

Czym jest metafizyczne? O współczesnej poezji metafizycznej jako systemie i przekładzie

Dojmująca bezradność. Tak zapewne można by ująć nastrój panujący współcześnie w związku z problemem egzegezy metafizycznej tradycji literackiej. Konsternację wywołaną utworami metafizycznymi zwiększa to, że literacka kultura ponowoczesna nie wykształciła w żadnej mierze autorskiej hermeneutyki metafizyki literackiej. Uruchomienie kodu psychoanalitycznego lub egzystencjalistycznego w lekturze tego typu wydaje się wyłącznie zabiegiem omownym, poszerzającym raczej dziedzinę interpretacji niż precyzującym krąg alternatywnych referencji dzieła literackiego. W XXI wieku napisanie takiego dzieła jak *Święty Genet* Jean-Paula Sartre'a wydaje się niemożliwe. To, co w efekcie – jako przykład metafizyki literackiej – staje się postmodernistycznym przedmiotem wglądu, to dzieło postmetafizyczne: asystemowe, otwarte i ezoteryczne, a tym samym – nieadekwatne wobec konceptyjnej strategii literackiej. Konceptyjny wymiar metafizyki w obrębie postmetafizyki ulega redukcji na rzecz opisu w ramach ontologii dzieła nieskończonego. Dawne przedmioty literatury metafizycznej: *haecceitas* i *quidditas*, nieodróżnicowane, zostają włączone w bieg Heideggerowskiej *alethei*, nowego tematu i nowej przestrzeni tekstowej dla metafizyki¹.

Warto nadmienić, że status literatury metafizycznej oraz status metafizyki nie są opisami dziedzin wymiennych. Inny jest bowiem zakres aspiracji dzieła *stricte* metafizycznego, inny zaś – utworu poety metafizycznego. O ile ten pierwszy ma analizować i potwierdzać ontologiczną koherentność świata i podmiotu, zamykając badanie w granicach wyczerpującego systemu dedukcyjnego, systemu całości, o tyle ten drugi winien stanowić rodzaj metafizycznej impresji, wręcz urywku, nawet jeśli motywuje go gatunek formy traktatowej (na przykład *Traktat teologiczny* Czesława Miłosza lub *Imago mundi* Wojciecha Wencła).

¹ Tematowi ontohermeneutycznej genealogii dzieła literackiego wiele uwagi poświęcił Henryk Czubala. W jego rozumieniu ontohermeneutyki zawarta była możliwość połączenia konceptyzmu i ontologii fundamentalnej Martina Heideggera. Tak właśnie rozumiał on pojęcie realizmu metafizycznego – to jest jako tzw. pojęcie pojemne. Za klasyczny przykład tej odmiany realizmu przyjmował *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta (1961). „W nowej, kształtującej się ontohermeneutycznej perspektywie literackiej – wskazywał Czubala – realizm metafizyczny może być uznany za literacką antropologię, która ukazuje aletyczność literatury skierowanej ku wartościom metafizycznym – wyjawiającej świat, odsłaniającej byt, wystarczającej rzeczywistość. Jest to literatura odsłaniająca prawdę bytu, przynosząca doświadczenie transcendencji, literatura, w której prawda istoczy się po Heideggerowsku jako nieskrytość. Cechą literatury, która ukazuje swój realizm i metafizyczność, oraz jej właściwego sposobu estetycznego doświadczenia bycia jest to, że chce dotrzeć bezpośrednio do „serca rzeczy”. Jej »haecceitas« i »quidditas« odsłaniają się w bezpośrednim zmysłowym doświadczeniu estetycznym splatania się tego, co niewidzialne, z tym, co widzialne. Jest to pragnienie przeniknięcia »wewnątrz« przedmiotu, obecne też w *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta”. Do poglądu Czubala ustosunkowują się polemicznie. Projekt literatury pojemnej jest, jak się wydaje, ukrytą formułą likwidacyjną dla literatury metafizycznej, jak sam autor bowiem wskazuje: metafizyka literacka w jego teorii ma służyć przede wszystkim zwrotowi „ku nowej literackiej antropologii”. Zob. H. Czubala, *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej*, Kraków 2009, s. 36.

Co więcej, jeśli za wykładnię metafizyki literackiej przyjąć konceptyzm, zasady kompozycji utworu metafizycznego muszą okazać się odwróceniem reguł rządzących metafizyką filozoficzną. Jak zauważa bowiem Arendt van Nieuwerkerken, „konceptystyczny sposób argumentacji (...) posługujący się figurą »*fallax argumentatio*«, służył wydobyciu pozornie nierozwiązywalnych sprzeczności w ludzkiej egzystencji”².

Wskutek akceptacji *fallax argumentatio* poeta metafizyczny – w przeciwieństwie do filozofa metafizyka – dysponował możliwością zawieszenia zasady wyłączonego środka. O ile w wypadku filozofii zasada ta stanowiła dyrektywę klasycznego rachunku zdań, to jest dyrektywę logiczną, o tyle w odniesieniu do literatury metafizycznej okazywała się wyłącznie narzędziem symbolicznym, którego użycie nie oznaczało żadnej konstatacji o zmianie w świecie naturalnym. Posłużmy się przykładem: zarówno *Etyka w porządku gramatycznym* dowiedziona Barucha Spinozy, jak i *Monadologia* Gottfrieda Wilhelma Leibniza reprezentują systemy metafizyczne, uwzględniające zasadę niesprzeczności. W wypadku pierwszego z modeli zasadę tę sankcjonuje obrany przez Spinozę porządek geometryczny, zwany *more geometrico*, w wypadku drugiego – przyjęta przez Leibniza formuła *adequatio rei ad intellectum*. Przeciwny typ metafizyki realizuje wiersz George’a Herberta, zatytułowany *Ołtarz* (*The Altar*), stanowiący zarazem grę językiem, strukturą i referencją. Sens owego utworu o architekturze zbliżonej wyglądem do budowy ołtarza może być aktualizowany w wielu semantykach: odczytywany jako tekst mistagogiczny bądź mistyczny, ekspiacyjny lub epifaniczny, pokutny albo pochwalny. Joanna Mueller umieszcza *Ołtarz* Herberta u początku tradycji lingwistycznych języka poetyckiego, w których obręb włącza między innymi *Rzecz o wolności słowa* Cypriana Norwida, *Konika polnego* Wielimira Chlebnikowa, a także *Odwrócone światło* Tymoteusza Karpowicza. Tym samym – w jej interpretacji – anglosaska poezja metafizyczna XVII wieku staje u początku tradycji metafizyk literackich, które zamiast budowy systemu metafizycznego za cel obierają jego anamorfozę:

„Herbert – wskazuje Joanna Mueller – odwraca domniemany przez Norwida proces skościenia ołtarza w literę I. Gra języka rozgrywa się u niego na wyższym poziomie – operuje już nie na literach, nawet nie na słowach, rozsadza to, co semiotycy nazwaliby ramą wiersza. (...) Tak oto poetyckie alfabety składają modlitewny pokłon swym źródłom – »pierwopomnikom symbolicznym«”³.

Thomas Stearns Eliot w szkicu *Poeci metafizyczni* z 1921 roku jeszcze raz podejmuje się rozbiór zasady *fallax argumentatio*, opierając wnioski przede wszystkim na utworach metafizycznych Johna Donne’a, Richarda Crashawa i Abrahama Cowleya. Usunięcie zasady niesprzeczności jest w przekonaniu Eliota nieuchronne ze względu na nieskończoną ekspansywność metafizycznego języka poetyckiego. Rozwijający się idiolekt metafizyki literackiej, jeśli w wyniku poszerzania pól światoo obrazu doprowadzi do zestawienia

² A. van Nieuwerkerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 53.

³ J. Mueller, *Mapa do Kratylandii. Sennik pokładowy* [w:] eadem, *Stratygrafie*, Wrocław 2010, s. 62. Wiersz G. Herberta, *Ołtarz*, przedrukowuje w polskim tłumaczeniu Stanisław Barańczak w *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. G. Herbert, *Ołtarz* (*The Altar*) [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył S. Barańczak, Kraków 2009, s. 209.

motywów sprzecznych, włączy w całość paradoks, negując tym samym logikę dwuwartościową i zasadę wyłączonego środka. Konsekwencje wprowadzenia paradoksu do poezji metafizycznej są niemożliwe do zignorowania – dotyczą bowiem nie tylko ikonosfery, lecz także ontologii świata przedstawionego:

„Donne, często także Crashaw – pisze Thomas Stearns Eliot – postępują się efektem niekiedy uważanym za typowo »metafizyczny«; jest to rozbudowywanie (przeciwieństwo kondensacji) figur mowy do najdalszych granic, jakie pomysłowość autora może osiągnąć. Na tej zasadzie Cowley rozwija tradycyjne porównanie świata i szachownicy w długiej serii strof *Do przeznaczenia* (*To Destiny*), a Donne z większą finezją – w poemacie *Pożegnanie* (*A Valediction*) – obraz dwojga kochanków jako ramion cyrkla. (...) Niektóre ze swoich najpiękniejszych i najbardziej charakterystycznych efektów zawdzięcza Donne użyciu krótkich słów i nagłych kontrastów: *A bracelet of bright hair about the bone* (*Bransoletka jasnych włosów dookoła kości*)”⁴.

Konceptyzm nie jest manieryzmem, ale rodzajem buntu metafizycznego – być może: buntu skierowanego przeciwko metafizyce filozoficznej. Niewykluczone, że Herbert, Donne i Cranshaw – odrzucając zasadę niesprzeczności – kontestują *de facto* metafizyki Spinozy i Leibniza oraz przedkładają ponad nie własny konkurencyjny projekt metafizyczny. Eliot podkreśla amorficzny charakter anglosaskiej poezji metafizycznej XVII wieku, wymagającej „dużej ruchliwości wyobraźni, zwielokrotnionych skojarzeń”, dowodzący „językowej żywotności”⁵. Być może stąd krytyka tak zwanego mistrzostwa stylu, uznawano zarówno przez Donne’a i Herberta, jak i przez Eliota za nurt konserwatywny i zawężający, a więc tym samym – *quasi*-filozoficzny. Patronami tych form są „lekceważący sprawy duszy” (w przeciwieństwie do mistrzów metafizyki francuskiej, Jeana Baptiste’a Racine’a oraz Charles’a Baudelaire’a) John Milton i John Dryden:

„Gdybyśmy w dalszym ciągu wydawali Miltonów i Drydenów – sarkastycznie przewiduje Eliot – byłoby to mniej groźne, ale skoro stało się inaczej, trzeba ubolewać, że poezja angielska jest tak bardzo niekompletna. Niektórzy wżgardziciele »sztuczności« Miltona czy Drydena radzą nam »patrzeć w swoje serce i pisać«. Ale to znaczy patrzeć nie dość głęboko; Racine i Baudelaire przenikali spojrzeniem dużo więcej niż serce. Trzeba patrzeć w korę mózgową, system nerwowy i narządy trawienia”⁶.

Finałowa hiperbola Eliota nie powinna być opacznie rozumiana. To, czego dopomina się autor *Środy popielcowej*, to radykalna uniwersalizacja metafory w obrębie metafizyki. Radykalizacja ujawniająca sprzeczność w niesprzeczności, co możliwe jest dopiero wówczas, gdy za pole oddziaływań utworu metafizycznego przyjmie się swoiście rozumianą całość. Nie jest to, jak mi się wydaje, świadectwem fatalizmu i prologiem „rozkładu wrażliwości” – tak, jak przedstawia to van Nieukerken, analizując Eliotowskie trzy epoki poezji metafizycznej:

⁴ T.S. Eliot, *Poeci metafizyczni*, tłum. M. Żurowski [w:] idem, *Szkice literackie*, redakcja, wybór, przedmowa i przypisy: W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 40–41.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 51.

„Eksponując zalety wierszy Johna Donne’a i jego kontynuatorów, Eliot wystawia dalszemu rozwojowi poezji anglosaskiej (...) negatywną ocenę. Równocześnie przyznaje on jednak, że to nie Donne i lord Herbert of Cherbury byli największymi mistrzami dykcji angielskiej poezji, ale – zgodnie z tradycyjnym poglądem – Milton i Dryden. Problem polega na tym, że ci ostatni osiągnęli mistrzostwo z »rażącym lekceważeniem spraw duszy«, czyli dbając o jedną tylko funkcję poezji. Sytuacja poezji angielskiej jest fatalna, dlatego że pewne jej funkcje są spełnione wręcz świetnie, drugie zaś wcale”⁷.

To, że metafizyka literacka jest metafizyką impresji: nieciągłą i fragmentaryczną, opozycyjną do filozoficznej, nie wydaje się efektem braku dbałości o ekonomię, proporcjonalność lub równowagę elementów dzieła literackiego. Owszem, „w przeciwieństwie (...) do sytuacji w poezji Dantego nie osiągają obrazy i koncepty [Donne’a – dopisek K.S.] rangi wierzeń, nie funduje ich wiara; intelekt zaś stał się sługą uczuć skonkretyzowanych, ale należących do porządku zmysłów”⁸, nie znaczy to jednak, że o anglosaskim paradygmacie metafizyki literackiej należy wypowiadać się w kategoriach projektu niedokończonego bądź uproszczonego. To, że utwór metafizyczny jest w obrębie tego kręgu literackiego dziełem otwartym, przestaje być zarzutem w ujęciu panoramicznym nurtu (generacyjnym, historycznym, motywistycznym). Na ten sposób ujęcia XVII-wiecznej poezji anglosaskiej, „stylu ciemnych słów i jasnej składni”⁹, wskazuje w zakończeniu *Poetów metafizycznych* sam Eliot:

„Pożytecznym przedsięwzięciem (...) byłoby (...) ukazać, pod względem rodzaju i stopnia, bogactwo rysów indywidualnych tej poezji, od symfoniczności Donne’a do delikatnych, uroczych treliów Aureliana Townshenda (...)”¹⁰.

Poezje Donne’a, Cowleya lub Herberta ujęte w ramę panoramy ujawniają, że odrzucenie zasad niesprzeczności i wyłączonego środka jest przede wszystkim narzędziem wyprowadzającym metafizykę literacką w krąg problematyki ontologicznej i egzystencjalnej, nie zaś celem samym w sobie. Wyłącznie rezygnacja z metafizyki wyposażonej w aksjomaty klasycznego rachunku zdań pozwala zwerbalizować największą obawę wieku, to znaczy stosunek do czasu i natury, ujawniający absurd istnienia nieskończonego, tym samym: absurd tworzenia jakiegokolwiek metafizyki – jeśli się jest w ich obrębie. Stanisław Barańczak konstatuje wręcz:

„Styl konceptualny jest tylko zewnętrznym przejawem zasady paradoksu, która rządzi całym światem poezji »metafizycznej«, ogarniając obszar zarówno jego sacrum, jak i profanum”¹¹.

⁷ A. van Nieuwerkerken, op. cit., s. 67.

⁸ Ibidem, s. 70.

⁹ Eliotowska charakterystyka konceptyzmu z: T.S. Eliot, op. cit., s. 50. Biorąc pod uwagę tę eksplikację pojęcia „konceptyzm”, w wypadku polskiej literatury XIX i XX wieku symptomatycznym przykładem wyjścia poza krąg wpływów konceptycznych w metafizyce wydaje się przypadek Cypriana Norwida, który konceptyczny model liryki zastępuje modelem hermetycznym („ciemne słowa – ciemna składnia”). Powtórzenie i rozwinięcie tego gestu nastąpiło dopiero w 1956 roku wraz z wydaniem debiutu Mirona Białoszewskiego, *Obroty rzeczy*.

¹⁰ Ibidem, s. 52.

¹¹ S. Barańczak, *Wstęp* [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wybór, opracował i wstępem opatrzył S. Barańczak, Kraków 2009, s. 14.

Profaniczny wymiar poezji metafizycznej nie oznacza, jak twierdzi Barańczak, wyłączenia jej poza krąg liryki chrześcijańskiej:

„Pisząc o Donnie, R. Ellrod zauważa, że umysłowość chrześcijańska zakłada jednoczesną afirmację realności zarazem odrębnych i nierozzerwalnie złączonych. W tym sensie cała »poezja metafizyczna« jest istotnie reprezentatywna dla umysłowości chrześcijańskiej, niezależnie od tego, czy w danym wierszu poetę interesuje jedność i zarazem obcość wzajemna pary kochanków, dualizm duszy i ciała, miejsce człowieka w świecie natury czy stosunek wyznawcy do Boga»¹².

Konceptyzm angielski wydaje się raczej transgresją liryki chrześcijańskiej niż likwidacją jej formuły. Być może stanowi spóźnioną negatywną reakcją na *devotio moderna* albo skutek oddziaływania myśli restauracyjnej w literaturze XVII stulecia. „Zasada dopuszczalności wszelkich sfer doświadczenia – jak sugeruje Stanisław Barańczak – tłumaczy (...) konceptualne ekscesy, które dziś mogłyby uchodzić za »objaw złęgo smaku«¹³. Autor *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* przedstawia wiele przykładów owego niesmaku wywołanego sekularyzacją liryki dewocyjnej – wśród nich na uwagę zasługują koncept z *Na rany ukrzyżowanego Pana* naszego Richarda Crashawa, łączący motyw krwi Jezusa Chrystusa i też Marii Magdaleny z symboliką lichwiarską¹⁴, oraz metaforyka *Perły* George’a Herberta, syntetyzująca znak lotu duszy do Boga i zwyczaj zaszywania powiek sokołom myśliwskim („Więc nie zaszyte oczy mając, lecz otwarte/ Lecę ku Tobie, Panie”)¹⁵.

Nie tylko sekularyzacja, lecz także sensualizacja liryki aktualizowała pojęcie ówczesnej jakości metafizycznej. Konceptyzm lokował zmysłowość w przestrzeni „wielkiego dramatu egzystencji”, w obrębie którego – zgodnie z formułą Blaise’a Pascala przywoływaną przez Leszka Kołakowskiego i Stanisława Barańczaka – „każda poszczególna granica jest przekraczalna, ale nieprzekraczalne jest istnienie granicy”¹⁶. Celem introdukcji sensualizmu do anglosaskiej poezji metafizycznej wydawała się dążność do kondensacji sposobu prezentacji, w tym: do scalenia utworu za pomocą reguł określanych mianem *strong lines*, w obrębie metafizycznego lejtymotywu zwanego rozumem, inteligencją lub zmysłowością – staroangielskim *wit*. Dzięki obydwu narzędziom w ramach utworu metafizycznego ukonstytuowany zostaje tekst nieprzekraczalny (w rozumieniu pascalskim), stanowiący ekspresję doświadczenia granicznego, dysponujący poetyką dzieła formalnie zamkniętego, materialnie zaś nieskończenie otwartego:

„Wszystkie (...) trzy określenia ściśle się ze sobą wiążą, odnoszą się jakby do trzech aspektów tego samego zjawiska – omawia Barańczak: »metafizyka« oznacza główny przedmiot zainteresowań, *wit* – podstawową kategorię duchową pozwalającą ogarnąć »wielki dramat egzystencji«, *strong lines* – stylistyczną metodę jego prezentacji. (...) Koncentracja, zamknięcie materii wiersza w siatce *strong lines*, które powoduje, że »wiersz metafizyczny to rozszerzony epigramat« – jest wyrazem dążenia do zamknięcia natłoku sprzecznych cech rzeczywistości w możliwie najbardziej

¹² Ibidem, s. 14.

¹³ Ibidem, s. 12–13.

¹⁴ „Na tej wymianie nikt nie straci:/ Bogatsza będziesz o procenty,/ Gdy Pan Twój rubinami sptaci/ Dług, co był w perłach zaciągnięty”. Ibidem, s. 13.

¹⁵ Ibidem, s. 12.

¹⁶ L. Kołakowski, *Banaf Pascala* [w:] B. Pascal, *Prowincjałki*, Warszawa 1963, s. 326. Za: ibidem, s. 26.

zwartej i przejrzystej formie tak, aby przez kontrast uwidoczniony być mógł paradoksalny charakter doświadczenia i antytetyczny tok jego prezentacji¹⁷.

W planie ontologicznym utwór metafizyczny stanowi tym samym próbę „wielokrotnych” kompozycji tekstu i znaczenia, z jednej strony współkreujących nieprzekraczalność ram światobrazu, z drugiej zaś negujących zasadę wyłączonego środka i dyrektywę logicznej niesprzeczności. Czym innym jednakże od ontologicznego jest plan estetyczny i egzystencjalny utworu metafizycznego, to znaczy problematyczność predyktów jest oraz jawi się w poezji metafizycznej. Zdaniem Andrzeja Tyszczyka, zbliżającego się w osądzie metafizyki literackiej do Romana Ingardena, estetyka fenomenalna powinna w wypadku utworu metafizycznego zostać zastąpiona estetyką afirmacji dzieła literackiego, a wręcz aksjologią estetyczną. Literatura kształtuje bowiem unikalne wartościowanie swojego przedmiotu. W przeciwieństwie do Władysława Stróżewskiego, który w *Istnieniu i wartościach* uniwersalizuje wartościotwórczą funkcję poezji, Andrzej Tyszczyk tylko niektóre utwory kwalifikuje jako dziedziny dla nowych aksjologii. Wartościowanie jest w tym ujęciu możliwym sposobem bytowania dzieła literackiego, to znaczy jego jakością metafizyczną:

„(...) Pewne fakty aksjologiczne nie są zdolne objawić swego istnienia poza dziełami literackimi, bądź też w nich dopiero ujawniają swój wymiar aksjologiczny. (...) O ile tylko zgodzimy się, że wartości są czymś mającym w bycie swoje źródło, to poezja jawi się jako to miejsce, w którym dochodzi do objawienia owego aksjologicznego wymiaru bytu, w którym otrzymuje on zindywidualizowaną i przepojoną duchem ludzkim postać, w którym zarazem uzyskuje on faktyczność i cielesność istnienia”¹⁸.

Za Ingardenem osąd tego rodzaju określa się mianem „stwierdzania, osadzenia w bycie ukonstytuowanego przedmiotu estetycznego” i uznaje się za „nietetyczny” względem tradycyjnych relacji przedstawieniowych typ relacji egzystencjalnej¹⁹. Utwór metafizyczny musi być wyrażalny przez swoją estetyczną postać (to znaczy: nie może być ezoteryczny ani nie powinien izolować procesu interpretacji), wyłącznie to, co jako *signifiant* przenika w obręb doświadczenia estetycznego, ulega afirmacji i staje się częścią metafizyki literackiej, w dalszym zaś planie: przekształca się w komponent kulturowy i cywilizacyjny. Z tego zapewne powodu konceptyzm angielski, postulując „ciemność słów” i „jasność składni”, to znaczy estetyzując elementy znaczące, mógł ugruntować fundament nowożytnej literatury metafizycznej w Europie:

„Jeśli przeżycie estetyczne określilibyśmy jako szczególnego typu komunikację – taką mianowicie, w której dochodzi do spotkania podmiotu, człowieka ze światem wartości, to element egzystencjalnej afirmacji ustanawia ten świat wobec człowieka w relacji metafizycznej: jako fakt natury bytowej – a więc wpisany w istnienie i istnienie to objawiający. Nie ma mowy wtedy o izolacji i nieprzekraczalnych granicach między światem wartości a istnieniem”²⁰.

¹⁷ Ibidem, s. 8.

¹⁸ A. Tyszczyk, *Jakości metafizyczne a przeżycie estetyczne* [w:] „*Metafizyczne*” w literaturze współczesnej. Materiały z II Tygodnia Polonistów, pod red. A. Koss, Lublin 1992, s. 12.

¹⁹ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1957–1958, s. 102.

²⁰ A. Tyszczyk, op. cit., s. 16.

Aby w pełni zrozumieć znaczenie estetyzacji w anglosaskiej poezji metafizycznej, konieczne jest odniesienie się do szczegółowych przypadków zastosowania metafizyki literackiej w utworze. Stylizacja pokutna w utworach Johne'a Donne'a (na przykład w *Sonetach świętych*) niejednokrotnie zwodzi współczesnego czytelnika. Donne – jak się wydaje – lokuje formułę ekstazy w obrębie tradycyjnej formuły ekspiacji. Dla podmiotu tych wierszy kluczowe nie są wyłącznie uczucia pokory, wyniesienia, wertykalizmu, lecz także ów podmiot poety kreowany jest jako pół-Antychryst zafascynowany swoją winą, który staje się makabryczny w sposobie konfesji, obsesyjnie wykorzystuje motyw powrotu do ciała, kłamstwa, nicości i bluźnierstwa.

W ten sposób, tworząc antytezę poezji metafizycznej, Donne zachowuje jednocześnie jej podstawowe reguły: obecność *strong lines* i *wit*. Przeżycie estetyczne, towarzyszące lekturze utworu Donne'a, wprowadza do doświadczenia metafizycznego wyraźnie sprzeczne składniki. *Signifiant* tego doświadczenia (jak określiliby Ingarden i Tyszczyk) staje się antyteza: głosem mówiącym utworu metafizycznego okazuje się grzesznik i ktoś jednocześnie naśladowujący antychrysta, być może jego nieudany sobowtór. Dramatyzm sytuacji lirycznej wynika także z tego, że we wszystkich przypadkach Donne'owski „antychryst” szaleńczo wręcz pragnie powrotu do boskiego tronu. Konsternacja związana z tą postacią może ujawniać się w interpretacjach utworów *Testament* i *Ekstaza* oraz w odczytaniach *Sonetów świętych*:

„Lecz czemuż nie mieć ciał w pamięci,
Co nasze są, choć nie są nami?
– duchem, co sferami kręci,
One – naszymi są sferami”²¹.

(*Ekstaza*)

„Przeto nic więcej nie dam; zniweczę jedynie
Świat swą śmiercią: bo wtedy Miłość także zginie.
Nie więcej warta będzie wszelka piękność żywa
Niż złoto w sztolniach, z których nikt go nie dobywa;
Z wszelkich wdzięków pożytku wtedy będzie tyle,
Co z słonecznego zegara w mogile”²².

(*Testament*)

„Lecz w r ó g n a s z d a w n y c h y t r e c z y n i w y n a l a z k i,
Aby złamać mój opór; o jedno więc proszę,
Ponad jego pokusy unieś mnie, b l u ź n i e r c ę,
Jak magnetyt przyciągnij żelazne me serce”²³.

(*Sonet* święte: I)

²¹ J. Donne, *Ekstaza*, tłum. S. Barańczak [w:] S. Barańczak, op. cit., s. 89.

²² Idem, *Testament*, tłum. S. Barańczak [w:] ibidem, s. 91.

²³ Idem, *Sonet* święte: I, tłum. S. Barańczak [w:] ibidem, s. 125. Wyróżnienia w tekście – K.S.

„Jam jest miasto zdobyte, innemu poddane,
Trudzę się, by Twą odsiecz wpuścić, lecz daremnie,
(...) ciągle Twój nieprzyjaciół jest mym oblubieńcem”²⁴.

(*Sonet*y święte: XIV)

Inaczej niż John Donne problem grzechu, ekspiacji i ekstazy w utworach metafizycznych z dyptyku *Równowaga* eksponuje George Herbert. Odwrócenie Donne’owskiej ikonosfery wymusza na Herbercie zmianę podmiotu konfesji oraz przekształcenia w strukturze świata przedstawionego. Figurą przemawiającą w tym cyklu nie jest bowiem „antychryst”, lecz *alter Christus*, jego świat zaś nie jawi się jako ikona „raju utraconego”, lecz jako znak obietnicy i antycypacji, miejsce nadziei, ku któremu się zdąża. Wydaje się znakiem ziemskiego Królestwa Bożego. Patos metafizyczny z wierszy Donne’a w *Równowadze (I)* i *(II)* Herberta przekształcony zostaje w teologię oczekiwania i radości, przy czym jeden i drugi model religijności, realizowany w figurach „antychrysta” i drugiego Chrystusa, jest wzorcem uzyskanym na drodze tak zwanego dramatu religijnego²⁵:

„Czy we mnie wzlot anielski, czy garść prochu szara,
Na wszystkim dłonie Twoje się położą:
Moc Twa i miłość, miłość ma i wiara
Jeden świat wszędzie tworzą”.

[*Równowaga (I)*]

„To być nie może. Gdzież jest owa radość świeża,
Która przed chwilą serce przepęłniała?”

(...) Wyższy nad ruchy gwiazd, żywiołów fale,
Zamiast niebiański Dwór przenosić stale,
Dla Majestatu swego znajdź siedzibę we mnie”²⁶.

[*Równowaga (II)*]

Dwie formuły angielskiego utworu metafizycznego, ukształtowane przez Donne’a i Herberta, znalazły odpowiedź w kolejnych poetyckich realizacjach figur „antychrysta”

²⁴ Idem, *Sonet*y święte: XIV, tłum. S. Barańczak [w:] *ibidem*, s. 138.

²⁵ Spór fundacyjny o metafizykę anglosaską między Johnem Donne’em a George’em Herbertem wykazuje wiele podobieństw do sporu finalizującego rozwój rosyjskiej metafizyki XIX-wiecznej – między Fiodorem Dostojewskim a Lwem Tołstojem. W kontekście rosyjskim dziełem uzasadniającym konieczność zastosowania myśli ewangelicznej prostej do paradoksów metafizyki było *Zmartwychwstanie* Tołstoj z 1899 roku. Jako takie stanowiło ono nie tylko odpowiedź na ukończonych przez Dostojewskiego w 1880 roku *Braci Karamazow*, lecz także było propozycją konkurencyjną względem metafizyki Dostojewskiego metafizyki literackiej. *Bracia Karamazow*, powieść uznająca paradoks metafizyki za pojęcie czyste, musiała tym samym stać się tekstem, który redukował do absurdu (to jest do nicości) postać samego metafizyka. Filozof, innymi słowy, stawał się w *opus magnum* Dostojewskiego pokarmem swojej własnej filozofii – tu: dziedziny paradoksu. Tołstoj, odrzucając w *Zmartwychwstaniu* ideę bogocztowieczeństwa, przedstawił dylemat *Braci Karamazow* jako autodestrukcyjny i demoniczny. Donne’owskim „antychrystem” wydaje się w tym ujęciu tematu demon Dostojewskiego, Herbertowskim *alter Christus* zaś – *jurodiu* Tołstoj. Spór o rosyjską metafizykę literacką znalazł swoje odzwierciedlenie w rosyjskiej metafizyce filozoficznej, między innymi w dziełach Lwa Szestowa, Nikołaja Bierdiajewa i Władimira Sołowjowa. Zob. R. Romaniuk, *Dramat religijny Tołstoj*, Warszawa 2000, a także R. Przybylski, *Dostojewski i „przeklęte problemy”*, Warszawa 2010.

²⁶ G. Herbert, *Równowaga (I)*, *Równowaga (II)*, tłum. S. Barańczak [w:] S. Barańczak, op. cit., s. 222–224.

i drugiego Chrystusa wśród anglosaskich poetów XVII stulecia. Wszystko, co wówczas zostało włączone w obieg tej stylistyki, stanowiło komentarz, aluzję, parafrazę bądź intertekst dla utworów takich jak *Ekstaza* lub *Równowaga*. Donne'owski nurt metafizyki poetyckiej obrali między innymi Andrew Marvell w *Dialogu duszy i ciała*, Edward, lord Herbert z Cherbury w *Skardze nad grobem* oraz Fulke Greville w *Chorus Sacerdotum*. Podobnie jak w utworach Donne'a, w wierszach Marvella, lorda Herberta z Cherbury i Greville'a tak zwana jakość metafizyczna, czyli estetyzacja utworu metafizycznego, jak powiedziałby Roman Ingarden, zostaje przedstawiona jako wartość izolowana od reszty, aporetyczna, utrzymywana kosztem likwidacji logiki wyłączonego środka. Aktualizując kontekst metafizyczny, głos utworów wprowadza Innego (u Fulke'a – Greville'a; u Johne'a Donne'a zaś – póntantychrysta), przez co traci kontrolę nad stabilizacją przedstawień świata. Metafizyka, najpierw jako przedmiot pragnienia, w momencie jej wprowadzenia, staje się źródłem grozy i horroru, jak określiliby to Leszek Kołakowski²⁷. Podobne wrażenia wywołuje dialog Marvella opisujący duszę uwięzioną w opętanym ciele jako coś pozbawionego tożsamości, trwającego na krawędzi wiecznej choroby i zagłady. Z kolei w utworze *Skarga nad grobem* lorda Herberta z Cherbury – będącym aluzją do *Ekstazy* Donne'a – zabarwiony erotycznie lament nad trumną kochanki zmienia się w metafizyczne rozważanie o grobie Chrystusa. Wraz z zastąpieniem erotyzmu metafizyką rodzi się jednak poczucie metafizycznego horroru spowodowane niemożnością ukojenia się podmiotu – mimo odniesienia problemu śmierci i nicości do najwyższej instancji, pomimo teodycei:

„(...) każdy z nas, gdy w głębie swego serca sięga,
Widzi Boga innego, niż tego chce Księga”²⁸.

(F. Greville)

„Ciało:
Mój ciężki mózół nigdy nie ustanie,
Skoro mnie wziął ów zły Duch w posiadanie.

Dusza:
(...) Często udręka na gorszą się zmienia,
Gdy po chorobach znoszę ozdrowienia
I, już do portu zawinąć gotowa,
Rozbijam statek swój o skały zdrowia”²⁹.

(A. Marvell)

„Powiedz więc, nam, łaknącym wyrocznego słowa,
Tym, którzy oto nad twym grobem stoją:

²⁷ Decyzję o wprowadzeniu metafizyki do utworu typu donne'owskiego (paralizującą dla samostanowienia się podmiotu tekstu) można porównać do tego, co Leszek Kołakowski określa we wstępie *Horror metaphysicus* mianem „gestu samoumęczenia filozofii” lub „jej szyderstwa z samej siebie”. Zob. L. Kołakowski, *Horror metaphysicus*, Warszawa 1994.

²⁸ F. Greville, *Chorus Sacerdotum*, tłum. S. Barańczak [w:] S. Barańczak, op. cit., s. 37.

²⁹ A. Marvell, *Dialog Duszy i Ciała*, tłum. S. Barańczak [w:] ibidem, s. 402–403.

Powiedz nam, co się stało dziś z pięknością twoją,
W co się przemieni, w czym zachowa:
Powiedz, choć nam nie sprawisz ulgi ani wcale
Nie skończą się nasze żale”³⁰.

(lord Herbert z Cherbury)

W utworach inspirowanych poezją metafizyczną George’a Herberta o grozie religijnej nie może być mowy. Herbertowski optymizm wyrażający się w wyborze jasnej figury osobowej, *alter Christus*, przenika w wielu postaciach zarówno do utworów ekspicyjnych, nieekstatycznych (takich jak *Na insygnia Ukrzyżowania Pańskiego* Williama Alabastera), jak i do utworów *stricte* metafizycznych, otwierających drogę świeckiej metafizyce literackiej (na przykład do *Odbić w wodzie* Thomasa Traherne’a). Symptomatyczne wydaje się to, że właśnie inspiracja wierszami George’a Herberta, nie zaś kontynuacja liryki Johna Donne’a ujawnia możliwości rozwoju utworów metafizycznych poza teologią. Drogę tę w poezji angielskiej dopełni i zweryfikuje Thomas Stearns Eliot, formułując w esej z 1935 roku zatytułowanym *Religia i literatura* słynną tezę: „krytykę literacką należy uzupełnić krytyką z określonego stanowiska etycznego i teologicznego”³¹:

„(...) Ty, Chryste,
Wziąwszy gąbkę Twej Męki, octem nasyconą,
Zmaż je; i zamiast pióra mając krzyża ćwieki,
Zamiast inkaustu zasię własną krew czerwoną,
Wpisz mi w duszę z litością: »Jezus, twój na wieki«”³².

(W. Alabaster)

„Widać pod nurtem tym, szmerzącym, na dnie,
Jakieś nieznanne mi rozkosze
Czekają aż się po nie zgłoszę;
I kiedy cienkie i przejrzyste błony
Pękną, zostaną do wnętrza wpuszczony”³³.

(T. Traherne)

³⁰ E., lord Herbert z Cherbury, *Skarga nad grobem*, tłum. S. Barańczak [w:] *ibidem*, s. 159–160.

³¹ Aby właściwie zrozumieć postulat Eliota, należy odnieść jego refleksję do kilku innych, rozjaśniających cytatów z *Religii i literatury*: „Nie chodzi mi tutaj o literaturę religijną, ale o sprawę zastosowania naszych kryteriów religijnych w ogóle do krytyki literackiej. (...) Chodzi mi o stosunek religii do wszelkiej literatury. (...) Chcę raczej literatury nieświadomej, a nie z rozmysłem i wyzywająco chrześcijańskiej. (...) A jeśli jako czytelnicy nasze religijne i moralne przekonania chowamy do jednej osobnej przegrody i czytać będziemy, dla rozrywki lub, na wyższym poziomie, dla estetycznej przyjemności, to zauważę, iż autor, bez względu na swój świadomy zamiar, pisząc, takich dystynkcji nie uznaje. Autor dzieła wyobraźni chce oddziaływać na całą naszą ludzką istotę, świadomie lub nieświadomie, i my odbieramy działanie jako całkowite istoty ludzkie, chcąc czy nie chcąc (wyróżnienie w tekście – K.S.)”. W świetle tego objaśnienia wydaje się jasne, że anglosaski spór metafizyczny o miejsce literatury w obrębie teologii zmienia w odniesieniu do tezy Eliota swoją dziedzinę. Autorowi *Ziemi jątowej* nie chodzi bynajmniej o dominację teologii nad metafizyką literacką, ale o uniwersalność recepcji utworu metafizycznego. Recepcji rozumianej jako interpretacyjna całość, obejmującej także doświadczenia religijne lub quasi-religijne odbiorcy. Zob. T. S. Eliot, *Religia i literatura*, tłum. H. Pręczkowska [w:] T.S. Eliot, *op. cit.*, s. 106, 107, 110–111.

³² W. Alabaster, *Na insygnia Ukrzyżowania Pańskiego*, tłum. S. Barańczak [w:] S. Barańczak, *op. cit.*, s. 41.

Podstawowe cechy metafizyki Herbertowskiej są w wierszach Traherne'a i Alabastera ukryte, ale nie zmarginalizowane. Teologia oczekiwania i radości, a także optymizm zawarty w obrazie drugiego Chrystusa konstytuują estetyczne przeżycie metafizyczne wierszy *Na insygnia ukrzyżowania Pańskiego* i *Odbicia w wodzie*. Mimo dramatycznej ekspiacji wyznawcy w wierszu Alabastera nie dochodzi tu do odrzucenia zasady niesprzeczności ani do wprowadzenia w światobraz absurdu lub bluźnierstwa. Misja odkupienia zostaje wypełniona do końca, nie będąc konfrontowaną z buntem metafizycznym odkupionego (ów gest sprzeciwu uwzględniał jedynie projekt poetycki Donne'a). Oddziaływanie reguły koncepcyjnej również zostaje przez poetę ograniczone do minimum: to jest do jednego tradycyjnego obrazu – krzyżowania grzesznej duszy – porównanego do składania podpisu poświadczającego własność: „Jezus, twój na wieki”. Optymizm *Odbić w wodzie* także podlega opisowi za pośrednictwem kategorii „metafizycznego sukcesu” – deklaracja podmiotu, przyglądającego się rzeczemu odbiciu, wyrażająca pewność, że „zostanie do wnętrza wpuszczony”, wyraźnie odwołuje się do dziedzictwa Herbertowskiej poezji metafizycznej nadziei³⁴.

Najważniejszym problemem metafizyki literackiej nie jest wbrew pozorom budowa semantyki tekstów w ramach systemu ani kształtowanie się modeli strukturalnych tak zwanego utworu metafizycznego. Bez większych trudności w wypadku anglosaskiej poezji metafizycznej odróżnić można typ *donne'owski* od *herbertowskiego*. Najwięcej wątpliwości wzbudza wybór przekładu, który należy zastosować, jeśli chce się zestawić literackie metafizyki klasyczne (Donne, Herbert, Milton, Dryden, Eliot) ze współczesnymi. Czy dla objaśnienia najnowszych tendencji pisarskich w odniesieniu do ujęcia klasycznego należałoby wybrać model parafrazy, pastiszu czy sublimacji idei metafizycznej? Czy XX-wieczny obraz metafizyki w literaturze stanowi symplifikat metafizycznych ikon XVII wieku³⁵? Czy może wręcz przeciwnie – dawna dialektyka poezji koncepcyjnej w jej współczesnej odstonie poddawana jest mechanizmom retorycznym, coraz częściej jej poetyka zaś utożsamiana bywa z poetyką traktatu filozoficznego?

³⁵ T. Traherne, *Odbicia w wodzie*, tłum. S. Barańczak [w:] *ibidem*, s. 458.

³⁴ Problematyczne w anglosaskiej poezji metafizycznej są utwory sytuujące się na pograniczu obydwu metafizyk literackich: modeli typu *donne'owskiego* i *herbertowskiego*, takie jak: *O Nicości* Johna Wilmota lub *Hymn do Ciemności* Johna Norrisa z Bemerton. Trudno je systematyzować także ze względu na odrębność stylową – utwór Wilmota trawestuje wiersze Donne'a, zwłaszcza te eksponujące tematykę nihilizmu metafizycznego, nie oznacza to jednak, że można go określić jako utwór herbertowski. Wilmot w swojej filipice *de facto* również deklaruje nihilizm, ale w tym rozumieniu tego pojęcia, które kontestuje ogólną formułę poezji metafizycznej: „Materia z Formą – twoje najmniej wdzięczne córki –/ Uleciały ci z objęć; twarzą twojej kontury, / Kiedy i Światło zbiegło, zaćmił mrok ponury./ Czas i Przeszeń z Materią, z Formą się złączyły,/ Twój wróg – Ciało – tej unii dodał nowej siły,/ By zniszczyć w tym królestwie spokój tak ci miły”. W podobny, afirmujący i zagadkowy zarazem sposób, o ciemności wypowiada się podmiot *Hymnu do Ciemności* Norrisa: „Lecz i dzisiaj cię wielbię i w tobie jedynie/ Pragnę mieć Muzę moją i Boginię./ Trudno orzec, czy więcej twa opieka błoga/ Namnożyła poetów czy czcicieli Boga (...). Wydaje się, że zarówno pastisz Wilmota, jak i hymn Norrisa są manifestami antymetafizycznymi będącymi nihilistyczną odpowiedzią na rozwój anglosaskiej poezji metafizycznej w XVII-tym wieku. Zob. J. Wilmot, hr. Rochester, *O Nicości* [w:] *ibidem*, s. 461 oraz J. Norris z Bemerton, *Hymn do Ciemności* [w:] *ibidem*, s. 470.

³⁵ Pojęcie symplifikatu rozumianego jako upraszczająca strategia opisu metafizycznego wprowadził Jarostaw Ławski na określenie recepcji mickiewiczowskiego mesjanizmu w literaturze ponowoczesnej. Ławski symplifikat odróżniał od tej sfery odczytań, którą określał mianem kręgu żywego paradygmatu, to jest obszaru interpretacji współtworzącej pole danego fenomenu (prądu, dzieła literackiego, idei filozoficznej etc.). Zob. J. Ławski, *Symplifikat. Kartka z dziejów mickiewiczowskiego mesjanizmu* [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, pod red. M. Kuziaka, Kraków 2009.

W odniesieniu do francuskiej poezji metafizycznej II połowy XX wieku, którą obie-ram za przykład z powodu wydania w 2009 roku pierwszej polskiej antologii tej lite-ratury³⁶, nie sposób nie odnotować dominacji modelu sublimującego nad symplicy-fującym. Utwory Eugène'a Guillewica (1907–1997), Jacques'a Dupina (urodzonego w 1927 roku), a także Jeana Grosjeana (1912–2006) dowodzą opracowania i prze-budowania klasycznych figur metafizycznych XVII-wiecznej poezji anglosaskiej. Nie-wątpliwie, do tej pory prymarne struktury wypowiedzi literackiej: *soliloquium*, mono-log konfesyjny, ekspiacyjno-ekstazyjna kalibracja głosu mówiącego (obecne zarówno w donne'owskim, jak i w herbertowskim modelu metafizyki), w nowoczesnej metafizyce francuskiej uznawane są za sekundarne.

Postawy propozycjonalne podmiotu, określane jako ekspiacja i ekstaza, w utwo-rach metafizycznych Grosjeana ulegają sublimacji w formule traktatu filozoficznego. Donne'owska figura półantychrysta zostaje zuniwersalizowana w obrazach pustki i mowy, tym zaś, co w narracji Grosjeana zastępuje anglosaskie *wit* i *strong lines*, jest porządek dyskursu filozoficznego, retoryczne utrwalanie jego napięć, kondensacja momentów an-tytetycznych:

„Pustka jest jedynym rywalem boga. Kiedy on mówi, głos rozbija się o nią i powraca strzaskany. Albowiem mowa jest na początku tylko tym, co możliwe, ale krusząc się, sama w końcu może po-wiedzieć mówiącemu bogu to jedno: że bóg jest tylko tym, co wypowiada.

Straszliwa wierność, co profanuje tajemnicę, która ją zrodziła. Albowiem mowa, stawiając sprzeciw bogu, ażeby stać się słowem, musi i sobie samej stawiać sprzeciw i tylko niejednoznacz-nością jest wymowna”³⁷.

Czym dla Grosjeana jest tytułowa *Chwała*? Aleksandra Olędzka-Frybesowa pod-kreśla w eseju poświęconym ziemskości i mistyce w dziele poety, że zarówno gloria, jak i nicość są tymi przestrzeniami metafizycznymi, które pozostają w analizowanym po-emacie asemantyczne niezależnie od tego, co stanowi ich wypełnienie³⁸. Mimo że chwa-ła Boża jest częścią energii ustanawiającej prawa świata, nie zyskuje przez to żadnego znaczenia spirytualnego, wciąż aktualny pozostaje jej związek z ziemią, zmysłowością i tym, co „mówiące”. Olędzka-Frybesowa kładzie nacisk na wpływ liryki Paula Claude-la, a zwłaszcza jej prozodii, na kadencyjność i emocjonalność poematów Grosjeana, nie tylko *Chwały*, lecz także *Elegii*³⁹.

Podstawowe reguły anglosaskiego konceptyzmu: *strong lines* i *wit* niejednokrot-nie zyskują interesujące współczesne warianty przekładowe. W prozie poetyckiej

³⁶ Zob. *Metafizyczni poeci francuscy drugiej połowy XX wieku*, wybór, przekłady i eseje: A. Olędzka-Frybesowa, teksty zebrał i przygotował: A. Frybes, Lublin 2009.

³⁷ J. Grosjean, *Chwała* [w:] *ibidem*, s. 156.

³⁸ „Doświadczenie mistyczne, ów tajemniczy bezpośredni kontakt z Bogiem, nakazuje wyciszenie, milczenie; ale nie milczenie absolutne, bo zarazem doświadczenie to należy przekazywać. Choć »asemantyczne«, jest ono w jakimś stopniu przekazywane, pośrednio co prawda, ale wyraźnie. (...) I takie jest właśnie pisarstwo auto-ra *Chwały*: mistyka i silna więź z (pojętą najdostowniej) ziemią”. A. Olędzka-Frybesowa, *Ziemskość i mistyka – poezja Jeana Grosjeana* [w:] *ibidem*, s. 189.

³⁹ „Nie przypadkiem siedemnastoletni Jean Grosjean posyła swoje wczesne wiersze przebywającemu wtedy w Ameryce Claudelowi. Otrzymuje odpowiedź niezadawkową, obszerną. Nie dziwi więc, że to właśnie płynne rytmy claudelowskich wersów usłyszymy z czasem we frazach *Elegii*”. *ibidem*, s. 192.

Jacques'a Dupina nadrealizm stanowi zarazem nową formę konceptyczną i przeniesienie cech *stricte* językowych na cechy ikoniczne. W ramach utworu literackiego dokonuje się tym samym swoisty przekład intersemiotyczny: to, co dla klasycznych metafizyków angielskich stanowiło domenę logosfery, wyrażoną w formule „ciemnych słów” i „jasnej składni”, dla współczesnego metafizyka francuskiego Jacques'a Dupina okazuje się dziedziną ikonosfery, to jest światotwórczych przemian obrazowania.

Tego rodzaju ogląd umożliwia z kolei fenomenologiczną interpretację utworu metafizycznego, w wypadku której jakość metafizyczna i estetyczna uzupełniają się nawzajem. Niewątpliwie, metafizyka literacka Jacques'a Dupina może być uznawana za tekstową egzemplifikację Ingardenowskiej teorii jakości metafizycznej. Poza nadrealizmem obrazowania znaczące są dla utworu utrzymanego w stylu Dupinowskim estetyzacja, ikonizacja i reprezentacja wszelkich doznań metafizycznych, uobecnionych w obrębie świata przedstawionego. Równie istotne jest uporządkowanie tych jakości, ciąg asocjacyjnych sekwencji, zestawiających obrazy w kolejności niemimetycznej, to znaczy zaprzeczającej realistycznej ciągłości i podobieństwu. Wiersz Dupina *Nawiedzenie* ujawnia tego rodzaju „irracjonalność” obrazowania:

„Węžu, na twoim kleistym języku ziarno maku wędruje bezpiecznie. Ptak-kowal sadowi się w rozwidlonych konarach dębu. Kiedy zniknie jego metaliczna krata, niebo pozostanie niedoczytane.

Kobietu, tej nocy widoczne stało się miejsce, skąd wyrastają skrzydła. W świetle tragedii sztywnieje mgła leżąca na szczytach.

A ona, zanim ułoży się w rowie wykopalisk, zanurza lampę między ściany wapiennej urny, gdzie śpi odwieczna woda. Kto będzie lizał jej wypukłą brzościowość? Kto przekroczy zardzewiałą głębię potoku”⁴⁰?

Do motywu glorii sięga w poemacie również zatytułowanym *Chwała* Eugène Guillevic, realizuje go jednak w zgodzie z herbertowskim paradygmatem poezji metafizycznej, nie zaś w łączności z wzorcem *donne'owskim* – do którego ustosunkowywał się Grosjean. Guillevic, uczeń Herberta, motyw chwały Bożej interpretuje jako niewątpliwie, niebędące przedmiotem jakichkolwiek działań retorycznych zjawisko mówiące o sobie i swojej niepodważalności. W jego ujęciu *gloria Dei* jest rodzajem panteizmu i teologii radości – aby to unaocznnić, Guillevic „komponuje” utwór metafizyczny z minimum składników, dopuszczając do udziału w ostatecznej formule tekstu wyłącznie jakości ontycznie konieczne. Tym samym jego metafizyka literacka, bardziej niż inne, może być uznawana

⁴⁰ J. Dupin, *Nawiedzenie* [w:] *ibidem*, s. 113. Polskim odpowiednikiem metafizyki nadrealizmu Dupina są prozy poetyckie Zdzisława Tadeusza Łączkowskiego zachowujące, podobnie jak utwory Dupina, radykalną „irracjonalność” przedstawianej ikonosfery (w tym: niejednokrotnie, identyczne kadencje zdaniowe i muzyczność frazy). Podobnie jak francuski poeta, Łączkowski stosuje tę samą zasadę przekładu, współtworząc swoisty rodzaj estetyki metafizycznej, zastępującej klasyczny anglosaski konceptyzm. Przykładem radykalnej estetyzacji utworu metafizycznego jest między innymi *Sen o północy z Piękną Rahab* (1963): „Był czerwony las. (...) W tym lesie byłaś ty, Rahab. Mogła ukąsić cię żmija. (...) Gonił za tobą starzec o łbie koźła z wywalonym jęzorem pokrytym śliną i pianą. Jego ból gorący jak krew. Jego myśli: »Jeżeli dopędzę Rahab, a szybki jestem jak jastrząb, zeżrę jej kolano«. I wykrzywił obłeśnie pysk. Nie mogłem go spoliczkować, bo przywiązano mnie do drzewa. Starzec – butwiejąca trufla, obliczał: »Za ile godzin będę przy niej? Dwie? Trzy? Piersi Rahab są jak muzyka, więc nikt ich przede mną nie całował. Ja pierwszy...«. Wreszcie, Rahab, usiadłaś na wzgórzu, a on przybrał postać gada i petł do ciebie, po czym spadł w przepaść. Ty się śmiałaś głośno i długo”. Z.T. Łączkowski, *Sen o północy* [w:] *idem, Piękna Rahab*, Warszawa 1963, s. 75.

za poezję alchemiczną, to znaczy naturalną i minimalną zarazem – poezję centrum. W przeciwieństwie do Herberta jednakże Guillevic rezygnuje z jakichkolwiek gestów afirmacji bądź pochwały wartości absolutnej. Jego liryka wydaje się pod tym względem liryką stłumioną i emocjonalnie oszczędnej subiektywności – herbertowski *alter Christus* nie eksponuje w poemacie *Chwała* swojej proveniencji, co więcej, utwór Guillevica nie jest monologiem optymistycznym:

„Czy to może nieprawda,
Że idąc, idę w ciebie,
Czy nade mną niebo
Nie jest tobą, czy to możliwe?
Ktoś przyszedł z ciemności
Gdzieś tu na ziemię
(...) Pokazać nam ich zaślubiny
Wypróbować moc światła
Tylko tam
Gdzie pustka i oczekiwanie
(...) Tylko tam przyjdą inni
Zająć miejsce puste”⁴¹.

Model francuskiej poezji metafizycznej II połowy XX wieku jest modelem sublimującym doświadczenie anglosaskiej metafizyki klasycznej. Jak się wydaje, twórczą kontynuację zyskuje przede wszystkim formuła wiersza alchemicznego, herbertowski typ liryki, odbudowany w utworach Guillevica. Ani estetyka metafizyczna Dupina, ani metafizyka rozumiana jako dyskurs retoryczno-filozoficzny Grosjeana nie zyskują w literaturze francuskiej znaczących przedłużeń, tym samym – regresowi ulegają konceptyzm i jego reguły: *strong lines* i *wit*, najwyraźniej mało interesujące dla metafizyków nowoczesnych. Manifestacyjny utwór Jean-Pierre’a Lemaire’a (urodzonego w 1948 roku), *Georges Rouault*, odczytać można jako sygnał stopniowej dezaktualizacji ważności paradoksu związanego z Donne’owską figurą antychrysta i wezwanie metafizyki do racjonalnej prostoty ducha:

„O czym opowiada Chrystus tym dwojgu dzieciom
na tle fabrycznych kominów?
Nie słyszymy – ale na pewno nie ma to nic wspólnego
Z naszymi dyskusjami o tym, co czyste i nieczyste”⁴².

Współczesne opracowania polskiej literatury metafizycznej po 1945 roku krystalizują wyłącznie część problematyki związanej z budową jakości metafizycznej w utworze

⁴¹ E. Guillevic, *Chwała* (V, XIII, XV) [w:] A. Olędzka-Frybesowa, op. cit., s. 23–26. Ekspozycją metafizyki literackiej Herberta-Guillevica w Polsce wydaje się *Czarna ikona* Jarosława Kamińskiego (2002). O ile Guillevic jednak wyłącznie zawieszają optymizm metafizyczny, o tyle Kamiński zastępuje go pesymizmem, zachowując model wiersza alchemicznego i herbertowską figurę *alter Christus* (rozumianą jako nieskończone Ja): „Czyste widzenie wymyte jest ze złudzeń/ Nie czeka ani w znużeniu ani w zadziwieniu/ Aż opadnie zasłona – w ciszy lubo triumfie (Po *francusku*); Żadnej modlitwy, śpiewu, krzyku./Nie unosi się nad wodami./ Nic nie wschodzi ponad./ Czarny Ocean we mnie” [***(*Czarny Ocean...*); „I ostudzają się ostatnie pragnienia/ I zawiodą wszystkie tłumaczenia/ Źródło jeśli jest jest w nas” [***(*Nasycimy się popiołami z drzew...*)]. Zob. J. Kamiński, *Czarna ikona*, Warszawa 2002, s. 13, 47, 69.

⁴² J.-P. Lemaire, *Georges Rouault* [w:] A. Olędzka-Frybesowa, op. cit., s. 249.

literackim, a jednocześnie – zubażając wzorzec i kontekst historyczny, towarzyszący pierwotnej konstrukcji rodzajowej utworów tego typu. Tomasz Gruchot sytuuje poezję Stanisława Barańczaka, Wisławy Szymborskiej, Tadeusza Różewicza i Czesława Miłosza w wielu planach odczytań, rewaloryzując pojęcie konceptyzmu zgodnie z jego nowoczesną wykładnią. Na przykładzie *Sali* Miłosza, za Adamem Czerniawskim, decyduje się on między innymi zastąpić dawną nadregułę podważającą zasadę wyłączonego środka (zasadę sprzeczności metafizycznej) quasi-zasadą tak zwanego ironicznego spięcia, będącego *de facto* wyłącznie nową regułą językową, nie zaś, jak dotychczas w metafizyce literackiej: paradoksem logiki⁴³. Jest to opis osłabiający klasyczną metafizykę literacką, co więcej, oddalający wiersz Miłosza od paradygmatycznego wzorca utworu metafizycznego.

Podobne wątpliwości rodzi próba aktualizacji przez Gruchota pojęcia konceptu i konceptyzmu poprzez wyróżnienie tak zwanego konceptu przeciwko iluminacji, konceptu biegunowego i konceptu koncentrycznego. Pierwszy z nich mają reprezentować wiersze takie jak *Nicość przenicowała się także i dla mnie* Szymborskiej, drugi odzwierciedlają *Płaskorzeźba* Różewicza, a także zachodnie odmiany haiku: *Obfity połów* Miłosza czy *Przepyszna rudowłosa* Niemojowskiego, trzeci wreszcie realizowany jest w formule *Podróży zimowej* Barańczaka, tekstu stylizowanego na Schubertowską kompozycję muzyczną⁴⁴. Czy jednak heterogeniczności konceptów w analizie Gruchota nie sposób sprowadzić do dawnej opozycji metafizyki *donne'owskiej* i *herbertowskiej*? Czy koncept przeciwko iluminacji nie reprezentuje tego samego, co klasyczna figura antychrysta w poezji Johna Donne'a, koncepty biegunowe i koncentryczne zaś – jako idee sprowadzane do samych siebie, a zarazem: idee powtarzalne – nie odnoszą się do odpowiednio dostosowanej figury drugiego Chrystusa z liryków George'a Herberta?

Mimo szczegółowej analizy Gruchota, dotyczącej jakości metafizycznej w poezji polskiej II połowy XX wieku, brak zasadniczej odpowiedzi na to, czym jest polska metafizyka literacka *in extenso*, a także – czym jest ponowoczesna metafizyka literacka w Polsce. Krzysztof Biedrzycki w *Wariacjach metafizycznych* za przykłady polskich zbiorów poezji metafizycznej lub poematów przyjmuje między innymi: *Chirurgiczną precyzję* Stanisława Barańczaka, *Orfeusza i Eurydykę* Czesława Miłosza, *Zobaczone* Julii Hartwig, *Sklepy zoologiczne* Ewy Lipskiej, *Było minęło* Juliana Kornhausera, *Kamień*, *szron* Ryszarda Krynickiego, *Elegie, treny, sny* Bronisława Maja, a także *Niczyje, boskie* Jacka Podsiady⁴⁵.

⁴³ „Ironiczne spięcie» definiuje się tu jako nagłe zestawienie dwóch nieprzystawalnych jakości, które – jeśli na dodatek są jak u Miłosza równie wyraziste, (...) wrażenie może posiadać wszelkie cechy iluminacji, z tą tylko różnicą, że świadome siebie »ja« z premedytacją stara się w sposób gwałtowny (...) przeniknąć do skrajnie odmiennej rzeczywistości». Tego rodzaju ruch w obrębie tekstu Gruchot określa mianem „przenikania ku iluminacji”, choć *de facto* nie staje się tu wobec paradoksu sprzeczności jak w wypadku poezji anglosaskiej. Przyczyną iluminacji nie może być realne uporządkowanie rzeczy, toteż pojęcie iluminacji musi mieć tu zupełnie inny zakres od tej jego definicji, którym dysponowała metafizyka baroku. „Przenikanie ku iluminacji” jest czym innym niż tak zwane przenikanie przez koncept, którego przykładem, zdaniem Gruchota, są wiersze *Bohater* Tymoteusza Karpowicza i *Ptāk poza ptakiem* Jerzego Ficowskiego. Zob. T. Gruchot, *Wyrazić niewyrażalne. O polskiej poezji metafizycznej po drugiej wojnie światowej*, Ostrów Wielkopolski 2006, s. 125–133.

⁴⁴ Ibidem, s. 134–149.

⁴⁵ K. Biedrzycki, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków 2007, s. 11–239.

Czy w ramach sekwencji ośmiu wymienionych metafizyk literackich wieku XX i XXI można mówić o renowacji czy raczej o modernizacji polskiego utworu metafizycznego? Czy tak zwana nowoczesna metafizyka nie wydaje się utajonym, czyli wtórnym systemem modelującym polskiej kultury literackiej, podobnie jak jest ona wtórnym systemem modelującym kultur europejskich: pisarstwa Michela Houellebecq'a, Orhana Pamuka czy Pétera Esterházyego?

Pytania tego rodzaju są pytaniami o status jakości metafizycznej i o jej sposób funkcjonowania w ramach tak zwanej literackości. W wypadku literatury wyżej wymienionych autorów należy, jak się wydaje, mówić o nowoczesnej „parametafizyce”, przy czym związki między metafizyką literacką a „parametafizyką” rozumiem w tym wypadku analogicznie do związków między tekstem a paratekstem, to jest między centrum a jego otoczeniem i zarazem odniesieniem. Polscy poeci metafizyczni wyliczeni przez Biedrzyckiego (od Stanisława Barańczaka po Jacka Podsiadłę) nie wydają się uprawiać „parametafizyki”. W wymienianych w *Wariacjach metafizycznych* utworach wciąż jeszcze widoczne pozostaje napięcie między przywiązaniem do tradycyjnego pojęcia jakości metafizycznej a fascynacją ideą metafizycznego symulakrum – tu formuła Podsiadły *Niczyje, boskie* okazuje się najlepszym opisem wyrażającym ów nieprzewidywalny impas. Zastanówmy się jednak, czy o „poezji parametafizycznej” pisać można w odniesieniu do najnowszych, pojawiających się na rynku wydawniczym zbiorów wierszy. Przedmiotami tej refleksji uczynię utwory z *Czerwonego żagla* Pawła Sarny (2006), *Czarnego kwadratu* Tadeusza Dąbrowskiego (2009), *Modrzewiowych koron* Bianki Rolando (2010), *Wierszy przebranych* Pawła Lekszyckiego (2010) i *Podziemnych motyli* Wojciecha Wencla (2010).

Wiersze zebrane w tomie *Czerwony żagiel* formalnie wykraczają poza klasyczny krąg metafizyki literackiej. Wydaje się, że zarówno optymistyczny, herbertowski, jak i donne'owski, ekspiacyjno-ekstatyczny model liryki zostają w poezji Sarny skompromitowane. Solilokwiom głosu mówiącego towarzyszy spokój zdążania ku śmierci, przewrotnie obrazowany jako ruch światła, jasnych przestrzeni lub ognia. Odchodzenia, odwrotnie niż nakazuje konceptyzm, nie rozumie się w tej poezji jako metafizycznej podróży inicjacyjnej, ale postrzega się je jako regres, powrót do siebie, ruch dośrodkowy, „grzech zaniechania”. Wraz z inicjacją rodzi się możliwość refleksji ekstatycznej lub ekspiacyjnej, o inicjowanym zaś mówić można jako o antychryście albo drugim Chrystusie, ale w poezji Sarny – z racji braku utworów inicjacyjnych – nie sposób tych tropów wyznaczać. W wierszach takich jak *Tak kołyszą się latarnie* lub *Sploniesz mój drogi sploniesz* ruch przeciwko metafizyce jest przyczyną swoistego, związanego ze śmiercią i nicością optymizmu, antyetycznego względem optymizmu metafizycznego George'a Herberta:

„Jednak zostaje porządek,
porządek i przestrzeń, i jasna przestrzeń,
tak jak po każdym, kto ode mnie odchodzi
(...) (światło powraca
od wszystkich,

którzy ode mnie odchodzą”⁴⁶.

(*Tak kołysz się latarnie*)

„jasne są drogi moje

i jasne są twoje

(...) swe drogi otworzę

jasne są jasne moje

i nagie są twoje drogi mój

spłoniesz”⁴⁷.

(*Spłoniesz mój drogi spłoniesz*)

Czarny kwadrat Tadeusza Dąbrowskiego i *Modrzewiowe korony* Bianki Rolando są próbami transformacji i restytucji metafizyki literackiej – w odróżnieniu od Czerwonego żagla Sarny, wyjątknie modernizującego polski utwór metafizyczny w stosunku do wzorca anglosaskiego. Czy Dąbrowski i Rolando ujawniają tym samym, czym mogłaby być polska narracja „parametafizyczna”? Najwyraźniej nie. Wciąż zarówno w „świecie jednoliniowym” Dąbrowskiego, jak i w „światach możliwych” Rolando pozostaje się bowiem pod wpływem napięcia, jakie wytwarza metafizyczne symulakrum odniesione do metafizycznej jakości. Nie sposób jednak zignorować tego, że wiersze Dąbrowskiego i poemat Rolando sytuują się na krańcach refleksji metafizycznej – *Czarny kwadrat* wykorzystuje model traktatu filozoficznego, podobnie jak *Chwała Grosjeana*, *Modrzewiowe korony* zaś – tak jak prozy poetyckie Dupina – są rodzajem niekontrolowanej myśli, nadrealistycznej uwertury. Tym, co wyróżnia monologi Dąbrowskiego, jest afazja, milczenie lub niedoświadczenie (rozumiane jako *miłość największa*), tym zaś, co cechuje słowo Rolando, okazuje się nadekspresja, nadwartościowanie i epizacja strumienia mowy. Dąbrowski powraca do fundamentu europejskiego konceptyzmu: reguł *strong lines* i *wit*, rekonstruując je w planie ponowoczesnego traktatu, Rolando owe zasady wchłania i destrukuje:

„Nie ma miłości większej niż

milczenie.

Bo gdybyś widząc

jak rozmyślałam o śmierci

ojca zdradził

kiedy to się stanie

przestałbyś być Bogiem

podziwiałbym Cię (...)”⁴⁸.

[***(*Nie ma miłości większej niż...*)]

⁴⁶ P. Sarna, *Tak kołysz się latarnie* [w:] *Poeci na nowy wiek*, wybór, redakcja i postłowie: R. Honet, Wrocław 2010, s. 277–278.

⁴⁷ Nihilizm metafizyczny Sarny staje się wyraźniejszy, jeśli przyjmie się, że wiersz *Spłoniesz mój drogi spłoniesz* jest utajonym w formule liryki do adresata solilokwium. P. Sarna, *Czerwony żagiel*, Kraków 2006, s. 16.

⁴⁸ T. Dąbrowski, *Czarny kwadrat*, Kraków 2009, s. 18.

„(...) Wierzę w naukowców, dlatego modłę się,
by byli odważniejsi niż poeci, w przeciwnym razie,
zanim napiszą swoje równanie, odkryją,
że z drugiej strony dziury zerka na nich ich własne
oko. A wtedy równanie rozleci się w zdanie

i rozerwie im usta”⁴⁹.

(*Wielki Zderzacz Hadronów*)

„Rozłożyłam wszystko na zgnitym łożu, będę jeść, będę pić
według jakiegoś porządku, zdobyć ostre rzeczy do dzielenia
Czernie i Nicość obłaskawiam swym czerwonym gardłem
Magiczne słowa, gramatyki trzaskające lassem
dzielące mrok na logiczne części, podporządkowane
Już się z tym pogodziłam, że ciągle choruję na gardło
Te rozkazy rzucane w pustkę, co głodna jest przysmaków
I tak ostatecznie wszystko zgarbie swą tłustą łapą Nicość”⁵⁰.

(*Złoty Ordnung*)

We współczesnej poezji polskiej nie brak również metafizyk konserwujących dawne typy utworu metafizycznego. Dla Wojciecha Wencła to zadanie wydaje się zarazem rodzajem autorskiej wariacji przekładowej. Powstały palimpsest bynajmniej nie okazuje się parametafizyką, lecz efektem określonej formacji metafizycznej. W *Podziemnych motylach* tak zwana jakość metafizyczna jest zapisem konkretnych epifanii, dowodem superwencji rzeczywistości. Jako restytuowana pozostaje ona jednak do końca niesamodzielna względem wzorca. W wierszu *Biała magia* podstawowym odniesieniem jest odwołanie do modelu elegii Josifa Brodskiego, w *Piosence* Wencel parafrazuje utwór Krzysztofa Kamila Baczyńskiego *Niebo złote ci otworzę...*, w *Odzie do śliwownicy* rekonstruuje ekstatyczno-elegijny model metafizyki literackiej Johna Donne’a:

„We śnie widzę to miasteczko: jest niedziela
przez plac idą dwie kobiety do fryzjera
inni modlą się w kościele z krzywą wieżą
jednocześnie w Boga wierząc i nie wierząc”⁵¹.

(*Biała magia*)

„Wyjmij ze mnie oścień śmierci
późną nocą w tym pokoju
wyjmij oścień z mojej piersi
kiedy usnę z ciężką głową”.

(*Piosenka*)

⁴⁹ Ibidem, s. 33.

⁵⁰ B. Rolando, *Modrzewiowe korony*, Wrocław 2010, s. 10.

⁵¹ W. Wencel, *Podziemne motyle*, Warszawa 2010, s. 7.

„teraz jestem daleko ale w każdym śnie
wspinam się drogą krzyżową za rannym Chrystusem
na Śliwową Górę gdzie w startym na miążgę ciele
przestaje kołatać pestka serca i na oczach wiernych
zamienia się ono w zacier wieczności

i tryska śliwowica spod cierniowej korony
(...) krzyczę z radości śpiewam z bólu
Rozpływam się w konwulsjach życia”.

(*Oda do śliwowicy*)

W *Podziemnych motylach*, inaczej niż we wcześniejszym poemacie Wencła *Imago mundi* (2005), nie konstruuje się własnej metafizyki literackiej, głos mówiący tego tomu jest bowiem konserwatorem, nie zaś poetą-filozofem. Innymi słowy, ma on prawo do syntezy rzeczywistości, ale bynajmniej – nie do nowej tezy lub antytezy na jej temat. To, co Tadeusz Dąbrowski uzyskuje za pomocą brutalizacji instytucji milczenia (motyw rozrywanych ust z *Wielkiego Zderzacza Hadronów*), Wojciech Wencel osiąga za pomocą dobrowolnej rezygnacji z niektórych dyspozycji przynależnych ponowoczesnej poezji metafizycznej.

Stosunek do polskiej metafizyki literackiej także może stać się tematem utworu metafizycznego. Pawłowi Lekszyckiemu, jeśli analizować jego trawestację sonetów Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego z tomu *Wiersze przebrane*, bliżej do nihilistów anglosaskich, Johna Wilmota i Johna Norrisa z Bemerton⁵², niż do jakiegokolwiek fundacyjnej metafizyki: typu donne’owskiego lub herbertowskiego. Każda metafizyka literacka stanowi bowiem banalizację tematu metafizycznego i, zamiast wyróżniać metafizyczny kontekst, ujawnia wyłącznie preteksty. Sednem wszystkich jakości metafizycznych, zdaniem Lekszyckiego, jest proste, niemetafizyczne i niekonceptyczne uczucie – że oto *tak się umiera*:

„(...) ręczny granat dobrze
ubitego śniegu eksplodował mi w uchu.
Jeszcze tej nocy płonęłam niczym
szyb ropny w Iraku. wtedy przyszła śmierć
i wzięwszy mnie za rękę prowadziła za
sobą. widzisz to czarne bydło na jezdni
rozwalone przez ciężarówkę?

tak się umiera”⁵³.

(*mikołaja sępa szarzyńskiego nieznaną dotąd dzięsiąty wiersz
o śmierci i wojnie naszej którą wiemy na śniegowe kulki*)

⁵² Por. przypis 33.

⁵³ Widzenie śmierci w wierszu mikołaja sępa-szarzyńskiego nieznaną dotąd dzięsiąty wiersz... okazuje się rezultatem gorączki, której przebieg opisywany jest w tonie trawestującym donne’owskie motywy ekspiacji i ekstazy. Lekszycki nie tylko w tym wierszu osłabia siłę metafizyki literackiej Sępa-Szarzyńskiego. Innym z utworów tego typu jest *mikołaj sęp szarzyński waży się a potem wydaje walkę nadwadze*. P. Lekszycki, *Wiersze przebrane*, Katowice 2010, s. 66-67.

Czym jest metafizyka rozumiana jako system i jako przekład? Napięciem między skończonością formy a nieskończonością zasady, tym samym: źródłem tekstów kultury, dzieł sztuki, systemów religijnych etc.? Czy rzeczywiście dochodzi do kulturowej emergencji metafizyki w literaturze, do narodzin parametafizyki, w której zamiast modelować jakość metafizyczną (tak jak rozumiał tę funkcję literatury Roman Ingarden), w nieskończonej ilości ruchów przekształca się jej otoczenie? Anglosaski konceptyzm XVII stulecia, eseje Thomasa Stearnsa Eliota, francuska literatura metafizyczna II połowy XX wieku, metafizyczna poezja polska XX i XXI wieku – czy te koncepcje metafizyczne umożliwiając w perspektywie rozwoju teoretycznego wprowadzenie jakości parametafizycznej, to jest idei metafizycznego symulakrum? Czy wręcz przeciwnie: nie wydaje się możliwa tak skrajna reorganizacja pojęcia metafizyki, co zmusza do budowy nowego abstrakcyjnego uniwersum dzieła literackiego przez poetów kolejnych dekad, do konstrukcji modelu uwzględniającego symulacyjne koncepcje przedstawienia? Czy aby na pewno jednak jesteśmy świadomi, czym mogłoby skończyć się zanurzenie poetyckiego światooobrazu w symulakrum? Michel Houellebecq w prologu do *Możliwości wyspy* opisuje ten stan w formie eschatologicznej anegdoty:

„Stoję w budce telefonicznej, po końcu świata. Mogę wykonać tyle telefonów, ile tylko zechcę, bez żadnych ograniczeń. Nie wiadomo, czy inne osoby przeżyły, czy też moje telefony to monolog wariata. Czasem rozmowa się urywa, jakby ktoś rzucił słuchawkę; czasem się przedłuża, jakby ktoś wysłuchiwał mnie z pełnym poczuciem winy zainteresowaniem. Nie istnieje dzień ani noc; sytuacja ta nie może mieć końca.

Witaj w wieczności, Harriet⁵⁴.

Summary

The Meaning of Metaphysics. Modern Metaphysical Poetry as System and Translation

Both metaphysics and metaphysical poetry yield wide spectrums of references and interpretations. Metaphysics involves a closed and coherent system of meaning, shaped by the principle of bivalence. Metaphysical poetry, based on the ejection of the rule of bivalence and on the acceptance of fallax argumentatio, functions as an open, expansive and potentially infinite model. The object of conceptic literature – the work whose form is closed and semantics is opened – points to the condensation of meaning and reference in two metaphysical baroque strategies: strong lines and wit. Both are inclined toward the basic antithesis of metaphysical experience, which they reconstruct in the field of literary creation.

⁵⁴ M. Houellebecq, *Możliwość wyspy*, tłum. E. Wieleżyńska, Warszawa 2010, s. 7.

English metaphysical poetry introduces two types of lyrical monologue in a poem. The first type, presented in Saint Sonnets by John Donne, is based on the figure of Antichrist, the second, to be found in George Herbert's poem The Altar, is incarnated in the figure of alter Christus. Donne's paradigm is structured by the immanent opposition between the subject's expiatic penance and the extasy related to the sinner's vanity. Herbert's pattern is built upon the theology of hope, spiritual salvation and the retrieval of lost stability. These types of metaphysical monologue are fundamentally oppositional. The classic figures of Donne's and Herbert's metaphysical poetry have been reinterpreted by French postmodern poets, such as Jean Grosjean, Jacques Dupin, Eugène Guillevic and Jean-Pierre Lemaire. Grosjean explores the form of treatise to establish an asemantic space, Dupin points at the surrealist synthesis of esthetic and metaphysical qualities in one iconosphere, Guillevic exposes the minimal and natural onthology in reference to alchemy, Lemaire's poem Georges Rouault propounds rational simplicity.

European metaphysics in literature preserves the division between metaphysical and parametaphysical qualities. The newest versions of parametaphysical experience can be found in the works by Houellebecq, Pamuk and Esterházy. Polish metaphysical poets still exclude parametaphysics from their writing. Sarna's poetry focuses on the liminal experience of death as a source of the 'metaphysical descent,' Dąbrowski and Rolando attempt to renew postmodern metaphysical poetry only by constructing new literary simulacra. Wencel's poems are bound by an abstract and conservative view, Lekszycki's pastiches of Sęp-Szarzyński's sonnets evoke associations with the English tradition of nihilism.



Eva Kovačevičová-Fudala, *Typografiki do poezji Vítězslava Nezvala „Abeceda”*



Eva Kovačevićová-Fudala, *Typografiki do poezji Vítězslava Nezvala „Abeceda“*