

Przeciw czystej pieśni. O modernistycznej negacji poetyki orfickiej na przykładzie *Szkieletów mątwy* Eugenia Montalego

Przy opisywaniu atmosfery intelektualnej międzywojennej Europy zwykło się podkreślać znaczenie serii rozliczeń z tradycyjnymi kanonami estetycznymi i filozoficznymi. W wielu krajach doszło do rewolucyjnej zmiany w myśleniu o tym, czym jest poezja i jakie są jej możliwości. Wzmożone zainteresowanie filozofią języka na początku XX wieku doprowadziło niektórych poetów do utraty wiary w istnienie ontologicznej relacji między słowem poetyckim a rzeczywistością. Poezji odebrano rolę uprzywilejowanego dyskursu, a sam poeta zdecydował się zstąpić z koturnu demiurga. W tym artykule postaram się przedstawić, jakie były (i gdzieś wciąż są) główne cechy tradycyjnego – orfickiego – rozumienia poezji. Spróbuję też opisać drogę do poetyki „antyorfickiej” na przykładzie Eugenia Montalego, uznawanego przez włoskich literaturoznawców za jednego z najważniejszych twórców nowoczesnej liryki.

Żaden inny poeta XX wieku nie oddziaływał tak długotrwale i tak intensywnie na literaturę włoską jak Eugenio Montale¹. Uznany za życia klasykiem poezji nowoczesnej, doczekał się mnogich i zmieniających się z upływem czasu odczytań. Imponujące jest zarówno zainteresowanie jego twórczością w Stanach Zjednoczonych i w Niemczech, jak i liczba kierunków, w których te badania się rozwijają. We Włoszech po publikacji

¹ G. Zampa, *Introduzione*, [w:] E. Montale, *Tutte le poesie*, Mediolan 2011, s. 11.

pierwszego tomu porównywano go do symbolistów, później na potrzeby historycznoliterackich syntez umiejscawiano go w towarzystwie podobnych wiekiem Ungarettiego (ur. 1888) i Saby (ur. 1883) oraz zaliczano do kręgu poetów hermetycznych². We współczesnych rozprawach, również poza Włochami, podkreśla się odrębność Montalego, rewiduje dawne interpretacje i poszukuje się nowych płaszczyzn badawczych. Do najważniejszych znawców autora Ossi di seppia, którzy dokonują takich rewizji, należy Giorgio Zampa – przyjaciel poety, odpowiedzialny za jego dzieła zebrane, oraz Angelo Marchese – autor monografii, w której interpretuje dzieła Montalego bardziej przez pryzmat jego biografii i wypowiedzi metapoetyckich niż ewentualnych wzorów literackich³.

W kontekście kanonu poetyckiego XX wieku próbowali umiejscowić autora *Szkieleatów mątwy* współtwórcy zbioru *Montale e il canone poetico del novecento*⁴. Wykazują, w jaki sposób u Montalego ściera się poetyka symbolistyczna z alegoryczną, myślenie klasyczne z symbolicznym. Luperini zwraca uwagę, że znaczenie historyczne tego poety polega nie na kontynuacji tradycji orfickiej – w pierw romantyzmu, potem symbolizmu – lecz na świadomym przejściu nad nią i podjęciu z nią polemiki. Luperini stawia Montale raczej obok indywidualności klasycznych, takich jak Eliot czy nawet Dante. Krytyk próbuje również wyznaczyć drogę ewolucji języka poety. Jeżeli w pierwszym tomie był on oryginalnym połączeniem bog-

tego słownictwa z różnych rejestrów i metryki przeplatającej wiersz wolny z klasycznymi systemami, to w dwóch kolejnych tomach ciąży w stronę stylu wysokiego, bardziej jednolitego. Po *Burzy i innych wierszach* dokonuje się pewne załamanie języka poetyckiego, teksty zostają skrócone, nabierają ironicznego charakteru, nie brak w nich intertekstualnych gier⁵. Inni autorzy, jak Guido Mazzoni czy Władimir Krysiński, porównują Montalego do klasycyzujących modernistów (Valéry'ego, Pounda, Eliota). Krysiński stawia tezę, że włoskiego poetę odróżnia od Eliota brak obiektywizacji, podmiotowy perspektywizm⁶. Mazzoni z kolei podkreśla, że stosunek Montalego do przeszłości, podobnie jak Eliota, nie jest tragiczny, ironiczny ani nostalgiczny, czym wyróżnia się na tle włoskich poetów; krytyk nazywa podejście Montalego do tradycji organicznym⁷. Rebecca West patrzy na autora *Xenii* z historycznie odwrotnej perspektywy i dostrzega w nim prekursora postmodernizmu. W istocie, rozumienie poezji jako autorefleksji języka, świadomość ograniczeń epistemologicznych i postawa podmiotu, która przypomina „pozytywny nihilizm” (termin G. Vattimo) pozwala patrzeć na jego twórczość z perspektywy przesłanek skrajnej hermeneutyki⁸.

Dystans poety do orfizmu dostrzegli również G. Almanasi i B. Merry. Stawiają oni tezę, że Montale nie wierzy już w poezję rozumianą w sposób romantyczny czy symbolistyczny, ale wciąż jest przekonany o sile oddziaływania iluzji poezji – paradoksalnie, świadomie podtrzymuje jej mit i zapewnia dzięki temu trwanie autentycznej, zdemitologizowanej poezji. Montale byłby w takim odczytaniu prekursorem pragmatyzmu⁹. Oni też wysnuwają tezy, jakoby Montale w takich utworach jak *Meriggiare pallido e assorto* próbował naśladować Dantego – z tezą tą polemizuje „dantolog”

² Do Paula Valéry'ego porównał Montalego Alessandro Pellegrini, zdziwiony Montale odpowiedział, że Valéry'ego zna od zaledwie trzech miesięcy (w czerwcu 1925) i czytał tylko trzy jego utwory; zob. list do Sergia Solmiego z 2 czerwca 1925, G. Zampa, *Cronologia*, [w:] E. Montale, dz. cyt., s. 62. Trzeba się tu również powołać na teksty kanoniczne, które do dzisiaj wyznaczają standardy interpretacji, w tym antologię tekstów krytycznych analizujące szczegółowo kolejne tomy: *Per conoscere Montale: un'antologia corredata di testi critici*, red. M. Forti, Mediolan 1986; A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale*, Turyn 1978; C. Scarpati, *Invito alla lettura di Eugenio Montale*, Mursia 1983.

³ Zob. A. Marchese, *Amico del invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, Novara 2006 oraz Tegoż *Visiting Angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Turyn 1977.

⁴ *Montale e il canone poetico del novecento*, red. M. A. Grignani, R. Luperini, Rzym 1998.

⁵ Zob. R. Luperini, dz. cyt.

⁶ W. Krysiński, *La poesia di Eugenio Montale e il kanone del classicismo moderno*, [w:] dz. cyt. Z teżami Krysińskiego polemizuję w rozdziale tej pracy poświęconym korelatom obiektywnym i klasycyzmowi Eliota.

⁷ Zob. G. Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, [w:] dz. cyt.

⁸ Zob. R. West, *Montale profeta del postmoderno*, [w:] dz. cyt.; G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, Kraków 2006.

⁹ Zob. G. Almanasi, B. Merry, *Eugenio Montale: the Private Language of Poetry*, Edynburg 1977.

z Uniwersytetu w Aberdeen, Zygmunt Baranski, który dobitnie pokazuje, jak skomplikowany i świadomy jest stosunek Montalego do *Boskiej Komedii*, mimo że sam poeta deklarował, że dzieło to czytał w dzieciństwie i od tego czasu trudno wyznaczyć mu granice świadomego wpływu¹⁰.

Szeroką perspektywę przyjęła w obszernej monografii Christine Ott, która interpretuje poezję Montalego przez pryzmat teorii językoznawstwa i semiologii. Niemiecka badaczka uważa, że język jest stałym problemem w całej twórczości autora *Occasioni*, a jego przełomowość współgra z dwudziestowiecznym przesunięciem paradygmatycznym w strukturalistycznym językoznawstwie oraz z jego licznymi konsekwencjami, wliczając zmiany w myśleniu o literaturze takie jak pozbawienie języka poetyckiego resztek mocy ontologicznej. Również ona spogląda na Montalego z perspektywy postmodernistycznej, twierdząc, że język poetycki już nie reprezentuje ani nie próbuje naśladować rzeczywistości, lecz ją procesualnie tworzy. Dyskurs poety nie jest uprzywilejowany względem języka potocznego – podobnie jak on uwikłany jest w szereg zależności. Stąd Montaliańska niechęć do wzniosłego języka i deklarowanie poezji „zanieczyszczonej” (*poesia impura*)¹¹.

Gianfranco Contini jest autorem artykułu, w którym zauważa, że poezja Montalego toczy się w sferze obok rzeczywistości, że świat pozatekstowy jest zupełnie poza zasięgiem podmiotu, a próby przełamania tego dystansu za pomocą poezji tylko potwierdzają ułomność poznania i ekspresji¹². Problem negatywnej językowo i epistemologicznie sytuacji podmiotu rozwinął Mario Martelli w książce *Il rovescio della poesia (Druga strona poezji)*, w której dowodzi wpływu Bergsońskiego sceptycyzmu językowego na poezję Montale. W myśl tej teorii mediacja między sztuką a życiem jest

niemożliwa ze względu na dynamiczną i zmienną naturę codzienności oraz sztywną, ograniczoną regułami formę języka.

Poezja autora *Ossi di Seppia* stała się również przedmiotem licznych innych badań komparatystycznych. Szczególnie często porównuje się go z T. S. Eliotem. Claire Huffman na przykład zajęła się śledzeniem genetycznych związków między poetami i wyciąga wnioski z esejów, które Montale poświęcił Eliotowi. Uważa za oczywiste, że Montale przyswoił swojej poezji korelaty obiektywne Eliota i część apokaliptycznego obrazowania *Ziemi jałowej*. Badaczka trafnie zwraca jednak uwagę na fakt, że włoski poeta wyrażał się w swoich pismach krytycznie, czasem aż cynicznie, na temat optymistycznego, klasycystycznego racjonalizmu¹³. Patricia M. Gathercole natomiast podchodzi do porównania od strony typologicznej, próbuje odnaleźć podobieństwa w życiorysach obu poetów, porównuje też realizacje tych samych tematów w paralelnych, jak dowodzi, tekstach. Uważa na przykład, że Londyn z poezji Eliota nosi te same cechy miejsca nieprzystępnego i martwego co liguryjskie wybrzeża u Montalego¹⁴. Eliot oczywiście, nie jest jedynym pisarzem, którego stawiano obok poety z Genui, badacze często sugerowali się działalnością translatorską Montalego, stąd rozprawy interpretujące go przez Szekspira czy Williama Blake’a¹⁵.

Z perspektywy teorii literatury i retoryki rozważa tę poezję Montalego William Franke, próbując rozwiązać sporną kwestię – czy figuratywność u włoskiego pisarza skłania się ku symbolowi czy alegorii. Franke powołuje się przy tym na wielu badaczy poezji Montalego i zestawia ich odmienne rozumienia samych tropów retorycznych¹⁶. Z kolei Glauco Cambon anali-

10 Zob. Z. G. Baranski, *A Note on Montale's Presumed Dantism in „Meriggiare pallido e assorto”*, „Italice” LVI, nr 4 1979, s. 394–402.

11 Zob. Ch. Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Mediolan 2006.

12 G. Contini, *Dagli Ossi alle Occasioni*, [w:] tegoż *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Turyn 1974, s. 19–45.

13 Zob. C. Huffman, *T. S. Eliot, Eugenio Montale, and the Vagaries of Influence*, „Comparative Literature” 1975, nr 3, s. 193–207.

14 Zob. P.M. Gathercole, *Two Kindred Spirits: Eugenio Montale and T. S. Eliot*, „Italice” 1955, nr 3, 170–179.

15 Dla porównania podmiotu wierszy Montale do Hamleta zob. F. Rella, *La cognizione del male. Saba e Montale*, Rzym 1985; dla porównania epifanii Montaliańskich do objawień Blake’a zob. M.A. Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, 1988.

16 W. Franke, *In the Interstices between Symbol and Allegory: Montale's Figurative Mode*, „Comparative Literature Studies” 1994, nr 4, s. 370–389.

zuje cykl *Motety z Occasioni* pod względem występowania w nich sytuacji epifanicznych i ich związku z modernistyczną poetyką¹⁷.

Przemiany w literaturze włoskiej XX wieku

W kanonicznej *Strukturze nowoczesnej liryki* Friedrich posłużył się wierszami Montalego, aby zezemplifikować tzw. nurt hermetyczny i wpisać go w kontekst francuskiej „czystej poezji”:

Poezja zwana hermetyczną to włoska forma *poésie pure* i jest ona najgwałtowniejszą reakcją na literaturę deklamatorską (D’Annunzio) jaką znał dotąd włoski wiek XX¹⁸.

Chodzi tu o porzucenie wzniosłego języka retorycznego na rzecz poszukiwań czystości i prostoty wyrażania; poetów hermetycznych cechuje nieufność wobec zastanych wzorców poetyckich i praca nad indywidualnym stylem. Chociaż użycie włoskiego sformułowania „czysta poezja” w kontekście twórczości poetów hermetycznych wydaje się nietrafne, to warto poświęcić trochę miejsca tezie Friedricha, że była to odpowiedź młodego pokolenia na wzniosły styl D’Annunzia.

Niva Lorenzini, charakteryzując stan ówczesnej literatury we Włoszech, pisze, że gdy powieść przeżywała kryzysy podmiotowości, liryka wciąż hołdowała romantycznej wizji lirycznego „ja”, a późniejszy hermetyzm utrwał anachroniczne koncepcje podmiotu, wciąż posługując się przebrzmiałym już wtedy symbolizmem¹⁹. Według badaczki ważny jest również wpływ idealistycznej estetyki Benedetto Crocego, wedle której w sztuce podmiot w pewnym sensie „promieniuje” przez dzieło sztuki. Nowatorstwo tzw. *poesia non pura* („poezji zanieczyszczonej”) Montalego, która stawiała się w opozycji do rozmaitych retoryzujących nurtów z poprzedniego wie-

ku, polegało na łamaniu granicy stylistycznej z epiką i wchłanianiu elementów narracyjnych, posługiwaniu się licznymi rejestrami oraz skupianiu się na problemie zmienności, deformacji i decentralizacji podmiotu (zarówno w sensie epistemologicznym, jak i językowym). Przeciwno epigońskiemu sylabotonomowi, symbolicznej sugestii i aluzji Montale stawia konkret rzeczywistości i wielojęzyczność współbrzmiająca ze zwątpieniem w możliwości wyrażania.

Chociaż pierwszy tom poezji Montalego od razu zwrócił na siebie uwagę krytyków swoją oryginalnością oraz odwagą, z jaką podejmował indywidualną polemikę z zastanymi wzorcami i toposami panującymi w literaturze włoskiej, trzeba zaznaczyć, że *Ossi di seppia* nie zapewniły autorowi pozycji najpoczytniejszego poety ówczesnych Włoch; miał ją przejąć od Ungarettiego dopiero po wydaniu swojej drugiej książki czternaście lat później²⁰.

Christine Ott, autorka obszernej monografii o autorze *Szkieletów*, w perspektywie lingwistycznej, uważa, że o charakterze poezji Montalego zadecydował jej demaskatorski charakter przeciwstawiający się mitowi poezji orfickiej i języka poetyckiego o nieograniczonych możliwościach, dostępnego jedynie wybranym. Według niej Montale jest poetą nie tylko świadomym tragicznego losu jednostki, której próby poznawcze i ekspresyjne są skazane na porażkę ze względu na niedoskonałość środków poznania i wyrazu, ale również poetą ujawniającym nieontologiczny charakter języka, czyli brak związku między słowem a rzeczą, brak możliwości kreowania świata za pomocą języka²¹. Należy zauważyć, że w literaturze włoskiej, jeszcze będącej pod mocnym, choć słabnącym już, wpływem maksymalistycznych zapędów D’Annunzia, odebranie poezji profetycznych i kreacyjnych możliwości oraz podważenie własnej autentyczności przez podmiot mówiący – było nie mniej radykalne niż poetyckie postulaty Marinettiego. Nowy głos odmawiający poetom roli wieszczów (*vates*), do

¹⁷ Zob. G. Cambon, *Eugenio Montale’s „Motets”: The Occasions of Epiphany*, „PMLA” 1967, nr 7, s. 471–484.

¹⁸ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 248.

¹⁹ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bolonia 1999, s. 14.

²⁰ Zob. G. Zampa, *Introduzione* [w:] E. Montale, *Tutte le poesie*, Mediolan 2011, s. 14.

²¹ Zob. Ch. Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Mediolan 2006, s. 15–22.

której poprzednicy okazywali słabo maskowany sentyment, pochodził od młodego, debiutującego poety, odżegnującego się od związków z jakimi-kolwiek nurtami. Prześledzenie drogi rozumowania Ott pozwala przyjrzeć się rzadko poruszanemu problemowi tej części poezji modernistycznej, która wyrażanie niewyraźnego traktowała jako romantyczny mit i próbowała podważyć autentyczność tego, co przeczuwa się jako niewyraźne, a co miałyby wywodzić się z metafizycznych źródeł.

Poetyka orficka – od idealizmu językowego do deontologizacji języka poetyckiego

Tradycyjne poetyki przypisywały językowi w sposób naturalny funkcję mimetyczną, a zdolność języka do obrazowania na podobnych do malarstwa zasadach (*ut pictura poesis*) była żywą spuścizną grecko-rzymskiego rozumienia literatury²². Z czasem zauważano coraz większą potrzebę rozróżnienia języka filozoficznego od poetyckiego – już Bergson, podobnie jak potem Ungaretti, uważał, że składnikami dyskursu filozoficznego powinny być ujednoznacznione „terminy” o jasnym znaczeniu, natomiast dyskurs poetycki komponowany miał być ze „słów” o płynnych granicach semantycznych²³. Wieloznaczność i zdolność do metaforyzacji miały być właściwym narzędziem do reprodukcji i naśladowania historycznego świata albo – jak w przypadku surrealizmu i ekspresjonizmu – tajemniczej *psyche* artysty. Związek ontologiczny między słowem a rzeczą opierał się na przekonaniu, że nazwy wynikają z istoty rzeczy, a pierwsi onomasty cy nadawali rzeczom imiona, naśladując za pomocą dźwięków je same. Późniejsze, wielowieczne użytkowanie zmieniło formy wyrazów do tego stopnia, że obecnie opieramy się jedynie na konwencji. Koncepcja ta znalazła swój pełny wykład w dialogu *Kratylos* Platona uważanym za pierwszy

²² O imitacji por. A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba...*” *zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesno nowożytnej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 37–59.

²³ Ungaretti posługiwał się wyrażeniami *termini* oraz *parole*, zob. Ch. Ott, *Montale...*, s. 89–90.

europejski traktat lingwistyczny²⁴. Aporie i paradoksy epistemologiczne, wynikające z powyższego założenia, Platon rozwiązał za pomocą idealizmu, przesuując problem oznaczania na płaszczyznę metafizyczną. W logocentrycznej, judeochrześcijańskiej kulturze europejskiej słowo posiadało funkcje magiczne, szczególnie w dyskursie religijnym; po rozpoczętej rewolucją francuską sekularyzacji funkcje magiczne w coraz większej mierze przejmowała poezja, co szło w parze wraz ze wrastającymi oczekiwaniami metafizycznymi, jakie zaczęto stawiać przed literaturą od końca XVIII wieku.²⁵ Oczywiście obok idealizmu językowego funkcjonowały koncepcje realistyczne, nabierające w filozofii coraz większego znaczenia, jednak w poezji rola słowa przybierała na wartości, by sięgnąć punktu kulminacyjnego na przełomie XIX i XX wieku, kiedy przedstawiciele różnych nurtów poetyckich nie tylko uznawali poetę za demiurga, ale również dyspozytora mocy tajemnej, maga albo mistyka (Przybyszewski, Miciński)²⁶.

Christine Ott w swojej monografii *Montale e la parola riflessa* opisuje przebieg procesu deontologizacji języka²⁷. Badaczka wiąże go z romantyczną waloryzacją i usamodzielnianiem fikcji artystycznej, które jednak w obliczu kultu słowa postrzeganego jako medium obiektywnej prawdy stanowiły zjawisko poboczne. W świetle panującego w romantycznej Europie idealizmu niemieckiego język wciąż był postrzegany jako *logos* przenikający świat (*geist* Hegla) albo bezkresna, absolutna afirmacja Boga (Schelling). I chociaż wskazywano już na arbitralny charakter języka i jego

²⁴ Por. W. Stefański, *Wstęp*, [w:] Platon, *Kratylos*, tłum. W. Stefański, Wrocław 1990, s. 5.

²⁵ Mimo różnych sporów religijno-filozoficznych (w tym tzw. sporu o uniwersalia) dominowała myśl neoplatońska, którą można było pogodzić z otwarciem księgi rodzaju: „Et principium erat Verbum et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum”. Logocentryzm o wiele mocniej przetrwał w kulturze judaistycznej, w której polisemia słowa, może być przełożona na związek między zupełnie różnymi rzeczami nazywanymi jednym wyrazem.

²⁶ Już Demokryt zauważył, że nie ma żadnego naturalnego związku między słowem a rzeczą, zob. W. Stefański, *Wstęp...*, s. 6.

²⁷ Streszczam tu refleksje autorki z pierwszego rozdziału cytowanej książki. Por. Ch. Ott, *Introduzione: la deontologizzazione della lirica* [w:] tegoż *Montale e la parola riflessa*, s. 15–54.

zależność od indywidualnych zdolności, wciąż przyznawano mu wtórny charakter wobec języka pierwotnego, a jeszcze dalej – wobec rzeczywistości (Fichte). Język ontologicznie związany ze światem daje możliwość nie tylko ekspresji jednostkowej, ale również stanowi most między indywiduami, zspala narody oraz łączy człowieka z naturą i transcendencją. Jednak żeby czerpać z tych możliwości, trzeba oczyścić język z potocznych naleciałości, sięgnąć do *Ursprache*, języka naturalnego, protojęzyka, języka Adamowego, który dawał człowiekowi moc nad kreacją przed upadkiem wieży Babel. Mit poezji czystej (*poesia pura*), której język wciąż próbowano odkryć w czasach, gdy Montale pracował nad czymś zgoła przeciwnym, opiera się na głęboko zakorzenionym dualizmie platońskim: mowa, którą dysponujemy jest niedoskonałym cieniem doskonałego języka. Owocem tej koncepcji jest mit poetyckiego natchnienia (*furor poeticus*), mit poezji orfickiej (która daje możliwość stąpienia do głębi bytu – zaświatów albo podświadomości) oraz – dzięki polifonii języka – mit wyrażania niewyrażalnego.

Idea protojęzyka wiążącego znak i byt stanowi fundament poetyki orfickiej. Poetyka taka uznaje cechy mitologicznego Orfeusza i jego pieśni za normatywne. Orfizm przypisuje poecie zdolność „magii werbalnej”, która poetyckie metafory umieszcza na poziomie mitycznych metamorfoz i zdolna jest zaklinać świat rzeczywisty²⁸. Twórca ma możliwość katabazy – schodzi w zaświaty lub eksploruje sfery tajemne – w tym także podświadomość – czego owocem są epifanie poddające się werbalizacji. Podobnie jak Orfeusz został rozszarpany przez menady z powodu odmowy udziału w święcie na część tego, co fizyczne, tak poeta zatracca siebie poświęcając się sztuce, a jego podmiotowość podlega nieustannemu rozproszeniu po różnych sferach bytu. Nieodparta potrzeba snucia pieśni wynika z wiary w zbawczą funkcję języka – słowo łączy człowieka ze źródłem jego własnego bytu i chroni go przed utratą sensu. Z przekonania o związku słowa z rzeczą wynika zaufanie do mocy poznawczej oraz sprawczej języka.

²⁸ Ch. Ott, *Montale...*, s. 27–28.

Chritine Ott zauważa, że w takim wypadku słowa pozwalałyby łączyć się z esencją bytu, z bergsońskim *flux*, a nawet tym, co pozaziemskie. Język poetycki trzeba odkryć a nie stworzyć, ponieważ jest ponadindywidualny. Słowa i symbole mają swoją własną pamięć, a poeci mówią tym samym językiem – odwiecznym, ale równocześnie wiecznie nowym. Charakterystyczne dla poezji orfickiej jest mistrzostwo formalne skupiające się na prozodii wiersza. Zdolności poetyckie wyróżniają i separują poetę od *profanum vulgus*, powodując tym samym istotną ambiwalencję we wzorcu poety orfickiego: z jednej strony podkreślana jest wyjątkowość „pieśniarza”, jego oryginalna wyobraźnia pozwalająca na tworzenie nowej rzeczywistości oraz niespotykany kunszt słowa – z drugiej strony jego podmiotowość ma współistnieć z tym co ponadjednostkowe. Ambiwalencja polega na obiektywistycznej kreacji przy skrajnej indywidualizacji. Podmiot funkcjonujący poza porządkiem ma zdolność idealnego odtwarzania tego porządku – tylko ze względu na metafizyczną moc poezji.

O znaczeniu, jakie w latach 20. XX wieku wciąż miało orfickie rozumienie poezji świadczą rozważania Paula Valéry'ego, który w 1928 roku zastanawiał się nad możliwością stworzenia *poésie pure* poprzez selekcję językowych elementów, która doprowadziłaby do osiągnięcia „czystej ekspresji”; za przykład mogą posłużyć również *Sonety do Orfeusza* Rilkego, *Zwierzyniec albo świta Orfeusza* Apollinaire'a²⁹ czy chociażby młodopolska twórczość ekspresjonistów polskich i „metasłowo” Przybyszewskiego³⁰.

²⁹ W przypisach autorskich do swojego dziwnego poematu Apollinaire pisze: „Ci, którzy uprawiają poezję, nie poszukują i nie miłują niczego poza doskonałością, która jest Bogiem samym [...] poeci mają prawo spodziewać się po swej śmierci długotrwałego szczęścia, jakie przynosi pełne poznanie Boga, to jest najwyższego piękna.” Zob. G. Apollinaire, *Zwierzyniec albo świta Orfeusza*, [w:] Rimbaud, Apollinaire i inni. (*Wybór przekładów*), tłum. A. Międzyrzecki, Warszawa 1988, s. 182.

³⁰ „Metasłowo” można rozumieć jako słowną realizację uczuć, myśli, wrażeń, snów i wizji tworzoną irracjonalnie i intuicyjnie. „Metasłowo” ma bezpośrednio wyrażać stany podświadomości albo duszy, ma też funkcję mitotwórczą i „soborową” – dzięki pewnego rodzaju metafizycznej solidarności społeczeństw, „metasłowo” jest ekspresją nie tylko jednostkową, ale w pewnym sensie kolektywną. Ma więc rangę mityczną albo magiczną, a ten kto je tworzy nosi cechy kapłana lub maga; zob

Przeciwno wyżej wyłożonym wizjom języka i poezji zostaje wykreowany nowy model liryki, jako naturalna konsekwencja przesunięć paradygmatacznych w myśli europejskiej na przełomie wieków. Od tej pory – wydaje się, że aż do dzisiaj – orficki nurt poezji funkcjonuje obok nurtu antyorfickiego, wymagając od czytelnika nie tylko zupełnie innych strategii interpretacyjnych, ale również odpowiadając na zupełnie inne oczekiwania czytelnicze.

Antyorficka koncepcja języka poetyckiego

W programowym wierszu *Drzewa cytrynowe* Montalego orficki model poezji zostaje odrzucony. Poeta odważnie łączy wzniosły język z dialektem liguryjskim i z konkretnym, prawie przyziemnym słownictwem, zrzeka się jednocześnie dyskursu „poetów uwieńczonych laurem” („*i poeti laureati*”):

Posłuchaj mnie, poeci uwieńczeni
poruszają się tylko pośród krzewów
o nazwach rzadko używanych, jak bukszpany, ligustry, akanty.
Ja jednak lubię drogi, które wychodzą na rowy
porośnięte trawą, gdzie chłopcy
w kałużach pół wyschłych mogą czasem
złapać wychudłego węgorza:
ścieżki wytyczone obok traktu,
zstępujące między kitami trzciny,
zapadające w ogródki, pośród drzew cytrynowych.
(PW, 20)³¹

W przytoczonym fragmencie zwraca uwagę napięcie między mimesyczną, a niemimesyczną mocą słów. Akanty i ligustry występują tu nie jako rośliny, lecz jako słowa desygnujące te rośliny, są to po prostu wyrazy,

S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 97; A. Sobieska, „*Metastowo*” Stanisława Przybyszewskiego a teorie muzyczne rosyjskich symbolistów, [w:] *Młodo-polska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2010, s. 39–48.

³¹ Wiersze Montalego podaje za: E. Montale, *Poezje wybrane*, red. H. Kralowa, tłum. zbiorowe, Warszawa 1987 (dalej skrót PW).

„słowa, których rzadko się używa” („*nomi poco usati*”), a więc słowa same w sobie, bez względu na znaczenie. Wysokiemu i wyszukanemu językowi sławnych poetów przeciwstawia swój własny – określony nie przez przymiotnik, ale sytuację z życia młodych chłopców w scenerii wysychania i umierania. Jednak to nie porządek sytuacyjny rządzi tu językiem – węgorz (*anguilla*) w przydrożnej kałuży przypomina bardziej „chrobot szczurzej łapy / Na rozbitym szkłe / W suchej naszej piwnicy” Eliota niż jakąkolwiek prawdopodobną sytuację³². Słowa mają moc semantyczną, ale uniemożliwia się im tworzenie spójnego obrazu, który spetryfikowałby poezję w rodzajowej scenie. Ważne jest nie tylko to, co znaczą, ale jak są używane, rejestr z którego pochodzą i jak brzmią³³. W drugiej strofie zabieg zostaje powtórzony:

Lepiej, jeśli świergoty ptasie
gasną wchłonięte w błękit:
wyraźniej słycać szept
gałęzi przyjaznych w powietrzu nieruchomym prawie,
zmysły chłoną tę woń, która nie umie
oderwać się od ziemi
i sączy się w sercu słodyczą niespokojną.
(PW, 20)

Liryka nazwana zostaje świergotem ptaków nie tylko przez utarte porównanie oparte na melodyczności poezji i ptasiego śpiewu, ale również ze względu na znaczenie, którego w sytuacji pozatekstowej liryka i świergot mają tyle samo. Z metaforą znów zostaje skonstrastowana rzeczywistość – nie symbol, a konkret, nie imitujący obraz, a sama nazwa. To elementy realistyczne wyzute ze swojego naturalnego porządku i użyte jako eliowski korelat obiektywny. U Montalego orficki model poezji zostaje całko-

³² T.S. Eliot, *Wydrążeni ludzie*, tłum. Cz. Miłosz [w:] tegoż *Wybór poezji*, Warszawa 1988, s. 57.

³³ Wiersz *Drzewa cytrynowe* jest misternie skomponowany prozodycznie: oprócz subtelnego rymów wewnętrznych i odległych ważna jest zróżnicowana wersyfikacja, która manipuluje melodyjnością bądź szorstkością pewnych fragmentów, co w sugestywny sposób wpływa na rozumienie treści.

wicie zaprzeczony: zmysłowe postrzeganie rzeczywistości jest pełniejsze, gdy milczy ptactwo, gdy nie poruszamy się „pośród krzewów o nazwach rzadko spotykanych”. To nie poezja, ale rzeczywistość ma pierwszeństwo i to jej kontemplacja może prowadzić do „jakiejś prawdy”, „pomyłki Natury, martwego punktu świata” – do epifanii. W koncepcji orfickiej sytuacja miała się na odwrót – wobec pieśni milkła nawet zasłuchana przyroda; co więcej – pieśń niosła ze sobą znak i przemianę, metafory nabierały siły metamorficznej i zmieniały milczącą i statyczną rzeczywistość.

Sceptycyzm semiotyczny Montalego i jego nieufność do reprezentacji, które nie pozwalają mu zaakceptować orfizmu, wydają się jaśniejsze w kontekście dwudziestowiecznych przesunięć paradygmatu filozoficzno-lingwistycznego³⁴. Poststrukturalizm przeniósł środek ciężkości z pojęć na znaki, podważając nie tylko możliwości samej referencji między słowem a rzeczywistością, ale w ogóle autentyczność pojęcia. Z tego powodu centrum ponowoczesnej poezji przemieściło się z odtwarzania obiektów i obiektywizacji uczuć na ekspresję czysto lingwistyczną. Elementami świata językowego stały się symulakry – puste reprezentacje, które czerpią swoją iluzoryczną obiektywność z tego, co nie istnieje – pojęcia okazały się projektowanymi przez jednostki surogatami uniwersalnego sensu³⁵. Można też posłużyć się semiotycznym terminem „adelon” – znakiem pozostającym w miejscu tego, o czym mówił, a co już jest nieobecne. W ten sposób tekst wiersza zstępuje do wnętrza dyskursu lub po prostu zapada się w siebie – nie ma już ucieczki poza mówienie, wiara w jakiegokolwiek „poza” przestaje istnieć. Być może stąd tak częste w najnowszej poezji gry słów, kalambury, figury etymologiczne i inne. W efekcie wiersze nabierają charakteru metajęzykowego, stają się autorefleksją mówienia, a znaczenia generują się na powierzchni samego tekstu – bez żadnych odwołań i reprezentacji.

34 E. Montale, *Intenzioni (Intervista Immaginaria)*, [w:] tegoż, *Sulla poesia*, s. 561–567.

35 Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005; termin „*simulacre multimodal*” wprowadził do semantyki kognitywnej Rastier, który określa za jego pomocą pojęcie, czyli mentalną projekcję do której odnoszą się znaki, por. F. Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, Paryż 1991.

Montale oczywiście nie poszedł w teoretycznych rozważaniach tak daleko. Twierdził, że język poetycki nie jest ahistoryczny, jest uwikłany w splot zależności i określa go relacja wobec innych dyskursów, czyli ma znaczenie, o ile odróżnia się od nich lub sprzeciwia się im; zdawał sobie sprawę z czasowej płynności znaczeń, z nieprzewidzianego użycia i rozumienia słów przez kolejne pokolenia³⁶. Zdając sobie jednocześnie sprawę, że systemy znakowe są nieredukowalnym tłem wszelkich procesów poznawczych, akceptował to, że świadomość może się manifestować i być rozumiana, jedynie poprzez nie.

W porównaniu do poezji orfickiej osłabiona została także pozycja lirycznego „ja” oraz wiara w jego możliwości pośredniczenia między tym, co indywidualne, a tym co uniwersalne. W przeciwieństwie do Eliota, Montale nie rezygnuje z prywatnych motywacji swojej poezji, nie zabiega przy tym szczególnie, by przemawiać językiem powszechnie zrozumiałym. Nie oznacza to, że poeta zupełnie rezygnuje z prób mediacji i zamyka się w hermetycznym solilokwium, jednak podmiot ulega ważnej przemianie: zamiast autorytatywnego pieśniarza, przewodnika po świecie własnej wyobraźni, mamy do czynienia z głosem skrytym za enigmatycznymi maskami. Montale eksperymentuje z drugą osobą czasownika, wprowadzając w ramy tekstu nieznanymi adresatów, wskutek czego jakiegokolwiek prawdy, stojące za udramatyzowanym wierszem, stają się dialektyczne, a głos liryczny ulega dysocjacji na nieharmonizujące ze sobą „ty” i „ja”. W skrajnych przypadkach używa bezosobowych form czasownika albo tworzy od rzeczowników nieistniejące wcześniej czasowniki, aby opisywanej rzeczywistości nadać rolę aktywną (*Merigiare pallido e asorto*). Niekiedy pozostawia pierwszą osobę, ale używa jej w liczbie mnogiej, nie definiując przy tym, do kogo odnosi się zaimek „my”, ani jaka jest jego funkcja – 1) „my” może się odnosić do poetów i literatów; 2) zaimek może solidaryzować podmiot wiersza z odbiorcą w obliczu fatalnego losu; 3) czasem zaimek „my” zwraca uwagę na to, że humanistyczna wiedza o świecie ma charakter intersubiektywny, a nie absolutny (*Non chiederci la parola*), w tym wypadku „my” wyraża jednostki

36 E. Montale, *Sulla poesia...*, s. 564.

powiązane wspólnotą doświadczenia; 4) najciekawsze użycie tego zaimka wyraża lęk o spójność własnej osobowości – „my” to po prostu rozbite „ja”. Zaznajomiony z myślą Freuda, Bergsona i Nietzschego Montale wydaje się wątpić w istnienie substancjalnego podmiotu, tropi swoje własne „ja”, próbuje wchodzić w dialog z własnym *alter ego*.

Problem determinizmu, który w pewien sposób przyczynia się do nadwątlenia spójności podmiotu *Ossi di seppia*, wiąże się bezpośrednio ze studiami siostry Montalego oraz ich dyskusjami na temat literatury. Jednym z najważniejszych dzieł, jakie ich zajmowały, były *Dzienniki Amiela*, którego wpływ wyjaśnia związek ograniczającego jednostkę determinizmu ze „świadomością przedmiotową” podmiotu bez właściwości, który przemawia z wierszy Montalego. Być może nawet adresatem niektórych utworów, był sam Amiel, który „chce osiągnąć wolność wewnętrzną dzięki praktyce uciekania wszelkim determinacjom i świadomie wybiera „nieokreśloność” jako swój sposób bycia”³⁷. Ta nieokreśloność ma być według Amiela źródłem wolności ducha, którą określa jako nieobecność osobowości. Amiel, podobnie jak podmiot *Ossi di seppia*, wybiera naturę proteuszową przypominającą mgłę, dym, istnienie bliskie nicości. George Paulet określił osobowość Amiela jako nieprzyciąganą przez żadną ideę poszczególną, uciekającą wszystkim fikscjom, skupioną na kontemplacji samej siebie, będący niebytem, „osobą bezosobową”³⁸.

Tragizm położenia jednostki w świecie i słabość jej kondycji, postawiły podmiot *Ossi di seppia* przed murem nie do przekroczenia. Oferowane przez świat rozwiązania wydają się niezadowolające i zostawiają go samotnego na bezdrożach „ziemi jałowej”. Nadzieja jest jeszcze możliwa, ale jej kultywowanie nosi na sobie teraz ślad samooszukiwania. Możliwości metafizyki się wyczerpały, która nagle okazała się nieprzystająca do doświadczenia podmiotu, podobnie jak wielkie klasyczne tradycje, ma jeszcze co prawda niezaprzeczalne znaczenie, ale wyrzuca człowieka współczesne-

go poza swoje ramy. Zamiast ogrodem, staje się relikwiarzem, gruzowiskiem pamiątek. W tej sytuacji jedyną szansą ocalenia wydaje się szczerść, nieuciekanie pod skrzydła nowych mitologii, zdanie relacji z tego, co zostało i uratowanie siebie przed całkowitym odpodmiotowaniem w rozdarciu między możliwościami oferowanymi przez historię i krytykę.

BIBLIOGRAFIA

- Almansi G., Merry B., *Eugenio Montale: The Private Language of Poetry*, Edynburg 1977.
- Apollinaire G., *Zwierzyniec albo świta Orfeusza*, [w:] Rimbaud, Apollinaire i inni. Wybór przekładów, tłum. A. Międzyrzeccki, Warszawa 1988.
- Baranski Z.G., *A Note on Montale's Presumed Dantism in Merigiare pallido e assort in Dante*, „Italica” LVI, nr 4 1979.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- Cambon G., *Eugenio Montale's „Motets”: The Occasions of Epiphany*, „PMLA” 1967, nr 7.
- Contini G., *Dagli Ossi alle Occasioni*, [w] tegoż: *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Turyn 1974.
- Eliot T.S., *Wybór poezji*, tłum. zbiorowe, Warszawa 1988.
- Franke W., *In the Interstices between Symbol and Allegory: Montale's Figurative Mode*, „Comparative Literature Studies” 1994, nr 4.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Gathercole P.M., *Two Kindred Spirits: Eugenio Montale and T. S. Eliot*, „Italica” 1955, nr 3.
- Gorzowski A., „*Ut pictura verba...*” zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesno nowożytnej, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2.
- Grignani M.A., *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Mediolan 1988.
- Huffman C., *T.S. Eliot, Eugenio Montale, and the Vagaries of Influence*, „Comparative Literature” 1975, nr 3.

³⁷ K. Nadana, *Amielowskie trucizny – nihilizująca lektura „Dzienników” Amiela i Maine de Briana w „Kłopotcie z istnieniem” Henryka Elzenberga*, [w:] *Nihilizm i historia*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009, s. 357.

³⁸ Tamże, s. 528–529.

- Jacomuzzi A., *La poesia di Montale*, Turyn 1978.
- Lorenzini N., *La poesia italiana del Novecento*, Bologna 1999.
- Marchese A., *Amico del invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, Novara 2006.
- Marchese A., *Visiting Angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Turyn 1977.
- Montale e il canone poetico del novecento*, red. M.A. Grignani, R. Luperni, Rzym 1998.
- Montale E., *Poezje wybrane*, red. H. Kralowa, tłum. zbiorowe, Warszawa 1987.
- Montale E., *Sulla poesia*, Mediolan 1997.
- Montale E., *Tutte le poesie*, Mediolan 2011.
- Nadana K., *Amielowskie trucizny – nihilizująca lektura „Dzienników” Amie-la i Maine de Briana w „Kłopotcie z istnieniem” Henryka Elzenberga* [w:] *Nihilizm i historia*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009.
- Platon, *Kratylos*, tłum. W. Stefański, Wrocław 1990.
- Ott Ch., *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*, Mediolan 2006.
- Per conoscere Montale: un'antologia corredata di testi critici*, red. M. Forti, Mediolan 1986.
- Przybyszewski S., *Na drogach duszy*, Kraków 1900.
- Scarpati C., *Invito alla lettura di Eugenio Montale*, Mursia 1983.
- Sobieska A., *„Metasłowo” Stanisława Przybyszewskiego a teorie muzyczne rosyjskich symbolistów* [w:] *Młodopolska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2010.
- Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, Kraków 2006.
- Zampa G., *Introduzione*, [w:] *E. Montale, Tutte le poesie*, Mediolan 2011.

ABSTRAKT

Artykuł poświęcony jest modernistycznemu zwrotowi przeciw poezji orfickiej, czyli przeciw romantycznemu i symbolistycznemu rozumieniu poezji. Punktem wyjścia do refleksji teoretycznej są interpretacje wierszy z tomu *Szkielety mątwy* (1925) Eugenia Montalego. Zarysowany został zagraniczny stan badań nad twórczością tego poety, szczególnie w kontekście estetycznych i lingwistycznych teorii popularnych w intelektualnym środowisku we Włoszech na początku dwudziestego wieku. Po wyjaśnieniu, jakie są źródła i cechy poetyki orfickiej, autor próbuje opisać semiotyczne i filozoficzne przyczyny powstawania poetyk skrajnie przeciwnych – hermetycznych i niemimetycznych. Przedmiotem refleksji jest tutaj droga od języka podniosłego i uniwersalnego do intymnego solilokwium, w którym poeta akceptuje ryzyko całkowitego niezrozumienia przez czytelnika. Tekst poświęcony jest źródłom poetyckiego sceptycyzmu względem nie tylko wyrażania, ale w ogóle języka.

Słowa kluczowe: *Modernizm, Montale, poezja włoska, poezja hermetyczna*

ABSTRACT

The article approaches the problem of modernistic shift against the so called orphic poetics, which is romantic and symbolic understanding of poetry. The theoretical reflection is based on the interpretation of the first poetic book of Eugenio Montale *Cuttlefish Bones* (1925). The article presents the current state of research on Montale's poems, in particular, studies on the esthetic and linguistic motivations that led to modernistic breakthrough in the intellectual environment at the beginning of the 20th century in Italy. To illustrate the origins and the characteristics of the orphic poetics, the article outlines coeval but totally contrary trends – hermetic and non-mimetic. It is then shown, how poetry resigned from exalted universal

tone and chose intimate soliloquy, in which poets risk to be misunderstood by readers. The sum of these arguments demonstrate the way to poetical skepticism not only towards the different forms of artistic expression, but also towards the language itself.

Keywords: *Modernism, Montale, Italian poetry, hermetic poetry*

BIOGRAM

Mateusz Bobowski – absolwent komparatystyki UJ (2013), podczas studiów przebywał na stypendiach w Rzymie i Sienie; laureat m.in. międzynarodowego konkursu na opowiadanie Sea of Words (Barcelona, 2013) oraz ogólnopolskiego konkursu na debiut dramatyczny Debiut na Wagę (*Symulakra, pospolita w trzech aktach* – premiera: Wrocław, 2014); zdobywca drugiego miejsca w konkursie Narodowego Centrum Kultury na prozę *Zwrotnice Czasu* (Warszawa, 2013) oraz wyróżnienia w konkursie krytycznoliterackim na VI Festiwalu Puls Literatury (Łódź, 2012). Mieszka w Krakowie, pracuje jako tłumacz z języka angielskiego i włoskiego.