

Poezja w poszukiwaniu intymności.

Ewa Kołodziejczyk

Komentarze

Ewa KOŁODZIEJCZYK

Poezja w poszukiwaniu intymności

Poeci niekiedy kierują swoje wiersze w całości lub w części do kogoś, kogo nie znają i kogo nie mogą ujrzeć naprawdę – Helen Vendler w ostatniej książce nazywa tych adresatów niewidzialnymi słuchaczami¹. Opisuje, jak budują takie intymne relacje: George Herbert z Bogiem, Walt Whitman z czytelnikiem z przyszłości i John Ashbery z manierystycznym malarzem włoskim XVI wieku, Francesco Parmigianino. Autorka zapytuje, dlaczego ich wybór pada na kogoś niedostępnego i jak przebiega spotkanie z taką „nieistniejącą” osobą. Zwrot do człowieka, choćby nieznanego, nazywa horyzontalnym (*horizontal address*). Proponuje, by zwrot do postaci dla człowieka nieosiągalnej lub go przewyższającej nazwać wertykalnym (*vertical address*). Jej zdaniem tę drugą relację wyróżnia ton różnorodnie manifestowanych szacunku i pokory.

Autorkę fascynuje moc liryki dającej szansę stworzenia intymnej relacji z kimś, kogo wprawdzie fizycznie nie ma, ale gdy się doń mówi, staje się on kimś żywym i nieobojętnym. Kontekstem powstawania relacji z niewidzialnym, lecz idealnym słuchaczem jest według niej albo brak relacji z ludźmi, przez których poeta mógłby zostać zrozumiany, albo bolesna asymetria relacji między nim i obojętnym nań audytorium. Zwroty do niewidzialnych słuchaczy imitują znane z życia związki i normy postępowania. Twórcy nie tylko je wyrażają, ale i redefiniują, na przykład pragnąc uczynić więź z Bogiem intymniejszą niż zezwala na to tradycja, lub antycypują, na przykład przedstawiając miłość homoerotyczną.

Helen Vendler zastanawia się, jak poeci osiągają efekt takiej intymności. Choć rodzi ją poczucie osamotnienia, to przecież świat pomaga stworzyć w wierszu ob-

¹ H. Vendler *Invisible Listeners. Lyric Intimacy in Herbert, Whitman, and Ashbery*, Princeton University Press, Princeton 2005.

raz idealnego słuchacza: Herbertowi – Biblia, Whitmanowi – przeżycie miłości, Ashbery’emu – autoportret malarza. Dzieło literackie, to oczywistość, jest faktem socjalnym. Odzwierciedlone w relacjach z niewidzialnym słuchaczem normy społeczne przejawiają się w retoryce i antropologicznej tkance wiersza. Także wyrażone pośrednio przekonania poety tworzą elastyczną przestrzeń między nim i adresatem. Herbert kreuje Boga takim, jakim Go chce spotkać. Doskonałego *camera-do* Whitman umieszcza we własnym horyzoncie wartości. Ashbery’ego z jego słuchaczem łączą myśli bliskie artystom. Jak zauważa Vendler, nawet w tak wyimaginowanym związku obowiązuje pewien kodeks zachowań. Przekaz społeczny i etyczny liryki tradycyjnie bywa uważany za mniej doniosły od tego, którego dostarcza proza, liryka wyraża go bowiem subtelniej – za pośrednictwem tonacji i emocji. Pokazując uczuciową komplikację relacji między nadawcą i odbiorcą, poezja pośrednio odsłania jej społeczne i etyczne zaplecze. Autorka książki konfrontuje swój pogląd z sądem Julii Kristevej, która buduje analogię pomiędzy intymnością wiersza i dyskursem seansu psychoanalitycznego. Vendler dowodzi, że w porównaniu z psychoterapią poezja jest powściągliwsza, poddana mierze wierszowej przejętej z przeszłości. Przejmując dawne formy komunikacji, same w sobie oznakowane społecznie, staje się dla nich źródłem pośredniej ekspresji lub je rewiduje. Jeśli każda relacja ma wymiar etyczny, ma go każdy utwór przedstawiający związek dwojga. Zdaniem Vendler, najwyraźniej manifestuje się on w liryce zwrotu do niewidzialnego adresata. Poeta chce w czytelniku zaszczerpić wiarę, że sytuacja przedstawiona w wierszu jest doskonalsza od tych dostępnych w życiu. Z utopijną wiarą przekonuje, że jest ona możliwa i warta zabiegów. Ta możliwość jest, jak udowadnia Vendler, ożywiana uczuciami zapożyczonymi z najintymniejszych chwil życia. Zażyłość z niewidzialnym byłaby zatem zażyłością nadziei, ale i przejawem zależności od historycznych form kultury i etyki. Formułując tego rodzaju stwierdzenia, badaczka daje wyraz przekonaniu, że liryka może być źródłem wiedzy o społeczeństwie, wyznaje także wiarę w ten rodzaj „hermeneutycznej legendy”², w której eksponuje się związek między interpretacją oraz rozumieniem człowieka i świata.

George Herbert rewiduje tradycyjny wertykalny zwrot do Boga tak konsekwentnie, aż udaje się mu przekształcić go w zwrot horyzontalny. Zna sposoby zwracania się do Boga z Biblii i liturgii. Z nostalgią wraca do historii ze Starego Testamentu, gdy Bóg przebywał tak blisko ludzi, że strofował naprzykrzającego się Mu Mojżesza. Herberta oddzielają od Boga upływ czasu i dystans odległości. Dlatego poeta wyobraża sobie most z promieni słonecznych, po którym mógłby wspiąć się do nieba. Odległość można by pokonać także dzięki wystrzelonej gwiazdzie lub odwrotnie: gwiazda zrzucana przez Boga może upomnieć poetę zaniedbującego się w praktykach religijnych. W tych wyobrażeniach dystans, który Herbert usiłuje skrócić lub przekroczyć, nie tylko nie znika, ale, jak podkreśla Helen Vendler, narzuca się z całą mocą. Poeta próbuje zbudować pewną płaszczyznę zbliżenia,

² Określenie zaczerpnięte z książki M.P. Markowskiego *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 2001, s. 53.

lecz pragnieniu towarzyszy obawa, że to przedsięwzięcie może się nie powieść, bo oddalenie jest karą za grzechy. W wierszu *Pielgrzym*³ bohater przegrywa, chcąc zbliżyć się do Króla – kryje się tu myśl, że do Boga-Króla zbliżyć się nie można. Jak przekroczyć ograniczenia czasu i przestrzeni, osiągnąć upragnioną jedność z Bogiem pomimo grzeszności i zasadzek Szatana? Herbert zaczyna postrzegać Boga nie jako Króla, ale jako Rodzica. Jego figurą jest postać matki z dzieckiem u piersi. Co charakterystyczne, Bóg, zwracając się po macierzyńsku do dziecka, posługuje się Herbertowskim stylem mówienia. Ale tylko wówczas, gdy dziecko ma czyste sumienie, może doświadczyć pełni Boskiej troski, natomiast gdy skażone jest grzechem, samo oddala się od Boga zwrotem „Panie”. Doświadczenie Boskiej miłości wyzwala w poezji Herberta poczucie więzi. Bóg dopełnia człowieka miłością, a uczucie to przekłada się na jakości poetyckie. Harmonia człowieka z Bogiem przejawia się tym, że Bóg zstępuje w wiersz poprzez rytm, rym, formę. Żyłość z Nim może być zatem odczuta namacalnie przez dotknięcie wiersza zapisanego na kartce. Swoją idealną bliskość Herbert odkrywa, gdy relację między Bogiem i dzieckiem zastępuje relacją dorosłych przyjaciół, gdy zaczyna zwracać się w poezji do Jezusa. Jezus miękcy serce grzesznika zachętą nie poprzez pokutę – daleki od protekcyjności przywodzi go do zrozumienia praw Bożych. Zdaniem Vendler, postać Jezusa w poezji Herberta antycypuje współczesną postać idealnego terapeuty. Relacja ta przybiera także formę spotkania bardziej doświadczonego brata udzielającego rad nowicjuszowi, które mają pobudzać jego duchowy wzrost – najznakomitszym tego przykładem jest jej zdaniem *Niebo*, wiersz-echo. W pouczającym dialogu Bóg-Przyjaciel daje dowód doskonałego zrozumienia swojego rozmówcy, udzielając odpowiedzi na jego pytania tak, by pytania i odpowiedzi rymowały się. W ten sposób ludzkie wątpliwości zostają dopełnione i udoskonalone odpowiedziami. Bóg dokłada starań, by rozmawiać z człowiekiem jego językiem, pozostawać z nim w harmonii wypowiedzenia. Rym dla Herberta jest formalnym znakiem idealnego związku. Zbliżenie Boga i człowieka dokonuje się także za sprawą języka i szeregu gestów w wierszu *Miłość (III)*, w którym Bóg zaprasza człowieka na ucztę, pokonując jego opory. Na przemian zbliżający się i cofający się przed majestatem Boga człowiek zostaje ostatecznie przekonany, że mimo swej niedoskonałości jest oczekiwanym gościem w domu Stwórcy. Wiersz daje wgląd w praktykę renesansowej dworności, imitując styl zachowania się na dworze mecenasa lub władcy.

Jak rozumieć Herbertowskie pragnienie zbudowania więzi z niewidzialnym słuchaczem? Vendler pyta, w czym miałyby ona przewyższać tę znaną mu z relacji z żoną, siostrzenicami, parafianami czy przyjaciółmi i odpowiada: nie pojawiają

³ O ile to możliwe, posługuję się przekładami tytułów wierszy George’a Herberta z edycji: G. Herbert *66 wierszy*, wyb., przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Znak, Kraków 1997. W przypadku braku przekładu posługuję się własnym tłumaczeniem tytułu. Ciekawym dopełnieniem szkicu Helen Vendler jest artykuł Jean Ward *George Herbert a wiek XX. W kręgu chrześcijańskiej poezji brytyjskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2007 z. 2, s. 107-129.

się w niej takie przeszkody, jak wiek, okoliczności spotkania, choroba, zmęczenie. Niewidzialny słuchacz pozwala rozważyć pewne problemy w oderwaniu od ich życiowego kontekstu. W eterycznej przestrzeni sposoby prowadzenia rozmów oraz ich rozstrzygnięcia zależą od postawy, jaką obierze nadawca, przybiorą obrót zgodny z jego wizją idealnej relacji. Helen Vendler unaocznia, jak osobiste wyobrażenia o doskonałej bliskości przenikają do wiersza i tworzą swobodnie rozwijaną hipotezę intymności. Intymne porozumienie urzeczywistnia się bowiem w poezji na zasadach bliskich autorowi. Przejawem najgłębszej Herbertowskiej zażyłości z Bogiem jest, zdaniem badaczki, konflikt z Nim. W ważnym z jej perspektywy wierszu *Dialog* w spór z Bogiem wchodzi człowiek nierozumiejący Jego praw, burząc wertykalny układ podległości i agresywnie narzucając układ horyzontalny. Atakuje Boga jak ludzkiego przeciwnika. Tym samym, jak przekonuje Vendler, Herbert poszerza poetycką gramatykę intymnych rozmów z Bogiem o nowe reguły.

Walt Whitman nie od razu szukał niewidzialnego słuchacza. We wczesnej twórczości budował obrazy fizycznej zażyłości niezwykle cielesnego *My*. Doświadczenie zmysłowej intymności to w tym czasie niemal warunek uprawiania poezji. Dopiero gdy rzeczywista miłość zawodzi, Whitman zaczyna szukać zbliżenia z kimś stworzonym w wierszu. Niewierność prawdziwego kochanka podpowiada mu obraz idealnego towarzysza – kształtuje się on w latach sześćdziesiątych XIX stulecia. Wymagowany partner przypomina samego Whitmana: porzucony, cierpi jak on, a cierpiąc – zwraca się ku jego poezji, szukając u niego lepszego zrozumienia. Wiersze Whitmana przenika nadzieja na przeżycie nowej miłości. Już jednak wiersz z 1857 roku *Pelen teraz życia*⁴ wyraża przekonanie, że jedynym kochankiem, jakiego poeta znajdzie, będzie przyszły czytelnik. Vendler zwraca uwagę, że Whitman, budując tę relację, dokonuje wymiany tożsamości między sobą i przyszłym ukochanym. Wiara w takie przeniesienie pozwala już dziś swobodnie mieszać konstrukcje czasowe, mówić tak, jak gdyby związek ten istniał naprawdę. Poeta używa w stosunku do ukochanego czasu teraźniejszego, kieruje do niego zapewnienia i przepowiednie, kreuje przyszłość jak prorok, którego testamentu trudno nie dopełnić. Autorka przypomina, że Whitman rozpoczął karierę jako poeta szukający audytorium, któremu pragnął przewodzić. W nowej sytuacji rezygnuje z tonu oratora na rzecz rozmowy bliskiej stylowi ewangelijnych przypowieści. Dawny drwal postrzega przyszłych przyjaciół zmysłowo i stara się o to, by nadać im cielesną wyrazistość. Wymiana myśli między nim i jego spadkobiercami przypomina transfuzję krwi lub posiew ziarna.

Przejście od rzeczywistego do niewidzialnego ukochanego, od obojętnego audytorium do mających narodzić się uczniów, od braku naśladowców do potomnych kontynuatorów dokonuje się *Żdźbłach trawy* jednocześnie. W *Pieśni o sobie*

⁴ Polskie tytuły wierszy Walta Whitmana podaję, korzystając z następujących edycji jego poezji: W. Whitman *Pieśń o sobie*, wyb., przekł. i posł. A. Szuba, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992; W. Whitman *Kim ostatecznie jestem. Poezje wybrane*, przekł. i wpraw. K. Boczkowski, InterEsee, Kraków 2003. W przypadku braku przekładu posługuję się własnym tłumaczeniem tytułu.

Whitman dodatkowo wyraża pragnienie otrzymania dowodu na to, że towarzysz słyszy go i przemówi doń jeszcze za jego życia. Budując obrazy zażyłości, Whitman nie jest pewien, czy doczeka się upragnionej wzajemności uczuć. Bywa, że jego słuchacz rozplywa się w powietrzu, znika gdzieś w górze. Intymność opisana w *Pieśni o sobie* jest zagrożona zwątpieniem. Poeta chce więc stać się pyłem, po którym będzie stąpać przyszły towarzysz. To najpewniejszy sposób przeniknięcia do przyszłości, stopienia się z wymarzoną *alter ego*. Whitman portretuje siebie w obrazie trawy – ma nadzieję stać się ciałem przyszłego kochanka wykarmionym przez płody ziemi i odrodzić się w idealnej harmonii z ukochanym.

Poszukiwanie form zbratania się z innymi ilustruje, zdaniem Vendler, poemat *Śpiący*, w którym poeta realizuje marzenie, aby poprzez sen głęboko zjednoczyć się ze wszystkimi ludźmi. W fantastycznej paradzie śpiących najważniejsze miejsce zajmuje niebiański krąg męskich Muz. Tu też dokonuje się ostateczny wybór idealnego kochanka – w masce kobiety poeta wyraża rozczarowanie aktem miłosnym z mężczyzną. Erotyzm Whitmana podlega tu sublimacji wyrażającej się w pragnieniu cofnięcia się w ciemność niczym w matczyne łono. W wierszu rywalizują ze sobą jasna wizja obcowania z anielskimi postaciami i wizja ciemna związana z pograżeniem się w podświadomość i dziecinną chęcią doświadczenia macierzyńskiej opieki. Portretując pary pograżonych we śnie, Whitman buduje leksykalne pary powtórzeń i rymów sasiadujących na znak przywiązania do swej idei wzajemności, w której widzi podstawę wszelkich relacji. Śpiący bohaterowie nie spełniają jednak istotnego dla Whitmana warunku – pozostają bierni. Inaczej niż w wierszu *Przeprowadzając się promem na Brooklyn*, w którym poeta czyni pasażerów rzeczywistymi, używając względem nich czasu teraźniejszego i obdarzając ich pozorną zdolnością widzenia. Whitman wyobraża sobie sytuację, w której wzajemne spojrzenie staje się dowodem zarówno na istnienie podróżnych, jak i siebie samego pośród nich, żongluje gramatycznymi kategoriami czasów, by osiągać elegijny ton rozpamiętywania przeszłości, w końcu przenieść wyobrażoną scenę w bezczas wieczności. Poeta unieśmiertelnia intymne My swoje i pasażerów, uświęca znajomy krajobraz portu. Vendler uznaje ten wiersz za szczytowe osiągnięcie upragnionej poetyckiej intymności. Zauważa, że około 1860 roku Whitman porzuca wiarę w idealne partnerstwo – jej zdaniem, znakiem tego kryzysu jest poszukiwanie zażyłości ze śmiercią. Paradoksalnie, jak odkrywa badaczka, Whitman włącza śmierć w krąg swoich towarzyszy, widzi w niej jedno z najpiękniejszych zjawisk świata, fenomen pozwalający zrozumieć mu siebie i swoje życie. Śmierć z jednej strony bywa tu synonimem entropii, destrukcji form, z drugiej – utożsamiana jest z czasem, z długowiecznością. Zbliżenie się Whitmana do śmierci zbliża go do refleksji nad niebytem, a to, jak dowodzi Vendler, wywołuje u niego niepewność co do istnienia świata jako takiego. Zwątpienie w obiektywne istnienie świata podważa sens snucia fantazji na temat przyszłości, pojawienia się w niej idealnych towarzyszy. Utopijna wizja ustępuje przekonaniu, że wszystko jest iluzją. Poeta porzuca tę myśl dopiero po wojnie. Wypiera ona fantazję, w jej miejsce pojawiają się pytania o przyszłość i przeznaczenie w tonacji elegijnej i żałobnej. Zwroty do śmierci i przy-

szyłych towarzyszy, jak w wierszu *Gdy leżę z głową na twoich kolanach, kolego*, w kontekście wojny zyskują inne brzmienie. Później w poezji Whitmana dominuje retrospekcja i próba przeprowadzenia bilansu – dla przyszłego czytelnika pragnie być *cicerone* oprowadzającym go po przeszłości i meandrach własnego doświadczenia. Nie ma w tych poetyckich spotkaniach śladu dawnej zażyłości. Vendler twierdzi nawet, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jest ona bezpowrotnie w poezji Whitmana utracona. Wyjątkami są dla niej wiersze *Czcionki* i *Żegnaj, moja wyobraźnio* włączony do wydania *Żdźbeł trawy* z 1891 roku. Zdaniem Vendler, nowatorstwo intymnej liryki Whitmana przejawia się w tym, że przypisuje on znaczenie wszelkim rodzajom przywiązania, czy będzie to miłość, relacja mistrza i ucznia, czy związek raniącego i ranionego. Pierwowzorem poetyckich relacji było zaś nie tyle doświadczenie, ile etyczna wrażliwość i dyktowane nią wyobrażenia o tym, jakie powinny być stosunki między ludźmi.

W rozdziale trzecim autorka książki z maestrią wyklada znaczenia poematu *Autoportret w wypukłym lustrze*⁵ Johna Ashbery. *Ars poetica* nowojorczyka interesuje ją dlatego, że zwraca się on do malarza z przeszłości i do czytelnika, a ten dwójki adres buduje w utworze rodzaj ciekawej gry. Badaczka rekonstruuje pytanie, jakie według niej stawiał Ashbery: jak przedstawić zmianę (jedną ze stałych jego poezji), by w trudnej do przyjęcia tymczasowości życia można było zaakceptować ją i uznać jej atrakcyjność? Sama pyta o to, jak liryka (nazwana przez nią *genre of intimacy*) może włączyć w swój obręb wrażenie zmieniającego się społeczeństwa, zbliżyć czytelnika do autora nie tylko w sposób intymny, ale i w szerszym kontekście?

Ashbery’ego łączy z czytelnikiem więź wyrosła z przekonania, że poezja jest dziełem wspólnej kreacji. Vendler uważa, że bardziej niż Whitman autor ten postrzega lirykę jako projekt kolokwium. Może ono zaistnieć nawet wtedy, gdy czytelnik natknie się na wiersz po śmierci jego autora – dla Johna Ashbery ta wymagowana sytuacja rozmowy jest koniecznym warunkiem powstania wiersza w ogóle. Świadom, jak rzadko czytelnik obdarza wiersz uwagą, wyraża pragnienie jedności różnych osób, a przecież czytelnik i poeta ciągle się zmieniają, wiersz zaś jedynie pośredniczy między nimi. W wyobraźni Ashbery’ego niekiedy staje się on rzeczą, obiektem materialnego pożądanego czytelnika, z drugiej strony, antropomorfizowany wiersz może pragnąć stać się czyjąś własnością. Poeta wciąga czytelnika w zabawę w role, niekiedy ubolewa, że nie może za nim nadażyć, że ten dokucza mu ciągłymi zmianami własnych ról. Czytając wiersz, odbiorca niekiedy przestacza się w nieoczekiwany sposób – staje się wierszem poprzez jego uwewnętrznienie, Ashbery zaś dokonuje powielenia swoich ról: jest autorem wiersza, jego intymnym głosem, niewidzialnym zdobywcą wyobraźni odbiorcy, w końcu bliźniakiem czytelnika, który uznał zaproponowane w wierszu role za własne.

⁵ Lekturę wyводу krytycznego Helen Vendler ułatwił mi pełny przekład poematu Johna Ashbery, którego dokonał Piotr Sommer. Zob. P. Sommer *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich ilustrowane obrazami Jane Freilicher*, Biuro Literackie, Wrocław 2006, s. 358-374.

W *Autoportrecie w wypukłym lustrze* poeta obsadził się w rolach autora, czytelnika i oglądającego obraz. Po trzynastu latach od chwili zobaczenia autorportretu Parmigianina w 1959 roku odkrył, że oglądane w nim odbicie malarza przypomina autoportrety z wierszy, że dzieło manierysty zawiera istotną dla niego prawdę o prawidłach sztuki. Ashbery używa jego i siebie w rolach widzów jako relacyjnego modelu do stworzenia portretu dwudziestowiecznego poety w intymnej rozmowie ze zmarłym artystą i współczesnym lub przyszłym czytelnikiem. Dlaczego poeta kreśli autoportret na wzór i przy pomocy obrazu Parmigianina? Ashbery żywił uznanie dla decyzji malarza, który by zniekształcić rzeczywistość przedstawianą przez portret, posłużył się własnym odbiciem nie z płaskiego, lecz z wypukłego lustra. Dzięki temu twarz znajdująca się w środku obrazu nie ulega znaczącej deformacji, nie przykuwa też uwagi, podobnie jak tło z krzywiznami okien i ścian. Na plan pierwszy wysuwa się większa od głowy, zniekształcona, prawa – twórcza ręka malarza, która najpierw rozszerza się, ale zaraz zakrzywia się i cofa. Właśnie od opisu ręki zaczyna poemat Ashbery. Następnie przygląda się twarzy (i duszy) niczym uwięzionej w dziele sztuki. Bywa ona w poemacie śladem obecności osoby, z którą można rozmawiać, traktowana jak szczegół posłuszny prawom konstrukcji portretu w wypukłym lustrze. Ashbery ilustruje drogę, jaką przebył od chwili, gdy zobaczył autoportret Parmigianina, do roku 1972 – momentu, gdy sam stworzył autoportret, zniekształcony nie tylko upływem lat, lecz przede wszystkim próbą ich syntezy na kilku stronicach poematu, czyli z pominięciem wielu doświadczeń – droga ta prowadzi od familiarnego zwrotu *per Francesco* po zwrot *per Parmigianino*, prośbę o cofnięcie ręki, wreszcie groźbę użycia kuli, którą albo trzeba będzie zabić malarza dla ocalenia siebie, albo pozwolić zginąć sobie za władniętemu całkowicie przez manierystę. Malarz potwierdził przekonanie poety o tym, że piękno osiąga się drogą estetycznego zniekształcenia. Ashbery wyraża podziw dla zdolności ręki, która za pośrednictwem farby dokonuje transkrypcji tego, co oko rejestruje w oświetlonym, świadomie wybranym, wypukłym lustrze. Jeśli jednak, jak daje do zrozumienia, każda estetyczna reprezentacja oddala się od pierwowzoru poprzez formę, okoliczności historyczne i uwarunkowania indywidualne, żaden etyczny nakaz związany ze zwykłym życiem nie może być wyrowadzony z zażyłości z obiektem sztuki kreującym dowolną rzeczywistość. Może nam się wydawać, że znamy twarz Parmigianina, ale jej prawdziwość budzi wątpliwości naprzeciw nieproporcjonalnie powiększonej ręki. Chociaż Ashbery’ego ciekawi epistemologia wynikająca z zastosowania wypukłego lustra, jeszcze bardziej interesuje go pytanie o rodzaj przekazu, jakiego dostarcza dzieło sztuki. Jeśli, o czym jest przekonany, nikt nie może poznać prawdy ukrytej w pokoju alchemika sztuki, na czym polega wzruszenie dziełem z przeszłości? To także pytanie o to, co liryka i jej tradycja wnoszą do życia. Wybierając autoportret malarski jako wehikuł poruszania się po tej problematyce, Ashbery częściowo broni swojej sztuki. Autoportret Parmigianina to nie obraz, który – jak scena historyczna czy rodzajowa – sugerowałby jakiś problem, ilustrował autobiograficzny incydent. Młodzieniec na portrecie jest pozbawiony atrybutów, dzięki którym mogłaby zostać

zidentyfikowana jego tożsamość lub profesja. Co zatem przekazuje obraz? By to sprawdzić, Ashbery na chwilę zamienia się rolami – podszywa się pod uwięzionego w kulistym odbiciu młodzieńca, który pragnie prawem ludzkiego buntu znaleźć wyjście z tego uwieczniającego go dzieła sztuki. Kulista forma uniemożliwia mu jednak ucieczkę z komnaty sztuki i zadzierzgnięcie więzi z kimkolwiek z zewnątrz. Prawo estetyki nakazuje wyrzec się tego pragnienia. Ze względu na twarde zasady, którym podlega, sztuka oferuje nie tyle iluminację, co innego rodzaju subtelne światło. Bez względu na obrane tworzywo, intencje autora są w akcie twórczym uchylone na rzecz prawa sztuki, które okazuje się ostatecznym twórcą dzieła. Dalej: sztuka nie ma żadnego wnętrza, jest czystą powierzchnią, a ta powierzchnia jest zarazem widzialnym sednem generujących ją moralnych i formalnych intencji. Ashbery dostrzega rozziw między estetyczną jakością dzieła i doświadczeniem, które kryje się za nim, nie widzi przejścia od życia do dzieła sztuki. Wrażenie estetyczne i moralne nie warunkują się, choć może nastąpić ich tymczasowa koincydencja w umyśle odbiorcy. Pożytki płynące z autoportretu artysty są jego zdaniem dwojakie: odbiorca dzieła może odczuć rodzaj stabilności naprzeciw niestabilności życia, po wtóre, może rzutować mikrokosmos obrazu na makrokosmos ziemskiego globu poza czasem, co da mu wytchnienie i chwilowe odczucie harmonii. Ashbery interpretuje też podwójnie znaczący gest ręki malarza: obejmowania i ostrzegania. Gest objęcia daje nadzieję na możliwość artystycznej komunikacji ponad czasem; gest odepchnięcia sugeruje jednak, że w tej komunikacji przekaz życia i doświadczenia został zniekształcony, pozostaje tajemnicą twórcy. Autoportret Parmigianina, Ashbery'ego i nasze są podobne w tym sensie, że są to portrety zrewidowane, portrety-syntezy i sumy, a zarazem portrety odbijające krajobraz społeczny bardziej niż gotowi jesteśmy przyznać. By tego dowieść, poeta łączy w swoim poemacie trzy porządki tekstu. Jego wypowiedź bazuje na dyskursach historii sztuki z przeszłości od Vasariego po Freeberga, te z kolei sięgają do dawniejszych ustaleń filozoficznych, dzięki którym zaistniały użyte przez krytyków sztuki pojęcia. Trzy, także słowne, porządki tekstu unaoczniają, jak wiersz odbija porządek społeczny i historyczny. Rozpoznając je, uświadamiamy sobie istnienie tych porządków w swojej świadomości, uruchamiamy rezerwuary uczuciowych i moralnych energii, które nas zmieniają. Tak oto Ashbery wykazuje, że jesteśmy dziedzicami przeszłości i jej umysłowości.

Innowacyjność i oryginalność autoportretu Parmigianina to jego zdolność chwilowego zaskoczenia widza. Spodziewa się on ujrzeć w wypukłym lustrze własne odbicie, a widzi odbicie malarza. Tak dokonuje się momentalna substytucja – on ożywa w odbiorcy ze swą świadomością i historycznym kontekstem, czasem przestrzenią, a widz zostaje na moment pozbawiony swego obrazu. Postępując podobnie, Ashbery buduje autoportret w nadziei, że na chwilę nas oszuka, że stanie się nami, a my staniemy się – nim. Tak się też dzieje, bo pozwalamy wyjąć się ze swego czasu, przestrzeni, kontekstu, przenosząc się w czas, przestrzeń i kontekst wiersza. Poezja budzi, ale w Keatsowskim sensie, w innym zaś usypia. Dzieło sztuki oczyszcza doświadczenie, dzięki czemu punkt widzenia artysty może zostać przy-

swojony przez innych, choć ten się zmienia, tak jak zmienia się chwila. Komuś, ktoś pragnąłby wierzyć, że poezja pomaga w życiu, Ashbery powiedziałby, że siła dzieła sztuki zdolna zniekształcić pierwotne intencje artysty sprawia, iż jego moralna parafraza staje się bardzo trudna. Nie daje ono pociechy ani nie kieruje ku dobru. Parmigianino i Ashbery odrzucają konsołacyjne złudzenia *mimesis*, choć figuratywność i emocjonalność odgrywają dla nich dużą rolę. We współczesnym sporze między realizmem figuratywnym i abstrakcyjnym ekspresjonizmem malarz wskazał poecie trzecią drogę konceptualnej figuratywności.

Wybierając utwory, na przykładach których dałoby się wyłożyć koncepcję lirycznych rozmów z niewidzialnymi słuchaczami, Helen Vendler kierowała się kryterium zdolności autorów do przekształcenia tradycyjnych zwrotów wertykalnych w horyzontalne. Ponieważ, jak uważa, rewidują oni w poezji normy społeczne i etyczne, budują oryginalne obrazy postaci adresatów i relacji z nimi, a jednocześnie – niejako atramentem sympatycznym – kreślą obraz współczesnych stosunków międzyludzkich. Portrety niewidzialnych słuchaczy wydają się niesztampowe, świeże, ale i skrojone na miarę potrzeb i historycznych uwarunkowań ich rozmówców. Dzięki temu liryczna Utopia idealnego porozumienia staje się mniej utopijna, a to, co niewidzialne, jak powiada autorka, zostaje udomowione.

Abstract

Ewa KOŁODZIEJCZYK

College of the Maria Curie-Skłodowska University (Radom)

Poetry in Search of Intimacy

In her last book, Helen Vendler describes monologues spoken to invisible readers in the poetic works of George Herbert, Walt Whitman and John Ashbery. She sets up a differentiation between a horizontal address, targeted at (a) man, and a vertical address, referring to an unattainable figure or one surpassing (a) man. Having observed the dynamic transformations of those monologues in the output of each of the said authors, Vendler pays special attention to how a traditional vertical address turns into horizontal. Her query is, why a poet should be selecting someone unattainable and, to what extent the relationships built in the poems imitate the real-life relations and reflect our contemporary standards of communication. In H. Vendler's opinion, this most intimate lyric verse becomes a source of indirect expression or revision of the said standards and thus, reveals, in her view, a significant ethical and cultural value.