

literackim. Przemiany zachodzące w rozumieniu terminu — zauważa Orzechowski — ilustrują definicje w słownikach i encyklopediach polskich od połowy ubiegłego stulecia do współczesności, a stopień zmian objawia się, gdy porównamy je z hasłami we współczesnych encyklopediach francuskich, które nadal łączą aforyzm z medycyną.

Chaos panujący w definicjach, niejednoznaczność i nieostrość pojęcia, swobodne posługiwanie się twórców terminem „aforyzm” do oznaczania pewnych zjawisk nie związanych ze sztuką słowa, np. z muzyką, plastyką czy filmem — wszystko to skłania do „pesymizmu poznawczego”, ale świadczy też o witalności i popularności aforyzmu zarówno w Polsce jak w europejskim kręgu kulturowym. Stąd apel Orzechowskiego, by podejmować kompleksowe badania nad aforyzmem; w tym celu konieczne jest wydawanie antologii o charakterze narodowym, tematycznym czy związane z jednym pisarzem.

Trzecia część zbioru poświęcona jest w zasadzie eseistyce. Ralph-Reiner Wuthenow przypomina twórczość wybitnego eseisty i aforysty, Carla Gustawa Jochmanna, który żył na przełomie XVIII i XIX wieku, natomiast Bernd Bräutigam pisze o przełomie, jaki dokonał się w estetyce i w sposobie pisanie o sztuce za przyczyną J. J. Winckelmanna. Ostatnie słowo, zamykające ów międzynarodowy wielogłos na tematy genologiczno-historyczne, należy do Ferruccio Masiniego. W swoim przyczynku do filozofii eseju, powołując się na stwierdzenia G. Lukácsa, podkreśla znaczenie ironii jako kategorii konstytuującej to, co określa się mianem eseizmu. Dlatego ostatnimi wielkimi eseistami w literaturze europejskiej byli wielcy ironiści: H. Broch, H. Mann, R. Musil.

Rozprawy zamieszczone w *Neuere Studien* znacznie rozszerzają granice wiedzy teoretyczno-historycznej. Ale nie tylko na tym polega ich wartość. Funkcjonować powinny (i z pewnością będą) jako inspirujący przykład zespołowego działania badaczy w celu rozwiązywania konkretnych problemów. Jeśli zaś chodzi o genologię, jest to działalność pierwszorzędnej wagi. Warto również zadbać o to, by rozprawa K. Orzechowskiego, pięknie prezentująca polską humanistykę na forum międzynarodowym, trafiła poprzez tłumaczenie do polskiego odbiorcy.

Irena Jokiel, Częstochowa

Henry Gifford, POETRY IN A DIVIDED WORLD (Poezja w podzielonym świecie), Cambridge University Press, Cambridge 1986.

Autor, profesor angielskiej i porównawczej literatury Uniwersytetu w Bristolu, zaproszony do Uniwersytetu w Cambridge wygłosił 4 wykłady, w których poddał analizie stan poezji w dzisiejszym świecie. Wykłady te stanowią treść omawianego tomiku. We wstępie tak tłumaczy swój zamiar i swoją troskę. „Czytelnik, sądzę, rozpozna, że istotą mojej troski jest potrzeba i poszukiwanie naszej własnej poezji w czasach pełnych wyjątkowych napięć i zamieszania. Byłoby nieroztropnie twierdzić, że morale angielskiej poezji w dobie dzisiejszej jest wysokie lub że twórcy jej patrzą w przyszłość z wiarą w swoją sztukę, jaką okazywała pełna wspaniałych pomysłów, rozsiana po całej Europie i Ameryce generacja, która dominowała we wczesnych i średnich latach tego wieku. Obecnie żyjemy w cieniu wielkiej poetyckiej ery, dla której specyficznie angielski wkład pozostał w ogóle nie zauważony. Nie można też ukryć faktu, że w ostatnich kilku latach pojawiły się liczne, niepokojące znaki, wśród nich zaś przede wszystkim zjawisko tzw. przeciętności. Polityka literatury i literatura polityki grożą zerwaniem więzów tradycji trwającej przez więcej niż tysiąc lat i zdeprecjonowaniem jednego z najbogatszych i najbardziej precyzyjnych języków świata.

Kolebką naszej tradycji poetyckiej jest poezja europejska jako całość i pragnę, aby ta całość powróciła do dawnego znaczenia a z nią w ogólnym wyniku i nasze miejsce. W moich wykładach położyłem nacisk na jeden tylko aspekt poezji — na jej stosunek do indywidualnej i społecznej moralności w skrajnych sytuacjach naszego wieku, który dostarcza szoku za szokiem cywilizacji, w której nasi pradziadowie czuli się tak pewnie. Ale jakkolwiek się rzeczy mają i jakkolwiek, jak się wydaje, będą się one układały za życia naszych wnuków, wierzę, że wezwaniem poezji będzie odegranie roli jaką odgrywa ona w Rosji i w ogóle w Europie Wschodniej. W tym co zostało osiągnięte w tej części kontynentu jest wiele rzeczy, które dodają nam otuchy. W czasach paniki i fałszu odczuwamy potrzebę przebicia się do pewnych prawd. Główna teza tych wykładów leży w twierdzeniu, że poezja w swej naturze posiada niezmierzone zasoby i nie da się łatwo sprowadzić z drogi poszukiwań i określenia w sposób nieodparty swej własnej postaci prawdy” (s. IX — X).

W wykładzie pierwszym stanowiącym rozdział I „The Function of Poetry at the Present Time” autor zamierza stanąć w obronie poezji. Pisz: „Całe moje życie nauczyciela poświęciłem literaturze angielskiej, później w pewnym stopniu amerykańskiej, lecz najwięcej wolnego czasu poświęciłem studiowaniu pisarzy rosyjskich — szczególnie Puszkina i Tolstoja z prekursorem współczesnej literatury Fiodorem Tiutczewem, a także Błoka i Pasternaka. Aby mieć porównanie 2 wielkich literatur, angielskiej i rosyjskiej należy uświadomić sobie podstawowe różnice w ich tradycji zauważając równocześnie, że obie należą do jednej kultury” (s. 1).

Stojąc na przyjętym przez siebie stanowisku odrzuca z odrazą wpływ faszyzmu na literaturę w sercu Europy, nie ukrywa swego krytycznego stosunku do polityki kulturalnej Rosji carskiej, jak również wysuwa wiele zastrzeżeń do sytuacji niektórych twórców w Związku Radzieckim, zwłaszcza w okresie stalinizmu, ale bliższe zapoznanie się ze zjawiskami kultury rosyjskiej i radzieckiej pozwala mu dostrzegać w niej „nowe perspektywy dla oceny naszej własnej literatury w tym czasie. Bardzo szybko stało się jasne, że ogólnie funkcja i status literatury w Rosji i we Wschodniej Europie nie odpowiadały funkcji i statusowi jak to powszechnie rozumiano w Europie Zachodniej i Ameryce. Było również jasne, że współczesna poezja, szczególnie w Rosji posiadała stale wzrastające znaczenie dla obecnych czasów i to nie tylko dla swej głębi i bogactwa, lecz także dlatego, że wydawała się przemawiać wprost do tego, co mogło wcześniej czy później stać się naszą własną potrzebą” (s. 1—2).

O jaką potrzebę chodzi? Dla pokazania zróżnicowanych problemów w dzisiejszej twórczości poetyckiej powołuje się na opinię reprezentatywnych poetów i pisarzy w podzielonym świecie. Poezję anglo-amerykańską reprezentuje tu głównie Thomas S. Eliot, przedstawicielami zaś twórczości poetyckiej w Europie Wschodniej są Osip Mandelsztam, Marina Cwietajewa i bliska im Anna Achmatowa. W tym rzędzie autor stawia też greckiego poetę, Jerzego Seferisa. Zwraca też uwagę na wpływ, jaki na psychikę pisarzy i ich twórczość wywarły takie wydarzenia, jak I i II wojna światowa, Rewolucja 1917 roku, faszyzm i atmosfera strachu i terroru jaka zawisła nad Europą. Wyraża przy tym charakterystyczną uwagę, że dla wielu zachodnich pisarzy pojęcie współczesnej cywilizacji odnosiło się tylko do obszaru Europy Zachodniej i Ameryki, do kręgów tych nie zaliczano Europy Wschodniej, która kojarzyła się im z obszarami pustynnych równin, leżących odłogiem i deptanych przez hordy Tatarów. W utworze *The Waste Land* (Ziemia jałowa) Eliot sugerował, że chodzi tu o równiny polskie. Dla Eliota istniały jedynie wartości kultury Europy Zachodniej i nigdy nie był skłonny uznawać Europy Wschodniej za godną udziału we wspólnym dorobku. W tym miejscu autor zwraca uwagę na wypowiedź Czesława Miłosza na ten temat, zawartą w *Świadectwie poezji* i w in-



nych utworach. Miłosz zarzuca Zachodowi, że literacka mapa Europy wykazuje pustkę na wschód od granicy Niemiec aż do Moskwy i Leningradu. Zresztą Miłosz początkowo myślał podobnie przyjmując, że stolicą poezji światowej jest Paryż, dopiero katastrofa Francji w III wojnie światowej i los Polski podczas okupacji hitlerowskiej uświadomiły mu, że nie można mówić o jakichkolwiek stolicach, ponieważ również i na tych bezkresnych równinach, o których pisał Eliot, spotyka się rzeczy, z których każdy poeta może się czegoś nauczyć.

Twórczość Miłosza jest często cytowana przez autora niniejszej książki, ponieważ znajduje w niej wiele zjawisk zbieżnych z tymi, które dostrzegał przy lekturze poezji rosyjskiej, głównie zaś uderza go stosunek do poezji w przededniu II wojny światowej. Występują tu różnice między Wschodem i Zachodem. Postawę niektórych zachodnich poetów w latach trzydziestych naszego wieku Robert Lowell wyraził słowami: „żadna profesja nie wydawała się mniej potrzebna niż profesja poety” (*Hudson Review*, 1961—62). Były to dni wzrostu napięć w świecie i działalności politycznej, co wpłynęło na wielu poetów tak, że przerwali swą twórczość na dłuższy okres. Przykładem może być amerykański poeta George Oppen, który tłumaczył swe 25-letnie milczenie słowami: „[...] gdy zdarzył się kryzys (1929) poznaliśmy, że właściwie nie znamy świata [...] I sądzę, że większość poetów nie знаło świata jako życia” (J. Hooker, *Seeing the World*, *PN Review*, 41). Natomiast Lionel Trilling w eseju *Reality in America* (1940), pisząc o twórczości Teodora Dreisera i Henry Jamesa zauważył: „W tym zestawieniu natychmiast znajdujemy się na rozstajach dróg, gdzie spotyka się literatura z polityką”. W latach trzydziestych na Zachodzie, a również i w Rosji końca XIX wieku radykalne myślenie zawsze pociągało za sobą żądanie interpretacji rzeczywistości. Aleksander Blok wkrótce po 1917 roku wysuwał zasadnicze pytanie: „Czy demokracja potrzebuje artystów”? (*Z notatnika 1917 r.*), „Pytanie takie pojawia się zawsze pod presją kontekstu politycznego, a nasz wiek żyje w kleszczach polityki” — pisze autor (s. 7).

Zwątpienie w wartość poezji i w powołane poetów przeżywał również Seferis stawiający pytanie: „A poeci, jaki jest z nich pożytek w tym małoduszonym czasie”? (*Chleb i wino*). Podczas II wojny światowej gnębił go brak kierunku w greckiej myśli i ogólnie we współczesnym świecie. Losy wojny zmusiły go do szukania schronienia w Południowej Afryce i brak bezpośrednich kontaktów pozbawił go orientacji co do losów Grecji i Europy. Wtedy kierunkowskazem dla niego stała się kultura helleńska. Wskazówek i pociechy szukał u Ajschylosa, w poezji Cawafy’ego i u innych prekursorów współczesnej poezji, uczył się z czynów dawnych bohaterów greckich, ludzi prostych, miłujących prawdę i walczących o sprawiedliwość. Doświadczenie swoje zamknął w stwierdzeniu, że w świecie sterroryzowanym przez strach i niepokój istnieje potrzeba poezji, która jest „aktem wiary”.

Niewielu poetów na Zachodzie podzielało poglądy Seferisa. Jedynie Miłosz, który przeżył okupację hitlerowską w kraju zauważył: „gdy nieszczęście dotyka całe społeczeństwo, poezja staje się tak niezbędna jak chleb” (*Świadectwo poezji*). Taką ocenę podzielają poeci, świadkowie dramatycznych wydarzeń swoich czasów i społeczeństw: Mandelsztam, Cwietajewa, Pablo Neruda, Cesar Vallejo. Miłosz cytuje fragment listu francuskiej pisarki, Simone Weil, napisany w 1941 roku po klęsce Francji. Wyraziła w nim swój sąd, że „pisarze tego okresu, który się właśnie zakończył, są odpowiedzialni za nieszczęścia naszych czasów”. W jej ocenie pierwsza połowa naszego stulecia zaznaczyła się „osłabieniem i niemal zanikiem pojęcia wartości” (s. 12). Seferis oceniał aktywność ówczesnych intelektualistów jako poszukiwanie realiów życia, które w momencie wstrząsu zamieniły się w popiół.

Po zajęciu Norwegii przez wojska niemieckie Eliot żądał od poezji pełnienia społecznej funkcji (*The Social Function of Poetry*), która oddziaływałaby na mowę i wrażliwość narodów. Bez poezji „ludzie zatraciliby zdolność wyrażania i w kon-



sekwencji odczuwania wzruszeń cywilizowanej istoty" (s. 13). A więc, jak formułował Ezra Pound: „język prozy jest mniej ceniony od języka poezji" (*The Later Yeats*, 1914). Poezja posiada siłę, powodzenie poety zależy od jego zdolności do wywoływania i przekazywania tej siły. Siła i jej działanie istnieją niezależnie od warunków w jakich poeta żyje, odbija się w niej odpowiedzialność poety i jego twórczości wobec społeczności. Widać to w twórczości Mandelsztama. Jego rozumienie roli poety, chociaż wyjątkowe w swej jasności z jaką je wyraził nie jest wyjątkiem w Rosji ani gdziekolwiek we Wschodniej Europie. Miłosz zastanawiając się nad pytaniem, co poezja może ofiarować współczesnej Polsce żądał od niej „szczególnej fuzji indywidualnego z historycznym", tak aby „wydarzenia, które legły ciężarem na całym społeczeństwie były odczuwane przez poetę jako dotyczące go w najbardziej osobisty sposób" (s. 18). Ilustracją takiego rozumienia poezji jest wiersz Puszkina *Prorok* napisany po upadku Dekabrystów w 1825 roku. Gdzie w tyranii XIX wieku wytwarza się duchowa pustka, tam konsekwentnie dochodzi do głosu pisarz jako rzecznik uciskniętych.

Cytując zachodnich poetów (Theodor Adorno, William Yeats, Wilfred Owen) autor zauważa, że pod wrażeniem hekatomb I wojny światowej, Oświęcimia i masowej zagłady w II wojnie twórcy byli zdolni jedynie do opisu wydarzeń w aspekcie biernego cierpienia i to raczej w obliczu śmierci jednostki, bo ich zdaniem, gdy zniszczenie żywych idzie w tysiące, cóż wtedy pozostaje poezji jak tylko milczenie.

Autor ubolewa, że cechą obecnego wieku jest przewaga języka nad uczuciem i wzajemnym zrozumieniem. Język może ukrywać myśli. Narusza się wtedy harmonię życia. „Ludzki umysł coraz bardziej jest zapędzany w pułapkę techniki, która narzuca własne rozwiązania i nakazy, natomiast uczucia, sympatie ludzkie, które tak pociągały Wordswortha stają się zbędne" (s. 21). Tymczasem poezja wymaga dobrej sztuki, ponieważ dobra sztuka zawiera w sobie prawdziwe świadectwo tego, co odczuwają miliony, choćby nawet te miliony nie rozumiały lub nie potrafiły wyrazić tego, co odczuwają. W rosyjskiej poezji nie było to czymś nowym i jej pisarze na przestrzeni 200 lat brali na siebie ciężką odpowiedzialność. Budzili świadomość społeczną, byli nosicielami idei wolności, przedstawiali pozytywnego bohatera, głosili protest przeciwko uciskowi i stawali w pierwszym szeregu tej walki — bez względu na następstwa.

„W podzielonym świecie, w miarę narastania antagonizmów i upadku wzajemnego zrozumienia dobra wiara poezji jest niezbędna. Musimy polegać na rzetelności jej świadectwa, aby utrzymać więź z przeszłością i jej zrozumienie i pełnić służbę dla przyszłości" (s. 24).

Świadectwo poezji jest treścią rozważań autora w następnym wykładzie zatytułowanym: „The Nature and Validity of Poetic Witness". Poeta powinien wyrażać prawdę. Rodzi się ona w trudzie tworzenia, może być wyrażana w sposób prosty, oszczędny, nawet językiem i stylem niewyszukanym, ale zawsze powinna być szczera. Tak pisał o twórczości Konstantyna Cawały'ego Seferis, tę cechę twórczości poetyckiej podkreślała poetka amerykańska Emily Dickinson. Twórczość poety jest posłaniem wyrażanym szyfrem, zawsze jednak powinna przedstawiać to, co czuje i myśli lud. W historii poeta szuka zrozumienia współczesnego świata a w nim swego miejsca. Dla każdego poety prawda jest jego prawdą. Utwór osiąga wagę świadectwa wyrażonego w formie poetyckiej. Jest to w pewnym sensie akt natychmiastowy — inaczej mówiąc wywołuje u słuchacza lub czytelnika wstrząs rzeczy niesłychanie aktualnej, lecz dokonuje się to drogą medytacji w procesie poetyckim.

Ucho poety dąży do takiego układu słów i obrazów, który jest zgodny z rytmem. W ten sposób dyscyplinuje swoją sztukę i im bardziej poddaje ją rygorom, tym bardziej jego twórczość wyraża prawdę i staje się aktem świadectwa. Fakt

ten posiada swą wagę, ponieważ czytelnik jest przeświadczony o jego słuszności. Mandelsztam pisał: „świadomość, że się ma słuszność jest najcenniejszą rzeczą w całej poezji” (s. 27). Przy czym słuszność poezji nie podlega żadnym wpływom ubocznym, bo poeta ma zawsze słuszność; polityk może się mylić, dogmatyk religijny może przerodzić się w inkwizytora. Wielkie wstrząsy, które przeżywa ludzkość mogą w pewnym momencie zachwiać postawą poety, lecz Eliot w poemacie *Resolution and Independence* wyrażającym jego niepokój o przyszłość ludzkości, dochodził jednak do konkluzji, że „wielki poeta w swym pisaniu pisze swój czas”, a dalej „Poeta może być przekonany, że wyraża jedynie osobiste doświadczenia, jego wiersze mogą być dla niego tylko środkiem mówienia o sobie bez wypowiadania się o sobie, a przecież dla czytelnika to, co napisał może być wyrazem zarówno jego intymnych przeżyć, jak i egzaltacji lub rozpaczcy całej generacji. On nie musi wiedzieć, co jego poezja znaczy dla innych i nie musi rozumieć znaczenia swej proroczej wypowiedzi” (w książce *On Poetry and Poets*).

Rosyjscy poeci nie dzielili obaw swych kolegów z Europy objętej wojną. W jednym ze swych poematów Pasternak oświadczył, że „celem tworzenia jest dawanie siebie”. Podejmował więc myśl Błoka, dla którego istotą powołania poety było odkrywanie w swych wierszach rytmu historycznego momentu. W ten sposób poeta w swych utworach, a szczególnie w inspirowanym przez Rewolucję Październikową poemacie *Dwunastu* rozumiał służbę, jaką pełnił jako poeta rewolucji. Oczywiście, rewolucja dostarczała mu różnych obserwacji i doświadczeń, „Nie ukrywał przed sobą tragicznych sprzeczności. W rok później miał zauważyć: tragiczna perspektywa może zawierać klucz do zrozumienia zawiloci świata” (s. 38). Yeats uważający się za ostatniego romantyka irlandzkiego był tu zgodny z Błokiem pisząc: „zaczynamy żyć, gdy zaczynamy rozumieć życie jako tragedię”. Poeta jednak nie może tracić z oka swej powinności, którą jest głoszenie prawdy. Jeśli da się zwieść pozorom i chwilowym hasłom, może popełnić błąd jak Ezra Pound, który uległ faszystowskiemu włoskiemu i w czasie wojny przemawiał przez rzymskie radio do żołnierzy amerykańskich, za co był po wojnie sądzony przez sąd amerykański i skazany na więzienie. Pisząc tam swoje *Cantos* dał wyraz swojemu żalowi, ponieważ zapomniał, że powinnością artysty jest dawać świadectwo prawdzie.

„Isolation and Community” to trzeci wykład profesora H. Gifforda. Zagadnienie samotności pisarza i jego miejsca w społeczeństwie wystąpiło szczególnie wyraźnie w latach panoszenia się faszyzmu w Europie. Powstałe wtedy warunki zmuszały pisarzy do izolacji, stawali się pisarzami hermetycznymi, nie znaczyło to jednak, że tracili kontakt ze społeczeństwem. Zwrócił na to uwagę włoski pisarz i poeta Eugenio Montale, dla którego przykładem był Kafka.

Izolacja może przyjąć różne formy. Inaczej przebiega ona w społeczeństwie burżuazyjnym, w którym między poetą a społeczeństwem rysuje się pęknięcie. Rozdział ten uwidocznił się w okresie symbolizmu; artysta, jak i poeci określali siebie: „stał się tu, we własnym mniemaniu kapłanem misterium, najwyższym twórcą pozostającym poza dobrem i złem” (s. 52). Z drugiej strony poeci tacy jak Yeats, Montale przewidywali, że w społeczeństwie przemysłowym odbieranie sztuki, poezji i wzruszeń inaczej będzie rozumiane i odczuwane w warstwach wykształconych a inaczej w masach społecznych, w których będzie przeważała sztuka utylitarzna. Większość poetów nie przyjmuje takiego układu stosunków jako zgubnego zarówno dla mas społecznych, jak i dla sztuki. Sam autor również dochodzi do podobnego wniosku i za Cz. Miłoszem wykazuje, że im mniejszy jest rozdział między ludźmi pracy fizycznej i intelektualistami, tym szerszy krąg odbiorców znajduje poezja.

Pomimo odosobnienia poeta ulega wpływom środowiska, w którym żyje; odbija się to na języku i treści jego utworów; istnieje związek poety z powszechną



kulturą i folklorem kraju, w którym żyje i tworzy niezależnie od sytuacji osobistej, społecznej i politycznej. Związek ten jest szczególnie bliski u poetów rosyjskich; pomimo odosobnienia instynktownie czuli swój związek krwi z ludem, co określali jako więź z folklorem. Więź ta trwała nawet na emigracji, o czym świadczą powstałe utwory, jeśli zaś zanika, wysycha źródło inspiracji. Poeta musi być związany ze swoją wspólnotą, w której żyje, która rozumie i czuje jego twórczość, w imieniu której przemawia i tworzy. Wprawdzie są tu pewne wyjątki, np. Eliot, który po wyemigrowaniu z Ameryki osiedlił się w Anglii i przez wiele lat próbował znaleźć oddźwięk u słuchaczy i czytelników angielskich, lecz ku swemu rozczarowaniu doszedł do wniosku, że zetknął się z widownią dla siebie nieznaną i nie przygotowaną.

Przykładem twórczej pamięci o macierzystym kraju jest twórczość poetacka Adama Mickiewicza i innych poetów romantycznych przebywających na emigracji. Autor powołuje się tu na Cz. Miłosza wskazując, że *Pan Tadeusz* jest utworem, który powstał w latach narodowej katastrofy i jest podziwiany za twórczą pamięć o Ojczyźnie. W utworze tym było coś z modlitwy i z idei o Polsce. Miłosz nazwał poezję polską „domem dla niezniszczalnej nadziei odpornej na historyczne nieszczęścia” (s. 69). Rozbiór Polski nie przeszkodził poetom w podtrzymywaniu w społeczeństwie nadziei na powstanie wolnej Polski. Poezja stanowiła źródło inspiracji i trwałości. Stąd można wysnuć wniosek, że nie terytorium, lecz poezja narodowa wyrażona w narodowym języku i duchu jest podstawowym źródłem trwałości narodowej myśli i nadziei.

Twórca może być odosobniony we własnym środowisku i we własnym kraju. Może podlegać wewnętrznej emigracji. Na Zachodzie literatura podlega prawom industrializacji. Przejawia się to w systemie cen, w reklamie. Autor jest zmuszony oddawać swe dzieło w ręce pośredników, potęgą stała się krytyka, zwłaszcza gdy narzuca żądania ideologiczne i moralne. „Dziś na Zachodzie mamy informatorów, czołowych recenzentów w telewizji, wszędybolskich ankietów, którzy urabiają opinię o sztuce. Nie możemy posiadać opiniodawców lub znawców uprawnionych do oceny literackiej zasługi” (s. 72). Autor zastrzega się, że z takim stanem rzeczy na Zachodzie nie można porównywać sytuacji Achmatowej czy Mandelsztama przed półwieczem. Pomimo odosobnienia Mandelsztam wierzył, że nie pisze w próżni. Rzeczywistość potwierdziła prawdę, że twórczość, która nie traci związku ze społeczeństwem, zawsze znajdzie swe miejsce w głównym nurcie rosyjskiej literatury.

„Prawdziwa poezja może być komunikatywna zanim zostanie zrozumiana” (Eliot, *Inferno*, esej w: *Dante*, 1929). Tym cytatem autor otwiera rozdział IV, zatytułowany „The International Code of Poetry”. Nawiązuje w nim do idei języka poezji wspólnej wszystkim językom i powołuje się na esej krytyka amerykańskiego, Waltera Benjamina *Praca tłumacza* (1915), w którym zakładał, że istnieje „zasadnicze pokrewieństwo języków” i cenił wartościowy przekład, ponieważ w nim „realizuje się wielki motyw integracji wielu języków w jeden prawdziwy język”. Tłumaczenie powinno „ucieleśnić tryb znaczeń oryginału”, tak aby przekład i oryginał mogły być „rozpoznane jako fragmenty jakiegoś szerszego języka, tak właśnie jak fragmentami są części statku” (s. 75). Ilustracją tego stanowiska jest poezja Chlebnikowa, twórcy futuryzmu rosyjskiego. W języku rosyjskim wypracował własny system fonemów. Ceni go za to Roman Jacobson, który pisał, że próby Chlebnikowa, choć fantastyczne, tworzą między dźwiękiem i sensem nowy stosunek prowadzący do stworzenia podstawy języka uniwersalnego.

Poezja przełamuje granice narodowe. Według Mandelsztama to, co jest podstawowe w języku odwołuje się do innego będącego ponad pojęciami przestrzeni i czasu. Pomiędzy językami jest braterski związek. Pogląd ten znajduje odpowiednik w spostrzeżeniach Eliota. Autor miniejszych wykładów powtarza to, co zawarł

w tytule omawianego rozdziału — w poezji istnieje międzynarodowy kod, dostrzegany nie tylko przez poetów, również i przez inteligentnych czytelników i słuchaczy. Eliot pisał, że „prawdziwa poezja może przemawiać zanim zostanie zrozumiana” (s. 80). Dzieje się tak, ponieważ „uczucia i wzruszenie są szczególne, podczas gdy myśl jest ogólna. Łatwiej jest myśleć w obcym języku niż w nim czuć. Dlatego żadna ze sztuk nie jest bardziej nacjonalistyczna niż poezja [...] Czucie i emocja wyrażone w innym języku nie są tym samym uczuciem i emocją” (80).

Dzisiejszy świat cierpi na brak zaufania w słowo. „Cóż znaczą dzisiaj takie słowa jak: honor, lojalność, stałość? Czy można utworzyć z nich poemat? — pyta inny polski poeta Zbigniew Herbert. Słowa te należą do zmienionego systemu wartości. Ze szczególną uwagą ludzkość przysłuchuje się wypowiedziom oficjalnym. „My wiemy, że w naszym własnym kraju — pisze autor — wcześniejszy wiek posiadał bardziej dokładne i bogate słownictwo niż to, którego używamy w naszych rozmowach [...] Obciąża nas to, że utraciliśmy zdolność rozróżniania pomiędzy tym, co jest uczuciowe i zmysłowe, mistrzowskie i arbitralne” (89). Autor powołuje się przy tym na Tadeusza Różewicza, który mówił o swych wątpliwościach w procesie tworzenia, ponieważ użyte w nim słowa zostały podjęte „z wielkiego śmietnika, wielkiego cmentarzyska” powstałego w Europie w wyniku kataklizmu, jaki przyniosła II wojna światowa (s. 89, 111). Czy to znaczy, że zanika wiara w to, co mówią poeci? Chyba nie! Ważne słowa mają wartość stałą i należy je oszczędzać. Między słowami istnieją trwale związki, do głosu dochodzi instynkt samozachowawczy. Mathew Arnold szuka inspiracji samozachowawczej we wspólnej kulturze sięgającej do czasów starogreckich. Czy słusznie? Czy własne „ja” znaczy dziś to samo, co znaczyło w dawnych wiekach? Autor dostrzega w dzisiejszych czasach po obu stronach Europy wywieranie wpływu i nacisków na nasze „ja”, naturalnie różne są ich przyczyny i przebiegają w różny sposób. Rosnąca rola środków masowego przekazu, penetracja życia społecznego przez prasę, łatwość urabiania opinii, wszystko to ogranicza swobodę wypowiedzania się i korzystania ze źródeł inspiracji twórczej i prowadzi do erozji sfery osobistej.

Autor jednak wierzy w instynkt mas społecznych, które odczuwają potrzebę prawdziwych wartości, zawartych w poezji. I chociaż w poszczególnych epokach pełne sprzeczności wydarzenia budziły uczucia zwątpienia, niepewności, to jednak ludzkość zawsze znajdowała drogę dzięki przekonaniu i odwadze poetów. „Surowość czasów koncentrowała ich umysł na daleko ważniejszych sprawach niż tylko osobiste kłopoty. Byli zdolni udowodnić sobie i czytelnikom, że tradycja poezji jest niezniszczalna” (s. 95). W tym tkwi siła poezji, która „odwołuje się do przeszłości, co umożliwia wprowadzenie jej do teraźniejszości i pozwala oddziaływać na prawdy i ich odczucia w przyszłości [...]”. Waga poezji wynika z faktu „jej zażyłości z każdą fazą naszego długiego rozwoju i przeobrażeń kultury, a ponad wszystko zaś dla jej zdolności do samodoskonalenia się” (s. 94). Poezja istniała zawsze w każdej epoce bez względu na zaistniałe warunki. Jest zawsze pożądana i wymaga wielkiej dyscypliny od poetów, w tym też tkwi wyjaśnienie „dlaczego pojawienie się poezji najwyższego poziomu jest tak rzadkie i nie można go wymuszać” (s. 94).

Władysław Brodzki, Wrocław