo Siruela). Jeśli chodzi o poezję Herberta, to źródłem jest wydanie *Wierszy zebranych* w opracowaniu Ryszarda Krynickiego (Kraków 2008, Wydawnictwo a5)⁷⁰. Te dwa wydania dzieła poetyckiego,

⁶⁹ *Obra poética completa*, Madrid 2011. Wiersze poprzedza przedmowa poety.

⁷⁰ Trzeba jednak pamiętać, że nie jest to wydanie krytyczne poezji Herberta. O jego potrzebie pisał już dawno Jacek Brzozowski, przedstawiając edytorskie problemy dotyczące tekstów z *Epilogu burzy*. Zob. J. Brzozowski, „Epilog burzy”, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 285–286. Oczywiście badacz musi także pamiętać o tomach wierszy rozproszonych Herberta: *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, wybór i opracowanie edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010. *Utwory rozproszone (Rekonesans 2)*, wybrał, w dużej części odczytał z autografów i opracował edytorsko R. Krynicki, Kraków 2017. Jednak zasadniczo rezygnuję z odwoływania się do wierszy rozproszonych poetów. Oba tomy, Colinasa i Herberta, przedstawiają spójną koncepcję dzieła poetyckiego każdego z nich, dlatego taka decyzja wydaje się uzasadniona (z uwzględnieniem, jak pisałam, wydanego później tomu Colinasa *Canciones para una música silente*). Pozostawienie utworów poza zbiorami również skłania

Obra poética completa i *Wiersze zebrane*, różnią się zasadniczo. Drugie ma charakter zobowiązania wypełnionego wobec cenionego poety-mistrza – tak pozwala sądzić wypowiedź redaktora wygłoszona podczas promocji książki, która odbyła się w czasie obchodów Dni Herberta w Krakowie w październiku 2008 roku. Natomiast wydanie poezji Colinasa z 2011 roku, sporządzone przez samego poetę, stanowi sumę jego poetyckich dokonań, aczkolwiek w przedmowie autor kilka razy zaznacza, że prezentowana twórczość jest dziełem otwartym, wyznaczającym nowe drogi, jakimi poeta może jeszcze pójść⁷¹. Wydanie to obejmuje szesnaście tomów wierszy, zawierających również utwory dotąd niepublikowane (na przykład *El laberinto invisible*), wiersze ogłaszane poza zbiorami i dopiero teraz dołączone do poprzednio wydanych tomów, tomy publikowane wcześniej częściowo (wydana tylko w części w 1984 roku *La viña salvaje*) oraz wiersze zmienione w stosunku do drukowanej uprzednio wersji.

Jeszcze konieczne wyjaśnienie natury translatorskiej. Ze względu na przedmiot pracy, którym jest poezja, cytuję wiersze Colinasa w oryginale. Zawsze jednak podaję ich możliwie najwierniejsze, raczej filologiczne, własne tłumaczenie. Celem jest przede wszystkim orientacja polskiego czytelnika w twórczości Colinasa, nie prezentacja literackich przekładów. Natomiast pozostałe wypowiedzi, sądy krytyczne i naukowe, zgodnie z przyjętym zwyczajem, cytuję w polskiej wersji językowej – w moim przekładzie – by nie rozbiły polskojęzycznego toku rozważań.

do tego, by utwory rozproszone traktować odrębnie: w obu wypadkach była to decyzja samych poetów, narzucająca już pewną ścieżkę lektury.

⁷¹ Dowodem jest choćby przytoczony wyżej, później wydany, tom poetycki *Canciones para una música silente*.

KILKA SŁÓW O TWÓRCZOŚCI ANTONIA COLINASA

Antonio Colinas najczęściej wymieniany jest obok poetów nazywanych *novísimos*. Jak zatem wygląda miejsce poety na tle „najnowszych”?

Nazwa *novísimos* (dosłownie: „najnowsi”) pojawiła się po raz pierwszy w tytule słynnej antologii, którą wydał José María Castellet: *Nueve novísimos poetas españoles* („Dziewięciu najnowszych poetów hiszpańskich”)¹. Określenie niespodziewanie szybko się przyjęło i zaczęło funkcjonować nie tylko w odniesieniu do dziewięciu wybranych poetów, lecz również w szerszym znaczeniu. Obejmowało poetów urodzonych w latach 1939–1953, zwanych też Pokoleniem ‘70 lub *venecianos*². Colinasa wśród nich nie było, zaś ich najbardziej rozpoznawalni reprezentanci to przede wszystkim Pere Gimferrer i Guillermo Carnero. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych, a więc jeszcze w okresie nazywanym w literaturze hiszpańskiej

¹ J. M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona 1970. Jak zapowiada tytuł, zbiór obejmował utwory zaledwie dziewięciu spośród wielu autorów lat sześćdziesiątych. Było to powodem żalów i pretensji niektórych pominiętych poetów. Wspomina o tym jeden z nich – Marcos-Ricardo Barnatán, *La polémica de Venecia*, „Ínsula” 1989, nr 508, s. 16. Barnatán z perspektywy czasu ocenia jednak pozytywnie antologię Castelletta i jej reperkusje, podkreślając ożywczy wpływ na poezję kolejnej dekady.

² O genezie tego określenia pisze na przykład R. Barnatán, dz. cyt.

powojennym³, obowiązkiem poetów było służyć społeczeństwu – *novísimos* sprzeciwili się tym zobowiązaniom, a ich postawę zaczęto określać mianem „zerwania” („ruptura”). Jak pisze Guillermo Carnero⁴, oznaczało ono, że poeci przestali pisać zgodnie z dotychczasowymi oczekiwaniami czytelników i krytyków. Nie tylko sprzeciwili się politycznym i społecznym zadaniom literatury, ale również postulatowi jasności i przezroczystości poetyckiego języka. „Zerwanie” odnosiło się jednak tylko do bezpośrednich poprzedników, wiązało się bowiem z powrotem do wcześniejszych nurtów tradycji literackiej⁵, zwłaszcza do tak zwanego Pokolenia 1927⁶. Tej ostatniej generacji przypisywał Colinas w 1977 roku „charakter wzorcowy”, przeciwstawiając jej wąskie horyzonty myślowe współczesnej mu poezji. Twórczość pokolenia Lorki płynęła, jak to wyrażał, strumieniem wartkim, tajemniczym i głębokim⁷. Poezję tę widział jako wolną od ograniczeń tematycznych i jakichkolwiek wymagań ideologicznych. Wśród twórców szczególnie przez niego cenionych znajdowali się Luis Cernuda, Vicente

³ Oczywiście w odniesieniu do hiszpańskiej wojny domowej lat 1936–1939.

⁴ G. Carnero, *Culturalismo y poesía „novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: „Cascabeles”, de „Arde el mar”, [w:] Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, red. B. Ciplijauskaitė, Madrid 1991. Charakteryzując tutaj poezję *novísimos*, opieram się w dużej części na spostrzeżeniach autora – Guillermo Carnero jest nie tylko ważnym reprezentantem omawianego pokolenia poetyckiego, ale także należy do najbardziej cenionych współczesnych poetów hiszpańskich.

⁵ Tę ambiwalencję znaczenia terminu „ruptura” dobrze ilustruje gra słów w tytule artykułu Jaimego Silesa: *Los novísimos: la tradición como ruptura; la ruptura como tradición* (w dosłownym tłumaczeniu: „Najnowszy: tradycja jako zerwanie, zerwanie jako tradycja”), „Hispanorama” 1988, nr 48.

⁶ Do Pokolenia 1927 należeli między innymi: Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén.

⁷ A. Colinas, *Una lección continua y turbadora*, „El Ciervo” 1977, nr 306–307.

Aleixandre i właśnie Federico García Lorca. Colinas podkreślał egzystencjalną głębię ich refleksji oraz nowatorstwo języka.

Ostatecznym celem *novísimos* był więc nie tyle bunt wobec poezji powojennej, ile powrót do tradycji poetyckiej drugiej połowy XIX wieku, do Mallarmégo i awangardy.

Ze względu na obfite nawiązania do szeroko rozumianej kultury poezję „najnowszych” zaczęto wkrótce określać za pomocą kategorii kulturalizmu („culturalismo”)⁸, co z jednej strony trafnie charakteryzowało ich estetykę, z drugiej jednak stało się źródłem wielu nieporozumień. Guillermo Carnero, jeden z *novísimos*, uznaje to określenie za niewłaściwe, ponieważ nagromadzenie odwołań kulturowych – w stylu poezji uczonej – nigdy nie było głównym celem estetycznych przemian lat sześćdziesiątych, lecz jedynie środkiem do celu lub konsekwencją innych, głębszych, motywacji⁹. Termin nie przyjął się też wśród samych zainteresowanych. Kojarzył się raczej z formalnymi wyznacznikami poezji, z traktowaniem odniesień do kultury jako dekoracyjnego sztafażu zapewniającego utworom nośność i sukces.

Carnero, poetycki świadek tamtych czasów, za wspólne cechy *novísimos* uznaje nade wszystko traktowanie kultury jako

⁸ Na gruncie języka polskiego nasuwają się skojarzenia z pojęciem stosowanym przez Floriana Znanieckiego. Jednak jego kulturalizmu w tym przypadku nie należałoby utożsamiać z hiszpańskim terminem. Polski filozof i socjolog oznaczał nim światopogląd związany z refleksją nad kulturą, która – jak podkreślał – ma istotny wpływ na sposób postrzegania świata. Człowiek – uważał – nie jest w stanie postrzegać świata inaczej niż poprzez kształtującą go kulturę. Główne założenie kulturalizmu także dzisiaj mówi, że rzeczywistość doświadczana przez człowieka ma charakter kulturowy. Zob. np. P. Szałek, *Psychoterapia analityczna. Między naturalizmem a kulturalizmem*, Łódź 2006, s. 11. Używane w odniesieniu do „najnowszych” pojęcie kulturalizmu nie musi oznaczać światopoglądu, lecz odnosi się raczej do metody tworzenia. O znaczeniu kulturalizmu w estetyce „najnowszych”, w tym Colinasa, zob. też np. A. García Berrio, *El imaginario cultural en la estética de los „novísimos”*, „Ínsula” 1989, nr 508.

⁹ G. Carnero, dz. cyt., s. 12.

części codziennego życia oraz potrzebę tworzenia poezji wolnej od ograniczeń tradycji romantycznej. Byłaby to taka koncepcja literatury, której nie przypisuje się żadnych celów pozaliterackich ani też pozaliterackich ograniczeń¹⁰.

Z poetyką *novísimos* wiele Colinasa łączy. Według Alonsa Gutiérreza są to przede wszystkim: szczególna troska o język poetycki, odniesienia kulturowe, zerwanie z porządkiem składniowym¹¹. Jeśli chodzi o inspiracje, wspólny jest im podziw dla Eliota i Pounda – bliskie szczególnie Colinasowi zdaje się przekonanie Pounda o fundamentalnym znaczeniu emocji w twórczości poetyckiej.

Colinas często podkreśla osobisty rys swych doświadczeń kulturowych, który nadaje jego poezji indywidualny kształt. Odróżnia go to od *novísimos*, u których, jak twierdzi Siles, „cytaty pełniły rolę wyznacznika elity i oznaki prestiżu, podobnie jak tradycja grecko-łacińska i mitologia były punktem odniesienia w poezji renesansu i baroku”¹². Badacze twórczości Colinasa również podkreślają niekonwencjonalny charakter odwołań kulturowych, które – jak mówi sam poeta – spowodowały, że często określano go mianem „*novísimo* niezależny” lub „heretyczny *novísimo*”. Wymowny jest też fakt, że sam Colinas wzbrania się przed zaliczaniem go do „poetów kultury” (dodajmy tutaj, że tych ostatnich Ryszard Przybylski starannie odróżniał od klasyków, których cenil i wśród których, jak wiadomo, plasował Herberta¹³).

Może zatem zbyt pochopnie wyraźną obecność kultury w poezji Colinasa nazwano po prostu kulturalizmem, posługując się terminem ogólnym i uniwersalnym. Przed odtwórczym kulturalizmem chronią Colinasa, podkreśla Vicente Valero, częste odniesienia do naszej epoki, które odzwierciedlają niepokoje

¹⁰ Tamże, s. 13.

¹¹ L. M. Alonso Gutiérrez, *El corazón...*, s. 110.

¹² J. Siles, *Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización*, [w:] *Novísimos, postnovísimos...*, s. 156.

¹³ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, s. 18–19.

i poszukiwania współczesnego człowieka¹⁴. Sam Colinas uznaje kulturalizm za stereotypowe pojęcie, którym łatwo się szafuje, ryzykując błędne użycia.

Miałem szczęście i nieszczęście – mówi – że mój pobyt w Italii przypadł na czas powstania pewnych stereotypów w odniesieniu do mojego pokolenia, jak „kulturalizm” czy „weneccjanizm”. Ci, którzy je stosują, myślą się, przynajmniej w moim przypadku¹⁵.

Colinas ze swej strony pozytywnie oceniał dorobek „najnowszych”:

Był to ruch bardzo pożyteczny, bo stanowił reakcję na to, co wówczas dominowało, mówiąc ogólnie, na prozaizację i uproszczenia pewnej poezji społecznej czy poezji świadectwa. Była to przede wszystkim prowokacja w poezji *novísimos*. [...] [J]akieś zdrowe oczyszczenie słów, wierszy¹⁶.

Uznanie jednak w zasadzie na tym się kończyło. W innym miejscu poeta akceptował jeszcze kilka cech, ale jedynie po to, by podkreślić odmiennność własnej koncepcji poetyckiej:

U *novísimos* akceptuję wszystko to, co było nową wrażliwością, nowe języki, nowe lektury, ale niewiele więcej. Ja sądzę, że poezja ma sens, który jest bliżej humanizmu. W tym znaczeniu doceniam Antonia Machado, którego „najnowsi” bardzo krytykują. Dla mnie przyroda jest czymś więcej niż dekoracją czy tłem wiersza. Dla mnie jest źródłem, z którego wszystko się rodzi. To mnie odróżnia od innych¹⁷.

14 V. Valero, *Grecia en la poesía de Antonio Colinas*, „Anthropos” 1990, nr 105, s. 78.

15 S. Agustín Fernández, *Inventario...*, s. 72.

16 L. F. Zaurín, *Antonio Colinas: „La poesía debe recuperar su intensidad”*, „El Ciervo” 1998, nr 563, s. 24.

17 Tamże.

Z pewnością odróżnia Colinasa od *novísimos* wyrazista obecność motywów tellurycznych, związanych z naturą¹⁸. Ale widać też istotniejsze odmienności. W przeciwieństwie do „najnowszych” w poezji Colinasa prawie nieobecna jest ironia. Również nawiązania do popkultury w zasadzie się nie pojawiają. Wśród istotnych różnic José Paulino Ayuso wymienia także brak ducha walki i polemiki, który charakteryzował znaczną część ówczesnych poetów, pragnących odświeżenia języka poetyckiego¹⁹.

Twórczość Colinasa wywarła ogromny wpływ na późniejszych poetów, nazwanych *postnovísimos*²⁰, co potwierdza przywołany wcześniej poeta tego pokolenia, Jaime Siles²¹. Widoczne jest ich pokrewieństwo z Colinasem: podobny stosunek do tradycji kulturowej²². Ich przedstawiciele nie mieli wyrazistej wspólnej poetyki, można jednak powiedzieć, że właśnie indywidualizm osobistej postawy wobec tradycji klasycznej był ich wspólnym rysem.

W poezji lat osiemdziesiątych poetyka „najnowszych” straciła swą siłę, choć jeszcze do połowy tej dekady można było dostrzec jej obecność. Jak zauważa Siles, podlegała ona w dalszym ciągu przemianom, które jednak nie dotyczyły głębszych warstw, lecz miały charakter powierzchniowy²³. Poezja teraz to przestrzeń do wyrażania emocji, zmysłowego postrzegania świata, dla doświadczenia, często przekazywanego w postaci monologu wewnętrznego. Kultura przestaje być tak istotnym punktem odniesienia na rzecz swobodniejszej ekspresji indywidualnej i osobistej. Przemiany, w odróżnieniu od poprzednich, z połowy lat sześćdziesią-

¹⁸ Zob. A. López Andrada, *El roce mágico de la naturaleza* („Preludios a una noche total”), [w:] A. Colinas *et alii*, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997, s. 175.

¹⁹ Zob. J. Paulino Ayuso, dz. cyt., s. 133.

²⁰ Np. José Gutiérrez, José Lupiañez.

²¹ Zob. J. Siles, *Ultimísima poesía...*, s. 153. Zob. też L. A. de Villena, *Postnovísimos*, Madrid 1986, s. 10.

²² Np. José Gutiérrez, Martínez de Merlo, Felipe Benitez Reyes.

²³ Tą inercją wyjaśnia długie „panowanie” *novísimos* de Villena. Zob. dz. cyt., s. 10. Zob. też J. Siles, *Ultimísima poesía...*, s. 146. Ogólną charakterystykę poezji lat osiemdziesiątych opieram na spostrzeżeniach Silesa.

tych, dokonały się stopniowo. Nie było manifestów, programów ani wspólnej antologii. Do nowej formacji należeli zarówno poeci, którzy wcześniej nie publikowali, jak i *novísimos* piszący teraz inaczej. Należał do nich także Colinas, choć i w jego przypadku trzeba podkreślić ewolucyjność zmian. Zawsze też pozostawał wierny swojej własnej drodze, a bezrefleksyjne uleganie zewnętrznym modom było mu całkowicie obce.

Antonio Colinas podkreśla wyraźną obecność wielu tradycji literackich w swej poezji, przyznając się do różnorodnych inspiracji. I tak na przykład ceni harmonijne połączenie poezji i myśli u Parmenidesa; u świętego Jana od Krzyża podziwia muzyczną harmonię poetyckiego słowa, wierność ostatecznym prawdom²⁴; czerpie z poezji Novalisa i Hölderlina, co krytycy bodaj najczęściej zauważają; przyznaje się również do inspiracji filozofią presokratejską, renesansowym neoplatonizmem, mistyką mużułmańską, chrześcijaństwem i taoizmem²⁵.

Według samego poety najistotniejsze cechy, które charakteryzują jego dykcję poetycką, należą do estetyki romantyzmu – wymienia tutaj ładunek emocjonalny, intensywność przeżycia i czystość formalną²⁶. Do romantyzmu zbliżają go też niektóre symbole i podejmowane tematy, jak na przykład obrazy nocy, odniesienia muzyczne, silny związek z naturą. Colinasowi bliska jest także koncepcja *correspondances*. Mówi o dostrzeganiu analogii w świecie jako jednym z odkryć romantyzmu, choć jak zaznacza, już dużo wcześniej wypatrywali ich orficy i pitagorejczycy²⁷. W romantyzmie, mocno opartym na filozoficznych podstawach, widzi duże możliwości poznawcze i w żadnym wypadku nie godzi się na wykreślanie go z panoramy tradycji kulturowej²⁸.

Oprócz wspomnianych już poetów takich jak Antonio Machado, Vicente Aleixandre i Luis Cernuda, krytycy odnotowują

²⁴ A. Colinas, *El sentido...*, s. 20.

²⁵ *El valor de lo auténtico. Entrevista con Antonio Colinas*, „El País”, 26 czerwca 1986, s. 6.

²⁶ J. L. Puerto, *Conversación con Antonio Colinas*, s. 76.

²⁷ Tamże, s. 79.

²⁸ Tamże, s. 75.

u Colinasa inspiracje poezją Arthura Rimbauda, Paula Verlaine'a, Saint-Johna Perse'a, Giacoma Leopardiego, Salvatore'a Quasimodo (niektórych Colinas przekładał). Bliska jest też Colinasowi koncepcja poezji Juana Ramóna Jiménez, który wierzył, że poezja zbliża się do Absolutu za pośrednictwem symboli. Do „ukochanych mistrzów” poety – jak mówi on sam²⁹ – należy również María Zambrano, współczesna hiszpańska filozof³⁰. Zambrano znała twórczość Colinasa i ceniła jej spokojne dojrzewanie, wierne własnemu, niespiesznemu rytmowi³¹.

W swojej poetyckiej twórczości wyróżnia Colinas trzy etapy³². Pierwszy pełen jest liryzmu, emocji, intensywności wyrazu i czyistości formalnej. Poetyckie początki, jak sam mówi, „korzenie”, to *Preludios a una noche total* (1969) i jeszcze wcześniejszy zbiór, rzadziej publikowany, *Junto al lago* (1967). Z roku 1972 pochodzą *Truenos y flautas en un templo*. Znaczą je ślady pobytu Colinasa we Włoszech, gdzie przez cztery lata pracował jako lektor języka hiszpańskiego. Kultura, jak często podkreśla, zwłaszcza włoska, stała się teraz dla poety synonimem życia. *Sepulcro en Tarquinia*, z 1975 roku, wyznacza koniec pierwszego okresu i zarazem stanowi jego szczytowe osiągnięcie – szczególną rolę odgrywa tu-

²⁹ A. Colinas, *Un círculo que se cierra, un círculo que se abre*, [w:] tegoż, *Obra...*, s. 10.

³⁰ María Zambrano (1904–1991) należała do największych hiszpańskich filozofów XX wieku. Susana Agustín Fernández analizuje wpływ jej myśli na zwłaszcza dwa tomy poetyckie Colinasa: *Noche más allá de la noche* oraz *Jardín de Orfeo*, zob. teźże, *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967–1988)*, Madrid 2004.

³¹ M. Zambrano, *La poesía en Antonio Colinas*, „Anthropos” 1990, nr 105, s. 57.

³² Ten podział nie pokrywa się z podziałem zaproponowanym przez badaczkę poezji Colinasa Susanę Agustín Fernández, która wyróżnia aż pięć okresów, wyznaczonych przez następujące tomy poetyckie: 1) *Junto al lago*, *Poemas de la tierra y de la sangre*, *Preludios a una noche total*; 2) *Truenos y flautas en un templo*, *Sepulcro en Tarquinia*; 3) *Astrolabio*, *En lo oscuro*; 4) *Noche más allá de la noche*, *Jardín de Orfeo*; 5) *Los silencios de fuego*, *Libro de la mansedumbre*, *Tiempo y abismo*. Teźże, *Inventario...*, s. 25 i nast.

taj dialog między tym, co związane z ojczystym León, a „duchem śródziemnomorskim”, utożsamianym jeszcze z kulturą Italii³³. Według Susany Agustín Fernández ten właśnie tom jest najbardziej znanym i cenionym dziełem Colinasa³⁴.

Druga część twórczości poetyckiej obejmuje poezję od *Astrolabio* (1979) do *Jardín de Orfeo* (1988). Najważniejszy zbiór według autora to *Noche más allá de la noche* (1982, „chyba mój ulubiony tom”³⁵). Ten drugi etap wiąże się z kolejnym wyjazdem: w październiku 1977 roku Colinas zamieszkał na Ibizie, gdzie spędził dwadzieścia jeden lat. Colinas przypomina, że wówczas zajmowały go motywy odwieczne w poezji obecne: przyroda, miłość, czas, śmierć, *sacrum* oraz znaczące symbole, na przykład wyspa, morze, światło, noc, las, mur etc. Chyba wszystkie pozostały przedmiotem zainteresowania na dłużej³⁶. Mocniej jeszcze odczuł wtedy, jak mówi, „zmysł orficki”, który zawsze stanowił o istocie jego twórczości³⁷. Pojawienie się tego tomu oznacza zmianę koncepcji poezji, która odtąd, jak sam zauważa, staje się bardziej medytacyjna, skupiona wokół tego, co przynosi życie³⁸.

Kolejny etap reprezentują cztery tomy poetyckie: *Los silencios de fuego* (1992), *Libro de la mansedumbre* (1997), *Tiempo y abismo* (2002) oraz *Desiertos de la luz* (2008). Wbrew wielu opiniom, które chcą widzieć w *Los silencios de fuego* zupełnie nowego poetę, „innego” Colinasa, sam autor stanowczo podkreśla, że ten zbiór, jak i kolejne, jest naturalnym owocem dotychczas przebytej drogi poetyckiej. Odmienność nie wynika z żadnej rewolucji, lecz jest rezultatem artystycznego dojrzewania. Kluczem do tego etapu

³³ A. Colinas, *Un círculo...*, s. 14.

³⁴ S. Agustín Fernández, *Inventario...*, s. 28. Wydawnictwo Visor Libros w serii prezentującej nagrania uznanej poezji współczesnej *De Viva Voz* (wśród nich znaleźli się na przykład Alexandre i Cernuda) z twórczości Colinasa wybrało właśnie tom *Sepulcro en Tarquinia*. Zgodnie z konwencją serii wiersze czyta ich autor.

³⁵ A. Colinas, *Un círculo...*, s. 15.

³⁶ Tamże, s. 16.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 12.

jest „prawdziwa rzeczywistość”³⁹. Humanizm, mówi autor, to już nie humanizm starożytnych filozofów czy filozofów Dalekiego Wschodu, lecz humanizm o korzeniach chrześcijańskich, którego symbolem jest Jerozolima.

Twórczość Colinasa obejmuje nie tylko poezję⁴⁰, lecz także powieści, opowiadania, eseje, studia biograficzne, przekłady, krytykę literacką, aforyzmy – bliskie wschodnim traktatom filozoficznym, jak zauważa Susana Agustín Fernández⁴¹. W szczególnie sposób wiążą się z poezją właśnie aforystyczne traktaty: *El sentido primero de la palabra poética*⁴² oraz *Tres tratados de armonía*⁴³. Bez nich – jak twierdzi autor, i nie sposób się z nim nie zgodzić – nie można zrozumieć tej poezji, dlatego wielokrotnie będę się do nich odwoływać. Sam Colinas jest zresztą świadomy ich wyjątkowego miejsca w swojej twórczości – nazywa je „substratem” wszystkich swych książek, nawet jeśli należą do odmiennych rodzajów czy gatunków literackich⁴⁴. Zgadza się z nim również krytycy. José Luis Puerto słusznie jednak podkreśla, że Antonio Colinas jest przede wszystkim poetą, a poetyckość przenika całą jego twórczość⁴⁵.

Nie sposób oczywiście wspomnieć wszystkich badaczy twórczości Colinasa. Jednym z najbardziej wytrwałych jest Luis Mi-

³⁹ Tamże, s. 18.

⁴⁰ Choć, jak zauważa hiszpański pisarz, w Hiszpanii często przyjmuje się jako zasadę, że ten, kto jest poetą nie może już pisać tekstów innego rodzaju. Poglądu tego Colinas nie podziela. Jego zdaniem rodzaje literackie są czymś drugorzędnym w stosunku do pierwotnego impulsu twórczego. Zob. J. L. Puerto, *Conversación con Antonio Colinas*, s. 77–78.

⁴¹ S. Agustín Fernández, *Inventario...*, s. 15. Autorka rozważa też inną możliwość klasyfikacji: poematy prozą.

⁴² Madrid 1989.

⁴³ Barcelona 2010. *Tres tratados...* jest wspólnym wydaniem trzech traktatów, które ukazały się wcześniej pojedynczo. Pierwszy z *Traktatów o harmonii* opublikował Colinas już w 1991 roku.

⁴⁴ F. Estévez, *La palabra nueva*, [w:] S. Agustín Fernández, *Inventario...*, s. 95.

⁴⁵ J. L. Puerto, *Imágenes de Antonio Colinas*, s. 107.

guel Alonso Gutiérrez, autor przywoływanych już monografii *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas* oraz *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*. José Olivio Jiménez jest autorem obszernego wstępu do zbioru wierszy Colinasa *Poesía (1967–1981)*⁴⁶. Susana Agustín Fernández napisała, między innymi, wspomniane studium *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas*. Armando López Castro w książce *El hilo del aire. Estudios sobre Antonio Colinas*⁴⁷ wnikliwie i interesująco śledzi głębokie symboliczne znaczenia tej poezji. Ze zbiorowych studiów i szkiców warto przypomnieć *El viaje hacia el centro. La poesía de Antonio Colinas* oraz *Antonio Colinas. Armonía órfica, una poética de la fusión*⁴⁸. Wiele ważnych artykułów, Colinasa i o Colinasie, ukazało się na łamach czasopisma „Ínsula”.

⁴⁶ Madrid 1984.

⁴⁷ A. López Castro, *El hilo del aire. Estudios sobre Antonio Colinas*, León 2017.

⁴⁸ „Anthropos” 1990, nr 105.



ANTONIO COLINAS I ZBIGNIEW HERBERT WOBEC TRADYCJI KULTUROWEJ

Ceniony przez Colinasa rumuński religioznawca Mircea Eliade mówił, że w kulturze „spełnia się życie”: „dramaty, napięcia i nadzieje człowieka, jego wartości i świat jego sensów, czyli inaczej mówiąc, konkretne życie duchowe”¹. Colinas i Herbert niewątpliwie podpisaliby się pod tymi słowami. O niezwykle bliskich i mocnych więziach kultury z życiem tak mówi Colinas: „Jeśli za kulturą nie stoi życie, taka kultura nie jest naprawdę kulturą”². Herbert podobnie odcinał się od estetycznego eskapizmu, kiedy stwierdzał kategorycznym tonem: „Przeciwstawiam się zaliczaniu mnie do estetów. Wiem, co znaczy piekło »estetów«, ludzi, którzy sztukę wyodrębniają z reszty życia”³. Kultura ściśle związana z życiem natomiast zajmuje w jego myśleniu miejsce szczególne. Trzeba zarazem pamiętać, że polski poeta nigdy sztuki nie absolutyzował. Odwieczne nadzieje artystów na osiągnięcie nieśmiertelności poprzez sztukę otwarcie przecież kwestionował, w *non omnis moriar* nie wierzył⁴.

1 M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, przeł. K. Środa, Warszawa 1992, s. 179.

2 J. L. Puerto, *Conversación con Antonio Colinas*, s. 72. Zob. też S. Agustín, *Entre la luz...*, s. 37.

3 *Czym byłby świat... Rozmawia Halina Murza-Stankiewicz*, [w:] *Herbert nieznanym. Rozmowy*, zebrał i opracował do druku H. Citko, red. D. J. Ćirlić, Warszawa 2008, s. 54.

4 Por. A. Franaszek, dz. cyt., s. 164–165.

Kultury, podkreślał Herbert, „nie dziedziczy się mechanicznie. [...] Trzeba ją natomiast w pocie czoła wypracowywać, zdobyć dla siebie, potwierdzić sobą”⁵. Andrzej Franaszek zwraca uwagę, że Herbert nadał pojęciu kultury szczególne znaczenie, sięgając do jego łacińskiego źródłosłowa: „Uprawianie roli, odnajdywane w ten sposób u początków kultury, zakłada aktywność, świadomą działalność rolnika, który chcąc otrzymać plony, musi poświęcić ziemi troskę i trud”⁶. Niezastąpiony jest trud odbiorcy sztuki, bez którego tradycja pozostaje niema.

Inny badacz Herberta, Piotr Śliwiński, kładzie nacisk na zmienność dziedzictwa kulturowego, które nigdy nie zastyga w trwałą monolit:

Twórca wybierający wśród zasobów przeszłości każdorazowo porusza się po powierzchni utkanej z różnorodnych tworzyw, powierzchni falującej, odkształcającej się na skutek aktywności różnych składników. To, co w rezultacie wyłania się jako tradycja, nadal ma charakter dynamiczny [...].⁷

Dlatego też interpretacyjne wysiłki badacza nie mogą mieć na celu wyłonienia konkretnej tradycji w twórczości poety. „Tradycja – przypomina Antonio de Villena, odnosząc się do hiszpańskiej poezji współczesnej – nie jest jednolita, lecz składa się z wielu elementów”⁸.

Podobnie mówi o niej wspomniany już Jaime Siles, poeta z pokolenia Colinasa: „to **jak**, a nie **co** albo nie tylko **co**, decyduje o lekturze. I **jak**, bardziej niż **co**, określa reinterpretację Tradycji, którą wszystkie pokolenia podejmują, wyruszając w swoją drogę, określając się”⁹. Chodzi zatem bardziej o interpretację tradycji, bo

5 Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, [w:] tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 53.

6 A. Franaszek, dz. cyt., s. 166.

7 P. Śliwiński, dz. cyt., s. 149.

8 L. A. de Villena, *Postnovísimos*, s. 14.

9 J. Siles, *Ultimísima poesía...*, s. 150–151.

„nie ma przedmiotów bez podmiotów – kontynuuje Siles w duchu kantowskim – i nie ma tradycji, jeśli nie ma interpretatorów”¹⁰. Przyjmując wobec kultury aktywną postawę, uściśla Michał Głowiński, twórca „nie nawiązuje do języka wzorów przeszłości jako zamkniętych spetryfikowanych całości – stara się przejąć zasady, które uwarunkowały taki właśnie kształt języka”¹¹. W ten sposób podjęcie tradycji polega na nowym zastosowaniu „starych zasad”. Leszek Kołakowski w konkluzji swych rozważań o micie stwierdza, że niepewność, kruchość i chwiejność są warunkami twórczego trwania kultury¹².

Bliski kontakt z tradycją w żaden sposób nie wyklucza zatem oryginalności. Badacz poezji Colinasa, Alonso Gutiérrez, stwierdza krótko, że „cała literacka oryginalność wpisuje się w kontekst określonej tradycji, której obecności nie wolno zaprzeczać”¹³. Martínez García, również w kontekście badań nad twórczością hiszpańskiego poety, podkreśla, że absolutnie nie można wnieść nic nowego bez dawnego dziedzictwa¹⁴.

Poetyckim celem Colinasa nie jest zatem oryginalność sama w sobie. Eloy Sánchez Rosillo zauważa:

Colinas, w przeciwieństwie do tylu oryginalnych poetów swego pokolenia, z uporem usiłujących nadać nowy kierunek poezji hiszpańskiej, wymyślić nowy sposób pisania, wie, że w poezji wszystko jest wynalezione już od Homera. Prawdziwy poeta nie wymyśla ani nie powtarza; prawdziwy poeta kontynuuje¹⁵.

¹⁰ Tamże, s. 151.

¹¹ M. Głowiński, *Tradycja literacka (próba zarysowania problematyki)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, oprac. H. Markiewicz, seria I, prace z lat 1947–1964, Wrocław 1987, s. 349.

¹² Por. L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 1994, s. 152.

¹³ L. M. Alonso Gutiérrez, *Antonio Colinas...*, s. 153.

¹⁴ F. Martínez García, *El intimismo neorromántico de Antonio Colinas*, „Arriba”, Madrid, 24 sierpnia 1969.

¹⁵ E. Sánchez Rosillo, *La actitud de Antonio Colinas*, „Anthropos” 1990, nr 105, s. XVII.

Zapewne Herbert zgodziłby się z postulatem Colinasa: „Nie kopiować tradycji, ale ożywić ją, odzyskując, ukazując to, co jest pod nią ukryte, odczuć życiową siłę jej niepowtarzalnych wartości zarówno formalnych, jak i znaczeniowych”¹⁶. W innym miejscu pisze Colinas: „Trzeba sięgnąć po słowo, które się wyróżnia, nowe słowo”¹⁷. To „nowe słowo”, nowy sposób wyrazu związany ściśle z nowym, niepowtarzalnym doświadczeniem, wyraża istotę żywego dialogu. Novalis, jeden z romantycznych mistrzów hiszpańskiego poety, uznał, że nowość wszelkiej prawdy, która zawsze jest prastara, polega na wciąż nowym jej wyrażaniu. Żaden z nich – ani Colinas, ani Herbert – nie próbuje jednak wskrzeszać awangardy, jako że nowość też nie jest dla nich wartością samą w sobie. Raczej pragną to, co sprawdzone, poddawać próbie i interpretować raz jeszcze, na własną rękę.

Szczególne miejsce w myśleniu Colinasa i Herberta zajmuje tradycja antyczna – ta, którą kiedyś człowiek potrafił bez wątpliwości i wahań przyjąć, która pozwalała mu odpowiedzieć na wiele pytań, chroniąc przed cierpieniem wynikającym z niewiedzy i odczucia bezsensu życia. Ta, która podpowiadała rozwiązania fundamentalnych problemów egzystencjalnych: kim jestem, co jest istotne, jaki jest ludzki los i miejsce człowieka w świecie. Jak zauważa Jacek Brzozowski :

Dominacja języka antyku w poetyckiej dykcji Herberta, stała obecność (a zatem: jakaś konieczność) tego języka oraz jego w miarę równy rytm w kolejnych tomach wierszy pozwalają stwierdzić, nieco inaczej, niż to dotychczas widziano, że antyk jest u tego poety czymś więcej niż klasycyzujący temat, czymś więcej niż środek wyrażania innych treści, czymś więcej niż reminiscencja, aluzja, moda, czymś więcej niż język dawny, a tylko uobecniony i przy-

¹⁶ A. Colinas, *Actualidad y esencia de lo griego*, [w:] tegoż, *El sentido primero...*, Madrid 1989, s. 43.

¹⁷ Oficjalna strona internetowa poety: www.antonicolinas.com (dostęp: 23.02.2018).

pominany dla surowej konfrontacji zmarniałego świata ze świetną a utraconą przeszłością¹⁸.

I zasadnie proponuje badacz uznać antyk za „materię poezji, element twórczego umysłu poety, ważny składnik wyobraźni” Herberta¹⁹.

Mimo wszystko jednak czytelnik poezji Colinasa i Herberta może czasem odnieść wrażenie, że starożytna Grecja jest dla obu poetów wygodną odpowiedzią na wszelkie wahania i wątpliwości: pełną harmonii Arkadią. Paradoksalnie tak właśnie jest i nie jest. Jak pisze Brzozowski, Herbert

[...] znajduje tam [w starożytności], gdyby mierzyć miarą zbieracza fałszywie białych marmurów, niewiele. Jednakże wedle kruchej a jakże przecież uparcie trwałej miary poetów i humanistów, mieszkańców odwiecznej republiki Muz – znajduje wszystko²⁰.

Nie szuka więc pozornego ładu, który symbolizuje „szum szat kamiennych” parnasistowskiego Apolla (*Do Apollina*, SŚ). Czym więc byłoby to, co znajduje, skoro poszukiwania wydają się bezowocne? Bezowocne do tego stopnia, że w dwóch pierwszych tomach (*Struna światła* oraz *Hermes, pies i gwiazda*) zwątpienie w starożytne poglądy filozoficzne, które uzasadniają śródziemnomorski mit o harmonii, brzmi bardzo donośnie i, jak twierdzi Przybylski, „przewija się nawet dość natrętnie”²¹. Jednak właśnie w antyku Herbert szuka z uporem prawdziwej harmonii – w obszarze, w którym, jak sądzi, niegdyś istniała, i do którego, za uważy Barańczak, „rości sobie pewne prawa, do którego tęskni,

18 J. Brzozowski, *Antyk Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, s. 240.

19 Tamże.

20 J. Brzozowski, *Czytanie Tycydedydesa. Wokół wiersza „Dlaczego klasycy”*, [w:] *Wiersze i komentarze*, oprac. naukowe i techniczne K. Poklewska, T. Cieślak, J. Wiśniewski, Łódź 1992, s. 9.

21 R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, s. 80.

do którego usiłuje pielgrzymować”²². Antyk jest Herbertowi potrzebny, żeby toczyć dialog na temat nieosiągalnej harmonii między człowiekiem i światem – to w nim znajduje istotny punkt odniesienia. Jak sądzi Małgorzata Mikołajczak, w twórczości Zbigniewa Herberta:

[...] występowaniu tradycji antycznej towarzyszy znamienne napięcie między całością i częścią, harmonią i jej brakiem. „Antyk” jest więc całością, która tłumaczy spójność i oryginalność świata przedstawionego, a zarazem fragmentem, który przynależy do niedającej się już dziś odtworzyć jedności. Nie można wrócić do dawnych wzorców, do świata greckich mitów, tragedii i eposu²³.

Z drugiej strony, chociaż w pierwszym Herbertowskim tomie odnaleziony w „antycznych” tekstach punkt widzenia i język wydają się dykcją najtrafniejszą – wróćmy do uwag Brzozowskiego²⁴ – w Grecji odnajduje poeta tylko szczątki i fragmenty: epizod z biografii Midasa, fragment wazy z malowidłem, posąg Nike, ostatnią rozmowę Dedala z Ikarem. To nie oficjalna wizja Hellady, lecz jej codzienność i epizodyczność wyrzekająca się koturnowości. W starożytności, która nie zna ostatecznej wersji prawie żadnego mitu, znaleźć można jedynie wieloznaczność i nieostateczność – zauważa Brzozowski²⁵.

Antyczna Grecja Colinasa również skłania do refleksji nad utraconym poczuciem sensu i całości świata²⁶, do poszukiwania w greckim dziedzictwie tego, co wciąż żywe i autentyczne.

²² S. Barańczak, dz. cyt., s. 51.

²³ M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”..., s. 89. Autorka powołuje się w tym miejscu na spostrzeżenia Brzozowskiego zawarte w cytowanym szkicu *Antyk Herberta*.

²⁴ J. Brzozowski, *Antyk...*, s. 247.

²⁵ Tamże.

²⁶ Zob. więcej np. C. García Gual, *Paisajes clásicos y presencias he-lénicas en “Noche más allá de la noche”*, [w:] A. Colinas *et alii*, *El viaje...*, Madrid 1997.

Do wielkich zasług Colinasa zalicza Vicente Valero rezygnację z konwencjonalnego kulturalizmu na rzecz prawdziwego zanurzenia w greckiej kulturze, co badacz łączy z wycuciem aktualnych problemów i świadomym dążeniem do autentyczności²⁷. Podkreśla zarazem znikomą pod tym względem tradycję Półwyspu Iberyjskiego. Trzeba jednak zauważyć, że w poezji Colinasa znajdziemy także idealizowane obrazy antyku, funkcjonujące na prawach mitu arkadyjskiego. Oprócz starożytnej Grecji – dodajmy – poetę fascynuje kultura starożytnego Rzymu, wyjątkową uwagę poświęca też sztuce włoskiego odrodzenia²⁸.

Tradycję postrzega Colinas całościowo. Często wspomina o swych równoczesnych inspiracjach islamem, taoizmem i chrześcijaństwem. Podobnie postępuje Herbert, dla którego tradycja chrześcijańska i antyczna stanowią niepodzielną jedność, jeden skarbiec „starych idei ludzkości”²⁹.

Owe „idee” może najwyraźniej wyrażają się w mitach – silnie obecnych w poetyckim myśleniu obu autorów. Mircea Eliade, wybitny znawca historii mitów, podkreśla ich konstytutywne znaczenie dla konstruowania pojęcia prawdy w życiu ludzkim:

[...] mit tworzy fundament dla prawdy absolutnej. Dlatego też, ujawniając w jaki sposób zaistniała rzeczywistość, mit stanowi jednocześnie wzorcowy model nie tylko dla rytuałów, ale również dla wszelkiej istotnej aktywności człowieka: odżywiania się, życia płciowego, pracy, nauki...³⁰

27 V. Valero, *Grecia en la poesía...*, s. XIII.

28 Zob. więcej J. E. Martínez Fernández, *La voz del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas: Tradición y Actualidad*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje...* Również Herberta zajmowała nie tylko starożytna Grecja, ale także Rzym: obecność cywilizacji rzymskiej w twórczości Herberta zbadał Józef Maria Ruszar (*Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniew Herberta*, Kraków 2014).

29 Zob. A. Fiut, dz. cyt., s. 291.

30 M. Eliade, *Próba labiryntu...*, s. 169.

Eliade mówi też, że trzeba dostrzegać egzystencjalną wartość mitu: „Mit łagodzi trwogę, daje poczucie bezpieczeństwa”³¹. Mit – zgodnie z poglądem Eliota – może być zatem „sposobem opanowania, uporządkowania, nadania kształtu i sensu tej bezmiernej panoramie jałowości i anarchii, jaką jest historia współczesna”³². Pomaga przywracać harmonię tam, gdzie jej nie ma, będąc swoistym lejtmotywem „zespalałym”, zapobiegającym dezintegracji³³. Eliot wierzy, że mit może usensownić dzieje człowieka. A człowiekowi ogarniętemu pasją odnalezienia harmonii pomaga przetrwać ból chaosu.

Nawiązania do mitów w poezji Colinasa i Herberta wynikają również z pragnienia odzyskania języka, który pozwoliłby wyrazić to, czego słowa wyrazić już nie mogą. Chociaż we współczesności mit stracił dużo ze swej sugestywnej siły, niewątpliwie może być obecnie, jak zauważa Irina Tatarova, „antidotum na dewaluację słów, o której pisze się tak wiele [...]”. Przy pomocy mitu próbuje się dobić do sensu, który został skradziony przez słowa³⁴. Zwłaszcza w poezji, na co kładzie nacisk Colinas, „[n]ie powinniśmy zaprzeczać [...] literackości mitu, wręcz przeciwnie, musimy przyznać, że poezja jest tym rodzajem literackim, który najlepiej z mitem współbrzmi”³⁵. Podkreśla on też nieodzowną potrzebę mitów: „Mit jest czymś, czego potrzebujemy, żeby zrozumieć świat, a szczególnie świat nam współczesny”³⁶.

³¹ Tamże.

³² T. S. Eliot, „Ulysses”, *Order and Myth*, [w:] *Criticism. The Foundations of Modern Literary Judgement*, red. M. Schorer i inni, New York 1948, s. 270. Cyt. za H. Markiewicz, *Literatura a mity*, [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 76.

³³ Jak zauważa M. Podraza-Kwiatkowska, zob. tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 239.

³⁴ I. Tatarova, *Ergo sum. Poszukiwania sensu istnienia w polskim i radzieckim filmie 1960–1990*, Warszawa 2004, s. 165.

³⁵ A. Colinas, *Presencia y esencia de los mitos*, [w:] tegoż, *Del pensamiento inspirado I*, s. 14.

³⁶ A. Colinas, *Mitología clásica*, s. 5.

Ryszard Przybylski pisze o klasykach współczesnych – wśród których, jak wiadomo, umieszcza Herberta – że zostali wygnani z mitu, nie mają już wizji świata spójnej i trwałej: „upadł mit harmonii świata, symbole straciły swą wartość wiążącą”³⁷. „Poeta wygnany z mitu – stwierdza Przybylski – zaczął tracić możliwość posługiwania się powszechnie dotychczas rozumiałą symboliką antyczną i chrześcijańską”³⁸. Jak mówi Rilke w pierwszej *Elegii Duinejskiej*, „nie jesteśmy bezpiecznie zadomowieni w świecie, który chcemy zrozumieć”³⁹. Mitów nie można po prostu przywrócić rzeczywistości. W tej sytuacji pozostaje terażniejszość, z którą trzeba się zmierzyć, a naszym sprzymierzeńcem może być „pamięć, czyli świadomość utraconego i tym samym świadomość stawki”⁴⁰.

Pomimo wspomnianego kryzysu symboliki śródziemnomorskiej, nadal pozostaje ona językiem porozumienia – choć niegdyś jednoznacznie odnosząca do pełnej harmonii wizji wszechświata (kosmosu, przyrody, człowieka i jego relacji), nabiera teraz nowych znaczeń i funkcji. „Rozmowa” z tradycją przybiera więc różne formy: polemiki z tradycyjną wymową mitu, dewaluacji, poetyckiego dialogu z wybranymi postaciami, liryki maski... Konfrontacja z mitami na przekór dramatycznym doświadczeniom naszych czasów jest desperacką próbą usensownienia własnej twórczości, a przez nią, jak sądzę, własnego istnienia – w zastanym świecie współczesnym, w który człowiek, niepytany o zgodę, został wrzucony.

³⁷ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, s. 18–19. O tym, że wbrew temu doświadczeniu Herbert nie porzucił idei harmonii już wspominałam. Rzecz jasna, mity straciły moc przemawiania nie tylko dla poetów z pokolenia Colinasa czy Herberta. To również jeden z symptomów kondycji poezji ostatnich dziesięcioleci. O poezji lat dziewięćdziesiątych pisze Śliwiński, że „dość powszechnie odczuwana jest niemożność zamieszkania w jakimkolwiek micie”. P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, s. 19.

³⁸ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, s. 19.

³⁹ R. M. Rilke, *Elegie Duinejskie*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1962, s. 6.

⁴⁰ P. Śliwiński, *Poezja, czyli bunt...*, s. 157.

Sam temat poszukiwania – nie tylko harmonii, ale w sensie ogólnym – również funkcjonuje jako mit. Jednym z najsłynniejszych „wiecznych poszukiwaczy” jest w literaturze Faust, ale tradycje mitu poszukiwania, przypomina Thomas Mann, sięgają opowieści o Graalu. Jej bohater,

[...] człowiek szukający lub pytający, który w poszukiwaniu „Graala”, to znaczy najwyższej wiedzy, poznania, wtajemniczenia, kamienia mądrości, *aurum potabile*, wody życia, wędruje przez niebo i piekło, przeciwko niebu i piekłu staje do walki i zawiera pakt z tajemnicą, chorobą, złem, śmiercią, z innym niewidzialnym światem [...]⁴¹.

Bruno Schulz zafascynowany mitycznym wymiarem rzeczywistości uważał, że „nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią”⁴².

Choć Colinas i Herbert niejednokrotnie podważają mity i pokazują ich bezwartościowość, należą one do ich języka i sposobu myślenia. O tej „zasadzie podważalności własnych przekonań” mówi Herbert, że jest to „zasada wewnętrznego dialogu i dialektycznego napięcia między racją głoszoną a racją, która temu zaprzecza. [...] Wszystko jest dramatem, zawsze trwa walka dwu lub więcej racji”⁴³.

Opowieści z mitologii – dodaje Jacek Łukasiewicz w odniesieniu do Herberta – acz są niby prawdziwe i wieczne, nie bardzo ocalają. Wprawdzie w micie żyje się stale, ale gdy poeta wstępuje w mit, to szczególnie czuje swoją kruchą pojedynczość i wyjątkowość. Mity prowokują ironię. *Jonasz, Spra-*

41 T. Mann, *Wstęp do „Czarodziejskiej góry”*, przeł. I. i E. Naganowscy, [w:] tegoż, *Eseje*, wybór P. Hertz, przekł. zbiorowy, Warszawa 1964, s. 396–397, cyt. za: H. Markiewicz, dz. cyt., s. 74.

42 B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] *Proza*, Kraków 1964, s. 44.

43 *Czym byłby świat...*, s. 55–56.

wozdanie z rajy, Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy
– wyrażają bunt przeciw ogólności mitu⁴⁴.

Colinas widzi w mitach przede wszystkim odbicie uczuć, niepokojów, postaw przedstawionych w historiach, które powtarzały się od starożytności. Mówi z naciskiem: „istota ludzka nie może iść naprzód, jeśli nie przerobi lekcji przeszłości, historii, mitów, które ta przeszłość nam przekazuje”⁴⁵.

Zgodnie z tradycyjnym ujęciem dla hiszpańskiego poety mity

[...] stanowią wzorce (paradygmaty) utwierdzające i uświęcające porządek kosmiczny i społeczny [...], wyrażają życzenia i obawy człowieka, i zarazem życzenia te zastępczo zaspokajają, a obawy uśmierzają, służą harmonizującej integracji jednostki z grupą społeczną i całością bytu⁴⁶.

Najistotniejsza wartość mitu, według Colinasa, leży nawet nie w tym, że opowiada on wzorcową historię, lecz w wielości symbolicznych znaczeń. Mity „oświełają naszą niewyraźną rzeczywistość”, mówi poeta⁴⁷. Bardzo podobnie traktuje mity Herbert: „Chętnie pracuję na materiale mitologicznym. Mity to są prawzory, które przeszłość chciałaby przekazać nam jako odwieczną mądrość [...]”⁴⁸. Postawę Herberta różni od Colinasa zasadniczo programowa nieufność do odziedziczonej mądrości. Bo mity dla Herberta, jak sam mówi deprecjonująco, „jednakże – i niestety często – okazują się przesadami...”⁴⁹. „Stare zaklęcia ludzkości” nie dadzą się jednak pominąć, gdy poeta usiłuje rozwikłać zagadkę ludzkiej kondycji.

44 J. Łukasiewicz, *Ostatnie książki Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, s. 87.

45 A. Colinas, J. Lledó, *Presencia y esencia de los mitos clásicos*, [w:] *Mitología clásica*, Madrid 1994, s. 9.

46 H. Markiewicz, dz. cyt., s. 66.

47 A. Colinas, *Presencia y esencia...*, s. 18.

48 Cyt. za K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, [w:] *Poznawanie Herberta*, s. 143.

49 Tamże.

W świecie poetyckim Colinasa i Herberta mit, choć „nie stanowi klucza otwierającego wszystkie zagadki bytu”⁵⁰, pomaga stawiać pytania i szukać odpowiedzi. Mit przy tym należy rozumieć bardzo szeroko: może to być na przykład wątek mitologii grecko-rzymskiej, element symboliki judeochrześcijańskiej, bohater literacki, postać historyczna...⁵¹ Barańczak, na wzór „metody mitycznej” Joyce’a, o której traktował Eliot, mówi o szczególnej „metodzie mitycznej” Herberta:

To, co w jego utworach stanowi przywołany element mitu, pojawia się w postaci dodatkowo skonwencjonalizowanej, obrosłej potocznymi konotacjami, przedstawiającej jakby sumę powszechnych wyobrażeń; na to wszystko nakłada się natomiast indywidualny sposób widzenia, odwołujący się z kolei do krańcowo konkretnego tła doświadczeń, zamkniętych w kręgu tej a nie innej epoki, tej a nie innej społeczności, tej a nie innej osobowości jednostki⁵².

Przywoływanie „elementu mitu” przypomina, że Herbert ma dramatyczną świadomość ostatecznego rozpadu greckiego wszechświata, który, jak zauważa Paweł Lisicki, „nie jest już wszechprzenikającym ładem, ale chaosem pozbawionym ludzkiego znaczenia, od człowieka oddzielonym”⁵³. Nie można wrócić do całości tradycji antycznej, jednak trzeba się do jej elementów odwoływać, szukać wśród nich żywych źródeł⁵⁴. Sam poeta twierdzi, że sprawdza jej aktualność i wartość:

50 S. Barańczak, dz. cyt., s. 64.

51 Szerokie rozumienie mitu w odniesieniu do Herberta proponuje Barańczak. Tamże, s. 59–60.

52 Tamże, s. 60–61.

53 P. Lisicki, *Puste niebo Pana Cogito*, [w:] *Poznawanie Herberta*, s. 255.

54 Piotr Śliwiński zwraca uwagę, że najważniejsze napięcie w literaturze najnowszej przebiega „między głodem Całości a zgodą na fragment”. Co symptomatyczne, i w naszym kontekście wyjątkowo wymowne, krytyk mówi również o „ciężarze życia pozbawionego oparcia we wspólnocie, w rozmaitych mitach, w całościowym

Jeżeli tak często zwracam się w mojej pracy ku antycznym tematom i motywom, to czynię to nie z kokieterii – nie chodzi mi przy tym o stereotypy, o intelektualną ornamentykę – a raczej chciałbym opukać stare idee ludzkości, aby ustalić, czy i gdzie brzmia pustym dźwiękiem⁵⁵.

Myślę, że takie „opukiwanie mitów” pokazuje, jak bardzo dla Herberta byłoby anachroniczne przyjęcie tradycji w takim kształcie, w jakim ona przetrwała.

W dodatku przecież „siła tradycji – przypomina Anna Legeżyńska – nie daje [...] współczesnemu poecie żadnej gwarancji, iż odkryje sens i ład”⁵⁶. Herbert czuje się wydziedziczony nie tylko z kultury antycznej, ale i ogólniej, z tradycji europejskiej: z kultury różnych epok, ze świata mitów, ze sztuki. Nie jest to jednak wydziedziczenie, z którym poeta potrafi się zgodzić i które uznaje za ostateczne – choć niewątpliwie jest rzeczywistością. Stąd każda refleksja na temat mitów czy tradycji antycznej w twórczości poety musi mieć na względzie tę ambiwalencję. Śliwiński zauważa trafnie, że Herbert, „pogłębiając wiedzę o współczesnym świecie, drążąc dramat »wydziedziczenia«, wyraża swoją przynależność do jałowego krajobrazu dwudziestowiecznej duchowości. Przynależność, której nie można się wyrzec i z którą nie można się pogodzić”⁵⁷. O harmonii „dawnego” świata mówi Barańczak, że jest dla Herberta „obiektem tęsknoty, ale trwoży swoją chłodną niehumanizacją; jako element utraconego »dziedzictwa«, każe się pożądać, zarazem jednak wzmaga w nas pewność, że **dzisiaj** jest

obrazie świata”. Diagnoza ta, choć sformułowana w kontekście literatury końca XX wieku, nie tylko przecież do ostatniego okresu może się odnosić. P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, s. 5.

⁵⁵ Cyt. za K. Dedecius, *Uprawa filozofii*, s. 168.

⁵⁶ A. Legeżyńska, *Uparty duch klasycyzmu (w młodej poezji po 1989 roku)*, „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 89.

⁵⁷ P. Śliwiński, *Poezja, czyli bunt*, s. 164. Śliwiński uogólnia to spostrzeżenie, odnosząc je szerzej do poezji współczesnej (nie tylko do twórczości Herberta), która według niego „powstaje w trakcie stałej dewaluacji wartości, w ramach procesu »wykorzenienia«” (tamże).

nieosiągalna”⁵⁸. Wrażenie nieosiągalności nie oznacza rezygnacji z tęsknoty za niedościgłą harmonią. Poeta szuka wartości uniwersalnych, przemawiających współcześnie – aż do ostatniego tomu. Wciąż czuje, że nieakceptowana rzeczywistość została narzucona, a człowieka pozbawiono możliwości wyboru. I wciąż pragnie, żeby tradycja była istotnym punktem oparcia, źródłem nowych interpretacji i konfrontacji.

Utracone dziedzictwo nie jest bynajmniej miejscem idealnym, rajem czy Arkadią – zauważa Barańczak⁵⁹. Nasuwa się jednak pytanie, czy samo poszukiwanie utraconej harmonii nie jest współczesnym wariantem mitu arkadyjskiego?...

Stosunek Colinas a i Herberta do antycznego dziedzictwa jest więc daleko bardziej złożony niż prosta akceptacja lub odrzucenie. Odzwierciedlają się w nim antynomie rządzące światem poetyckim obu twórców. Żaden z poetów nie potrafi czuć się w pełni spadkobiercą tradycji i zarazem obaj doświadczają współcześnie jej dysharmonii.

Kolejne rozdziały przedstawiają poetyckie poszukiwania harmonii w różnych przestrzeniach, zawsze związanych z wciąż na nowo odczytywanym bogactwem kultury.

⁵⁸ S. Barańczak, dz. cyt., s. 57.

⁵⁹ Tamże.



CZY „WYSTARCZY KAMIEŃ DRZEWO PROSTE IMIONA RZECZY”¹? – CZŁOWIEK WOBEC PRZYRODY I KOSMOSU

Presokratejski gest współczesnych poetów

Świat w rozumieniu Colinasa jest wyrazem idei porządku i harmonii, sprawiającej, że kosmos może być pojmowany jako byt, który jest piękny i doskonały. Ludzka wrażliwość i inteligencja pozwalają rozpoznać ten porządek, który decyduje o najgłębszej konstytucji wszechświata i który przejawia się w wielości odcieni i znaków: w ruchu ciał niebieskich, w cyklicznych powrotach pór roku, w płodności pól, w powolnym dojrzewaniu owoców i, w szczególności, w harmonii istoty ludzkiej, która w wyjątkowy sposób łączy i skupia w sobie wiele godnych uwagi oznak doskonałości innych istot².

– uważa Alonso Gutiérrez.

Spostrzeżenie hiszpańskiego badacza niewątpliwie jest słuszne, konieczne wydaje się jednak ważne uściślenie: nawet jeśli dookoły świat wyraża harmonię, to bez wątpliwości i z prostotą

¹ Zob. wiersz Herberta *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki* (PC).

² L. M. Alonso Gutiérrez, *Antonio Colinas...*, s. 32.

potrafi odkryć ją Colinas tylko na początku swojej drogi twórczej. Później, wraz ze zdobywanym doświadczeniem, świat w jego poezji staje się coraz bardziej złożony i niezrozumiały.

Tak czy inaczej, opisana przez Alonsa Gutiérreza koncepcja świata niewątpliwie wypływa z poetyckiego imperatywu, by uważnie, w skupieniu kontemlować przyrodę³ i kosmos. Ciekawe, że i w twórczości Herberta – uznawanego czasem pochopnie za poetę rozumowych spekulacji – pojawia się zachęta do zmysłowej kontemplacji świata⁴. Spójrzmy choćby na fragment wiersza *Las Ardeński*, pochodzącego z debiutanckiej *Struny światła*:

więc patrz na kory wzór [...]
odgarnij liście: krzak poziomki
rosa na liściu trawy grzebień
a dalej skrzydło żółtej łątki
i mrówka siostrę swoją grzebie
wyżej nad zdrady wilczych jagód
dojrzewa słodko dzika grusza
więc nie czekając większych nagród
pod drzewem usiadź

Ile tu patrzenia, dotykania, czucia, smakowania! Jeśli do głębi poczujemy się adresatem poetyckiego wezwania, odnajdziemy

³ Alonso Gutiérrez uważa, że wyjątkowo intensywna obecność przyrody w poezji Colinasa wyróżnia go spośród współczesnych twórców. U żadnego innego z hiszpańskich poetów lat siedemdziesiątych nie pojawia się na przykład tak bogate słownictwo opisujące świat natury, jak choćby niezwykła różnorodność gatunków drzew. Zob. tamże.

⁴ „Niezmiernie acz nieudolnie – pisał poeta w liście do Miłosza – dawałem w swoich utworach wyraz wiary w konkretny. Nie jako materialista, ale jako ten, który wie, że tylko pełna akceptacja zmysłowego świata może doprowadzić do poznania Istoty”. Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006, s. 27. T. Skubalanka w studium o stylistyce Herberta nazwała go „zwolennikiem metaforyki konkretnego”. Też, dz. cyt., s. 13.

w świecie dzikość, artyzm wzoru na korze, słodki smak, życiodajną wilgoć rosy i spokój prostoty istnienia.

Przyglądając się naturze i zadając pytania o ład i sens świata oraz o ludzką kondycję, poeci powtarzają jeden z najstarszych ludzkich gestów. Poszukiwanie *arche* – początku, który nie przestał istnieć, czyli zasady rzeczy, ich istoty⁵, kontemplacja natury i wykorzystywane symbole żywo przypominają jońskich filozofów przyrody⁶. Filozofia, której wedle tradycji dali początki, była dla Herberta inspiracją: „Filozofia dawała mi odwagę do stawiania pytań pierwszych, zasadniczych, podstawowych [...]”⁷ – bo przecież mimo upływu wielu setek lat, każdy z nas musi na własną rękę postawić naturze odwieczne pytania, samodzielnie „stworzyć swą nieskończoność i początek” (*Kłopoty małego stwórcy*, SS), zwyczajnie „usiąść pod drzewem”, obcując z przyrodą

⁵ Tak mówi o poszukiwaniach presokratyków Władysław Tatarkiewicz. Tegoż, *Historia filozofii*, t. 1, s. 22.

⁶ O Colinasowskim pojmowaniu filozofii presokratejskiej pisze na przykład Vicente Valero w cytowanym już szkicu *Grecia en la poesía de Antonio Colinas*; o inspiracji filozofią jońską wspomina też, choć raczej ogólnikowo, Luis Miguel Alonso Gutiérrez w artykule *Originalidad creadora de Antonio Colinas*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje...*, s. 73–74. Jeśli chodzi o polskiego poetę, warto wspomnieć obszerny artykuł Magdaleny Filipczuk „Trwać niewzruszenie nad ruchem elementów...”. *Wątki presokratejskie w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2010, s. 305–350. Filipczuk słusznie zauważa, że filozofia, tak jak historia sztuki, jest dla Herberta przede wszystkim inspiracją do formułowania własnych koncepcji.

⁷ Z. Herbert, *Dlaczego...*, s. 141. Warto przytoczyć tutaj wypowiedź Herberta, w której porównuje on filozoficzną refleksję poetycką do poszukiwań filozofów jońskich: „[...] wydaje mi się, że »filozofowanie« w poezji przypomina refleksję pierwotną, jak na przykład wczesnych myślicieli jońskich. W tych wypadkach aparat pojęciowy nie jest rozbudowany, natomiast większa jest waga intuicji filozoficznej [...] Są to próby wykrojenia z materii słownej nowych pojęć, nazwania zauważonych związków [...]. *Za nami przepaść historii...*, s. 87.

i odczytując ukryte w niej symbole jako skierowane osobiście do niego. Dlatego również Colinas dostrzega ścisły związek między poezją i naturą: „Poezja, odpowiadając na pierwsze pytania człowieka, siłą rzeczy jest uwarunkowana przestrzenią, w której te pytania padają. Tą przestrzenią jest Natura w swym najszerszym znaczeniu – przestrzeń, w której płynie nasze życie”⁸. Można więc powiedzieć, że natura, świat rzeczywisty, zmysłowy, materialny – jest przestrzenią, w której płynie też poezja.

Presokratejskie przekonanie, że pierwotna postać rzeczy jest najważniejsza, odbija się echem w twórczości Colinasa⁹. Jest tak na przykład w wierszu *Miramar* (SF), w którym mityczny czas początków stał się synonimem i zarazem poręką prawdy o świecie, nieodłącznie związanej z doświadczeniem szczęścia:

Así era aquel tiempo feliz de los orígenes.
No mienten esta costa, esta mar, esta luz.

[Taki był tamten szczęśliwy czas początków.
Nie kłamie to wybrzeże, to morze, to światło.]

Ten, kto szuka prawdy o świecie, musi zwrócić się w kierunku otaczającej go natury, wrócić do postawy ludzi pierwotnych.

W wierszu *Hacia el orden y la locura de las estrellas* z tomu *Astrolabio* czytamy:

Pacientemente,
como los primitivos,
hemos vuelto a escrutar la dirección
de las aves, los signos de las olas,
la filigrana que la luz madura
compone en los olivos centenarios;

⁸ A. Colinas, *Razones para...*, s. 36.

⁹ Zob. np. M. F. Santiago Bolaños, *Antonio Colinas: fuego que emerge de las ruinas del templo*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje...*, Madrid 1997, s. 123.

[Cierpliwie,
jak ludzie pierwotni,
znowu wnikliwie badaliśmy kierunek
lotu ptaków, znaki fal,
filigranowe kształty, jakie dojrzałe światło
maluje na wiekowych drzewach oliwnych;]

To poetycki opis zmagania człowieka, który poszukuje ładu i prawdy. Człowieka, którego „mechaniczne wibracje” („la vibración mecánica”) świata z cementu („el asfixiante [...] / laberinto de cemento” – „duszący labirynt z cementu”) pozbawiły harmonijnej więzi z rzeczywistością¹⁰. Wszystkie przejawy natury zgłębiane cierpliwie i z uważną nadzieją okazują się dla niego znakami, które w przeciwieństwie do współczesnej cywilizacji przywracają ową więź, poczucie przynależności do nieobojetnego świata. Symbole natury pomagają w ten sposób uśmierzyć ból, płynący przede wszystkim z poczucia izolacji, nietrwałości i przemijania.

Świadomy podobnej możliwości ocalenia przed przemijaniem jest również Herbert, kiedy w wierszu *Podróż z późnego tomu Elegia na odejście* zauważa dobitnie, że związane z pierwotną naturą żywioły nie są, jak my, śmiertelne. Żeby jednak tę prawdę sobie dogłębnie uświadomić, trzeba „zapomnieć” o intelektualnej wiedzy, zastąpić ją osobistym zmysłowym doświadczeniem świata:

Jeżeli już będziesz wiedział zamilcz swoją wiedzę
na nowo ucz się świata jak joński filozof
smakuj wodę i ogień powietrze i ziemię
bo one pozostaną gdy wszystko przeminie
i pozostanie podróż chociaż już nie twoja

¹⁰ Zastanawiając się nad znaczeniami tego utworu, López Castro dostrzega istotne podobieństwo Colinas i Fraya Luisa de León: przekonanie, że harmonia ludzka jest odbiciem harmonii kosmosu. A. López Castro, *El hilo...*, s. 35.

Powtórzenie poznawczego gestu filozofów przyrody oznacza powrót do świadectwa zmysłów („na nowo ucz się świata jak joński filozof”). W poezji obu twórców zmysłowe chłonięcie natury okazuje się więc koniecznym warunkiem istnienia. Zmysły są niezastąpione w poetyckim docieraniu do harmonijnej istoty świata, ukrytej w esencji materii.

Kiedy bowiem człowiek „zamyka oczy / wyrzeka się świata”¹¹, przestaje żyć. By zachować życie, trzeba mieć oczy szeroko otwarte, słuchać, dotykać. Zamiast „pod każdym drzewem węszyć symbole” (*Madonna z lwem*, HPG) – na siłę doszukiwać się znaczeń, intelektem ścigać niedościgłą prawdę, wystarczy kontemplacyjnie przyglądać się światu, w pragnieniu odzyskania harmonijnej jedności istnienia. Sensualizm Herberta ujawnia wyjątkowo poruszająco wczesny jego wiersz *Dom* (SŚ)¹²:

dom był skórą wzruszenia
policzkiem siostry
gałęzią drzewa

Dom, mówi poeta, równoznaczny jest z bliskością i ciepłem, namacalnie odczuwalnymi. Skóra, policzek – to dotyk, którym dziecko od pierwszych chwil poznaje matkę, przez który odbiera i chłonie jej czułość i bliskość. Do takiego doświadczenia nie prowadzi bynajmniej chłodna obiektywna analiza. Barbara Skarga, filozof, przyznaje: „Poeci zawsze umieli wnikać w samą głębię rzeczy. Filozof patrzy na chłodno i nie ma owej poetyckiej weny,

¹¹ Z wiersza Herberta *Fragment wazy greckiej* (SŚ).

¹² Wiersz ten umieścił poeta jako drugi w debiutanckim tomie. To argument przeciwko tym, którzy chcieliby widzieć poezję Herberta jako zawsze „chłodną, przejrzystą, uporządkowaną, powściągliwą”. Zob. A. Álvarez, „*Nie walczysz, to umierasz*”, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, s. 17. Krystyna Pietrych, zastanawiając się nad kilkoma utworami z tomu *Epilog burzy*, konkluduje, że liryczny ton nie jest w ostatniej książce poety nowy. Jest raczej odnaleziony, bo choć z rzadka, pojawiał się w kolejnych zbiorach. Tejże, dz. cyt., s. 313. Słysząc go już w przytoczonym wierszu *Dom*.

posługuje się językiem nie natchnienia, lecz analizy”¹³. I nawet jeśli Herbert słusznie jest nazywany poetą intelektualnym, to jest przecież w jego poezji – jak widzieliśmy – dużo więcej niż myślowe konstrukcje. Nawet jeśli czasem stwierdzimy, że intelekt odwodzi go od rzeczywistości – to jest przecież wciąż powtarzane nawoływanie do patrzenia, słuchania, dotykania... całego bogactwa świata.

A jak to wygląda u Colinasa? Hiszpański poeta wierzy, że nawet Seneka, stoicki filozof, wzruszyłby się, gdyby... nie oddał serca filozofii:

También Séneca se habría emocionado
de no estar hecho bronce moldeado en estatua.

[...]

Ay, Séneca se habría emocionado
de no estar hecho bronce,
de no haber entregado el corazón
a la Filosofía.

[Również Seneka by się wzruszył,
gdyby nie był odlaną z brązu statuą.

[...]

O, również Seneka by się wzruszył,
gdyby nie był z brązu,
gdyby nie oddał serca
Filozofii.]

(*De la consolación por la poesía*, TF)

Colinas też bardziej wierzy prawdom sprawdzalnym zmysłowo niż filozoficznym i abstrakcyjnym spekulacjom. W wierszu *Caballos y molinos en el pinar* (A) natrafiamy na taki oto kategoryczny postulat:

¹³ B. Skarga, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009, s. 186–187. Przeciwno „chłodnej analizie” wypowiada się Herbert choćby w wierszu *** *Pryśnie klepsydra* (SŚ).

Muerte, muerte a la mente que razona y ansía
puesto que el mundo habla con el lenguaje fiel
de la materia y de las sensaciones plenas

[Śmierć, śmierć umysłowi, który rozumuje i pożąda,
bo świat mówi językiem wiernym
materii i pełnym doznaniom]

Czy na pewno jednak Colinas przekreśla całkowicie ludzki rozum? W poezji Colinasa „użycie rozumu nie tylko powoduje ślepotę człowieka, ale jest także niszczące”¹⁴, stwierdza kategorycznie i jednak przesadnie Alonso Gutiérrez. Trafniejsze wydaje się sformułowanie Armanda Lópeza Castro, który postawę Colinasa określa mianem „czującej inteligencji”¹⁵. Stanowisko Colinasa należałoby traktować jako przejaw świadomości ryzyka, jakie niesie jednostronny, tylko intelektualny, ogląd świata. Myśl opierająca się wyłącznie na racjonalnych przesłankach oddala nas od tajemniczego i symbolicznego znaczenia rzeczy, stając się balastem na drodze ku harmonii. I tak na przykład w poemacie *La muerte de Armonía*, umieszczonym bezpośrednio po zbiorze *Jardín de Orfeo*, tytułowa bohaterka Harmonia wyznaje, że zawsze pragnęła połączyć rozum i serce, nie przyznając ostatecznej przewagi żadnej z tych ludzkich władz. W ostatnim tomie (*Un verano en Arabí*, IX, CMS) mówi poeta o człowieku, który zbudował idealny dom, czerpiąc zarówno z racji rozumu, jak i serca:

El ser que ha encontrado la armonía
ha puesto, al construirla, razón y corazón.

[Istota, która odnalazła harmonię
włożyła w jego budowę rozum i serce.]¹⁶

¹⁴ L. M. Alonso Gutiérrez, *Antonio Colinas...*, s. 116.

¹⁵ A. López Castro, *El hilo del aire. Estudios sobre Antonio Colinas*, León 2017, s. 32.

¹⁶ Odnaleziona harmonia, o której się tutaj wspomina, nie jest jednak trwała ani nawet pewna. Podważają ją ostatnie wersy: „I ma

Nasuwa się na myśl Herbertowski Pan Cogito, którego, przypomnijmy, nie wybawiło od bólu „mozolne chwytywanie myśli profesora rozwijającego temat pojęcia idei u Platona” (*Pan Cogito a perła*, PC). W innym miejscu poeta kpi z zadufanych w siebie ambicji filozoficznych (*Uprawa filozofii*, SŚ):

Posiałem na gładkiej roli
drewnianego stołka
ideę nieskończoności
patrzcie jak mi ona rośnie
– mówi filozof zacierając ręce
[...]
trzeba długo żywymi rękami rozgarniać ciepłe liście
trzeba podeptać obrazy
zachód słońca nazwać zjawiskiem
by pod tym wszystkim odkryć
martwy biały
filozoficzny kamień

oczekujemy teraz
że filozof zapłacze nad swoją mądrością
ale nie płacze
przecież byt się nie wzrusza
przestrzeń nie rozptywa
a czas nie stanie w zatraconym biegu

Człowiekowi, który nazbyt przejmie się filozoficznymi ideami grozi odcięcie od wzruszeń, życie w zamkniętym świecie abstrakcyjnych spekulacji¹⁷.

w swoich oczach rozżarzone węgle, / które roją o tym, czym był / i już nie jest”.

¹⁷ Radosław Sioma słusznie, jak mogliśmy się przekonać, polemizuje z opinią Aleksandra Fiuta, który pisał, że u Herberta nie ma „zapisów olśnienia zmysłową urodą świata”, R. Sioma, *Krzesło i zmięta serweta. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2017, s. 39. Bo czy wspomniany choćby *Las Ardeński* mógłby poetycko zaistnieć bez takiego olśnienia?

Oczywiście Herbert nie reprezentuje skrajnego sensualizmu, przeciwnie – w wielu miejscach daje wyraz głębokiej wiedzy w kompetencje ludzkiej racjonalności. Popadnięcie w drugą skrajność, oparcie doświadczenia jedynie na zmysłach, niebezpiecznie zredukowałoby rzeczywistość. Świat, niemożliwy do objęcia wzrokiem i umysłem, stałby się tak mały, że moglibyśmy zamknąć go w dłoni:

jeśli zaufasz pięciu zmysłom
świat zbiegnie się w laskowy orzech
(*Kłopoty małego stwórcy*, SŚ)

Świadczą o tym również obfite inspiracje filozoficzne, manifestujące swą obecność w całym chyba dziele Herberta – inspiracje do własnych, twórczych wniosków¹⁸.

Upodobanie Herberta do materialnej określoności przejawia się w wyjątkowy sposób w rozważaniach o „potworze Pana Cogito” (*Potwór Pana Cogito*, ROM). Wróg Herbertowskiego bohatera

¹⁸ Jeszcze przed debiutem książkowym Herberta podobne intuicje wyrażał Jerzy Kwiatkowski. Tegoż, *Klerk mężny*, „Życie Literackie” 1957, nr 40. Kazimierz Wyka uznał refleksje „wieloswiatopoglądowe” wokół konkretności, na ogół zawsze przeciwko abstrakcji, za jeden ze „świełych promieni” Herbertowskiej wizji poetyckiej w *Strunie światła*. Tegoż, *Składniki świetlnej struny*, [w:] *Poznawanie Herberta*, s. 25–36. Andrzej Kaliszewski poświęcił temu zagadnieniu rozdział *Między konkretem i abstrakcją* w książce *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982. O „poezji konkretności w zmaganiach z abstrakcją” wspominał Zbigniew Bieńkowski. Tegoż, *W obronie gliny ludzkiej*, „Nowe Książki” 1972, nr 5. Joanna Kosturek pisze o zróżnicowanym u Herberta wartościowaniu konkretności i abstrakcji: „od postulowanej przez poetę wielokierunkowości poznania, przez odrzucenie abstrakcji jako siły sprzymierzonej z totalitaryzmem i opowiedzenie się po stronie rzeczy jako obiektywnych świadectw rzeczywistości, aż do nadania konkretowi (ziemi, ciału, materii) statusu kategorii, która decyduje o wartości ludzkiej egzystencji, więcej – konstytuuje istnienie człowieka, chroni przed nicością”. Tejże, *Żeby tylko nie anioł...*, s. 277.

to „migotanie nicości”, zagrożeniem jest „powalenie bezwładem” i „uduszenie bezkształtem”. Pan Cogito staje zupełnie bezbronny wobec nieuchwytności potwora pozbawionego materialnych kształtów.

Sferą działalności poety – mówił Herbert – jeśli ma on poważny stosunek do swojej pracy, nie jest współczesność, ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji¹⁹.

To właśnie doświadczenie widzialnej i dotykanej materii świata prowadzi Herberta ku niematerialnej istocie rzeczy²⁰. „Gdyby istniała szkoła literatury – pisał Herbert na marginesie wiersza *Dlaczego klasycy* – jednym z podstawowych ćwiczeń powinno być opisywanie nie snów, ale przedmiotów. Poza ręką artysty rozpościera się świat ciężki, ciemny, ale realny”²¹. Codzienny przedmiot w poetyckim świecie Herberta staje się poręką prawdy o rzeczywistości (*Stolek*, SS):

– wiesz mój kochany byli szarlatani
którzy mówili: kłamie ręka kłamie
oko kiedy dotyka kształtów co są pustką –

to byli ludzie źli zawistni rzeczom
świat chcieli złowić na wędkę zaprzeczeń

¹⁹ *Poeta wobec współczesności*, [w:] *Herbert nieznanym...*, s. 242–243.

²⁰ Teresa Skubalanka, analizując styl poezji Herberta, wymienia dążenie do reifikacji jako ważną cechę: „Jako zwolennik konkretyzmu w opisach różnych zjawisk Herbert podporządkował tej zasadzie liczne metafory transkategorialne, łączące sfery abstraktu i konkretności. Procesy te można nazwać dążeniem do reifikacji”. Też, dz. cyt., s. 41.

²¹ Z. Herbert, *Dlaczego...*, Warszawa 2008, s. 141.

jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw
przychodzisz zawsze na wołanie oczu
nieruchomością wielką tłumacząc na migi
biednemu rozumowi: jesteśmy prawdziwi –
na koniec wierność rzeczy otwiera nam oczy

Chodzi więc także o to, by w kontakcie z dotykalnymi przedmiotami szukać ratunku przed pustką abstrakcji. Zauważmy przy tym, że ta relacja z przedmiotem ma charakter relacji osobowej. Personifikacja mówi tu sama za siebie. Stołek, przedmiot miłości („w końcu nie można ukryć tej miłości”), wdzięczności i podziwu, jest adresatem drugiej części wiersza, do niego zostało zaadresowane retoryczne pytanie („jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw”). Zwyczajność przedmiotów jest gwarancją prawdy („jesteśmy prawdziwi” – słyszy podmiot liryczny od przedmiotów). Ze względu na tę doniosłą rolę codzienny przedmiot inspiruje Herberta do uciekania się do wysokich rejestrów języka – co w jego poezji zawsze jest znaczące. Wzniosłe zwroty i poetyckie metafory (na przykład: „przychodzisz zawsze na wołanie oczu”), paradoksalnie nie ujmują nic ze zwyczajności przywołanego przedmiotu. Przy okazji odnotujmy, że u hiszpańskiego poety prawie nieobecne są konkretne przejawy codzienności²². Wyobrażenia poetycka Colinasa obficie czerpie z sensualnego doświadczenia, jednak brak w niej przedmiotów.

Ta Herbertowska postawa wobec rzeczy graniczy z „naiwnością” dawnych mistrzów malarstwa, którzy – czytamy w *Martwej naturze z wędzidłem* – „afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą powagą, jakby od tego miały zależeć – porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia. Niech pochwalona będzie ta naiwność”²³. Tak mówi poeta o własnej fascynacji ich sztuką:

²² Zob. np. A. Blanco de la Lama, *Un solo espacio: la luz en la poética de Antonio Colias*, „Ínsula” 2008, nr 737, s. 4.

²³ Z. Herbert, *Martwa natura...*, s. 45.

Ale mnie owa „głupota” – lub delikatniej mówiąc, naiwność – wprawiała zawsze w stan szczęścia. Za sprawą obrazów doznawałem łaski spotkania z jońskimi filozofami przyrody. Pojęcia kiełkowały dopiero z rzeczy. Mówiliśmy prostym językiem żywiołów. Woda była wodą, skała skałą, ogień ogniem. Jak to dobrze, że zabójcze abstrakcje nie wypiły do końca całej krwi rzeczywistości²⁴.

Dla Herberta konkretne rzeczy są także przeciwieństwem pozornej duchowej doskonałości, bo nie pozwalają zapomnieć o ziemskiej, czyli ludzkiej, rzeczywistości. Wiersz *Objawienie* (SP) ironicznie zdaje sprawę z rozczarowania, jakim kończą się próby osiągnięcia fałszywej, bo odrealnionej, duchowości:

moja nieruchomość była prawie doskonała
[...]
wróciłem do pokoju
gdzie ten pokój doskonały
idea szklanki rozlewała się na stole

Idealny pokój wewnętrzny jest pozorny, bo oznacza oderwanie się od rzeczywistości, która nas otacza. Na taką doskonałość Herbert się nie godzi. Ponad idealne byty przedkłada niedoskonałą, ale zmysłowo uchwytną tkanę świata²⁵.

²⁴ Tamże, s. 110.

²⁵ Przypomnijmy też, że umierającego Cornelisa Troosta, bohatera jednego z esejów *Martwej natury z wędzidłem*, „puste błękity napawały przerażeniem”, bo widział je jako przestrzeń pozbawioną tego, co doświadczalne zmysłowo, emocjonalnie: „Absolutnie nie był w stanie zrozumieć, jak można istnieć bez domu, bez skrzypiących schodów i poręczy, bez zasłon i świeczników. A także bez tkanin, wśród których spędził całe życie. Jaka nieubłagana siła zabiera nam chłód szorstkiego jedwabiu, czarną wełnę przelewającą się przez ręce jak łagodna fala, płótno przypominające tafle stawu ściętego lodem, welur łaskoczący jak mech, koronki, które zdają się szeptać kobiece sekrety?”. Z. Herbert, *Martwa natura...*, s. 189.

Nie bez powodu też aniołom – istotom doskonałym, a więc zimnym i nieludzkim²⁶ – Herbert przeciwstawia cielesnego, czyli niedoskonałego człowieka. W wierszu *Przesłuchanie anioła* (N) duchowy anioł został poddany cielesnym torturom. „Przeniesiony z azylu mitu w ludzką i historyczną rzeczywistość”²⁷ anioł nie może zachować swej niematerialnej doskonałości:

Kiedy staje przed nimi
w cieniu podejrzenia
jest jeszcze cały
z materii światła
[...]
po pierwszym pytaniu
policzki nabiegają krwią

krew rozprowadzają
narzędzia i interogacja

żelazem trzcina
wolnym ogniem
określa się granice
jego ciała

Z kolei w wierszu *Siódmy anioł* (HPG) jedynie Szemkel jest istotą boską, co jednak przejawia się w sposób zaskakujący:

²⁶ To jeden z obecnych w poezji Herberta wizerunków aniołów – anioły rozumiejące i dobre dla człowieka także się pojawiają. Na niejednoznaczność postaci anielskich u Herberta zwraca słuszną uwagę Piotr Sobotka, *Niebieska systematyka Zbigniewa Herberta*, [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J. M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012, s. 213 i nast., przeciwstawiając się wcześniejszym, jak się wydaje, dość jednostronnym opiniom krytyków.

²⁷ S. Barańczak, dz. cyt., s. 91.

czarny, nerwowy, wielokrotnie karany za przemyt grzeszników, „w starej wyleniałej aureoli” – jakby tylko to, co brzydkie i brudne mogło osiągnąć miarę boskości²⁸. Ci aniołowie, którzy w wierszach Herberta odgrywają rolę pośredników między ludźmi a niebem, jak na przykład wspomniany Szemkel (*Siódmy anioł*), czy anioł z przytoczonego wiersza *Przesłuchanie anioła*, posiadają ludzkie cechy kłócące się z potocznym pojęciem duchowej doskonałości: są cielesni, myślą się, nie potrafią sprostać ideałom. Aniołowie doskonali budzą przerażenie niedoskonałego człowieka – są „przeraźliwie przezroczyści”. Człowiek przecież, przypomnijmy, może mieszkać tylko w świecie „pełnym pomyłek” (*W pracowni*, SP). Harmonia, jakiej pragnie poeta, z całą pewnością nie jest doskonałością.

Dlatego też Bóg czy bogowie, których wyobrażamy sobie jako doskonałych, wydają się Herbertowi nieludscy, niemożliwi do przyjęcia. „To właśnie doskonałość Boga niszczy człowieka i przemienia raj w nudną krainę bez życia”, mówi Paweł Lisicki o Herbertowskiej wizji boskości²⁹. Takiego Boga, zabierającego życie, jego bohater liryczny nie pragnie i nie szuka:

nieśmiertelność
od dzieciństwa
wprawiała go w stan
tremendum
zazdrościć bogom czego?
– niebieskich przeciągów
– partackiej administracji
– nienasyconej chuci

– potężnego ziewania

(*Pan Cogito a długowieczność*, ROM)

²⁸ Zob. więcej o tym wierszu np. W. Panas, *Tajemnica siódmego anioła*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1, s. 19.

²⁹ P. Lisicki, dz. cyt., s. 247.

Interesujące są także dalsze uwagi Lisickiego. Otóż bogowie:

jeśli są doskonali, to ich doskonałość przypomina wzniosłe piękno matematycznego równania. Sama jego dokładność zakłada konieczność trzymania się ścisłych proporcji. Boskie piękno nie zna braku, nie zna uszczerbku, ani słabości, ani niedopełnienia i dlatego musi odpychać człowieka, musi odrzucać istotę jak on czasową i z samej swej natury niedopełnioną³⁰.

Abstrakcyjne i doskonałe zaświaty okazują się niemożliwe do przyjęcia dla miłośnika dotykającego konkretnego³¹.

Dlatego też w dojrzałej twórczości Herberta nie ma obrazów idealnego Boga. Żarliwość religijna³², widoczna w juveniliach,

³⁰ Tamże, s. 250.

³¹ Nie chodzi oczywiście o to, że Herbert opowiada się przeciwko wartościom duchowym. Rację ma chyba Wojciech Gutowski, kiedy stwierdza, że dla Herberta abstrakcyjne kategorie oderwane od konkretnego ludzkiego [...] są po prostu przedmiotem manipulacji”. W. Gutowski, [Wypowiedź w: Dyskusja], [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005, s. 423. Przypomina się tutaj wiersz Tadeusza Różewicza, poety pod wieloma względami odmiennego od Herberta: w utworze *Z kroniki życia Lwa Tołstoja* (T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 499–500) bohater odrzuca doskonałą miłość boską, tęskni zaś do miłości ludzkiej i zwyczajnej:

„[...]
moja dusza
tęskni do miłości ziemskiej
nie do boskiej zimnej
niebieskiej”

³² Ciekawy wiersz, niepublikowany w tomach poetyckich, przypomina Tomasz Garbol, „*Chrzest ziemi*”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006, s. 286. Utwór, zatytułowany *Usta proszą*, jest wypowiedzią pierwszoosobową, która wyraża nadzieję kontaktu z Bogiem, nadzieję na spotkanie Tego, który kojarzy się z ciższą, jasnością i bliskością. Pojawia się tutaj także ofiarna gotowość

w kolejnych tomach staje się nieobecna – odniesienia do Boga milkną, potem zaś pojawia się On jako ktoś obcy i daleki, któremu świat jest obojętny (jak na przykład w wierszu *Dęby* – przyjrzymy mu się dokładniej w dalszej części wiersza), czy jako okrutny Ojciec. Tak jest w wierszu *Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu*, który otwiera kategoryczne stwierdzenie: „Nie powinien przysyłać syna”. Jest to swoisty rozrachunek z Bogiem, który w okrutny sposób zapragnął odkupić człowieka krwią własnego Syna. Z gorzką ironią osoba mówiąca w wierszu konkluduje, że lepiej gdyby Bóg pozostał na wysokościach i stamtąd, ze swych niebieskich wspaniałości, królował ludziom uwikłanym w dramat śmiertelności:

Nie powinien przysyłać syna
lepiej było królować
w barokowym pałacu z marmurowych chmur
na tronie przerażenia
z berłem śmierci

cierpienia i zaufanie, nie ma natomiast żadnych pytań do Boga o świat, w którym nie można doświadczyć harmonijnego istnienia – tak wyrażana tęsknota za Bogiem w późniejszej twórczości cichnie, ale koresponduje z tonem wypowiedzi modlitwanych z końcowego okresu twórczości:

A może dojdę Ciebie szeptem
bolesnym ruchem małych warg

może wypiję ciebie z ciszą
nocnych ogrojców i czuwania

może przywołam jasny promień
aby otworzył twarde czoło –
którego nie znam i nie umiem
którego przeto trudno kochać

– a może dojdę Ciebie szeptem –
którego dotknąć nie potrafię
który wypełniasz mnie do dna.

Bóg wyrozumiały, troszczący się o nasz dobrobyt nawet w najmniejszych codziennych szczegółach jest iluzją – jak w wierszu *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*. A może nawet nie tylko iluzją, ale szatańskim wymysłem, pokusą właśnie?... Baruchowi Spinozie, dopytującemu o pierwszą i ostateczną przyczynę, Bóg chce mówić „o Rzeczach Naprawdę Wielkich”: upomina go, że źle się odżywia, przypomina o ulotnych radościach życia jak kwiaty we włosach czy pijacka piosenka. Ta wizja Boga jednak przemija jak cień, jak chwilowa pokusa – „teraz zasłona opada / Spinoza zostaje sam” pogrążony w ciemności. Warto odwołać się tym razem jeszcze do *Utworów rozproszonych*³³: sytuacja zarysowana w wierszu *niebo* jest bardziej dramatyczna. Człowiek bezskutecznie próbuje „stworzyć” Boga, który by zamieszkał „w tym niebie przenikliwym / i bez żadnej radości” – w niebie, które wydaje się puste i martwe:

wyciągnięte ręce
pragnące zlepzić z nicości
twarz dobrego
jego oczy
nos
usta
cienistą brodę
oraz przynajmniej jedną rękę
żeby nie tylko patrzył
ale także pomagał

Mówi to wiele o ludzkiej potrzebie, głęboko obecnej w Herbertowskiej wizji człowieka. To potrzeba Boga rozumiejącego małość człowieka, wyrozumiałego dla niego, bliskiego i czułego. Boga trochę na wzór człowieka, ale jednak większego od niego, siłą i miłością przekraczającego ludzką miarę. Takiego Boga jednak we wspomnianych wierszach nie ma.

³³ Z. Herbert, *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, wybór i opracowanie edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010.

Dojrzały etap twórczości Herberta charakteryzuje więc obraz nieba odległego, często zamieszkałego przez doskonałe anioły, z istoty swej obce ludzkim niedoskonałym sprawom, cierpieniom i kłopotom³⁴. Zmienia się to dopiero w ostatnim okresie życia i twórczości poety, do czego wrócimy na końcu.

Samo namacalne odczucie rzeczywistości, o którym mówiliśmy wcześniej, nie może oczywiście wystarczyć. Trzeba jeszcze podjąć ogromny wysiłek. Bardzo dobitnie mówi o tym Herbert już w swym pierwszym tomie. *Kłopoty małego stwórcy* (SŚ), przedstawione z dużą dozą Herbertowskiej ironii, wiążą się właśnie z usilną pracą „nad początkiem”:

ścieram ręce do krwi
pracując nad początkiem
[..]
krzyknąłem kiedy obraz skały
potwierdził najprawdziwszy dotyk
i nie zapomnę chwili kiedy
rozdarłem skórę o krzak głogu

Indywidualne poznawanie świata niesie ze sobą ryzyko i musi być okupione ranami i krzykiem bólu.

Druga, wyodrębniona część wiersza, oznaczona cyfrą (co rzadkie w poezji Herberta), wyraża refleksję utrzymaną w poważnym, zrównoważonym tonie, tym razem już bez ironii:

Nikomui nie przekażesz wiedzy
twój tylko słuch jest i twój dotyk
na nowo musi każdy stworzyć
swą nieskończoność i początek

Dotyk – „najprawdziwszy dotyk”, sposób docierania do prawdy – odgrywa w poznawaniu świata nadrzędną rolę. Przejawia się

³⁴ O ewolucji motywów religijnych w poezji Herberta zob. np. M. Mikołajczak, *Wstęp*, s. XIV i nast.

to wiele razy w utworach Herberta. Wyrazistym przykładem jest wiersz zatytułowany właśnie *Dotyk* (HPG):

Podwójna wszystkich zmysłów prawda –
[...]

o najprawdziwszy ty jedynie
potrafisz wypowiedzieć miłość
ty jeden możesz mnie pocieszyć
bośmy oboje głusi ślepi

– na skraju prawdy rośnie dotyk

Poznanie zmysłowe może przed człowiekiem odkryć początek i koniec jego egzystencji, zatem jej ciągłość i sens. Tych prawd nie można nauczyć się z książek, są nieosiągalne dla poznania naukowego, dlatego wzywa poeta:

zostaw tedy lampę
instrument i książkę

chodźmy do pagórka
gdzie rośnie powietrze

gwiazdę nieobecną
pokażę ci palcem

głęboko pod darnią
są tkliwe korzonki

źródętka obłoków
które biją czysto

(*Struna, SŚ*)

Fascynacja zmysłowym doznawaniem świata jest także, jak wiemy, udziałem Colinasa-poety. Jednak w jego późniejszej twórczości zaskakująco pojawia się myśl zdawałoby się zupełnie przeciwna, z gruntu obca światoodczuciu Herberta. W wierszach

z tomu *Jardín de Orfeo* wyraźne staje się przekonanie, że dostęp do prawdziwej rzeczywistości daje – paradoksalnie – wyłączenie zmysłów. Wiersz *Muro con fuego* (Mur z ogniem, JO) rozpoczyna poeta takimi słowami:

Cerrad el alto muro del jardín
que yo cerraré todos mis sentidos
al mundo y, cerrándolos de golpe,
sabré todo del mundo y de mí mismo.

[Zamknijcie wysoki mur ogrodu,
a ja zamknę wszystkie moje zmysły
dla świata i, w tym nagłym zamknięciu,
będę wiedział wszystko o świecie i o sobie.]

Nie bez znaczenia jest fakt, że ów pierwszy utwór cyklu *Jardín de Orfeo* (ze zbioru o takim samym tytule) rozpoczynają te same słowa, które kończą wiersz *La nada plena*³⁵, stanowiąc zarazem zamknięcie całego tomu:

Cerrad el alto muro del jardín
y fúndase mi fuego con su fuego.

[Zamknijcie wysoki mur ogrodu
i niech się połączy mój ogień z jego ogniem.]

Niewątpliwie myśl o odosobnieniu, wyłączeniu się ze zmysłowej rzeczywistości fascynuje hiszpańskiego poetę. Czy jednak w przestrzeni jego poezji rzeczywiście ma miejsce zapis takiego doświadczenia? Otóż sądzę, że pojawia się ono jedynie jako żarliwe pragnienie, niespełniona nadzieja i postulat. Jeśli bowiem w siódmym utworze (z dziewięciu składających się na ten cykl), zatytułowanym *Órfica*, okazuje się, że mur ogrodu jest już zamknięty:

³⁵ Dosłownie znaczy to „pełne nic” – „nic” („nada”) jest tym samym słowem, którego używają mistycy.

Cerrado el alto muro del jardín,
fundido ya mi fuego con su fuego.

[Zamknięty wysoki mur ogrodu,
złączony już mój ogień z jego ogniem.]

– to dlaczego ostatni wiersz cyklu kończy się wezwaniem do zamknięcia ogrodu? Nawet jeżeli na chwilę udało się osiągnąć mistycznych głębi, olśnienie nie może trwać bez końca, nasycić, doprowadzić do ostatecznego poznania. Zwróćmy także uwagę na drugi utwór – poemat prozą *La voz* (Głos). Do uszu bohatera dochodzi przecież głos z zewnątrz:

En el centro del jardín yo me había cerrado al mundo. Yo había cerrado mis ojos, y mis oídos, y mis labios al mundo. Pero me llegó tu voz. Estaba seguro de que era tu voz. Tu voz que negaba mi muerte para el mundo.

[W środku ogrodu zamknąłem się na świat. Zamknąłem oczy i uszy, i usta na świat. Ale doszedł mnie twój głos. Byłem pewien, że to twój głos. Twój głos, który przeczył mojej śmierci dla świata.]

Pojawia się zatem myśl o ucieczce z zamknięcia, chociaż w poprzednim, cytowanym już wierszu *Muro con fuego*, bohater zapewniał, że miłość pozostawił za murami, że ze światem zewnętrznym nic go już nie łączy. Jego słowa oznaczały również kres istnienia, co mocno podkreślają anafory:

No sabré del amor, que está dormido
detrás del muro del jardín con fuego.

[...]

No, no existe la infancia, no existe
la adolescencia, ni sangre mortal.

Ya no existe la nieve que se funde.

Ya no existe la vida que se vive.

Ya no existe la vida que se sueña.

[Nie będę znał miłości, która jest uszpiona
za murem ogrodu z ogniem.

[...]

Nie, nie istnieje dzieciństwo, nie istnieje
młodość ani śmiertelna krew.

Już nie istnieje śnieg, który się topi.

Już nie istnieje życie, którym się żyje.

Już nie istnieje życie, jakie się śni.]

Colinasowski bohater nie jest więc konsekwentny w swym pragnieniu wyłączenia zmysłów. Słodki głos spoza murów skłania go do wyrażenia takiej oto prośby, zamykającej prozę poetycką *La voz*:

Déjame que sólo sienta, y vea, y bese en este nuevo espacio al que tu voz me ha conducido, desde el que tu voz me llama.

[Pozwól, bym tylko czuł i widział, i całował w tej nowej przestrzeni, do której twój głos mnie zaprowadził, z którego twój głos mnie wzywa.]

Tak więc, zachęta do radości płynącej z doświadczania świata, obecna już w pierwszych tomach poety, chyba nigdy nie traci na znaczeniu i aktualności.

W poezji Colinasa zawsze przeplatają się i uzupełniają: zmysłowa radość oraz potrzeba wewnętrznego wyciszenia. Próby zamknięcia się na rzeczywistość są poszukiwaniem mistycznego oddzielenia od materialnego świata, tego, co niewidzialne i zarazem najistotniejsze. Paradoksalnie – jak chyba zawsze w mistyce – cel jest tutaj taki sam, jak drogi prowadzącej przez zmysłowe doświadczenie świata: dotarcie do istoty rzeczy, której znajomość ma przywrócić upragnioną harmonijną więź z rzeczywistością. W *Muro con fuego* uwidacznia się, choć może dość pośrednio, jeszcze jeden rys poetyckiej koncepcji świata duchowego Colinasa: jeśli pojawiają się tu pewne przejawy boskości, to raczej jako immanentna część świata materialnego, odczuwalnego zmysłowo.

Słońce przenikające ciało, woda rozpalająca (paradoksalnie) serce wydają się panteistycznie przywoływać Absolut, większy niż ziemski i cielesny człowiek, Absolut obdarzony mocą przyniesienia życia, stwórczy. Nie jest to jednak obraz Boga osobowego, z którym człowiek szukałby relacji.

Pomimo różnic obu poetów z pewnością łączy przekonanie, że za materialną, postrzegalną zmysłowo tkanką świata kryje się głębsza, bardziej istotna rzeczywistość³⁶. Niewątpliwie jednak mistyczna tęsknota za pustką rozumianą jako uwolnienie się od świadectwa zmysłów bliższa jest Colinasowi. Poezja Herberta z kolei obfituje, jak widzieliśmy, w świadectwa nieufności wobec tego, co pozbawione materialnych kształtów.

Z odmienności postaw Colinasa i Herberta wynikają ważne i interesujące różnice dotyczące poetyckiej relacji człowieka z naturą.

W harmonii z naturą?³⁷

Wiersz *Tusculum* z tomu *Napis* rozpoczyna Herbert tymi słowami:

Nigdy nie ufał szczęściu w linach okrętowych
więc kupił dom z ogrodem nareszcie jak oni
będzie mógł pisać w harmonii z Naturą
z wysokiej wieży trawy wśród śmiertelnych liści

³⁶ Mówił Colinas: „Myślę, że w mojej twórczości obecny jest niemal nieustannie dialog z tajemnicą, z drugą rzeczywistością, który nie zaprzecza rzeczywistości dotykanej, lecz jest jej nowym poetyckim odczytaniem i zarazem ją przekracza”. J. M. Gónzalez, *Antonio Colinas, un maestro en la senda de la armonía*, [w:] tegoż, *Signos sobre la ceniza. Autores y libros en el comienzo del siglo*, Ali-cante 2002, s. 438.

³⁷ Fragmenty tego i kolejnego podrozdziału zostały opublikowane, w zmienionej wersji, jako artykuł: *W harmonii z naturą i kosmo-sem? O poezji Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta*, [w:] *Czytanie między językami. Szkice komparatystyczne z literatury polskiej i hiszpańskojęzycznej*, red. E. Kobyłecka-Piwońska, A. Kłosińska-Nachin, Łódź 2018.

Deklarację tę można by przyjąć z dobrą wiarą – niemało w literaturze, a zwłaszcza w poezji, świadectw harmonijnego życia wśród natury. Jej autorem jest jednak poeta, który z sielankowych wizji gotów jest raczej kpić i ironizować. W dodatku nie utożsamia się ze swoim bohaterem – forma trzeciej osoby oznacza tu raczej dystans.

Bohater, jak można się domyślać, jest również poetą. Jednak jego nadzieja, że „będzie mógł pisać w harmonii z Naturą” nie urzeczywistnia się:

nie było ładu tylko ścieżka wysypana piaskiem
dawała ukojenie³⁸

Zupełnie odmiennie przedstawia się rzecz w poezji Colinasa. Czytelnik pierwszych tomów może odnieść wrażenie, że wiersze zostały napisane „w harmonii z Naturą”. Często bowiem notują one harmonijne współistnienie z naturą czy wręcz głębokie poczucie jedności. „Świat – powiada hiszpański poeta – jest otwartą książką, którą istota ludzka musi po prostu czytać, żeby być w harmonii ze sobą i ze wszystkim, by osiągnąć pełnię”³⁹.

W przeciwieństwie do poetyckich wypowiedzi Herberta na temat przyrody, przeważnie dwuznacznych, opatrzonych ironicznym zastrzeżeniem, Colinas, zwłaszcza we wczesnej twórczości, często wyraża entuzjazm dla zastanego porządku świata. Szczególnie tomy *Poemas de la tierra y de la sangre* oraz *Preludios a una noche total* charakteryzuje zachwyt tym, co najbardziej elementarne. W obu zbiorach liczne są ślady pansensualizmu

³⁸ Nie tylko „nie było ładu”, ale i owo ukojenie jest wątpliwe. Przerzutnia u Herberta – zauważa Jan Potkański – „uruchamia zawsze drugą interpretację, równoległą do tej, którą sugeruje czyisto składniowy podział tekstu – i zwykle znacząco odmienną”, co badacz łączy z charakterystyczną dla poety ironią. J. Potkański, *Rola przerzutni w wierszach Zbigniewa Herberta*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 34.

³⁹ A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 14.

i związanego z nim panerotyzmu⁴⁰. Właśnie tutaj często pojawiają się deklaracje, że – by posłużyć się słowami Herberta – jest „tak dobrze / jak było na początku”⁴¹. Poeta czuje się zadomowiony w świecie, zwłaszcza, kiedy w przestrzeni natury kwitnie miłość, a młodość przynosi radość i ufność. W *Traktatach poetyckich* tak pisze o swych nadziejach na odzyskanie harmonii dzięki przyrodzie: „Coś możemy zrobić, żeby przywrócić porządek w przyrodzie, chociaż w rzeczywistości to ona przywraca nam porządek w chwilach harmonii: swymi cichymi krokami, swym niewidzialnym wpływem, swym niebieskim tchnieniem”⁴². Ma to miejsce na przykład w *Canto XXVI* (NMN), gdzie poeta opisuje udany powrót do Arkadii, rozbrzmiewający „śpiewem wody w kamieniu czasu”. Te idylliczne wizje bywają skonstruowane za pomocą dość konwencjonalnych sposobów obrazowania:

Canta el agua en la piedra del tiempo y cada poro
de mi cuerpo responde. Es una sinfonía
extraña la que suena en el cauce remoto
de mi ser.

[Śpiewa woda w kamieniu czasu i wszystkie pory
mojego ciała odpowiadają. To symfonia
dziwna rozbrzmiewająca w odległym strumieniu
mojego istnienia.]

⁴⁰ Szacunek i podziw dla pierwotnych sił przyrody łączy Colinas z Vicente Aleixandre (hiszpański poeta reprezentujący literackie Pokolenie 1927, otrzymał Nagrodę Nobla w 1977 roku), zwłaszcza z pierwszego okresu twórczości. Jednak dla Aleixandre zjednoczenie z naturą ma charakter bardziej jeszcze zmysłowy i erotyczny.

⁴¹ Zob. wiersz Herberta *Arijon* (SŚ). Oczywiście te słowa u Herberta mają wydźwięk ironiczny.

⁴² A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 208. I tutaj wyraźnie widoczne jest pokrewieństwo poetyckie z Aleixandre. Podobnie jak on, Colinas podziwia przyrodę, widząc w niej rzeczywistość autentyczną. Choć w poezji Colinas jest być może więcej pokory w pragnieniu ujrzenia jej takiej, jaką jest, obu poetom wspólna jest medytacyjna uważność.

W pierwszych tomach Colinasa poczucie jedności z przyrodą jest tak intensywne jak chyba już nigdy potem, bo w miarę dojrzewania refleksji poetyckiej arkadyjski obraz świata zostanie podany w wątpliwość. W zbiorze *Astrolabio* świat przestaje być dla poety bezpiecznym domem. Pragnienie zjednoczenia z naturą ustępuje teraz miejsca tęsknocie za jednością z całym kosmosem. Niemniej późniejsze tomy odnotowują czasem momenty doświadczenia jedności z naturą w duchu panteizmu. I tak na przykład w tomie *Libro de la mansedumbre* powrócą niektóre z podjętych na początku myśli. Odczuwana niekiedy wewnętrzna harmonia, choć zawsze trwająca tylko chwilę, jest jednak inna niż harmonia młodzieńczego entuzjazmu. Towarzyszy jej poczucie sensu i spokoju człowieka doświadczonego, który nie ucieka przed świadomością bólu, udręki i rozterek, wpisanych w ludzką kondycję. W ostatnim tomie znajdziemy wiersz IV cyklu *Un verano en Arabí* (CMS), w którym poeta za mistrza życia uznaje „zranione drzewo cytrynowe”, symbol współcierpiącej z człowiekiem natury.

W *Jardín de Orfeo* odczuwalna staje się jedność tego, co boskie, z tym, co ludzkie – poprzez naturę⁴³:

En el fondo del bosque, el canto de la lechuza
es un hilo invisible que une lo divino con lo humano,
es la muerte que discurre por el río de la sabiduría,
es la sabiduría que discurre por el río de la muerte.

[W głębi lasu pohukiwanie (dosł.: śpiew) sowy
jest niewidzialną nicią, która łączy to, co boskie,
[z tym, co ludzkie,
to śmierć, która płynie rzeką mądrości,
to mądrość, która płynie rzeką śmierci.]

Zauważmy tutaj, że upragnione oczyszczenie, iluminacja i zjednoczenie nie muszą dokonać się w ramach jakiejś konkret-

⁴³ Zob. J. Sepúlveda, *Notas de lectura de „Jardín de Orfeo”*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje...*, s. 241.

nej religii, ale po prostu dzięki więzi z tajemniczą przyrodą, obdarzoną boskimi atrybutami. To ona jest bogiem bez imienia czy może bogiem o imionach kwiatów, drzew i rzek – Ángel Rupérez nie bez racji dopatruje się w tym duchowego pokrewieństwa poety z romantykami⁴⁴.

W przeciwieństwie do Colinasa Herbert nie podziela entuzjazmu dla takich prostych, pełnych zaufania gestów wobec świata. Już od pierwszych tomów ich nieobecność może zwracać uwagę czytelnika. W późnych zbiorach jednakże (*Rovigo, Elegia na odejście*) motyw żalu z powodu tej swoistej niemożności i ograniczenia pojawia się nader często. Z obfitych przykładów zacytujmy jeden, bardzo wymowny:

i snują siwy pająk
gorzkie rozważania
o zbyt wielkiej pamięci
o zbyt małym sercu
(*Małe serce*, EO)

Wpatrzony w etyczne cele poezji, w wartości, które mają nadać sens ludzkiej egzystencji, wartości nadrzędne i zasadnicze, bohater Herberta nie potrafił uchwycić i wyrazić najprostszej radości życia. Pamiętajmy, że kiedy formułował pragnienie, „aby wszystko pogodzić rękę gałąź i niebo” (*Zimowy ogród*, SŚ), miał świadomość utopijnego charakteru swego marzenia. Idylliczna jedność z przyrodą jest więc zasadniczo obca Herbertowskiemu myśleniu o świecie.

Inna jest bowiem w poezji Herberta formuła więzi z przyrodą. Jedyna forma łączności nie polega na doskonałej zgodności

⁴⁴ A. Rupérez, *El ser y la unión*, „Ínsula” 1988, nr 504. Nasuwa się tutaj skojarzenie z polską tradycją romantyczną: w Mickiewiczowskim *Panu Tadeuszu* „to, co zmysłowe jest [...] warunkiem koniecznym i stopniem do wtajemniczenia w to, co metafizyczne, nadzmysłowy zaś, Boski ład świata nie koliduje z ziemskim, co więcej: wymaga ziemskiego, by – przenikając go – mieć w nim obraz i podobieństwo swoje”. J. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza?*, [w:] *Mickiewicz...*, s. 218.

człowieka i świata natury, lecz na uczestnictwie w tym samym cierpieniu i bezsensie świata. Na „współ-uczestnictwie” – od współ-czucia, współ-cierpienia⁴⁵. Pomimo doświadczanej przez człowieka obojętności przyrody – bo wiele jest przecież w wierszach Herberta obrazów natury nieczulej na los ludzki czy wręcz mu wrogiej, nad którą władzę sprawuje bezlitosny demiurg.

W naturze tkwi ogromna siła przerastająca człowieka, która zdaje się przeczyć jakiegokolwiek harmonijnej więzi. Nie ma łączenia przeciwieństw, o co przecież nieustannie zabiega Colinas, nie ma przywrócenia pełni, spokoju ani ciszy. Doskonale artykułuje to wiersz Herberta *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody* (PC):

nie przekryczę piasku
nie zwiążę śliną metafory
oka z gwiazdą
i z uchem przy kamieniu
z ziarnistego milczenia
nie wyprowadzę ciszy

Zbliżenie do natury, jej poznanie i odkrycie podobieństw łączących z nią człowieka wcale nie muszą gwarantować, jak chciałby Colinas, powrotu harmonii. W przeciwieństwie do hiszpańskiego poety, który entuzjastycznie skłonny jest w głosie ptaków usłyszeć harmonię („Każdego poranka [...] turkawki przywracają harmonię”⁴⁶, powiada przecież w swym *Traktacie*), Herbertowi przyroda udziela trudnej lekcji. W wierszu *Miejsce* (N) czytamy:

wróciłem tam po latach
może nazbyt syty

⁴⁵ Współczucie bywa uznawane przez krytyków za jeden z najważniejszych Herbertowskich tematów. Zob. np. M. Stala, *Rok 1983: głos poety*, [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 167.

⁴⁶ A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 132.

chciałem sprawdzić to miejsce

pagórki były mniejsze
rowy ocalenia
podbiegły brunatną wodą
[...]
widok się skurczył
był po prostu normalny
jak na tyle przerażenia
jak na tyle nadziei

ptaki przelatywały
z gałęzi niższych
na gałęzie wyższe
więc nawet u nich nie mógł
szukać potwierdzenia

Jakiego potwierdzenia szuka bohater Herberta wśród przyrody? Powiada Andrzej Franaszek: „[...] w porządku natury człowiek nie odnajduje siebie, jest od niego radykalnie oddzielony, tak jak kolisty rytm przyrodniczej wegetacji oddzielony jest od linearnego rozwoju dziejów”⁴⁷. Dowodzi tego na przykład następujący fragment wiersza:

Naprawdę między przyrodą a losem ludzkim
nie ma istotnego związku
powiedzenie że trawa szydzi z katastrofy
jest wymysłem niepocieszonych i chwiejnych

Osobliwy przypadek: dwie proste równoległe
nie przecinają się nawet w nieskończoności

Tyle można tylko o tym uczciwie powiedzieć
(*Góra naprzeciw pałacu*, N)

⁴⁷ A. Franaszek, dz. cyt., s. 128.

Sądzę jednak, że spostrzeżenie Franaszka domaga się ważnego dopowiedzenia. Jeśli bowiem mówić o wymiarze egzystencjalnym, Herbert szuka w przyrodzie poczucia wspólnoty. I poczucie to odnajduje. Przekonanie o braku łączności między człowiekiem i naturą nie jest bowiem przez poetę jednoznacznie i bez zastrzeżeniem przyjmowane. Jeśli nawet natura i los ludzki nie mają punktów wspólnych – na podobieństwo prostych równoległych – to przecież Herbert, przeświadczony o biologiczno-egzystencjalnym powinowactwie człowieka i świata natury, właśnie w przyrodzie stawia pytania najistotniejsze: o własną tożsamość i kondycję.

I tak utwór *Dęby* Herberta, otwierający zbiór o pożegnalnym tytule *Elegia na odejście*, formułuje szereg fundamentalnych pytań, których adresatem jest otaczająca człowieka natura. Drzewo, uniwersalny symbol porządku świata, *axis mundi*, stało się tutaj metaforą dramatu ludzkiego życia, z całą jego intensywnością i rozrzutnością. Poruszane kwestie należą do najogólniejszych i zarazem najistotniejszych – to pytania o tajemnicę narodzin, miłości, cierpienia. Oto dłuższy fragment otwierający wiersz:

W lesie na wydmie trzy dorodne dęby
u których szukam rady i pomocy
bo chóry milczą odeszli prorocy
nie ma na ziemi nikogo bardziej
godnego szacunku dlatego do was
kieruję – dęby – ciemne pytania
na wyrok losu czekam jak niegdyś w Dodonie

Lecz muszę wyznać że mnie niepokoi
wasz rytuał poczęcia – o rozumne –
u schyłku wiosny na początku lata
w cieniu konarów roi się
od waszych dzieci i niemowląt
przytułki listków sierocińce kietków
blade bardzo blade
słabsze od trawy

na oceanie piasku
walczą samotnie samotnie
dlaczego nie bronicie waszych dzieci
na które pierwszy mróz położy miecz zagłady

Szukanie pomocy u wyroczeni oznaczać może imitację antycznego gestu, powtórnego jednak z ironią. To jedynie pozory poszukiwania pierwotnych źródeł poznania⁴⁸, zauważa trafnie Franaszek. Dramatyczne egzystencjalne pytania rozlegają się przecież w banalnych okolicznościach („w lesie na wydmie”). W dodatku adresat nie ma kompetencji, aby udzielić odpowiedzi na tak ważne pytania. Wniosek wydaje się jednoznaczny: cierpienie w przyrodzie nie daje się uzasadnić w żaden sposób – ani moralnie, ani religijnie⁴⁹. Na bezradne pytanie:

Jak mam rozumieć waszą mroczną parabolę [...]
Życie na oślep zmieszane ze śmiercią

odpowiedzią jest brak sensu i celu, rezultatem – głęboka rozpacz zapisana w ostatnich wersach:

Tyle pytań – o dęby –
tyle liści a pod każdym liściem
rozpacz

Dęby nie są wyjątkowym ani odosobnionym wyrazem bezradnej rozpacz. W umieszczonym kilka stron dalej wierszu *Rodzina „Nepenthes”* Herbert konsekwentnie odcina się od szukania w przyrodzie fałszywego ukojenia, podkreślając swą odrębność od postawy Rousseau, nazwanego tutaj Janem Jakubem Tkliwym:

⁴⁸ A. Franaszek, dz. cyt., s. 171.

⁴⁹ Inaczej czytał wiersz Stanisław Barańczak, według którego sens życia i świata jest nam mimo wszystko dany, a sprowadza się do wartości samego istnienia i do wartości ludzkiej odpowiedzialności. Zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 187.

Czy Jan Jakub Tkliwy wiedział coś o dzbaneczniku
– powinien wiedzieć roślinę opisał Linneusz –
więc dlaczego przemilczał ten skandal Natury

jeden z wielu skandali a może to było
ponad wydolność serca i gruczołów łzowych
tego który w przyrodzie szukał ukojenia

Konkluzja nie może być inna:

a my żyjemy z dzbanecznikiem w zgodzie
wśród łągów i kacetów mało nas obchodzi
wiedza że w świecie roślin niewinności – nie ma

W wielu jeszcze miejscach znaleźć można u Herberta sugestywne dowody na wszechobecność cierpienia w świecie natury, jak choćby w wierszach: *Mały ptaszek* (HPG), *Koń wodny* (SP), *Tarnina* (EO) czy *Pan Cogito* (*Sekwoja*)⁵⁰. Zawsze pytanie o ostateczny sens bólu pozostaje bez odpowiedzi.

Do innych wniosków dochodzi Colinas, kiedy stawia podobne pytania. Myśląc o naturalnym cyklu życia i śmierci, często podkreśla on paradoksalnie życiodajną siłę śmierci. W *Traktatach o harmonii* pisze:

Prawda przyrody, prawda życia... Ciągły wzrost i śmierć,
niezmordowane kwitnienie i niewyczerpane zniszczenie.

⁵⁰ W tym ostatnim wierszu harmonia widoczna w słojach drzewa jest tylko pozorna: regularne słoje sekwoi powstałe w różnych momentach dziejów ludzkich przypominają o pełnych okrucieństwa momentach w historii. W tej „łudzkiej harmonii, symbolicznie uwydatnionej idealnym, kolistym kształtem”, Danuta Opacka-Walasek słusznie dostrzega ironię, tak charakterystyczny znak Herbertowskiej dykcji, który nieraz służył poecie do wyrażania własnego sprzeciwu wobec świata. D. Opacka-Walasek, dz. cyt., s. 124. Opacka-Walasek dodaje jeszcze, że „geometra historii” z omawianego wiersza „żywo przypomina siłę sprawczą z *Dębów*”, s. 125.

To było tak, jakby śmierć jednych roślin dawała młodość innym. Rosnąć i umierać bezustannie i cyklicznie. Nie znalazłem innej prawdy bardziej rzeczywistej, bardziej uchwytnej, piękniejszej i straszliwszej w głębokościach doliny⁵¹.

Colinas wysnuwa z tej obserwacji jeszcze dalej idące wnioski. Otóż naturalna cykliczność życia może według poety dawać pewność trwałego porządku świata⁵². A samo istnienie tego porządku zdaje się wystarczać za uzasadnienie ludzkich cierpień. Jeśli bowiem „człowiek jest światem w miniaturze” (cytuje Colinas Demokryta⁵³), to również świat odzwierciedla kondycję człowieka – jeśli w naturze wpisana w życie jest śmierć, to także w ludzkiej egzystencji musi mieć ona swe miejsce i cel. Z tego paradoksu: ze śmierci, która jest warunkiem życia, rodzi się orficka poezja Colinasa (o czym będzie mowa w dalszej części).

W wierszu *En el bosque* (SF) bohater, podobnie jak w utworze Herberta naśladowującego starożytny gest, kieruje do drzew bezradne pytania:

¿De dónde nace este clamor del bosque?
¿Es el clamor del silencio?
¿Es un clamor de muerte?

[Skąd pochodzi ten krzyk lasu?
To krzyk ciszy?
Czy jakiś krzyk śmierci?]

Las dla Colinasa jest przestrzenią, w której objawia się jedyna prawda, piękna i straszna zarazem, prawda o cyklicznym prawie wzrostu i zepsucia. Szczególnym symbolem tego dwoistego przesłania jest drzewo: wszystko się zmienia, wszystko jest tylko etapem w życiu człowieka.

⁵¹ A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 32–33.

⁵² Ta wiara łączy Colinasa z taoizmem, z którym poeta deklaruje swoje związki.

⁵³ A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 224.

Ale „skąd pochodzi ten krzyk lasu?” Dalszy ciąg utworu nie udziela odpowiedzi. Najpewniej jej brak, zaś krzyk wyraża zarówno ból śmierci, jak i życia. O utajonej obecności tej pierwszej przypominają poetyckie obrazy: rozlegają się ostre dźwięki, jakby wystrzały, leżą martwe zwierzęta.

Dopełnienie sensu wiersza *En el bosque* przynosi inny utwór – *La encina* (Dąb, SF). Jego bohater – znowu jak w wierszu Herberta, na wzór starożytnych – przychodzi do dębu: „y aquí a mi lado sólo hay una encina / vieja y negra, enorme y grave” („a tutaj obok mnie jest tylko dąb / stary i czarny, ogromny i poważny”). Wyznaje, że pragnął schronić się pod dębem. Jednak drzewo nie daje schronienia, przeciwnie, niepokoi, prowokując do egzystencjalnych pytań:

¿Qué podría yo hacer en este espacio
con esta encina-madre, con esta compañera
de grandes brazos negros, de grandes brazos duros,
con este candelabro de velas apagadas?
¿Comeré de sus frutos más amargos?
Y, si tiendo los brazos, ¿sentiré cómo hieren
su hojarasca de escarcha?

[Co mógłbym zrobić w tej przestrzeni
z tym dębem-matką, z tą towarzyszką
o wielkich czarnych ramionach, o wielkich twardych
[ramionach,
z tym kandelabrem zgaszonych świec?
Będę jadł jego owoce tak bardzo gorzkie?
A skoro wyciągam ramiona, poczuję jak ranią
jego liście ze szronu?]

Poeta przeczuwa, że przyroda – symbolizowana przez „czarny dąb” i jego gorzkie owoce – zna jakąś tajemnicę, która jątrzy ranę egzystencjalnej samotności, podobnie przecież jak w cytowanym wierszu *En el bosque*. Czy nie jest to tajemnica wszechobecnego cierpienia?

Nie należy jednak zapominać, że i u Herberta obserwowane okrucieństwo przyrody i cierpienia nie przesłaniają wartości

materialnego świata. Gdyby nadzieje na odnalezienie ładu zostały ostatecznie przekreślone wraz z dramatycznymi wizjami z *Dębów* i *Sekwoi*, poeta musiałby chyba zamilknąć. Paradoks istnienia tej poezji polega na tym, że choć nie przestaje podważać idei harmonii, nigdy ostatecznie jej nie przekreśla.

Jakie zatem wnioski płyną z poetyckich obserwacji natury? Colinas, zwłaszcza w pierwszych tomach, potrafi odnajdywać pełną harmonii łączność z przyrodą. Herbert natomiast we współuczestnictwie przyrody w ludzkich cierpieniach, bez końca się odnawiających, widzi świadectwo wspólnoty istnienia, o której stanowi przede wszystkim brak nadrzędnego sensu i celu. Jeśli więc dla Herberta istnieje poczucie łączności z przyrodą, to oznacza ono łączność w cierpieniu, która jednak wcale nie musi oznaczać solidarności i współczucia. „Zostać w porządku natury” to zyskać świadomość przynależności do natury, którą przenika cierpienie, a celem wydaje się śmierć. Przyroda nie koi dramatycznego poczucia samotności. Natomiast obraz natury w poezji Colinasa nie pozbawia człowieka głębokiej nadziei. Świadomy dramatyzmu ludzkiej kondycji, znajdującej swe odbicie w świecie przyrody, hiszpański poeta widzi śmierć nade wszystkim jako nieodłączny warunek ciągle odnawiającego się życia.

Podobne pytania o ludzką kondycję i sens cierpienia stawiają poeci, kiedy przyglądają się sposobowi urządzenia kosmosu.

„Badając ruchy planet odkrywają [...] prawa Harmonii”

W zbiorze esejów *Martwa natura z wędzidłem* narrator wspomina o astronomach, którzy „odkrywają architekturę wszechświata, wolę Wiekuistego i prawa Harmonii”⁵⁴. Także Herbert-poeta często próbuje pójść ich śladem.

Obaj pisarze, bacznie przyglądając się urządzeniu wszechświata, domagają się dowodów na to, że człowiek stanowi jego

⁵⁴ Z. Herbert, *Martwa natura...*, s. 150.

sensowną część, pozostającą w harmonii z kosmosem. Warto przy tym zauważyć, że taka koncepcja świata ma dużo wspólnego z mityczną wizją rzeczywistości postrzeganej jako całość⁵⁵ – to, jak wiemy, wspólna cecha myślenia obu poetów. Tutaj interesować nas będzie przede wszystkim obserwacja nieba, które – jako część owej całości – uświadamia człowiekowi jego miejsce we wszechświecie.

Jak wspominaliśmy, w czterech pierwszych tomach hiszpańskiego poety wszechświat jest bytem harmonijnym, ale już w *Sepulcro en Tarquinia*, od cyklu *Castra Petavonium*, pojawia się poczucie braku ostatecznego ładu⁵⁶. Kontemplacja, która w pierwszych tomach prowadziła do radosnego zachwytu harmonią, ustępuje teraz miejsca niepokojom i rozterkom. Sama idea kosmicznego porządku, podkreślmy, nie została jednak przez poetę odrzucona, choć rzeczywistość często jej zaprzecza i wydaje się rządzona przez chaos. Poeta pragnie wierzyć mimo wszystko, że istnieje jakaś siła wyższa, która wprowadza harmonię, widoczna w doskonałym porządku ciał niebieskich, choć sceptycyzm nie pozwala już na prosty afirmatywny gest wobec urządzenia świata. Teraz Colinas jest bardziej świadomy ograniczoności ludzkiej kondycji⁵⁷ i, stawiając fundamentalne pytania, wie, że często muszą one pozostać bez odpowiedzi. „Nuestra hambre es celeste, se nos quedan los ojos allá arriba” („Nasz głód jest niebieski⁵⁸, oczy utkwione w górze”), pisze w wierszu *Laderas de Peña Trevinca* (ST). Egzystencjalny ból, prawie nieznanый bohaterowi pierwszych zbiorów Colinasa, to owoc doświadczenia i refleksji nad przemijaniem człowieka. Gwiazdziste niebo, które w *Sepulcro en Tarquinia*

55 Jak zauważa Henryk Markiewicz, całości izomorficznej na różnych poziomach swej organizacji, na przykład ciało ludzkie, ziemia, przestrzeń kosmiczna. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 67.

56 Zob. więcej na ten temat np. J. L. Cano, *Antonio Colinas, del lirismo a la meditación*, „El País”, 11 lipca 1982, s. 7.

57 Sam poeta podkreślał potrzebę głębszej świadomości egzystencjalnej, dotyczącej miejsca człowieka wobec nieskończoności. S. F. Cava, *Encuentro con Antonio Colinas*, [w:] tegoż, *Antonio Colinas*, s. 52.

58 W znaczeniu: dotyczący nieba.

stanowi źródło inspiracji i pokoju, kojącego metafizyczny ból człowieka (jak u Novalisa, inspirującego hiszpańskiego poetę), w *Astrolabio* staje się czymś całkiem innym. Nie tylko nie daje odpowiedzi, lecz przeciwnie: świadomość pustki kosmicznej nasuwa nowe niepokojące pytania. W wierszu *Canto I* (NMN) czytamy:

¿Qué secretos oculta, arriba, el cosmos que arde
sobre la muerte y qué nos reserva el acaso?

[Jakie sekrety skrywa w górze kosmos, który płonie
nad śmiercią i co gotuje nam los?]

Do najtrudniejszych należy zasadnicze pytanie o własną tożsamość wobec wszechświata, wyrażone wprost w *Canto XXVII* (NMN):

“¿Y yo quién soy?”, pregunta en el centro del Todo
un cuerpo que recuerda a la nada

[„A ja kim jestem?”, pyta w środku Wszystkiego
ciało, które przypomina pustkę]

Człowiek współczesny, który jak mówi Colinas, skupiony na doraźnej codzienności, już „do gwiazd nie wyciąga rąk” (*Poseidonia, vencedora del tiempo*, ST), nie potrafi rozpoznać, kim jest. Retoryczne pytania z *Canto I* (NMN) świadczą o zagubieniu w chaotycznej rzeczywistości:

Pues, ¿por qué se da guerra
junto a amor y por qué la voz de la ebriedad
y el dolor infinito van girando en la tierra?

[Więc dlaczego wojna wybucha
obok miłości i dlaczego głos upojenia
i nieskończony ból wciąż wędrują po ziemi?]

Pytania zapisane w tym wierszu – w twórczości Herberta także przecież obecne – w poezji Colinasę stają się niemal obsesyjne. José Olivio Jiménez stwierdza wręcz, że cały tom *Noche más allá de la noche* koncentruje się „wokół tego dręczącego niepokoju, który pochodzi z nieznanego własnego losu”⁵⁹. Niemożność zrozumienia wszechświata, który jest zarazem piękny, tajemniczy i straszny, uświadamia, że istnieje coś, co nas przekracza. Dlatego zmiennemu człowiekowi, żyjącemu w czasie historycznym, hiszpański poeta przeciwstawia kosmos – niewyczerpany, ogromny, nieskończony, jak mówi w wierszu *Jardín-Leteo* (JO):

Pero aquí todo es mudable y fugitivo:
el jardín del estío, la soledad del lobo,
la estatua y su espacio, delfines, el desierto...
Fuente de nuestros días, ola inagotable
es este firmamento tan inmenso.
¿Y la Historia qué es, qué supone la Historia?
La Historia sólo es ese pozo del huerto,
un pozo sin secretos, cegado,
con rebaños eternos, al final de un sendero.

[Ale tutaj wszystko jest zmiennie i ulotne:
letni ogród, samotność wilka,
pomnik i przestrzeń, delfiny, pustynia...
Źródłem naszych dni, niewyczerpaną falą
jest ten ogromny firmament.
A czym jest Historia, co oznacza Historia?
Historia jest tylko studnią w ogrodzie,
studnią bez tajemnic, zamkniętą,
z odwiecznymi stadami, na końcu ścieżki.]

Historia pokazuje, że mijający czas nie przynosi poczucia sensu, lecz jedynie nowe cierpienia. „Czas przemija lecz nie zmienia” – pamiętamy z wiersza Herberta *Mój ojciec* (SS). Nie tylko mijające

⁵⁹ J. O. Jiménez, *Introducción*, [w:] *Poesía (1967–1981)*, Madrid 1984, s. 40.

stulecia nie przyniosły rozwiązania najważniejszych problemów człowieka. Również to, co człowiek, zdawało się, osiągnął, jest już nic niewarte, zdewaluowało się – została „pustka wieków” (*Megalítico*, A). Osiągnięcia starożytnych, które miały być lekarstwem na wszystkie trudy życia, okazały się złudną nadzieją.

Do podobnych wniosków prowadzi wiersz Herberta *Do Marka Aurelego*⁶⁰ (SS): to polemika z postawą stoicką, której nie sposób pogodzić z ludzkim cierpieniem⁶¹. W świat odwiecznie wpisany jest lęk, nie stoickie mądrości, o których czyta w dostojnych księgach cesarz-filozof. Intelktualne subtelnosci lęku nie zagłuszają. Zaprzeczając stoickiemu spokojowi, „srebrne larum gwiazd” wznosi się nad śmiercią⁶²:

to niebo mówi obcą mową
to barbarzyński okrzyk trwogi
którego nie zna twa łacina

W świecie Herbertowskim, w którym żyje koń wodny i dzbanecznik, kosmos nie może ułożyć się już – jak niegdyś dla Marka Aureliusza – w pełną ładu, celowo urządzoną całość, której człowiek jest po prostu harmonijnym elementem. „Od stoika – zauważa Aleksander Fiut – który szukał oparcia w harmonii

⁶⁰ Inaczej czyta ten wiersz Andrzej Franaszek. Według niego obraz rzeczywistości opiera się tutaj na przeciwstawieniu bezpiecznego i uładzonego odległego świata symbolizowanego przez lampę, książkę, język, pismo – żywiołowi historii. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 51.

⁶¹ Ten właśnie wiersz Przybylski uznał za „śmiertelne pchnięcie, które ugodziło w stoicką ideę wewnętrznej harmonii umysłu” w poetyckiej koncepcji świata Herberta. R. Przybylski, *Między cierpieniem...*, s. 80. Z kolei za „najbardziej stoicki wiersz” Herberta (wedle określenia Wojciecha Ligęzy, *Elegie Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, s. 32) można by uznać *Dojrzałość* (HPG): Seneka, „miły staruszek”, który choć „ujmującym gestem zaprasza”, dla współczesnych jest symbolem rezygnacji i śmierci.

⁶² Kolor srebrny w poetyckiej wyobraźni Herberta często odnosi się do śmierci. Zob. np. wiersz *Hotel*: „widzimy jak na miejscu twarzy pojawia się srebrna pleśń”.

wszechświata, [Herbert] domaga się, by usłyszał gwiazdy bijące na trwogę⁶³.

W poemacie Colinasa *Sepulcro en Tarquinia* cała nasza galaktyka jest przedstawiona jako towarzyska ludzkiego cierpienia: „La Vía Láctea cruje si llorabas” („Droga Mleczna skrzypiała, kiedy płakałeś”). Gwiazdy współuczestniczą w śmierci. O „bardzo starym” lęku czytamy także w *Los cantos de ónice VI* (TF):

Cada hombre transporta en sí gotas de un miedo
muy antiguo
que, irremediabilmente,
acaba estallando.

[Każdy człowiek nosi w sobie krople lęku
bardzo starego,
który nieuchronnie
w końcu wybucha.]

Odległe niebo mówi człowiekowi, że porządkiem świata rządzi śmierć i lęk.

W poezji Herberta, jak w liryce Rilkego, śmierć już od urodzenia jest w nas⁶⁴. W wielu miejscach dochodzi do głosu ponura świadomość jej skrytej obecności, zbliżania się, pracowitego i niedostrzegalnego, jak krzątanina mrówek w prozie poetyckiej *Zegarek na rękę* (N). O „śmierci pospolitej”, „behradnym białym mrówczym jaju” wspomina także inny utwór z tego samego tomu (*Śmierć pospolita*). Śmierć jest tak głęboko wpisana w człowieka, jak pierwotne lęki, odziedziczone po przedhistorycznych przodkach (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, PC). „Sens cierpienia, sens ścierania się z rzeczywistością – to cała sprawa⁶⁵ – mówił o sensie w poezji Herbert. Jedynym remedium, jakie proponuje przytoczony wiersz *Do Marka Aurelego*,

63 A. Fiut, *Dwa spojrzenia...*, s. 286.

64 Zauważa tę analogię A. Franaszek, dz. cyt., s. 177–178.

65 *Poeta sensu. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Marek Oramus*, „ItD.” 1981, nr 14. Cyt. za A. Franaszek, dz. cyt., s. 41.

może stać się bliskość drugiego człowieka, tak samo słabego i ograniczonego:

więc lepiej Marku spokój zdejm
i ponad ciemność podaj rękę
niech drży gdy bije zmysłów pięć
jak w wątlą lirę ślepy wszechświat

Poeta pozostawia człowieka z jego płaczem, z poczuciem opuszczenia i zdrady, ale i z odrobiną nadziei, że gest podania ręki przyniesie ulgę.

Z utworem *Do Marka Aurelego* zadziwiająco koresponduje cykl dwóch wierszy Colinasa *Del vacío del mundo* (*Retrato* i, wspomniany już, *Megalítico*, A). Łączy je przede wszystkim artykulacja głębokiego lęku egzystencjalnego i przerażenia niezrozumiałym kosmosem.

W pierwszym z nich, *Retrato* (Portret), szkicuje Colinas portret człowieka współczesnego, z którego wyłania się tragiczna twarz istoty bezradnej wobec potężniejszych sił. Człowiek ten nie użala się sentymentalnie nad własnym losem, ale płacze jak osoba dojrzała, która zna i uczciwie ocenia swoje możliwości wobec okrucieństwa świata. Płacz zdradza prawdziwą naturę człowieka – jak w ostatnim wersie *Do Marka Aurelego*: bezradność wobec własnej słabości i nieogarnionej wielkości wszechświata.

Retrato pokazuje chwilę brutalnego uświadomienia sobie własnego losu, uczestnictwa w świecie udręczonym, kondycji podległej okrutnym niezrozumiałym prawom. W drugiej części wiersza na rękę człowieka spada ogień lub popiół (wiersz pozostawia wątpliwość), wymownie obrazujący ulotność i znikomość ludzkiego życia. Krajobraz spalonych i wapiennych⁶⁶ – a więc martwych – wzgórz przywodzi na myśl śmierć, opuszczenie i ból. Przypomina się *Canto X* (NMN), gdzie umierający wypowiada takie słowa:

No quiero que me entierren bajo un cielo de lodo,
que estas sierras tan hoscas calcinen mi memoria.

⁶⁶ Również w poezji Herberta symbolika wapna odsyła do śmierci.

[Nie chcę, żeby mnie pochowano pod niebem z błota,
żeby te góry tak posępne zwapniły moją pamięć.]

Choć w wielu miejscach hiszpański poeta wyraża wprost uczucia, tutaj jedynie sugeruje lęk i przerażenie budowanymi stopniowo obrazami. Kosmos to straszny, nieludzki mechanizm („atroz mecánica”), skomplikowana maszyneria nieba („complicada maquinaria celeste”). Czas odmierzany przez taki mechanizm płynie bezlitośnie, co tylko potęguje cierpienia.

Retrato odsłania jeszcze jedną cechę poetyckiej koncepcji świata. Zauważmy, że pierwsza część wiersza jest zwrotem do „ty” – nie wiadomo, kim jest adresat:

De golpe has volcado en mi rostro tu obra [...] [Nagle przewróciłeś na moją twarz twoje dzieło]

Trudno przetłumaczyć dobrze czasownik „volcar”. Oznacza on: przewrócić, wyrzucić, wprawiać w ruch. Wydaje się, że owo „dzieło” zostało gwałtownym gestem narzucone bohaterowi wiersza. Nie wiadomo nic więcej o osobie, do której został skierowany ten zarzut, ale można się domyślać, że jest to Ktoś większy od człowieka – ten, kto stworzył cały świat. Co ciekawe, domniemana obecność adresata uwidacznia się jedynie na początku. W dalszej części go nie ma, pojawia się za to wzmianka o „pustce planetarnej” („vacío planetario”). Wiersz jest zbudowany z wyjątkowo mglistych znaczeń, ale możemy się domyślać, że chodzi o Kogoś (Boga?), kto stworzył świat, ale potem go opuścił, pozostawiając człowieka w lodowatej pustce i samotności („congelación celeste”). Bóg, który by kochał swoje stworzenie i chronił je, tutaj wydaje się zupełnie nieobecny.

Drugi wiersz cyklu, *Megalítico*⁶⁷, ukazuje zadziwienie współczesnego człowieka, przyglądającego się szalonym gestom

⁶⁷ Oznacza to „megalityczny”, odnoszący się do megalitu (z gr. *me-gas litos*): nieobrobionych lub częściowo obrobionych kamieni, które ustawiano już w czasach prehistorycznych, pojedynczo lub jako część większej całości, w celach niewyjaśnionych do końca

neolitycznych przodków, którzy precyzyjnie, pod ściśle odmierzoną kątą, ustawiali ogromne skały. Nie rozumie on już tajemniczego ułożenia kamieni, nie dostrzega celowości w starannie wykutych otworach. W wierszu Colinasa taki megalit podtrzymuje niebo – „dach nocy”. Jest istotą żywą, podległą prawom biologii. Ogromny wysiłek powoduje niewypowiedziane cierpienie („esa enorme piedra torturada” – „ta ogromna udręczona skała”; „esta enfrebrecida carne” – „to rozgorączkowane ciało”). Człowiek – uważa poeta – usiłuje być jak ów kamień, odporny i niezniszczalny. Nie ma jednak na to szans, bo świat, w którym żyje, za bardzo go rani. Marek Aureliusz, przywołany przez Herberta cesarz i filozof rzymski, zalecał: „Podobny bądź do skały, o którą się ciągle fale rozbijają. A ona stoi”⁶⁸. Człowiek-skała stoi, ale jaką cenę za to płaci! Jest samotny wobec wielkiego świata – jak u Salvatore’a Quasimodo, którego poezję Colinas cenił i przekładał na hiszpański:

Każdy stoi sam na sercu ziemi
przeszyty promieniem słońca.
I nagle jest wieczór⁶⁹

Człowiek przez całe stulecia nie odnalazł właściwego kierunku. Choć próbował tysiące lat temu stawiając megality, od wieków ćwicząc się w stoickiej obojętności, nie znalazł odpowiedzi na rozciągającą się nad nim pustkę kosmosu. W wierszu *Otońal*

przez naukowców: niektóre z nich były przeznaczone do kultu, niektóre wykorzystywano w celach astronomicznych. Można oglądać je także w Hiszpanii.

⁶⁸ Cyt. za A. Fiut, *Dwa spojrzenia...*, s. 187.

⁶⁹ Wiersz cytuję w przekładzie Barbary Stelmaszczyk (*Epilog na odejście*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, s. 322). Autorka przywołuje utwór włoskiego poety, opisując lapidarną dykcję Herberta w wierszu *Koniec* (EO). Mówi w nim Herbert o śmierci, która nagle i nieodwołalnie usuwa człowieka spośród żyjących, co sugestywnie zilustrują w przyszłości zdjęcia zbiorowe. Rzeczywiście – w utworach obu poetów – oszczędne środki poetyckie przejmująco wyrażają definitywność śmierci.

(JO) powiada Colinas: „inmenso es el silencio, / el vacío del mundo” („ogromna jest cisza, / pustka świata”). Ta pustka, stara jak ludzkość i jej lęk, oznacza brak gwarancji ładu, punktu oparcia, zakorzenienia, możliwości schronienia. Zamiast tego – „congelación celeste”: mróz w świecie, zmarzlina. Ciekawe, że również w wierszu Herberta *Zobacz* (SŚ) błękit jest „zimny jak kamień o który ostrzą skrzydła / aniołowie wyniosli i bardzo nieziemscy”. Człowiek odczuwa przede wszystkim przejmujący chłód – w niebie jest zimno i nieludzko.

W kosmosie Colinasa bohater poetycki nie znajduje więc nikogo, żadnego nadrzędnego Absolutu, rękojmi sensu, żadnego uniwersalnego porządku. Puste niebo, obce ludziom, obrazuje zarazem wewnętrzną pustkę człowieka – istotę bytu, którą nosi on w sobie – zamiast udzielać odpowiedzi na najistotniejsze pytania. Motyw „gwiazdnej pustki” powtarza się u hiszpańskiego pisarza nieustannie, zwłaszcza w tomie *Astrolabio*, ale obecny jest także w kolejnych zbiorach.

Dla Colinasa jednak kosmiczna pustka może również konotować diametralnie odmienne znaczenia, stając się przedmiotem pożądania. Otóż doświadczenie pustki bywa dla niego równoznaczne z harmonijną jednością wszystkich elementów kosmosu, z osiągnięciem czystej kontemplacji. Nie tylko zmysłowe, ale również „intelektualne oczyszczenie” jest przy tym warunkiem głębszego poznania. Mówi o tym na przykład w *Canto XX* (NMN) czy w *Junto al Huécar* (SF), za źródło poznania podając „nic”, oczyszczenie, pustkę. Colinas potrafi – paradoksalnie, podobnie jak mistycy, o czym była już mowa – odnaleźć w owym nic pełnię, odwołując się do taoizmu oraz pitagorejczyków i Platona, dla których harmonia rodziła się w walce przeciwieństw⁷⁰. Hiszpański poeta szuka takiego „nic”, które byłoby wszystkim (jak na przykład w wierszu *Tántalo contra Sísifo*, SF). Rzeczywistość zaświatów jest według niego harmonijna, to „la nada plena” – „pełne nic”. Dwuznaczne, trudne do oddania w przekładzie, takie wyobrażenie harmonii doskonale pokazuje jej paradoksalną

⁷⁰ Pisze o tym sam poeta, zob. np. A. Colinas, *Del pensamiento...*, s. 17.

naturę: harmonia powinna godzić przeciwieństwa i niezależnie od ontologicznych założeń być spełnieniem odwiecznych pragnień ludzkości.

Natomiast w poezji Herberta pustka i nicność konsekwentnie pojawiają się w skojarzeniu z martwością, śmiercią, nieobecnością⁷¹. Poetę napawa lękiem pustka zaświatów, bo oznacza pozabawienie wrażeń zmysłowych. W wierszu *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito* (ROM) kulminację cierpienia wyraża „trzebiecie zmysłów” w poetycko wyobrażonym niebie: „komisja werbunkowa / pracuje bardzo dokładnie // trzebi ostatki zmysłów / kandydatów do rajów”.

Herbert wzbrania się także przed pustką rozumianą jako duchowe czy intelektualne ogołocenie. Z ironią mówi o bohaterze wiersza *Pan Cogito a myśl czysta* (PC):

kiedys później [...] osiągnie stan *satori*

i będzie jak polecają mistrzowie
pusty i
zdumiewający

Kiedy to nastąpi? „Kiedy ostygnie”, czyli po śmierci. W wierszu *Telefon* (EB) wyznaje:

słaby ze mnie
piastun nicości
nigdy w życiu
nie udało mi się
stworzyć
przyzwoitej abstrakcji

⁷¹ Wniosek Przemysława Czaplińskiego, choć niebywale kategoryczny, jak najbardziej wydaje się słuszny: „ani niebo, ani historia, ani rozum nie dają poręki sensowności ludzkim działaniom. Całą egzystencjalną sytuację człowieka postrzega Herbert z tej samej perspektywy, którą nazwać można domysłem nicości”. P. Czapliński, *Śmierć, czyli o niedoskonałości*, [w:] *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 302.

Słowa te padają po imaginacyjnej rozmowie z Thomasem Mertonem, przebywającym w zaświatach. Merton wszak twierdził: „dla mnie pustka to pełnia”. Kiedy więc poeta zapowiada: „będę siedział / nieruchomy / zapatrzony / w serce rzeczy // martwą gwiazdę // czarną kroplę nieskończoności” (*Objawienie*, SP), dostrzegamy tu przede wszystkim obosieczne ostrze ironii. W wierszach *Objawienie* oraz *Pan Cogito a myśl czysta*, zauważa Barańczak, „obiektem ironicznej kompromitacji staje się ideał doskonałości (zarazem »nieruchomości« i »pustki«), osiągalny rzekomo przez mistyczne oderwanie się od triviów życia i stan »czystej« iluminacji”⁷².

Herbert bowiem – twierdzi z kolei Przybylski – nie dał się nabrać różnym europejskim propagatorom buddyzmu Dzen i nie zachwyił się stanem *satori*, stanem „oświecenia”, który nie da się ująć w kategoriach pojęciowych i jest czymś w rodzaju świadomości wypatroszonej z treści, zachwyconej samym stanem intensywnego przeżywania świata⁷³.

Choć pustka doskonała nie pociąga Herberta, poeta równocześnie sugeruje, że istotą świata jest nicość, nieistnienie. Paradoksalnie zagrożenie niebytem podtrzymuje sens istnienia Herbertowskiego bohatera, który dąży do konfrontacji z nicością – „chciałby walczyć / z potworem / na ubitej ziemi” (*Potwór Pana Cogito*, ROM).

Colinas nie podejmuje takiej walki. Wybiera kontemplację, szukając choćby ulotnego poczucia harmonii. W jego wierszach jednak – trzeba przyznać – częściej dochodzi do głosu samo pragnienie i przeczucie kosmicznego ładu niż poetycko dokumentowane chwile jego doznawania. Jeszcze mniej oczywiście tych szczęśliwych chwil w poezji Herberta. Twierdzi Andrzej Franaszek:

Chwile, kiedy doświadcza on harmonijnej więzi ze światem, są więc szczególnie – są krótkim czasem łaski, za którą

⁷² S. Barańczak, dz. cyt., s. 86.

⁷³ R. Przybylski, *Między cierpieniem...*, s. 111.

podziękowaniem staje się wiersz. Dzięki niej bohater Herberta zostaje obdarowany zdolnością dostrzeżenia – podskokale mu znanymi okrucieństwem natury i cierpieniem przenikającym świat – ładu, kosmicznej struktury, wypełnionej boskością⁷⁴.

To dostrzeżenie harmonijnej struktury świata jest oczywiście doświadczeniem chwilowym i zupełnie wyjątkowym w poezji Herberta. Znajdziemy je na przykład w *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* (ROM), w której powiada poeta, że „gwiazdy krążyły” i „było jak być powinno”. Zwróćmy tutaj uwagę na czas, w którym się to dzieje: chwila harmonii należy do przeszłości. Czy nie jest więc wspomnieniem sztucznie wykreowanym przez pamięć, która w razie potrzeby gotowa jest podsunąć człowiekowi to, za czym najbardziej tęskni? „Działanie ironii – przypomina Wojciech Ligęza – sprawia, iż między konstrukcją intelektualną – nie-naganną, czystą jak kryształ – a życiową empirią zawsze pojawiać się będzie rozziw”⁷⁵. I te słowa wiersza właśnie zdają się o takim rozziwie świadczyć. Baśnie, nieprawdziwe w swojej fabularności, też operują czasem przeszłym. Kiedyś, „dawno, dawno temu” oznacza w takim wypadku nigdy, o czym może nie zawsze wiedzą dzieci, ale dorośli owszem. Czy Herbert nie mówi, że czasy wspaniałego i wygodnego poczucia, że wszystko jest dobrze – są jedynie ludzką utopijną tęsknotą?...

W rzeczywistości zatem ani Colinas, ani Herbert żadnych trwałych praw harmonii w kosmosie dostrzec nie potrafią, choć bardzo ich pragną. Szczerze tęsknią za takim doświadczeniem, jakie stało się udziałem Mikołaja Kopernika, o którym tak on pisał: „Odnaleźliśmy zatem w tym porządku zadziwiający ład świata i ustalony zharmonizowany związek między ruchem a wielkością sfer, jakiego w inny sposób odkryć niepodobna”⁷⁶.

⁷⁴ A. Franaszek, dz. cyt., s. 204.

⁷⁵ W. Ligęza, *Historia muzyki...*, s. 153.

⁷⁶ N. Copernicus, *De revolutionibus orbium coelestium*, Norymberga 1543, k. 9v–10, polski przekł. M. Brożek. Cyt. za O. Gingerich, *Boski wszechświat*, przeł. J. Włodarczyk, Warszawa 2008, s. 23.

Co więc przyglądanie się światu daje współczesnym poetom? Nade wszystko świadomość, że jeśli jakiegokolwiek poczucie harmonii z nim jest możliwe, to jedynie na chwilę. Natura świata odzwierciedla bowiem słabość i ograniczoność człowieka. W liryce Herberta głęboko zaznacza się jeszcze poczucie obojętności świata, pomimo wspólnego z nim losu. Przyroda daje aż nadto dowodów wszechobecności cierpienia i jego bezsensu, braku porządku i zarazem bezradności. Bliskość śmierci i samotność człowieka – tak można streścić lekcję, jaką daje Herbertowi świat przyrody. Dla Colinasa jednak śmierć, jako konieczne ogniwo odnawiającego się cyklu, jest przede wszystkim częścią życia. Oczywiście jego poezja naznaczona jest też przygnębiającym smutkiem, jaki przynosi świadomość końca wszystkiego. Śmierć wpisana jest przecież w kontemplowaną w wierszach przyrodę dość często i wyraziście.

Urządzenie wszechświata tylko upewnia człowieka o jego samotności wśród przerażenia i lęku. W „ślepych wszechświecie” (Herbert) człowiek jest jak „ślepa kamienna masa” (Colinas) – jego losem rządzi nieświadomy i nieczuły los. Nie ma rozumiejącej istoty wyższej, nie ma łaski dla człowieka skazanego na bezładne, bezsensowne istnienie w ciągłym zagrożeniu. Wspólne obu poetom jest poczucie pustki, która jednak dla każdego z nich ma odmienne znaczenia: Colinas potrafi w niej widzieć drogę ku harmonii, Herbert zawsze przypomina o wierności konkretnej rzeczywistości, uznając mistyczne ogołocenie za pokusę łatwego i pozornego rozwiązania.

Rozczarowania jednak nie stają się nigdy powodem, by ostatecznie zaprzeczyć istnieniu harmonii. Jakby na przekór dysonansom właściwym nowoczesnej rzeczywistości, w poetyckich światach obu twórców żywa jest starożytna idea muzyki sfer.

IV

MUZYKA SFER – „TAK DOSKONAŁA ŻE NIEDOSŁYSZALNA”

Harmonia sfer czy milczenie kosmosu?

Idea harmonii sfer, do której odwołuje się poezja Colinasa i Herberta, wyraża odwieczną intuicję, że muzyka jest osnową bytu i można przez nią poznać istotę świata. Intuicja ta od zawsze chyba towarzyszy egzystencjalnym poszukiwaniom człowieka. Starożytni wierzyli w muzykę sfer, nawet jeśli jej nie słyszeli. Dostrzegając harmonijny muzyczny i liczbowy porządek wszechświata, pitagorejczycy nazwali go kosmosem, czyli ładem. Sam Pitagoras uważał, że doskonale harmonijne sfery niebieskie rozbrzmiewają muzyką opartą na stosunkach liczbowych, a jeśli jest ona niesłyszalna, to z powodu równomiernej stałości¹. Tę swoistą głuchotę człowieka Arystoteles uzasadniał po prostu przyzwyczajeniem, inni porównywali bezustanną muzykę do ogłuszających wodospadów: człowiek stojący nad brzegiem Nilu w końcu przestaje słyszeć huk przelewającej się wody.

Nieprzeparta tęsknota za harmonią kazała poetom i filozofom różnych epok nasłuchiwać sfer. Spotykali się zresztą nieraz z drwiną, jak choćby w wierszu Jarosława Iwaszkiewicza, w którym sarkastycznie pisze on o Mickiewiczu:

¹ Antonia Colinasa uznaje Armando Castro za jednego z poetów najbardziej związanych z tradycją pitagorejską. A. López Castro, *El hilo...*, s. 43.

Mickiewicz szukał takiej wieży Tabor,
Gdzie by mu się kościotrup przeistoczył w ducha
Jeszcze tam gdzieś po stepach przystaje i słucha,
Bo mu się ton wysoki w listowie zagrzebał.
A liście wiatr cmentarny po polu przeganiał
I słychać tylko wycie. I nie słychać grania.
(*Wieże*)

To jednak właśnie romantykom udawało się czasem usłyszeć nieskończony koncert kosmosu². W *Panu Tadeuszu* na przykład wszechobecna muzyka przypomina doskonale i harmonijne dźwięki sfer, symbolizując – jak interpretuje Halina Krukowska – „wszechzasadę, według której wszystko odnosi się do Boskiego pierwowzoru, do *pierwszej czystości*”³.

Nieco wcześniejszy, lecz już dręczony romantycznymi wątpliwościami Novalis odczuwał bolesną demuzykalizację świata. Był świadom, że zerwanie więzów łączących pierwotnie człowieka z przyrodą skutkowało zagłuszeniem pierwotnej harmonii, prowadząc

nieskończoną twórczą muzykę wszechświata [...] do jednostajnego stukotu ogromnego młyna, napędzanego strumieniem przypadków i pływającego na nim, młyna samego w sobie, bez budowniczego i młynarza, właściwie prawdziwego *perpetuum mobile*, młyna mielącego tylko siebie⁴.

² Maria Janion twierdzi, że „muzykalizacja świata stanowi rys znamieny romantyzmu europejskiego”. Też, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 61.

³ H. Krukowska, „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej*, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 236.

⁴ Novalis, *Chrześcijaństwo, czyli Europa*, [w:] *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. i oprac. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 159. Cyt. za D. Siwicka, dz. cyt., s. 49.

Koniecznością stało się dla Novalisa odzyskiwanie harmonii ze światem⁵ w mistycznej relacji z nocą i ciałami niebieskimi, rozbrzmiewającymi kosmiczną muzyką.

Znamienne, że Colinas, zafascynowany niemiecką poezją romantyczną, dostrzega w niej przede wszystkim owo dążenie do przywracania ładu i harmonii: „Słowo poetyckie w głównym nurcie romantyzmu – środkowoeuropejskim – ustawia znów świat w porządku i harmonii”⁶. Poezja, którą nazywał Novalis „das echt-absolut Reelle”, miała by zatem pokazywać rzeczywistość prawdziwą, czyli w najgłębszej swej istocie muzycznie harmonijną. A muzykę stawiał Colinas najwyżej w hierarchii sztuk.

Również fascynująca poetę duchowość Wschodu wyraża wiarę w istnienie muzycznych wibracji od samych początków kosmosu. Tak opisuje ją Swami Muktananda, hinduski jogin:

[Wibracja] leży u podłoża całej materii i stanowi podstawę wszystkiego, co istnieje. Tak jak pulsuje ona we wszystkim we wszechświecie, pulsuje również w nas. Ta wewnętrzna pulsacja, którą możemy odkryć tętniącą u podłoża naszego umysłu, jest prawdziwą mantrą i jest to w istocie rzeczy Kundalini, boska energia⁷.

⁵ Ryszard Nycz podkreśla może nieco zaskakujący, ale wyraźny związek poetyki nowoczesnej z poetyką Novalisa: „Aby wyrazić niewyraźne, poeta musi rozbić konwencjonalną składnię i logikę swej wypowiedzi, ryzykując dyskurs, który – wedle reguł języka potocznego – »nic nie mówi«, jest niezrozumiały, pozbawiony uchwytnego przedmiotu i znaczenia”; najwcześniejszy projekt tego rodzaju poetyki widzi badacz właśnie w pismach Novalisa: „Opowiadanie rzeczy bez związku, na zasadzie skojarzeń, jakby to były sny [...]. Zmysł poetycki ma wiele wspólnego ze zmysłem mistycznym. Jest to zmysł dla tego, co szczególne, osobiste, nieznanne, tajemnicze, mające się objawić, koniecznie przypadkowe. Zmysł ten ukazuje coś, czego ukazać się nie da. Widzi to, co niewidzialne, wyczuwa, co niewyczuwalne etc.”. R. Nycz, *Literatura jako...*, s. 30.

⁶ A. Colinas, *El sentido primero...*, s. 26.

⁷ Swami Muktananda, *Dokąd idziesz. Przewodnik podróży duchowej*, Maharashtra 1996, s. 83–84. Cyt. za J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004, s. 66. Mantra zaś jest dźwiękiem,

Krytycy często przypisują utworom Colinasa ten jeden cel: poszukiwanie harmonijnego współbrzmienia we wszechświecie.

Aby lepiej zrozumieć wagę muzycznych poszukiwań poetyckich, warto dodać, że poeci nie są dziś odosobnieni w ciągłym nasłuchiowaniu sfer, przeciwnie – ich przedsięwzięcia mają zaskakująco dużo wspólnego z doświadczeniami muzyków. Dla współczesnej sopranistki Olgi Sz wajgier⁸ dźwięk jest fundament istnienia, również dlatego, że każdy atom i jego składowe mają swoje wibracje: „Dźwięk jest wszystkim. [...] Przecież my jesteśmy dźwiękiem. Suma wszystkich dźwięków w naszym cie le daje dźwięk podstawowy dla danego człowieka, który jest tak indywidualny i rozpoznawalny jak linie papilarne”⁹. Sz wajgier wskazuje na zbieżność swych intuicji z odkryciami naukowymi, mówiąc o związku dźwięku ze światłem.

Ciekawe, że również Colinas zwraca uwagę na zgodność teorii o muzyce sfer z odkryciami fizycznymi:

Przez stulecia wypowiedano się z ironią na temat muzyki gwiazd, o której już tyle wieków temu mówili orficy i pitagorejczycy. [...] Tyle ironii wobec rytmów i harmonii Wszech-

„rozbrzmiewa we wszystkim, co istnieje we wszechświecie. Kiedy woda płynie, wydaje bulgoczący dźwięk. To jest mantra. Kiedy wiatr wieje wśród drzew, wydaje szemrzący dźwięk. To jest mantra. Kiedy chodzimy, nasze kroki wydają dźwięk i to również jest mantrą. Także w istotach ludzkich istnieje wrodzony, niezniszczalny dźwięk, który się nieustannie powtarza wraz z oddechem. Dźwięk ma ogromną moc. W istocie ma on moc stworzenia całego wszechświata”. Tamże, s. 66.

⁸ Olga Sz wajgier, sopranistka, wieloletni pedagog Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, jest twórczynią unikalnej metody pracy z głosem, która pozwoliła jej poszerzyć własną skalę głosu do sześciu oktaw. Jest jedyną osobą na świecie, która tego dokonała, wbrew tradycyjnym przekonaniom o wokalnych możliwościach człowieka.

⁹ Cyt. za A. Greinert, *Jazzowo kolorowo. A na początku było słowo. Opis pracy doktorskiej* (doktorat niepublikowany), Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Łódź 2010, s. 86.

świata, podczas gdy teraz astrofizyka mówi z pozycji nauki o tym samym dźwięku. Nikt dzisiaj się nie dziwi, że naukowcy mówią o „hałasie gwiazd”, o „słuchaniu kosmosu”, o „radioelektrycznej pieśni”, o „dźwięczeniu galaktyk”¹⁰.

Podobnie jak w przypadku wielu filozofów, poetów, muzyków i astrofizyków, muzyczne poszukiwania Colinasa i Herberta zdają się wyrażać potrzebę człowieka, by odnaleźć ład i sens we wszechświecie.

Zastanawiając się nad wypowiedziami poetyckimi Herberta o muzyce, Wojciech Ligęza zauważa słusznie, że:

[...] nie odnoszą się [one] przecież do zagadnień formalnych sztuki dźwięku, ani do problemów kultury muzycznej. Nie są traktatami z historii instrumentów, nie tworzą lirycznych odpowiedników wyspecjalizowanej krytyki muzycznej [...] Bez wątpienia mamy do czynienia z metaforą muzyczną odnoszącą się jednak do spraw tylko graniczących z muzyką, bądź całkiem od muzyki odległych¹¹.

„Sprawy tylko graniczące z muzyką” nawiązują najczęściej do egzystencjalnej sytuacji człowieka we współczesności¹². Dotyczą uniwersalnych ludzkich pytań w ich konkretnej, współczesnej odsłonie, wobec trudności z uzgodnieniem pitagorejskiej muzycznej harmonii świata z obecnym doświadczeniem. Wobec współczes-

¹⁰ A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 24.

¹¹ W. Ligęza, *Herbert a muzyka*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, s. 63.

¹² Są to, mówi w innym miejscu Ligęza, „użycia dyskursów opisujących muzykę, które metaforycznie wyrażają doświadczenia pozamuzyczne, odnoszące się do historii i jednostkowej biografii, obserwacji obyczajów i domeny ludzkiego cierpienia, refleksji o pisaniu poezji i rozważań o wartościach etycznych”; „Herbert używa muzycznej terminologii, kiedy w perspektywie ostatecznych rozrachunków podjęte zostają próby nadania sensu rozproszonym zdarzeniom życia oraz przeniknięcia nieprzejrzystego losu”. W. Ligęza, *Historia muzyki...*, s. 154.

nych dysonansów to właśnie język muzyki wspiera „rozumienie rytmów życia i poszukiwanie głębokiego sensu istnienia”¹³. A językiem tym mówił Herbert jeszcze przed debiutem książkowym, a także, bardzo dobitnie i wyraźnie, w ostatnim tomie, *Epilogu burzy*. Czy wierzył jednak w siłę muzyki, w jej moc przywracania ładu i sensu? Jego tomy poetyckie ujawniają sceptycyzm wobec tej sztuki, co najwyraźniej oddaje chyba wiersz *Pana Cogito przygody z muzyką z Elegii na odejście* (o którym będzie mowa w dalszym ciągu). Znaczące jest jednak, że w ostatnim tomie, w *Epilogu burzy*, właśnie konstrukcja muzyczna została przedstawiona jako pożądana miara egzystencji („życie moje / powinno zatoczyć koło / zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata”, *Brewiarz* [*Panie, wiem że dni moje są policzone*]).

Dźwięk jest zatem fundamentem wszechświata, a nadzieja usłyszenia harmonii sfer ciągle żywa. Stąd pochodzi wspólne Colinasowi i Herbertowi, pełne napięcia, nasłuchiwanie owego dźwięku – podstawy istnienia. Obaj przysłuchują się konkretnym odgłosom, wsłuchują się we własne wnętrze, kontemplują śpiew, muzykę instrumentalną, słowo poetyckie, ciszę i milczenie. Usłyszeć ton *harmoniae mundi* to cel „nieustannej krzątaniny poetów”¹⁴, którzy w głębi rzeczywistości szukają ukrytego porządku i sensu.

„Gdzie to jej królestwo, które straciliśmy?” – „nic tylko szmery klaskanie i wybuchy”

Czy muzykę sfer można zatem w dzisiejszym świecie usłyszeć?

W tomie *Hermes, pies i gwiazda* Herbertowski bohater wybiera się na poszukiwanie dowodów istnienia muzycznej harmonii¹⁵.

¹³ Tamże, s. 75.

¹⁴ Zob. wiersz Herberta *Przypowieść* (HPG).

¹⁵ Dostrzegam tutaj wyraźną analogię z poetycką postawą Mirona Białoszewskiego, który pragnie dotrzeć do istoty bytu poprzez doświadczanie jego muzyczności. Jak pisze Jerzy Wiśniewski, „poe-

Chce sprawdzić, bo jako człowiek rezygnujący z pewników – wątpi. Ryszard Przybylski – przypomnijmy – twierdzi, że w dwóch pierwszych tomach obecna jest refleksja na temat odejścia od tych poglądów filozoficznych, które stanowiły i ciągle jeszcze stanowią uzasadnienie śródziemnomorskiego mitu o harmonii świata¹⁶. Filozoficzne uzasadnienia dla harmonijnego świata, mówi krytyk, zostały przez poetę podważone albo nawet skompromitowane¹⁷. Jednak mimo to Herbert nie odrzuca przecież ostatecznie mitu o harmonijnym dźwięku świata.

W drugim zatem tomie (*Hermes, pies i gwiazda*), w wierszu *Głos*, bohater poetycki, poszukujący śladów harmonii, staje przed taką oto alternatywą:

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

ale być może
obaj jesteśmy
napiętnowani kalectwem

zja Białoszewskiego dokumentuje wysublimowaną wrażliwość poety na dźwięki świata. Także poprzez percepcję dźwięków chce on odczuć istnienie porządku i harmonii w świecie. Jednak ów pierwotny ład świata należy ciągle rozpoznawać od nowa. Harmonia nie jest więc w prosty sposób dziedziczona z tradycji kulturowej i opisywana w dawnych ujęciach, jest zupełnie inna – niejako postrzegana i zdobywana na bieżąco w każdym momencie życia”. J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski...*, s. 96. Myślę, że z podobnego przekonania rodzi się poetycki imperatyw Colinasa i Herberta: harmonii trzeba wciąż szukać od nowa, w różnych przejawach życia, bo nigdy nie jest dana w pełni i na zawsze, ostatecznie, podobnie jak sens życia ludzkiego.

¹⁶ R. Przybylski, *Między cierpieniem...*, s. 80.

¹⁷ Tamże, s. 83.

Wniosek ten jest wynikiem świadomej obserwacji świata. Bohater Herberta chce sprawdzić swe intuicje empirycznie, przeprowadza więc swoisty eksperyment – wiersz jest poetyckim sprawozdaniem ze specjalnie przedsięwziętych peregrynacji: „idę nad morze / aby usłyszeć ten głos”, „idę nad morze”, „idę do lasu”, „idę na pole”. Jednak dźwięki, jakie dają się słyszeć, wcale nie przypominają wyczekiwanego tytułowego głosu: „nic tylko szmery / klaskanie i wybuchy”. Słysząc „niezmordowany monolog ziemi”, nad morzem „starczą gadatliwość wody / słone nic” – odgłosy starości i śmierci, zaprzeczenie jakiegokolwiek ładu i sensu. Nawet skrzydło ptaka, który mógłby wysoko wzlecieć, oglądać rozległe przestrzenie i cieszyć się wolnością, jest „przyschnięte do kamienia”, martwe. Pole rozbrzmiewa tylko owadzim brzęczeniem¹⁸. W lesie rozlegają się odgłosy rozpadu i pożerania, poza tym – milczenie, zaś „szum ogromnej klepsydry” uświadamia nieodwracalny upływ czasu.

Poeta ma nadzieję, że wyczekiwany harmonijny głos w końcu się odezwie, jednak chaotyczny monolog ziemi trwa nieprzerwanie. Tak dokonuje się zakwestionowanie pitagorejskiej idei harmonii, ale nie jej porzucenie. Wiadomo tylko, że droga powrotna do jej pierwotnego kształtu jest niemożliwa.

Polemikę z pitagorejską wizją – opartą na porządku liczb – rozpoczął zresztą Herbert już w pierwszym tomie, w *Strunie światła*. W wierszu *** (*Pryśnie klepsydra...*) przedstawił filozofów jako bezdusznych mierniczych, którzy próbują obliczyć absolut. Stosując tę metodę, mówi poeta, można otrzymać „znieuchomiłe uniwersum” („nieruchomieje ostyga / uniwersum”). Okazuje się więc, że siatka logicznych pojęć pozbawia wszechświat życia. W tomie *Studium przedmiotu*, wydanym po *Hermesie, psie i gwieździe*, rezultatem boskiego stwarzania (*W pracowni*, SP) jest

¹⁸ O konotacjach owadziego świata w twórczości Herberta mówią dużo słowa narratora *Martwej natury z wędzidłem*: „poważni” ludzie – twierdzi on – uważają, że wstydem jest zajmować się, jak entomolodzy, owadzim życiem. Owady bowiem mieszczą się zbyt nisko w hierarchii stworzeń, by takie zajęcie mogło komuś przynosić chlubę. Z. Herbert, *Martwa natura...*, s. 150.

z kolei, jak pamiętamy, świat doskonały, w którym jednak nie można mieszkać – stało się tak, gdyż Bóg podczas aktu kreacji zbyt wielką wagę przywiązywał do liczbowych zgodności. Na przekór wątpliwościom Herbert podejmuje przeciw, i to już od pierwszego tomu poetyckiego, poszukiwanie tytułowej „struny światła”, „niepewnej jasności” – choćby z oddali dobiegającego, nikłego choćby dźwięku harmonii.

Colinas również zapisuje w swojej poezji podobne doświadczenie: brak dźwięków natury, które dawałyby poczucie harmonii. Dobrym przykładem jest wiersz o wymownym tytule *Silencio* (Cisza / Milczenie) z tomu *Desiertos de la luz*¹⁹. Już pierwszy wers notuje brak rytmu w przyrodzie, wyznaczanego brzęczeniem cykad każdego lata²⁰: „Verano pleno, pero sin cigarras” („Lato w pełni, ale bez cykad”). „Słodki rytm” i melodia ich śpiewu są jednak bardzo potrzebne:

Necesitamos vuestro dulce ritmo,
necesitamos vuestra melodía

[Potrzebujemy waszego słodkiego rytmu,
potrzebujemy waszej melodii]

¹⁹ Warto też wspomnieć o wierszu *Vallefondo* z ostatniego tomu (CMS). Głęboka cisza przywołuje tutaj wspomnienie dawnej obecności ptaków, wzmagając tęsknotę za utraconym rajem, o którym przypomina teraz samotny krajobraz.

²⁰ Śpiew cykad jest dla Colinasa symbolem harmonii także w prozie *Traktatu o harmonii*. Jego wyobraźnia poetycka wyposaża więc owady w przeciwne znaczenia niż w przypadku Herberta. Zasłuchany w owadzie brzęczenie doświadcza pełnej pokoju jedności ze światem: „Śpiew cykady: dźwięk i muzyka lata, unisono światła, harmonia”. A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 32. Kontemplacja takiej muzyki nie zawsze może przywrócić poczucie jedności z naturą: „Jak przekazać tę harmonię istnieniu? Gdzie muzyka, która by zachowała pokój tej nocy, niezgłębione piękno świata?”. Tamże, s. 46. Przecucie harmonii w otaczającym świecie i wewnętrzne odczucie ładu nie muszą iść w parze – rozdwojenie wciąż inspiruje do stawiania pytań i gorączkowych poszukiwań.

Kiedy powrócą śpiewające cykady, powróci też napełniająca pokojem pewność, jaką daje „el más claro mensaje de quietud” („najbardziej jasne [oczywiste] przesłanie pokoju”), stanowiące treść śpiewu:

Vivos estáis aún
y vivos estaréis
por siempre y para siempre
los que habéis escuchado mi música,
los que habéis escuchado la *música*.

[Żywi jesteście jeszcze
i żywi będziecie
na zawsze,
wy, którzy słuchaliście mojej muzyki,
wy, którzy słuchaliście *muzyki*.]

Nie wiadomo, dlaczego ani dokąd odeszły cykady. Moc ich śpiewu jest życiodajna, więc ta nieobecność odczuwana jest wyjątkowo boleśnie, co wyraża się już na początku wiersza:

No tardéis más, pues con vuestro silencio
nuestra vida se apaga.

[Nie zwlekajcie już, bo z waszym milczeniem
nasze życie gaśnie.]

Tytułowa cisza nie prowadzi tym razem kontemplacyjnie do źródła życia. Przeciwnie: bez rytmu i melodii człowiek umiera. Dlatego potrzebuje usłyszeć w świecie przyrody dźwięki, które dadzą pewność, że wszystko przebiega zgodnie z istniejącymi prawami, nieznanymi, nigdy do końca niepoznawalnymi, ale dającymi poczucie bezpieczeństwa. Człowiek – w świecie Colinasa i Herberta – nosi w sobie pragnienie odczuwania takiego słyszalnego porządku. Jeśli słyszy coś innego, umiera.

W wierszu z dojrzałego okresu twórczości, czwartym z cyklu *Blanco/Negro* (IV, SF), można owszem usłyszeć rytmiczne

dźwięki, ale zwiastują one śmierć. Śmiercionośny rytm płynnie z otaczającej nas rzeczywistości – a puls życia, pochodzący z ludzkiego wnętrza, z serca, nie może go skutecznie zagłuszyć. Dźwięki, w których takt musimy żyć, przynoszą nam jedynie „harmonię w śmierci”. Harmonii życia już nie ma. Oto w całości ten krótki, ale pełen ekspresji wiersz:

El corazón impone
su ritmo a la vida,
pero el ritmo del mundo
no cesa y resuena
infinito,
en tierra corazones.

Armonía en la muerte.

[Serce narzuca
swój rytm życiu,
ale rytm świata
nie ustaje i rozbrzmiewa
nieskończony,
grzebie w ziemi serca.

Harmonia w śmierci.]

Jeśli śmierć oznacza „harmonię”, to chyba jedynie dlatego, że kładzie kres takim pytaniom o ład, całość i sens, jakie – wykrzywane – zawisłyby w próżni bez odpowiedzi, nie pozwalając na żadne odczucie harmonii...

Cenne stają się zatem choćby ledwo słyszalne harmonijne odgłosy, jak w wierszu *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, gdzie ich „doskonała niedosłyszalność” podobna jest do krzyku cierpiącego człowieka:

i może
tylko ja jeden
słyszę jeszcze

echo
jego głosu

coraz smuklejsze
cichsze
coraz bardziej dalekie
jak muzyka sfer
harmonia wszechświata

tak doskonała
że niedostłyszalna

Może więc owa muzyka sfer, choć tak doskonała, że aż „niezauważalna”, niedostępna zmysłom człowieka, przenika go jednak, będąc naturalnym źródłem życia? Propozycję odpowiedzi daje Przybylski – muzyka sfer pozostaje niesłyszalna, bo człowieka ogłuszyło cierpienie: „Kto przeczytał dokładnie choćby tylko dwa pierwsze tomy Herberta, zauważył zapewne, że przyczyną tej demuzykalizacji świata jest niezmierzone, niesprawiedliwe i obywatelniające cierpienie. Morze cierpienia”²¹. W wierszu *Apollo i Marsjasz* (SP), w którym

właściwy pojedynek Apollona
z Marsjaszem [...] odbywa się pod wieczór
gdy jak już wiemy
sędziowie
przyznali zwycięstwo bogu

– paradoksalnie pokonany odchodzi Apollo, a jego klęskę symbolizuje śmierć słowika, znaku harmonii. Apollo, którego Przybylski nazywa „bogiem sztuki upiększającej rzeczywistość, bogiem pięknego pozoru”²², ostatecznie przegrywa, bo jego sztuka nie potrafi wyrazić bólu innego człowieka. Bardziej ekspresyjnie

²¹ R. Przybylski, *Między cierpieniem...*, s. 87.

²² Tamże, s. 96.

wyrażą go nieartykułowane, dysharmonijne jęki udręczonego Marsjasza.

Jeśli więc cierpienie pozbawia nas poczucia harmonii, znaczy to, że niegdyś harmonia była jednak człowiekowi dostępna. Obu poetom wspólna jest owa wiara w niegdysiejsze doświadczenie harmonii, czy też mówiąc językiem mitów – w utraconą Arkadię, z której człowiek został wygnany²³. Nawiązuje do tego Colinas, pytając retorycznie w wierszu *El ángel de música II* z tomu *Los silencios de fuego*:

Como se abre el dolor se abre la música.
¿Dónde aquel reino de ella que perdimos,
campo remoto en el que fuimos son?

[Skoro otwiera się ból, otwiera się muzyka.
Gdzie to jej królestwo, które straciliśmy,
odległa przestrzeń, w której byliśmy dźwiękiem?]

„Skoro otwiera się ból, otwiera się muzyka” – w przeciwieństwie do Herberta, Colinas ma nadzieję, że właśnie ból pozwoli mu usłyszeć muzykę powstałą z cierpienia. Podobna myśl wyraża się w *Canto XII* (NMN), którego ostatnie linijki mówią o oczekiwaniu na „niebiańską muzykę, nadzieję świata” („la música celeste, la esperanza del mundo”) wyrosłą z dotkliwego bólu. Nie sposób jednak nie zauważyć, że i tutaj mowa jest jedynie o nadziei, a „niebiańska muzyka” dopiero ma „popłynąć” (poeta używa czasu przyszłego). Nieco dalej w tym samym tomie, w *Canto XXIII* (NMN), znajduje wyraz pragnienie, by wciąż cieszyć się harmonią dawnych koncertów. Harmonia jest więc doświadczeniem przeszłości, teraźniejszości niedostępnym. Jedynie wspomnienie daje nadzieję, że znowu stanie się słyszalna.

Zarówno więc Herbertowski eksperyment (*Głos*), jak i doświadczenie Colinasa (*Silencio*) dostarczają dowodów, że

²³ Zob. znaną Herbertowską formułę z wiersza *Balkony* (HPG): „wygnany arkadyjczyk”.

w świecie brak melodii i rytmu współbrzmiących z harmonią sfer. Colinas jednak, w przeciwieństwie do Herberta, choć ceni świadectwo zmysłów, szuka także doświadczenia wewnętrznej kontemplacyjnej ciszy, „zmysłowego zamknięcia” (o czym wspominaliśmy w poprzednim rozdziale). O nasłuchiwaniu harmonii świata w mistycznym skupieniu traktuje wiersz *La dama blanca* (LM). Oto jego początek:

Sé bien que más allá de este horno de oro,
de las piedras doradas de este templo,
cruje el invierno en álamos amargos
y que el mundo no cesa
de entreabrir sus heridas.

[Dobrze wiem, że za tym piecem ze złota,
za złotymi kamieniami tej świątyni
skrzypi zima w gorzkich topolach
i że świat nie przestaje
otwierać swoich ran.]

Tym razem, podobnie jak w poezji Herberta, najważniejsza wydaje się świadomość istnienia w świecie cierpienia, które stoi w jaskrawej sprzeczności z ideą harmonii. To dla poety konstatacja, jak można przypuszczać, najistotniejsza, bo wyartykułowana już w pierwszych słowach wiersza. Nie tyle ważne jest zatem mistyczne skupienie kobiety, ile to, co ono znaczy wobec „ran świata”.

Poetyckie doświadczenie tutaj opisane opiera się na przeciwstawieniu „aquí dentro” – „más allá” (tutaj w środku – tam, poza), które oznacza zarazem inne przeciwieństwa: ukojenie – cierpienie, harmonia – chaos. Na zewnątrz istnieje świat doznawany zmysłowo, czyli materialny, wewnątrz zaś jest „nada de la nada” – nic, to znaczy: mistyczne ogołocenie²⁴, w którym objawia się tajemnica:

²⁴ Św. Jan od Krzyża używał tego samego słowa: „nada” – nic.

Pero aquí dentro (nada de la nada)
se afervora un hondísimo misterio:
aromas y silencios cuajan luces,
se funde o se deshace la noche con el alba.
Una mujer arrodillada alza
sus ojos allá arriba, donde está
en la custodia el círculo del círculo,
el infinito centro de lo blanco.

Ella, la dama blanca, prueba,
envuelta en manso fuego no visible,
a cerrar las heridas del mundo sin mover
los labios, en quietud.
Siente ella en su interior como una esfera
de música o de llamas.
Y caen lentos sus ojos
como nieve en hoguera.

[Ale tutaj w środku (nic z niczego)
rozpala się głęboka tajemnica:
od zapachów i ciszy krzepnie światło,
roztapia się albo niknie noc o świetle.
Klęcząca kobieta wznosi
oczy do góry, gdzie jest
w monstrancji sfera sfery,
nieskończone centrum bieli.

Ona, biała dama, próbuje,
owinięta w gęsty ogień niewidzialny,
zamknąć rany świata, nie poruszając
wargami, w spokoju.
Czuje w swoim wnętrzu jakby sferę
muzyki albo płomieni.
I opadają wolno jej oczy
jak śnieg w ogień.]

Kobieta z nadzieją patrzy w górę, gdzie w monstrancji widzi „nieskończone centrum bieli”²⁵, lecz w ostatnich wersach utworu opuszcza wzrok w geście bezsilności. Śnieg w ogniu nie potęguje płomienia, nie spala się, by dać ciepło i światło, ale topi się, zmienia w wodę i paruje, znikając beзуżytecznie i niezauważalnie. Jak śnieg w ogniu – tak wielkie pragnienia i zamierzenia wygasają. Długotrwała harmonia w ciszy religijnego przeżycia okazuje się niemożliwa. Można słyszeć jakąś muzykę, jeśli zamknąć się przed światem, oddzielić murem, jednak... nie jest to wówczas muzyka sfer, lecząca rany świata. Jeśli takie dźwięki w jakikolwiek sposób przywracają ład świata, to chyba na podobieństwo śpiewu Arijo- na, Herbertowskiego bohatera z tomu *Struna światła*, ironicznie przedstawionego śpiewaka pozorów harmonii. W wierszu Colinas a jednak, przeciwnie niż w poezji Herberta, nie ma w tych rozważaniach ani odrobiny ironii; są raczej – głęboki smutek i rezygnacja.

Zamiast dźwięku harmonii pozostała zatem głucha cisza lub błahe, nieharmonijne odgłosy życia, którym brak sensu i porządku.

Warto jeszcze zadać inne pytanie: czy w dzisiejszej kulturze i cywilizacji można usłyszeć harmonijne dźwięki? W jakim rytmie, według jakiej melodii człowiek, ludzie, ludzkość, my wszyscy – podążamy?

²⁵ Obecne w poezji Colinas a pragnienie odnalezienia centrum – czegoś niezmiennego, gwarantującego poczucie sensu i ładu – znalazło odzwierciedlenie w tytule tomu zbierającego szkice na temat twórczości poety oraz jego niepublikowane utwory: *El viaje hacia el centro* („Podróż do centrum”). A. Colinas *et alii*, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997. Doświadczenie braku centrum, tak boleśnie przeżywane, łączy Colinas a z doświadczeniami modernistycznymi. Guy Merlin Nana Tadoun, analizując *Sepulcro en Tarquinia*, zwraca uwagę na ogromną liczbę określeń wyrażających wątpliwość lub brak pewności, na przykład: „wątpię”, „zapewne”, „być może” i podobnych. Pojawiają się one aż 302 razy, „jak gdyby poeta pozostał bez punktów odniesienia, bez centrum”. G. M. Nana Tadoun, *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992–2002)*, Salamanca 2008, s. 301–302.

Czy wyschły muzyczne źródła kultury europejskiej?

W Herbertowskiej *Pieśni o bębnie* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* nie słycać muzyki sfer ani jednoczącej się z nią muzyki człowieka. Zamiast harmonijnych dźwięków człowiek wybija tylko rytmiczne uderzenia, bezduszne, puste, jakby martwe. Symbolami harmonii były niegdyś antyczna lira i chrześcijańskie organy, z czasem również inne instrumenty melodyczne. W wierszu Herberta perkusyjny bęben wypełnia pozostałą po nich głuchą pustkę:

Odeszły pasterskie fletnie
złoto niedzielnych trąbek
zielone echa waltornie
i skrzypce także odeszły –

pozostał tylko bęben
i bęben gra nam dalej
odświętny marsz żałobny marsz
[...]
zostanie tylko bęben bęben
dyktator muzyk rozgromionych

Rozlega się żałobna muzyka. W rytm marsza, wygrywanego przez siebie samego, człowiek zmierza do śmierci.

Interesujące, że również Colinas poddaje kulturę muzycznemu sprawdzianowi, jakby to właśnie sztuka dźwięków była najdoskonalszą dla niej analogią. W wierszu *Carta a Theodoor E. H. Huygen* (A) mowa o takich dźwiękach, które przywodzą na myśl pełną rozczarowania konkluzję Herberta z wiersza *Głos*. „Szmer liści i wód” jest metaforą dziedzictwa duchowego Europy:

Theodoor, amigo, a veces me llega un rumor
de frondas y de aguas que golpean las piedras
labradas en algún misterioso lugar.

[Teodorze, przyjacielu, czasem dochodzi mnie szmer
liści i wód, które uderzają w kamienie
obrobione²⁶ w jakimś tajemniczym miejscu.]

Osią tego dość długiego wiersza jest przeciwstawienie równin kastylijskich reszcie Europy, sugerujące ich oddzielenie od źródeł kultury europejskiej, która straciła swoją moc, stając się „ziemią jałową”. O przynależności do niej przypomina postać adresata wiersza-listu, dawnego towarzysza kulturowych wtajemniczeń. Teraz jednak z bibliotek i świątyń, symbolizujących przestrzenie intelektualnej i duchowej pracy człowieka, dobiega nic nieznaczący dźwięk. Ten pozbawiony sensu odgłos przybiera na sile i przynosi echa przeszłości, a z nimi przypomnienie geniuszu Corota, Bacha, wspomnienie góry Atos, Morza Egejskiego, Mediolanu, przywoływane przez bohatera. Może więc źródła kultury europejskiej są tylko snem, marzeniem?...

¿Son las fuentes de Europa un sueño en estos páramos?

[Czy źródła Europy są marzeniem (snem) na tych pustkowiach?]

Trudno w tej perspektywie zgodzić się ze stwierdzeniem Alonsa Gutiérreza, że hiszpański poeta „łączy [...] ukształtowane kamienie Europy [tradycję europejską] i ogromne pustkowie Kastylii”²⁷. Jest raczej zupełnie odwrotnie: to brak jedności czy choćby duchowej łączności z owocami trudu innych ludzi sprawia niewypowiedziane cierpienie²⁸:

²⁶ Czasownik „labrar” znaczy obrobić, kształtować. Sądzę, że oba znaczenia są tutaj istotne, co jest niemożliwe do oddania w tłumaczeniu. „Labrado” mogłoby tutaj znaczyć tyle, co ukształtowany przez człowieka, owoc jego twórczego działania.

²⁷ L. M. Alonso Gutiérrez, *El corazón...*, s. 83.

²⁸ Moment kryzysu, o którym mówi wiersz, nadszedł jednak po okresie, w którym muzyka tradycji wybrzmiewała w poezji Colinasas głośno i znacząco. Tutaj sytuacja jest zatem odmienna niż w *Truenos y flautas en un templo* czy w *Sepulcro en Tarquinia*,

“... de Europa”, digo aún, como si el aire seco,
africano, los techos derruidos de Castilla,
no fuesen todavía parte del continente.

[„... z Europy”, mówię jeszcze, jakby suche powietrze
afrykańskie, zwalone dachy Kastylii,
nie były ciągle częścią kontynentu.]

Choć przyczyny takiej sytuacji nie są w wierszu nazwane, można sądzić, że to chaos współczesności rodzi w człowieku poczucie wyobcowania i zagubienia. Wszystko to prowadzi do takiej oto konkluzji, wyrażonej w ostatnich wersach:

Yo creo que no existen verdades absolutas
para quienes desean ir aún *más allá*.
Por eso, sólo queda este rumor confuso
en mi cerebro, una lejana melodía
de aguas y de frondas en la piedra labrada,
las palabras escritas en el páramo inmenso
que la edad amenaza y que el tiempo destruye.

[Sądzę, że nie ma prawd absolutnych
dla tych, którzy pragną podążać *dalej*.
Dlatego pozostaje tylko ten szmer niewyraźny
w moim umyśle, daleka melodia
wód i liści na obrobionym kamieniu,
słowa napisane na ogromnym pustkowiu,
którym wiek zagraża, a czas niszczy.]

Odległa melodia kultury dochodzi zatem tylko w postaci niewyraźnego szmeru – słabnącego wraz z upływem czasu – nie zaś prawdziwej muzyki, ożywiającej i wypełnionej treścią. Człowiekowi pozostaje gest bezradności.

gdzie kultura własnej ojczyzny przenikała się z tradycją kulturową reszty Europy.

Wnioski sformułowane przez Herberta w przywoływanym już wierszu *Głos* są bardzo podobne:

musimy zatem
wziąć się pod rękę
iść przed siebie
ku nowym widnokręgom
ku skurczonym gardłom
z których wydobywa się
niezrozumiałe bulgotanie

Wyruszyć z kimś w drogę w stronę „niezrozumiałego bulgotania” oznacza wprawdzie solidarność, jednak wynika ona z braku uchwytnego celu i sensu egzystencji. Jedyne widoczne znaczenie zawiera się w owym geście ludzkiej czułości i wspólnego trwania w niepewności.

Refleksja nad żywotnością źródeł kultury europejskiej towarzyszy też Herbertowi, gdy rozważa muzykę jako źródło radości w wierszu *Pana Cogito przygody z muzyką* (EO). Okazuje się, że owo źródło zniknęło – to wyraz wspólnego obu poetów doświadczenia utraty łączności z kulturą – chociaż niegdyś płynęła z niego życiodajna woda:

wyschło źródło radości

mistrzowie
motetu
sonaty
fugi
nie byli temu winni

Herbertowski bohater, Pan Cogito, żałuje niespełnionych obietnic odległej przeszłości, w której „uległ / zwodniczym urokom muzyki” i „rósł / jakby przynaglany dźwiękami”. Teraz czuje się jak wygnaniec, jak „wygnany arkadyjczyk”, jakim był już w tomie *Hermes, pies i gwiazda (Balkony)*. Próbuje tylko „zagłuszyć harmonię / gniewną retoryką”, „napisać / traktat o zawiedzionym

uczuciu” – obarczając winą samą naturę muzyki, której harmonia okazała się pozorem:

porzuca trzy wymiary
flirtuje z nieskończonością
kładzie na otchłań czasu
znikliwie ornamenty

Można tu dostrzec analogie między brzmieniem tak pojętej muzyki a brzmieniem dzisiejszej kultury. Brak w niej wyższego celu i sensu, rozczarowują pozory piękna: „wojna została wydana – pisze Wojciech Ligęza – estetycznym zachwytem bez etycznej odpowiedzialności”²⁹.

Narzucające się złudne piękno każe zapytać o istotę muzyki. Bardzo dramatycznie brzmi to pytanie, wyrażone prosto i bezpośrednio:

ale czym jest
czym jest naprawdę

Satysfakcjonującej odpowiedzi nie ma. Te przytoczone w wierszu nie mogą uciszyć niepokoju poznawczego, bo wydają się puste, pomimo zewnętrznego piękna poetyckiej metafory; „naprawdę” muzyka okazuje się jedynie:

metronomem wszechświata
egzaltacją powietrza
medycyną niebieską
parowym gwizdkiem emocji

Postawione pytanie jest zarazem pytaniem o prawdę absolutną („czym [muzyka] jest naprawdę”). Brak odpowiedzi koresponduje z Colinasowskim doświadczeniem: nie ma dla człowieka prawd absolutnych. Pan Cogito zatem:

²⁹ W. Ligęza, *Historia muzyki...*, s. 165.

zawiesza bez odpowiedzi
rozważania nad istotą muzyki

nie daje mu tylko spokoju
tyrańska władza tej sztuki

impet z jakim się wdziera
do naszego wnętrza

Czy przymus ciągłego nasłuchiwania nie jest właśnie przejawem „tyrańskiej władzy tej sztuki”, która obu poetów ciągle urzeka i niepokoi? Pomimo tego, że z „nowych widnokręgów” „wydobywa się / niezrozumiałe bulgotanie” (*Głos*) i niczego innego nie można oczekiwać. Poeci jednak dochodzą do podobnych wniosków i gdyby mieli być konsekwentni, tęsknota za harmonią powinna zamienić się w ostateczną rozpacz i bezsilną rezygnację. Tak jednak nie jest – i to również ich łączy. Pomimo wielu, wydawałoby się niezaprzeczalnych, dowodów wierzą, że uda się odnaleźć choćby „strunę światła”, choćby echo dawniej słyszalnej harmonii sfer – choćby ślad przeczuwanego sensu własnego życia i świata.

Dlatego człowiek w poezji Colinasa i Herberta wciąż przywołuje sztukę dźwięku, usiłuje „remuzykalizować” świat, wzbudzając w sobie ciągle nadzieję na odnalezienie niegdyś dostępnego sensu i porządku. I muzyka, i poezja zmierzają do tego samego: pragną zbliżyć się do utraconego początku – zauważa Armando López, zastanawiając się nad orfickim sensem poezji Colinasa³⁰.

Żaden z poetów zatem „ani nie zgubił, ani nie odwiesił liry Orfeusza”³¹. Orfeusz przywracający harmonię staje się wzorem dla poszukujących harmonii – zarówno w muzyce, jak i w poezji.

³⁰ A. López Castro, *El hilo...*, s. 307.

³¹ M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., s. 17.

„To Orfeusz, Orfeusz: Harmonia” – poszukiwanie „zagubionej liry Orfeusza”

Oscuro oboe de bruma: cómo sepulta el mar
tu solemne sonido que despierta a los muertos.
Suena, oboe profundo, y deshaz ya ese nudo
del trágico existir, suene intensa tu música.

[Ciemny oboju z mgły: jak morze zagłusza
twój uroczysty dźwięk, który budzi zmarłych.
Brzmij, głęboki oboju, i rozwiąż już ten węzeł
tragicznego istnienia, niech brzmi mocno twoja muzyka.]³²

– pisze Colinas w *Post-scriptum*, ostatnim wierszu zbioru *Noche más allá de la noche*, pragnąc nieustannie słyszeć dźwięki budzące do życia.

W wierszu *La prueba* (SF) z kolei wyraża poeta takie życzenie:

Que te guíe la música que dejas
– la música que es número y medida [...]

[Niech cię prowadzi muzyka, którą zostawiasz
– muzyka, która jest liczbą i miarą]

Obierając za przewodniczkę muzykę, poeta wyznacza sobie rolę Orfeusza³³.

³² Interpretując ten wiersz, Armando López Castro zwraca uwagę, że poeta żegna się tutaj symbolicznie ze słowem, wybierając muzykę, dlatego że właśnie ona jest jeszcze nie do końca określona, wciąż jest w trakcie stawania się. A. Castro López Castro, *El hilo...*, s. 43.

³³ Znaczenie mitu orfickiego dla Colinasa rozważa José Enrique Martínez Fernández, podkreślając związki z ideą powszechnej harmonii. Tegoż, *Armonía y ritmo...*, s. 138. Warto zwrócić uwagę, że w podtytule zbioru szkiców o poezji Colinasa redaktorzy umieścili znaczące określenie: harmonia orficka. Zob. „Anthropos” 1990, nr 105. Interesujące jest w tym kontekście symboliczne wydarzenie z dzieciństwa poety: w domu dziadka znalazł on lirę,

Postać Orfeusza przywołuje w kulturze wiele znaczeń, nieraz przeciwstawnych. Jeśli wierzyć starożytnej mitologii, trackiemu śpiewakowi udało się na jakiś czas przywrócić muzyczną harmonię świata. Mądry starożytną wiedzą i zarazem pełen pierwotnej prostoty, symbolizował Orfeusz możliwość odzyskania utraczonej harmonii i mocy, której paradoksalnie towarzyszy odczucie własnej bezsiły. W literaturze jest przede wszystkim symbolem powrotu do jedności świata poprzez poezję. Przywołanie Orfeusza oznacza więc taką koncepcję sztuki poetyckiej, która ma na powrót stać się językiem porozumienia z bytem³⁴. Orfeusz-artysta stał się inspiracją poetów na drodze intuicyjnego odkrywania prawdy, pokazując, że twórczość może wynieść człowieka ponad jego ograniczoną kondycję – by stał się wszechmocny i nieśmiertelny. Osobista tragedia zakochanego śpiewaka uświadamia również, że los artysty przynosi ogromny ból.

Nie bez powodu Clive Staples Lewis³⁵ zalicza historię Traka do tych schematów mitycznych, które, niezależnie od językowej

którą później zgubił. W tym zdarzeniu widział poeta głęboki sens metafizyczny: „Być może od tej pory byłem tylko sierotą opuszczonym przez tę lirę, przez jej dźwięk. Być może wszystkie te słowa, wszystkie wersy stworzone po latach były jedynie pragnieniem odzyskania tamtego straconego dźwięku dzieciństwa, kiedy świat wydawał się dobrze urządzony, kiedy był doskonały”. A. Colinas, *El arte de escribir...*, s. 22. W odniesieniu do Herberta pisze o orfizmie Małgorzata Mikołajczak. Badaczka zwraca uwagę, że bliska jest poecie rilkeańska wersja orfizmu i wpisana w nią koncepcja poezji i poety. Zob. też, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 319 i nast.

³⁴ Jak mówi Oskar Miłosz, odwołując się do dalekiej przeszłości w dziejach człowieka (przywołuje go Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 849), „straceni ukrytej pamięci towarzyszyło stracenie pierwszego języka, przy pomocy którego człowiek porozumiewał się z duchem wszechobecnym w żywych istotach i rzeczach (Mit-wspomnienie o Orfeuszu). Tego to języka szukają na próżno poeci i artyści, schodząc w głąb swojej istoty”.

³⁵ Brytyjski pisarz, filozof i teolog (1898–1963), w Polsce znany przede wszystkim jako autor *Opowieści z Narnii* oraz *Listów starego diabła do młodego*.

realizacji, wywołują silne wzruszenie u każdego uwrażliwionego odbiorcy, ponieważ odwołują się do fundamentalnych ludzkich doświadczeń³⁶. Jeszcze przecież przed Homerem śpiew Orfeusza „poruszał drzewa i skały i poskramiał dzikie zwierzęta”³⁷. Dlatego też Colinas-poeta, jak zauważa Susana Agustín Fernández, „wciąż niez mordowanie prowadzi swoje poszukiwania wiedzy – muzyką liry Orfeusza, która daje życie, rozprasza niepokoje i ułatwia odnalezienie Światła symbolizującego doskonałość – najwyższą Jedność”³⁸. Z liry Orfeusza została współcześnie co prawda tylko struna, ale również Herberta prowadzi ona do światła: jest „struną światła”, lśniącą już w tytule pierwszego zbioru poetyckiego.

Muzyka Orfeusza, odzwierciedlająca „rytm świata” – ten upragniony rytm życia, nie chaotyczne dysonanse – przywraca harmonię, bo uśmierza ból, choć płynie ze źródła cierpienia. Jak zauważył ceniony przez Colinasa mistrz Złotego Wieku Garcilaso de la Vega, muzyka ta mówi „przepełnionym bólem językiem Tracji”³⁹. María Zambrano, która bardzo ceniła poezję Colinasa, stwierdziła: „wyjątkowość Orfeusza polega na tym, że [jego] jęk nie jest pełną rozpaczą skargą, złorzeczeniem, ale słodczą sekretną, tajemniczą słodczą, która wydobywa się z otchłani piekła”⁴⁰.

Orfeusz jest bohaterem wiersza Colinasa zatytułowanego *Órfica* z tomu o wymownym tytule *Jardín de Orfeo* (Ogród Orfeusza)⁴¹, nazwanym przez krytyka „nową podróżą

³⁶ C. S. Lewis, *An Experiment in Criticism*, Cambridge 1961, s. 40–41. Cyt. za H. Markiewicz, dz. cyt., s. 75.

³⁷ *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Z. Piszczek, Warszawa 1990, s. 550.

³⁸ S. Agustín Fernández, *Inventario...*, s. 21.

³⁹ A. Colinas, *El sentido primero...*, s. 32.

⁴⁰ Cyt. za *Editorial*, „Anthropos” 1990, nr 105, s. 5.

⁴¹ Na tom składają się trzy cykle poetyckie, z których ostatni opatrzone został takim samym tytułem, jak cały zbiór. Cykl ten obejmuje dziewięć utworów – są to zarówno wiersze, jak i proza poetycka, co jest nowością w twórczości Colinasa.

w poszukiwaniu utraconej harmonii”⁴². Orfeusz ma przybyć do ogrodu⁴³ zamkniętego za wysokim murem. Poza oczywistymi odniesieniami do raju i Arkadii, ogród wydaje się tu również alegorią sztuki, która daje schronienie przed niszczącym upływem czasu i śmiercią⁴⁴. Znalazło to wyraz w poetyckim pragnieniu, by cała jego przestrzeń rozbrzmiewała muzyką: „sea todo el jardín lira profunda” („niech cały ogród będzie głęboką lirą”).

W monografii poświęconej poezji Colinasa Alonso Gutiérrez dowodzi, że w wierszu tym uobecnia się orficka harmonia⁴⁵. Sądzę jednak, że dokładniejsza lektura nie pozwala przyjąć bezkrytycznie tego stwierdzenia. Przyjrzyjmy się uważniej sytuacji lirycznej.

Wiersz zaczyna się oczekiwaniem, nasłuchiowaniem kroków Orfeusza, którego ekstazyjna moc koi ból:

Cerrado el alto muro del jardín,
fundido ya mi fuego con su fuego,
llega la noche y oigo unos pasos
que descienden de espacios siderales,
que hacen crujir serenas las esferas.
Es Orfeo, Orfeo: la Armonía.
Orfeo, que adormece o torna beodos
a animales y a plantas, que del alma
humana arranca con trinos y músicas
– sueño tras sueño, espina tras espina –
todo el dolor que supura del mundo.

42 R. Santiago Córdoba, *En busca de la armonía perdida*, „Anthropos” 1990, nr 105, s. 62.

43 Motyw ogrodu pojawia się w tytule każdej z trzech części tomu *Jardín de Orfeo*.

44 Zob. R. Pérez Parejo, *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres 2002, s. 371. Cyt. za G. M. Nana Tadoun, dz. cyt., s. 342.

45 Zob. L. M. Alonso Gutiérrez, *El corazón...*, s. 105–106.

[Zamknięty wysoki mur ogrodu,
złączony już mój ogień z jego ogniem,
nadchodzi noc i słyszę kroki,
które schodzą z przestrzeni gwiazdnych,
które sprawiają, że skrzypią spokojne sfery.
To Orfeusz, Orfeusz: Harmonia.
Orfeusz, który koi albo upaja
zwierzęta i rośliny, który z duszy
ludzkiej wrywa trelami i muzyką
– sen za snem, cierni za cierniem –
całe cierpienie, którym wzbiera świat.]

Harmonii zatem nie można doświadczyć wśród ludzi i wobec „szmerów klaskań i wybuchów” świata. Zmysły, jak wiemy, w poetyckim świecie Colinaso mogą prowadzić na manowce, jeśli chcemy dotrzeć do tajemnicy, trzeba więc zapomnieć o odbieranej przez nie rzeczywistości, by zauważyć rzeczywistość ponadracjonalną i ponadzmysłową. Czy to wystarczy, by muzyka Orfeusza okazała się słyszalna?

W zamkniętym nocnym ogrodzie Colinaso słyszać, niesłyszalne dla zwykłego ludzkiego ucha, kroki nadchodzącego Orfeusza, który swoją muzyką wybawia świat od bólu. Pragnienie, by oczekiwane uzdrawiające doświadczenie trwało bez końca, wydaje się naturalne:

Suene y gire por siempre este ritmo
de estrellas armoniosas, que la noche
destrenzada deshoja entre mis manos.
Suene toda la umbría enloquecida
de ruiseñores y salpique el agua
las estrellas partidas en la piedra.
[...]
Sea todo el jardín lira profunda,
cuerda de lira y orbe placentero

[Niech rozbrzmiewa i obraca się zawsze ten rytm
harmonijnych gwiazd, które noc

rozpleciona wyrywa spomiędzy moich dłoni.
Niech rozbrzmiewa cały szalony cień
słowików i niech woda spryska
gwiazdy zamienione w kamienie.
[...]
Niech cały ogród będzie lirą głęboką,
struną liry i radosnym wszechświatem]

Przypomnijmy, że pragnienie pozostania na zawsze w zamkniętej przestrzeni ogrodu, nieskończonego trwania w harmonii płynącej z mistycznego ogołocenia („la nada”), nie pojawia się u Colinasa wyjątkowo. W innym wierszu z tego samego tomu, *La nada plena*, cytowanym już w poprzednim rozdziale, mówi poeta:

No me arranquéis de este jardín cerrado.
Si nada soy, dejadme en la nada
extraviada del jardín cerrado.
Cerrad el alto muro del jardín
y fúndase mi fuego con su fuego.

[Nie wrywajcie mnie z tego zamkniętego ogrodu.
Jeśli jestem niczym, zostawcie mnie w niczym
zagubionym gdzieś poza zamkniętym ogrodem.
Zamknijcie wysoki mur ogrodu
i niech się połączy mój ogień z jego ogniem.]

Wiersz *Órfica* niewątpliwie opowiada o orfickiej harmonii i tęsknocie za nią, ale czy rzeczywiście opisuje jej doświadczenie? Odczucie jedności wyraża na pewno fragment pierwszej strofy: „złączony już mój ogień z jego ogniem” oraz fragment drugiej, który mówi o nocy i gwiazdach między dłońmi tego, kto oczekuje zjednoczenia z Orfeuszem. Pierwsza strofa zapowiada nadejście Orfeusza, jest więc przygotowaniem do spotkania, nasłuchiwaniami jego zbliżających się kroków. Ukazuje trackiego śpiewaka, a raczej wyjawia związane z nim oczekiwania, jednak nie są to jeszcze spełnione w spotkaniu nadzieje. Strofy druga i trzecia natomiast wyrażają przede wszystkim pragnienie, by

kosmiczna muzyka rozbrzmiewała zawsze. Wniosek wydaje się jednoznacznie przeczyć twierdzeniu Alonsa Gutiérreza o obecności harmonii. Ekstazy zachwyty Colinasowskiego bohatera nie odzwierciedlają istniejącej rzeczywistości, lecz odnoszą się jedynie do – wciąż nieosiągalnego – przedmiotu żarliwego pragnienia i niekończącego się oczekiwania. Słowa wiersza dyktuje przede wszystkim poczucie niespełnienia: świadomość kruchości wewnętrznego pokoju, nietrwałości sensu, braku porządku. Nawet wtedy, gdy szmer i rytm współczesnego świata pozostaną oddzielone zamkniętym i wysokim murem ogrodu (początek wiersza: „cerrado el alto muro del jardín”), można usłyszeć jedynie kroki nadchodzącego Orfeusza. W dodatku sytuacja osoby mówiącej jest niejednoznaczna. Nasłuchuje ona zbliżających się kroków, ale zaraz potem już tylko marzy o tym, by harmonia objęła wszystko i trwała wiecznie. Czy jej istnienie nie jest więc tylko złudzeniem? Czy harmonia nie istnieje wyłącznie w sferze pragnień i marzeń? Czy jej uosobienie, Orfeusz, może kiedykolwiek nadejść? Czy harmonia nie jest – znowu – tylko arkadyjską utopią? Utopią, która co prawda wydaje się o krok od naszej rzeczywistości, ale... to krok nad przepaścią nie do przebycia? Z tą niejasnością pozostawia Colinas czytelnika.

Warto powiedzieć, że umieszczony po zbiorze *Jardín de Orfeo* utwór *La muerte de Armonía* nie jest pożegnaniem z ideą harmonii – mimo wcześniejszych wątpliwości co do jej istnienia i wbrew temu, co sugeruje tytuł. Główna bohaterka nie umiera. Należące do niej ostatnie słowa poematu są zapewnieniem, że pozostanie jak „strzała światła” – będzie się ukrywać przed szukającymi. Przypomina, że nie jest do odkrycia raz na zawsze, lecz pozostaje w niewyraźnych znakach i odblaskach. Czy nie podobną symboliczną wymowę ma Herbertowska „struna światła”?

Wynikać z tego może, że jedyna dostępna człowiekowi pociecha to niepewna nadzieja i fałszywe tony, które mogą dać tylko wrażenie harmonii, jak śpiew Herbertowskiego Arijona (*Arijon*, SŚ). Arijon⁴⁶, fałszywy Orfeusz, uzurpuje sobie zdolności mi-

⁴⁶ O postaciach Orfeusza i Arijona interesująco pisze Małgorzata Mikołajczak, *Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie*

tycznego Traka, choć przywraca ledwie pozory ładu i to w dodatku, wypada się zgodzić z krytykiem, „w tonie sentymentalnej opery”⁴⁷:

Oto on – Arijon –
helleński Caruso
koncertmistrz antycznego świata
drogocenny jak naszyjnik
albo lepiej jak konstelacja
śpiewa
bałwanom morskim i kupcom bławatnym
tyranom i poganiaczom mułów
tyranom czernieją na głowach korony
a sprzedawcy placków z cebulą
po raz pierwszy myślą się w rachubach na swoją niekorzyść

o czym śpiewa Arijon
tego dokładnie nikt nie wie
najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię
morze kołysze łagodnie ziemię
ogień rozmawia z wodą bez nienawiści
w cieniu jednego heksametru leżą
wilk i łania jastrzęb i gołąb
a dziecko usypia na grzywie lwa
jak w kołysce
patrzcie jak uśmiechają się zwierzęta
ludzie żywią się białymi kwiatami
i wszystko jest tak dobrze
jak było na początku

Przywołanie Arijona jest zapowiedzią polemiki z wyobrażeniem o doskonałej harmonii. Zgoda wszystkiego ze wszystkim

poetyckim Zbigniewa Herberta, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 2.
Zob. zwłaszcza s. 150–151.

⁴⁷ J. Brzozowski, *Antyk...*, s. 249.

jest pozorem⁴⁸. Nie wiadomo, o czym śpiewa Arijon, oderwany od życia, daleko od innych, pogrążony w sobie („kiedy wypływa na morze / sam”). Jednak „najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię”, komentuje ironicznie poeta. I dodaje jeszcze: „i wszystko jest tak dobrze / jak było na początku”. Przed naszymi oczami rozpościera się arkadyjski obrazek, równie kuszący, co nierzeczywisty: „w cieniu jednego heksametru leżą / wilk i łania jastrząb i gołąb / a dziecko usypia na grzywie lwa / jak w kołysce”. Skutki nadmiernej estetyzacji, zaprzeczającej w istocie prawdziwej harmonii, ukazuje Herbert, z ironią ujawniając własne zabiegi poetyckie wokół słów oraz proponując różne warianty metaforycznych porównań: „Drogocenny jak naszyjnik / albo lepiej jak konstelacja” – jakby sprawdzał, co zabrzmiałoby lepiej, co efektywniej wypadnie w wierszu. Piękno śpiewu Arijona nie polega na prawdzie przeżycia, ale raczej na swoistym ornamentatorstwie, którego przecież Herbert nie ceniał i nie lubił (co pokazuje na przykład wiersz *Ornamentatorzy*).

Wypatrywanie i wyczekiwanie nie przynoszą spodziewanych rezultatów, nie ma sensu czekać na Orfeusza – może nam śpiewać tylko Arijon. A nawet jeśli rozbrzmiewa gdzieś muzyka niegdyś przywracająca ład, to jest ona niedostępna, odgradzona od chaosu świata, którego nie jest w stanie przeobrazić na zawsze w harmo-

⁴⁸ Wilk i łania nie mogą żyć w doskonałej zgodzie, a w zamkniętym ogrodzie Colinasa nie ma trwałej harmonii. Przypomnijmy, tytułem dygresji, barwny i satyryczny opis utopijnego marzenia o harmonii wszystkiego ze wszystkim pióra Milana Kundery – oto fragment *Księgi śmiechu i zapomnienia*: „wszyscy ludzie od niepamiętnych czasów marzą o idylli, o tym ogrodzie, w którym śpiewają słowiki, o tej krainie harmonii, gdzie świat nie występuje przeciw człowiekowi, a człowiek przeciwko innym ludziom, gdzie – przeciwnie – świat oraz wszyscy ludzie stworzeni są z jednego materiału, a ogień, który płonie na niebie, jest tym samym, co ten, który goreje w ludzkich duszach. Wszyscy są tam nutami wspaniałej fugi Bacha, a kto nie chce być nutą, zostanie wyłącznie czarną kropką, zbędną i pozbawioną znaczenia, którą wystarczy złapać i rozgnieść na paznokciu jak pchłę”. Cytuję ten fragment za Dorotą Siwicką, dz. cyt., s. 216, przyp. 11, która przywołuje go w podobnym kontekście.

nijną całość. Nie wiadomo przecież, jaki sens ma ta pieśń „sprawcy zawrotów głowy” – być może opowiada o... niczym. Muzyka rzeczywiście przywracająca harmonię musi mieć jakiś sens.

Czy mimo tych rozterek człowiek może – wzorując się na Orfeuszu – grać, śpiewać, tworzyć tak, by przywrócić odbłask harmonii, odzyskując choćby jedną strunę z liry starożytnego śpiewaka? Jak przywrócić muzyce siłę, która „ukryta i jawna / budziła niepokój filozofów” (*Pana Cogito przygody z muzyką*, EO)? Platon uważał, że jeśli człowiek pozna ruch wszechświata i jego prawa, będzie mógł upodobnić do nich swoje działania. Pewnie dlatego w średniowieczu oczekiwano od muzyka, by znał się nie tylko na swej sztuce, lecz posiadał przede wszystkim dar słyszenia i rozumienia harmonii wszechświata. Przekonanie, że struktura kosmosu sprowadza się w istocie do struktury dzieła muzycznego, była przecież Wielkim Tematem myśli greckiej, wiążącym muzykę ze strukturą bytu⁴⁹. Przywrócić harmonię mógłby zatem człowiek za pomocą własnych działań włączając się w pierwotną harmonię wszechświata.

Chcąc to osiągnąć, musimy przede wszystkim słuchać siebie, szukając muzyki w swoim wnętrzu. Dzieła sztuki, jak podkreślał Rilke, są owocem nieskończonej samotności. Z odnajdywanej w niej wewnętrznej muzyki rodzi się muzyka instrumentalna. Echa tej intuicji znajdziemy w wierszach obu poetów. Colinas-poeta szuka muzyki w swoim wnętrzu, gdy powiada:

Yo buscaba un camino a lo largo del día
sin saber que el camino no existía,
pues el camino estaba
en mi interior.

[Szukałem drogi przez cały dzień
nie wiedząc, że droga nie istnieje,
bo droga jest
w moim wnętrzu.]

(*Allá en el noroeste, por la senda interior*, DL)

⁴⁹ Zob. więcej J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996.

Ku wnętrzu zwraca się też Herbert w swych poszukiwaniach światła, o czym sugestywnie pisze Olga Wójcik⁵⁰. Światło jest przecież dźwiękiem, jak twierdzą muzycy, malarze, mistycy oraz współcześni fizycy. Zgadzą się z tym również poeci.

Jeśli zatem człowiek ma słyszeć swoją wewnętrzną muzykę, współbrzmiającą tajemniczo z muzyką sfer, powinien wiedzieć, że muzyka jest jedna i niepodzielna. O takiej jedności mówi Colinas w wierszu *Junto al Muro*, pochodzącym z późnego tomu *Desiertos de la luz*, co pozwala uznać tę intuicję za podsumowanie dotychczasowych długich poszukiwań. Ilustracją niech będzie dłuższy fragment:

Tu música y la música del mundo
son una sola música, pero hay
que arder para encenderla en tu interior,
que ser llama que escucha el vendaval.

[...]

Está dentro de ti: si das con ella
misteriosa resuena, ignota salva,
oscura te ilumina y te transforma
mientras que tú persigues cada día
músicas que jamás serán la música,
que al seguirlas te pierdes, no las oyes
aunque creas que oyes, y no saben,
aunque crean que saben, tus palabras.

[...]

Se trata de una música que está
dormida en tu interior, mas que despierta
con el silencio y arde muy adentro.

Si la oyeras, al fin conocerías
la alegría: el goce de ser llama.

Oirías el sonido de la luz.

⁵⁰ Zob. znaczącą pierwszą część tytułu tego szkicu: *Ku wnętrzu. Rzecz o świetle z poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.

[Twoja muzyka i muzyka świata
są jedną tylko muzyką, ale trzeba
płonąć, żeby zapalić ją w swoim wnętrzu,
być płomieniem, który nastuchuje gwałtownego wiatru.
[...] Jest wewnątrz ciebie: jeśli ją spotkasz,
brzmi tajemniczo, nieznana ocala,
ciemna oświeca cię i przemienia,
podczas gdy ty gonisz codziennie
dźwięki, które nigdy nie będą muzyką,
ścigając je, gubisz się, nie słyszysz ich,
choć sądzisz, że słyszysz, i nie znają jej,
choć sądzą, że znają, twoje słowa.
[...]
Chodzi o muzykę, która jest
uśpiona w twoim wnętrzu, ale budzi się
w ciszy i płonie głęboko w środku.
Gdybyś ją usłyszał, w końcu poznałbyś
radość: radość bycia płomieniem.

Usłyszałbyś dźwięk światła.]

Ostatnie słowa utworu, „usłyszałbyś dźwięk światła”, interpretować można jako przekonanie o możliwości usłyszenia muzyki wszechświata, muzyki sfer. Światło i muzyka byłyby więc tym samym. Widzialna wibracja jest światłem, słyszalna – dźwiękiem, o czym mówią, powtórzmy, artyści, mistycy, fizycy, choć odmiennymi językami. To różne drogi prowadzące do tej samej tajemnicy, do której wciąż usiłuje dobić się człowiek. Colinas-poeta wie, co należy uczynić, żeby muzykę usłyszeć: „Escucha el silencio, y escuchate” („Słuchaj ciszy, słuchaj samego siebie”) – mówi w pierwszej części wiersza⁵¹. Nie można dać się zwieść fałszywej melodii, rozproszonej w wielości i różnorodności dźwięków świata, które

⁵¹ O muzyce, którą można usłyszeć w najintymniejszej głębi samego siebie i która staje się modlitwą, mówi López Castro, interpretując wiersz Colinasa XXXV z tomu *Noche más allá de la noche*. A. López Castro, *El hilo...*, s. 40 i nast.

prawdziwą muzyką nigdy się nie staną. Czy istnieje więc droga do „prawd absolutnych”, którym przeczył poeta w wierszu *Carta a Theodoor E. H. Huygen*? Ostatni wers jest zaledwie przypuszczeniem wyrażonym zdaniem warunkowym: usłyszałbyś, jeśli...

Gdyby człowiek jednak usłyszał muzykę, mogłaby ona go uzdrowić⁵²:

¿Es que no oyes la música que sana?
¿Está dentro de ti y no la sientes?

[Czy nie słyszysz muzyki, która uzdrawia?
Jest wewnątrz ciebie i jej nie czujesz?]

Retoryczne pytania wskazują na paradoksalność i dramat człowieka: tego, co mogłoby go uzdrowić i jest już w nim samym, nie słyszy. Pozostaje wciąż oddzielony i oddalony od muzyki, tak blisko źródła. Najtrudniej dostrzec to, co jest najbliżej, a zupełnie zakryta przed człowiekiem jest bliskość sama. Wątpliwość nie do rozstrzygnięcia zawiera się w pytaniu: może ta wewnętrzna, uzdrawiająca muzyka jest właśnie samą bliskością? Ale podobnie jak tego, co najbardziej własne i indywidualne, człowiek nigdy nie zobaczy bez lustra czy fotografii, podobnie tego, co w nim brzmi i w najintymniejszy sposób należy do niego samego, nigdy nie usłyszy. Gdyby było inaczej, mógłby zostać uzdrowiony, choć i to pozostaje tylko przypuszczeniem. Ta muzyka, która leczy, jest w Colinasowskim wierszu niesłyszalna. Mogłaby zostać usłyszana tylko w ciszy, o czym mówi także wiersz *Quédate aquí, no partas en la noche* (DL):

Todo lo que buscaste inútilmente
a lo largo del día por este laberinto

⁵² O wpływie muzyki na stan ludzkiej duszy wiedzieli już starożytni – tak pisał Sekstus Empiryk: „Melodie pewnego rodzaju wytwarzają w duszy poruszenia poważne i subtelne, innego zaś rodzaju wytwarzają niskie i nieszlachetne”. Cyt. za W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 217.

de signos y de símbolos de la ciudad antigua,
lo encontrarás seguro si te quedas
a oír en el silencio una música
que no se oye [...]
Deja que vuelvan a su mudo origen
los sentidos, los gestos que no salvan
de la herida
de vivir en los límites, de un vivir sin vivir.
[...]
No busques en la noche lo que tienes
en tu interior [...]

[Wszystko to, czego bezskutecznie szukałeś
przez cały dzień w tym labiryncie
znaków i symboli starego miasta,
odnajdziesz na pewno, jeśli zatrzymasz się,
by słuchać w ciszy muzyki,
której nie słyszeć [...]
Pozwól, żeby wróciły do niemego początku
zmysły, gesty, które nie ratują
przed raną
życia w granicach, życia bez życia.
[...]
Nie szukaj w nocy tego, co masz
w swoim wnętrzu [...]

Warunkiem usłyszenia zwykle niesłyszalnej muzyki jest cisza, ale ten warunek, wydawałoby się, oczywisty, jest tak trudny do spełnienia, że harmonijna, przepełniona sensem muzyka jest we współczesnym świecie prawie nieobecna. Nie tylko więc kosmiczny świat natury rozbrzmiewa dzisiaj dysonansami i chaosem, ale także muzyka, jaka płynie z ludzkiego wnętrza, muzyczna twórczość człowieka, nie jest harmonią. Człowiek jednak jest bardzo spragniony dźwięków odradzających ład. Oczekuje muzyki przemieniającej jego samego, podobnie chyba jak niegdyś Bernard Fontenelle w swym słynnym pytaniu: „Sonato, czego chcesz ode mnie?”. Jak zauważa Jamie James, echa kosmicznej harmonii

brzmiały jeszcze w gregoriańskich chorałach i w polifonicznych utworach renesansowych, zaś ów Wielki Temat zniknął z muzyki w okresie romantyzmu. W miejsce cichnącej harmonii sfer odezwały się echa śpiewu ptaków i wiosennej burzy, „romantyczna anomalia”⁵³. Stąd zapewne pochodzi zamiłowanie do muzyki dawnej – nieskażonej jeszcze ową „anomalią” – w twórczości Colinasa i Herberta⁵⁴.

Wśród muzycznych upodobań obu poetów szczególne miejsce zajmuje więc Bach⁵⁵. Szacunek dla relacji liczbowych w świecie łączy jego muzykę z pitagorejską koncepcją harmonii sfer. Jak zauważa James:

Leibniz, rówieśnik Jana Sebastiana, sformułował definicję muzyki, która wydaje się pasować jak ulał do Bacha: „Muzyka to ukryta rachuba, której sobie nie uprzytamniamy, a której dusza nie przestaje prowadzić”. [...] Kompozycje Bacha łączą w sobie liczbową doskonałość z głęboką duchowością⁵⁶.

⁵³ Zob. więcej J. James, dz. cyt. Podobnie zapewne myśli Colinas, kiedy muzyce romantycznej przeciwstawia Bacha.

⁵⁴ Jak przypomina badacz stylów słuchania muzyki w poezji polskiej, Jerzy Wiśniewski, fenomen tego rodzaju muzyki można widzieć w jej konstrukcji: „Słuchanie muzyki dawnej – stworzonej według ścisłych, strukturalnych reguł (np. zasad kontrapunktu lub formy sonatowej) – pozwala wyrobionemu odbiorcy na momentalne i całościowe uchwycenie jej konstrukcji. Struktura tej muzyki pozwala zatem na jej »poczasowy« odbiór – uchwycenie całości już choćby na podstawie ekspozycji tematu muzycznego. Muzyka późniejsza (romantyczna i w znacznej mierze postromantyczna oraz dwudziestowieczna – najwyraźniej naznaczona »aformią«) jest zupełnie inna – jej przebiegi dźwiękowe »wylewają się« poza ścisłe ramy ustalonych dawniej form i płyną w znacznie dłuższych odcinkach czasowych”. J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski...*, s. 97.

⁵⁵ W odniesieniu do Herberta Karl Dedecius zauważa, że „spośród niewielu rzeczy, jakie przypadają poecie do smaku, Herbert wymienia tylko jeden rodzaj muzyki – muzykę Bacha”. Tegoż, dz. cyt., s. 156.

⁵⁶ J. James, *Muzyka sfer...*, s. 184.

Tak mocno odcisnięta w strukturze muzyki Bacha idea polifonii, jak mówi Bohdan Pocij:

[...] wydaje się wskazywać na harmonijną koncepcję świata (*universum*), pojętego jako zestrój różnych elementów; idea formy substancjalnej odsyła nas do pojęcia substancji, jedności, jednorodności świata, do monizmu; idea tonalności usystematyzowanej wskazuje nam na logiczny (logicznie wytłumaczalny) system zasad, praw bytu [...]⁵⁷.

Muzyka Bacha zatem mówi o harmonii świata opartej na prawach bytu, którego jest pierwotną osnową. Zamiłowanie do muzyki Bacha, nazwanego w wierszu Colinasa *La tumba negra* „harmonią świata”⁵⁸, oznacza przywołanie koncepcji świata harmonijnego. I nawet jeśli tylko rzadko znajduje ona potwierdzenie, a wręcz często bywa kwestionowana, pozostaje wciąż punktem odniesienia. Wiersz wypełniają gwałtowne pytania o sens i ład – bez odpowiedzi. Refrenicznie powtarza się podyktowana rozczarowaniem decyzja: „Ante su tumba negra, yo le dije que me iba” („Przed jego czarnym grobem powiedziałem mu, że odchodzę”). Próby zrozumienia chaotycznej rzeczywistości kończą się, kiedy przychodzi chwila zgody i pokoju płynącego z lektury św. Jana od Krzyża. Niespodziewanie rozlegają się wówczas dźwięki kantaty Bacha:

Yo le había dicho que me iba lejos,
aunque de lejos vine a visitarlo,
pero la tumba negra,
de repente, se abrió como una llamarada,
como cantata suya.
(¿Acaso era la 140?)

⁵⁷ B. Pocij, *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972, s. 10.

⁵⁸ Bach, jak również Haendel i Mozart, nazywani są klasykami, w tym znaczeniu, zauważa Tatarkiewicz, że „przestrzegali prostego rytmu, symetrycznej budowy utworu, doskonałości formy”. Tegoż, *O znaczeniu...*, s. 182.

La tumba negra fue
[...]
al fin como una hoguera musical.

[Ja już mu powiedziałem, że odchodzę daleko,
choć z daleka przybyłem do niego,
ale czarny grób
nagle zalśnił jak iskra,
jak jego kantata.
(Może to była 140?)
Czarny grób stał się
[...]
w końcu jak muzyczne ognisko.]

Natura tego doświadczenia wymyka się rozumowym spekulacjom. Przychodzi po walce, rozczarowaniach, wielokrotnych zapewnieniach o rezygnacji. Odczucie harmonii płynie z niewiadomego źródła, człowiekowi niedostępnego, które udziela mu się według własnych praw. Jeśli więc Bach jest posłańcem harmonii w poetyckim świecie Colinasa, to jej źródło pozostaje okryte tajemnicą. Wyraziście pokazuje to inny wiersz: *En Bonn, aquel anochecer* (z tomu *Los silencios de fuego*, czyli jednego z późniejszych zbiorów Colinasa). Jest on swoistą opowieścią o wizycie w Bonn. Sceneria wcale nie przypomina konwencjonalnego *entourage'u* Muz: chwila tuż przed kolacją w restauracji. Wiersz otwiera opis szczegółów z codziennego życia wzbogacony informacją, jaką mógłby zawierać folder dla turysty. Otóż restauracja mieści się w pałacyku, zbudowanym niegdyś jako budynek dworcowy dla cesarza, teraz jest tu Dom Kultury. Wśród chaotycznych śladów kultury i historii, które konfundują zwiedzającego, niespodziewanie dają się słyszeć krystalicznie czyste dźwięki Bacha:

Desde que abrí la puerta,
me llegaron distantes unas notas de Bach,
la música solemne
de un piano perfecto.

[Jak tylko otworzyłem drzwi,
doszły mnie dalekie nuty Bacha,
uroczysta muzyka
doskonałego fortepianu.]

Muzyka Bacha zaskakuje doskonałymi dźwiękami, których piękno tak obezwładnia, że bohater zapomina o celu swej wizyty. Być może dlatego, że – jak przypuszcza Maria Gołaszewska – „Bach przeniknął najgłębszą strukturę rzeczywistości. Słyszał ją jako nieustającą przemianę jednego tylko motywu – owego rdzenia bytu, stanowiącego niezmienny temat”⁵⁹. Bohater Colinaso musiał chyba doświadczyć takiego nagłego, intuicyjnego odczucia istoty bytu, bo jego celem jest odtąd dotarcie do źródła melodii:

Cruzaba los pasillos sin mirar
los mármoles, los cuadros, el fulgor
congelado de las cristalerías, todo aquel
arte muerto, como de cementerio.
Con avidez buscaba yo el origen,
el manantial seguro
de aquella melodía tan perfecta.

[Przebiegałem korytarze nie patrząc
na marmury, obrazy, blask
zamarznięty kryształów, całą tę
sztukę martwą jak cmentarz.
Z poządlivością szukałem źródła,
pewnego źródła
tej melodii tak doskonałej.]

Na końcu drogę zamykają jednak drzwi, przed którymi stoi kobieta, „jak Sybilla”, broniąc dostępu do tajemnicy:

⁵⁹ M. Gołaszewska, *Estetyka słuchu*, [w:] *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, cyt. za A. Białą, *Literatura a muzyka*, Warszawa–Bielsko-Biała 2011, s. 64.

“No, no puede pasar de aquí.
Detrás de esa puerta
ensaya, interpreta
a Bach,
el maestro
Sviatoslav Richter”

[„Nie, nie może pan wejść.
Za tymi drzwiami
ćwicz, gra
Bacha
mistrz
Światosław Richter”⁶⁰]

Jeszcze raz to samo doświadczenie: człowiek nie ma bezpośredniego dostępu do przemieniających, uzdrawiających dźwięków.

Do Colinasa głęboko przemawia także twórczość muzyczna Mozarta. Być może hiszpański poeta zgodziłby się z Arnoldem Schönbergiem, awangardowym kompozytorem z przełomu XIX i XX wieku. Twierdził on, że choć potoczna mądrość uważa muzykę Bacha za obowiązującą w niebie repertuar, to aniołowie, kiedy są sami, grają jednak Mozarta... O jedności prawdziwie uzdrawiającej muzyki, za jaką uważa się dzieło klasyka wiedeńskiego⁶¹ oraz o jej związkach ze źródłem muzyki orfickiej mówi wiersz Colinasa *Palabras de Mozart a Salieri* (JO)⁶²:

⁶⁰ Światosław Richter (1915–1997) był uznawany za jednego z największych pianistów XX wieku. Dzieła Bacha należały do najczęściej wykonywanych przez niego utworów.

⁶¹ Zdrowotne właściwości muzyki Mozarta są powszechnie znane. Jej dźwięki między innymi stymulują rozwój prenatalny dzieci, zaś niezależnie od wieku – relaksują. Pozostając w naturalnej zgodzie z rytmem oddechu, pulsem i falami mózgowymi, wspomagają aktywność intelektualną.

⁶² Wiersz ten należy do liryki maski, znanej też twórczości Herberta – przykładem choćby często przywoływany *Tren Fortynbrasa* (SP). Wiersz jest również podobny w tonie do *Trenu Fortynbrasa*: ma charakter rozliczenia, w tym wypadku przeprowadzanego wobec niegodnego konkurenta do sławy artysty.

Como todos aquellos que se encumbran,
tuviste nombre por tener poder;
ese poder del que nació tu gloria,
ese poder del que nació el temor
y el halago de aquellos que te aplauden.

Pero jamás pudiste amordazar
el dulcísimo son que de mis labios
brotaba: herencia y música de Orfeo.
Son que temes y gozas cual veneno
delicioso en tus noches con insomnio.

Jamás pudiste dar con el origen
profundo de mi clara inspiración.
Secreto manantial el de mi pecho
que derrama estrellas y, a su vez,
a él acuden serenas las estrellas
a beber y a saciarse de infinito.

[Jak wszyscy, którzy wznoszą się nad innych
miałeś imię, bo miałeś władzę;
tę władzę, z której narodziła się twoja chwała,
tę władzę, z której narodził się strach
i pochlebstwa tych, którzy cię oklaskują.

Ale nigdy nie mogłeś zagłuszyć
słodkiego dźwięku, który z moich ust
płynął: dziedzictwo i muzyka Orfeusza.
Dźwięku, którego się boisz i którym się rozkoszujesz jak
[trucizną
wyśmienitą w bezsenne noce.

Nigdy nie mogłeś znaleźć źródła
głębokiego mojego jasnego natchnienia.
Sekretne źródła w mojej piersi,
z którego wypływają gwiazdy, i do którego
przychodzą też gwiazdy spokojne
pić i nasycić się nieskończonością.]

Tak w wierszu Colinasa opisuje swoją muzykę Mozart, zwracając się do Salieriego, zazdrośnie pragnącego mu dorównać. Muzyka Orfeusza jest darem, którego nie można zdobyć dzięki własnym wysiłkom czy pozycji w świecie. Nie wolno jej traktować użytkowo, bo to przeczy jej istocie. Rodzi się w nieznanym sposobie w duszy artysty, a jej miarą jest nieskończoność. Replikę Mozarta można też odczytać jako poetycki manifest Colinasa – wyznanie wiary w poezję orficką, spragnioną łączności z tajemnicą nieogarnionego kosmosu⁶³. Także i Herbert, w wierszu *Portret końca wieku* (EB), wśród dysonansów współczesności tęsknił za muzyką Mozarta: „niech wszędzie gwiazda prawdziwa *Lacrimosa* Mozarta”.

Wiersz Herberta o innym klasyku wiedeńskim, *Beethoven* (ROM), uświadamia jeszcze więcej przeszkód. Muzyka jest bezsilna wobec ludzkiego zabiegania o rzeczy doczesne czy nawet zbytnej troski o dobra nadprzyrodzone. Jest także bezsilna wobec nieubłaganych praw, którym człowiek musi ulec. Tak samo jak słynna Beethovenowska *Sonata księżycowa* nic nie zmienia w świecie, bo księżyc „jest księżycem także bez sonaty”:

na koniec przyszło to co przyjść musiało – wielkie otępienie
nieme ręce biją w ciemne pudła i struny
wydęte policzki aniołów obwołują milczenie

Zwycięża biologia: wszyscy umarli, a muzyka kompozytora jest już tylko rozpaczliwym usiłowaniem, by przedłużyć ziemską egzystencję.

Muzyka nigdy na trwałe nie uwalnia człowieka od jego ograniczeń. Nie może połączyć z Absolutem, zapewniając nieśmiertelność, co symbolizuje również niedostępność źródła muzyki we wspomnianym wierszu *En Bonn, aquel anochecer*. Nie uchroni

⁶³ Zob. też interpretację tego wiersza: L. Romero Tobar, *Antonio Colinas: Palabras de Mozart a Salieri*, [w:] *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, red. P. Fröhlicher, G. Güntert, R. C. Imboden, I. López Guils, Bern 2001.

człowieka przed jego własną słabością i naturą. Poczucie harmonii, jakie może dać muzyka, jest tylko echem istniejącego gdzieś porządku i jedynie przynosi otuchę cierpiącemu człowiekowi. Nic więcej.

Czy zatem muzyka, wprawiająca w zachwyt, nie jest tylko „ćwiczeniami wysokiego stylu”⁶⁴, ornamentem? Pojawia się wątpliwość nawet co do istotnej wartości muzyki Bacha – w wierszu *La tumba negra* Colinas przypuszcza, że kompozytor usiłował muzyką jedynie zagłuszyć ból i udrękę:

¿Con qué tormenta quiso aniquilar
su tormento aquel hombre?
¿Qué pretendió aplacar su corazón?
Acaso sólo fuera un fácil abismarse en paraísos,
en aquel huracán, tan blanco, de su música.

[Jaką burzę chciał uciszyć
swoją burzę ten człowiek?
Co chciało uspokoić jego serce?
Może to było tylko łatwe zanurzenie w rajach,
w tym huraganie, tak białym, własnej muzyki.]

Może Bach pragnął tylko łatwej ucieczki, nic więcej, żadnego odkrywania sensu świata? Może chciał jedynie zagłuszyć swój niepokój, szukał schronienia, chwilowego azylu przed niedo-
godnościami życia? Sprowadzenie roli muzyki do przeżycia na
wskroś subiektywnego odbiera jej nadprzyrodzoną moc i tajem-
nicę. Jeśli muzyka Bacha miałyby zagłuszać dysonansowe dźwię-
ki, to nie mogłyby przyczyniać się do przywrócenia harmonii. Siła
prawdziwej muzyki nie może wypływać z potrzeby zagłuszania
„krzyku cierpiących”.

Herbert dobrze zdaje sobie sprawę z tych uwarunkowań. Choć idea muzyki przywracającej ład jest dla niego istotnym punktem odniesienia, nie darzy muzyki bezgranicznym zaufa-

⁶⁴ Z wiersza *To* Czesława Miłosza. Tegoż, *Wiersze wszystkie*, s. 1139.

niem. Wojciech Ligęza odnotowuje, że tematami muzycznymi poety rządzi zmienna perspektywa, oscylująca „między miłością a niechęcią, pochwałą a oskarżeniem, tonem serio a poetyckim żartem”⁶⁵. Sam Herbert nie ukrywał zresztą swej niechęci do muzyki:

A poza tym mam niechęć... To zabrzmiałoby strasznie banalnie, wie pan – muzyka przynosi ukojenie, budzi entuzjazm bez wysiłku! Mnie zawsze *Symfonia bohatera* napawała bohaterскими uczuciami, potem myślałem o orkiestrach wojskowych i o ludziach, którzy mordują, a potem grają Beethovena, prawda... to chyba trąci kiczem, ale zostało mi z czasów okupacji, kiedy się formowałem jako człowiek: podejrzliwość wobec muzyki. Przy całym jakimś szacunku...⁶⁶

Poeta z pewnością – zauważa trafnie Anna Legeżyńska – nie wybrałby „modelu pięknie i bezbłędnie skomponowanego życia”⁶⁷. Wspomniany już wiersz *Brewiarz (Panie, wiem że dni moje są policzone...)* z *Epilogu burzy* wyraźnie przeciwstawia nie-realność muzycznej harmonii – przypadkowości egzystencji:

życie moje
powinno zatoczyć koło
zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
a teraz widzę dokładnie
na moment przed kodą
porwane akordy
źle zestawione kolory i słowa
jazgot dysonanse
języki chaosu

⁶⁵ W. Ligęza, *Herbert...*, s. 69.

⁶⁶ *Światło na murze*, s. 112.

⁶⁷ A. Legeżyńska, *Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] *też*, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 126.

Mimo wszystko do ostatniego tomu muzyka pozostaje dla poety znakiem najwyższej harmonii i przedmiotem pragnień. Tak więc postawa Herberta wobec muzyki pełna jest dwuznaczności.

Motywy muzyczne w poezji Colinasa i Herberta przede wszystkim symbolicznie ujawniają świadomość utraty jedności z całością sensowną i harmonijną, bardziej doniosłą i istotną niż jedno ludzkie życie. Człowiek, usiłując „remuzykalizować” świat, nie potrafi też zmienić rzeczywistości – ani ruchu ciał niebieskich, ani losów świata, ani przekroczyć własnych ograniczeń. Siła jego muzyki jest jednak ogromna, gdy idzie o wyrażanie ludzkiego zachwytu, bólu i rozterek, jakich doświadcza on na drodze w stronę sensu i ładu. Poza tym nawet jeśli idea muzycznej jedności świata nie gwarantuje harmonii, pozostają jej znaki, mniej lub bardziej czytelne, których poeta nie przeoczy.

Swoje wnioski dotyczące refleksji Herberta na ten temat tak podsumowuje Jacek Brzozowski:

[...] muzyka sfer w XX wieku – jeden przeciągły krzyk cierpienia. Wszystko zaś, co może poeta, to wsłuchać się w tę muzykę i chwycić jej niedosłyszalne wibracje, ze świadomością, że niczego to nie zmieni i nikogo nie odkupi. I z przeświadczeniem, że wiersze, które o tym mówią, nie prowadzą do żadnego wyjaśnienia⁶⁸.

Czy rzeczywiście jednak wiersze nie prowadzą do żadnego wyjaśnienia? Poezja, sztuka słowa, wydaje się szczególnie predestynowana, by odzwierciedlać najgłębszy, inaczej niewyraźalny, porządek świata. Tak przynajmniej wydają się sądzić niektórzy poeci i ich czytelnicy. Co szczególnego może więc dać poezja poszukującym śladu harmonii – „zagubionej liry Orfeusza”?

⁶⁸ J. Brzozowski, *Pan Cogito*, [w:] *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź 2004, s. 271.

V

CZY POEZJA MOŻE PRZYWRÓCIĆ HARMONIĘ?

„Pocieszenie w poezji”¹? – o tęsknocie za poezją orficką

Nadzieja związana z istnieniem harmonii we wszechświecie łączy się z wiarą w moc poezji, od zawsze blisko związanej z muzyką²: „Poezja jednoczy człowieka, który ją pisze z siłami i rytmem wszechświata, a słowo poetyckie powinno być muzyką – owocem tej harmonii”³. A jeśli nie jest?... Jeśli twórczość poetycka, jak lira Orfeusza, milknie, jej głos zamiast pobudzać do

¹ Tytuł nawiązuje do wiersza Colinas *De la consolación por la poesía* (TF).

² Colinas utożsamia poezję z muzyką: „Jeśli mówimy o muzyce i poezji, to czyż nie są w istocie tym samym? Od razu przypomina się imię Orfeusza, postaci, która ucieleśnia jeden z najbardziej wzorcowych mitów”, A. Colinas, J. Lledó, *Presencia y esencia...*, s. 10. We wstępie do przygotowanej przez siebie antologii poezji hiszpańskiej (*Al lector*, [w:] *Nuestra poesía en el tiempo*, Madrid 2009, s. 31) pisze: „Masz, przyjacielu czytelniku, w swych rękach muzykę. [...] [P]rzede wszystkim chcę, by towarzyszyła ci ta myśl, dla mnie fundamentalna, że poezja nie jest poezją, jeśli w jej formie i treści nie ma muzyki”.

³ D. Doncel, *Sobre „Tratado de armonía”*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje...*, s. 246. Słowo poetyckie usiłuje odzyskać odległą muzykę, „ten utracony dźwięk”, pisze o twórczości Colinasa Armando López Castro, *El hilo...*, s. 94.

życia, zamiera, a sam Orfeusz staje się nieobecny, można wtedy chyba tylko przyjąć godnie własną śmierć, stać się ofiarą całopalną w imię jakichś nieznanymi wartości... Mówi o tym Herbert w *Zimowym ogrodzie ze Struny światła*.

Wiersz otwiera obraz pejzażu po katastrofie („Jak liście opadały powieki kruszyła się czułość spojrzeń / drżały pod ziemią jeszcze zduszone gardła źródeł”), zaległa cisza („na koniec zamilkł głos ptaka”), światło zgasło, a ziemia przestała się obracać („ukośny promień padł na zatrzymaną ziemię”). Orfeusz pojawia się w niejasnym wspomnieniu – nie jest pewne, czy muzyka, która harmonizowała świat, była jego dziełem. Tę wątpliwość wyraża bezradne retoryczne pytanie: kto grał? Instrument, który niesie Orfeusz, to nawet nie lira, a pewna jej odmiana, forminga, która w naszej kulturze nie przywołuje tak jasnych skojarzeń z brzmącą czystym dźwiękiem poezją. Wzmacnia ten efekt porównanie instrumentu: forminga jest „pewna jak ramiona zmarłej”. Czy więc tylko śmierć jest pewna? Na to wskazuje zimowy krajobraz – niemy i nieruchomy. Pozostaje tylko ofiara („okrutnym losom włosów garść – niech spala się w powietrzu czystym”), symbolizująca pogodzenie się z wyższą koniecznością, nieubłaganym końcem wszystkiego, bez czekania na żadne wyjaśnienia ani nawet na „niepewną jasność”.

Zadaniem poezji jest przywracać życie, godzić przeciwieństwa, wśród których żyjemy, a uosobieniem tej misji powinien być dla poety właśnie Orfeusz. Ten prawdziwy, zachowany przez tradycję, który potrafił tak grać, by przywrócić harmonię. Colinas często mówi wprost, że poezja to harmonia, która potrafi pogodzić przeciwieństwa. Poetykę Colinasa, odnotowuje metaforycznie swoje wrażenia José Enrique Martínez Fernández, „należy sytuować pod znakiem Orfeusza, mitu, który łączy bogatą symbolikę myśli i twórczości poetyckiej: to harmonia przeciwieństw w śpiewie i poezji”⁴. Ze względu właśnie na szczególną rolę w przywracaniu harmonii Colinas przyznaje lirycy najważniejsze miejsce wśród rodzajów literackich, uznając zarazem, że jest ona czymś więcej niż jednym

4 J. E. Martínez Fernández, *Armonía y ritmo...*, s. 138.

z nich⁵. Jest przekonany, że potrzeba słowa poetyckiego jest najistotniejszą potrzebą człowieka. Wierzy, że prawdziwa liryka współbrzmi z muzyką kosmosu i ze światem, a słowo poetyckie „naśladuje rytm świata”⁶. Nietrudno usłyszeć tu echo Verlaine’owskiego zawołania ze *Sztuki poetyckiej*: „muzyki nade wszystkim”. Jest to postulat zresztą przywoływany wprost przez Colinasa⁷.

Pytanie, jak tworzyć poezję, nabiera w ten sposób znaczenia egzystencjalnego, stając się pytaniem o to, jak współcześnie odnajdywać porządek i sens istnienia. I jak to wyrazić w czasach, w których tyle razy podważano wartość słowa? „No caben las palabras / donde estuvo / la música” („Nie mieszczą się słowa, gdzie była muzyka”) – z żalem stwierdza poeta po wielu latach twórczości poetyckiej, w najnowszym tomie *Canciones para una música silente (El eco)*.

Według Ryszarda Nycza w modernizmie:

„wyrażanie niewyraźnego” polega na obdarzaniu formą i znaczeniem czegoś bezkształtnego i semantycznie nieokreślonego, i z tego powodu – można rzec – samego w sobie nieistniejącego. Modernistyczna epifania „przywołuje” bowiem do istnienia, a nawet „podtrzymuje” w istnieniu to, czego kształt formuje się dopiero w przedstawieniu a głęboki sens w pojęciu – i przeto w konsekwencji skazuje na nieistnienie to wszystko, co wymyka się władzy wyobraźni i rozumu, co pozostaje nieuchwytnie dla pojęć, niedające się przedstawić w obrazie ani przekazać w słowie⁸.

⁵ Por. np. wypowiedź Colinasa na temat poezji przytoczoną przez Fernando G. Delgado, *Antonio Colinas: la poesía como revelación*, „Ínsula” 1976, nr 356–357, s. 22. Hiszpański twórca wiąże poezję z etyką i estetyką – w jego rozumieniu dotyczy ona całego istnienia człowieka, oświetlając je swym blaskiem. O wyjątkowej naturze poezji mówi Colinas interesująco również w *Razones para una poética de nuestro tempo*.

⁶ A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 39.

⁷ Zob. J. Olivio Jiménez, *La poesía última de Antonio Colinas*, „Enlace”, wrzesień 1984, s. 23–24. Cyt. za L. M. Alonso Gutiérrez, *Antonio Colinas...*, s. 109.

⁸ R. Nycz, *Literatura jako...*, s. 47.

„Obdarzanie formą i znaczeniem czegoś bezkształtnego i semantycznie nieokreślonego” można by rozumieć jako odnajdywanie w nieharmonijnej rzeczywistości takiego ładu i sensu, jakich poza poetycką przestrzenią doświadczyć nie można. I może właśnie dlatego w poezji widzi Colinas uprzywilejowaną przestrzeń, w której może objawić się harmonia. Warto podkreślić, że objawianie „drugiej rzeczywistości” hiszpański poeta uznaje za najważniejsze zadanie poezji⁹.

Epifanijny charakter nie dotyczy jedynie poezji Colinasa, lecz najogólniej nowoczesnej literatury, w której ma miejsce – by użyć terminu Nycza – „modernistyczna epifania”. Poezja, mówiąc o czymś, sama się tym staje:

[...] staje się hermeneutyką nowoczesnego doświadczenia i zarazem obiektem hermeneutycznych poczynań interpretatorów – w procesie niekończącego się egzegetycznego postępowania. Można by rzec, że nie tylko mówi o tym, ale sama jest tym czymś – i na tym zresztą polega, najkrócej biorąc, stosunek nowoczesnej literatury (sztuki w ogóle?) do rzeczywistości przejawiającej się w nowoczesnym ludzkim doświadczeniu¹⁰.

Do tej rzeczywistości ma dostęp tylko poeta otwarty na całość doświadczenia, na szeroko pojmowaną rzeczywistość. Colinas-poeta stoi więc zawsze wobec tajemnicy: „Myślę, że w mojej twórczości prowadzę właściwie nieustanny dialog z tajemnicą, z drugą rzeczywistością, która nie przeczy rzeczywistości zmysłowej, lecz odczytuje ją na nowo i w sposób poetycki, zarazem ją przekraczając”¹¹. W *Trzecim traktacie o harmonii* Colinas parafrazuje słowa Malraux, zamieniając „sztukę” na „poezję”: „Historia poezji polega na tym, że człowiek zawsze oczekiwał od poezji

⁹ Por. F. G. Delgado, *Antonio Colinas: la poesía como revelación*, „Ínsula” 1976, nr 356–357, s. 22.

¹⁰ R. Nycz, *Literatura jako...*, s. 256–257.

¹¹ *Antonio Colinas: „Un poema mueve las conciencias”*, [w:] *Signos sobre la ceniza*, s. 438.

togo, czego sam nie mógł osiągnąć. Innymi słowy, poezja istnieje tylko w chwili, w której coś przeciwstawia się rzeczywistości. Ludzie odnaleźli to jedynie w transcendencji”¹². Zadaniem poezji jest objawiać to, co niewidzialne, a jednocześnie przywracające harmonię.

Również w odniesieniu do Herberta mówi Nycz o poetyce rewelatorskiego zapisu, która staje się „ochronnym medium formy (»formy odpornej na działanie czasu«, *Do Ryszarda Krynickiego – list*), osłaniającej przed obezwładniającymi podmuchami rozkładu, pozoru i nieokreśloności”¹³. Forma – posłużmy się umownie tym określeniem – mogłaby przywracać nadzieję na harmonię, przynosząc poczucie trwałości. I tak na przykład Jacek Brzozowski dostrzega w *Panu Cogito* Herberta „kompozycyjny ład, porządek i logikę”, nazywając cykl „spójnie ułożoną opowieścią o duchowej biografii”¹⁴. Z kolei o porządku architektonicznym, wzorze dla wszelkiej sztuki, nie tylko poetyckiej, wspomina Tomasz Bocheński w cytowanym już szkicu o wymownym tytule *Architektura dzieła i chwile wieczności – przedstawione w esejach Zbigniewa Herberta*.

Odnajdując właściwą „formę”, „własny rytm śpiewu”¹⁵, poezja wydaje się właśnie przywracać łączność człowieka z rytmem wszechświata. Istotę tak rozumianej poezji stanowi według Colinas ów orficki ton, o którym zawsze pamiętali wielcy poeci, na przykład Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, święty Jan od Krzyża, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez¹⁶. Przeciwstawia im Colinas poezję czysto intelektualną, w jaką współcześnie często przeobraża się sztuka słowa. Nie akceptuje on:

[...] stopniowej przemiany poezji w zadanie czysto intelektualne, w zbyt łatwe, bałamutne układanie słów w wersy.

12 A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 269.

13 R. Nycz, *Literatura jako...*, s. 255.

14 J. Brzozowski, *Pan Cogito*, s. 248.

15 A. Colinas, *Paisaje mediterráneo y teoría lírica*, „Ínsula” 1983, nr 444–445.

16 A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 211.

Stopniowej rezygnacji z tego, czym w istocie zawsze była i jest poezja: z jej rytmu, *muzyki*, dźwięku orfickiego, który wielcy poeci zawsze starali się nam przypominać¹⁷.

Słowu poetyckiemu wyznacza Colinas rolę szczególną, która wyróżnia je spośród innych słów: nie jest ono „słowem, które tylko komunikuje, zaświadcza lub interpretuje, lecz jest słowem żarliwym, które musi jaśnieć swym blaskiem i zarazem poruszać czytelnika”¹⁸. O jego istocie stanowi moc przemieniania świata: „misja zmieniania rzeczywistości, przekraczania rzeczywistości, by ją wzbogacać”¹⁹. Awangardowym rozwiązaniem odmawia poeta znaczenia: „Ten zmysł harmonii i muzyczności w wierszu oddalił mnie zarówno od nowatorskich sposobów posługiwania się językiem, jak i od silnej prozaizacji, które tak często stosuje się we współczesnej poezji”²⁰.

Poezja powinna zatem ogarniać pełnię rzeczywistości, a zadanie poety polega nade wszystko na tym, by jej prawdy i piękna nie zagłuszać intelektualnymi dywagacjami. Colinas przestrzega przed tym w pierwszym wierszu cyklu *La patria de los tocadores de siringa (Primavera, A)*: „No perdáis la belleza cantán-dola, vosotros / que de ella os rodeáis en los prados de Arcadia” („Nie utraciecie piękna, śpiewając o nim, wy, / którzy otaczacie się nim na łąkach Arkadii”). Ten ośmiowersowy utwór otwiera pozdrowienie wiatru: „Salud, salud al viento”, przynoszącego nową energię, nowe tchnienie życia. Jest to też zarazem apostrofa do tych, którzy przebywają w Arkadii, ciesząc się zapewne jej harmonią, zapraszająca do poddania się powiewom wiatru – nieprzewidywalnego, pełnego zapachów płodnej ziemi. Nie wolno więc i w poezji zagubić naturalności, kolorów, światła, dostrzegalnych kształtów. Żarliwość słowa oddająca intensywność kontaktu ze światem należy, zdaniem Colinasa, do istoty poezji: „Poezja musi odzyskać swą żarliwość. Myślę, że jest to

¹⁷ Tamże, s. 210.

¹⁸ Antonio Colinas: „Un poema mueve...”, s. 438.

¹⁹ L. F. Zaurín, Antonio Colinas..., s. 24.

²⁰ J. L. Puerto, *Conversación con Antonio Colinas*, s. 80.

jedna z nieodłącznych cech poezji; wiersz musi poruszać emocje i oczywiście mieć siłę wyrazu”²¹.

A czym jest poezja dla Herberta? We wspomnianym *Zimowym ogrodzie* (SŚ), jednym z nielicznych wierszy, które wprost przywołują Orfeusza – choć, co już zaznaczono, w dość niejasnym wspomnieniu – nie wiadomo, jak należy grać „tak aby wszystko pogodzić rękę gałąź i niebo”. Jak tworzyć poezję? Zamiast dawać pozytywne odpowiedzi, Herbert, wyznawca antynomii, chętniej mówi o tym, czym poezja nie jest. I tak na przykład w wierszu *Pisanie* (SP)²² odmawia twórczości koturnowej powagi i misji. Z poetyckich usiłowań, by na wzór boski tworzyć wszechświat, Herbert drwi z charakterystyczną dla siebie ironią:

kiedy dosiadam krzesła
aby przytąpać stół
i podnoszę palec
aby zatrzymać słońce
[...]
koniec koniec
nie udało się
wniebowstąpienie

Czy to znaczy, że polski poeta odcina się zdecydowanie od wzniosłej idei współbrzmienia mowy poetyckiej z wszechświatem? Z pewnością nie, jednak wobec przytoczonych słów, pełnych kpiny pod adresem górnołotnych poetów, można przypuszczać,

²¹ L. F. Zaurín, dz. cyt., s. 24.

²² Trudno bez zastrzeżeń zgodzić się z Jackiem Łukasiewiczem, który stwierdza, że „wierszy autotematycznych [...], utworów o własnym pisaniu, refleksji o poezji w twórczości Herberta prawie nie ma”. J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 90. Wiersze, które można odnieść do twórczości poetyckiej – choć czasem w sensie może nieco szerszym niż w rozumieniu Łukasiewicza – pojawiają się od *Struny światła* po ostatni tom, a trzeba by do nich zaliczyć, na przykład, utwory: *Chciałbym opisać*, *Kołatka*, *Trzy studia na temat realizmu*, *Ornamentatorzy*, *Pisanie*, *Nic ładnego*, *Ala ma kota*. *W obrobie analfabetyzmu* i wiele innych.

że poetycki kształt utworów Colinasa, nieraz dość majestatyczny i powolnie refleksyjny, mógłby wydać się Herbertowi zbyt dostojny, a zadania stawiane poetom zbyt wygórowane. Nie znaczy to absolutnie, że Herbert nie korzysta ze stylu wzniosłego. Wręcz przeciwnie, nawiązania do stylu biblijnego, nacechowane stylistycznie słownictwo czy apostrofy nieraz pojawiają się w jego poezji, co jest widoczne nawet dla mniej wprawnego czytelnika. Często jednak opatruje je odwracającą sens ironią albo wplątuje w znaczeniowe paradoksy. Łączy antynomiczne tonacje nastrojowe i stylistyczne. Dawne dostojne sposoby mówienia nie mogą, według poety, zostać użyte wprost, jeśli poezja ma mówić o współczesności, tak różnej od dawnego świata.

Lepiej, by poeta, niczym malarz (*W pracowni*, SP), pracował „bez skrzydeł / w opadających pantoflach”, za to blisko rzeczywistości – nie idealnej, lecz ułomnej. Nierealne oczekiwania nie przynoszą dojrzałych owoców, więc nie są warte starań. Nie należy, uważał Herbert, „wymyślać łoża na miarę doskonałego człowieka” (*Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi*, ROM). Doskonałość, gdy ją przedkładać nad człowieka, prowadzi do okrucieństwa i bezwzględności.

Wyrzeczenie się tak pojmowanej doskonałości nie oznacza rezygnacji z dbałości o precyzję i sugestywność języka, przeciwnie – wybór właściwych słów jest niezwykle istotny dla obu poetów²³:

Odrzuciłem wszelkie ozdobniki – twierdził Herbert – wyszukaną rytmikę, inwersję składniową i eufoniczność wiersza na rzecz dość nagich zdań wyrażających próbę opisanego tego, co mnie otacza. Straciłem wiarę w to, że poezja może naprawić świat. Ale jeszcze pęta się we mnie złudzenie, że właśnie poezja jest próbą narzucenia odrobiny ładu i stwa-

²³ Właśnie precyzję słów i świadomość ich ekspresyjnych możliwości u poetów *novísimos* podkreśla José Olivio Jiménez, *Variedad y riqueza de una estética brillante*, „Ínsula” 1989, nr 505, s. 2. Choć przynależność Colinasa do *novísimos* pozostaje kwestią dyskusyjną, jego koncepcja słowa poetyckiego zbliża go do tej formacji.

rza możliwość komunikowania się z ludźmi za pomocą zapisanego wzruszenia²⁴.

Słowo poetyckie w drodze ku harmonii powinno więc przywracać światu kształt dzięki swojej precyzji i żarliwości. Mercedes Gómez Blesa mówi właśnie o Colinasie, że „przywraca mu [światu] kształt swoim słowem”²⁵. Colinas zapewne zgodziłby się z refleksją Adama Zagajewskiego, który tak pisał, „broniąc żarliwości”:

W poezji chodzi bowiem o precyzję i konkretność, słowa są tu poświadczane nie, jak tego chciał Rudolf Carnap, przez empiryczne, kwantyfikowalne spostrzeżenia, tylko przez egzystencjalną gotowość, przez doświadczenie, przez nasze życie, przez refleksję, przez chwilę olśnienia; lecz są poświadczane, nie pojawiają się w sposób arbitralny [...]”²⁶.

Na doskonałość ekspresji w poezji Colinasa, a jednocześnie szczególny poetycki rytm zwraca uwagę Alonso Gutiérrez²⁷. Jego zdaniem cechy te stają się z czasem coraz bardziej charakterystyczną właściwością dykcji hiszpańskiego poety.

Również Herbert bardzo precyzyjnie wykrawa potrzebne kształty z poetyckiej materii. Czyni tak nie po to, by uwodzić czytelnika blichтром piękносłowa – z którego kpi choćby we wspomnianym wierszu *Arijon* – lecz w trosce o dokładne wypowiedzenie tego, co pragnie wyrazić. W utworze *Ornamentatorzy* (HPG) pochwała tytułowych bohaterów ma w istocie charakter ironiczny: Herbert podziwia takich artystów, którzy szukają prawdy, nie zaś mają na względzie jedynie dobre samopoczucie odbiorców, wybierając dla nich słowa ciepłe i radosne, zamazując „brzydkie

²⁴ *Czym byłby świat...*, s. 55.

²⁵ M. Gómez Blesa, *Zambrano-Colinas: Misterium Fascinans*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje...*, s. 137.

²⁶ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, s. 29.

²⁷ L. M. Alonso Gutiérrez, *Antonio Colinas...*, s. 40.

plamy w krajobrazie idealnym”. Nie chodzi o ideał, lecz o prostotę, co trafnie opisuje Małgorzata Mikołajczak:

[...] wszystko okazuje się zbyt proste, żaden ciekawy ornament się nie pojawia. Jednak owa prostota, sama w sobie tak nieinteresująca, pełni ważną rolę w semantyce całości wypowiedzi – podobnie jak treść słów poety, także ich nieozdobny rytm powtarza „suchy poemat moralisty / tak – tak / nie – nie” (*Kołatka*, HPG)²⁸.

Jan Potkański słusznie widzi tutaj przeciwstawienie się współczesnej „chaotycznej i mglistej rzeczywistości” oraz „mowie mętej i unikającej odpowiedzialności za swój sens”²⁹.

Interesujące, że w odniesieniu do dykcji poetyckiej Colinasa znaleźć można wypowiedzi badaczy nawzajem się wykluczające: z jednej strony, zwykle w postaci zarzutów, uwagi o języku kwiecistym i wyszukanym, z drugiej – podkreślanie ascezy słownej i dyscypliny. Do barokowej dykcji Colinas sam się przyznaje: „Zarzucano mi język barokowy i przesadny. Ale to nie jest mój dowolny wybór: to efekt mojego doświadczenia”³⁰.

Jednak już od *Sepulcro en Tarquinia* język Colinasa staje się bardziej skondensowany i syntetyczny. Sam poeta zdawał sobie z tego sprawę: „to prawda, że w dwóch ostatnich częściach tomu widać zwrot w stronę medytacji, jakby moja poezja stawała się bardziej refleksyjna, bardziej zwarta, bardziej ogołocona”³¹. Jego dykcję poetycką Alonso Gutiérrez opisuje w kategoriach miary i naturalności³². W opinii badacza Colinas jest „powściągliwy zarówno w swojej postawie, jak i w ekspresji”³³. Ekspresja poety z czasem zmierza więc ku prostocie i wyciszeniu. Inny krytyk dopowiada: „Colinas jest przede wszystkim rzemieślnikiem słowa.

28 M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., s. 21.

29 J. Potkański, dz. cyt., s. 27.

30 S. F. Cava, *Encuentro con Antonio Colinas*, s. 46.

31 A. Colinas, *La poesía como revelación*, s. 22.

32 L. M. Alonso Gutiérrez, *El corazón*..., s. 114.

33 Tamże, s. 114.

Rzemieślnikiem zagorzałym, z uporem pragnącym wydobyć ze słowa, w nim i przezeń tysiąc przezroczyści, które wzbogacą język. To jest znak prawdziwego poety”³⁴.

José Olivio Jiménez uznaje właśnie rozwiązania formalne za wyznacznik poetyckości, dostrzegając w wierszach Colinasa „nieskazitelną formę, którą jedynie czujna dyscyplina artystyczna może zapewnić poezji, żeby ta nie pozostała tylko świadectwem ludzkiej mierności”³⁵.

O tym, że poezja nie może ograniczać się do poświadczania ludzkiej małości, jeśli chce przetrwać próbę czasu, wiedział też Herbert. Mówi o tym dość dosadnie w wierszu o znamienym tytule *Dlaczego klasycy* (N):

jeśli tematem sztuki
będzie dzbanek rozbity
mała rozbita dusza
z wielkim żalem nad sobą

to co po nas zostanie
będzie jak płacz kochanków
w małym brudnym hotelu
kiedy świtają tapety

Sztuka słowa nie może zajmować się indywidualnym poczuciem nieszczęścia, ograniczonym do własnego *ego*.

Właśnie poezja z ducha orficka staje się przestrzenią, w której padają pytania o sprawy fundamentalne. Jak zauważa José Luis García Martín, Colinas na wzór Orfeusza pragnie „zwrócić naszą uwagę na kilka istotnych pytań, które niepokoją człowieka od początku czasów. Jak Orfeusz chce wyjść poza rzeczywistość widzialną i powrócić ze zdobytą mądrością, którą muzyka wersu pomoże przekazać ludziom”³⁶. Colinas przekonany jest, że „za-

³⁴ Tamże.

³⁵ J. Olivio Jiménez, *Introducción*, s. 24.

³⁶ J. L. García Martín, *Herencia y música de Orfeo*, „Cuadernos del Sur”, 23 czerwca 1988.

równy ten, kto bada, jak i ten, kto tworzy poezję, wychodząc od tego, co czuje, przede wszystkim zadaje **pytania**³⁷. Dostrzega wagę starych pytań ludzkości:

Myszę, że musimy znowu postawić sobie wiele z tych pytań, które formułowali romantyczni poeci środkowoeuropejscy; teraz, kiedy już rozczarowała nas iluzja awangardy, minęła gorączka nowości. Są wśród nich także pytania Greków i Rzymian, często bez odpowiedzi – wiele mrocznych pytań serca³⁸.

Chodzi o wielkie pytania uniwersalne, związane jednak z aktualnością, w której się rodzą.

Wzorem dla hiszpańskiego poety są więc romantycy środkowoeuropejscy, u których podziwia „słowo poetyckie” przywracające „światu porządek i harmonię”³⁹. W *Nuevo tratado de armonía* analogicznie opisuje własną pracę nad wierszem *La tumba negra*: „Jest ona podobna do porządkowania świata, w którym słowo jest ogniem: gaśnie, płonie, zostawia żar i popiół w naszych rękach”⁴⁰.

Uwagę Śliwińskiego dotyczącą polskiego poety można zatem odnieść w równej mierze do każdego z interesujących nas twórców. Poeta:

[...] wśród bałaganu i chaosu powstałego na miejscu niedysiejszego ładu szuka nieredukowalnego minimum sensu, które nie tyle nawet dawałoby jakieś oparcie, ile byłoby rodzajem soczewki, poprzez którą odsłaniałaby się i przypo-

37 A. Colinas, *Razones para...*, s. 34. Alonso Gutiérrez, pod tym względem łącząc Colinasa z romantyzmem, uważa, że właśnie w romantyzmie dokonał się zwrot od poezji oznajmniającej do poezji inwokacji i pytań. Tegoż, *El corazón...*, s. 110.

38 R. María Pereda, *Antonio Colinas: „La única misión del poeta es escribir buena poesía”*, „El País”, 4 stycznia 1980, s. 23.

39 A. Colinas, *El sentido...*, s. 26.

40 A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 169.

minała zniweczona harmonia. Istnienie wiersza jako wiersza, rozproszonych elementów spojonych w językowo-intelektualny kształt, jest takim minimum: daje obraz tego, czym być mogła kiedyś poezja⁴¹.

I, jak sądzę, może dawać obraz tego, czym mogła być kiedyś harmonia. Poezja pozwala ją odsłonić, choćby częściowo, mimo że wypełnianie tego poetyckiego zadania wymaga wiele cierpliwości – jak mówi Herbert w wierszu **** (Zasypiamy na słowach...)* z tomu *Napis*: „trzeba śnić cierpliwie / w nadziei że treść się dopełni”. Pisanie jest nadawaniem sensu rzeczywistości: jak fenomeny, które dla Husserla zyskiwały znaczenie dopiero w świadomości, tak świat dla poetów nabiera znaczenia dopiero, gdy obejmą go poetyckim słowem. Wtedy ów świat – mają nadzieję Colinas i Herbert – stanie się choć trochę bardziej zrozumiały i możliwy do przyjęcia.

Wiele wskazuje na to, że Herbert mimo wszystko miał wysokie oczekiwania wobec poezji, a przynajmniej wspominał o nich w autoironicznym tonie: życie, jak pamiętamy, i zapewne również własna twórczość, miałyby się w idealistycznym wyobrażeniu zamknąć „jak dobrze skomponowana sonata”, jak dzieło sztuki stworzone zgodnie z określonymi prawami. Tak oczywiście nie było i nie mogłoby być. Pozostają jednak próby, które nie są zupełnie bezowocne, bo przynoszą obraz tego, czym – mimo niepewności, porażek i niespełnienia – może dla współczesnego człowieka być sens istnienia.

W poezji ów obraz nieosiągalnej harmonii w szczególny sposób kształtuje brzmienie utworu i rozwiązanie wersyfikacyjne. W artykule poświęconym Marii Zambrano, którą Colinas wysoko ceni, przytacza poeta jej słowa: „myśl im czystsza, tym bardziej potrzebuje liczby, miary, muzyki”⁴². Co może znaczyć poetycka „forma” – liczba i miara w poetyckiej ekspresji – na drodze poszukiwania sensu i harmonii?

41 P. Śliwiński, *Poezja, czyli bunt*, s. 160.

42 A. Colinas, *El viaje hacia dentro*, „El País”, 26 czerwca 1984, s. 12.

„Zanim nadejdzie [...] uduszenie bezkształtem” – o kształcie i porządku form wersyfikacyjnych

Myśl, że współcześnie poruszamy się w chaosie, że tradycyjne kierunki straciły sens, towarzyszy człowiekowi przynajmniej od końca XIX wieku. W *Wiedzy radosnej* Nietzschego krzyczy o tym dramatycznie człowiek oszalały: „Dokąd my zdążamy? Precz od wszystkich słońc? Nie spadamyż ustawicznie? I w tył, i w bok, i w przód, we wszystkich kierunkach? Jestże jeszcze jakieś na dole i w górze?”⁴³. Nietzscheński bohater, jak mówi on sam, przyszedł za wcześnie, „nie jest jeszcze na czasie”, a ludzie nie rozumieją jego przejmującej diagnozy. Niespełna sto lat później polski poeta niemal w tych samych słowach ujął dramat tego zagubienia: „człowiek współczesny / spada we wszystkich kierunkach / równocześnie / w dół w górę na boki” – pisał Tadeusz Różewicz w poemacie *Spadanie z tomu Twarz trzecia*⁴⁴, wyrażając doświadczenie chaotycznej rzeczywistości w nowej, nazwanej przez krytyków różewiczowską, odmianie wiersza wolnego składniowego.

Herbert, choć często korzystał z Różewiczowskich rozwiązań wersyfikacyjnych, pozostał też „w cieniu heksametru” (*Arijon*), nawiązując do tradycyjnych miar metrycznych, oczywiście nie naśladowując ich dokładnie ani wprost. Choć większość jego utworów poetyckich to wiersz wolny, w wielu z nich można dostrzec ślady regularnych form: czterostopowego jambu, sześćcioakcentowca tonicznego czy wiersza sylabicznego nieregularnego⁴⁵. Tradycyjna wersyfikacja, odwzorowana dosłownie na dawnych użyciach, nie mogłaby przecież współistnieć z niepokojem, uspić dramatycznej świadomości bezkształtu, którego obawia się bohater wiersza *Potwór Pana Cogito* (ROM)⁴⁶:

⁴³ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 110.

⁴⁴ T. Różewicz, *Niepokój...*, s. 430.

⁴⁵ Syntetycznie i zarazem precyzyjnie przedstawia ich użycia Małgorzata Mikołajczak, *Wstęp*, s. CLXX–CLXXXI.

⁴⁶ W chaotycznej przestrzeni współczesności, rządzonej przez przypadek, znajdują się na przykład bohaterowie takich utworów Herberta jak *Jonasz*, *Brak węzła*, *Dlaczego klasycy*.

zanim nadejdzie
powalenie bezwładem
zwyczajna śmierć bez glorii
uduszenie bezkształtem

Rytm i melodia porządkującego słowa poezji przynoszą jednak ulgę. Bezwładny ruch, poddanie się chaotycznym i bezcelowym siłom prowadziłyby do śmierci, bezsensownej, bo „zwyczajnej [...] bez glorii”. Poezja, która na wzór muzyki jest także strukturą, może przynosić nadzieję ocalenia przed bezładem i przypadkowością⁴⁷. „Wygnaniec kształtów oczywistych” ucieka się do precyzyjnej organizacji słów i znaczeń, do przemyślanych odwołań, do układów metrycznych.

Piotr Śliwiński widzi w tych przedsięwzięciach metrycznych nie tyle próby odbudowania ładu, ile przejaw poetyckiego buntu, bezradnego wobec bezsensownej rzeczywistości: „Elegancja wykładu, retoryczna gracia, subtelność ironii, tak znamienne dla wierszy Herberta, nie odzwierciedlają żadnej harmonii

⁴⁷ Adam Poprawa proponuje uznać podobną koncepcję poezji za istotę klasycyzmu, przynajmniej Rymkiewiczowskiego: „rozpoznając prezentowaną postać kultury, wiersz staje się aktem porządkującym i w ten sposób – mimo wszystko – nadającym sens. I to jest, ewentualnie, klasycyzm”. A. Poprawa, *Jest Rymkiewicz, ale czy jest klasycyzm*, „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 82. Idąc tym tropem, koncepcję poezji Colinasa i Herberta można by nazwać klasycystyczną. Bliski takiemu pojmowaniu współczesnego klasycyzmu jest Piotr Śliwiński, który jego genezę skłonny jest łączyć z potrzebą ładu: „Gdyby jednak koniecznie szukać odpowiedzi na pytanie o powody odradzania się klasycystycznych światopoglądów w naszym stuleciu [XX], to być może należałoby zauważyć, że są one formą niepokoju o świat. Albo inaczej, że są niepokojem poszukującym formy, właściwego wyrazu; właściwego, czyli takiego, który nie powiększa i tak już wyzierającego zewsząd chaosu i zniwastowania”. P. Śliwiński, *Niepokój*, „Polonistyka” 2000, nr 2, s. 67. Poszukiwania właściwej porządkującej formy, podsycane w twórczości obu poetów ciągłym niepokojem, byłyby zatem z ducha klasycystyczne.

rzeczy. Są kolejnym z przejawów buntu przeciw rozkładowi⁴⁸. Formalny ład nie jest i nigdy nie może być odzwierciedleniem obrazu świata, który zbudowany jest często z pozbawionej sensu nieokreśloności.

Nijakość rzeczywistości niestety często staje się materią sztuki. W wierszu *Nic ładnego* (SP) Herbert ironizuje na temat takiego materiału artystycznego. „Nic ładnego” to chaotyczne elementy otaczającej nas codzienności: „deski farba gwoździe kłajster / sznurek papier”. Dzieło sztuki powstaje „nie z atomów / lecz z odpadków”. Enumeracja przypadkowych, często nieprzydatnych przedmiotów wyraża chaos tego, co nas otacza. Stanowi zarazem wyzwanie, by chociaż spróbować nadać rzeczywistości kształt – wzorem Boga tworzącego dobry świat z chaosu. Choć poetycki bohater Herberta pośrednio wyraża pogląd, że ani fałsz, ani kłamstwo o sobie nie mogą być podstawą kreacji (ironiczne: „byle tylko / z mądrą miną / byle tylko / pewną ręką”), to odpowiedzi na to, jak stworzyć, oczywiście nie daje. Dysponując takim materiałem, poeta nie może odzwierciedlać żadnej „harmonii rzeczy”, to prawda. Czy jednak bunt jest jedyną racją tworzenia? Myślę, że należałoby rozważyć też inną możliwość: „elegancja wykładu, retoryczna gracia” – dodajmy: dbałość o rytm, zabiegi wersyfikacyjne – mogą być próbą poetyckich zmagania o przywrócenie harmonii. Warto przyjrzeć się w tej perspektywie znaczeniom, jakie w twórczości obu poetów konotują zarówno rytm i regularności metryczne, jak i odstępstwa od nich.

Wbrew zatem kakofonicznym doświadczeniom współczesności, Colinas i Herbert starają się, aby ich poezja odbudowywała rytm i harmonijne współbrzmienia. Harmonię, jak wiemy, wiąże Colinas właśnie z rytmem, zwłaszcza w prozie poetyckiej *Tratados de armonía*, gdzie tytułowe pojęcie można by uznać za synonim subiektywnego odczucia harmonii w relacji z sobą i ze światem, o jakie bohater stara się, usilnie pracując nad oddechem. Ma on być zgodny z rytmem życia, regularny i spokojnie świadomy. Rytmiczny oddech oznacza życie i zapewne dlatego, według Colinasa, stanowi również o istocie dobrej poezji. Wiersz można

⁴⁸ P. Śliwiński, *Poezja, czyli bunt*, s. 165.

pozbawić rytmu, może nawet metafor, „ale trudno mu odebrać rytm, bo gdybyśmy to uczynili, czytelnik otrzymałby prozę po-
ciętą na kawałki”⁴⁹. Rytm, jak mówi poeta, stanowi o orfickiej
istocie wiersza, o jego muzyczności i intensywności⁵⁰.

Choć poeci nie narzucają sobie stałych ograniczeń poprzez
konsekwentne stosowanie metrum porządkującego rytm, to jed-
nak pojawiające się często dążenie do regularności, przemyślanej
organizacji, odwołania do tradycyjnego metrum lub choćby jego
ślady, każą dostrzec ogromne znaczenie tego typu konstrukcji
w ich twórczości. Współcześnie, zauważa Lucylla Pszczołowska,
kiedy „wiersz wolny dominuje, wiersz metryczny jest formacją
nacechowaną, występuje rzadko i przeważnie już nie w całkowi-
cie regularnym toku, lecz z zastosowaniem różnych konwencji czy
mutacji”⁵¹. Określona struktura utworu może, niczym mały frag-
ment większej całości, odzwierciedlać porządek we wszechświe-
cie. Nie tylko więc wiersz, ale już nawet każdy wers ma powtarzać
rytm świata: „wers – sądzi Colinas – jest pierwotnym, ustana-
wiającym rzeczywistość słowem, które powtarza rytm świata”⁵².
W innym miejscu podkreśla on: „Wiersz, pieśń, błaganie, psalm,
muzyka, jednym słowem rytm, będą środkiem do osiągnięcia tej
harmonii, której w życiu zwykle nie ma”⁵³.

Preferencje wersyfikacyjne Colinasa zmieniały się z czasem,
choć jedenastozgłoskowiec i aleksandryn są w jego poezji zawsze
obecne⁵⁴. *Poemas de la tierra y de la sangre* zostały napisane jede-

⁴⁹ A. Colinas, *Al lector*, s. 31.

⁵⁰ C. I. Martínez Cantón, *Entrevista sobre métrica a Antonio Colinas 15 de octubre de 2010*, [w:] tejsze, *Métrica y poética de Antonio Colinas*, Sewilla 2011, s. 299. W wywiadzie wielokrotnie podkreśla Colinas orficki charakter, jaki powinna mieć poezja. Zob. tamże, np. s. 300–302.

⁵¹ L. Pszczołowska, *Druga połowa XX wieku*, [w:] *Poetyka. Tom 1*, wybór i wstęp D. Ulicka, Warszawa 2006, s. 207.

⁵² A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 37.

⁵³ A. Colinas, *Espíritu mediterráneo...*, s. 64.

⁵⁴ Są to najważniejsze formy wersyfikacyjne w poezji Colinasa, o czym pisze Clara Isabel Martínez Cantón w przywołanej już książce *Métrica y poética...*, wnikliwej analizie wersyfikacji

nastozgłoskowcem, zaś *Preludios a una noche total* oraz *Truenos y flautas en un templo* – jedenastozgłoskowcem i aleksandrynem. W ostatnim wymienionym tomie pojawia się także wiersz wolny⁵⁵. Poemat *Sepulcro en Tarquinia* charakteryzuje się dużym zróżnicowaniem metrycznym i szerszym wykorzystaniem wiersza wolnego, podobnie zresztą *Astrolabio*. Z kolei tom *Noche más allá de la noche* jest zbudowany z tysiąca aleksandrynów, zaś *La muerte de Armonía* – z wersów jedenastozgłoskowych. Śledząc chronologicznie wersyfikację Colinasa, znajdziemy dalej znowu wersyfikacyjną różnorodność i wiersz wolny w *Jardín de Orfeo* oraz w *Libro de la mansedumbre*. José Paulino Ayuso konkluduje: „[Colinas] stosuje wersy regularne, numeryczne, jak aleksandryn, [...] lub wybiera formę wierszową bardziej swobodną, ale zawsze poddaje dyscyplinie konstrukcję wiersza i muzyczność języka (precyzja, prostota, odpowiedniość tonu)”⁵⁶. José Puerto z kolei zwraca uwagę, że większość wersów, zawsze starannie w poezji Colinasa odmierzonych, jest nieparzysta: „Rytmika, dykcja tej poezji są klasyczne, z przewagą wersów nieparzystych (siedmiozgłoskowców, jedenastozgłoskowców, aleksandrynów). Dykcją rządzi miara”⁵⁷.

Sam Colinas przyznaje: „Codziennie wyraźniej widzę związek poezji ze strukturą metryczną”⁵⁸. Często wyjaśnia przyczyny

hiszpańskiego poety. Zob. również L. M. Alonso Gutiérrez, *Antonio Colinas...*, s. 39 i nast. oraz S. Agustín Fernández, *Poesía y pensamiento...*, s. 352 i nast.

⁵⁵ Warto zauważyć, że również wiersz wolny Colinasa wykazuje silne związki z tradycją. Jest tak między innymi dlatego, że rytm tego wiersza nawiązuje do jedenastozgłoskowca. Por. C. I. Martínez Cantón, dz. cyt., s. 291. Analizy autorki potwierdzają również, że wersy regularne charakteryzują przede wszystkim wczesne dzieła poety, zaś wiersz wolny dopiero z czasem zyskuje na znaczeniu. Zob. tamże, s. 294. Zwraca uwagę zwłaszcza zróżnicowanie metryczne tomu *Jardín de Orfeo*, co jest nową, w stosunku do poprzednich tomów, cechą dykcji poetyckiej Colinasa.

⁵⁶ J. P. Ayuso, *Antonio Colinas*, s. 135.

⁵⁷ J. Puerto, *Antonio Colinas: la poesía como...*, s. 67.

⁵⁸ S. F. Cava, *Encuentro con Antonio Colinas*, s. 47.

swych wyborów wersyfikacyjnych, podkreślając osobisty charakter decyzji, warto więc przytoczyć kilka autorskich wypowiedzi na ten temat:

To, jacy jesteśmy zawdzięczamy tradycji. W pierwszych latach pogłębiłem znajomość klasycznej poezji kastylijskiej, której uczyłem się na pamięć, wiersz za wierszem, podczas spacerów czy później, w Madrycie, kiedy chodziłem z domu na uniwersytet i z powrotem. Dlatego moje upodobania i użycie określonych form wiersza klasycznego, jedenastozgłoskowca czy aleksandrynu, były czymś naturalnym; były naturalnym językiem, a nie zgłoszeniem przynależności do określonej estetyki z przeszłości⁵⁹.

Wiele utworów napisałem jedenastozgłoskowcem i aleksandrynem – moja książka *Noche más allá de la noche* składa się z tysiąca aleksandrynów – dlatego, że tego chciał mój duch, „muzyka” wewnętrzna, która była we mnie, nie dlatego, że tak sobie wcześniej postanowiłem⁶⁰.

Jedenastozgłoskowiec i aleksandryn są strukturą metryczną najlepiej przystosowaną do mojego wewnętrznego świata⁶¹.

Ważne i charakterystyczne jest przyznanie tak istotnej roli aleksandrynowi, metrum w tradycyjnym rozumieniu klasycznemu, kojarzonemu z heroicznymi tematami⁶² i dostojnym charakterem wypowiedzi. Aleksandryn ukształtował się w kręgu romańskim jako wiersz sylabiczny, odpowiednik antycznego heksametru w poezji bezilocznej, jego rolę można więc porównać

⁵⁹ I dodaje Colinas mniej zobowiązującym tonem: „Ale to by nas zaprowadziło do długich rozważań o związku poezji i muzyki, rozważań o pitagorejczykach”. Cyt. za tamże, s. 46.

⁶⁰ A. Colinas, *Antonio Colinas: No podemos levantar muros entre poesía y vida*, „El Ciervo”, „Pliego de Poesía 118” 1997, nr 40.

⁶¹ B. Baltasar, dz. cyt., s. 6.

⁶² Aleksandryn nazywany jest również wierszem bohaterskim.

do tej, jaką w polskiej poezji pełnił trzynastozgłoskowiec⁶³, tak zwany „heksametr polski” czy też mniej regularny późniejszy sześćoakcentowiec toniczny, „odmiana polskiego heksametru o słabiej skodyfikowanym metrze”⁶⁴. Aleksandryn pojawił się między innymi w XII-wiecznym poemacie epickim Lamberta le Tort *Roman d’Alexandre* i prawdopodobnie od tego dzieła wzięł swą nazwę. W Hiszpanii szczególnie chętnie sięgano po tę miarę w XIII wieku w *mester de clerecía*⁶⁵. Warto przypomnieć, że czterowersowa strofa średniowieczna nazywana *cuaderna vía* składała się właśnie z aleksandrynów. Po kilku wiekach niemal zupełnego zapomnienia aleksandryn wrócił do łask za sprawą romantyków i modernistów. Zgodnie z genezą, był zwyczajowo zarezerwowany dla tematów ważnych i szlachetnych, przede wszystkim w eposie i tragedii. Poeta współczesny, należący do epoki, która skłonna jest raczej unikać patosu i wzniosłości na rzecz tego, co drobne i codzienne, wykonuje znaczący gest, jeśli sięga po aleksandryn⁶⁶.

Małgorzata Mikołajczak, omawiając rozwiązania metryczne Herberta, szczególny nacisk kładzie na aluzje i reminiscencje heksametryczne, dostrzegając w tej poezji „stałą i w ostatnich la-

⁶³ Więcej o odpowiedniości między aleksandrynem a 13-zgłoskowcem zob. np. D. Urbańska, *13-zgłoskowiec polski jako odpowiednik aleksandrynu w XIX-wiecznych przekładach V. Hugo*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.

⁶⁴ Z. Kopczyńska, *6-akcentowiec toniczny*, s. 114. Cyt. za M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., s. 31. W tłumaczeniach na język polski aleksandryn (np. francuskich dramatów klasycystycznych XVII wieku) zwykle zastępowany jest trzynastozgłoskowcem. W polskiej poezji trudno jest o ścisły odpowiednik aleksandrynu, prawdopodobnie ze względu na jego tok jambiczny, który w języku polskim ma silne nacechowanie rytmiczne i rymowe, na przykład jako jambiczny dwunastozgłoskowiec.

⁶⁵ Nazwa ta obejmuje nurt uczonej twórczości literackiej XIII i XIV wieku. Należą do niego na przykład Gonzalo de Berceo i Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.

⁶⁶ Preferencje metryczne w znacznej mierze decydują o częstym włączaniu Colinasę w krąg klasycystów. Preferencje to „klasycystyczne”, można by rzec, tym bardziej, że aleksandryn został ściśle skodyfikowany przez klasycystów właśnie.

tach (*Rovigo, Elegia na odejście, Epilog burzy*) wyraźnie zauważalną obecność tradycyjnych sposobów wierszowania⁶⁷. Realizują się one przede wszystkim w postaci sześćoakcentowca tonicznego i podobnych do niego układów metrycznych. Tak przywoływany heksametr to, wedle określenia Mikołajczak, „»zapomniany język«, który uobecnia wyższy porządek rzeczy, dysponuje większymi możliwościami niż słowo⁶⁸. Użycie tradycyjnego metrum – posłużmy się jeszcze uwagami badaczki – oznacza „alternatywę wobec zagrażającego bezkształtu⁶⁹. Odzwierciedla wiarę w obecność owego wyższego porządku w tradycji: wiersz, poprzez aluzje heksametryczne, staje się synekdochą tradycji, „znakiem rzeczywistości ocalającej, literackiej przestrzeni pozwalającej zapanować nad doświadczeniem kruchej egzystencji, stworzyć upragniony dystans⁷⁰. Heksametr – jako „obietnica powrotu do Arkadii dostępnej już tylko w świecie sztuki”, „uobecnienie artystycznego azylu i ładu⁷¹ – „konotuje możliwość powrotu do całościowo spójnej, bezpiecznej wizji świata⁷². Jest tak na przykład w wierszu o Arijonie, fałszywym Orfeuszu, gdzie wspomniane metrum wydaje się pełnić rolę strażnika idyllicznej wizji świata⁷³. Jak konkluduje Mikołajczak:

W wierszach heksametrycznych napięcia między wiecznotrwałą sztuką i przemijalną egzystencją ulegają intensyfikacji, a charakterystyczny dla eseisty chłodny odbiór estetyczny ustępuje miejsca wzniosłości i pragnieniu autorytetu. Napięcie rodzi się tu na styku tego, co rozpoznawalne i obce, całościowe i fragmentaryczne, w konfrontacji epickiego dystansu i podmiotowego utożsamienia, literackiego sztafażu i autentyzmu przeżycia⁷⁴.

67 M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., s. 26.

68 Tamże, s. 79.

69 Tamże, s. 50.

70 Tamże.

71 Tamże, s. 54.

72 Tamże, s. 51.

73 M. Mikołajczak, *Wstęp*, s. CLXXIX.

74 M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., s. 55.

Tak rozumiana synekdocha tradycji może być czasem u Herberta również ironicznym symbolem niemożliwej do odzyskania, pięknej i wytęsknionej całości, którą tradycja ta reprezentuje. Przywoływanie wersyfikacyjnych gwarantów ładu nie zapewnia przecież żadnemu poecie – ani Colinasowi, ani Herbertowi – trwałego doświadczenia harmonii. Tradycyjna regularność metryczna staje się przestrzenią głębokiego odczucia antynomii między upragnioną całością a wciąż odczuwaną fragmentarycznością własnego życia i reszty świata.

Jest chyba tak w znakomitym wierszu *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa* (R), pięknym i oszczędnym w środkach wyrazu:

Dokąd płynie Dionizos przez morze czerwone jak wino
Ku jakim wyspom wędruje pod znakiem winorośli
Spity winem nic nie wie – więc my także nie wiemy
Dokąd płynie prądami z pnia bukowego łódź lotna

Za pomocą spokojnego, melodyjnego rytmu wiersza wskazuje Herbert na paralelę między losem naszym a losem nieświadomie płynącego dokądś Dionizosa. Może tak samo jak jego łódź oddała się od nas tajemnica starożytnej Arkadii, w której, jak mówi mit, się urodził i którą tutaj może symbolizować – Arkadii widocznej już tylko w strzępach heksametru?...

Obaj poeci zdają sobie więc sprawę z ograniczeń konwencjonalnej metryki, której nie można w prosty sposób przetransponować na grunt doświadczeń współczesności. Colinas przyznaje otwarcie, że „doskonałe” powtórzenie wzoru jest mu z ducha obce:

Piszę aleksandrynem, w którym cezura jest wyraźnie zaznaczona; w rzeczywistości są to dwa wersy siedmiosylabowe. Niektórzy puryści mówią, że aleksandryn musi być wersem bardziej płynnym, bardziej elastycznym. Ale przecież nigdy pod tym względem nie stosowałem się ściśle do absolutnych zasad⁷⁵.

⁷⁵ *Coloquio con Antonio Colinas*, [w:] *Diálogos sobre poesía española*, red. N. Trabanco, Frankfurt–Madrid 1994, s. 68.

Hiszpański poeta zdecydowanie odcina się od zbytniego formalizmu: „Chociaż może wydawać się, że przykładam wagę do kwestii formalnych, jestem jednak bardzo sceptyczny, jeśli chodzi o formę. Nie jestem przesadnym purystą”⁷⁶. Zewnętrzny ład i rytm nie są celem samym w sobie.

Również Herberta interesują przede wszystkim swoje „pozostałości” wersyfikacyjne, bardziej reminiscencje czy aluzje metryczne niż nieskazitelna repetycja wzoru. Doświadczenie fragmentaryczności świata odbija się, zupełnie naturalnie we fragmentarycznych nawiązaniach do tradycyjnych metrów. Colinas i Herbert bowiem nie należą do tych, którzy w imię *amor fati* milczą zrezygnowani. Świadomość niebezpieczeństwa zagubienia się wśród bezładnych części sprawia im ból, którego nie potrafią i nie chcą przemilczeć. W świecie poety szczególnie dotkliwie brzmiały słowa, które straciły związek z całością:

niebezpieczne są słowa
które wypadły z całości
urywki zdań sentencji
początki refrenu
zapomnianego hymnu
(*Zasypiamy na słowach...*, N)

⁷⁶ Tamże, s. 68. Ciekawe, że choć Colinas nie uważa się za purystę, w tomie *Noche...* wydanym z dwoma innymi zbiorami poetyckimi pod wspólnym tytułem *En la luz respirada* dokonał zmian w stosunku do poprzednich wydań, nie tylko stylistycznych, lecz przede wszystkim rytmicznych: chcąc uzyskać bardziej harmonijny rytm, zadbał o to, by każdy wers składał się dokładnie z dwóch siedmiozłogłosek, niezależnie od wymowy, dopuszczającej niekiedy połączenia samogłoskowe. Jak pokazuje Martínez Fernández, zmieniając szyk wyrazów, zastępując niektóre słowa innymi lub dodając nowe, Colinas chciał pozostawić tylko jedną możliwość lekturową, by nie było wątpliwości co do liczby sylab. Jest to dobitne świadectwo wielkiej wagi, jaką poeta przykładła do melodyjności swoich wierszy. Tegoż, *Armonía y ritmo...*, s. 150.

Poeta może dzisiaj wypowiadać się tylko za pomocą urywków, początków bez dalszego ciągu, za pomocą cząstkowych formuł. „Gotowe kształty” są nieosiągalne dla tego, kto dziś „na nowo musi [...] stworzyć / swą nieskończoność i początek” (*Kłopoty małego stwórcy*, SŚ):

to właśnie chyba twoim losem
być tworem bez gotowych kształtów
który poznaje-zapomina

W tym właśnie kontekście należałoby chyba rozumieć Herbertowskie rozczarowanie Homerem, wyrażone zwłaszcza w pierwszym tomie, w *Strunie światła*. W wierszu *Do Apollina* po homeryckiej tradycji „pozostał tylko pusty cokół – / ślad dłoni szukającej kształtu”. Uświęcone przez tradycję formy rozpadły się i nie współbrzmiały z powojenną rzeczywistością. Zadaniem poety jest podjąć starania, by fragmenty znów zaczęły się układać w pożądaną formę.

Na marginesie uwag o interpretacji struktur metrycznych – struktur bardzo przeciwieństw konwencjonalnych (jedenastozgłoskowiec, aleksandryn, heksametr) – warto zapytać o rolę konwencji w twórczości poetyckiej Herberta i Colinasa. Znane stwierdzenie Błońskiego, że prawdę życia w poezji Herberta „najdoskonalej chwytają” konwencja, znajduje potwierdzenie w wersyfikacyjnych analizach Mikołajczak⁷⁷. O wierszu *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa* tak mówi badaczka: „Wiersz Herberta reprezentuje silnie zrytmizowany typ wypowiedzi, w którym doznania duchowe, nieprzekładalne na język werbalny, uzewnętrzniają się przez konwencję”⁷⁸ – konwencją byłaby tutaj budowa wersyfikacyjna i oparcie na hipotekście. Jak zauważał Stanisław Barańczak, wzory metryczne zderzają się z językiem potocznym: „[...] w swoim użyciu języka Herbert również balansuje między organizacją

⁷⁷ Badaczka stwierdza: „Jak się okazuje, także przez konwencję dostrzeć można do prawdy głębszej – do źródeł”. M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., s. 101.

⁷⁸ Tamże, s. 128.

poetycką a przejrzystością znaczeniową, między idiomem konwencjonalnym a idiomem potocznym”⁷⁹. Dlatego Barańczak nie w pełni zgadza się z Błońskim, jako argument cytując zakończenie Herbertowskiej *Chińskiej tapety* (N) – opis konwencji doskonałej kończy poeta słowami: „Nie można bardziej obrazić świata”⁸⁰. Czy jednak aluzje i odwołania do uświęconych tradycją metrów są w jakikolwiek sposób „konwencją doskonałą”? W przestrzeni poetyckiej Colinasa i Herberta jest miejsce raczej dla „odpadków” konwencji, „odpadków poematu” (*Codziennosc duszy*, PC) i chyba dlatego liryka ta może wciąż przynosić znaczenia świeże i nowe.

Obserwacje dotyczące form wersyfikacyjnych Colinasa i Herberta prowadzą do wniosków wspólnych dla twórczości obu autorów: aleksandryn Colinasa i heksametr Herberta, nawet jeśli tylko fragmentarycznie zachowane, przywołują całość tradycji, która potrafiła widzieć świat jako uporządkowaną całość. Wybór takich form, jak wymagające niezwyklej dyscypliny aleksandryn czy jedenastozgłoskowiec, obok użycia wiersza wolnego, można uznać za formalną oznakę pragnienia Colinasa, by w poezji łączyć przeciwieństwa. Z tego mariażu ma się narodzić harmonia – rozumiana jako współlistnienie różnego rodzaju przeciwieństw, co często podkreśla hiszpański poeta. W wierszach Herberta „reminiscencje heksametryczne” przywołują szczątki utrwalonego w antycznej kulturze ładu świata. Poezja zмага się więc nieustannie z doświadczeniem świata fragmentarycznego, w pragnieniu odzyskania jego spójności i integralności.

⁷⁹ S. Barańczak, dz. cyt., s. 102.

⁸⁰ Przywołuje go również M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., s. 102.

„W lesie słów się zgubiłam” – cisza a harmonia⁸¹

Poezja, usiłująca dobić się do harmonii za pomocą słów, rodzi się z ciszy, w niej się rozlega i jej potrzebuje:

Silencio y música.
Música y palabra
que calla, que debe callar
por medio de silencios que hablan.

[Cisza i muzyka.
Muzyka i słowo,
które milknie, które musi zamilknąć
poprzez cisze, które mówią.]

(*Llamas en la morada V*, CMS)⁸²

Bohater wiersza Herberta *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito* (ROM) w momencie śmierci bez żalu pożegna się z radością z muzyki – zastąpi ją ciszą:

na stole komisji werbunkowej
złoży płatki uszu

w doczesnym życiu
był melomanem ciszy

⁸¹ Fragmenty tego podrozdziału zostały opublikowane jako: „W lesie słów się zgubiłam” – o ciszy w poezji Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta, „Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 4(30) oraz w angielskiej wersji jako „In the forest of words I got lost” – about the silence in the poetry of Antonio Colinas and Zbigniew Herbert, „Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 8(38).

⁸² O tym ostatnim tomie, *Canciones para una música silente*, sam Colinas mówi, że jest w nim „muzyka, która zmierza do ciszy”, „Espéculo” nr 20, wywiad z Antoniem Colinasem <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/colinas.html> (dostęp: 20.11.2018).

Dlaczego, zastanawia się Wojciech Ligęza, najpiękniejsza jest muzyka, której nie ma⁸³? Dlaczego cisza miałaby być „najbardziej umiłowaniem doznaniem Pana Cogito”⁸⁴? Pustka, która tak fascynuje Colinasa, że widzi w niej swoją drogę ku pełni sensu i porządku, Herberta przecież raczej odpycha, jednak w przywołanym wierszu jego bohater gotów jest wyrzec się wrażeń słuchowych, jakby brak muzyki i dźwięków nie był kształtem pustki. Oczywiście Herbert nigdy nie szuka braku dla niego samego, szuka raczej znaczeń zapełniających świat, jednak jego umiłowanie ciszy przypomina tutaj wyrzeczenie się słowa po to, by w milczeniu sięgnąć głębszych znaczeń. Chodzi chyba o takie doświadczenie głębi, które wymaga „wyłączenia zmysłów, wyciszenia wnętrza – paradoksalnego usłyszenia prawdziwej ciszy, która jest znakiem wykroczenia poza granice doczesności”⁸⁵.

Ostateczna wiedza o istocie poezji prowadzi do milczenia, bo cisza zawsze współtworzy poetyckie sensory. Taka intuicja głęboko naznaczyła twórczość Hölderlina, Mallarmégo, Mickiewicza, Różewicza i innych wielkich poetów⁸⁶. Niewyraźalność wpisana

⁸³ W. Ligęza, *Herbert...*, s. 61.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Paul Evdokimov, teolog prawosławny, widzi tę podwójną jedność słowa i milczenia w szerszym kontekście, odnosząc ją do głębszych sfer ludzkiego poznania: „Wszelkie poznanie katafaticzne, pozytywne, domaga się apofazy, granicy, gdzie zatrzymywałoby się na progu tego, co niewyraźalne, i znajdowało kres w systemie kontemplowanych symboli [...]”. P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2003, s. 20.

⁸⁶ Prosto i trafnie mówi o roli milczenia w poezji Grażyna Borkowska: „[...] milczenie tkwi w podświadomości każdego pisarza jako horyzont, kres twórczości, a także jako naturalne dopełnienie, najbardziej kusząca perspektywa, rodzaj utworu doskonałego; nieograniczona żadnym słowem pełnia znaczeń, powrót do źródła mowy”. G. Borkowska, *O mowie i milczeniu (Dylematy pozytywistki)*, [w:] *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, red. E. Kuźma, M. Lalak, Szczecin 1991, s. 73, cyt. za T. Wójcik, dz. cyt., s. 146.

jest w nowoczesną świadomość językową⁸⁷. Dlatego poeta, jak Mickiewicz z wiersza Różewicza (*To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*), „pustosząc pustkę słowa / pisze / głębiej ciemniej”⁸⁸.

Czy świadczy to o mocy słowa, czy też przeciwnie, oznacza konieczność kapitulacji słowa wobec rzeczywistości? Zastanawia się nad tym Colinas w studium o poezji Antonia Machado:

Orfeusz, który „sprawia, że rozbrzmiewa harmonia” i który, dzięki temu, przywraca wartość słowu. Przywraca mu wartość czy mu ją odbiera? [...] słowo pokazuje tylko jedną stronę rzeczywistości. Tak samo jak góra lodowa, która skrywa większość swojej masy, słowo skrywa swoje ostateczne znaczenie. U prawdziwego poety słowo jest [...] „prasłowem”. A ono twórczą ciszą⁸⁹.

Cisza nie zastępuje słowa, ale sama jest tym, czego słowo wyrazić nie może. W tej sytuacji, stwierdza Wojciech Ligęza, „wybór jest niewielki: albo dysonanse i przykry, niepoddany formie hałas, albo dumne milczenie”⁹⁰. Sądzę jednak, że trzeba wziąć pod uwagę i trzecią możliwość: pisanie na przekór narzucającej się rzeczywistości. Tworzącemu poecie zawsze towarzyszy ból niewyrażalności, niedostatku słów, ich nieprzystawania do tego, co

⁸⁷ O tej ważnej dla nowoczesności kwestii wspomina Ryszard Nycz, *Literatura jako...*, s. 26. Od nowoczesnej świadomości językowej Nycz odróżnia przedromantyczne motywy „niewystarczalności” mowy, które przeważnie miały jedynie charakter retorycznego ornamentu.

⁸⁸ Tytuł jest oczywiście Różewiczowskim tłumaczeniem i równocześnie interpretacją słynnego zdania Hölderlina: „Was bleibet aber, stiften die Dichter”. T. Różewicz, *Niepokój...*, s. 529.

⁸⁹ A. Colinas, *Una visión totalizadora de Antonio Machado*, „El País”, 27 stycznia 1985, s. 4/Libros. O ciszy – nieobecności słowa, która jest podstawą twórczości pisze Armando López Castro interpretując wiersz Colinasa *Cinco canciones con los ojos cerrados*. A. López Castro, *El hilo...*, s. 117–118.

⁹⁰ W. Ligęza, *Herbert...*, s. 64.

pragnie wyrazić – dramat niewysłowienia⁹¹. Ale nie powstrzymuje go to od pisania.

Poeta nie może więc mówić w sposób tak uporządkowany, jak tego pragnie, bo „słowa wypadły z całości”. W podobnym kontekście Colinas nazywa słowo „pozostałością światła” („escoria de la luz”, *Post-scriptum*, NMN) – odbłaskiem jedynie. Chyba dlatego czasem lepiej, by poeta zamilkł. Jego cisza bywa wówczas bardziej wymowna. A treść, można mieć nadzieję, sama „się dopełni”. W wierszu *** (*Zasypiamy na słowach...*, N) pisze o tym Herbert:

trzeba śnić cierpliwie
w nadziei że treść się dopełni
że brakujące słowa
wejdą w kalekie zdania
i pewność na którą czekamy
zarzuci kotwicę

Brak słowa przywracającego spójność, sens i harmonię powoduje dotkliwe kalectwo. Nadzieja musi zastąpić pewność, której nie ma, bo treść życia wciąż jest fragmentem, harmonią, „na którą czekamy”. Człowiekowi pragnącemu i szukającemu nieodłącznie towarzyszyć musi cierpliwość. Poeta cierpliwie układa wiersze⁹².

⁹¹ Herbert opowiada się po stronie poezji, która ceni milczenie, podobnie jak bliscy mu poeci ciszy – Hölderlin, Celan, Różewicz, oraz oczywiście Rilke i Eliot, wymienieni w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM). Małgorzata Mikołajczak traktuje ten wiersz jako ważny punkt odniesienia dla swych rozważań o powinowactwach Herberta z innymi poetami. Zob. tejsze, *Pomiędzy końcem i apokalipsą...*, rozdział *Eliot, Rilke, Hölderlin*. „Estetyka końca”.

⁹² Pisał na ten temat Aleksander Fiut, dopatrując się konotacji religijnych: „Słowa o dopełniającej się treści oraz »pewność na którą czekamy« zdają się świadczyć, że w poezję Herberta – podobnie jak w poezję Miłosza – wpisany został projekt Księgi, Tekstu Ostatecznego, którego autorem, gwarantem, a zarazem prawdziwym

Oprócz braku związku z całością sensu istnieją także inne ograniczenia: słowa przestały wyrażać i znaczyć, przestały komunikować i trwać. Jak zauważa Herbert w prozie poetyckiej *Epizod w bibliotece* (HPG), destrukcja słowa jest całkowita: „nie ma granicy rozkładu”. Istota rzeczy, sens, porządek – wszystko to wymyka się słowom poety, metaforycznym „napisom” – poezji. *Curatia Dionisia* Herberta, wiersz z tomu o metapoetyckim tytule *Napis*, pokazuje, że symboliczny opis na nagrobku niewiele mówi o zmarłej. Werbalna konwencja okazuje się nieprzystawalna do różnorodności życia:

[...] Napis (skażona łacina)
głosi że Curatia Dionisia żyła lat czterdzieści
i własnym sumptem wystawiła ten skromny pomniczek

Tyle mówi napis na nagrobku kurtyzany. Życie kobiety, jej zajęcie, relacje z innymi, koleje losu, a nade wszystko samotność i smutek pozostały czytelne wyłącznie w porządku ciszy – poza słowami:

Samotny trwa jej bankiet Zatrzymany puchar
Twarz bez uśmiechu Za ciężkie gotębie

Bardzo podobne w swej istocie doświadczenie opisuje Colinas, choć zamiast antycznych odwołań wykorzystuje nowoczesne realia. Jeden z portretów kobiet z cyklu *Catorce retratos de mujer* (LI) przedstawia znaną piosenkarkę Sorayę, spotkaną na pokładzie samolotu. Niemal cały utwór to próba opisu wrażenia, jakie wywarła ona na mężczyźnie, siedząc w milczeniu

sensem jest sam Bóg. Ale we współczesnej cywilizacji nastąpiła katastrofa języka, która uniemożliwia właściwe odczytanie znaczeń. Nie tylko słowo oderwało się od ich nosiciela, lecz objawiło w formie zdegradowanej, rozbitej, niosąc jedynie niejasne przypomnienie znaczeń, które niegdyś zawierało i które były powszechnie znane i akceptowane”. A. Fiut, *Język wiary i niewiary*, [w:] *Poznanie Herberta*, s. 268.

obok. Poprzez piosenkową refreniczność Colinas podkreśla kobiece piękno Sorai:

con sus dos ojos verdes,
con su vestido azul,
con sus piernas tan blancas,
mas no canta.

[o zielonych oczach,
w niebieskiej sukience,
z tak białymi nogami,
jednak nie śpiewa]

(Catorce retratos de mujer IX)

Współczesnym odpowiednikiem starożytnej „skażonej łąciny” jest dzisiejszy język codziennej komunikacji. Ci, którzy w poszukiwaniu informacji na temat niezwyklej współpasażerki przejrzą strony internetowe, znajdą tylko okruchy informacji, banalne frazesy. Przedmiot indywidualnego doświadczenia musi pozostać nieprzekazywalny:

También yo he intentado buscar en la pantalla,
pero allí no encontré
ni sus dos ojos verdes,
ni su vestido azul,
ni sus piernas tan blancas.

[Ja też próbowałem szukać na ekranie,
ale nie znalazłem tam
ani jej zielonych oczu,
ani jej niebieskiej sukienki,
ani jej tak białych nóg.]

Najdotkliwiej dramat niewyraźności dotyka poetę w jego poetyckim gospodarstwie, gdzie jedynym środkiem wyrazu są właśnie słowa oddzielone od rzeczywistości. Nad kalectwem słowa w poezji medytuje Colinas w wierszu o znaczącym tytule

Post-scriptum (NMN), zamykającym trzydzieści pięć utworów tomu *Noche más allá de la noche*⁹³. Ten głęboko metapoetycki utwór zdaje sprawę z aporii, w jakie uwikłany jest poeta, który pragnie wyrazić prawdę absolutną. Doświadczenie mistyczne, opisywane w wierszach od XVI do XXI wspomnianego tomu, które miało prowadzić do kosmicznego zjednoczenia, skłania w istocie do refleksji nad samym zapisem – to „*post scriptum*”. Ostatnie linijki wiersza i zarazem tomu są symbolicznym (i przecież w gruncie rzeczy pozornym) pożegnaniem ze słowem: „pues la vida aún sigue y yo a su luz me entrego. / Adiós a la palabra, escoria de la luz” („ale życie jeszcze trwa, a ja oddaję się jego światłu. / Żegnaj, słowo, pozostałości światła”). Słowo ma przekazywać światło, jemu służyć, choć jest zaledwie jego „pozostałością”. To światło czasem jest tylko nikłym promieniem, tak delikatnym jak „struna” i bardzo odległym:

zaprawdę zaprawdę powiadam wam
wielka jest przepaść
między nami
a światłem
(*Struna*, SŚ)

Cisza jest ratunkiem przed nachalnością i wielością słów, choć właśnie one wydawać by się mogły najwłaściwsze do wyrażenia siebie. Bohaterka Colinas, Harmonia (*La muerte de Armonía*), mówi o tej trudnej dwuznaczności w osobistym wyznaniu:

Palabra es una sombra y una luz.
Me dio sed la palabra y me sacié.
En bosque de palabras me he perdido.

[Słowo jest cieniem i światłem.
Słowo napętniło mnie pragnieniem i nasyciłam się.
W lesie słów się zgubiłam.⁹⁴]

⁹³ Są one ponumerowane za pomocą cyfr rzymskich.

⁹⁴ Wiersz *Meditación en Castrillo de las Piedras* (CMS) mówi o admiracji dla poety potrafiącego uwiecznić „lekcje głębokiej ciszy”.

Słowa giną w milczącej muzyce, jakby to było ich prawdziwe przeznaczenie i zarazem warunek, byśmy widzieli i wiedzieli lepiej – jak w ostatnim tomie Colinaso (IV z cyklu *Un verano en Arabí*, CMS):

Musitáis las palabras
que ya no son palabras
sino sólo una música silente.

[Szepczecie słowa,
które już nie są słowami,
jedynie milczącą muzyką.]

Cisza sprawia, że niewyrażone doświadczenia giną w nieprzekazywalności:

Nikomu nie przekażesz wiedzy
twój tylko słuch jest i twój dotyk
na nowo każdy musi stworzyć
swą nieskończoność i początek
(*Kłopoty małego stwórcy*, SŚ)

Zapewne dlatego w wierszu *Chciałbym opisać* poszukuje Herbert takiego języka, który potrafiłby wyrazić niepowtarzalność ludzkiego doświadczenia. Choć poszukiwania okazują się daremne, uświadamiają, na czym polegają ograniczenia dostępnych środków wyrazu: mogą one odnosić się do podobnych odczuć wielu osób, nie są w stanie sprostać poetyckiej potrzebie indywidualności. Takiej potrzebie sprostałby dopiero:

wyraz
wyłuskany z piersi jak żebro
[...] jedno słowo
które mieści się
w granicach mojej skóry

z których zwykły człowiek już nie umie wziąć nauki – zatem właśnie poeta jest szczególnie powołany do rozumienia ciszy.

Najbardziej indywidualne, niepowtarzalne doświadczenia należą do ciała. „Najprostszego wzruszenia”, przeżytego osobiście, nie da się jednak opisać bez odniesienia do tego, co wszystkim wspólne, bez zrozumiałych symboli i konwencji (na przykład, jak ironicznie zauważa Herbert, „sięgając po promienie deszczu albo słońca” czy „ciągnąc za sobą zakurzonego lwa”). Pod koniec życia w wierszu *Czułość* (EB) kategorycznie stwierdza poeta: „Opisać to jest zabić”. Niepodobna opisać czułość – być może najgłębsze i najintymniejsze z ludzkich uczuć – tak, by słowa jej nie zniekształciły.

Także Colinas jest świadomy dramatycznych ograniczeń języka. *Motivo para una „Vita Nuova”* (A) wyraża żal poety nad bezsilnością własnej sztuki wobec ludzkich doznań. Pytania oczywiście pozostają retoryczne:

¿Cómo hacer duradera con los versos
la impresión absoluta?
¿Cómo testimoniar sobre lo que soñamos
durante una vida y, por sorpresa,
sale a nuestro encuentro
inesperadamente?

[Jak utrwalić w wierszu
wrażenie absolutne?
Jak świadczyć o tym, co śnimy
w życiu i co zaskakuje,
wychodzi na nasze spotkanie
niespodziewanie?]

Poezja nie może ani utrwalić, ani przekazać tajemnic i wrażeń, których świat nam dostarcza, ale paradoksalnie właśnie poezja wypowiada tę świadomość. Poeta oddziela, to prawda, nawiasami swe wątpliwości od reszty poetyckiego obrazu, sygnalizując, że należą do innego porządku niż pozostała część utworu. *De facto* jednak Colinas pisze swój wiersz, choć uważa to za niemożliwość. Podobnie Herbert: kiedy mówi: „dobrze byłoby napisać / wiersz o różowym uchu”, nie poprzestaje na pragnieniu, ale właśnie ukła-

da o tym wiersz, mimo ograniczoności poezji, mimo tego, że nikt nie zrozumie tajemnicy przeżycia („żeby zrozumieli że ogłaszam / tajemnicę”). Istota poezji jest paradoksem: istnieje, choć nie „powinna” istnieć.

Wiersz *Różowe ucho* metaforycznie pokazuje poetyckie wysiłki krok po kroku. Najpierw czytamy o tym, co poeta myślał i co zobaczył:

Myślałem
znam ją przecież dobrze
tyle lat żyjemy razem

znam
ptasią głowę
białe ramiona
i brzuch

aż pewnego razu
w zimowy wieczór
usiadła przy mnie
i w świetle lampy
padającym z tyłu
ujrzałem różowe ucho

śmieszny płatek skóry
muszla z żyjącą krwią
w środku

Wobec tego doświadczenia poeta milczy – a raczej mówi o swym milczeniu:

nic nie powiedziałem –

Doznanie przerasta możliwości ekspresji:

dobrze byłoby napisać
wiersz o różowym uchu

ale nie taki żeby powiedzieli
też sobie temat wybrał
pozuje na oryginała
żeby nawet nikt się nie uśmiechnął
żeby zrozumieli że ogłaszam tajemnicę

Powstaje wiersz o tym, że nie powinno go być.

Marzy Herbert o języku wyrażającym niewyraźalne. Oto fragment utworu *Język snu* (EB):

ale taki powinien być
język snu
język piękny dalekosiężny
zwiewny
gdy porzuca gramatykę
zasady fonetyki
[...]
język którego nie znam

Poeta może przemawiać jedynie w sposób skrępowany konwencjonalnymi zasadami, regułami nie tylko przecież z zakresu gramatyki i fonetyki. „Język piękny dalekosiężny” jest językiem niedostępnym i niepoznawalnym:

¿Dónde encontrar palabras para escribir tu historia?
¿Con qué alucinaciones construiré mis versos?
Diosa o mujer, te miro y te pierdo para siempre.

[Gdzie znaleźć słowa, żeby napisać twoją historię?
Z jakich złudzeń zbuduję moje wersy?
Bogini czy kobieto, patrzę na ciebie i tracę cię na zawsze.]

– niepokoił się hiszpański poeta już w tomie *Truenos y flautas en un templo* w wierszu *Ocaso*.

Niewyraźalność oznacza utratę tego, co przeżyliśmy. Poeta musi ustąpić wobec – jak mówi Colinas – „odwiecznej niezdolności wszystkich poetów do przekazywania”, zgodzić

się na „bogactwo przeczuć i ubóstwo tego, co pozostaje na papierze”⁹⁵.

Wyrazem akceptacji tego stanu rzeczy wydaje się ostatni wiersz ostatniego (XXVII) jak dotychczas tomu poetyckiego Colinas (*Canciones para una música silente*, z cyklu o tym samym tytule). To zaledwie siedem wersów, dwie strofy:

Sólo quisiera
escribir mis palabras con silencios:
escribir el poema sin palabras.

Sólo quisiera
musitar el poema
como plegaria de silencio
en el silencio.

[Tylko chciałbym
spisać⁹⁶ moje słowa ciszą:
napisać wiersz bez słów.

Tylko chciałbym
wyszeptać wiersz
jak błaganie ciszy
w ciszy.]

Niewiele słów potrzeba, by wyrazić tęsknotę za ciszą. Znaczące, że właśnie te strofy wybrał poeta jako motto swojej strony internetowej⁹⁷.

Herbert dostrzega jeszcze inne ograniczenie słowa: nawet jeśli dotrze ono do Innego, to niekoniecznie musi zostać zrozumiane

⁹⁵ A. Colinas, *El primer Aleixandre*, „Ínsula” 1973, nr 316, s. 3.

⁹⁶ W wersji hiszpańskiej tutaj i na początku kolejnego wersu ten sam czasownik „escribir” można oddać za pomocą polskiego czasownika „pisać” lub jego derywatów utworzonych za pomocą różnych przedrostków.

⁹⁷ <http://www.antoniocolinas.com> (dostęp: 20.11.2018).

– może je on zniekształcić, pozamieniać „na kreski, akcenty, cezu-ry”, obrócić w przedmiot bezdusznej, „naukowej” analizy (proza poetycka *Epizod w bibliotece*, HPG). W ten sposób ludzkie przeżycia naznaczone osobistym dramatem muszą roztopić się w nieprzekazywalności: „Lament poległego poety wygląda teraz jak salamandra objedzona przez mrówki” – z ironią komentuje poeta takie analityczne praktyki. Rezultatem „prawidłowo” wykonanej analizy, wedle wszelkich zasad jej „sztuki”, przeciwstawia Herbert obraz inny – ten, który dał początek czytaniem przez bohaterkę utworowi:

Kiedy nieśliśmy go pod ostrzałem, wierzyłem, że jego ciepłe jeszcze ciało zmartwychwstanie w słowie. Teraz, kiedy widzę śmierć słów, wiem, że nie ma granicy rozkładu. Pozostaną po nas w czarnej ziemi rozrzucone głoski. Akcenty nad nicością i prochem.

Nie chodzi o to, że poeta nie pozostawi po sobie wiecznego pomnika ze słów, znajdując pociechę w „exegi monumentum...”. „Śmierć słów”, która nie pozwala utrwalić wiernie żadnych doświadczeń, ma o wiele poważniejsze konsekwencje. Nie istnieje „zmartwychwstanie w słowie”, czyli nie ma zbawienia przez sztukę⁹⁸. „Koniec koniec / nie udało się / wniebowstąpienie” – potocznym zwrotem kwituje Herbert wysiłki poety w wierszu *Pisanie* (SP). Śmierć słów, ostatniej nadziei, jest największym wyobraźalnym nieszczęściem. Jeśli to, „co trwa ustanowione jest przez poetów”, a ci nie mają z czego tworzyć – to nic już nie może dać trwałego oparcia w zmiennym i bezładnym świecie.

W refleksjach na marginesie myśli Ruysbroecka uwagę Colinas zwraca związek słowa ze śmiercią: „[...] zaciśnij usta, zachowaj w sobie harmonię, żeby nigdy nie przyszła śmierć. Ale jak zamilknąć? Słowo i śmierć są współistotne z człowiekiem”⁹⁹. Milczenie jako rezygnacja ze słów może mogłoby chronić przed zwią-

⁹⁸ Ten aspekt znaczenia analizuje Piotr Śliwiński, *Poezja, czyli bunt*, s. 160.

⁹⁹ A. Colinas, *Tres tratados...*, s. 170.

zaną z nimi śmiercią. Ale poeta nie może zrezygnować z pisania, ponieważ słowo, właśnie jak śmierć, jest nieodłącznie wpisane w jego kondycję. Poezja istnieje, choć nie „powinna” – bo płynie z głębokiej ludzkiej potrzeby. O takim istnieniu poezji mówi Herbert: „Musi być chlebem codziennym, artykułem pierwszej potrzeby. [...] jest funkcją ludzką, arcyłudzką”¹⁰⁰.

Twórczość poetycka pozostaje skazana na bezowocne wysiłki oddania sensu, zawsze przynosząc poczucie niespełnienia, niepodążania zadaniu¹⁰¹. Tę drogę od słowa do ciszy sugestywnie pokazuje znany nam już wiersz *Chciałbym opisać* Herberta. „Światło, które w poecie się rodzi” można jedynie próbować opisać, a próby tej dokonuje się metodą apofatyczną, mówiąc, czym ono nie jest. Esencja rzeczy pogrążona w ciszy, nie da się wypowiedzieć:

chciałbym opisać światło
które we mnie się rodzi
ale wiem że nie jest ono podobne
do żadnej gwiazdy
bo jest nie tak jasne
nie tak czyste
i niepewne

¹⁰⁰ Z. Herbert, *Poezja w próżni*, „Tygodnik Wybrzeża” 1948, nr 38. Cyt. za J. Wiśniewski, *Poezja jako mowa...*, s. 78.

¹⁰¹ Motyw, który pojawia się często również w poezji Czesława Miłosza, nabierając w jego późnej twórczości niemal obsesyjnego charakteru. W *Nieobjętej ziemi (Od młodości starałem się...)* poeta pisze o ciągle ponawianych i zawsze nieudanych próbach wyrażania siebie: „Od młodości starałem się uchwycić słowami rzeczywistość, taką, o jakiej myślałem, chodząc ulicami ludzkiego miasta, i nigdy to się nie udawało, dlatego każdy mój wiersz uważam za zadatek niespełnionego dzieła. Wcześniej odkryłem nieprzyleganie języka do tego, czym naprawdę jesteśmy, jakieś wielkie **na niby** podtrzymywane przez książki i stronice gazetowego druku. I każda moja próba powiedzenia czegoś rzeczywistego kończyła się tak samo, zagnaniem mnie z powrotem w opłotki formy, niby owcy odbijającej się od stada”. Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 802.

„Nieustanna krzątająca poeta” (*Przypowieść*, HPG) polega na ciągłym ponawianiu „prób opisu” na granicy milczenia. Nic dziwnego, że jeden z wierszy *Studium przedmiotu*, tomu obfitującego w rozważania metapoetyckie, zatytułował Herbert właśnie tak: *Próba opisu*. Trzeba przyznać, że początkowo poeta ma zamierzenia maksymalistyczne, choć przedstawia je nie bez ironii:

naprzód opiszę siebie
zaczynając od głowy

Stopniowo jednak jego ambicje twórcze maleją...

albo lepiej od nogi
albo od ręki
od małego palca lewej ręki

... by w końcu ugrzęznąć w nieudanych wysiłkach nazwania niewielkiej części ciała. W próbach określania („osobliwy”, „jedy-ny”) gubi się *principium individuationis*, bo istniejące słowa mogą określać każdy „mały palec lewej ręki”. Jedyność własnego palca wymyka się werbalizacji, pozostając kwestią bezpośredniego doświadczenia:

jest to osobliwy palec
jedyne na świecie mały palec lewej ręki
dany mi bezpośrednio

Rzecz w tym, że każdy mógłby w ten sposób opisać swój mały palec.

Rozczarowanie muzyką i słowem (*Pana Cogito przygody z muzyką* i *Epizod w bibliotece*) otwiera zatem na ciszę¹⁰². O czym nie

¹⁰² Wspomniane wcześniej powinowactwa z romantyzmem dotyczą koncepcji muzyki sfer może usprawiedliwić jeszcze jedno skojarzenie: muzyka koncertu Wojskiego z *Pana Tadeusza* staje się coraz doskonalsza przez to, że zmierza ku ciszy, prowadząc ku innej rzeczywistości, metafizycznej, zmysłom niedostępnej:

można mówić, o tym trzeba milczeć, przekonywał Ludwig Wittgenstein, dowodząc w *Traktacie Logiczno-Filozoficznym*, że sens bytu jest niewyrażalny. Pewnie dlatego Colinas chciałby zanurzyć się w bezsłowną muzykę płynącej wody. Paradoksalnie musi wyrazić swe pragnienie poprzez słowa:

Olvidaré las palabras de los hombres,
el falso rumor del mundo

[Zapomnę słowa ludzi,
fałszywy szmer świata]
(*En Granada*, JO)

Z jednej strony poeci precyzyjnie wybierają i komponują słowa pełne znaczeń, z drugiej – pozwalają, by odczucie niewyrażalności prowadziło ich w stronę ciszy i milczenia. Dlatego i Colinas, i Herbert podejmują zaledwie „próby opisu”, ze świadomością, że żadnej całości ani istoty rzeczy nie zdołają nigdy opisać. Muzyka Orfeusza współbrzmi z ciszą:

No encontrarás ya aquí la música de Orfeo,
sino sólo silencio.

[Nie znajdziesz już tutaj muzyki Orfeusza,
tylko ciszę]
(*El laberinto invisible*, LI)

Podejmowanie wciąż na nowo „prób” pisania, pomimo niedostatku słów ma jeszcze inne głębokie znaczenie. Jako pewnego rodzaju zgoda na niedoskonałość języka jest mimo wszystko pogodzeniem się z ułomnością nieharmonijnego świata.

Nie chodzi o taką zgodę, jakiej przykład daje Pan Cogito (*Pan Cogito a perła*, PC): *amor fati* i jej możliwe gorzkie owoce. Dla

„Coraz cichsza i coraz czystsza, doskonalsza / Aż znikła gdzieś daleko, gdzieś na niebios progu!”. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, Wrocław–Kraków 1972, s. 242.

młodego Pana Cogito wybór heroicznego cierpienia okazał się w ostatecznym rozrachunku absurdem. Ziarnko piasku, które wpadło do buta najrozsądniej byłoby po prostu usunąć. Myślę tutaj o takich przejawach zgody na świat, które świadczą o świadomości własnych, to znaczy ludzkich ograniczeń, przynoszącej wewnętrzny pokój. Jej oznaką jest akceptacja niepełności poznania, wyrażona chyba najbardziej bezpośrednio w wierszu *Starość* (EB): „teraz jest lepiej / nie jestem ciekaw”. W chwili iluminacyjnego olśnienia podobne słowa padają w poezji Colinasa. Bohater *Canto XVII* (NMN) wyznaje: „Ya no necesitaba saber, pues me habitaba / una ciencia absoluta, esencia del gran Todo” („Już nie potrzebowałem wiedzieć, bo przebywała we mnie / nauka absolutna, esencja wielkiej Całości”). Wiedzy, o której mowa nie zdobywa się wysiłkiem intelektu, bo jest nagrodą za bezwarunkową akceptację dysharmonii świata. Pisanie pomimo dotkliwej niewystarczalności słów, powtórzmy, oznaczać może akceptację takiej rzeczywistości, która wcale przecież harmonijna nie jest.

Herbert, godząc się pod koniec życia z rzeczywistością, odnajduje w sobie czułość: „do kamieni do ptaków i ludzi”. Wiersz, który zatytułował po prostu *Czułość*, umieszczony pod koniec *Epilogu burzy*, stanowi pewien punkt dojścia w poszukiwaniach. Nie mówi o akceptacji racjonalnej i wykoncypowanej, lecz o mądrości zaczerpniętej z życiowego doświadczenia. Poeta z czasem zdobywa świadomość, że od zawsze posiadał fundamentalną znajomość rzeczy, nie potrafił jednak czy nie chciał przyjąć tej trudnej wiedzy, pragnąc jakiejś innej, wyjaśniającej sens wszystkiego raz na zawsze i w sposób łatwy do przyjęcia. Momentem takiego zrozumienia często towarzyszy właśnie liryczna czułość, obecna zresztą w twórczości Herberta od samego początku, choć w późniejszym okresie bardziej wyrazista i chyba bardziej poruszająca. Często też poeta przyznaje – choć nie wprost – że za dużo wymagał od swojej poezji. Można powiedzieć, że poetycka droga Herberta do pogodzenia się z niedoskonałością własną i świata jest wyznaczana nieustannym stawianiem warunków rzeczywistości. Kiedy jego bohater w końcu kapituluje i przestaje walczyć, mniej cierpi. Rezygnując z niemożliwego, odnajduje spokój, choć wie, że dni zostało tyle, by zdążyć „zebrać piasek / którym przy-

kryją [...] twarz”, jak mówi w wierszu *Brewiarz (Panie, wiem że dni moje są policzone...*, EB). W innym *Brewiarzu (Panie, dzięki Ci składam za cały ten kram życia...*, EB) nie dziękuje za filozofów, mitologię, malarstwo, lecz za guziki, strzykawki i wiele innych drobnych, codziennych przedmiotów, które choć nie objawiają sensu istnienia, są do życia koniecznie potrzebne. Celem Herbertowskiej podróży-życia (*Podróż z późnego tomu Elegia na odejście*) jest w końcu pojednanie, pogodzenie się z brakiem dostatecznych uzasadnień dla własnego istnienia¹⁰³. Walka i zmagania muszą kończyć się akceptacją:

lecz nie miej gniewu
przyjmuj wszystko
[...]

Więc jeśli będzie to podróż niech będzie to podróż długa
prawdziwa podróż z której się nie wraca
powtórka świata elementarna podróż
rozmowa z żywiołami pytanie bez odpowiedzi
pakt wymuszony po walce
wielkie pojednanie

Właśnie w późnej twórczości przywołuje Herbert Boga dobrego Stwórcę, tworzącego ład. Jakby do wdzięczności Jemu i do żalu wyrażanego w poetyckim rachunku sumienia

¹⁰³ Interesującą propozycję interpretacyjną daje Andrzej Zieniewicz, który „pogodzenie absolutności i przygodności” dostrzega, jak pisze, w „formach klamrowych” ostatniego tomu Herberta. Należą do nich według badacza, między innymi, brewiarze; konstrukcje lokalizowane tekstowo jako żarty, dygresje lub przypowieści; niekoherencje, jukstapozycje, sprawozdania z sytuacji, w których ocieramy się o groźbę bytu, i nie ma na to słów; metafory pożegnania; sprawozdania z sytuacji umysłowego nieposłuszeństwa”. Zob. A. Zieniewicz, *Poetyka odejścia. Wobec przygodności*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*, s. 125–126. Wyróżnione formy, choć niekoniecznie zdają sprawę z bezwarunkowej akceptacji rzeczywistości, można – jak sądzę – uznać za poetyckie strategie, wskazujące drogę do pojednania ze światem.

prowadziła dotychczasowa twórczość poetycka. Bohater Herberta nie potrzebuje już podejmować prób „wymyślenia” Absolutu. Zamiast oskarżeń, pojawia się ton pojednania wobec świata, siebie i Stwórcy.

Colinas co prawda wybiera od pierwszych tomów postawę akceptacji i pogodzenia z rzeczywistością, dostrzegając boskość w dookolnej naturze, ale pełny i dojrzały jej kształt można odczytać dopiero w późnych zbiorach: *Los silencios de fuego*, *Libro de la mansedumbre* i *Tiempo y abismo*. Z biegiem czasu poeta ma coraz głębszą świadomość, że owa zgoda musi wypływać z umiejętnego połączenia dotkliwie odczuwanych przeciwieństw, nieodłącznych od ludzkiego życia. Dopiero wówczas może narodzić się harmonijna jedność. Teraz więc jego bohater nie tyle dopatruje się znaków harmonii w świecie, ile stara się ów świat przyjąć pomimo oczywistego braku harmonii. Jest bowiem przekonany, że dopiero ten gest przyniesie – płynące tym razem z wewnątrz – doświadczenie harmonii człowieka i świata. Formułuje wprost nawet zgodę na zło (*La visita del mal*, LM), pewien, że akceptacja jego obecności pozwoli zachować wewnętrzny pokój:

Hoy hemos recibido la visita del mal,
pero hemos decidido acogerlo
como a huésped fecundo.

[Dzisiaj odwiedziło nas zło,
ale postanowiliśmy je przyjąć
jak hojnego gościa.]

Wewnętrzna cisza nierozpraszana słowami i zarazem ciągle podejmowanie „prób opisu”, pogodzenie z rzeczywistością, gesty solidarności i czułości wyznaczają wspólne Colinasowi i Herbertowi etapy na drodze ku harmonii i pełni. Oczywiście chwile milczenia i akceptacji nie stanowią żadną miarą punktu dojścia na tej drodze, lecz pozwalają przeczekać i dopatrywać się kształtów harmonii. Może to właśnie chwile epifanii, „momenty wieczne”, które życiu nadają sens i ład, mimo braku ostatecznej pewności?

Jeśli więc rytm i wersyfikacja wiersza odzwierciedlają u Colinasa i Herberta jakąś harmonię, to harmonia w ich świecie poetyckim obecna jest tylko we fragmentach – w swojej integralności pozostaje już niedostępna. Podejmowany wciąż przez Colinasa i Herberta wysiłek prowadzi w stronę ciszy i milczenia. Słowa okazują nieustannie swą niewystarczalność. Ze względu na owo pragnienie ocalenia harmonii poezja obu twórców w swym najgłębszym sensie wydaje się poezją orficką.

ZAKOŃCZENIE

Wspólną cechą Colinasa i Herberta, wyróżniającą ich spośród wielu poetów współczesnych, jest nadzieja na ukrytą obecność harmonii istnienia. Historia jej poszukiwania w twórczości obu pisarzy jest stale i wyraziście obecna w ich poetyckim świecie, nawet jeśli nie jest wprost wyartykułowana. Pragnienie harmonii płynie z tej samej potrzeby, z której rodzą się mity – z potrzeby sensu i trwałości, co ukazuje się jasno w studium porównawczym ich poezji. Istotą poszukiwań jest konfrontacja świadomości współczesnego człowieka, nękanego poczuciem braku sensu i doświadczeniem fragmentaryczności świata, z utrwaloną w tradycji wiarą w możliwość odzyskania utraconych wartości.

Dlatego obaj nieustannie uciekają się do języka tradycji, porządkującego ludzkie doświadczenia, którym nadają wymiar uniwersalny. Choć kultura przemawia tylko we fragmentach, wciąż pozostaje dla poetów istotnym znakiem odniesienia do utraconej Całości, symbolizującej ład i sens. Dlatego też wiele miejsc w twórczości Colinasa i Herberta świadczy o nieustających próbach uzgodnienia tradycji z teraźniejszością, mitu z empirią. Rodzaj mitycznego myślenia stale towarzyszy poetom – we wszystkich eksplorowanych obszarach, o których piszę: w naturze, kosmosie, muzyce i nade wszystko w poezji. Te podobieństwa są wyraźne i nie zacierają ich nawet różnice w ekspresji. Zwięzłość, dobitny, intelektualny ton Herberta kontrastują nieraz z retorycznością Colinasa, powolną refleksyjnością, a czasem nawet egzaltacją.

Podobnie jak fragmentarycznie odczytywana tradycja, tak i harmonia objawia się w ich poezji jedynie momentalnie, nigdy trwale i pewnie. Wedle Colinasa i Herberta nie można pogodzić ludzkiej kondycji, w którą wpisany jest ból i niespełnienie, z trwałym poczuciem egzystencjalnej harmonii. Aż nazbyt wyraźne są w ich wierszach oznaki świadomości, że człowiek nie może mieć dostępu do pełnej sensu i jedności wizji świata, która mogłaby na zawsze przywrócić mu głębokie poczucie harmonii.

Dla polskiego poety, choć niewątpliwie uparcie pragnącego harmonii, jakiegokolwiek próby jej określenia czy przybliżenia kończą się niepowodzeniem. Często mają one głównie znaczenie apofatyczne – uwypuklają raczej jej przeciwieństwa niż znajdują do niej drogę. Harmonia nie oznacza doskonałości duchowej, właściwych proporcji ani dokładności geometrycznych kształtów. W rezultacie pragnienie uchwycenia harmonii w poezji Herberta jest źródłem dramatycznych zmagania z samym sobą oraz dylematów intelektualnych i moralnych. Pragnienie to prowadzi do szukania jej śladów bodaj w rzeczach drobnych i codziennych. W późnej twórczości poety dochodzi do głosu głęboki żal z powodu nieumiejętności znalezienia i przeżycia chwilowych radości, olśnień i zjawisk. Najważniejszym pytaniem Herberta pozostaje jednak – jak przyjąć cierpienie i uzasadnić jego istnienie w świecie? Podejrzliwy wobec łatwych pocieszeń, tropiący dowody bezsensownego cierpienia w świecie, nie uwalnia się nigdy od niespełnionej tęsknoty, widocznej często w szczególności i okruchu rzeczywistości. Dla Herberta harmonia jest niemożliwa, a wszystko, co człowiek może osiągnąć, to pogodzenie z nieharmonijną rzeczywistością, w którą wpisane jest cierpienie.

Colinas natomiast potrafi w afirmatywnym geście odnaleźć poczucie sensu i ładu, szczególnie w pierwszych tomach – współbrzmieć z naturą w harmonii. Często opisywane doświadczenia dotyczą sfery emocjonalnej, jakby bohater wierszy jedynie do niej ograniczał poszukiwania, uciekając się nieraz do afektywnych zwrotów i pełnej napięcia retoryki. Wraz z poetyckim dojrzeniem coraz gorliwiej szuka jednak odpowiedzi na pytanie, jak wyjaśnić chaos we wszechświecie, w wymiarze kosmicznym i ludzkim. Świadomość złożoności dysharmonijnego świata przy-

chodzi z czasem, a wraz z nią poezja dojrzewa, zyskując bogatsze znaczenia. Dla hiszpańskiego poety harmonia jednak zawsze wiąże się z jednością ze światem, poczuciem całości bytu, których usilnie pragnie doświadczać. Może dlatego polemiczny ton odzywa się w jego twórczości znacznie rzadziej i łagodniej niż u Herberta. Może też dlatego, spragniony Tajemnicy, hiszpański poeta tęskni za mistycznym doświadczeniem, od którego Herbert konsekwentnie się dystansuje.

Świat w poezji Colinas i Herberta jest głęboko ambiwalentny, ujawniający zarazem harmonię, jak i jej dotkliwy brak. Historia poszukiwania harmonii jest natomiast nieustannym odnajdywaniem i gubieniem wątku. Obu poetom towarzyszy przecież wątpliwość i niepewność, a każdy z nich stara się postawić diagnozę współczesności. Diagnozy Herberta wydają się bardziej wnikliwie, choć bardziej skomplikowane, bliższe człowiekowi współczesnemu, świadomemu dramatów, które przeżywa.

Podjęte przeze mnie zadanie komparatystyczne jest oczywiście jednym z wielu możliwych ujęć. Mozaika odczytań, fragmentów nawzajem się uzupełniających, pozwala tylko na pewne przybliżenie. „Nauka, tworząc wspaniały obraz natury, działa według ściśle określonych zasad. Rzeczywistość jest jednak znacznie bogatsza”¹, pisze badacz kosmosu, Owen Gingerich, o uczonych zachwyconych harmonią wszechświata².

Poszukiwanie harmonii przez współczesnych poetów jest zmaganiem się z modernistycznym doświadczeniem świata fragmentarycznego, w którym naturalne poczucie centrum zanikło i nie ma w nim ani rzeczy oczywistych, ani żadnych gwarancji.

¹ O. Gingerich, dz. cyt., s. 9.

² Podobnie dyskurs literaturoznawczy, który przecież nie tylko literaturze jest poświęcony, jak zauważa Erazm Kuźma, kiedy dopatruje się w nim cech myślenia mitycznego: „Bo dyskurs literaturoznawczy nie tylko i nie całkiem poświęcony jest poznaniu literatury i też nie do literatury wyłącznie się odnosi. Chce on zmieniać świat przez wprowadzenie weń ładu, sensu, wartości”. E. Kuźma, *Kategoria mitu w badaniach literackich*, [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, H. Markiewicz, J. Sławiński (red.), Kraków 1992, s. 96.

„Klasyczna” poezja Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta rodzi się w gruncie rzeczy z buntu, z niezgody na taki świat, w jakim przyszło człowiekowi żyć. Niezgoda jednak nie skłania żadnego z nich do uznania ostateczności absurdu egzystencjalnego. Nawet jeśli uwikłanie w niepewną kondycję współczesną wyraża się w poezji pozornymi niekonsekwencjami i powtarzaniem pewnych wątków, to ich poezja pozostaje świadectwem stale pogłębiającej się refleksji filozoficznej i rozterek związanych z podstawowymi problemami ludzkiej egzystencji.

Istotę twórczości Colinasa i Herberta stanowi poszukiwanie – często bardzo trudne, bo gubiące jasność celu, kluczące po zawiłych ścieżkach sprzecznych nieraz myśli. Hermeneutyczne czytanie nie narzuca jednoznaczności, nie wymaga prostowania pokrętnych dróg. Uświadamia natomiast jedność kultury, trwałości wątków myślowych oraz wspólnotę poszukiwań estetycznych, a nade wszystko – egzystencjalnych.

BIBLIOGRAFIA

Twórczość literacka i publicystyczna Antonia Colinasa

Obra poética completa, Madrid 2011.

Canciones para una música silente, Madrid 2014.

www.antoniocolinas.com (dostęp: 23.02.2018).

Actualidad y esencia de lo griego, [w:] tegoż, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid 1989.

Al lector, [w:] tegoż, *Nuestra poesía en el tiempo*, Madrid 2009.

Antonio Colinas: *No podemos levantar muros entre poesía y vida*, „El Ciervo”, „Pliego de Poesía 118” 1997, nr 40.

Antonio Colinas: „*Un poema mueve las conciencias*”, [w:] J. M. González, *Signos sobre la ceniza. Autores y libros en el comienzo del siglo*, Alicante 2002.

Colinas A. et alii, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997.

Colinas A., Lledó J., *Presencia y esencia de los mitos clásicos*, [w:] tychże, *Mitología clásica*, Madrid 1994.

Del pensamiento inspirado, t. I i II, León 2001.

El arte de escribir: mi experiencia personal (Autopercepción intelectual de un proceso histórico), „Anthropos” 1990, nr 105.

El primer Alexandre, „Ínsula” 1973, nr 316.

El sentido primero de la palabra poética, Madrid 1989.

El valor de lo auténtico. Entrevista con Antonio Colinas, „El País”, 26 czerwca 1986.

El viaje hacia dentro, „El País”, 26 czerwca 1984.

„Espéculo” nr 20, wywiad z Antoniem Colinasem <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/colinas.html> (dostęp: 15.03.2019).

- Espíritu mediterráneo y creación literaria*, [w:] *Del pensamiento inspirado I*, León 2001.
- Herbert. Poesía completa*, „El Cultural”, 25 stycznia 2013.
- „La gran misión de un poeta es alimentar la llama de la armonía”, „ABC”, 13 czerwca 1991.
- Paisaje mediterráneo y teoría lírica*, „Ínsula” 1983, nr 444–445.
- Presencia y esencia de los mitos*, [w:] tegoż, *Del pensamiento inspirado I*, León 2001.
- Razones para una poética de nuestro tiempo*, [w:] S. F. Cava, *Antonio Colinas*, „Cuervo” 1981b, monografía nr 2.
- Tres tratados de armonía*, Barcelona 2010.
- Un círculo que se cierra, un círculo que se abre*, [w:] A. Colinas, *Obra poética completa*, Madrid 2011.
- Una lección continua y turbadora*, „El Ciervo” 1977, nr 306–307.
- Una visión totalizadora de Antonio Machado*, „El País”, 27 stycznia 1985.

Twórczość literacka i publicystyczna Zbigniewa Herberta

- Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008.
- Utworky rozproszone (Rekonesans)*, wybór i opracowanie edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010.
- Utworky rozproszone (Rekonesans 2)*, wybrał, w dużej części odczytał z autografów i opracował edytorsko R. Krynicki, Kraków 2017.
- Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004.
- Czym byłby świat... Rozmawia Halina Murza-Stankiewicz*, [w:] *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i opracował do druku H. Citko, red. D. J. Ćirlić, Warszawa 2008.
- Dlaczego klasycy?*, [w:] „Mistrz z Delft” i inne utworky odnalezione, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
- Herbert Z., Miłosz Cz., *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006.
- Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i opracował do druku H. Citko, red. D. J. Ćirlić, Warszawa 2008.

- Herbert Z., Zawieyski J., *Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2002.
- Jeśli masz dwie drogi...* Rozmawia K. Nastulanka, [w:] *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i opracował do druku H. Citko, red. D. J. Ćirlić, Warszawa 2008.
- Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
- Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993.
- Rozmowa o pisaniu wierszy*, [w:] *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i opracował do druku H. Citko, red. D. J. Ćirlić, Warszawa 2008.
- Światło na murze. Rozmawia Marek Sołtysik*, [w:] *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i opracował do druku H. Citko, red. D. J. Ćirlić, Warszawa 2008.
- Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.
- Za nami przepaść historii. Rozmawia Zbigniew Taranienko*, [w:] *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i opracował do druku H. Citko, red. D. J. Ćirlić, Warszawa 2008.

Bibliografia przedmiotowa dotycząca Antonia Colinas

- Agustín Fernández S., *Entre la luz y el silencio*, [w:] tejże, *Inventario de Antonio Colinas*, Burgos 2007.
- Agustín Fernández S., *Inventario de Antonio Colinas*, Burgos 2007.
- Agustín Fernández S., *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967–1988)*, Madrid 2004.
- Alonso Gutiérrez L. M., *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*, León 2000.
- Alonso Gutiérrez L. M., *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*, León 1990.
- Alonso Gutiérrez L. M., *Originalidad creadora de Antonio Colinas*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997.
- Antonio Colinas. Armonía órfica, una poética de la fusión*, „Anthropos” 1990, nr 105.
- Blanco de la Lama, A., *Un solo espacio: la luz en la poética de Antonio Colinas*, „Ínsula” 2008, nr 737.

- Cano J. L., *Antonio Colinas, del lirismo a la meditación*, „El País”, 11 lipca 1982.
- Cava S. F., *Antonio Colinas*, „Cuervo” 1981, monografía nr 2.
- Cava S. F., *Encuentro con Antonio Colinas*, [w:] tegoż, *Antonio Colinas*, „Cuervo” 1981a, monografía nr 2.
- Delgado F. G., *Antonio Colinas: la poesía como revelación*, „Ínsula” 1976, nr 356–357.
- Doncel D., *Sobre „Tratado de armonía”*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997.
- Estévez F., *La palabra nueva*, [w:] S. Agustín Fernández, *Inventario de Antonio Colinas*, Burgos 2007.
- García Gual C., *Paisajes clásicos y presencias helénicas en „Noche más allá de la noche”*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997.
- García Martín J. L., *Herencia y música de Orfeo*, „Cuadernos del Sur”, 23 czerwca 1988.
- Gómez Blesa M., *Zambrano-Colinas: Misterium Fascinans*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997.
- González J. M., *Antonio Colinas, un maestro en la senda de la armonía*, [w:] tegoż, *Signos sobre la ceniza. Autores y libros en el comienzo del siglo*, Alicante 2002.
- López Andrada A., *El roce mágico de la naturaleza („Preludios a una noche total”)*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997.
- López Castro A., *El hilo del aire. Estudios sobre Antonio Colinas*, León 2017.
- Marí A., *Hacia el orden y la locura de las estrellas*, „Anthropos” 1990, nr 105.
- Marí A., *La voluntad expresiva*, Barcelona 1990.
- Martínez Cantón C. I., *Entrevista sobre métrica a Antonio Colinas 15 de octubre de 2010*, [w:] tejze, *Métrica y poética de Antonio Colinas*, Sevilla 2011.
- Martínez Cantón C. I., *Métrica y poética de Antonio Colinas*, Sevilla 2011.
- Martínez Fernández J. E., *Armonía y ritmo en Antonio Colinas: ajustes métricos en „Noche más allá de la noche”*, „Rhythmica. Revista española de métrica comparada” 2004, nr 2.

- Martínez Fernández J. E., *La voz del Renacimiento en la obra de Antonio Colinas: Tradición y Actualidad*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997.
- Martínez Fernández J. E., *Prometeo frente a Orfeo: Poética de la renuncia frente a poética de la plenitud*, „Tropelías” 1998, nr 4.
- Martínez García F., *El intimismo neorromántico de Antonio Colinas*, „Arriba”, 24 sierpnia 1969.
- Nana Tadoun G. M., *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992–2002)*, Salamanca 2008.
- Olivio Jiménez J., *Introducción*, [w:] A. Colinas, *Poesía (1967–1981)*, Madrid 1984.
- Olivio Jiménez J., *La poesía última de Antonio Colinas*, „Enlace”, wrzesień 1984.
- Paulino Ayuso J., *Antonio Colinas*, „Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses” 2002, nr 17.
- Pereda R. M., *Antonio Colinas: „La única misión del poeta es escribir buena poesía”*, „El País”, 4 stycznia 1980.
- Puerto J. L., *Antonio Colinas: la poesía como itinerario de purificación*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997.
- Puerto J. L., *Conversación con Antonio Colinas*, [w:] S. Agustín Fernández, *Inventario de Antonio Colinas*, Burgos 2007.
- Puerto J. L., *Imágenes de Antonio Colinas*, [w:] S. Agustín Fernández, *Inventario de Antonio Colinas*, Burgos 2007.
- Romero Tobar L., *Antonio Colinas: „Palabras de Mozart a Salieri”*, [w:] *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, red. P. Fröhlicher, G. Güntert, R. C. Imboden, I. López Guils, Berno 2001.
- Rupérez A., *El ser y la unión*, „Ínsula” 1988, nr 504.
- Sánchez Rosillo E., *La actitud de Antonio Colinas*, „Anthropos” 1990, nr 105.
- Santiago Bolaños M. F., *Antonio Colinas: fuego que emerge de las ruinas del templo*, [w:] A. Colinas et alii, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997.
- Santiago Córdoba R., *En busca de la armonía perdida*, „Anthropos” 1990, nr 105.

- Sepúlveda J., *Notas de lectura de „Jardín de Orfeo”*, [w:] A. Colinas *et alii*, *El viaje hacia el centro*, Madrid 1997.
- Siles J., *Los novísimos: la tradición como ruptura; la ruptura como tradición*, „Hispanorama” 1988, nr 48.
- Siles J., *Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización*, [w:] *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, red. B. Ciplijauskaitė, Madrid 1991.
- Trabanco N. (red.), *Coloquio con Antonio Colinas*, [w:] *Diálogos sobre poesía española*, Frankfurt–Madrid 1994.
- Valero V., *Grecia en la poesía de Antonio Colinas*, „Anthropos” 1990, nr 105.
- Woźniak M. J., „*Exiled Arcadians*” – *Presence of Myth in the Poetry of Antonio Colinas and Zbigniew Herbert*, [w:] *Ancient Myths in the Making of Culture*, ed. M. Budzowska, J. Czerwińska, Frankfurt 2014.
- Zambrano M., *La poesía en Antonio Colinas*, „Anthropos” 1990, nr 105.
- Zambrano M., *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967–1988)*, Madrid 2004.
- Zaurín L. F., *Antonio Colinas: „La poesía debe recuperar su intensidad”*, „El Ciervo” 1998, nr 563.

Bibliografia przedmiotowa dotycząca Zbigniewa Herberta

- Álvarez A., „*Nie walczysz, to umierasz*”, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Badyda E., *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii*, Wrocław 2001.
- Beltrán G., Farré X., Murcia Soriano A. A., *Herbert w języku hiszpańskim i katalońskim*, [w:] *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Heydel, E. Wójcik-Leese, M. Woźniak, Kraków 2010.
- Bieńkowski Z., *W obronie gliny ludzkiej*, „Nowe Książki” 1972, nr 5.

- Brzozowski J., *Antyk Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Brzozowski J., *Czytanie Tycydedydesa. Wokół wiersza „Dlaczego klasycy”*, [w:] *Wiersze i komentarze*, oprac. naukowe i techniczne K. Poklewska, T. Cieślak, J. Wiśniewski, Łódź 1992.
- Brzozowski J., „*Epilog burzy*”, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- Brzozowski J., „*Pan Cogito*”, [w:] *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź 2004.
- Czapliński P., *Śmierć, czyli o niedoskonałości*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Dedecius K., *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Dybczak K., *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Filipczuk M., „*Trwać niewzruszenie nad ruchem elementów...*”. *Wątki presokratejskie w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2010.
- Fiut A., *Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Fiut A., *Język wiary i niewiary*, [w:] *Poznawanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 2000.
- Franaszek A., *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008.
- Franaszek A. (wybór i wstęp), *Poznawanie Herberta*, Kraków 1998.
- Franaszek A. (wybór i wstęp), *Poznawanie Herberta 2*, Kraków 2000.
- Garbol T., „*Chrzest ziemi*”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006.
- Gutowski W., [Wypowiedź w: Dyskusja], [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005.

- Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta, red. M. Heydel, E. Wójcik-Leese, M. Woźniak, Kraków 2010.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982.
- Kosturek J., „Żeby tylko nie anioł...”. *Konkret i abstrakcja w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J. M. Ruszar, Kraków 2010.
- Kwiatkowski J., *Klerk mężny*, „Życie Literackie” 1957, nr 40.
- Legeżyńska A., *Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] *tejeże, Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Ligęza W., *Elegie Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- Ligęza W., *Herbert a muzyka*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002.
- Ligęza W., *Historia muzyki według Pana Cogito*, [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005.
- Ligęza W. (red. przy współudziale M. Cichej), *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, Lublin 2005.
- Lisicki P., *Puste niebo Pana Cogito*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Łukasiewicz J., *Ostatnie książki Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Mikołajczak M., *Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Zbigniewa Herberta*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 2.
- Mikołajczak M., *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.
- Mikołajczak M., „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004.
- Mikołajczak M., *Wstęp*, [w:] Z. Herbert, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. M. Mikołajczak, Wrocław 2018.
- Mikołajczak M. (red.), *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2011.

- Opacka-Walasek D., *O „nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry”*. *Obrazy czasu w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005.
- Panas W., *Tajemnica siódmego anioła*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1.
- Pietrych K., *W strefie lirycznej*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- Potkański J., *Rola przerzutni w wierszach Zbigniewa Herberta*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002.
- Przybylski R., *Między cierpieniem a formą*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Przybylski R., *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4.
- Ruszar J.M., *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2014.
- Serraller Calvo A., *Metafizyka codzienności. O losach twórczości Zbigniewa Herberta w Hiszpanii*, [w:] *Świat piękny i bardzo różny. Szkice o wojażach Pana Cogito*, J. M. Ruszar i D. Siwor (red.), Kraków 2018.
- Sioma R., *Krzeseł i zmięta serweta. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2017.
- Skubalanka T., *Herbert. Szymborska. Różewicz. Studia stylistyczne*, Lublin 2008.
- Sobotka P., *Niebieska systematyka Zbigniewa Herberta*, [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J. M. Ruszar, R. Sioma, Toruń-Kraków 2012.
- Stala M., *Rok 1983: głos poety*, [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991.
- Stala M., *W cieniu dębów. Nie tylko o jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Stelmaszczyk B., *Epilog na odejście*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.

- Śliwiński P., *Niepokój*, „Polonistyka” 2000, nr 2.
- Śliwiński P., *Poezja czyli bunt*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Woźniak-Łabieniec M., Wiśniewski J. (red.), *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, Łódź 2004.
- Woźniak-Łabieniec M., Wiśniewski J. (red.), *Twórczość Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.
- Wójcik O., *Ku wnętrzu. Rzecz o świetle z poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
- Wyka K., *Składniki świetlnej struny*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- Zieniewicz A., *Poetyka odejścia. Wobec przygodności*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*, red. E. Czaplewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002.

Bibliografia dotycząca komparatystyki literackiej

- Damrosch D., *Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej*, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010.
- Delaperrière M., *Komparatystyka jako odkrywanie inności (Literatura narodowa w kontekście kultur obcych)*, [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r.*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998.
- Guillén C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona 1985.
- Głowiński M., *Tradycja literacka (próba zarysowania problematyki)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, oprac. H. Markiewicz, seria I, prace z lat 1947–1964, Wrocław 1987.
- Janaszek-Ivaničkowa H. (red.), *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, Warszawa 1997.
- Jost F., *Komparatystyka literacka jako filozofia kultury*, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkowa, Warszawa 1997.
- Kasperski E., *O teorii komparatystyki*, [w:] *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 1998.

- Kasperski E., *Pytanie o paradygmat. Cztery modele współczesnej komparatystyki*, [w:] *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, M. Leszczyński, Kraków 2017.
- Kostkiewiczowa T., *Komparatystyka literacka – zakres i treść pojęcia. Status naukowy badań porównawczych*, [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r.*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 1998.
- Lam A., *Komparatystyka literacka – zakres pojęcia. Wybory metodologiczne a cele badań porównawczych dawniej (w kontekście narodowym) i dziś (w perspektywie jednoczącej się Europy)*, [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r.*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 1998.
- Nowicka-Jeżowa A. (red.), *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r.*, Izabelin 1998.
- Poesía de la literatura y literatura comparada. Actualidad de la expresión literaria*, „Anthropos” 2002, nr 196.
- Szczęsna E., Kasperski E. (red.), *Komparatystyka dzisiaj*, tom I: *Problemy teoretyczne*, Kraków 2010.
- Zelenka M., *Komparatystyka a badania interkulturowe*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, tom I: *Problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010.

Bibliografia ogólna

- Abramowska J., *Czy to jest klasycyzm?*, [w:] *tejtże, Rekonstrukcje i konstrukcje. Studia literackie*, Poznań 2003.
- August-Zarębska A., *Poezja wobec rzeczywistości. Poetyckie epifanie Jorge Guilléna i Czesława Miłosza*, Wrocław 2006.
- Bachórz J., *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza?*, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej*, red. H. Krukowska, Białystok 1993.
- Barnatán M.-R., *La polémica de Venecia*, „Ínsula” 1989, nr 508.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Biała A., *Literatura a muzyka*, Warszawa–Bielsko-Biała 2011.
- Białoszewski M., *Rozkurz*, Warszawa 1998.

- Białoszewski M., *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1976.
- Błoński J., *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, [w:] *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001.
- Carnero G., *Culturalismo y poesía „novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: „Cascabeles”, de „Arde el mar”*, [w:] *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, red. B. Ciplijauskaitė, Madrid 1991.
- Castellet J. M., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona 1970.
- Ciplijauskaitė B. (red.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid 1991.
- Eliade M., *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, przeł. K. Środa, Warszawa 1992.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2003.
- García Berrio A., *El imaginario cultural en al estética de los „novísimos”*, „Ínsula” 1989, nr 508.
- Gingerich O., *Boski wszechświat*, przeł. J. Włodarczyk, Warszawa 2008.
- Greinert A., *Jazzowo kolorowo. A na początku było słowo. Opis pracy doktorskiej (doktorat niepublikowany)*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2010.
- Iwaskiewicz J., *Muzyka wieczorem*, 1980.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996.
- Koehler K., *Wysychające kałuże*, „Nowy Nurt” 1995, nr 25.
- Kołąkowski L., *Obecność mitu*, Wrocław 1994.
- Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1979.
- Krukowska H., „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta, [w:] *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej*, red. H. Krukowska, Białystok 1993.
- Kuźma E., *Kategoria mitu w badaniach literackich*, [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1992.

- Legeżyńska A., *Jeśli nie klasycyzm, to co? Próba rozpoznania jednej z odmian świadomości poetyckiej po 1989 roku*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009.
- Legeżyńska A., *Uparty duch klasycyzmu (w młodej poezji polskiej po 1989 roku)*, „Polonistyka” 2000, nr 2.
- Legeżyńska A., Śliwiński P., *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa 2000.
- Maliszewski K., *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999.
- Markiewicz H., *Literatura a mity*, [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- Mickiewicz, A., *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, Wrocław–Kraków 1972.
- Miłosz Cz., *Spór z klasycyzmem*, [w:] tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987.
- Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Nietzsche F., *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Kraków 2003.
- Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Olivio Jiménez J., *Variedad y riqueza de una estética brillante*, „Ínsula” 1989, nr 505.
- Piszczyk Z. (red.), *Mała encyklopedia kultury antycznej*, Warszawa 1990.
- Pocieja B., *Bach – muzyka i wielkość*, Kraków 1972.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Poprawa, A., *Jest Rymkiewicz, ale czy jest klasycyzm*, „Polonistyka” 2000, nr 2.
- Pszczołowska L., *Druga połowa XX wieku*, [w:] *Poetyka. Tom 1*, wybór i wstęp D. Ulicka, Warszawa 2006.
- Przybylski R., *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4.

- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Ricoeur P., *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989.
- Rilke R. M., *Elegie Duinejskie*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1962.
- Rodowska K., *Umoczn wargi w kamieniu. Przekłady z poetów latinoamerykańskich*, Wrocław 2011.
- Różewicz T., *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995.
- Rymkiewicz M., *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.
- Schulz B., *Proza*, Kraków 1964.
- Siwicka D., *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990.
- Skarga B., *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009.
- Skrendo A., *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Szałek P., *Psychoterapia analityczna. Między naturalizmem a kulturalizmem*, Łódź 2006.
- Szymczak M. (red.), *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1983.
- Śliwiński P., *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Warszawa 1985.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 2009.
- Tatarkiewicz W., *O znaczeniu słowa klasycyzm*, [w:] *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci prof. dr. Stanisława Lorentza*, Warszawa 1969.
- Tatarkiewicz W., *Wielkość i upadek piękna*, „Studia Filozoficzne” 1970, nr 1.
- Tatarova I., *Ergo sum. Poszukiwania sensu istnienia w polskim i radzieckim filmie 1960–1990*, Warszawa 2004.
- Urbańska D., *13-zgłoskowiec polski jako odpowiednik aleksandrynu w XIX-wiecznych przekładach V. Hugo*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.
- Wencel W., *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec okresu dojrzewania*, „Polonistyka” 2001, nr 4.
- Wiśniewski J., *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004.
- Villena L. A. de, *Postnovísimos*, Madrid 1986.
- Zagajewski A., *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.

Redaktor inicjujący/Redactor de la Editorial de la UŁ
Witold Szczęsny

Redaktor/Edición técnica de la Editorial de la UŁ
Mateusz Grabowski

Skład i łamanie/Composición tipográfica
Munda – Maciej Torz

Korekta techniczna/Corrección técnica
Leonora Gralka

Projekt okładki/Diseño gráfico de la portada
Katarzyna Turkowska

Ilustracja na okładce/Fotografía de la portada: © Depositphotos.com/Subbotina

Ark. wyd./Pliego de edición 9,0; ark. druk./Pliego de imprenta 13,75

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

