

EDWARD KASPERSKI
Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytet Warszawski

O POEZJI CMENTARNEJ (*GRAVEYARD POETRY*) – ROBERT BLAIR I EDWARD YOUNG

Słowa kluczowe: literatura angielska, Robert Blair, Edward Young, poezja grobów

I. „Wszystko się rozpadło”

W studium *Od zamkniętego świata ku nieskończonemu uniwersum* (*From the Closed World to the Infinite Universe*), głośnym i wpływowym w latach 1960., Aleksander Koyré zajął się głęboką przebudową obrazu świata, jaka dokonała się w XVII wieku. Zwrócił uwagę na zmianę dotychczasowego pojęcia kosmosu oraz na uplasowanie człowieka w nowej przestrzeni kosmicznej¹. Odkrycia Kopernika i Galileusza podważyły bowiem geocentryczny obraz kosmosu, który stworzyli starożytni Grecy i który wyraziła klarownie kosmologia Ptolemeusza (Ziemia jest absolutnym centrum wszechświata, Słońce kręci się dookoła Ziemi, kosmos jest skończony i niezmienny). Ów stary obraz kosmosu został zastąpiony najpierw modelem heliocentrycznym, a potem ideą nieskończoności wszechświata. Stabilny, hierarchiczny obraz porządku kosmicznego nieodwracalnie rozpadł się. Zastąpił go obraz rozproszony, zdehierarchizowany i zdecentrowany. Wyobrażenia o raju usytuowanym w sferach niebieskich, nad ludzką głową, oraz o piekle pod stopami, w rozpalonym wnętrzu Ziemi, straciły dawne, przestrzenne umocowanie. Pytania, jakie są miejsce i pozycja człowieka „tu” na ziemi oraz „tam” we wszechświecie, uzyskały dramatyczną aktualność. Analogiczną aktualność uzyskało również niepokojące pytanie, co naprawdę czeka go po śmierci.

Rewelacje kosmiczne oddziaływały także na wyobrażenia o człowieku. Dawniej wierzono, że istota ludzka jest zupełnie wyjątkowa i jedyna w kosmosie, albowiem została stworzona na obraz i podobieństwo samego Stwórcy i zaszczycona

¹ A. Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore 1957.

pokrewieństwem z nim. Dar nieśmiertelnej duszy wyróżniał ją spośród wszystkich innych stworzeń, gdyż gwarantował pośmiertne życie wieczne. Tymczasem wiek XVII istotnie podważył lub osłabił podobne myślenie. Wyparł przede wszystkim wcześniejsze zainteresowanie „tamtym światem” i pobytem w nim dociekaniem natury „tego świata”, jego właściwości oraz warunków ludzkiej egzystencji. Bierną kontemplację natury zastąpiła z kolei żądza zawładnięcia nią, ustalone dogmaty – swoboda myślenia, sceptycyzm i relatywizm. Tym samym teologia, metafizyka i filozofia teologiczna utraciły w tym wirze zmian rolę i znaczenie wiedzy pierwszej, źródłowej i przewodniej, stanowiącej punkt wyjścia dla wszystkich innych rodzajów poznania. Miejsce ich zajęła świecka nauka, zdana na rozum, nieufna i krytyczna wobec biblijnych opowieści i mitów. Obraz ręcznego sterowania naturą przez Opatrzność zastąpiły z inspiracji nauki pojęcia o samoistnym funkcjonowaniu na podstawie własnych, „naturalnych” zasad i praw.

W tej nowej kosmologii psychika („dusza”) ludzka okazała się bezdomna, zagubiona, niepewna swego znaczenia, miejsca pobytu, celu. Dokonała się także inna, doniosła w tym wypadku także z literaturoznawczego punktu widzenia, zmiana antropologiczna, która objęła ludzką samowiedzę, szerzej – wyobrażenia człowieka o samym sobie. Przejawiała się ona w ukonstytuowaniu nowoczesnego pojęcia podmiotowości i subiektywności. Wiek XVII wiązał się jednocześnie z nostalgicznym przeżyciem odchodzącego świata, który dawał poczucie bezpieczeństwa i ustalonego ładu i w którym rzeczy miały trwale przypisane miejsce i znaczenie, lecz który rozpadał się. John Donne, poeta pierwszej fazy kryzysu, w której pojawiła się szersza i głębsza świadomość zdobywcy nowożytnej nauki, pisał w symptomatycznym wierszu *An Anatomy of the World: The First Anniversary* (*Anatomia świata: pierwsza rocznica*, 1611):

A nowa filozofia nie chce wierzyć już w nic,
 Pierwotny żywioł ognia zduszony całkiem znikł,
 Zagubiło się Słońce, i Ziemia, i żaden
 Rozum ludzki, gdzie szukać ich znowu, nie wskaże.
 I głoszą ludzie otwarcie, że ten świat już skończony,
 Gdy znajdują w planetach i na nieboskłonie
 Tak wiele rzeczy nowych; spostrzegają, że świat
 Ten znów obraca się w pył. Do szczętu już rozbity, tak
 Że cała jego spójność to wspomnienie, to mit...².

² Cyt. wg D. Goldsmith, N. de Grasse Tyson, *Wielki początek. 14 miliardów lat kosmicznej ewolucji*, przeł. P. Rączka, Warszawa 2007, s. 300. Tekst angielski:

And new philosophy calls all in doubt,
 The element of fire is quite put out,
 The sun is lost, and th'earth, and no man's wit
 Can well direct him where to look for it.
 And freely men confess that this world's spent,
 When in the planets and the firmament

To były znamienne i prorocze słowa: cała spójność dotychczasowego świata zamieniła się „we wspomnienie, w mit”. Prymarnymi doznaniem stały się przeżycie opuszczenia, utrata węzłowych punktów odniesienia, dezorientacja, rozpaczliwa niepewność i poczucie bezradności. Świat, życie, człowiek utraciły bezpowrotnie swą dotychczasową, teocentryczną orientację i pozytywność, niewzruszoną trwałość, ustalone ramy. Jedynymi pewnikami w nieokreślonym, rozciągniętym w nieskończoność kosmosie stały się kruchość ludzkiego życia, jego nieuchronna skończoność, śmierć, grób. Jedyną gwarantowaną, pewną i niezawodną przestrzenią oraz miejscem pobytu – cmentarz.

Poezja metafizyczna, której wybitnym przedstawicielem był cytowany John Donne, okazała się tedy poprzedniczką i inspiratorką angielskiej poezji grobów (*graveyard poetry*), która – sama w sobie lirycznie i symbolicznie zagęszczona, mimo że formalnie nierzadko monotonna – stała się nieoczekiwanie bodźcem istotnych przewartościowań i przemian w literaturze. Paradoksalnie, spojrzenie na człowieka i świat z perspektywy grobu modyfikowało istniejące wyobrażenia o życiu. Wiodło ku powstaniu prekursorskiej w stosunku do rodzącej się nowoczesności antropologii egzystencjalnej, wywodzącej myśl o człowieku z autonomicznych przeżyć, doznań i doświadczeń ludzkich, z afirmacji życia tu i teraz oraz z rewersu tego nastroju, z niedającego się stłumić, ukryć lub ukoić lęku przed śmiercią. Dało początek myśli negatywnej, usuwającej w cień lub burzącej filozofię metafizyczną, budującą obraz człowieka i jego miejsca w świecie na podstawie przestarzałego geocentrycznego wizerunku kosmosu oraz na gruncie przesłanek, respektujących wprawdzie archaiczne narracje i mity stworzenia, lecz drastycznie ignorujących stale poszerzającą się wiedzę o historii człowieka, społeczeństwa, ludzkości i globu ziemskiego oraz oszałamiające zdobycze nowoczesnej nauki na innych polach.

II. Poezja cmentarna. Definiowanie niedefiniowalnego

Historycy literatury epokę „poetów cmentarnych” (*the graveyard poets*) datują zazwyczaj na lata 1740-1780 lub 1740-1790, chociaż, jak często bywa w periodyzacji, padają także rozmaite inne propozycje, które korygują daty progowe

They seek so many new; they see that this
Is crumbled out again to his atomies.
'Tis all in pieces, all coherence gone,
All just supply, and all relation;
[Prince, subject, father, son, are things forgot,
For every man alone thinks he hath got
To be a phoenix, and that then can be
None of that kind, of which he is, but he.]

oraz przesuwają je na okres wcześniejszy lub późniejszy. Prawdą jest jednak to, że terminy poezja cmentarna lub poezja grobów stosuje się w historii literatury do zespołu osiemnastowiecznych, angielskich wierszy i poematów o charakterze prymarnie medytacyjnym i refleksyjnym³. Utwory tego rodzaju podejmowały i rozważały w pierwszym rzędzie tematy śmiertelności i nieśmiertelności, przemijania, kruchości ludzkiego życia, okropności zgonu, pochówku, grobu, „trumiennego łoża” po śmierci, symboliki martwego, rozkładającego się ciała, posępnej, cmentarnej nocy i ciszy. Wyrażały uczucia smutku, żalu, skargi, rozpacz i melancholii z powodu niepowetowanej straty bliskiej osoby po jej odejściu ze świata żywych. Stawiały dramatyczne pytania o sens życia i śmierci, o znaczenie symboliki grobu dla żyjących i pośmiertnego „co dalej”.

W poezji tej cmentarze i groby stały się typowym tłem i uprzywilejowaną sceną rozważań. Dały temu wyraz tytuły dwóch wczesnych, popularnych utworów, przynależnych do poezji grobów: *Grób (The Grave)* szkockiego poety Roberta Blaira oraz *Elegia pisana na wiejskim cmentarzu (Elegy Written in a Country Churchyard)*. Ta znacząca i symbolicznie nacechowana sceneria awansowała do roli jednego z ważniejszych wyróżników wspomnianej poezji. Okazała się również jej trwałym dziedzictwem, dokładniej: wyróżnioną i znaczącą kategorią przestrzeni, którą osiemnastowieczni poeci grobów przekazali następnym pokoleniom, kierunkom i okresom literackim wraz z bogatym, przypisanym do niej kompleksem znaczeń, emocji, obrazów i symboli.

Historycznoliteracką zdobyczą i zasługą wspomnianej poezji cmentarnej miała okazać się zatem, jeśli rzecz oglądać i oceniać z dzisiejszej perspektywy, literacka i artystyczna nobilitacja i kanonizacja motywu grobów i cmentarzy. Motywy i obrazy tego typu dowiodły zresztą także swej późniejszej produktywności. Stosowano je z upodobaniem w przyszłości – czyni się to zresztą również dzisiaj – w roli narracyjnego, fabularnego, tematycznego, refleksyjnego, emocjonalnego lub symbolicznego punktu zahaczenia dla literatury i sztuki, w pierwszym rzędzie w poezji lirycznej, pisarstwie poświęconym myśli o śmierci i jej obrazom czy w horrorach. Tworzą one stały repertuar literackiej refleksji egzystencjalnej i eschatologicznej.

Innymi, komplementarnymi w stosunku do cmentarzy i grobów motywami kanonizowanymi w poezji cmentarnej stały się zmierzch, noc, światło księżyca,

³ Nowsze interpretacje tej poezji akcentują jej religijny charakter, w szczególności związek z tradycją kazań wygłaszanych na anglikańskich pogrzebach. Poezja ta odzwierciedlała zmiany w tej dziedzinie w pierwszej połowie XVIII wieku, polegające na przechodzeniu od oficjalnych, kolektywnych form przeżyć religijnych i pobożności do osobistych i intymnych. Stała się ona alternatywą dla drukowanych w owym czasie kazań funeralnych. Motywowała i sankcjonowała estetycznie osobistą medytację na temat śmierci, nadawała jej wyraziste znamiona emocjonalne i subiektywne. Zob. E.J. Van Leeuwen, *Funeral Sermons and Graveyard Poetry. The Ecstasy of Death and Bodily Resurrection*, „Journal for Eighteenth-Century Studies”, Volume 32, Issue 3, September 2009, s. 353-371; E. Parisot, *Piety, Poetry and the Funeral Sermon. Reading Graveyard Poetry in the Eighteenth Century*, „English Studies”, Volume 92, Issue 2, 2011, s. 174-192.

obcowanie ze zmarłymi, ich widzialna lub uprzytomniana obecność w świecie żywych. Jeśli wspominaliśmy na przykład o Karusi z *Romantyczności* Mickiewicza, rozpaczliwie wyciągającej ręce do odwiedzającego ją nocą ducha zmarłego Jasieńka, to musimy pamiętać, że obecność tej sceny w polskiej balladzie zawdzięczamy również po części angielskiej poezji grobów, która otworzyła „ten świat” na kontakty i obcowanie z „tamtym światem” i która starała się oba te przepastnie odległe wzajemnie sfery przybliżyć do siebie czy nawet ze sobą przemieszczać. Reagując na sensualny, racjonalny i zmaterializowany, wyzuty z irracjonalnych treści obraz rzeczywistości, poezja grobów konfrontowała go z doświadczeniami egzystencjalnymi, wykazującymi luki i „miejsca niedookreślenia” racjonalnego obrazu rzeczywistości. Doświadczenia te nasuwały pytania, na które początkująca, lecz stale postępująca nowoczesność nie dawała wyczerpujących, sensownych odpowiedzi i które pomijała milczeniem albo też traktowała wyniośle jako „subiektywne”, nieważne, bez „naukowego” znaczenia.

Trzeba również w tym miejscu podkreślić, że sceneria grobowo-cmentarna i wspomniany wcześniej repertuar motywów nie wyczerpywały bynajmniej znamion poezji grobów. Graniczna, egzystencjalna tematyka rozważań oraz tonacja bólu, skargi, żalu, lęku, rozpaczliwej lub melancholijnej wyciskały swoje piętno także na poetyckich formach wypowiedzi. Ekstremalne emocje, które dochodziły do głosu w omawianej poezji cmentarnej, rozsadały dominujące w epoce neoklasyzystyczne szablony pastoralne oraz zakłócały właściwy im ład formalny. Poeci grobów chętnie posługiwali się w efekcie językiem i stylem retorycznie udramatyzowanym, oddającym zmienny przepływ skrajnych emocji z powodu straty bliskich. Przywołując ich obrazy i wspomnienia, nasycali monologi elementami dialogu i konwersacji z duchami zmarłych. Oddając patos śmierci oraz pobytu w wilgotnym, ponurym grobie i pustym otoczeniu cmentarnym, wyrażając uczucia strachu, przerażenia, frustracji i bólu, apelowali zarazem o zrozumienie, współczucie i świadectwo czytelników. Osadzali tą drogą poezję grobów zarówno w tradycjach ludowych, jak i w powszechnym, elementarnym doświadczeniu egzystencjalnym. Ewokowali przy tym literackie i kulturowe symbole, które tradycje te i doświadczenie wyrażały, obrazowały i komunikowały. Tworzona w znacznej części przez protestanckich duchownych, poezja grobów wiązała również z upodobaniem refleksje i wynurzenia liryczne z chrześcijańskimi dyskursami teologicznym. Lirykę thanatologiczną sprzęgała w ten sposób z aktualnymi kwestiami religijnymi i filozoficznymi. Czyniła jednocześnie poezję uniwersalnym forum dialogu o sprawach życia i śmierci.

Mimo iż w literaturze przedmiotu występują niekiedy określenia „angielsko-szkocka szkoła cmentarna” (*the graveyard school*), to w rzeczywistości poeci cmentarni nie tworzyli jednakże regularnej, zorganizowanej i spójnej grupy, usytuowanej w jakimś jednym, ściśle określonym miejscu. Nie stanowili także zintegrowanego zbioru poetów żyjących w tym samym czasie. Nie unikali też

kontaktów z pisarzami reprezentującymi inne kierunki i style poetyckie. Tak więc prekursorem poezji cmentarnej był młodo zmarły, żyjący w Dublinie anglikański duchowny i poeta Thomas Parnell (1679-1718), autor wydanego pośmiertnie poematu *A Night-Piece on Death* (1721), blisko zaprzyjaźniony i współpracujący z pisarzami Aleksandrem Pope i Jonathanem Swiftem, niewiele mającymi w istocie rzeczy wspólnego z poezją grobów⁴.

Jednym z bardziej znanych wyrazicieli kierunku cmentarnego stał się Edward Young, autor obszernego, wieloczęściowego poematu zatytułowanego *Nocne myśli* (*Night Thoughts*; pełny tytuł: *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742-1745), innym przedstawicielem z kolei – szkocki duchowny Robert Blair, twórca poematu *Grób* (*The Grave*, 1743), jeszcze innym Thomas Gray. Ten ostatni skomponował głośną *Elegię pisaną na wiejskim cmentarzu* (*Elegy written in a Country Churchyard*, 1751), zwaną niekiedy w skrócie *Elegią Graya*, uważaną przez wielu krytyków za szczytowe osiągnięcie poezji cmentarnej.

Gray rozpoczął pisanie legendarnej *Elegii*, jak głoszą świadectwa, jeszcze w 1742 roku, lecz zaniechał wtedy dalszej pracy nad nią. Ukończył utwór dopiero po latach, w 1750 roku, na przykościelnym cmentarzu w miejscowości Stoke Poges, Buckinghamshire (stąd wzmianka w tytule o „wiejskim cmentarzu”). Opublikował go w następnym roku. *Elegia* wyróżniała się na tle innych wierszy cmentarnych mistrzostwem formy i giętkością języka oraz spokojnym, refleksyjnym i stoickim tonem. Stała się po opublikowaniu literacką sensacją. Zdobyła z czasem szerokie uznanie i zapewniła poecie trwałe miejsce w angielskiej literaturze. Zasługuje z pewnością na osobne omówienie.

Utwory w duchu poezji cmentarnej tworzyło także wielu innych poetów. Do „szkoły cmentarnej” są zaliczani Thomas Warton junior, autor znacząco zatytułowanego poematu *Przyjemność melancholii* (*The Pleasure of Melancholy*), biskup Thomas Percy, odkrywca i propagator starych ballad (1765), Oliver Goldsmith, William Cowper, Christopher Smart (który zdobył sławę jako twórca popularnej liryki religijnej, a jednocześnie był poetą, który otarł się o więzienie za długi oraz doświadczał napadów szaleństwa), James MacPherson, William Collins, Thomas Chatterton, Mark Akenside, Joseph Warton, Henry Kirke White. Do wspomnianego kierunku zalicza się również niekiedy Jamesa Thomsona, autora poematu *The Seasons* (1726-1730).

Nie wszyscy ci poeci uprawiali twórczość wyłącznie i monotennie w nastroju cmentarnym. Repertuar niektórych z nich był rozległy i wewnętrznie zróżnicowany i tylko sporadycznie zahaczał o te czy inne motywy cmentarne, jak melancholia. Zwracał się też ku starym angielskim formom poetyckim i poezji ludowej.

⁴ Poemat Parnella nasycony tematycznie motywami grobów *A Night-Piece on Death* znalazł się w zestawionym i zredagowanym przez A. Pope’a zbiorze *Poems on Several Occasions*, który ukazał się w grudniu 1721 roku (na karcie tytułowej zbioru widnieje jednak data 1722).

Przykładem takiego poety mógł być wspomniany Thomas Wharton junior, historyk literatury angielskiej, krytyk, dzierzący w okresie 1785-1790 zaszczytny tytuł „Poet Laureate of England”. Także Thomas Gray pisywał od czasu do czasu utwory lekkie, by wspomnieć żartobliwą *Ode on the Death of a Favourite Cat, Drowned in a Tub of Gold Fishes*, opiewającą w heroikomicznym stylu śmierć kota należącego do przyjaciela, sir Horace Walpole’a. Utwór ten, warto dodać, opatrzył ilustracjami William Blake.

Z drugiej strony, kierunek cmentarny wyrażał niektóre ogólne przemiany i przewartościowania literackie dokonujące się w połowie XVIII wieku, prowadzące ku nowym prądom literackim i artystycznym, jak gotycyzm, sentymentalizm lub romantyzm. Dorobek, który zgromadzili poeci grobów, był w tym czy innym stopniu i zakresie przyswajany także przez inne nurty literackie, podobnie zresztą jak poeci związani z poezją grobów sięgali po formy kulturowane przez inne kierunki i uprawiane przez reprezentujących je autorów, jak gatunek ody lub ballady.

W przekroju historycznoliterackim znaczące było to, że poezja cmentarna w swoim czasie zarówno uzyskiwała znaczny rozgłos, jak i zdobyła licznych naśladowców i kontynuatorów w ówczesnej Anglii i Europie. Mimo iż utwory cmentarne były pisane na ogół w stylu neoklasycystycznym, dominującym wówczas w Anglii, stały się zaczynem lub składnikiem gotycyzmu, preromantyzmu, sentymentalizmu i romantyzmu. Znaczenie poezji, którą zainicjowali i uprawiali poeci grobów, trafnie wyraził Fred Botting. Otóż poeci ci, pisał:

zakreślali konieczne granice oświeconemu światu i wyznaczali ramy neoklasycystycznej percepcji. Cmentarna ciemność zagrażała metaforycznie światłu rozumu sugerując, iż istnieją rzeczy, o których nic nie wiemy. Nastrój przygnębienia mącił formalny porządek oraz klarowną jedność i przejrzystość form; ich nieład wywoływał z kolei poczucie tajemniczości oraz rozpałał pasje i emocje obce rozumowi. Nocne mary wyobraźni powoływały do życia królestwo nienaturalnych i fantastycznych stworzeń, podczas gdy obrazy ruin uzmysławiały istnienie wymiaru czasowego, który wykraczał poza racjonalne rozumienie i poczucie skończoności. I to były właśnie te myśli, które wyczarowywali poeci cmentarni⁵.

Utwory powstające w kręgu *graveyard poetry* nie poprzestawały, rzecz jasna, na opisie cmentarzy i grobowców. Przyczyniały się do ukształtowania specyficznej wrażliwości, skierowanej ku przeżywaniu własnego lub cudzego losu, zwłaszcza

⁵ „They marked the limits necessary to the constitution of an enlightened world and delineated the limitations of neoclassical perceptions. Darkness, metaphorically, threatened the light of reason with what it did not know. Gloom cast perceptions of formal order and unified design into obscurity; its uncertainty generated both a sense of mystery and passions and emotions alien to reason. Night gave free reign to imagination’s unnatural and marvellous creatures, while ruins testified to a temporality that exceeded rational understanding and human finitude. These were the thoughts conjured up by Graveyard Poets”. <http://www.poeforward.com/pfevents/gothpoe/program/essay/essay.htm>, data dostępu 10.04.2012. Przekład na język polski mój – E.K.

przemijalności i skończoności egzystencji, samotności śmierci i grobu. Stawiały niepokojące pytania „co dalej”, „co potem”, „co po drugiej stronie”. Dawały ujście stłumionym, mrocznym stronom wyobraźni, lękiem egzystencjalnym, trwodem śmierci, niepewności tego, co oferuje przyszłość.

Innym znamieniem poezji grobów był jej asensualistyczny lub zgoła antysensualistyczny charakter. Postawę tego rodzaju uzasadniała filozofia, która kładła nacisk przede wszystkim na przeżycia i doznania o charakterze refleksyjnym, duchowym, a nie zmysłowym lub cielesno-materialnym. Tam, gdzie wzrok poety kierował się ku grobom, pogrzebom, agonii bliskich, rozkładowi ludzkich zwłok i myślom o własnej nieuniknionej śmierci, tam zazwyczaj brakowało już miejsca na radosną afirmację życia oraz na podziwianie urody świata i delektowanie się jego wyrafinowanymi, zmysłowymi rozkoszami. Wielu poetów z kręgu poezji cmentarnej było zresztą anglikańskimi duchownymi i przejawiało z tego względu troskę o demonstrowanie myśli i uczuć religijnych. Przygotowywali w ten sposób, nawiasem mówiąc, grunt pod romantyczną religijność, mistycyzm i spirytualizm.

Utwory z kręgu poezji cmentarnej preferowały silnie zabarwione uczuciami gatunki liryczne, takie jak udratyzowany i pełen emocji monolog medytacyjny, elegia czy testament. Dawały one sposobność wyrażania głęboko subiektywnych i intymnych przeżyć, ujawniających częstokroć tłumione, ukrywane w dyskursach towarzyskich nieoficjalne strony autorskiej psychiki. Wiodły one ku poezji bezpośredniej, osobistej, konfesyjnej, intymnej, wyłamującej się niejednokrotnie z rygorów neoklasycystycznej konwencji. Odstępowały od przyjętej w nich dyscypliny i powściągliwości w wyrażaniu „prywatnych” uczuć i odczuć. Bezpośredniość, szczerłość i otwartość tego typu demonstrowały na przykład *Ody na tematy opisowe i alegoryczne (Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects, 1747)* Williama Collinsa, uważanego później przez romantyków angielskich za prekursora. William Cowper wprowadzał z kolei do poezji cmentarnej wiejskie krajobrazy i sceny z życia powszedniego, czym również torował drogę późniejszym „poetom jezior”.

Poezja grobów, sumując, mogła na pierwszy rzut oka sprawiać wrażenie reakcji na omówioną wcześniej nowoczesną i naukową przebudowę obrazu świata i kosmosu oraz wydawać się regresywnym, nostalgicznym zwrotem ku średniowieczu i barokowi, podczas gdy w rzeczywistości torowała w wielu dziedzinach – zwłaszcza w otwarciu się na subiektywne, ekstremalne przeżycia jednostki, w dążeniu do bezpośredniej, poetyckiej formy wyrazu oraz dzięki skupieniu się na granicznej refleksji egzystencjalnej – drogę ku przyszłości oraz ku romantycznym, radykalnym przewartościowaniom i zmianom w literaturze.

III. *Rendez-vous*, które nas nie ominie: *Grób* Roberta Blaira (1743)

Do pierwszeństwa w zainicjowaniu poezji cmentarnej aspirowało wielu poetów angielskich lat 1740. i ewentualnie dekad poprzedzających, ale historia literatury wyróżnia przede wszystkim nazwiska dwóch poetów, którzy jako pierwsi skomponowali utwory uznane za programowe dla wspomnianego kierunku, inicjujące faktycznie poezję cmentarną jako zjawisko zbiorowe, historycznoliterackie i oddziałujące na następców. Jednym z nich był szkocki poeta Robert Blair, autor poematu *Grób* (*The Grave*), drugim Edward Young, twórca poematu w dziewięciu częściach, którego oryginalny tytuł *Skarga, czyli Nocne myśli o życiu, śmierci i nieśmiertelności* (*The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality*, 1742-1745) zastępowano potocznie wygodnym skrótem *Nocne myśli* (*Night Thoughts*).

Obaj ci poeci, nawiasem mówiąc, uprawiali zawód duchownego, a Young posiadał nawet szaczną godność kapelana królewskiego. Utwory obu zilustrował później (pośmiertnie) William Blake, co z jednej strony wskazywało na trwałość recepcji i niegasnącą popularność obu poematów, z drugiej zaś strony podkreślało pozycję autorów jako „ojców założycieli” poezji cmentarnej. Ilustracje Blake’a zapewniły utworom dodatkowy rezonans. Zajmijmy się tutaj w pierwszej kolejności utworem Blaira, którego tytuł odnosi się wprost do logo poezji cmentarnej.

Robert Blair urodził się w 1699 roku w Edynburgu w Szkocji, w rodzinie prebiteriańskiego ministra, jednego z tamtejszych kapelanów królewskich. Kształcił się na miejscowym uniwersytecie oraz w Holandii. W młodości nie przejawiał większej aktywności literackiej i nie zapisał się niczym szczególnym. W 1731 roku otrzymał posadę na probostwie Athelstaneford, a w 1738 roku ożenił się. Żona Izabella powiła mu pięciu synów i córkę. Ta prorodzinna (i prokreacyjna) postawa życiowa Blaira tworzyła zaskakujący kontrast z mroczną wyobraźnią literacką i zafascynowaniem śmiercią, które wyraził i utrwalił poemat *Grób*.

Jeszcze zanim opuścił Edynburg, Blair rozpoczął pracę nad poematem o grobie, ale ukończył go dopiero po latach, około roku 1742, i opublikował wkrótce. Utwór „wstrzelił się” idealnie w panujące nastroje literackie i spotkał się z przychylnym odbiorem. Mimo odniesionego sukcesu Blair nie dał się jednakże skusić blaskiem sławy poetyckiej i widokami kariery literackiej. Nie porzucił wiejskiej samotni i nie zamienił zajęć duchownego na pisarskie. Pozostał autorem, który zapisał się w pamięci współczesnych i potomnych w zasadzie tylko jednym utworem, co prawda znaczącym czy nawet wybitnym. Jego poetycki dorobek życia wyniósł zaledwie 1000 wersów. Zmarł w 1746 roku, w wieku 47 lat. Spoczywa na przykościelnym dziedzińcu w Athelstaneford, w skromnej mogile przykrytej płaskim kamieniem z wrytymi inicjałami R.B.

Poemat Blaira okazał się nie tylko pierwszym, lecz także jednym z najlepszych z obfitej serii utworów o tematyce grobu. Liczył siedemset sześćdziesiąt siedem wersów. Blair napisał go białym wierszem (*blank verse*), popularną brytyjską miarą wierszową, znaną jako bezrymowy pentametr jambiczny, używany w przeszłości przez takie znakomitości literackie, jak William Shakespeare, który posługiwał się nim w dramatach, oraz Milton, który użył go *Raju utraconym*. Białe wiersze stosowali także w XIX wieku romantycy (William Wordsworth, Percy Bysshe Shelley, John Keats). Dawał on poecie względną swobodę retoryczną i Blair z powodzeniem z niej korzystał. Ukształtował w następstwie poemat w duchu rozluźnionej poetyki neoklasycystycznej. Uderzały w nim zagęszczenie środków językowo-stylistycznych i retorycznych oraz żarliwa, namiętna aura emocjonalna.

Modelowe i symboliczne było zagajenie omawianego utworu. Otwierał go obraz ludzi kontynuujących życiową wędrówkę różnymi drogami, w różnych celach i do różnych miejsc przeznaczenia, aby znaleźć się ostatecznie w jednym i tym samym, docelowym miejscu spotkania („rendez-vous”), w grobie, niezależnie od tego, jak bardzo gorąco pragnęliby oni uniknąć tego miejsca:

While some affect the sun, and some the shade,
Some flee the city, some the hermitage;
Their aims as various, as the roads they take
In journeying through life; – the task be mine,
To paint the gloomy horrors of the tomb;
The appointed place of rendezvous, where all
These travellers meet⁶.

Deklarując tedy w trybie i stylu poezji opisowej, iż zadanie poety polega na tym, aby odmalować „ponure okropieństwo grobowca”, Blair lokalizował je w samym fizycznym kształcie mogiły, w jej symbolicznej wymowie, w panicznym lęku, jaki perspektywa śmierci, złożenia w trumnie i zamknięcia w grobowcu budziła wśród śmiertelników, jak w ogóle u wszystkich twórców żywej natury. Personifikował w rezultacie grób jako władcę (*king*) dzierżącego klucze do śmierci i piekła. Kojarzył go z przerażającą pustką, ciemnością, gęstą nocą, miejscem, gdzie panuje milczenie, wilgoć, odór rozkładających się zwłok:

⁶ Cyt. wg: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/8pbbf10h.htm#section23>. Data dostępu: 11.04.2012. Wszystkie cytaty z poematu Blaira pochodzą z elektronicznej edycji Gutenberga. Przekład mój – E.K.

Gdy jedni gustują w słońcu, inni w cieniu,
Jedni pierzchają z miasta, inni z pustelni,
Ich cele są różne, tak samo jak ich drogi
W podróży przez życie – moim zadaniem jest wszakże
Malować posępne okropności grobu:
Z góry umówione miejsce *rendez-vous*, gdzie schodzą się
Wszyscy ci podróżnicy.

—The Grave, dread thing!
 Men shiver when thou'rt named: Nature appall'd
 Shakes off her wonted firmness. Ah! how dark
 Thy long-extended realms, and rueful wastes!
 Where nought but silence reigns, and night, dark night,
 Dark as was chaos, ere the infant Sun
 Was roll'd together, or had tried his beams
 Athwart the gloom profound⁷.

Grozę grobowca podkreślały rekwizyty z nim związane: przejmująca wilgoć, słabe światełko świecy w gęstej ciemności grobowego lochu, liryczny pean na cześć pozostawionej w nim cisowej trumny, zwłoki nieboszczyka, szkielet, robaki gryzące ciało, opowieści o duchach zmarłych snujących się nocą po cmentarzu przy świetle księżycy i śmiałkach próbujących splądrować groby zmarłych. Blair przywoływał zatem w poemacie ludowe opowieści i legendy, które ukazywały lub ewokowały niesamowitość cmentarza. Osadzał w ten sposób utwór w kręgu potocznych wyobrażeń i folklorystycznych asocjacji i potęgował jego retoryczną sugestywność.

Poemat Blaira kontrastował grozę aktu zgonu i pochówku z uroczystą pompą ceremonii pogrzebowej, adresowanej i przeznaczonej dla żywych, bez znaczenia dla zmarłych, wpisującej pogrzeb i grób – miejsce wiecznego spoczynku – w targowisko socjalnych próżności, przenoszących na śmierć elementy zbiorowego spektaklu i chełpienia się. Ukazywał w konsekwencji grób jako symbol zawieszenia, przewartościowania i kruchości pożądaných dóbr, które w życiu uchodzą za jego najwyższe cele i wyzwalają skrajne namiętności.

Wprowadzając elementy homiletyczne i moralizujące, poemat Blaira tracił jednakże częściowo deskryptywną spistość i konsekwencję. Pisarz włączał odruchowo do poematu elementy oracji pogrzebowych, stanowiących literackie i kulturowe zaplecze poezji grobów⁸. Eksponował moralne oraz egzystencjalne funkcje i znaczenia grobu. Wywodził, iż w obliczu śmierci wspaniałość grobowca, zalety zmarłego – jego uroda i piękno, siła, dzielność, wiedza, bogactwo, pozycja społeczna, zasługi, elokwencja itp. – stają się rzeczą bez znaczenia, rodzajem eschatologicznego żartu i nadprzyrodzonej kpiny. Grób prezentował się więc jako ostrzegawczy znak nietrwałości, względności i zachwiania tych wartości, które kierowały dążeniami i namiętnościami ludzi.

⁷ ...O grobie, przybytku lęku!

Twoje imię wprawia ludzi w drżenie, przerażona natura
 Traci zwykłą stanowczość. Ach! Jakże są mroczne
 Twoje nieobjęte sklepienia, jak żalosna pustka!
 Gdzie panuje głuche milczenie i noc, nieprzenikniona noc;
 Nieprzenikniona jak chaos zanim niemowlęce słońce
 Mogło wytoczyć się i promieniami próbowało
 Przebić głęboką ciemność.

⁸ Zob. przypis 3.

Obraz grobu zarysowany w poemacie Roberta Blaira kumulował i jednocześnie modyfikował średniowieczne i barokowe tradycje funeralne, które łączył z motywami ludowymi i elementami osobistych przeżyć, wyrażających emocjonalny stosunek podmiotu mówiącego i lirycznego. Punktem wyjścia i założeniem utworu zdawał się być neoklasycystyczny poemat opisowy skupiony na grobie w jego materialnej postaci, typowych rekwizytach i społecznej prezencji i funkcji, ale nagromadzenie eschatologicznych emocji rozbijało neoklasycystyczną, konwencjonalną, zretoryzowaną formułę poematu opisowego. Opis zamieniał się u Blaira w ekspresję emocji egzystencjalnych, mających za podkład i podtekst chrześcijańskie wyobrażenia o marności życia doczesnego w obliczu Wielkiej Niewiadomej w życiu pośmiertnym. Poemat przesuwał jednakże typową dla kazań funeralnych retorykę lęku w obliczu śmierci, groźną symbolikę grobu, pochówku, niepewności życia doczesnego ku uniwersalnej, wzburzonej emocjonalnie liryce, dalekiej zresztą od spójności i konsekwencji, lecz zdającej sprawę z właściwego istocie ludzkiej „bytu ku śmierci”, by użyć dwudziestowiecznych słów Martina Heideggera, rewidującego stosunek do życia. I to zadecydowało zapewne o sukcesie poematu.

IV. „Death is the crown of life” („Śmierć jest koroną życia”).

O *Nocnych myślach* Edwarda Younga (1742-1745)

Poemat Edwarda Younga *Skarga, czyli nocne myśli o życiu, śmierci i nieśmiertelności* (*The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*) miał charakter cykliczny i powstawał w sumie przez cztery lata. Liczył około 10 000 wersów i miał być podobno literacką repliką na utwór Aleksandra Pope’a *Essay on Man*. Formę poematu tworzył, formalnie rzecz biorąc, udratyzowany monolog, rodzaj *soliloquium*, którego wewnętrznym adresatem był rozwiązły Lorenzo. Monologujący i rezonujący narrator starał się zawrócić rozpustnika ze złej drogi, pokazując mu nędzę doczesnego życia i majestat Stwórcy.

Każda z dziewięciu części cyklu nosiła odpowiednią numerację „noc pierwsza”, „noc druga” i tak do ostatniej „nocy dziewiątej”. Poszczególne „noce” miały sprecyzowany temat rozważań, skoordynowany z jednolitą, ogólną formułą tytułową poematu. Tak więc przedmiotem rozważań w nocy drugiej były „czas, śmierć i przyjaźń”, piątej „pogorszenie”, szóstej i siódmej „nawrócony niewierny”, ósmej – „pochwała cnoty” itd. Ogólnie biorąc, w pierwszych pięciu nocnych rozmyślaniach dominował nastrój żalu i tonacja skargi z powodu śmierci bliskich, w czterech ostatnich na czoło wysuwały się rozważania z dziedziny apologetyki chrześcijańskiej.

Pierwszy poemat z cyklu *Nocne myśli* ukazał się rok wcześniej niż *Grób* Blaira, ostatni parę lat po nim. Utwory obu poetów w pewnym stopniu kon-

kurowały ze sobą tematyką i nastrojem zmagając się z niechętną dla tego typu poezji koniunkturą neoklasycystyczną. Niektórzy krytycy angielscy sądzą, że to właśnie sukces poematu Blaira zachęcił Younga do kontynuowania i szlifowania swojego dzieła. *Nocne myśli* Younga były niewątpliwie nieco bardziej poetycko zgrzebne i monotonne w porównaniu z *Grobem* Blaira, który był utworem bardziej swobodnym i zarazem poetycko wyszlifowanym; bardziej wysmakowanym i eleganckim w wykończeniu (jeśli kwalifikacje estetyczne tego typu nie brzmią nazbyt zgrzytliwie w zestawieniu z grobowymi i thanatologicznymi okropnościami tematyki). Youngowi, którego popularność i oddziaływanie były zresztą niewspółmiernie większe od Blaira, rytualnie zarzucano sztuczność i dłużyzny. Można by dorzucić do tego rezonerski, parenetyczny i kaznodziejski ton, który dochodził do głosu w wielu partiach dziewięcioczęściowego poematu.

Jego treść była zresztą bardziej abstrakcyjna i rozproszona w zestawieniu z treścią utworu Blaire'a. U tego ostatniego osnowa poematu koncentrowała się w zasadzie wokół motywu i obrazu grobowca – utwór od niego wychodził i mniej więcej regularnie do niego powracał – natomiast Young eksponował z kolei przede wszystkim motyw śmierci (*death*), będącej zresztą w planie retorycznym w wielu fragmentach metonimią grobu, podczas gdy słowo grób (*grave, tomb*) uzyskiwało zwykle bardziej ogólne i przenośne znaczenie. Różnice te wynikały z odmiennej koncepcji i poetyki obu poematów. *Grób* Blaira utrzymywał związki z tradycją poematu opisowego, tymczasem *Nocne myśli* Younga upodabniały się bardziej do refleksyjnej, udramatyzowanej medytacji. Nie bez podstaw Young stwierdzał w przedmowie, iż jego *Nocne myśli* „różnią się od typowej poezji, która z długiej narracji wysnuwa krótkie morały”, ponieważ u niego, odwrotnie, „narracja jest krótka, podczas gdy treść moralna [*morality*], która z niej wypływa, stanowi o prawdziwym ciężarze gatunkowym poematu”⁹.

Utwór Younga odwoływał się ponadto w sposób zawoalowany do okoliczności biograficznych. Trzeba w tym miejscu wyjaśnić, że Edward Young był i starszy od Blaira, i żył od niego dłużej: urodził się w 1683, zmarł w 1765 roku. Stało się to, nawiasem mówiąc, mniej więcej w tym samym czasie, w którym ukazały się ważne dla przyszłych losów literatury angielskiej i europejskiej, w tym polskiej, *Reliques of Ancient English Poetry* biskupa Thomasa Percy'ego. Otworzyły one w dziejach literatury epokę ballad i torowały bezpośrednio drogę romantyzmowi oraz pokrewnym mu prądom poetyckim. Young, dodajmy, debiutował również wcześniej od Blaira, w 1713 roku, i zdawał się traktować pisanie profesjonalnie, jako źródło dochodów. Na wcześniejszą twórczość autora *Nocnych myśli* składały się głównie satyry, dramaty, utwory panegiryczne i religijne, pisane, jak wska-

⁹ Cyt. wg: *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality, Preface*, <http://www.gutenberg.org/files/33156/33156-h/33156-h.htm>. Data dostępu: 10.04.2012. Wszystkie cytaty z Younga pochodzą z edycji elektronicznej Gutenberga. Przekład na język polski mój – E.K.

zywały towarzyszące im listy dedykacyjne i korespondencja osobista, w nadziei uzyskania hojnego wsparcia ze strony zamożnych i wpływowych mecenasów.

Postawa tego typu spotykała się jednakże niejednokrotnie z krytyką w późniejszej recepcji, gdyż podważała zapewnienia Younga o bezinteresowności, szczerości i spontaniczności jego lirycznych wynurzeń. Na podwójność postawy Younga – religijnego moralisty i literata gorliwie zabiegającego o apanaże, sprzedającego niejako czytelnikom za pośrednictwem literatury osobiste nieszczęścia – zwrócił uwagę George Eliot w poświęconym poecie eseju biograficznym *Worldliness and Other-Worldliness. The Poet Young*¹⁰.

O powstaniu *Nocnych myśli* zdecydowały istotnie, jak wskazywałyby okoliczności, niefortunne wydarzenia w życiu Younga. W 1731 roku pojął on za żonę – będąc w tym czasie niemal już pięćdziesięcioletkiem – Lady Elizabeth Lee z arystokratycznego domu, wdowę po pułkowniku Lee, matkę dwojga dzieci z pierwszego małżeństwa, osobę wszelako zamożną i wpływową na królewskim dworze. Wkrótce jednak na życie Younga spadła czarna seria rodzinnych nieszczęść. Córka żony zmarła nieoczekiwanie w 1736 roku w Lyonie w drodze do Nicei, jej mąż (który zresztą zdążył już drugi raz ożenić się) zmarł w 1740 roku, natomiast żona Younga Elżbieta opuściła świat żywych w rok po byłym zięciu. Mimo literackich sukcesów i sławy, poeta podobno nigdy nie podźwignął się z ciosu, jakim stała się dla niego śmierć żony. Wycofał się z aktywnego życia publicznego i kościelnego. Obrabiał życie pisarza i klerka, z dala od światowego zgiełku i towarzyskich przyjemności.

Utrwalił się w rezultacie pogląd – aluzyjnie wpisał go w utwór sam poeta – iż seryjne zgony stały się nie tylko przyczyną powstania *Nocnych myśli*, lecz że ich treść została także osnuta na kanwie wspomnianych nieszczęść. Ta autobiograficzna aura przysporzyła utworowi wielu współczujących czytelników i znacznej popularności, choć krytycy dość wcześnie wykryli w niej luki i nadinterpretacje. Tak czy inaczej w przedmowie do utworu Young zapewniał czytelnika o spontanicznej, branej „prosto z życia” zawartości poematu:

Ponieważ powody powstania tego poematu były realne, a nie fikcyjne, toteż metoda jego pisania wywodziła się raczej z tego, co spontanicznie rodziło się z tej okazji w umyśle autora, a nie

¹⁰ Tekst G. Eliota *Worldliness and Other-Worldliness. The Poet Young* ukazał się w „The Westminster Review New Series” XI (Jan 1857): 1-41. Cytuję go wg Projektu Gutenberga: <http://www.gutenberg.org/files/28289/28289-h/28289-h.htm>. Data dostępu: 14.04.2012. Tekst Gutenberga opiera się na publikacji *The Essays of „George Eliot”*, New York 1883, s. 205-256. G. Eliot wskazywał na swoistą monotonię pisarstwa Younga. Pisał: „*Nocne myśli* różnią od wcześniejszych dzieł zasadniczo tylko stopniem, ale bynajmniej nie jakością i siłą oddziaływania. Niezależnie od tego, czy [Young] pisze prozę czy poezję, czy posługuje się wierszem rymowanym czy białym, czy tworzy dramaty, satyry, ody czy medytacje, wszędzie spotykamy tego samego Younga – ten sam wąski krąg myśli, to samo upodobanie w abstrakcjach, ten sam panoramiczny obraz spraw ludzkich, tę samą skłonność do antytetycznych apothegmatów i rapsodycznych klimaksów”.

z wyrozumowania czy wykoncypowania; [wynikała] z tego, co w naturze prawdopodobne. [...] wspomniane fakty odciskały się w sposób naturalny jako moralne refleksje w myśli pisarza¹¹.

Nocne myśli odniosły sukces także na kontynencie, nie tylko w Anglii. Tłumaczono je na francuski, niemiecki, hiszpański, portugalski, włoski, szwedzki, nawet na węgierski. Odnajdywano w nich świeżą, żywą i szczerą lirykę osobistą. Posługując się białym wierszem, Young nadał zarazem poematowi estetyczne i stylowe znamiona wzniosłości (*sublimity*). Zainspirował tą wysoką tonacją i aurą młodego filozofa Edmunda Burke do napisania dzieła *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), przełomowego, jak wykazały późniejsze nawiązania, dla estetyki osiemnastowiecznej¹².

Kolejny rozgłos przyniósł jednakże Youngowi szkic krytyczno-teoretyczny *Conjectures on Original Composition* (1759), napisany w formie listu do przyjaciela Samuela Richardsona. Young zainicjował tym szkicem pod wpływem filozofii Johna Locke'a zmianę paradygmatu w ówczesnym teoretycznym myśleniu o literaturze. Zmiana ta wyraziła się w pryncypialnym przesunięciu uwagi z estetycznej reakcji na utwór, oceniany ze względu na zgodność z klasycystycznymi normami i na pojęcie naśladowania, na wewnętrzne właściwości samego dzieła, jego indywidualne, autorskie wykonanie oraz na kryteria oryginalności, nowatorstwa i niepowtarzalności w jego realizacji. Young, ponadto, uzasadnił krytycznie i teoretycznie przewagę poetyckiego geniuszu nad poetą imitatorem, naśladowującym starożytne wzory. Dystansując się od kultu starożytnych, ogłosił Szekspira za nowoczesnego geniusza. Dokonał w ten sposób zasadniczego przewartościowania w hierarchii autorytetów literackich. Zrozumiał, że *Conjectures* spotkały się na kontynencie (zwłaszcza w Niemczech) z zainteresowaniem oraz zapoczątkowały romantyczne i modernistyczne „trzęsienie ziemi” w myśleniu o literaturze.

Znaczącym dokonaniem Younga było też to, że cyklem *Nocnych myśli* nobilitował literacki temat nocy, grozy i makabry oraz wydatnie przyczynił się do jego popularności, by wspomnieć chociażby słynne *Hymnen an die Nacht* Novalisa, które stały się jednym z kanonicznych utworów poezji romantycznej. Young

¹¹ *As the occasion of this Poem was real, not fictitious; so the method pursued in it was rather imposed by what spontaneously arose in the Author's mind on that occasion, than meditated or designed. Which will appear very probable from the nature of it. [...] the facts mentioned did naturally pour these moral reflections on the thought of the Writer.* Cyt. wg: *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality, Preface*, <http://www.gutenberg.org/files/33156/33156-h/33156-h.htm>. Data dostępu: 13.04.2012. Przekład na język polski mój – E.K.

¹² Burke rozłączył pojęcia piękna (*beautiful*) i wzniosłości (*sublime*). Wyrazem piękna było na przykład światło, lecz nie mogło już być nim ani światło zbyt intensywne, ani tym bardziej ciemność, zacierające kontury obiektu. Te ostatnie tworzą sferę wzniosłości. Poruszają wyobraźnię za sprawą tego, co ciemne, mętne i niepewne do granicy horroru, okropności. Obie te kategorie estetyczne bywają jednakże źródłem przyjemności (*pleasure*). Horror dostarcza jednakże przyjemności jedynie wtedy, kiedy wiemy, że obrazuje fikcję.

uczynił noc symbolem logicznie i emocjonalnie powiązonym z ciemnością, milczeniem, samotną myślą, a przede wszystkim z ponurym, budzącym grozę grobem (grobowcem) jako swego rodzaju „świętynią nocy”, która przyjmuje nieprzerwanie ofiary z życia ludzkiego:

Silence and darkness: solemn sisters! twins
 From ancient Night, who nurse the tender thought
 To reason, and on reason build resolve
 (That column of true majesty in man),
 Assist me: I will thank you in the grave;
 The grave, your kingdom: there this frame shall fall
 A victim sacred to your dreary shrine [I, 28-34]¹³.

W trzeciej części poematu *Narcissa* Young z polemiczną werwą konfrontował postawę afirmującą życie z afirmacją śmierci oraz dokonywał w tej dziedzinie swoistego przewartościowania wartości. Wynosił tedy śmierć ponad samo życie uznając, iż życie przykuwa duszę do ziemi, podczas gdy śmierć, przeciwnie, uskrzydla ją i unosi ponad sfery niebiańskie. Śmierć, głosił twórca poematu, jedynie grzebie ciało, życie natomiast duszę. Spowite ciemnością życie, jak poeta argumentował w trybie i języku abstrakcyjnej alegorii, jedynie poprzez szczeliny ogląda prawdziwe światło, podczas gdy bezcielesna śmierć lubuje się w zaświatach jego pełnią.

Zwracając się do Lorenca, jednego z milczących adresatów *Nocnych myśli*, oraz nawiązując w podtekście do sokratycznych dialogów Platona, podmiot mówiący poematu przekonywał czytelnika, iż życie ludzkie jest jedynie triumfem rozsypującej się gliny, pobytem w zakratowanej klatce, gdy śmierć – porywem nieskończonego ducha i afirmacją pierwiastka boskiego za sprawą duszy wyzwolonej z ludzkiej powłoki cielesnej. Życie tedy daje człowiekowi, dowodził poeta, niewiele, śmierć oferuje mu znacznie więcej. Przewrotny wywód o wyższości śmierci nad życiem poeta zamykał zaskakującą puentą, iż „życie jest dłużnikiem grobu” (*life's a debtor to the grave*), śmierć natomiast – progiem do świetlanej wieczności:

¹³ Wszystkie cytaty *Night Thoughts* pochodzą z elektronicznego wydania Gutenberga. Data dostępu: 7.04.2012. Cyfra rzymska oznacza numer nocy, cyfry arabskie – wiersze. Przekład mój – E.K.

Milczenie i ciemność: czcigodne siostry! bliźniaczki,
 Potomstwo prastarej nocy, która niańczy delikatną myśl
 Dla rozumu i powierza ją jego determinacji
 (Tej kolumnie prawdziwego dostojeństwa w człowieku),
 Towarzyszcie mi: Podziękuję wam w grobie;
 Grobie, waszym królestwie; tam właśnie mój szkielet się znajdzie,
 Uświęcona ofiara dla waszego posępnego sanktuarium. [I, 28-34]

Life makes the soul dependent on the dust;
Death gives her wings to mount above the spheres.
 Through chinks, styled organs, dim life peeps at light;
 Death bursts th' involving cloud, and all is day;
 All eye, all ear, the disembodied power [452].
 [...]
 Death but entombs the body; life the soul [458].
 Is Death then guiltless? How he marks his way
 With dreadful waste of what deserves to shine!
 Art, genius, fortune, elevated power!
 With various lustres these light up the world,
 Which Death puts out, and darkens human race [463].
 I grant, Lorenzo! this indictment just:
 The sage, peer, potentate, king, conqueror!
 Death humbles these; more barbarous life, the man.
Life is the triumph of our mouldering clay;
Death, of the spirit infinite! divine!
 Death has no dread, but what frail life imparts;
 Nor life true joy, but what kind death improves [470].
 No bliss has life to boast, till death can give
 Far greater; life's a debtor to the grave,
 Dark lattice! letting in eternal day [III, 448-473] [podkr. E.K.]¹⁴.

Nocne myśli kontynuowały fascynację śmiercią w formie jej retorycznej laudacji, charakterystycznej dla późniejszej poezji cmentarnej, w znacznym stopniu

¹⁴ Życie uzależnia duszę od marnego prochu,
Śmierć uskrzydla ją, by wznieść się ponad sfery.
 Poprzez szczeliny, sztuczne organy, gasnące życie zerka ku światłu,
 Ale śmierć rozsuwa wiszące chmury i wszystko staje się dniem,
 Wszystko widzeniem, słyszeniem, bezcielesną mocą.
 [...]
 Śmierć grzebie ciało, życie grzebie duszę.
 Jest zatem śmierć bez winy? Jakże jednak swoją drogę znaczy
 Strasznym spustoszeniem wszystkiego, co zasługuje na światło!
 Sztuka, geniusz, fortuna, wielka władza!
 Różnymi blaskami rozświetlając świat,
 Gasną wraz ze śmiercią, która zsyła mrok na ród ludzki.
 I ja właśnie, Lorenzo, oświadczam to właśnie:
 Mędrzec, lord, magnat, król, zdobywca!
 Śmierć ich uczy pokory; i barbarzyńskie życie, i człowieka w ogóle.
Życie jest bowiem triumfem rozsypującej się gliny,
Śmierć zaś – z ducha nieskończona, boska!
 Nie zna ona lęku, którego nie szczędzi kruche życie.
 Toteż życie nie może się chępić radością, której nie przebiłaby śmierć,
 Nie może takąż chępić się rozkoszą, gdyż śmierć obiecuje
 Daleko więcej. Życie jest dłużnikiem grobu,
 Mrocznej kratownicy! mieszkania po wieczne czasy. [III, 448-473]

zainicjowanej właśnie omawianym poematem Younga. Dowodziły, iż śmierć jest wspaniałym doradcą (*the great counsellor*) i że myśli o śmierci wpływają dodatnio na ludzki intelekt, gdyż sublimują i uszlachetniają jego działalność. Śmierć, wywodził autor *Nocnych myśli*, nadaje życiu powagę, kształtuje jego rzeczywiste ramy i ocala jego prawdziwą godność. Rozgrzesza akt narodzin, ponieważ znosi brzemień grzechu pierworodnego. Toteż życie bez granicy i momentu śmierci byłoby dla człowieka jedynie przekleństwem i ciężarem nie do zniesienia. Oto jedna z puentujących pochwał śmierci w poemacie Younga:

And feel I, Death! no joy from thought of thee?
 Death, the great counsellor, who man inspires
 With every nobler thought, and fairer deed!
 Death, the deliverer, who rescues man!
 Death, the rewarder, who the rescued crowns!
 Death, that absolves my birth; a curse without it!
 Rich death, that realises all my cares,
 Toils, virtues, hopes; without it a chimera! [III, 511-518]¹⁵.

Podtrzymując tę paradoksalną, cmentarną pochwałę śmierci, autor *Nocnych myśli* konkludował wprost, iż śmierć jest „koroną życia” i że negacja śmierci – odwieczna pokusa, która nieustannie nęci rodzaj ludzki – skazywałaby go na „życie bez życia”, na pustą i jałową egzystencję. Śmierć, zdaniem poety, nadaje, „życiu, które żyje” podwójny sens. Uszlachetnia je zarówno tu i teraz, w jego cielesnym i ziemskim wymiarze, jak i w perspektywie pośmiertnej. W antropologii śmierci i w skończoności egzystencji – tak można by podsumować przekorne i bulwersujące *Nocne myśli* – Young dostrzegł tedy optymistyczną antropologię pełni życia, z kolei w naturalistycznej i witalistycznej antropologii „życia dla życia”, życia dla nurzania się w rozkoszy i konsumpcji – znamię nihilizmu i kłęski.

W odróżnieniu od Roberta Blaira Young odstąpił tedy od jednowymiarowego obrazu ciemności, śmierci i grobu. Powążył się ukazać ich pozytywne aspekty i, by użyć oksymoronu, jasne strony. Intencja przewartościowania stereotypowego obrazu śmierci i lęku przed nią objaśniała zapewne końcową tezę „trzeciej nocy”. Głosiła ona, iż śmierć, władczyni grozy grobu, jest w rzeczywistości „zwiastunem pokoju”. Stawiała dramatyczne pytanie o moment „śmierci samej śmierci” i ziszczenie się nadziei na wieczność:

¹⁵ I czyż naprawdę, o śmierci, żadnej radości z myśli o tobie?

O tobie śmierci, wielki doradco, który zapładniasz
 Każdą szlachetniejszą myślą i [darzysz] sprawiedliwym czynem!
 O tobie śmierci, wybawicielko, która ratujesz człowieka!
 O tobie śmierci, nagrodzicielko, która ocalasz korony!
 O tobie śmierci, która zdejmujesz grzech pierworodny z moich narodzin, bez czego byłbym

przeklęty!

O hojna śmierci, która sprawiasz, że wszystkie moje troski,
 Trudy, cnoty, nadzieje byłyby bez ciebie tylko chimera! [III, 511-518]

Death is the crown of life: [III, 526]
Were death denied, poor man would live in vain:
Were death denied, to live would not be life:
Were death denied, even fools would wish to die.
Death wounds to cure: we fall; we rise; we reign!
 [...]
This king of terrors is the prince of peace.
 When shall I die to vanity, pain, death?
 When shall I die?—When shall I live for ever? [III, 536] (podkr. EK)¹⁶.

Inicjując poezję grobów, Young zamierzał nadać jej, jak pokazuje analiza trzeciej części *Nocnych myśli*, złożony, wielostronny i dialektyczny charakter. Tak się złożyło, iż późniejsza recepcja ujednoznaczniała poemat i wydobywała głównie jego ciemne strony – fascynację chorobliwą i mroczną stroną egzystencji, obrazy okropności, rozpacz, melancholię, moralizatorstwo, dydaktyzm religijny – pomijała natomiast przewrotne i prowokujące pierwiastki dialektyczne zawarte w obrazach nocy, śmierci czy grobu. Doceniano to, iż Young stał się inspiracją dla angielskich i niemieckich romantyków, ale pomijano, iż był rzeczywistym prekursorem antropologii egzystencjalnej – że w pewnym stopniu wyprzedził i jednocześnie przygotował antropologiczne myślenie S. Kierkegaarda, F. Nietzschego i M. Heideggera. Mimo iż od powstania *Nocnych myśli* minęło ponad 250 lat, utwór ten czeka nadal na świeżą, odkrywczą interpretację.

On graveyard poetry – Robert Blair and Edward Young

Keywords: English literature, Robert Blair, Edward Young, Graveyard School of Poetry

S u m m a r y

The term ‘graveyard poetry’ or Graveyard School of Poetry is used in the history of literature to refer to a collection of English poems of the 18th century whose character is primarily meditative and reflexive. The graveyard poets chose intensely emotional lyric genres such as dramatised and full of strong emotions meditative monologue, elegy or last will. They allowed the authors to express deeply subjective and intimate feelings,

¹⁶ Śmierć jest koroną życia:
Przecząc śmierci, lichy człowiek żyje na próżno:
Przecząc śmierci, życie nie byłoby życiem:
Przecząc śmierci, nawet głupiec chciałby śmierci:
Śmierć rani, aby leczyć: upadamy, podnosimy się, władamy!
 [...]
Ta władczyni trwogi jest księżniczką pokoju.
 Kiedy więc umrę dla próżności, bólu, śmierci?
 Kiedy więc umrę? – Kiedy zacznę żyć na wieczność? [III, 536]

which revealed the suppressed and hidden in the social discourse unofficial aspect of their psyche. They led to poetry which is direct, personal, confessional, intimate and reaching out of the rigour of Neoclassical convention. The compositions reflected on mortality and immortality, passing of time, fragility of human life, horror of death, interment, grave, 'coffin bed' after death, symbolism of the dead, decomposing bodies and bleak cemetery night and silence. They were full of sorrow, lugubriousness, grievance, despair and melancholy caused by irreparable loss of a close person who passed away. They asked dramatic questions about the sense of life and death, about the meaning of the symbolism of graves for the living and the postmortem 'what's next'. The graveyard poetry literary and artistically wise ennobled and canonised the motif of grave and cemetery, which changed into meaningful and symbolic scenery. The Graveyard School of Poetry might have appeared to be a reaction to modern and scientific conversion of the world and universe image and therefore might have seemed to be a regressive and nostalgic turn towards Middle Ages and Baroque. In fact, it was paving the way for the future as well as for the romantic, radical reevaluation and changes in literature, especially through opening towards subjective, extreme emotions of an individual, striving for direct poetic form of expression and by virtue of concentrating on boundary existential reflection. The history of literature features above others the names of two poets who were the first to compose poems initiating the graveyard poetry movement as a collective historical-literary phenomenon and influencing the successors – a Scottish poet, Robert Blair, the author of *The Grave* and Edward Young, the author of *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality*.