

Teksty Drugie 2004, 3, s. 7-23



Granice liryki: zachodnia teoria a polska praktyka powojenna.

Clare Cavanagh

Przeł. Maciej Maryl

Clare CAVANAGH

Granice liryki: zachodnia teoria a polska praktyka powojenna

I have felt that the problem of my time should be defined as Poetry and History.

Cz. Miłosz *A Poet Between East and West* (1977)

I. Liryka w obłączeniu

Poezja i historia, poezja i społeczeństwo, poezja i polityka: według wielu współczesnych krytyków anglosaskich są to pary antonimów. Dla krytyki ideologicznej, która zdominowała amerykańską myśl akademicką w ostatnich latach, liryka stała się wygodnym synonimem „estetycznego izolacjonizmu” w ogóle, to jest rzekomego „odrzućcia prawdziwego życia w prawdziwym społeczeństwie”¹, co w efekcie prowadzi do posądzania jej o „związki ze strategiami klasowymi, upraszczającymi historyczny konflikt i sprzeczności, w imię naturalnego i wrodzonego porządku”². Wraz z nadejściem romantyzmu, jak tłumaczy Terry Eagleton, sztuka została pozornie uratowana od „praktyk materialnych, stosunków społecznych i treści ideologicznych, w które zawsze jest uwikłana; wyniesiono ją więc do roli odosobnionego fetysza”³. Ulubiony rodzaj romantyczny, liryka, jest bez wątpienia największym złoczyńcą w tych społecznie nieodpowiedzialnych sztuczka.

Grzechy, za które krytykowano lirykę są rozliczne. Dla krytyków wychodzących z pozycji poststrukturalistycznych, poezja liryczna okazuje podejrzaną przywiązanie do wielu skompromitowanych wartości. Jak dowodzą, uparcie podpira burżuazyjny mit jednostkowej autonomii. Przedkłada osobisty głos nad postmoderni-

¹ F. Lentricchia *Criticism and Social Change*, Chicago 1983, s. 94-95.

² S.J. Wolfson *Romantic Ideology and the Values of Aesthetic Form*, w: *Aesthetics and Ideology*, red. G. Levine, New Brunswick 1994, s. 191-192.

³ T. Eagleton *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis 1983, s. 21.

styczną tekstualność; szuka sposobów na ominięcie historii przez koncentrowanie się na formie estetycznej; w poszukiwaniu prywatnych prawd odwraca się od ludzkich realiów i stawia transcendentalną ponadczasowość nad aktywnym zaangażowaniem w „tu i teraz”. Te wszystkie zarzuty zrodziły się z oklepanych romantycznych frazesów, zwalczanych zarówno przez zgorzkniałych przedstawicieli „nowego historyzmu”, jak i przez zatwardziały formalistów. Stereotypy wciąż pokutują – stały się podstawą najnowszej krytyki⁴.

Krytycy ideologiczni wzorują się dużej mierze na Michaiile Bachtinie, tworząc obraz liryki jako antypodów określonej wizji sztuki i społeczeństwa, którą forsuje⁵. Liryka, jak ubolewa Bachtin, jest rodzajem aspołecznym. „Utopijny” cel poety to „mówić ponadczasowo” z „edenicznej pustki” „odsuniętej od trywialnych obrzędów życia codziennego”. „Autorytarny, dogmatyczny i konserwatywny”, Bachtinowski poeta usiłuje „suwerennie panować nad swoim językiem”, niszcząc przy tym „wszystkie ślady” „innych ludzi”, ślady „społecznych różnicowań mowy i różnojęzyczności”⁶.

Nic dziwnego więc, że liryka – ten reakcyjny wróg inności i różnicowania – znalazła się pod ogniem krytyki amerykańskich akademików. Nic dziwnego też, że również najnowsi krytycy nie dostrzegają szczególnej roli, jaką odegrała poezja w najnowszej historii Europy Wschodniej. Jest to o tyle niefortunne, iż rola ta w pełni przeczy założeniom wytyczającym pole aktualnych dyskusji o liryce. Platon – jak wiadomo – wykluczył wszystkich niepokornych poetów ze swego idealnego królestwa rozumu; Platoński poeta, urodzony demokratą, był „bezużyteczny dla władz państwa”⁷, jak podkreśla Mark Edmundson. Polski poeta, Aleksander Wat prędko dostrzegł analogię pomiędzy państwem Platona a represyjnymi reżimami powojennej Europy Wschodniej. „Platon kazał nas wyświecić/ z Miasta, w którym Mądrość rządzi./ W nowej Wieży z Kości (ludzkich) [...]”⁸, pisze w swym wierszu *Ciemne świeci dło*. Czemuż jednak poeci, którzy – w myśl obecnej doktryny – z lubością podtrzymują mieszczańskie *status quo*, okazali się tak kłopot-

4/ Najnowsze opracowania kwestii obłożonej liryki por.: P. Breslin *Shabine among the Fishmongers: Derek Walcott and the Suspicion of Essences* (esej niepublikowany); M. Edmundson *Literature against Philosophy, Plato to Derrida: A Defense of Poetry*, Cambridge 1995; E. Gregory *H. D. and Hellenism: Classical Lines*, Cambridge 1997, zvl. s. 129-139; M. Jeffreys *Ideologies of Lyric: A Problem of Genre in Contemporary Anglophone Poetics*, „PMLA” 1995 nr 2, s. 196-205; S.J. Wolfson *Romantic Ideology...*, s. 188-218; S. Zimmerman *Romanticism, Lyricism and History*, Albany 1999.

5/ Por. G.S. Morson, C. Emerson *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford 1990, s. 322-323.

6/ Por. tamże, oraz: M. Bachtin *Słowo w powieści*, w: tegoż *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, r. II, s. 106, 116, 127-128.

7/ M. Edmundson, *Literature against Philosophy...*, s. 6.

8/ A. Wat *Ciemne świeci dło*, w: tegoż *Ciemne świeci dło*, Paryż 1968, s. 11.

Cavanagh Granice liryki...

liwi dla lewicowych dyktatorów? W jaki sposób zaprzątnięci sobą reakcyjniści – jak zakłada ta teoria – stali się wywrotowcami Europy Wschodniej?

„W Europie Środkowej i Wschodniej”, zauważa Czesław Miłosz, „słowo «poeta» ma nieco inne znaczenie niż na Zachodzie. Poeta nie jest tam tylko wynalazcą pięknie ułożonych zdań. Tradycja wymaga, aby był «bardem» narodowym, pieśniarzem, którego pieśni mogą podchwycić liczne usta, i aby zajmował się w swoich wierszach tym wszystkim, co stanowi przedmiot publicznego zainteresowania”⁹. Zarówno w Polsce, jak i w Rosji przez blisko dwa stulecia poeci byli powołani, by służyć swym narodom jako Solżenicynowski „drugi rząd”. Ciężkie brzemie społecznej i obywatelskiej odpowiedzialności, którego udźwignięcia oczekiwano od polskich pisarzy, było jednakże większe niż to, z jakim przyszło się zmierzyć ich rosyjskim odpowiednikom. Zabory, które pod koniec XVIII wieku usunęły ich kraj z mapy Europy, sprawiły, iż wielcy romantycy polscy – Mickiewicz, Słowacki, Norwid – i ich literaccy spadkobiercy poczuli się w obowiązku zastąpić swe „wymazane” państwo własną poezją i prozą. Ponadto, jak wynika z uwag Miłosza, zarówno poeci, jak ich ciemiężeni rodacy traktowali takie zobowiązania z dużą powagą.

Polityczne aspiracje romantyków angielskich i amerykańskich pozostały niezrealizowane – słynni „nieuznani prawodawcy” Shelleya¹⁰ stoją co prawda nieugięci po stronie „wielkiego, swobodnego rozwoju woli narodowej”, ale zostają odrzuceni przez te właśnie narody, których interesom chcą służyć. Być może z tej też przyczyny anglosaska tradycja krytyczna skłania się raczej ku wypuklaniu niepraktycznej utopijności poezji lirycznej, kosztem jej złożonego zaangażowania w ludzką historię i społeczeństwo. Nie tylko krytycy ideologiczni traktują lirykę jako wytwór literackich izolacjonistów, poszukujących estetycznej doliny Shangri-La¹¹, niedostępnej dla ludzkiej historii. Ta tradycja ma znacznie dłuższy rodowód. Anglosascy „nowi krytycy” umieścili tekst liryczny w słynnych ramach graficznych; zamknęli go w sztucznych urnach i ikonicznych znakach słownych (*verbal icon*), próbując ochronić przed błędzycami wyznawcami przeróżnych herzeji biograficznych czy błędów intencyjności¹². W istocie, każdy wiersz wydaje się być autonomiczny wraz z wbudowanym marginesem bezpieczeństwa w postaci białej kartki, która złudnie ochrania go przed niechcianymi napaściami ze świata

^{9/} Cz. Miłosz *Zniewolony umysł*, Kraków 1989, s. 182.

^{10/} Por. „Poeci to nieznani prawodawcy ludzkości” w: P.B. Shelley *Obrona poezji*, przeł. J. Swierżowicz, druk. Korzecki i Nawrocki 1939, s. 18. [przekład zmodyfikowany. przyp. tłum.].

^{11/} Miejsce piękne i odosobnione. Utopijna dolina w Himalajach wymyślona przez Jamesa Hiltona w *Zaginionym horyzoncie* (1933), przekład polski: W. Chwalewik, Katowice 1989 [przyp. tłum.].

^{12/} Autorka nawiązuje tu do tytułów następujących książek i rozpraw: *Well Wrought Urn* (1947) C. Brooks *The Verbal Icon* (1954) W.K. Wimsatta oraz *The Intentional Fallacy* Wimsatta i M.C. Beardsleya [przyp. tłum.].

zewnątrznego. Ze wszystkich gatunków literackich wiersz liryczny wydaje się najbliższy idealnym autonomicznym *objects d'art* – jak choćby greckie urny czy kaligrama – które wielcy poeci od Keatsa po Yeatsa, od Baudelaire'a po Apollinaire'a, stawili w swych utworach.

Taką właśnie wizję poezji wspiera ważna książka *Lyric Time* (1979) autorstwa Sharon Cameron, by podać choć jeden przykład. W poezji lirycznej, tłumaczy Cameron, doświadczenie zostaje „pochwycone, odgraniczone i wyrwane z nurtu historii”, „[wiersze liryczne] wymagają, by znaczenie zależało od wyrwania zdarzenia z kontekstu, jak gdyby tylko izolacja gwarantowała koherencję. Obecność tekstu na kartce, otoczonego – jak to zwykle bywa – pustką, jest graficzną reprezentacją tej postawy”¹³. Tak więc, zarówno według swych przyjaciół, jak i wrogów, liryka usiłuje być tekstem bez kontekstu; dąży do pełnej wolności od tego, co przygodne, do bezwarunkowego wyzwolenia się od zmienności i niejasności właściwych istocie ludzkiej ograniczanej przez czas.

Sposób, w jaki postrzegamy poszczególne dzieła literackie, jest wyznaczony przez nasz kulturowy i osobisty „horyzont oczekowań”¹⁴, zaznacza Hans Robert Jauss. Dotyczy to wszystkich rodzajów literackich. Polska historia postawiła lirykę wobec oczekowań zupełnie innych niż anglosaska tradycja, umożliwiając jej tym samym inne sposoby działania. Od początków XIX stulecia polscy „uznani prawodawcy” cieszyli się taką recepcją, jaką Shelley i jemu współcześni mogli sobie ledwie wyobrazić¹⁵. By dać jeden wyjątkowo jaskrawy przykład – iskrą, która doprowadziła do wybuchu studenckich zamieszek 1968 roku w Warszawie, był zakaz wystawiania *Dziadów* Mickiewicza, zawierających – jak obawiała się władza – wywrotowe treści antyrosyjskie. Shelley mógł tylko marzyć o takiej reakcji na swego *Prometeusza rozpętanego* czy *Rodzinę Cencich*. Tak więc, jak pokazuje ten przykład, historia współczesna jedynie pogłębiła przepaść, która oddzielała Zachód od Wschodu przez znaczną część niedawno minionego stulecia: być może dopiero losy liryki i jej twórców w jawnie utopijnym państwie pozwalają docenić silne, antyutopijne prądy w dziełach młodej poezji.

Tak czy inaczej, krytyka anglosaska potrzebuje radykalnej zmiany perspektywy, by oddać sprawiedliwość roli poezji we współczesnej historii Polski. Lirykę – jak twierdzą współcześni polscy poeci – można bez większych przeszkód pojmować nie jako rodzaj utopijny, lecz jako rodzaj polegający na rozpoznaniu granic i ograniczeń; ograniczeń, które jej własna forma tak wyraziście uwidacznia. Liryka

¹³/ S. Cameron *Lyric Time: Dickinson and the Limits of Genre*, Baltimore 1979, s. 71.

¹⁴/ H.R. Jauss *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze*, w: tegoż *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 144.

¹⁵/ Nie mam tu zamiaru idealizować najbardziej „uznanych prawodawców”. Szymborska, Herbert, Zagajewski, Barańczak – wszyscy podążali drogą wytyczoną przez Miłosza w swych próbach zrewidowania czy nawet – odrzucenia w całości politycznego stanowiska, które – zgodnie z polską tradycją – wieszcz powinien zająć; stanowiska, które często wchodziło w konflikt – zdaniem samych poetów – z liryzmem, który ożywia ich utwory.

dysponuje chyba najlepszymi środkami do badania czynników, które definiują i ograniczają ludzką egzystencję. Liryka może ubrać w słowa sny o innym, lepszym świecie. Musi się jednak także odnosić – i to nie tylko przez swą wyjątkową formę – do realiów, które opierają się takim przypiływom natchnienia: liryczny podróżny do dalekich krajów musi co chwilę sprawdzać nieufnie, wedle słów Adama Zagajewskiego, „czy wciąż ma przy sobie bilet powrotny do miejsc zwyczajnych, w których my mieszkamy”¹⁶. Liryka musi ze swej natury stawiać czoło pytaniu, co to znaczy mieć indywidualny punkt widzenia, być zakorzenionym w danym czasie i miejscu, a nawet – w określonym gatunku biologicznym. „Czemu w zanedbano jednej osobie? / Tej a nie innej? I co tu robię? / W dzień co jest wtorkiem? W domu nie gnieździe? [...] Właśnie na ziemi? [...] Akurat teraz?”¹⁷ pyta Wisława Szymborska w wierszu *Zdumienie*. Liryka ujęta z tej perspektywy jest rodzajem literackim świadomością historyczną i na wskroś społeczną.

II. Przesuwanie ram ikonicznego znaku słownego

„Dusza dobiera sobie Towarzystwo – / I – zatrząskuje Drzwi –”¹⁸, w pracy poświęconej Michajłowi Bachtinowi Gary Saul Morson i Caryl Emerson przytaczają słowa, którymi Emily Dickinson broni lirycznego prawa do prywatności, uznając je za przykład wrodzonej, solipsystycznej natury całego rodzaju literackiego¹⁹. Inaczej rzecz wygląda w Europie Wschodniej. Potencjał wywrotowy poezji lirycznej najłatwiej chyba dostrzec w społeczeństwie, z którego teoretycznie – a nierzadko i w praktyce – usuwa się wszelką indywidualność. To, co Mandelstam nazywa „przypadkowym, osobistym” głosem poezji, nabiera w takich warunkach specyficznej mocy.

W istocie, jeden z największych polskich wielbicieli Emily Dickinson, Stanisław Barańczak, wskazuje na zagrożenie, jakie stwarza liryka w państwie totalitarnym. W swym wierszu *Wypełnić czytelnym pismem* ukazuje, jak wschodnioeuropejscy dystrybutorzy Orwellowskiej nowomowy mogli odczytywać Dickinsonowski „list do Świata, / Co nigdy nie pisał do mnie”²⁰. „Czy pisuje listy do/ samego siebie? (tak, nie)”²¹, pytają anonimowi twórcy złowróbnego kwestionariusza – to nazbyt oczywiste, jaka powinna być prawidłowa odpowiedź. „Poezji się nie słucha,

¹⁶ A. Zagajewski *Podróżny*, w: tegoż *Późne święta*, Warszawa 1998, s. 232.

¹⁷ W. Szymborska *Zdumienie*, w: tejeż *Widok z ziarnkiem piasku. 102 wiersze*, Poznań 1996, s. 69.

¹⁸ E. Dickinson 303 [*Dusza dobiera sobie Towarzystwo...*], w: tejeż, *Wiersze wybrane*, wyb. i przeł. S. Barańczak, Kraków 2000, s. 69.

¹⁹ G.S. Morson, C. Emerson *Mikhail Bakhtin...*, s. 320.

²⁰ E. Dickinson, 441 [*To wszystko – to mój list do świata...*], w: tejeż *Wiersze wybrane...*, s. 115.

²¹ S. Barańczak *Wypełnić czytelnym pismem*, w: tegoż *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997, s. 69.

Szkice

tylko podstuchuje”²², stwierdza John Stuart Mills w znanej definicji odbiorców liryki. Jednakże liryczne podstuchiwanie zyskuje na znaczeniu w kulturach, w których ściany nie tylko mają uszy, lecz także – mikrofony: „W nieszczęsnym nędzarskim pokoju / Moskiewskiej kwatery złowrogiej” – skarży się Mandelsztam – „ściany przekłte są cienkie”²³ na wypadek, gdyby kontrolowanym przez państwo poetom – którzy „jak ten kiep, na grzebieniu / Wciąż komuś tam muszą przygrywać”²⁴ – zachciało się wyjść z wyznaczonej roli. W liryce – podkreśla T.S. Eliot – poeta mówi „sam do siebie – albo do nikogo”²⁵. Ale nawet takie soliloquium zostaje poddane weryfikacji w *Pisaniu życiorysu* Wisławy Szymborskiej: „Pisz tak, jakbyś z sobą nigdy nie rozmawiał/ i omijał z daleka”²⁶, radzi zatroskany podmiot liryczny.

Nawet tak – zdawałoby się – niewinnemu wyznaniu, które William Carlos Williams przyczepia do swej lodówki w wierszu *Chciałem ci tylko powiedzieć, że* –

zjadłem
te śliwki
które były w
lodówce

i które
chciałaś pewnie
zachować
na śniadanie ²⁷

– podejrzliwe państwo może nadać złowrogą wymowę, jak sugeruje Barańczak w 8.2.80: *I nikt mnie nie uprzedził*:

I nikt mnie nie uprzedził, że wolność
może polegać także na tym: że
siedzę w komisariacie z brulionem własnych wierszy
ukrytym (co za przezorność) w nogawce zimowej bielizny,
podczas gdy pięciu cywilów z wyższym wykształceniem

^{22/} *Poetry is not heard, but overheard* – czasownik *overhear* znaczy zarówno „podstuchiwać”, jak i „usłyszeć przez przypadek” [przyp. tłum.]. Cyt. za: Ch. Benfey *Emily Dickinson and the Problem of Others*, Amherst 1984, s. 53.

^{23/} O. Mandelsztam [*Mieszkanie milczące jak papier...*], przeł. M. Leśniewska, w: tegoż *Wiersze*, wyb. i red. M. Leśniewska, Kraków 1983, s. 373.

^{24/} Tamże.

^{25/} T.S. Eliot *Trzy głosy poezji*, przeł. H. Pręczkowska, w: tegoż *Szkice literackie*, wyb. i red. W. Chwałewik, Warszawa 1963, s. 285.

^{26/} W. Szymborska *Pisanie życiorysu*, w: tejeż *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 126.

^{27/} W.C. Williams *Chcę ci tylko powiedzieć, że*, w: *Miłość jest wszystkim, co istnieje. 300 najślawniejszych angielskich i amerykańskich wierszy miłosnych*, wyb. i przeł. S. Barańczak, Poznań 1997, s. 302.

Cavanagh Granice liryki...

i jeszcze wyższymi poborami traci czas
na analizę śmieci wyciągniętych z moich kieszeni:
biletów tramwajowych, kwitu z magła, brudnej
chustki do nosa i tajemniczej (skonam ze śmiechu) kartki:
„włoszczyzna
puszka groszku
koncentrat pomid.
ziemniaki”;

I nikt mnie nie uprzedził, że niewola
może polegać także na tym: że
siedzę w komisariacie z brulionem własnych wierszy
ukrytym (co za groteska) w nogawce zimowej bielizny,
podczas gdy pięciu cywilów z wyższym wykształceniem
i jeszcze niższymi czołami ma prawo
obmacywać wnętrze wyzarpnięte z mojego życia:
bilety tramwajowe, kwitek z magła, brudną
chustkę, a nade wszystko (nie, tego nie zniosę) tę kartkę:
„włoszczyzna
puszka groszku
koncentrat pomid.
ziemniaki”;

I nikt mnie nie uprzedził, że cały mój glob
to ten odstęp, dzielący przeciwne bieguny,
między którymi nie ma właściwie odstępu²⁸

To, co przypadkowe i osobiste, zyskuje niespodziewanie na znaczeniu w państwie urządzonym tak, by eliminować jakikolwiek przypadek czy osobowość, które mogłyby opóźnić niepowstrzymany postęp ku świetlanej, kolektywnej przyszłości. Nie dziwi więc, iż Mandelsztam dodał do swej zwięzłej definicji liryki wieńczący, proroczy przymiotnik. Poezja czasów współczesnych jest nie tylko „przypadkowa i osobista” – zwraca uwagę – jest także „katastroficzną”.

Polskich poetów z pewnością spotkało niewspółmiernie wiele katastrof w minionym stuleciu. Wojna, napaść, choroba, nędza, cenzura, prześladowania, nazistowskie bestialstwa, terror totalitarny: ta litania okropności wywierała swe piętno na kolejnych pisarzach (by nie wspomnieć o rzeszach bardziej przeciętnych ofiar, w których imieniu poeci próbowali mówić). Koncepcja wiersza jako starannie wykonanej urny, nieprzemakalnego ikonicznego znaku słownego (*verbal icon*) nie mogła przetrwać srogich razów, jakie najnowsza historia zadała sztuce i artystom w tej części świata. Toteż nic dziwnego, że poeci powojennej Polski, piszący pośród zdziesiątkowanego narodu złapanego w potrzask pomiędzy dwoma okrutnymi re-

²⁸ S. Barańczak 8.2.80: *I nikt mnie nie uprzedził*, w: tegoż *Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1997, s. 212.

Szkice

zimami, skupiają się w swych wierszach nie tylko na potencjalnej zdolności liryki do otwartego sprzeciwiania się czasom, lecz także – co równie istotne – na bezbronności, którą przejawia ona w obliczu – jak to nazywa Wat – „olbrzymiej historii”; bezbronności, którą, dodajmy, dzieli z cielesnymi ofiarami historii.

W wierszu *Anegdota o słoju* Wallace Stevens ujarzmia przyrodę (*wilderness*) za pomocą słoja umieszczonego strategicznie „na szczycie wzgórze [...] w Tennessee”:

Pustkowie wzniosło się na jego poziom
I rozłożyło wokół, już nie dzikie.
A słój na ziemi był okrągły,
Wysoki, postawny w powietrzu.

Słój, emblemat formy artystycznej, „[obejmuje] wszędzie panowanie”²⁹, pisze Stevens. Podobne przedmioty spotyka jednak zupełnie inny los w misternej *Piosence o porcelanie* Miłosza.

Różowe moje spodeczki,
Kwieciste filiżanki,
Leżące na brzegu rzeczki
Tam, kędy przeszły tanki.
Wietrzyk nad wami polata,
Puchy z pierzyny roni,
Na czarny ślad opada
Złamanej cień jabłoni.
Ziemia, gdzie spojrzysz, zasłana
Bryzgami kruchej piany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.

Zaledwie wstanie jutrzeńka
Ponad widnokrąg płaski
Słychać gdzie ziemia stęka
Maleńkich spodeczków trzaski.
Sny majstrów drogocenne,
Pióra zamarzłych łabędzi
Idą w ruczaje podziemne
I żadnej o nich pamięci.
Więc ledwo zerwę się z rana
Mijam to zadumany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.

²⁹ W. Stevens *Anegdota o słoju*, w: *Od Walta Whitmana do Boba Dylana*, wyb. i przeł. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 86.

Cavanagh Granice liryki...

Równina do brzegu słońca
Miazgą skorupkę pokryta.
Ich warstwa rześko chrupiąca
Pod mymi butami zgrzyta.
O świecidelka wy płone
Co radowałyście barwą
Teraz ach zaplamione
Brzydką zakrzeplą farbą.
Leżą na świeżych kurhanach
Uszka i denka i dzbany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.

Washington D.C., 1947³⁰

Słój Stevensa ujarzmia otaczającą go przyrodę dopiero, gdy przestaje służyć przyziemnym, praktycznym celom. Przez umiejscowienie słoja na mitycznym szczycie wzgórze w Tennessee, Stevens rozmyślnie wyjmuje go z kontekstów mniej egzotycznych, w których zwykle spodziewamy się takich przedmiotów, to jest: blaty kuchenne czy półki w sklepie spożywczym. Rozbita porcelana Miłosza działa inaczej. Porusza właśnie dlatego, że pozostaje zawieszona pomiędzy życiem codziennym a królestwem sztuki, pokazując, jak łatwo obydwa światy padają łupem sił historii: „Leżące na brzegu rzeczki/Tam, kędy przeszły tanki”. Roztrzaskane filiżanki symbolizują zarazem kruche formy zniszczonego świata życia codziennego i nie mniej kruche istoty ludzkie, które go kiedyś zamieszkiwały : „zaplamione/Brzydką zakrzeplą farbą./Leżą na świeżych kurhanach /Uszka i denka i dzbany”. Jednakże ucieleśniają one również „sny majstrów drogocenne” – zamarznęty łabędź ze słynnego sonetu Mallarmégo *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*³¹ opuszcza królestwo czystej sztuki, by upiększyć krawędzie – teraz już rozbitych – spodeczków. W tekście polskim sny majstrów przyjmują postać „piór zamarzłych łabędzi”, które prawdopodobnie zdobyły porcelanę. W angielskim przekładzie wskazówki oryginału dotyczące obrazu zniszczonej sielanki są jeszcze jaśniejsze, przez dodanie : „roses, [...] mowers raking, / And shepherds on the lawn. (róz [...], piłujących drwali / I pasterzy na pastwiskach)³² do zawartej w wierszu litanii utraconych przedmiotów. Może to być niemal reprimenda dla Keatsowskiej urny „poślubionej milczeniu, wciąż niepokalanej”³³, której sielankowe obrazki są zabezpieczone w wieczności przed niszczycielską siłą zwykłej śmierci.

³⁰ Cz. Miłosz *Piosenka o porcelanie*, w: tegoż *Wiersze*, Kraków 1985, s. 170.

³¹ S. Mallarmé [*Dziewicze, żywe, piękne dziś po dniach...*], przeł. Mieczysław Jastrun, w: tegoż *Wybór poezji* pod red. A. Ważyka, Warszawa 1980, s. 53.

³² „Sny majstrów drogocenne / O różach, piłujących drwalach / I pasterzach na pastwiskach”. Por. Cz. Miłosz *Poezje wybrane: Selected Poems*, Kraków 1996, s. 100-103.

³³ J. Keats *Oda o urnie greckiej*, w: tegoż *33 wiersze*, wyb. i przeł. S. Barańczak, Kraków 1997, s. 75.

Szkice

„Tak jak męczennik światłocienia – Rembrandt,/ Musiałem ujść głęboko w czas [...]” tak zaczyna się jeden z późnych, hermetycznych tekstów Mandelsztama, pisanych podczas zesłania w Woroneżu na krótko przed jego ostatecznym aresztowaniem i śmiercią w stalinowskim obozie. W skondensowanej apostrofie do holenderskiego malarza, jego „brat wspaniały, / Który mistrzem i ojcem jest zieleni ciemnej” staje się niespodziewanie współcierpiącym, przedmiotem – jak sam rosyjski poeta – napaści „nawałnic” historii. Mandelsztam antycypuje sposób, w jaki poeci powojennej Polski pojmują w swych utworach wizualne dzieła sztuki oraz ikoniczne znaki słowne (*verbal icons*) własnych wierszy. Ani obrazy, ani wiersze – jak zakładają – nie są odporne na siły historii. Daleki od szukania pocieszenia w jakiejś oderwanej od rzeczywistości, hermetycznej estetyce, poeta próbuje raczej negocjować przesunięcie przepuszczalnych granic oddzielających dzieło sztuki od otaczającego świata, który zarówno nadaje dziełu formę, jak i – nazbyt często – mu zagraża : „Nie wszystkie dzieła uszły piaskom i ogniom historii”³⁴ przypomina Zbigniew Herbert.

Polscy poeci, innymi słowy, niezmiennie zwracają uwagę na świat, który leży poza ramą obrazu. W taki właśnie sposób Adam Zagajewski kończy swój hold złożony „Malarzom Holandii” – ukazując społeczeństwo, sprzyjające niezmałconemu domatorstwu, opiewanemu przez ich obrazy:

[Holendrzy] Lubili mieszkać. Mieszkali wszędzie,
w drewnianym oparciu krzesła
i w strużce mleka wąskiej jak Cieśnina Beringa.
Drzwi były szeroko otwarte, wiatr przyjazny,
miotły odpoczywały po sumiennej pracy.
Domy odsłonięte. Malarstwo kraju,
w którym nie było tajnej policji.

Jedynie wędrowiec z „Europy Wschodniej zwanej Środkową”³⁵ gdzie skrytość była do niedawna nieuniknionym stylem życia, prędko dostrzeże konsekwencje, jakie niesie za sobą szeroko otwarta holenderska przestrzeń, w której – zarówno w sztuce, jak i w rzeczywistości – „mieszkania wystawione są na pokaz, oświetlone tak, żeby każdy przechodzień mógł sprawdzić, co się dzieje wewnątrz”³⁶. I pewnie tylko taki obserwator, wtajemniczony w najciemniejsze plamy najnowszej historii Europy, zwróci uwagę na wszystko, co ta promienna sztuka pomija. „Powiedźcie, malarze Holandii,” prosi Zagajewski,

co będzie,
gdy jabłko zostanie obrane, gdy zgaśnie jedwab,

³⁴ Z. Herbert *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1973, s. 189.

³⁵ A. Zagajewski *Mistyka dla początkujących*, w: tegoż *Pragnienie*, Kraków 1999, s. 10.

³⁶ A. Zagajewski *W cudzym pięknie*, Kraków 1998, s. 134.

Cavanagh Granice liryki...

gdy wszystkie kolory będą zimne.
Powiedzcie, czym jest ciemność.³⁷

Podmiot liryczny zbyt dobrze zna siły przeciwstawiające się porządkowi sztuki i życia, by choćby swoje ukochane, pozornie niewzruszone sztychy holenderskie zwolnić od rzezi historii.

„Nie ma takiego dokumentu cywilizacji, który nie jest jednocześnie dokumentem barbarzyństwa”³⁸ zauważa Walter Benjamin. Poeci powojennej Polski nie musieli zbyt daleko szukać, by zweryfikować jego spostrzeżenie. Byli naoczniymi świadkami rozmyślnego niszczenia europejskiej cywilizacji przez kulturalne Niemcy i postępową Rosję na równi; widzieli też – na przykładzie zarówno samych najeźdźców, jak i własnych rodaków – jak łatwo tracą hamulce kulturowe nawet, zdawałoby się, najbardziej ucywilizowani przedstawiciele naszego gatunku. Niedaleka przeszłość nauczyła ich podejrzliwości wobec każdego światopoglądu, który opiera się na niesłabnącej wierze w postęp i na przekonaniu o ostatecznej doskonałości ludzkiej natury. „Postęp cywilizacyjny”, komentuje Herbert, „polega m.in. na tym, że proste narzędzia do rozbijania czaszek zastąpiły słowa-maczugi [...]. Takimi słowami są: d e p r a w a t o r u m y s ł ó w , c z a r o w n i c a , h e r e t y k”³⁹. W wierszu *Tortury* Szyborska nie ma złudzeń nawet co do tego wątpliwego osiągnięcia. „Nic się nie zmieniło”, przekonuje:

Ciało drży, jak drżało
przed założeniem Rzymu i po założeniu,
w dwudziestym wieku przed i po Chrystusie,
tortury są, jak były, zmalala tylko ziemia
i cokolwiek się dzieje, to tak jak za ścianą.⁴⁰

Polski artysta jest, wedle słów Herberta, „barbarzyńcą w ogrodzie” europejskiej cywilizacji, i to nie tylko za sprawą uboższych, wschodnich korzeni. „Walec historii przejeżdżał kilkakrotnie przez ten kraj, którego położenie geograficzne, pomiędzy Niemcami i Rosją, nie jest specjalnie godne pozazdrosczenia”⁴¹, zauważa Miłosz we wstępie do własnej antologii polskiej poezji powojennej. Poeci takiego kraju są z konieczności dogłębnie świadomi zarówno ceny kultury, jak i jej kruchości.

Tę właśnie świadomość wyraża Wiśława Szyborska w *Miniaturze średniowiecznej*, odtwarzając z fantazją wczesną sztukę francuską. Rozpoczyna od dobrania hiperbolicznych ekwiwalentów słownych, zdolnych oddać ekstrawagancką elegancję

^{37/} A. Zagajewski *Malarze Holandii*, w: tegoż *Trzej Aniołowie – Three Angels*, Kraków 1998.

^{38/} W. Benjamin *Theses on the Philosophy of History*, w: *Illuminations*, ed. H. Arendt, trans. H. Zohn, New York 1969, s. 256.

^{39/} Z. Herbert *Barbarzyńca w ogrodzie...*, s. 265.

^{40/} W. Szyborska *Tortury*, w: tejsze *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 124.

^{41/} *Postwar Polish Poetry*, ed. by Cz. Miłosz. Berkeley 1983, s. xi-xii.

Szkice

obrazów, jaką możemy znaleźć choćby w *Trés Riches Heures du Duc de Berry* (*Go-dzinki księcia de Berry'ego*):

Po najzieleniejszym wzgórzu,
najkonnejszym orszakiem,
w płaszczach najjedwabniejszych.

Do zamku o siedmiu wieżach,
z których każda najwyższa.

Na przedzie xiążę
najpochlebniej niebrzuchaty
przy xiążęciu xiężna pani
cudnie młoda, młodusieńka.

Nagromadzenie przymiotników w stopniu najwyższym w pierwszych sześciu zwrotkach oddaje tytułową, nieznaną miniaturę średniowieczną. Bardziej mroczna rzeczywistość pojawia się w zakończeniu, gdy Szymborska zastanawia się nad tym wszystkim, co zostało pominięte w arystokratycznym raju kreowanym przez „realizm najfeudalniejszy”.

Kto zasię smutny, strudzony,
z dziurą na łokciu i z zezem,
tego najwyraźniej brak.

Najżadniejszej też kwestii
mieszczańskiej czy kmieciej

Szubieniczki nawet tyciej
dla najsokolszego oka
i nic nie rzuca cienia wątpliwości.⁴²

Tak jak Zagajewski w *Malarzach Holandii*, Szymborska zaczyna od empatycznego odtworzenia życia widzianego w ramach narzuconego obrazu świata i przyjętej estetyki, by następnie podważyć ich reprezentatywność przez wyjście poza ich pozornie nienaruszalne granice. Szymborska wcześniej straciła wiarę w bezklasową utopię obiecaną przez polski komunizm. Mimo to w *Miniaturze średniowiecznej* poetka zdaje się odnajdywać cząstkową prawdę w marksistowskiej wizji dziejów, zgodnie z którą klasy panujące tak kształtują obraz historii, by ukryć wszelkie ślady działań umożliwiających ich panowanie. Według Szymborskiej, przyjemności z obcowania ze średniowieczną sztuką nie można oddzielić od kosztów, jakie za sobą ciągną. Problem z przetrwaniem pod tym „najlazurowszym niebem” mogą mieć nie tylko „kwestie mieszczańskie czy kmiecie”. Ci mieszczenie i kmiecie, którzy będą uparcie podnosić te kwestie, mogą – jak wynika z wiersza – zawisnąć na „tycich szubieniczkach”, tak konsekwentnie pomijanych przez obraz.

⁴² W. Szymborska *Miniatura średniowieczna*, w: tejsze *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 90.

Cavanagh Granice liryki...

Szyborska daleka jest jednak od uznawania marksizmu za klucz uniwersalny, jaki chcieli w nim widzieć jego dwudziestowieczni wyznawcy. Nadaje się on do wyjaśniania cudów dokonywanych w sztuce średniowiecznej nie lepiej niż „najfeudalniejszy z realizmów” do wiarygodnego ukazywania kmięci i mieszczań, co wszak klóciłoby się z jego arystokratycznym kodem. Jak wynika z wiersza Szyborskiej, „realizm feudalny” – wraz ze wszystkimi jego ograniczeniami – może być wytworem danego momentu historycznego, tak jak jego najnowszy, radziecki wariant – realizm socjalistyczny. (Naturalnie państwo radzieckie było równie niez mordowane w szykanowaniu wrogów klasowych, jak, nie przymierzając, dowolny książe feudalny). Jednakże wyżyny ustalone przez „realizm” średniowieczny – „[wieże] z których każda najwyższa” – kontrastują z estetyczną biedą i pustą monotonią jego mniej pomysłowego spadkobiercy. Realizm realizmowi nierówny, jak zakłada wiersz.

Dla Szyborskiej i Zagajewskiego prawdy głoszone przez sztukę są prawdami częściowymi w podwójnym znaczeniu: są zarówno niekompletne, jak i stronnicze. To właśnie czyni sztukę ludzką – jako ludzie mamy dostęp jedynie do prawd częściowych, sugerują poeci – to także angażuje poezję w historię. Wyzwolić się od historii mogą jedynie ci, którzy roszczą sobie prawo dostępu do pełnego oglądu, do ostatecznego punktu widzenia i mogą sobie wyobrazić wolność od jakichkolwiek czysto ludzkich ograniczeń. Ale poeta liryczny, z definicji pierwsza osoba liczby pojedynczej, nie może pretendować do wszechstronnego ujęcia w sposób dozwolony prozaikowi, filozofowi czy poecie epickiemu. Liryka jest skazana na wizję jednostkową, z całą jej specyfiką i cząstkowością, dlatego też próbuje obalić te wersje ludzkiej historii, które negują wagę indywidualnego doświadczenia podporządkowując je takiej czy innej triadzie heglowskiej. Tak właśnie odczytuję stwierdzenie Zagajewskiego, iż „kiedy ktoś już podzieli świat na historię i poezję, to przestaje odróżniać tę historię, która jest ludzka i nadaje się do zamieszkania, od tej, która wytrza obozy koncentracyjne”.

Jakiż jest ziemski pożytek z dowolnego znaku ikonicznego [icon] – słownego czy wizualnego – który „pochwycono, odgraniczono i wyrwano z nurtu historii”, wedle słów Cameron? Tę właśnie kwestię porusza wiersz Zbigniewa Herberta *Mona Liza*. „Inkwizytorzy i trubadurzy” są na równi zadomowieni w esejach Herberta o kulturze zachodniej, w której sztuka, społeczeństwo, etyka i polityka stanowią „splątany węzeł wielu wątków”⁴³; przypuszczalnie weteran historii w jej niezwykle brutalnym, polskim wydaniu nie mógł tego ująć inaczej. Jednakże *Mona Liza* opowiada o czymś innym. Podmiot liryczny to także świadek wojennych zniszczeń Polski i jej pogorzeliisk, ukazanych w srogim krajobrazie początkowych wersów utworu:

Przez siedem gór granicznych
kolczaste druty rzek
i rozstrzelane lasy
i powieszono mosty

^{43/} Z. Herbert *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 90.

Szkice

szedłem –
przez wodospady schodów
wiry morskich skrzydeł
i barokowe niebo
całe w bąblach aniołów
do ciebie
Jeruzalem w ramach

Pielgrzym podąży przez ziemię jałową wschodniej Europy do świętego sanktuarium kultury Zachodu, do Luwru i słynnego obrazu Leonarda. Jednakże, jak sugeruje ostatni wers, nastawienie podmiotu lirycznego do obrazu, do którego się zbliża, różni się diametralnie od tego, co znajdujemy w *Malarzach Holandii* czy *Miniaturze średniowiecznej*. Nie usiłuje on odczytywać dzieła sztuki z innej epoki w jego macierzystym kontekście; nie chce też ujmować go z własnej, współczesnej perspektywy. Zamiast tego szuka „Jeruzalem w ramach”, duchowego odkupienia poprzez czystą sztukę oderwaną od niedalekiej przeszłości, zbyt okropnej do rozpamiętywania. W innych dziełach poszukuje dokładnie tego samego uwolnienia od historii, które tak wielu krytyków uznawało za ostateczny cel wszystkich wierszy lirycznych. Ale obraz, który ogląda stojąc „w gęstej pokrzywie/ wycieczki/ na brzegu purpurowego sznura/i oczu” nie spełnia jego oczekiwań. Dama, którą odnajduje, nie jest tajemnicza, lecz zimna, wręcz potworna. Przestrzeń, którą przebywa – z jej kolczastymi drutami rzek i rozstrzelanymi drzewami – została odczłowieczona pod nawalą historii. Jednakowoż Mona Liza, cel jego poszukiwań, okazuje się ostatecznie nie mniej nieludzka, mimo że nie padła ofiarą historii lecz czegoś, co zdaje się być nadmiarem sztuczności.

pracowicie uśmiechnięta
smolista niema i wypukła

jakby z soczewek zbudowana
na tle wklęsłego krajobrazu [...]

tyka jej regularny uśmiech
głowa wahadło nieruchome

oczy jej marzą w nieskończoność
ale w spojrzaniach śpią ślimaki

Historia i sztuka, jako oddzielne światy są, jak sugeruje wiersz, równie nieludzkie i nie nadające się do zamieszkania. Historia jako bezwzględna machina jest tu przeciwstawiona czemuś, co zdaje się być równie mechaniczną sztuką; podmiot liryczny nie potrafi zasypać przepaści dzielącej jego „żywe pięty” od „pustych ciała woluminów” Mony Lizy, dzielącej jego wyjątkowe doświadczenie historyczne od statycznego artefaktu wiszącego przed nim:

Cavanagh Granice liryki...

między czarnymi jej plecami
a pierwszym drzewem mego życia

miecz leży
wytopiona przepaść⁴⁴

To ostatnie wersy utworu. Ale czy konkluzje podmiotu lirycznego są zarazem przemyśleniami poety? Przeczy temu sposób, w jaki pielgrzym opisuje obraz, który tak go rozczarował. Skarży się wcześniej, że Mona Liza to postać:

od mięsa życia odrąbana
porwana z domu i historii
o przeraźliwych uszach z wosku
szarfą żywicy uduszona

„Odrąbana”, „porwana”, „przeraźliwych”, „uduszona”: język przywodzi na myśl nie tyle ahistoryczną próżnię, co wyniszczoną, powojenną Polskę z początkowych wersów utworu. W istocie, zdania, którymi podmiot liryczny opisuje obraz, można równie dobrze odnieść zarówno do pojedynczych ofiar wojny, jak i do losu całych narodów i ludów.

Nie tylko muzealny krajobraz – z jego bąblami aniołów, pokrzywą wycieczek i purpurowymi sznurami – oddziela podmiot liryczny od portretu Leonarda. Nie rozczarowuje go też sam obraz jako taki. Jego pragnienie, by uciec historii, zbyt ciężkiej do zniesienia, sprawia, iż poszukuje wręcz nie tyle obrazu, co zbawienia, „Jeruzalem w ramach”. Zamiast tego znajduje coś, co podejrzenie przypomina tę nieznośną przeszłość, której próbował umknąć. Można by w końcu przypuszczać, iż to nie pozorne usterki obrazu, lecz właśnie ta okropna przeszłość wypełnia czarną pustkę uniemożliwiającą powrót zniszczonego świata, który oplakuje; jak można odzyskać „pierwsze drzewo mego życia” z dzikości „rozstrzelanych lasów”?

„Niewarto wspominać”, ostrzega podmiot liryczny⁴⁵. Wiersz Herberta pokazuje jednak, iż nie da się myśleć ani widzieć w oderwaniu od historii. Zaszczuty podmiot liryczny *Mony Lizy* wszędzie napotyka przeszłość, przed którą uchodzi. Przeszłość, która wypełnia zatruty krajobraz z początkowych wersów, gdzie katów i ofiary rozmieszczono na mostach i drzewach; zaraża również upadłe sanktuarium Leonardowego portretu, z jego „tłustą Włoszką” brutalnie odrąbaną „od mięsa życia”. „Czym jest poezja, która nie ocala/ Narodów ani ludzi?” pyta Miłosz w swej słynnej *Przedmowie*⁴⁶. Dla Herberta, Szymborskiej i Zagajewskiego – w przeciwieństwie do ich bardziej ortodoksyjnych kolegów – poezja nie jest podporządkowana historii. Nie może też istnieć w oderwaniu od niej. W *Malarzach Holandii*, *Monie Lizie* i *Miniaturze średniowiecznej* odnajdujemy nie tyle pochwały

^{44/} Z. Herbert *Mona Liza*, w: tegoż *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 137.

^{45/} W przekładzie angielskim: *Don't even think about it* – nawet o tym nie myśl [przyp. tłum.].

^{46/} Cz. Miłosz *Przedmowa*, w: tegoż *Poezje...*, s. 151.

niezależności sztuki od czasu, co opowieści o złożonej interakcji pomiędzy sztuką i czasem ludzkim, sztuką i ludzką historią, ucieleśnioną w jednostkowymi widzu, stojącym przed dziełem z odległej epoki. Te opowieści świadczą z kolei o indywidualnych koncepcjach lirycznych poetów – w każdej z wymienionych sytuacji podmiot liryczny zakorzeniony w określonym czasie i miejscu wypełnia i komplikuje przedstawianą przez obrazy opowieść, którą odtwarza w procesie aktualizacji.

Podmioty liryczne tekstów Zagajewskiego i Szymborskiej robią to świadomie. Najpierw szukają klucza do dzieła sztuki i świata, który ono przedstawia, by następnie odnieść się do niego z jawnie wschodnioeuropejskiej perspektywy. Zagajewski i Szymborska proponują więc pewien model podchodzenia do konkretnych utworów, zgodnie z którym zarówno szukamy klucza do świata wiersza, jak i umiejscawiamy go w naszym indywidualnym kontekście, w zakorzenieniu w historii, co pozwala nam przeniknąć w głąb dzieła, które mamy przed sobą. Poezja próbująca omijać z daleka zwykły ludzki czas skazana jest na porażkę – jak sugeruje los zamarniętego łabędzia Mallarmégo w *Piosence o porcelanie*. Tak samo widz – lub czytelnik – który próbuje postawić siebie i sztukę poza historią, zubaża ewidentnie i siebie, i sztukę; odrzuca nawet cząstkową prawdę, niedoskonale odkupienie, które jest wszystkim, co w najlepszym wypadku sztuka może zaferować. Można by w ten sposób czytać *Monię Lizę* Herberta, jako pouczającą przypowieść o mylnym przypisywaniu znakom ikonicznym – zarówno wizualnym, jak słownym – właściwości bezpiecznego azylu od historii.

„Historyzować, historyzować” – nawołują krytycy kulturowi. Na razie sami nie dostrzegają ogromnych połąci kultury i historii, które mogłyby skomplikować lub zakwestionować granice ich własnego historyzmu. Świadczy o tym zarówno ich zniekształcona wizja liryki, jak i ignorancja dotycząca Europy Wschodniej, której przykre doświadczenia z marksizmem w praktyce mogłoby podkopać teorię marksistowską, przyświecającą najnowszej myśli akademickiej. Nawoływanie do „historyzowania” zawiera w sobie pośrednie potępienie wcześniejszych fałszywych form „pseudohistoryzmu”, czy „ahistoryzmu”, o które posądzano lirykę. Jeżeli jednak liryka aspiruje do bezkontekstowości – jak utrzymują ci krytycy – to dzieje się tak dlatego, iż ludzie także bezustannie próbują wznieść się ponad ograniczające ich konteksty; jeśli urna Keatsa rzeczywiście zdradza swoje sekrety, to jedynie w odpowiedzi na nalegania śmiertelnego podmiotu lirycznego, dla którego stanowi mgnienie wieczności pozostającej na zawsze poza jego zasięgiem. Wszystkie próby wykroczenia poza czas są z góry skazane na porażkę – przypomina liryka – dlatego właśnie poeta liryczny musi bezustannie walczyć o „zemstę ręki śmiertelnej”⁴⁷, o krótkie odroczenie śmiertelności, które jest wszystkim, na co – w najlepszym wypadku – możemy liczyć.

Podmiot liryczny Herberta w *Monie Lizie* poszukuje ponadczasowej ikony, która wyzwoli go – choćby na pewien czas – z kajdanów historii; to, co znajduje, zostało już nieuchronnie zdeformowane przez historię, której próbował się wy-

^{47/} Por. W. Szymborska *Radość pisania*, w: teje *Widok z ziarnkiem piasku...*, s. 37.

Cavanagh Granice liryki...

mknąć. Próby odczytywania liryki jako antytezy słusznego, zaangażowanego historycznie pisarstwa – cokolwiek miałyby to oznaczać – mówią nam równie wiele o jej apologetach, co o wychwalanym przez nich sposobie pisania. Liryka – jak dowodziłam – to rodzaj ograniczeń – ale, jak pokazują jej polscy praktycy, te ograniczenia są świadome i samokrytyczne. Co więcej, ta wzmożona świadomość jest sama w sobie odpowiedzią na specyficzną sytuację historyczną, w której władcy Polski wspierani przez obcych, głosili odnalezienie uniwersalnego klucza historycznego, Metahistorii i Megahistorii, które uznały za zbyt techniczne wszystkie poglądy alternatywne. „Nowe” w Nowym Historyzmie nieuchronnie przywodzi na myśl język reklamy, w którym „nowe” łączy się zawsze ze swym bliźniakiem z Madison Avenue⁴⁸ – „lepszym”. Myśl przewodnia Nowego Historyzmu naprawdę opiera się na koncepcji postępu intelektualnego i monopolu – jeśli nie na nieuprawnionej wszechwiedzy – które ich wyznawcy pozornie odrzucają. Słusznie by zrobili, ucząc się od wyklętej liryki, która, zwłaszcza w swym powojennym wcieleniu, poucza nas, jak rozpoznawać ograniczenia nie tylko przedmiotu postrzeganego, lecz także – nazbyt ludzkiego podmiotu postrzegającego.

Przełożył *Maciej Maryl*

^{48/} Ulica na Manhattanie, przy której mieszczą się największe agencje reklamowe. Symbol praktyk reklamowych [przyp. tłum.].