

Arent van Nieukerken
(Universiteit van Amsterdam)

POWRÓT POEZJI MISTYCZNEJ NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

1

Powroty zapomnianych lub niedocenionych poetów na przełomie XIX i XX wieku były funkcją paradygmatu literackiego, który stracił swoją spójność i jednoznaczność. Zwraca przy tym uwagę, że owe przesunięcia dokonywały się przede wszystkim w dziedzinie poezji. Powieść rozwijała się jeszcze prężnie i linearnie, podczas gdy poezja zdawała się wyczerpywać swój potencjał do dalszych przeobrażeń. Tradycja przedstawiała się zarówno twórcom, jak i krytykom (często te dwie role zbiegały się) jako pewna całość, z której wyodrębniały się rozmaite linie rozwojowe. Stąd skłonność, by tworzyć paradygmaty poetyckie świadomie nawiązujące do tradycji, takie jak „neoromantyzm” albo różne prądy „klasycyzujące” (np. „szkoła romańska” Jeana Moreasa etc.). Przyczyn rozkładu zasady linearnie postępującej konstrukcji paradygmatów było wiele. Ważne na pewno było stopniowe zawężanie tematyczne poezji, która przestała służyć jako środek bezpośredniego ujmowania i wyrażania zagadnień politycznych i ideologicznych. W drugiej połowie XIX wieku rolę poezji publicznej przejęła bowiem publicystyka i prasa, która kierowała się często intencjami „partyjnymi” albo też stawiała sobie za główny cel maksymalizację zysków. Zjawiskiem towarzyszącym temu procesowi spłyceń i ujednostacznienia zawiłych (tzn. funkcjonujących w kilku kontekstach i na kilku poziomach naraz) i wieloznacznych tematów była „partykularyzacja” instancji autorskiej, to znaczy „felietonisty”, którego teksty miały na ogół charakter okolicznościowy. Były bowiem podporządkowane konkretnym zdarzeniom oraz oczekiwaniom czytelników, natomiast wzięte razem nie składały się na całość wyższego poziomu, której na imię dzieło, innymi słowy: na poetycki autoportret osoby-twórcy. Jednakże tylko na poziomie dzieła staje się możliwy dialog z innymi osobami, a także z najwyższym wcieleniem idei osobowości, czyli Bogiem. Podstawą takiej dialogiczności jest przy tym zawsze transcendentny status partnera dialogu, to jest niemożliwość redukcji jego inności jako elementu tekstu poetyckiego.

Konsekwencją tego stopniowego zaniku „innego” jako równorzędnego partnera dialogu między osobami (wiąże się ona – jak widzieliśmy – z „partykularyzacją”, a zatem swoistą anonimizacją zarówno „zawodowych”, „profesjonalnych” pisarzy, jak i ich publiczności) był kompleks „Zamku Axela” (może nie jest sprawą przy-

padku, że w pierwszym roczniku Miriamowskiej „Chimery” obok tekstów Norwida znajdujemy przekład tego słynnego dramatu Philippe’a-Auguste’a Villiers de L’Isle-Adama – francuski dekadent i polski późny romantyk dają się więc połączyć w kontekście tego samego światoodczucia). Jażn „artysty” ujmując siebie w izolacji, a jego zdolność wykraczania poza siebie wydaje się mocno ograniczona. Nie zadowala jej bowiem kontakt ze zdepersonalizowanymi osobami-funkcjami „wieku kupieckiego i przemysłowego”, z drugiej jednak strony nie wystarcza jej również wszechwładna samotność w idealnej przestrzeni idei i form, ponieważ jej relacja ze światem dziejów i sferą życia codziennego uległa zaciemnieniu, innymi słowy: stała się „tajemnicą”. Autentycznemu poecie chodzi zawsze o uobecnienie tej tajemnicy. Staje się on kapłanem, a poezja obrzędem. Ale jaką treścią napełni on ów obrzęd i do kogo się zwróci, skoro „pakt” ze „zwykłymi” czytelnikami został zerwany? Najbardziej obiecującym sposobem wydostania się z (auto)pułapki poety epoki „Postępu” okazuje się dialog z twórcami pochodzącymi z innych czasów lub przestrzeni. Pozostaje to oczywiście dialog czysto literacki, ale uzyskuje on swój sens właśnie dlatego, że z punktu widzenia wyobcowanych poetów końca XIX wieku owi twórcy – choć żyjący często w epokach mniej schyłkowych niż tzw. *fin de siècle* – borykali się z podobnymi problemami co oni.

Z jednej strony przychodzi tu na myśl autorzy należący do literackiego pantheonu wszechczasów (Homer, Owidiusz, Dante, Petrarca, Tasso, Shakespeare, Goethe etc.). Rzuca się przy tym w oczy, że choć literacki status tych poetów nigdy nie ulegał (i nie ulega) kwestii, są oni jednak zazwyczaj przedstawiani jako wyobcowani lub skonfliktowani ze współczesnym im społeczeństwem. I to właśnie społeczna peryferyjność okazała się głównym bodźcem i gwarantem ich twórczych sił. Z drugiej strony wyobcowany, zamknięty w swej jażni poeta *fin de siècle’u* poszukuje jednak kontaktu z twórcami, których los lepiej – jak mu się wydaje – odzwierciedla jego własne osamotnienie. Z różnych względów współcześni nie doceniali owych tzw. poetów „przeklętych”, choć ich dzieła stanowiły właściwie niekończącą się (nieskończoną) próbę dialogu, który jednak się nie powiódł. Poeta wbrew własnej woli przemienił się więc w monologistę. Idealnym wcieleniem takiego monologisty wbrew własnej woli był dla „awangardy” polskiej krytyki literackiej z przełomu XIX i XX wieku Cyprian Norwid. A główną przyczyną jego nieprzystawalności do epoki Postępu z jej scjentystycznym nastawieniem wydawał się stosunek do sacrum. Nieprzypadkowo Zenon Przesmycki (Miriam) w programowym tekście *Los geniuszów*, który ukazał się w pierwszym numerze „Chimery”, przywołuje następujące linijki z *Rzeczy o wolności słowa* Norwida. Przytaczam fragment tekstu Miriama w całości:

Że zaś duchy genialne „[...] wielkim i samotnym losem/ Niesione tam, gdzie twórczość, więc blisko z chaosem”, nie znają kuglarstw, nie wiedzą, co to kompromis, nie narzucają się tłumowi, pierzchają od banalnego i brutalnego zgielku zdarzeń, zbrodniczo nie dostrzegają naszej [ludzi wieku Postępu] wielkości, nie schlebiają, nie żebrają o poklask, i zapatrzone w inne światy, nie myślą przede wszystkim, aby być „przystępnymi”, – więc nigdy może nie było tyłu, co w naszym wieku „przeklętych”, jak Verlaine ich nazywa, tyłu zapomnianych olbrzymów, tyłu niewymownych twórców, odrzuconych, nieuznanych, i nieznanych prawie¹.

¹ Zenon Przesmycki, *Los geniuszów*, „Chimera” 1901, t. 1, s. 11.

Mamy tu (w porównaniu z paradygmatem literackiego „panteonu wszechczasów”) do czynienia z podwójnym wyobcowaniem. Pierwsza jego odmiana to społeczna izolacja; druga zaś łączy się z samą tematyką poezji tych „nieprzystępnych przeklętych”: ich „twórczość” graniczy z „chaosem”, jest więc aktem istotowo połączonym z boskim aktem kreacyjnym. Relację tę unaocznia doskonale kontekst, w którym występują zacytowane przez Miriamę wersy z *Rzeczy o wolności słowa*:

Autor idzie w ciemność, by wydarł jej światło,
Wulgaryzator w jasność, by rozlał ją na tło,
Dwa kierunki! Pozornie różne i czasowo
Sprzeczne, jako *litera-praw* i duch jej: Słowo.
(Dlatego jest dowcipna czyjaś tam nauka,
Że, gdy jedni jasności, ów ciemności szuka.)

Szczęśliwi!! Którzy z *rąk-dwóch jedno-skrzydło* robią:
Prac widać dokończywszy, zasnąć się sposobią.
Lecz kto tworzy? Ten, wielkim i samotnym losem,
Niesiony jest, gdzie Twórczość, więc blisko z chaosem...²

W epokach, których najwięksi twórcy weszli do literackiego panteonu wszechczasów, sakralna funkcja słowa poetyckiego była w pewnym sensie uznawaną przez społeczeństwo rolę, choć nie uchroniło to poety-kapłana przed pewnym wyobcowaniem z życia politycznego, gospodarczego etc. W drugiej połowie XIX wieku sama koncepcja słowa jako pośrednika sacrum stała się jednak sprzeczna z „(anty)-duchem” epoki i jego wyobrażeniami o literaturze, choć treści religijne mogłyby wciąż dostarczyć materiału do poetyckiego „przerabiania”. Autentyczny poeta, tzn. twórca niesprzeniewierający się sakralnej istocie słowa poetyckiego, musiał więc (właśnie tak postępował Norwid) wydobywać sacrum ze zdesakralizowanej powierzchni bytu, ale ta jego praktyka skazywała go na podwójne niezrozumienie przez otoczenie. Takie słowo nie spełnia bowiem żadnej społecznie akceptowanej funkcji: nie opowiada bezpośrednio o sacrum, z drugiej jednak strony nie zgadza się również na poezję religijną jako pewnego rodzaju wyspecjalizowany dyskurs. Poetę takiego pogrąża zwłaszcza zawarte w jego dziele napięcie między sakralnym statusem słowa poetyckiego a obecnością realiów wieku kupiectwa i przemysłu, pośród których ma się otwierać perspektywa sakralna. Właśnie dlatego „nieprzystępność” takiej twórczości (związana z oporem materii słownej stanowiącej podstawę każdego aktu twórczego, a także z tradycyjnymi formami poetyckimi) powoduje jej odrzucenie przez ogół czytelników. Problem polega jednak na tym, że Miriam nie dostrzega konkretnego kontekstu ewangelicznego Norwidowskich rozmyślań (albo może raczej go lekceważy). Wiąże je wprawdzie z mitem i z mistyką, ale owe pojęcia są tu dosyć mgliste i właściwie ponadkonfesyjne. Znika również zakorzenienie Norwidowskich prób uobecniania sacrum w życiu codziennym. Podobieństwo poety do przywołanego przez Miriamę paradygmatu poetów przeklętych zakłada właśnie przeoczenie tych „szczegółów”.

² Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki, t. 3 (*Poematy*), Warszawa: PIW 1971, s. 594.

Można – jak mi się wydaje – uogólnić wnioski wypływające z tej analizy próby nawiązania dialogu między Miriamem a Norwidem. Nieodmiennymi wyznacznikami powrotów na przełomie XIX i XX wieku są właśnie ciemność mowy poety zapomnianego, a mającego wejść do nowego paradygmatu literackiego (modyfikującego i ożywiającego go poprzez przesunięcie, które daje początek nowej „tradycji kluczowej”³), a także (choć w mniejszym stopniu) jego peryferyjna pozycja społeczna, albo może raczej ideologiczna. Można przypuszczać, że pierwiastek religijny odgrywa stosunkowo ważną rolę w twórczości „powracających zza grobu” poetów właśnie dlatego, że w drugiej połowie XIX wieku jego znaczenie dla prężnie rozwijającego się dyskursu scjentystycznego (który był przez nich kontestowany) wyraźnie zmalało. Relacja między ciemnością mowy poety a problematyką religijną, zwłaszcza mistyką, pozostaje jednak dość nieokreślona, choć w *Losie geniuszów* sam Miriam zwraca uwagę na egzystencjalne uprzywilejowanie sfery mitu, mistyki i symbolu.

Zrobiwszy ideałem człowieka – mierność (zwaną też przeciętnością czy normalnością), wzięliśmy ją za miarę, i wszystko, co pod strychulec jej zmieścić się nie chce i nie może, napiętnowaliśmy mianem szaleństwa, chorobliwości, zwyrodnienia, lub innymi, niegdyś poświętnymi, a dziś obelżywymi nazwami: mistycyzmu, symbolizmu i.t.p. Mit [sic!], legendę wreszcie, które ongi, w braku świadomego uznania, otaczały bądź co bądź tych największych, i *eo ipso* najbardziej niedostępnych, atmosferą jakiejś trwogi świętej, będącą inną jeno formą entuzjazmu, zastąpiliśmy gazetą, jej anegdotami czy *interview*’ami, i znieważaniem lub poufałym klepaniem po ramieniu olbrzymów ducha⁴.

Z punktu widzenia Miriama chodziłoby więc o rewindykację bliżej nie sprecyzowanego zakorzenienia człowieka w sacrum, przy czym relacja z tym, co święte (i co budzi – albo raczej, w czasie przeszłym, budziło – u obserwatorów „jakąś trwogę”), ma charakter szczególnego, dwuznacznego przywileju, który można określić jako „wzniosłość”. Poeta-kapłan nie tylko pośredniczy w aktach ofiary: w pewnym sensie to on sam jest ową ofiarą, składa siebie w ofierze – słowu! Właśnie na tym od zarania dziejów polegała (jak wydawało się poetom romantycznym, a także symbolistom) jego społeczna funkcja, która była zarówno wyróżnieniem, jak i przekleństwem. Egalitarne, homogenizujące cechy nowoczesności nie pozwalają jednak dostrzec owego wysoce dwuznacznego uprzywilejowania poety-kapłana.

Jednakże właśnie anonimowość nowoczesnego poety oddającego się w pełni sztuce można by skonstruować jako nowy rodzaj ofiary, odświeżającej kapłańską istotę poety. Właśnie w taki sposób Stefan George, jeden z największych poetów niemieckich, przedstawia nam poetyckie powołanie francuskich symbolistów (od których wiele się nauczył) w wierszu (*Zeitgedichte*) *Franken*:

Da schirmten held und sänger das Geheimnis:
Villiers sich hoch genug für einen thron.

³ Termin ten pochodzi od Janusza Sławińskiego. Por. Janusz Sławiński, *Dzieło – język – tradycja*, w: idem, *Prace wybrane*, t. 2, Kraków: Universitas 1998, s. 25.

⁴ Zenon Przesmycki, *Los geniuszów*, s. 11.

Verlaine in fall und busse fromm und kindlich
Und für sein denkbild blutend: *Mallarmé*⁵.

Tam śpiewak i bohater tajni strzegli:
Villiers co się nie cenil niżej tronu,
Verlaine, dziecinny, ufny w grzech i skrucę
– Krwawiący za swą wizję Mallarmé⁶.

„Krwawiący za swą wizję [idei]: Mallarmé”, w życiu „społecznym” nauczyciel języka angielskiego, co tydzień sprawdzając w swoim skromnym mieszkaniu na czwartym piętrze przy Rue de Rome w Paryżu wypracowania uczniów, kapłan słowa prowadzący mieszczański tryb życia, składający się w ofierze słowu, tyle że przez nikogo (poza najbliższym kręgiem przyjaciół symbolistów) niedostrzeżony. Mallarmé – istny Orfeusz „wieku kupieckiego i przemysłowego”, epoki, w której krew zmieniała się w abstrakcję, cierpienie zaś stało się stanem psychicznym. Nasuwa się pytanie, czy istnieje jakaś istotna różnica między losem autora *Hérodiade* a greckim herosem słowa, o którym Norwid w *Rzeczy o wolności słowa* pisał tak (właśnie te linijki cytuje Miriam na początku eseju *Los geniuszów*):

[...] A skoro mistrz słowa,
Taki jak *Orfej*... serce takie... taka głowa
I taka pieśń powstanie, to w jednej wieczery,
Rozwarkoczonych kobiet, którym naród wierzy,
Zginie! – – ⁷

Wróćmy teraz do tekstu programowego Miriama *Los geniuszów* i zastanówmy się nad nim jeszcze raz w kontekście obu cytatów – pierwszego z wiersza Georgego, drugiego zaś z poematu *Rzecz o wolności słowa*. Wydaje mi się, że w przypadku recepcji Norwida przez Miriama natrafiamy na istotną dwuznaczność (nierozstrzygalność), która może też odgrywać pewną rolę w innych „powrotach zza grobu” na przełomie XIX i XX wieku. Z jednej strony opis losu poety dramatyzuje jego wyobcowanie w sensie swoistej ofiary „mistycznej”, której przyglądamy się z podziwem, uczestnicząc w przeżyciu wprawdzie estetycznym (wzniosłość!), ale przypominającym jednak trochę sakralne doświadczenie eucharystii. Z drugiej jednak strony owo wyobcowanie, a także wynikające z niego cierpienia nie zostają docenione (albo choćby dostrzeżone) jako ofiara przez „lud”, który w najlepszym (a właściwie najgorszym) przypadku interpretuje poetycki akt samoofiarny w kategoriach scjentystycznie rozumianej psychologii, to znaczy „neurologii”, kładąc je na karb „szaleństwa, chorobliwości, zwyrodnienia” etc. Pełne zrozumienie ofiary kapłana słowa pozostaje więc (tak również George interpretuje los Mallarmégo) przywilejem (objawieniem) dla wąskiego kręgu adeptów. Owa konstrukcja ofiary z samego siebie, złożonej przez kapłana słowa jako aktu hermetycznego, nie jest wprawdzie *explicite* obecna u Norwida, który interesował się raczej mitycznymi prawzorami (jak Orfeusz), pozostawiając czytelnikowi ustalenie związku ze współczesnością. Kluczem jest zawsze ofiara Chrystusowa, w stosunku do której

⁵ Stefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, red. Robert Boehringer, Georg Peter Landmann, Bd. 1, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, s. 235.

⁶ Przełożyła Anna Wołkowicz.

⁷ Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, s. 580.

istnieją prefiguracje, ale także „postfiguracje”. Jednakże właśnie owa mityczna, w pewnym sensie nawet mistyczna interpretacja słowa poetyckiego jako aktu ofiarnego pozostawała dla współczesnych poety niezrozumiała i skazywała go na samotność. W *Rzeczy o wolności słowa* Norwid zwraca się jednak – w odróżnieniu od Georgego – nie do hermetycznego kręgu adeptów, lecz do (w zasadzie) uniwersalnej publiczności ludzi myślących (warto przy tym podkreślić, że forma „traktatu poetyckiego” jest gatunkiem „oświeceniowym” *par excellence*). Tyle tylko, że nikt ze współczesnych nie podjął wyzwania rzuconego przez intelektualną (teologiczną i historiozoficzną) treść tego traktatu. Paradoks u Miriama polega na tym, że w jego tekście (*Los geniuszy*) ta specyficzna Norwidowska perspektywa osamotnienia wbrew własnej woli – poeta dążył bowiem do uniwersalności – jest obecna, tyle że nic z tego nie wynika. Nie ma – z punktu widzenia Miriama – możliwości powrotu do oświeceniowej (w pewnym sensie nawet przednowoczesnej) instancji „uniwersalnej” publiczności ludzi myślących. Większość jest bowiem po stronie racji scjentyistycznych. Los Norwida staje się więc jeszcze jednym argumentem na rzecz paradygmatu poezji hermetycznej.

Dziwnym trafem [?] Miriam umieścił w tym samym pierwszym numerze „Chimery” opowiadanie *Ad Leones*, które pokazuje, że w epoce „kapitalizacji” autentyczne treści sakralne nie są dostrzegane zgodnie z ich istotą, lecz budzą u widzów odczucia co najwyżej „zastępcze” (to znaczy estetyczne). Owo zapomnienie o sacrum rzutuje na sposoby konstruowania losu twórcy, który w swojej twórczości starał się uobecnić znaczenia pierwiastka religijnego dla ludzkiej egzystencji, objawiać cud narodzin bądź ponownego wcielenia bóstwa. Zaciemnienie sakralnej istoty człowieczeństwa lub narodu wydaje się przy tym w XIX wieku procesem koniecznym, wynikającym z samej wyobcowującej mocy nowoczesności. Poeta-kapłan, uobecniając wbrew epoce owo sacrum, składa się po cichu w ofierze, ale jego ofiara zostanie zrozumiana dopiero przez potomność. Jednakże owa potomność na razie niewiele ma wspólnego z zaprojektowanym przez Norwida jako odbiorcę jego dzieła „późnym wnukiem” (pod tym względem sytuacja komunikacyjna w *Ad Leones*, a także w wielu wierszach z *Vade-mecum*, różni się więc od konstrukcji odbiorcy w *Rzeczy o wolności słowa*). W kontekście stworzonym przez Miriama w „Chimerze” ogranicza się ona (raczej wbrew intencjom Norwida) do wąskiego koła wtajemniczonych i programowo wyobcowanych z nowoczesności czytelników, którzy traktują owo wyobcowanie jako szczególny przywilej, albo – w najlepszym przypadku (taka była samoświadomość członków kręgu Stefana George’a) – jako obowiązek ponoszenia odpowiedzialności za ukrytą, ale obecnie zapomnianą istotę własnej społeczności lub narodu (George i jego adepci nazywają je „geheimes Deutschland”).

Warto porównać skonstruowany przez Miriama powrót Norwida z innym, równie ważnym powrotem w literaturze niemieckiej początku XX wieku. Friedrich Hölderlin zawdzięczał swoją nową popularność Norbertowi von Hellingrat-howi, który był członkiem kręgu Georgego i – według własnych słów – głęboko się

przejął poglądami natchnionego „wodza” tej elitarnej grupy na rolę autentycznego poety i jego znaczenie dla społeczeństwa, w tym konkretnym przypadku „narodu”. W wykładzie wygłoszonym w 1915 roku Hellingrath twierdził, że to właśnie Niemcy są prawdziwym narodem Hölderlina. Teza to mogłaby się wydać dość banalna, gdyby nie uzasadnienie. Hellingrath podkreśla, że „najwewnętrzniejsze, żarliwe serce” narodu przejawia się nieskończenie głęboko pod powierzchnią zastygłej lawy, w „tajnych Niemczech” („sein innerster Glutkern unendlich weit unter der Schlacken-Krust, die seine Oberfläche ist, nur in einem geheimen Deutschland zutage tritt”⁸). Oznacza to konkretnie, że istota narodu uobecnia się „w ludziach, którzy już od dawna nie żyją w chwili, gdy zostają dostrzeżeni i znajdują oddźwięk”, przy czym „w dziełach, których tajemnica przemawia tylko do nielicznych”⁹. Tajemnica ta pozostaje przy tym niezrozumiała dla nie-Niemców. Właśnie w tym tkwi różnica w porównaniu z uniwersalistycznymi, katolickimi aspiracjami Norwida; Miriam podkreśla tę uniwersalizującą postawę Norwida, przytaczając w tekście *Los geniuszów* następujące linijki z *Rzeczy o wolności słowa*: „Aby być narodowym, być nad-narodowym!/ I aby być człowieczym, właśnie że ku temu/ Być nad-ludzkim”¹⁰. Różnica między tajemnicą u Norwida, która zawsze się wciela (choć często nie zauważamy tych wcieleń), a „tajnymi Niemcami” polega na tym, że są one na tyle pewne swoich racji (choć niekoniecznie owych racji „świadome”, istnieją bowiem raczej na poziomie mitycznym niż epistemologicznym), że właściwie nie muszą się czynnie objawiać. Trudno w tym miejscu rozwickać całą aporetyczność wypowiedzi Hellingratha. Chodzi mu być może o to, że ważniejsze od przejawiania się owej istoty niemieckości na zewnątrz bądź na powierzchnię – co oznaczałoby jej nieuniknioną redukcję – jest osobowy charakter aktu objawienia tajemnicy. To właśnie ów akt może służyć za przykład do naśladowania – pod warunkiem, że odbiorca obcujący z utworami Hölderlina zrozumie jego prawdziwe znaczenie. Poznając objawienie „tajnych Niemiec”, najwewnętrzniejszą istotę „naszego” (Niemców) jestestwa, jesteśmy zawsze samotni, choć chcielibyśmy podzielić się rezultatem tego objawienia z innymi. Rzecz w tym, że podzielić się trzeba nie tyle tym rezultatem, ile samym aktem. Chodzi tu więc o swoistą „performatywność”. To ona stanowi warunek tych poetyckich aktów składania siebie w ofierze:

Weil, wenn Goethe, trotz seiner Größe und seiner wahren Glut zu solcher Breite des Daseins sich ausweiten dürfen, daß sogar die Mitlebenden, sogar die Landsleute ihn nicht übersehen konnten, Hölderlin das gleichzeitige, größte Beispiel ist jenes verborgenen Feuers, jenes geheimen Reiches,

⁸ Por. Norbert von Hellingrath, *Hölderlin. Zwei Vorträge. Hölderlin und die Deutschen. Hölderlins Wahnsinn*, München: Hugo Brockmann 1922, s. 17.

⁹ „Ich nenne uns ‘Volk Hölderlins’, weil es zutiefst im deutschen Wesen liegt, daß sein innerster Glutkern unendlich weit unter der Schlacken-Krust, die seine Oberfläche ist, nur in einem geheimen Deutschland zutage tritt; sich in Menschen äußert, die zum mindesten längst gestorben sein müssen, ehe sie gesehen werden, und Widerhall finden; in Werken, die immer nur ganz wenigen ihr Geheimnis anvertrauen, ja den meisten ganz schweigen, nicht-Deutschen wohl nie zugänglich sind; weil dieses geheime Deutschland so gewiß ist seines inneren Wertes oder so unschuldig unbekannt mit der eigenen Bedeutung, das es gar keine Anstrengung macht, gehört, gesehen zu werden”. Ibidem.

¹⁰ Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, s. 569 (interpunkcja cytatu u Miriamy w „Chimerze”, t. 1, s. 10 różni się od interpunkcji w wydaniu *Pism wszystkich* opracowanym przez Gomulickiego).

jener stillen, unbemerkten Bildwerdung des göttlichen Glutkernes. [...] Hölderlin aber habe sich die Sprache selber mit ihrem Leibe, wie ein geliebter hingegeben¹¹.

Powracamy tu do paradoksu, o którym już w trochę innym kontekście wspominałem. „Los geniuszów” takich jak Norwid i Hölderlin (a także innych wielkich „powracających z za grobu” – dobrym przykładem jest też rosyjski poeta Jewgieni Baratyński, współczesny Puszkina, ponownie odkryty przez symbolistę Briusowa) polega na tym, że w całkowitej samotności borykali się z wyobcowującymi siłami rodzącej się nowoczesności. Podejmując i kontynuując to zadanie, nie jesteśmy już jednak samotni, lecz działamy w ramach koła (por. Norwidowskie pojęcie „kółko”) wtajemniczonych. Chcąc nie chcąc, fałszujemy więc przesłanie wcześniejszych, pojedynczych aktów ofiarnych.

Właśnie na tym polega niedający się rozwiązać paradoks zawarty w większości powrotów poetyckich w okresie wczesnego modernizmu. Ponownie odkryty, „powracający” twórca ucieleśnia (z punktu widzenia wczesnego, często programowo hermetycznego modernizmu) niedostępną samoświadomości wieku Postępu wiedzę, że istota własnego społeczeństwa, kultury, narodu etc. została zasłonięta, to znaczy stała się „tajemnicą” wymagającą objawienia, tyle że czasy do tego jeszcze nie dojrzały (uderza tu obecność pierwiastka eschatologicznego, niedającego się zresztą pogodzić z ideą nieskończonego udoskonalenia i postępu). Mistyczny pierwiastek w powrotach poetyckich zawiera się zatem w odkrywaniu tego, co w związku z procesem dziejowym (czy dzieje się tak z istoty? z konieczności?) się zasłania, i właśnie w tym sensie „tajemnica” okazuje się istotą źródłowej poezji. Kapłaństwo autentycznego poety polega zaś na jego gotowości do składania siebie w ofierze, by ponownie uobecnić – wydobywać z ciemności – ukryty sens procesów, które wydają się toczyć samorzutnie (albo inaczej – bardziej po Norwidowsku – procesy te podają część za całość, podczas gdy prawdziwa – transcendentna – całość zostaje z perspektywy dominującego współcześnie *profanum* potraktowana jako część). Poeci modernisci często jednak unieważniali czysto indywidualny sens kapłaństwa poetów powracających z za grobu, przedstawiając go jako początek, z którego może powstać jakaś nowa tradycja. Jednakże koncepcja poety-kapłana składającego się w ofierze słowu nie może zapoczątkować jakichś nowych linii rozwojowych. Ofiara pozostaje bowiem niepowtarzalnym aktem wydobywania światła z ciemności, albo też – jak u Hölderlina – aktem narażania się na boski żywioł¹², który skazuje poetę na samotność. Nic dziwnego więc, że większości tych powrotów z za grobu nie dało się umieścić w tradycji rozumianej jako diachronii.

¹¹ „Albowiem, podczas gdy Goethemu, mimo jego wielkości i prawdziwego żaru, dane było osiągnąć taką rozległość istnienia, że nawet współcześni, rodacy musieli go dostrzec, Hölderlin pozostaje największym nowoczesnym przykładem owego ukrytego ognia, owego utajonego królestwa, owej cichej, niedostrzegalnej przemiany palącego ognia boskiego rdzenia w obraz. [...] Hölderlinowi zaś sam język miał się oddawać cielesnie, jak kochanek”. Za: Norbert von Hellingrath, *Hölderlin*, przeł. Anna Wołkowicz.

¹² Jak np. przytoczonym przez Hellingratha wierszu zaczynającym się od słów „Wie wenn am Feiertage...”, zwłaszcza linijki: „Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt/ Die Erdensöhne ohne Gefähr./ Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern./ Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen./ Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand/ Zu fassen und dem Volk ins Lied/ Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen” [Norbert von Hellingrath, *Hölderlin*, s. 31]. Rzecz w tym, że bez pieśni poety „głos Boga byłby niewyraźny i samotnie daremny w swym mroku”. Ibidem.

BIBLIOGRAFIA

- George Stefan, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, red. Robert Boehringer, Georg Peter Landmann, Bd. 1, Stuttgart: Klett-Cotta 1984.
- Hellingrath Norbert von, *Hölderlin. Zwei Vorträge. Hölderlin und die Deutschen. Hölderlins Wahnsinn*, München: Hugo Brockmann 1922.
- Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 3, Warszawa 1971.
- Przesmycki Zenon, *Los geniuszów*, „Chimera” 1901, t. 1, s. 9–16.
- Sławiński Janusz, *Dzieło – język – tradycja*, Kraków: Universitas 1998.

THE RETURN OF MYSTICAL POETRY AT THE TURN OF
THE 19TH AND 20TH CENTURIES*Summary*

The article discusses the issue of the return of the forgotten poets as a function of the literary paradigm subjected to changes at the turn of the 19th and 20th centuries. In the light of such a view, the crisis in the development of poetry would be one of the factors letting the forgotten poets' voice be heard. Another one seems to be the alienation of late 19th-century authors seeking or involuntarily finding partners for a dialogue in tradition, not in contemporary times. The text raises the subject of the sacredness of the poetic word, referring it both to the socio-literary realities of the turn of the centuries and to the broadly defined tradition. In the paper, the author focuses on Cyprian Norwid (and his reader, Zenon Przesmycki) and Stefan George (for whom Stephane Mallarmé turns out to be an important poetic reference).

Trans. Izabela Ślusarek