

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 21 (2021)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.21.10

Anna Kalewska

ORCID 0000-0001-7631-4856

Uniwersytet Warszawski

António Feijó i Leopold Staff – poetyckie wizje Orientu na tle polsko-portugalskich relacji literackich i kulturalnych (od parnasizmu do palimpsestu)

Elżbiecie Milewskiej,
znawczyni relacji polsko-portugalskich,
tłumaczce literatury portugalskojęzycznej,
w drugą rocznicę śmierci

Termin „orientalny” stanowił określenie amatorskiego lub profesjonalnego entuzjazmu dla wszystkiego, co azjatyckie, i był synonimem takich słów jak „egzotyczny”, „tajemniczy”, „głęboki” czy „brzemienny w skutki”; w tym sensie było to przesunięcie bardziej na wschód entuzjazmu, jaki w epoce renesansu żywiła Europa dla starożytnych Greków i Rzymian¹.

Portugalistyka jako dyscyplina naukowa

Związki polsko-portugalskie, rozważane w kontekście relacji słowiańsko-iberyjskich, doczekały się sporej ilości tekstów popularyzatorskich², beletrystycznych³, poetyckich⁴, eseistycznych⁵ i naukowych⁶, poświęconym zwłaszcza dziariuszom, listom podróжным, pamiętnikom, wspomnieniom, reportażom z podróży do Portugalii przedsięwziętych w wieku XIX, o czym w kontekście badań związków polsko-portugalskich pisały Magdalena Bąk i Lidia Romaniszyn-Ziomek w publikacjach wydanych

¹ E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 93.

² J. Pałęcka, O. Sobański, *Porto, sardynka, fado. Kuchnia portugalska*, Warszawa 1980; B. Kieżun, *Portugalia do zjedzenia*, Warszawa 2019.

³ Powieść Marii Magdaleny Starzyckiej *Spijając słońce filiżankami*, Warszawa 2013.

⁴ J. Drzewucki, *Rzeki Portugalii*, Sopot 2016. Wśród wspomnień z podróży pojawiają się poetyckie wizje miast i krain Portugalii: Lizbony, Porto, Coimbry i Algarve.

⁵ Polecam *Szkice portugalskie* Renaty Górczyńskiej (Warszawa 2014), a zwłaszcza znakomitą książkę Marcina Kydryńskiego *Lizbona – muzyka moich ulic* (Warszawa 2013).

⁶ Pisarstwo naukowe o Portugalii, jej historii, literaturze i kulturze rozpoczęli w Polsce: Janina Z. Klave (1921–2008), Elżbieta Milewska (1939–2019) i Franciszek Ziejka (1940–2020), zaś kontynuują od ponad dwu dekad: Ewa Łukaszyk, Wojciech Charchalis, Magdalena Bąk i Anna Kalewska, oraz naukowcy młodszego pokolenia: Jakub Jankowski, Renata Díaz-Szmidt, Anna Działak-Szubińska i Magdalena Doktorska.

nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego: „*Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna*”. *Szkice polsko-portugalskie* (2016) i *Camões i smak sardynek. Polskie dziewiętnastowieczne relacje z podróży do Portugalii* (Bąk, 2019). Autorki pierwszej z wymienionych publikacji pragnęły „zapropionować czytelnikowi kilka zbliżeń, ciąg ujęć poszczególnych fenomenów, które w fascynującej i wciąż czekającej na swoje pełne opracowanie historii literackich związków pomiędzy Polską i Portugalią szczególnie zwróciły naszą uwagę”⁷. Nie zdając sobie być może sprawy z faktu, iż – sparafrazujmy ogólnie znany sąd Edwarda W. Saida⁸ – portugalistyka jest dziedziną nauki. W nurt podróźniczo-diariuszowy wpisują się również opracowania Franciszka Ziejki (2008), Renaty Gorczyńskiej (2014), spora ilość esejów Marii Danilewicz-Zielińskiej (2005), uważanej za nestorkę luzo-poloników, oraz badania historycznoliterackie Elżbiety Milewskiej, a zwłaszcza dysertacja doktorska poświęcona *Związkom kulturalnym i literackim polsko-portugalskim w XVI–XIX wieku* (1991). Historia związków literackich pomiędzy Polską a Portugalią ma szansę otrzymać swoje krótkie podsumowanie i uzupełnienie, zwłaszcza jeśli chodzi o recepcję pisarzy portugalskich i pokrewne motywy orientalne w poezji portugalskiej na przełomie XIX i XX wieku.

Dyskurs naukowy o literaturze portugalskiej daje się usłyszeć od kilkudziesięciu już lat⁹, przybierając na sile u progu trzeciego tysiąclecia wraz z początkiem twórczości akademickiej Ewy Łukaszyk, autorki wybitnej monografii o literaturze portugalskiej *Mgławica Pessoa* (2019).

Słusznie zauważa Renata Díaz-Szmidt, że

[*Mgławica Pessoa*] to nie pierwsze opracowanie Łukaszyk poświęcone literaturze Portugalii. Autorka jest znana z wcześniejszych interesujących publikacji: *Współczesna proza portugalska. Tematy, problemy, obsesje* [2000], *Terytorium a świat. Wyobrażeniowe konfiguracje przestrzeni w literaturze portugalskiej od schyłku średniowiecza do współczesności* [2003], *Pokusa pustyni. Nomadyzm jako wyjście z kryzysu współczesności w pisarstwie José Saramago* [2005] oraz *Imperium i nostalgia. „Styl późny” w kulturze portugalskiej* [2015]. *Mgławica Pessoa*, najobszerniejsza z dotychczasowych pozycji, stanowi zatem swoistą kontynuację i rozwinięcie wcześniejszych tropów badawczych. [...] *Mgławica*... wypełnia lukę w dotychczasowych badaniach portugalistycznych¹⁰.

⁷ M. Bąk, L. Romaniszyn-Ziomek, „*Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna*”. *Szkice polsko-portugalskie*, Katowice 2016, s. 9.

⁸ E.W. Said, *Orientalizm*, dz. cyt., s. 90.

⁹ Por. opracowania historii literatury portugalskiej: J. Dzierżykraj-Morawski, *Literatura portugalska*, [w:] *Wielka literatura powszechna*, Warszawa 1933, t. 2, cz. 2, s. 1013–1116; M. Strzałkowa, J.Z. Klave, *Literatura portugalska*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, Warszawa 1977, t. 1, s. 1047–1088; J. Klave, *Historia literatury portugalskiej. Zarys*, Wrocław 1985. Godne polecenia są także artykuły np.: J. Bachórz, *Z dziejów polskiej sławy Luísa Camõesa w Polsce (1572–1972)*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1976, nr 4/18 (XIX), s. 377–587; M. Danilewicz-Zielińska, *Camões, czyli tryumf poezji*, „Znak” 1984, nr 5–6 (354–355), s. 662–686.

¹⁰ R. Díaz-Szmidt, *Literatury portugalskiej zmagania z pustką (recenzja „Mgławicy Pessoa” Ewy Łukaszyk)*, „Nowe Książki” 2020, nr 2, <http://noweksiążki.com.pl/pl/recenzja/diaz->

Historycznoliterackie, a także translologiczne i dziennikarskie zainteresowania Portugalią przynoszą obfity plon w dziedzinie pisarstwa naukowego. Tak więc, podobnie jak Edward W. Said w 1978 roku podjął próbę sposobu przedstawienia Orientu w naukowym dyskursie Zachodu, opisując tekstualne zainteresowanie Dalekim Wschodem jako „orientalizm naukowy”, działający w Polsce portugaliści podjęli zadanie usystematyzowania wiedzy o krajach języka portugalskiego z punktu widzenia badań literackich, historycznych i językoznawczych. Od 2005 roku, kiedy ukazał się pierwszy *Almanach portugalskojęzyczny*, kolejne inicjatywy przybliżenia czytelnikowi tematów z kręgu kultury Portugalii, Brazylii, Angoli i Mozambiku podejmuje kwartalnik naukowy „Studia Iberystyczne”. Ukazały się dotąd cztery numery tematyczne wspomnianego kwartalnika, poświęcone literaturom i kulturom języka portugalskiego, portugalskojęzycznemu językoznawstwu i studiom nad przekładem, opublikowane w językach polskim i portugalskim, o charakterze oryginalnych monografii naukowych¹¹.

Portugalia budzi zainteresowanie sporego grona amatorów skupionych wokół „3 F” kultury popularnej – zjawisk takich, jak „fado, Fatima, futbol”, jednak coraz częściej kultura portugalska przyciąga uwagę akademików, zwłaszcza o specjalności translologicznej. Portugalistyka jako dziedzina naukowa pokrewna komparatystyce na przestrzeni ostatnich kilkunastu poczyniła ogromny postęp w zakresie przekładów z pogranicza literatury pięknej, socjologii czy badań historycznych, jak i samodzielnych studiów stanowiących uzupełnienie dorobku romanistycznej i polonistycznej tradycji badań historyczno-literackich.

Ambitne zadanie stworzenia naukowej syntezy polsko-portugalskiej problematyki na gruncie kontaktów iberyjsko-słowiańskich podjęli naukowcy współpracujący z CompaRes¹² – Międzynarodowym Stowarzyszeniem do Badań Iberijsko-Słowiańskich. Stowarzyszenie CompaRes zostało powołane na Uniwersytecie Lizbońskim w 2007 roku. Ugruntowane instytucjonalnie studia iberyjsko-słowiańskie zaowocowały systematycznym opracowaniem stosunków polsko-portugalskich w trakcie obrad kilkunastu kongresów Stowarzyszenia i publikacji, ogłaszanych drukiem między innymi w elektronicznym czasopiśmie „e-Letras com/n Vida”¹³

-szmidt-2-2020?prefix=artykul&fbclid=IwAR1aOuQEn90Jq_4D-m0205THMYKCaEIT6B-gTulTY8TzwJy7lxLdQvRSog (dostęp: 23.01.2021).

¹¹ Zagadnieniom portugalistycznym poświęcone są następujące numery krakowskich „Studiów Iberystycznych”: 4/2005 (*Almanach portugalskojęzyczny*), 9/2010 (*Portugalia, Brazylia, Afryka. Wokół Vergílio Ferreira*), 13/2014 (*Światy języka portugalskiego*) oraz 18/2019 (*Luzofonia: jeden świat, różne głosy*), dostępne online wśród publikacji „Studiów Iberystycznych” od numeru 0 (1994) do 18 (2019): <https://filg.uj.edu.pl/nauka/wydawnictwa/studia-iberystyczne/archiwum/> (dostęp: 23.01.2021).

¹² CompaRes: Society for Iberian-Slavonic Studies, <http://www.iberian-slavonic.eu/Eng/ViewContent/2> (dostęp: 26.01.2021).

¹³ O recepcji literatur w języku portugalskim w krajach Europy Centralnej i Wschodniej traktuje nr 2/2019 czasopisma internetowego „e-Letras com/n Vida”, <https://e-lcv.online/index.php/revista/issue/view/2> (dostęp: 26.01.2021).

oraz na portalu naukowym LusoSofia¹⁴. Portugalistyka jako dziedzina nauki uprawiana poza granicami Polski dotyczy przede wszystkim kontaktów kulturalnych polsko-portugalskich, wpisując się niekiedy – jak w swoim czasie studia nad orientalizmem – w teorię studiów postkolonialnych. Kontaktom polsko-portugalskim i polsko-brazylijskim towarzyszy poszerzenie korpusu metodologiczno-badawczego, widoczne zwłaszcza w pracach Henryka Siewierskiego, Mariusza Malinowskiego i Jerzego Mazurka.

Henryk Siewierski, który otrzymał *Brazylię w prezencie* (nawiązujemy w tym miejscu do tytułu zbioru esejów o brazylijsko-portugalskiej tematyce wydanego w Krakowie w 1998 r.), odegrał w Portugalii i Brazylii rolę podobną do tej, jaka przypadła w udziale Czesławowi Miłoszowi w USA. „Brazylijski Miłosz” wraz ze swoim przyjacielem, pisarzem i myślicielem Agostinho da Silva zrealizował tłumaczenie *Mensagem / Przesłania* Fernanda Pessoa (2006), wydane nakładem Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego i Instytutu Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich. W ten sposób została zainicjowana seria wydawnicza Biblioteka Iberyjska¹⁵, krzewiąca publikacje o tematyce związanej z krajami języka hiszpańskiego i portugalskiego. Rola zjawisk tłumaczeniowych (na przykład tekstu jako wielojęzycznego palimpsestu) jest nie do przecenienia w procesie powstania i redefiniowania dyskursu portugalistyki. Zarazem portugalistyka – wspólnie z brazylijanistyką – staje się samodzielną dziedziną komparatystyki, powtarzając i redefiniując proces powstawania i cyrkulacji (po)nowoczesnego dyskursu współczesnej humanistyki.

W nurt studiów nad polskim, portugalskim i brazylijskim dyskursem tożsamościowym wpisują się studia i szkice wybitnych autorytetów w dziedzinie portugalistyki i brazylijanistyki, opublikowane w numerze 1(21) „Postscriptum Polonistycznego” (Katowice, 2018). Znajdujemy tu między innymi artykuły na poruszone przez nas już wcześniej tematy, w tym tekst Beaty Cieszyńskiej o sarmatyzmie i sebastianizmie w perspektywie iberyjsko-słowiańskiej¹⁶, Ewy Łukaszyk o spuściźnie „zderzenia kultur” na podstawie opisu działalności Atanazego Raczyńskiego jako historyka sztuki w Portugalii¹⁷, Teresy Fernandes Świątkiewicz i Hanny Pięty o przekładach literatury polskiej na portugalski, opisy tradycji akademickich w Portugalii piórem Lidii Romaniszyn-Ziomek czy rozważania Władysława T. Miodunki o *Bilingwizmie*

¹⁴ LusoSofia – Biblioteca on-line de Filosofia e Cultura, <http://www.lusosofia.net/> (dostęp: 13.03.2021). Obecnie znajduje się w przygotowaniu tom *Arte, Memória e Guerra nos Contextos Ibéricos e Eslavos*, red. A. Medeiros, B. Cieszyńska i F.M. da Silva, Lisboa 2021.

¹⁵ Seria Biblioteka Iberyjska promuje, w ramach działalności wydawniczej ISiil oraz MHPRL, publikacje dotyczące relacji między Polską a Ameryką Łacińską hispano- i portugalskojęzyczną, także w formie e-booków: <https://mhprl.pl/kategoria-produktu/biblioteka-iberyjska/> (dostęp: 28.01.2021).

¹⁶ Por.: A. Kalewska, *Padres António Vieira e Piotr Skarga. As Conquistas do Imaginário Cristão*, [w:] *Padre António Vieira O Tempo e os seus Hemisférios*, red. M. do Rosário Monteiro i M. do Rosário Pimentel, Lisboa 2011, s. 569–589.

¹⁷ Por.: A. Kalewska, *Athanasius conde Raczyński, como um conhecedor da arquitectura portuguesa no século XIX*, [w:] *Proporção des-Harmonias e Identidades / Proportion dis-Harmonies and Identities*, red. M.S. Ming Kong, Lisboa 2015, s. 262–269.

polsko-portugalskim w Brazylii i Gabriela Borowskiego o *Obecności poezji brazylijskiej w Polsce*¹⁸. Portugalistyka, wespół z brazylijanistyką, prezentuje dziś wielowątkową perspektywę historyczną, filologiczną i hermeneutyczną. Jako że portugaliści działają na przecięciu odmiennych kultur, epok, dziedzin i języków interpretacji, dążąc do wypracowania instrumentarium umożliwiającego owocny poznawczo opis badanych fenomenów, portugalistyka w trakcie swojego rozwoju będzie coraz częściej zajmować się takimi kwestiami jak: obieg pojęć w przekładoznawstwie, fetysze nieprzekładalności (wśród nich pojawiają się m.in. mit i metafora Afryki), problematyka transferu metodologii, budowanie lokalnych kanonów teoretycznych i historycznych (może na przykładzie relacji polsko-portugalskich?), eurocentryczność lub pozaeuropejska „eks-centryczność” dyskursu naukowego (istotna zwłaszcza w przypadku studiów brazylijanistycznych), status angielszczyzny jako dominującej, choć coraz częściej kwestionowanej *lingua franca* współczesnej humanistyki i badań naukowych w ogólności, niewiele już mających wspólnego z filologicznym Logosem.

Portugalistyka powoduje nadal podobne nieco problemy jak w swoim czasie emancypacja rozdziału *Literatura portugalska* zaczerpniętego z *Dziejów literatury europejskiej* i podejmowane wyrywkowo próby jej diachronicznego opisu w ramach „podwójnego”, komparatystycznego spojrzenia na wybranych przykładach wybranych utworów literackich. Poczytne miejsce zajmuje tu zarys *Historii literatury portugalskiej* (1985) Janiny Z. Klave. Opis metod naukowych zajmujących się badaniem związków literackich między Polską a Portugalią rozumiany jest nadal jako niewystarczający, dyskurs portugalistyczny bowiem pozostaje uwikłany nadal (podobnie jak w swoim czasie orientalizm) w różnorodne formy „radikalnego realizmu”¹⁹ – a byłby to nawyk czytelniczy polegający na szukaniu odpowiedzi na pytania związane z obiektami sakralnymi, dziełami sztuki i literatury, regionami geograficznymi i cechami językowo-kulturalnymi uznawanymi za portugalskie, brazylijskie lub należące w czasach kolonialnych do Afryki luzofońskiej.

Portugalistyka, podobnie jak studia nad Orientem, wywodzi się zdaniem Saida nie tylko „ze współczesnych postaw i powszechnych uprzedzeń, ale również z tego, co Vico nazwał koncepcją narodów i naukowców”²⁰. Za Saidem należy wspomnieć w tym miejscu o politycznym wykorzystaniu orientalnego fantazmatu w wieku XX. Mitologia Portugalii jako „ogrodu zasadzonego nad brzegiem morza” i Brazylii jako „kraju karnawału” tłumaczyłaby zainteresowanie tymi krajami nie tylko w ramach rozmaitych „wydziałów” iberystyczno-romanistycznych rozrzuconych po świecie, ale na fali pielgrzymek maryjnych (Fatima), mistrzostw piłki nożnej (futbol) i koncertów smętnych pieśni portugalskich (fado). Być może „iberyjski” – także „portugalistyczny” – znaczy dla nas dziś to samo co dla miłośników dziewiętnastowiecznego renesansu orientalnego „egzotyczny”, „tajemniczy”, „głęboki” czy „brzemienny

¹⁸ Por.: A. Kalewska, *Głos poetów polskiego pochodzenia w poezji brazylijskiej*, „Ameryka Łacińska”, t. 12: 2005, nr 1(47), s. 45–59.

¹⁹ E.W. Said, *Orientalizm*, dz. cyt., s. 120.

²⁰ Tamże, s. 94.

w skutki²¹ dotyczące mechanizmów samopoznania i globalnej dominacji. Definicja portugalistyki jako formy poznania świata pozostaje więc heterogeniczna i niedookreślona, tym bardziej trudna, a niekiedy także wewnętrznie sprzeczna, jako że kultura portugalska przez wieki definiowała się w historycznej i politycznej opozycji w stosunku do kultury hiszpańskiej.

Czy możliwy jest polsko-portugalski palimpsest?

Literatura polska i portugalska wytworzyły w dobie romantyzmu i tworzą na nowo wspólne „konstelacje” i podobnie utkane „pajęczyny” tekstowe, co stwarza metodologiczne możliwości wielokierunkowych interpretacji pozornie odległych tekstów, a w istocie „miejsc wspólnych” czy toposów literatury i kultury rozumianych jako palimpsesty, nawet jeśli mają one na pozór charakter przyczynku czy analizy podjętej na marginesie głównego prądu epoki i koncepcji twórczej samego twórcy. Dyskurs portugalistyczny (podobnie jak orientalistyczny) jako dyskurs badawczy nie musi zasadać się na optyce zewnętrznej, doszukującej się bezpośrednich związków i ukazywania utworów pisarzy portugalskich czy brazylijskich jako głęboko zakorzonego obrazu „Innego” w konfrontacji z twórcą „rodzimy” – nawet gdy nie chodzi już o portugalską dominację w Indiach Wschodnich czy o recepcję twórczości Luísa Vaz de Camõesa w Polsce. Istotna wydaje się natomiast wielokierunkowa kontynuacja, a zarazem nowoczesna hipoteza przyszłości badań portugalistycznych, przede wszystkim w ramach cyrkulacji i redefinicji pojęć humanistyki zakorzonej w tradycji historyczno-literackiej: w przekładach, studiach, omówieniach i interpretacjach dzieł renesansowego epika Luísa Vaz de Camõesa, José Marii Eça de Queirós – „portugalskiego Balzaka”, oraz modernistycznego poety Antónia Feijó. Konceptualizując funkcjonowanie tłumaczenia w nowym kontekście kulturowym i wskazując na jego lokalne powinowactwa oraz wspólne systemy recepcji, pragniemy „oswoić” Portugalię / Iberię / Brazylię, nie obawiając się konfrontacji czytelniczej wyobrażeniowości i nawyków recepcyjnych ukształtowanych przez lektury dzieł Jana Kochanowskiego, Adama Mickiewicza i Bolesława Leśmiana z portugalskim „poetą mniejszym”, kojarzonym z lokalną, luzytańską odmianą parnasizmu. Odmianą czy też formułą poetycką nie zawsze czystą czy tożsamą na przykład z modernizmem francuskim, bowiem „przełamaną” tęsknotą / nostalgią (*saudade*) i dekadencją parodią. Tak rozumiana portugalistyka pozwala na objęcie Antónia Feijó i Leopolda Staffa wspólnym, rozumiejącym spojrzeniem hermeneutycznym. Pamiętając wszak, że mamy do czynienia z odmiennie usytuowanymi w kontekście historii literatury swoich krajów osobowościami artystycznymi – dekadent Feijó nie zawsze spotyka się z klasycystą Staffem snującym wielkie sny o poetyckiej potędze. Obaj poeci zainteresowali się Orientem, nie rozwinęli jednak w pełni „osobnego gatunku pism orientalistycznych”, którego przykłady dostrzegł Edward W. Said w pracach Hugo, Goethego, Nerval czy Flauberta²².

²¹ Tamże, s. 92.

²² Tamże, s. 94.

Portugalistyka nie znosi ograniczeń narzuconych już w XVII wieku przez „oświeconych” Francuzów, podobnie jak orientalizm wymyka się myśli narzuconej przez europocentryzm. Jako dziedzina filologii staje się sposobem wielokierunkowych badań kulturowych określonego terytorium, na przykład polskiej prozy poetyckiej i portugalskiej poezji z motywami orientalnymi, zapośredniczonej u francuskich parnasistów. Polsko-portugalski palimpsest (jak i jego wariant francusko-portugalski) istnieje jako połączenie bytu (ir)racjonalnego, (nie)rozumnego i (para)normalnego, raczej jako produkt wewnętrznego, cząstkowego spojrzenia interpretacyjnego niż zewnętrzna hegemonia intelektualna obcego badacza pragnącego zawłaszczyć interpretacyjnie czy *ex-post* zdominować Orient²³ lub Iberię / Portugalię.

Francusko-portugalsko-brazylijska wyobraźniowość, intertekstualność i interkulturowość, omówiona na przykładzie recepcji dzieła Gustava Flauberta w „bowarystycznym”, czyli poświęconym recepcji powieści Flauberta *Madame Bovary* (1857), wydaniu „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” w numerze 3(49) z 2018 roku, potwierdziły główny zrąb naszych zainteresowań tekstami literackimi w sferze relacji polsko-portugalskich. Związki literackie między Polską a Portugalią zyskują więc coraz to inne, różnorodne rodzajowe i gatunkowe ramy kontekstowe: od poematu epickiego, przez dziewiętnastowieczną powieść mieszczańską do modernistycznej liryki i prozy poetyckiej.

Czerpiąc inspirację z prac Marii Danilewicz-Zielińskiej, Elżbiety Milewskiej i Józefa Bachórze, mieliśmy szansę podjąć trop dyskursu badawczego o literaturze opartego na ontologicznym i epistemologicznym rozróżnieniu (polskiego) Wschodu i (portugalskiego) Zachodu. W naszym terytorium badawczym zarysowała się wówczas postać renesansowego portugalskiego epika Luísa Vaz de Camõesa, autora *Luzytanów* (1572), jako bohatera literatury polskiej w XIX wieku – poematów, wierszy, sztuki teatralnej Franciszka Halma (Kalewska, 2009). Zajmowała nas zwłaszcza renesansowa epopeja o podróży Portugalczyków (*Os Lusíadas*, czyli *Luzytanów*) do Indii, pod wodzą legendarnego żeglarza Vasca da Gamy, spisana ariostyczną oktawą na wzór eposów starożytności²⁴. Portugalistyka, a więc dyskurs na temat kultury portugalskiej, zainicjowany w XIX wieku, nie miał zakotwiczenia w realnej rzeczywistości wschodnich rubieży Europy, podejmowany zaś sporadycznie w ramach ogólnie rozumianej filologii romańskiej, czy też na obrzeżach polonistyki jako studia nad przekładem *Luzytanów* (1790, 1890, 1995 – podają kolejne daty polskich przekładów epopei Camõesa), stanowił jedynie cząstkową, niepełną interpretację zjawisk pojmowanych jako zbyt odległe czy egzotyczne. Stąd i charakter bieżącego studium definiuje z jednej strony pokusa całości – podsumowania relacji literackich polsko-portugalskich, jak i charakter przyczynku – mówienie o zjawisku

²³ Por.: „Wyłączając islam, aż do dziewiętnastego wieku Orient był dla Europy obszarem, gdzie panowała nieprzerwana i niekwestionowana zachodnia dominacja: brytyjska w Indiach, portugalska w Indiach Wschodnich, Chinach i Japonii oraz francuska i włoska w innych regionach Wschodu”. Tamże, s. 121.

²⁴ A. Kalewska, *Camões, czyli tryumfepiki*, Warszawa 1999.

literackim, które nie wpłynie znacząco na kierunek obecnych badań portugalistycznych, ukierunkowanych coraz bardziej na kraje afrykańskie języka portugalskiego²⁵.

Palimpsest i komparatystryka jako forma rozumienia tej twórczości może oczywiście wskazywać na wspólne polsko-portugalskie (jak i francusko-orientalne) odniesienia, zawsze jednak będą one bardziej niepokoiły i fascynowały intelektualnie badaczy i czytelników poetyckiego fragmentu, niż podsuwały spójny wykaz gotowych kluczy interpretacyjnych. Co nie znaczy wszak, aby ustalenie stanu badań polsko-portugalskich relacji literackich i kulturalnych nie było możliwe w roku 2021; zadanie to pragniemy podjąć w ramach realizowanego od wielu lat projektu opisu kultury, historii i literatury Portugalii. Pokusa „radikalnego realizmu” towarzyszy nieustająco kategoriom i pojęciom komparatystycznym – co wynika wszak z konieczności filologicznego poznania przedmiotu opisu i jego znaczenia naukowego oraz popularyzatorskiego.

W pojęciu kultury jako palimpsestu chodzi o występujące zwłaszcza w okresie Młodej Polski i portugalskiego modernizmu tendencje klasycyzujące i awangardowe, podobne motywy orientalne i wspólne konotacje „miejsz egzotycznych”, które aktywuje metafora „pajęczynowej” sieci odniesień do materialnych bogactw Chin, chińskich pejzaży, natury ożywionej i martwej, zbytkownych przedmiotów, doskonałej poezji, poetów, wodzów i bohaterów przedstawionych w twórczości europejskich poetów: polskich, francuskich i portugalskich. Stanisław Przybyszewski²⁶, Leopold Staff czy Kazimierz Przerwa-Tetmajer czerpali ze wspólnego symboliczno-semiotycznego „wyposażenia” doświadczenia czasu i przestrzeni, które posiadali również w udziale poeci portugalskiego *fin de siècle*'u. Pragnąc zatem przedstawić inspirację chińską kulturą w polskiej i portugalskiej poezji modernistycznej, mamy na celu uzupełnienie obecnego stanu „świadomości wyobraźniowej” rozważaniami o orientalnym palimpsestach Leopolda Staffa (1878–1957) i Antónia Feijó (1859–1917), rozumianych jako forma oryginalnej twórczości.

Polsko-portugalskie sny o orientalnej potędze

Proponujemy zatem metodę „czynnego rozumienia” tekstów kultury jako humanistycznych narzędzi opisu i poznania „miejsz wspólnych” i toposów kultury. Pojęcie palimpsestu, na które powoływali się liczni badacze (m.in. Gérard Genette,

²⁵ Polecam wybitną książkę (rozprawę habilitacyjną) Wojciecha Charchalisa, *Między luzotropikalizmem a luzofonią. Polityczne uwarunkowania przemian w literaturach afrykańskich języka portugalskiego*, Poznań 2019.

²⁶ S. Przybyszewski dokonał pierwszej w Polsce adaptacji – swobodnego przekładu *Listów portugalskich*, opublikowanego jako *Listy miłosne Mariany d'Alcoforado* (Lwów – Warszawa 1911), przypisywane jej lirycznej bohaterce Marianie Alcoforado. Nowsze badania dowodzą autorstwa Gabriela-Josepha de Guilleragues, pisarza klasycyzmu francuskiego. Por.: A. Kalewska, *Czy Mariana Alcoforado napisała listy portugalskie? Mit portugalskiej zakonnicy w powieści okresu oświecenia*, „Lamus. Pismo Kulturalno-Artystyczne” 2010, nr 1/5(21), s. 22–25; i A. Kalewska, *Bettina von Arnim, Rilke i Mariana Alcoforado – o pozorności kobiecego dyskursu powieściowego*, „Studia Niemcoznawcze” 2015, nr 56, s. 295–309.

Harold Bloom i Ryszard Nycz), oznacza w tym kontekście metaforę poznania tekstu poetyckiego, a przede wszystkim lektury tekstu kultury modernizmu na przykładzie twórczości poetyckiej dwu wybranych poetów. W odróżnieniu jednak od wielu powtarzających się motywów poezji europejskiej, sięgających genealogią czasów starożytnych (pszczoły, labiryntu, zwierciadła, lampy, pająka, pajęczyny i wielu innych), motyw drogocennego przedmiotu z jadeitu nabiera symbolicznego zabarwienia. W twórczości Leopolda Staffa przedmiotem tym jest przede wszystkim fletnia z jadeitu, a także elementy przyrody ożywionej: jaskółka czy żaba z jadeitu, czy nieożywionej: jadeitowy balkon lub wazon; nieoczekiwane ciało pięknej kobiety również poczyna się z jadeitu, wskazując na jego piękno i doskonałość, jak również na tęsknotę poety za nieosiągalnym obiektem pożądania.

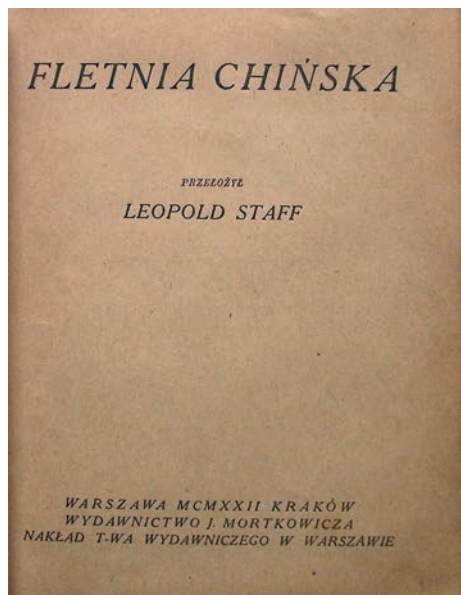
„Apollin polskiej poezji”²⁷ objawił fascynację Chinami w cennym, a nieco już zapomnianym bibelocie poetyckim, rzadko dziś czytanej *Fletni chińskiej* (Warszawa 1922, wznowienie w 1982 r.; il. 1–2) – przekładzie czy raczej poetyckiej reinterpretacji dokonanej z poczytnej i do połowy XX wieku wydanej sześciokrotnie we Francji *La Flûte de jade, traduit de chinois* (Paris 1922). Pierwszym kulturowym interpretatorem / mediatorem z chińskiego *Fletni jadeitowego tłumaczonego z francuskiego* był francuski orientalista Franz Touissant (1879–1955). Modernistyczny zbiór subtelnej prozy poetyckiej, funkcjonujący w literackim spojrzeniu Leopolda Staffa jako *Fletnia chińska*, Mieczysław Künstler uznał w *Postłowie* za „dzieło samoistne”²⁸, starając się nie oceniać owego tłumaczenia i innych mu podobnych, „które są przecież odległymi i nieraz bardzo swobodnymi parafrazami utworów chińskich”²⁹, opracowanych na gruncie poezji francuskiej.

Jako autor *Chińskiego kancjonarza* (*Cancioneiro Chinês*, 1890, wyd. 2 – 1903; il. 3–4) oraz opublikowanej w *Poezjach niewydanych i rozproszonych* (*Poesias Disperas e Inéditas*, 2005) nostalgicznej poezji miłosnej zebranej w cyklu *Lira chińska* (*Lira Chinesa*) António Feijó łączy motywy jaspisowo-jadeitowe z urodą kobiety, najczęściej nieosiągalnej i wyniosłej niczym żona mandaryna Lo-Wang-Li, która posiada sznur drogocennych pereł wykonanych z tego rzadkiego minerału, nanizanych na śnieżnobiały łańcuszek spadający na jej piersi, w wierszu o *Perłach z jaspisu* (*Pérolas de Jade*), albo młoda i piękna władczyni pojawiająca się w świetle gwiazd i księżycy na *Jaspisowych schodach* (*Escadaria de Jade*). Jadeit (podobnie na przykład jak szafir czy perła) będzie więc symbolem doskonałości, orientalnego piękna, posmaku nieuchwytnych, niekiedy muzycznych symboli i znaczeń, motywów lunarnych i akwaticznych, samotnych podróży czółnem lub pieszo do miejsca rajskiego lub na plac heroicznej potyczki z nieznanym wrogiem.

²⁷ K.I. Gałczyński, *Leopold Staff* (wiersz), [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa*, Warszawa 1949, s. 26, cyt. za: J. Kwiatkowski, *Leopold Staff – poeta paradoksu*, Warszawa 1963, s. 1.

²⁸ „Zrodzona z fascynacji Chinami jest jednak *Fletnia chińska* dziełem samoistnym, choć kryje się za pozorami przekładu, toteż tak właśnie należy traktować ten tomik”. M.J. Künstler, *Postłowie*, [w:] L. Staff, *Fletnia chińska*, Warszawa 1982, dz. cyt., s. 202.

²⁹ Tamże.



Il. 1



Il. 2



Il. 3



Il. 4

Podajemy zamiar „wspólnego przedstawienia” parnasistowskich wierszy Antónia Feijó i Leopolda Staffa – „z Chinami w tle” – na gruncie ujawnienia, reaktywacji i systematyzowania wywiedzionej od Theodora Adorna koncepcji myślenia o literaturze i kulturze w kategoriach teorii poznania, jak również w ramach pojęcia kultury jako palimpsestu. Nie proponujemy natomiast porównania francuskiego przekładu i wcześniejszego pierwowzoru, zwłaszcza że analizy transpozycji kultury portugalskiej, francuskiej i chińskiej na przykładzie twórczości Antónia Feijó podjęta się z sukcesem Fernanda Maria Romano w swej dysertacji doktorskiej (São Paulo, 2013)³⁰. Tak określone stanowisko badawcze oznacza istotną zmianę znaczeń wspólnej topiki w sztuce przełomu XIX i XX wieku i współczesnej, jak również podjęcie próby identyfikacji, powiązania i organizacji rozmaitych wątków i toposów na przykładzie mitu romantycznego, estetycznie doskonałego, a także walecznego i dostatniego Orientu w jedną opowieść o wspólnej fascynacji kulturowej Polaków i Portugalczyków. Chińskie źródło daje się wszak dość łatwo oddzielić od *silva rerum* francuskiej, portugalskiej, polskiej, a także angielskiej formacji kulturowej. Staje się to możliwe, jeśli dostrzeżemy istnienie samodzielnych, oryginalnych dyskursów poetyckich, wymykających się kategorii przekładu, adaptacji, parafrazy czy nawet twórczego naśladownictwa, realizujących natomiast nowoczesną koncepcję tekstu jako palimpsestu o otwartym, „zdarzeniowym” statusie, choć za każdym razem inaczej urzeczywistnianym jako sposobem poetyckiej percepcji Orientu.

W poezji omawianych autorów dostrzegamy – na przykładzie *Fletni chińskiej* i *Chińskiego kancjonarza* – aktualizację „nowego dyskursu poetyckiego” pisarzy francuskich: Franza Touissanta jako tłumacza poezji z języków orientalnych (arabskiego, perskiego, japońskiego i sanskrytu) w przypadku Leopolda Staffa i *Fletni chińskiej*, oraz Judith Gautier – francuskiej poetki, tłumaczki i powieściopisarki historycznej, a zarazem inspiratorki *Chińskiego kancjonarza* Antónia Feijó, zakorzenionego w „starym dyskursie” tekstu chińskiej poezji klasycznej. Oryginalny tekst poezji chińskiej został przez dwu omawianych poetów swobodnie zaadaptowany, sparafrazowany, a może oryginalnie przetworzony (bo nie ma tu mowy o bezpośrednim tłumaczeniu) w trakcie rozlicznych „relacji paratekstualnych”, o których mówił Gérard Genette w swojej słynnej pracy *Palimpsestes* (1982). W przypadku *Fletni chińskiej* i *Chińskiego kancjonarza* chodzi bowiem o palimpsest. Tekst-palimpsest zapisany wierszem lub prozą poetycką, rozumiany jako utwór artystyczny stworzony właściwie na nowo w języku europejskim (portugalskim, polskim i francuskim) na innym, już właściwie nieistniejącym materiale językowym i kulturowym – chińskim źródle zewnętrznym.

W „palimpsestowej komparatystyce” chodzi o tekst pierwotny, nie tyle jednak usunięty jako zbyt odległy, a może i zbyt kosztowny pierwowzór, ile wciąż jeszcze obecny jako milcząca, wyczuwalna pod teksturą francuskiej podstawy *codex rescriptus*. Należy mieć na uwadze również hipertekst, czyli zasadniczą, ongiś być

³⁰ F.M. Romano, „António Feijó e Camilo Pessanha. Interlocuções poéticas em traduções (versão corrigida)”, maszynopis pracy doktorskiej, Uniwersytet w Sao Paulo, São Paulo 2013.

może w pełni zrealizowaną podstawę palimpsestu jako sposobu poznania i metaforycznego sposobu mówienia o idealnym, poetycko-bohaterskim chińskim świecie. Palimpsest pojawia się w tym ujęciu niekoniecznie jako „tłumaczenie tłumaczenia”, ale jako niezbywalny, istotny wyznacznik kultury współczesnej, jej migotliwego i wielowarstwowego kontekstu, czy w ogóle ogólny model poznania „konstelacji” tekstu wielogłosowego, o czym na przykładzie „lekcji Adorna” pisał w swoim czasie Ryszard Nycz:

Pojęcie palimpsestu [...] sięga swą genealogią czasów starożytnych. W odróżnieniu jednak od wielu innych (zwierciadła, lampy, labiryntu, pszczoły, pająka-pajęczyny), które wcześniej uzyskały status kategorii dominującej wyobraźni i samowiedzę poszczególnych okresów historycznych (Dumas, Dundas, Poulet, Maleszyński), pojęcie palimpsestu dopiero w ostatnim ćwierćwieczu właściwie zaczęło odgrywać podobną rolę. Traktowane jako metafora epistemologiczna (a czasem nawet ontologiczna) stało się jednym z kluczowych obrazowych modeli, pozwalających w sposób pogładowy scharakteryzować specyficzne cechy, które współcześni uznają za szczególnie reprezentatywne dla dzieła sztuki (literackiego, plastycznego, muzycznego), ludzkiej psychiki, dla semiotyczno-symbolicznego „wyposażenia” doświadczenia czasu (zwłaszcza historii oraz pamięci społecznej i jednostkowej) i przestrzeni (zwłaszcza organizowanych przez człowieka – np. miast) oraz w ogóle dla pojmowania kultury czy ludzkiego doświadczenia tego, co pozaludzkie³¹.

Autor cytatu ukazał zasady „palimpsestowej” konstrukcji tekstów w literaturze polskiej (na przykładzie m.in. *Pałuby* Irzykowskiego i *Nietoty* Micińskiego) oraz sposoby ich konceptualizacji w nowoczesnej myśli estetycznej i teoretycznoliterackiej na podstawie koncepcji tekstu Theodora Adorna jako sposobu poznania.

Pojęcie palimpsestu w odniesieniu do motywów orientalnych w poezji Leopolda Staffa i Antónia Feijó daje zatem możliwość „czynnego rozumienia” tekstów kultury, a są nimi bez wątpienia *Fletnia chińska* oraz *Chiński kancjonarz*. Tak rozumiany tekst staje się zdarzeniem kulturowym, rodzajem teorii i praktyki poetyckiej rodzącej się w działaniu, zacierającym ślady rywalizujących kultur, języków i tradycji literackich na rzecz palimpsestowej metaforyki – a więc siłą rzeczy powtarzającej się tematyki i motywów poetyckich – sekwencji krajobrazu, refleksji o naturze ludzkiej czy opisu drogocennych przedmiotów z jadeitu. Tekst istnieje zatem jako swoista „pajęczyna”, a jego lektura polega na rozwijaniu dyskursywno-konceptualnej sieci tradycji i unaczynianiu kontekstów kultury³².

Lektura *Fletni chińskiej* i *Chińskiego kancjonarza* to także zamiana masek poetyckiego „ja”, budowanie własnej tożsamości w ramach „liryki stylizacji” i „liryki maski”, ucieczka od konwencji. Co więcej, stylizowanie własnej wypowiedzi na chiński epigramat oznacza także swoistą szkołę pisarskiego stylu. A zasługi omawianych pisarzy dla przekładu, a więc także dla zachowania ciągłości tradycji, jaka zachodzi między myślą dalszych i bliższych pokoleń, są wynikiem objęcia praktyką

³¹ R. Nycz, *Lekcja Adorna. Tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3(35), s. 35.

³² Tamże, s. 35–36.

tłumaczeniową rozległej panoramy czasowej i przestrzennej. Rola przekładu dla charakteru twórczości obu omawianych twórców jest nie do przecenienia.

Leopold Staff przełożył między innymi: łacińskie elegie Jana Kochanowskiego, francuskie utwory Zygmunta Krasińskiego, dzieła Epikura, Heraklita, *Kwiatki św. Franciszka z Asyżu*, *Złotą Legendę* Jakuba de Voragine, pisma Leonarda da Vinci, poezję chińską, utwory Denisa Diderota, Johanna Wolfganga Goethego, dzieła Nietzschego, opowiadania Thomasa Manna, a także współczesnych mu pisarzy włoskich i francuskich.

António Feijó tłumaczył z francuskiego wiersze parnasistowskich poetów z Francji, wielojęzyczna materia rzeczywistości towarzyszyła mu w jego pracy dyplomacyjnej; jako człowiek wykształcony o szlacheckim rodowodzie portugalski poeta był właściwie kosmopolitą, delikatnym „paniczem” o ognistym charakterze, żonaty z kobietą z Północy. Jako tłumacz wyróżnił się tłumaczeniem ze szwedzkiego na portugalski dramatów Augusta Strindberga (1849–1912) oraz relacji pamiętnikarsko-podróżniczej Carla Israela Rudersa (1761–1837) o podróży po Portugalii, znacznie później wydanej: w wyborze w 1981 roku, a w wersji pełnej w roku 2002. Ponadto portugalski poeta założył trzy numery czasopisma „Revista Científica e Literária” – wydawanego nakładem wydawnictwa uniwersyteckiego w Coimbrze w latach 1880 a 1881. Prowadził również ożywioną korespondencję z przyjaciółmi, która doczekała się pierwszego wydania książkowego w 1961 roku, a więc tylko o pięć lat wcześniej, gdy Jadwiga Czachowska i Irena Maciejewska opracowały listy Leopolda Staffa (*W kręgu literackich przyjaźni*, 1966); pełna wersja *Cartas a Luís de Magalhães*, 738 listów portugalskich w opracowaniu Ruia Feijó, ukazała się w 2004 roku nakładem prestiżowego lisbońskiego wydawnictwa Imprensa Nacional.

Kontrapunkt poetyckiej asymilacji wpływów literackiej Północy przez Portugalczyka i przyswojenia kultury antycznej i włosko-francuskiej przez Polaka to zatem praca przekładowa, uzupełniająca, a w dużym stopniu inspirująca zapewne twórczość typu palimpsestowego osnutą na motywach orientalnych. Ta ostatnia wyraźniejsza jest w przypadku António Feijó, ze względu na obfitość wierszy i motywów znanych z *Chińskiego kancjonarza*: opowieści o chińskich bohaterach, kobietach, rzekach i poetach, a także o drogocennych przedmiotach wytwarzanych przez orientalnych artystów. Przykładu dostarcza ekfrastyczny wiersz *Waza chińska* (*Vaso Chinês*) pochodzący ze wspomnianego wcześniej tomu *Lira chińska* (*Lira Chinesa*). Zacytujmy ten oryginalny opis chińskiego dzieła sztuki w portugalskiej poezji przesyconej motywem tęsknoty-nostalgii (*saudade*)³³ i sennego marzenia, a w najistotniejszej tkance znaczeniowej utworu – synekdochy wspomnień i porywów zakochanego serca:

³³ *Saudade* – tęsknota-nostalgia, zbiorowa melancholia (przede wszystkim portugalska, ale także brazylijska i galicyjska), tęsknota za wielką imperialną i kolonialną przeszłością, także za dzieciństwem, młodością czy utraconą miłością, pojęcie tradycyjnie związane z portugalską świadomością zbiorową i tożsamością kulturową. Por.: A. Kalewska, *Emma, Luiza i inne, czyli bovaryzm w Portugalii i Brazylii*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 49: 2018, nr 3.

Vaso Chinês:

Esse vaso revela um primoroso artista:
 Aves e mandarins, num fundo de ametista,
 Rosas de esmalte abrindo entre bizarras flores;
 Junto ao lago, pavões de leques multicores,
 Torres de porcelana e verandas floridos.
 Está sobre um clarão de estranhos embutidos
 Numa sala deserta e silenciosa. Tudo
 Repoisa em torno – as sedas e o veludo,
 Velhas decorações, móveis da Renascença.
 Parece uma grande angústia anda suspensa
 Por todo este recinto, e a pouco e pouco a invade
 O espírito anuveado ... É a hora da **Saudade!**
 Passam diante de mim, brancas e desmaiadas,
 Com um grupo espectral de sombras enlaçadas
Ao luar, no vapor das húmidas neblinas,
 Quimeras, ilusões, aparições de ruínas...
 Virgens de olhos sem par, idílios do passado,
 Juramentos de amor, de súbito esquecidos,
 Memórias juvenis, beijos adormecidos,
 Voltai, descei do azul, vamos **sonhar, sonhar...**
 É discreta e saudosa a luz crepuscular...
 Mas o meu **coração**, neste silêncio amigo,
 Paira, mudo de cor, **como esse vaso antigo**,
 Abandonado e só neste salão deserto...
 Nele está vivo e fresco um heliotropo aberto,
 Mas no meu coração, que a esperança não exorta,
 Nem ao menos encontro uma violeta morta³⁴.

³⁴ A. Feijó, *Poesias Dispersas e Inéditas*, przedmowa J. Cândido Martins, Porto 2005, s. 136 (tłum. i podkr. A.K.).

Waza chińska

Ta waza ukazuje znakomitego artystę:
Ptaki i mandarynów, na tle z ametystu,
Emaliowane róże rozkwitają wśród tajemniczych kwiatów;
Nad jeziorem, pawie w wachlarzach wielu kolorów
Wieże z porcelany i ukwiecone tarasy.
Postawiona na jasnym tle inkrustowanych przedmiotów
W pustym i cichym salonie. Wszystko
Wokoło odpoczywa – jedwabie i aksamit,
Stare dekoracje, meble z Renesansu
Budzą wielki, trwający w powietrzu smutek
W całym tym pomieszczeniu, i wolno atakuje
Otumanionego ducha ... To godzina **Saudade!**
Przechodzą przede mną, białe i omdlałe
Jak banda duchów opleciona cieniem
W świetle księżycy, oparach wilgotnych mgieł,
Chimery, iluzje, wizje ruin....
Wielkookie dziewice, utracone raje,
Przysięgi miłosne, nagle zapomniane,
Młodzieńcze wspomnienia, śpiące pocałunki,
Wróćcie, zstąpcie z błękitu, będziemy **śnić, śnić...**
Światło zmierzchu jest dyskretne i tęskne...
Ale moje **serce**, w tej przyjaznej ciszy
Zatrzymuje się, blednie oniemiałe, **jak ta stara waza**,
Opuszczone i tylko w tym pustym salonie...
Żyje w nim świeży i rozkwitły heliotrop
Ale w moim sercu, którego nie zagrzewa nadzieja
Nie znajduję już choćby martwego fiołka.

Z portugalskiego przełożyła Anna Kalewska

Nie wiemy, czy podstawą tekstową późnoromantycznej ekfrazy był palimpsest; przytoczony tekst poetycki ukazał się po raz pierwszy w wyborze niewydanych poematów Antónia Feijó w 1981 roku staraniem Alvara Machada, który w jego słownictwie dopatrywał się wpływów francuskich i angielskich³⁵. *Waza chińska* zdradza przede wszystkim obecność motywów romantycznych, takich jak *saudade*, światło księżycy, motyw snu i zakochanego serca, porównanego do egzotycznych przedmiotów i kwiatów – pięknych w momencie rozkwitu, jednak bardzo szybko ginących z braku miłosnego spełnienia. Kwiaty symbolizują w kulturze chińskiej pory roku i etapy życia człowieka: od młodzięńczych fiołków do heliotropów jako symbolu jesieni życia. „Serce jak stara chińska waza” ewokująca dojmującą tęsknotę (*saudade*) za utraconą młodzięcżą miłością kojarzy się z kontynuacją parnasistowskiej symboliki i z metaforą dziś już raczej zapomnianą. Wielu luzytańskich poetów doby zmierzającego romantyzmu, w Portugalii zwanego ultraromantyzmem, wchodziło w relacje z *chinoiseries* jako poetyckimi środkami obrazowania symbolicznego, wyczuwalnego w literaturze tego kraju praktycznie do przełomu modernistycznego (1915). W poezji Antónia Feijó wszechobecna jest tęsknota-nostalgia (*saudade*), żywa w kulturze portugalskiej od wczesnego średniowiecza, wszechobecna w poezji romantycznej, symbolicznej i parnasistowskiej.

Palimpsest, ekfaza i poetycki centon stanowią zatem istotne elementy kultury europejskiej przełomu wieków XIX i XX. Mit romantyczny Edward W. Said połączył z mitologią tajemniczego Wschodu, europejskich wyobrażeń o azjatyckich sztukach plastycznych i poezji jako zestawie dość konwencjonalnych prawd i elementów obecnych zwłaszcza w sztukach naśladowczych, takich jak rzeźba czy ceramika. Romantyczna, jak i symboliczna poetycka wyobraźnia europejska daleka była jednak od odkrycia prawdziwej tożsamości orientalnej. Dlatego „filtr” kultury francuskiej dawał omawianym poetom bezpieczne osadzenie w romantycznym micie estetycznym doskonałego, a także walecznego i dostatniego Orientu, z pominięciem „uczucia pustki, straty i nieszczęścia”, które spadną jakoby na Azję za wyzwanie rzucone Zachodowi; przekonanie, „iż w chwalebnej przeszłości Azji powodziło się lepiej, było w istocie przyznaniem, że [Azja] odniosła kiedyś zwycięstwo nad Europą”³⁶, i bezpieczniej być może mieć z nią kontakt za pośrednictwem uczonych orientalistów, powodowało konstrukcje „jadeitowych” wierszy i opisów chińskich waz inkrustowanych drogimi kamieniami i malowanych kolorami wyobraźni. I do poetyckiej wyobraźni stąd bliżej niż do minimalnego choć poziomu realizmu wymaganego przez parnasizm – niestroniący wszak nigdy od kreacyjności opisu i fantastycznych w istocie wyobrażeń na temat kultury, historii i geografii Orientu. Parnasizm pokrewny symbolizmowi i onirycznym wizjom Fernanda Pessoa, o których i Leopold Staff śnił w swych marzeniach o orientalnej potędze, pisząc o *Pawilonie muzyki*, skąd „Muzykantki odeszły. Bzy, które zostawiły w wazonach z jadeitu, kłaniają się ku lutniom i zdają się słuchać jeszcze”³⁷.

³⁵ Cyt. za: tamże, s. 137.

³⁶ E.W. Said, *Orientalizm*, dz. cyt., s. 99.

³⁷ L. Staff, *Fletnia chińska*, dz. cyt., s. 27.

Waza chińska António Feijó u Leopolda Staffa staje się więc w optyce podobnej metafory poetyckiej „wazonem z jadeitu”, konotując artefakt ze zbioru przedmiotów, które Raymond Schwab (a za nim Edward W. Said) nazywał orientalnym, a dla nas ponownie „egzotycznym”, „tajemniczym”, „głębokim” i „brzemienным w skutki” – istotnym bowiem dla rozległej skarbnicy wiedzy i poetyckiej inspiracji, do której aspirował w połowie XIX wieku orientalizm. Stanie się także jednym z drogocennych orientalnych przedmiotów, konotujących uczucia, wspomnienia i refleksje z bogatego skarbcza poetyckiego zawartego w *Chińskim kancjonarzu*.

Chiński kancjonarz (Cancioneiro Chinês) i inne wiersze António Feijó

António Feijó w antologii poetyckiej *Chiński kancjonarz (Cancioneiro Chinês, 1890)* podjął motywy poezji orientalnej zaskakująco zbieżne z fascynacją Orientem ujawnioną przez Leopolda Staffa. Motywy orientalne płynęły wszak szeroką falą wśród poetów epoki modernizmu, toteż *Chiński kancjonarz* António Feijó, oparty na tłumaczeniu / adaptacji dziewięciu wierszy poety złotego wieku chińskiej poezji Li Baia (701–762) i kilku innych poetów dynastii Tang (618–907) przełożonych jako *Le Livre de Jade*³⁸ (1867) przez francuską pisarkę Judith Gautier (1845–1917), stał się punktem wyjścia do anglojęzycznego zbioru wierszy adaptowanych z chińskiego. W 1922 roku w serii Kessinger Publishing's Rare Reprints opublikował swój przekład Jordan Herbert Stabler (1885–1938), tłumacz i dyplomata zaprzyjaźniony z portugalskim poetą. Judith Gautier napisała również powieść *W Chinach (En Chine)*, wykazując zachwyt Orientem tak wielki, że zdaniem Raymonda Schwaba mógł on stanowić wyraz „orientalnego odrodzenia” w kulturze Zachodu (Schwab, *La Renaissance Orientale*, Paris 1950); sytuując – za Schwabem – europejski orientalizm w latach około 1765–1850, Edward Said przypomniał, że do połowy XIX wieku orientalizm stał się „niewyobrażalnie rozległą skarbnicą wiedzy”³⁹, zachowaną do wieku XX w różnych krajach.

W perspektywie *Wierszy zebranych (Poesias Completas, 2004)* António Feijó *Chiński kancjonarz* reprezentuje nurt parnasistowski – zarówno poprzez wizję świata, jak i koncepcję artystyczną, tematy, organizację retoryczno-stylistyczną, przywoływane motywy związane z drogocennymi przedmiotami z pereł, jadeitu, alabastru, laki, szafiru, porcelany, kości słoniowej, kryształu, marmuru, hebanu (np. hebanowego fletu), jedwabiu i satyny, z fragmentami natury, sztuki, rzeźby i architektury orientalnej (tu pagody!), postaciami chińskich władców, mędrców i imperatorów, przekonanie o nieśmiertelności sztuki i poetów – „nieśmiertelnych geniuszy” (*os génios imortais*) – wobec nietrwałej, przemijającej natury ziemskich

³⁸ *Le Livre de Jade* (1867) Judith Gautier zawierała adaptacje wierszy chińskich poetów epoki klasycznej z dynastii Tang: Li Baia i Du Fo, inspirujące przekłady w innych językach. Ojciec Judith, znany pisarz Théophile Gautier, zatrudnił dla niej nauczyciela chińskiego Tin-Tun-Linga, który pomógł jej w tłumaczeniu ulubionych wierszy, jako że poetka znała chiński, o czym wspomina Joanna Richardson w *Judith Gautier. A Biography*, London 1986.

³⁹ E.W. Said, *Orientalizm*, dz. cyt., s. 92.

zaszczytów i bogactw. W poezji Antónia Feijó istotne stało się poszukiwanie doskonałości formalnej, cyzelowana, misterna forma wierszy i dokładność realistycznego opisu, przefiltrowanego przez specyficznie portugalskie uczucie tęsknoty-nostalgii, wszechobecnej w literaturze portugalskiej *saudade*, wybujałej uczuciowości ewokowanej w romantycznej scenerii światła księżyca, polnych przechadzek, wycieczek łodzią czy statkiem, bólu „smutnego serca” (*coração triste*) i nostalgii za ojczyzną. Motywy te stają się częste w wielu utworach (zawartych nie tylko w *Chińskim kancjonarzu*) portugalskiego poety na dobrowolnym wygnaniu, tworzącemu z dala od słonecznej ojczyzny (*longe da pátria*), w mglistej skandynawskiej krainie wysokich świerków pokrytych wiecznym śniegiem.

Antónia Feijó, uważanego przez krytykę literacką swojego kraju za „mniejszego poetę” portugalskiego wczesnego modernizmu, Janina Z. Klave przedstawiła jako

[...] wybitnego parnasyście (znajdującego się na pograniczu symbolizmu), który spędził pewien czas w Szwecji jako dyplomata. Stąd w swoich wierszach opisuje tęsknotę za ojczyzną, za przyjaciółmi [*saudade*], choć niekiedy występują tu akcenty ironiczne. Jego subtelna wrażliwość z czasem przeszła w chorobliwą melancholię, spowodowaną przedwczesną śmiercią ukochanej żony. Twórczość poety zebrana jest w tomach: *Transfiguracje* (*Transfigurações*, 1882), *Liryki i bukoliki* (*Líricas e Bucólicas*, 1884), *Okno Zachodu* (*A Janela do Ocidente*, 1885), *Wyspa miłości* (*Ilha dos Amores*, 1897), *Tańce* (*Bailatas*, 1907), *Zimowe słońce* (*Sol do Inverno*) i *Nowe tańce* (*Novas Bailatas*), wydanych pośmiertnie w 1922 i 1926 r. Pozostawił również tom pt. *Chiński kancjonarz* (*Cancioneiro Chinês*, 1890), zbiór poezji adaptowany z przekładu francuskiego Judith Gautier *Księga jaspisowa* (*Livre de Jade*)⁴⁰.

António Feijó, jak większość inteligenckiej młodzieży męskiej swoich czasów ukończył wydział prawa na Uniwersytecie w Coimbrze (w 1883 r.), i powrócił do rodzinnej miejscowości Ponte de Lima na północy Portugalii, aby pracować jako adwokat. Jednak w 1886 roku został oddelegowany do służby dyplomatycznej, najpierw w Brazylii, w Rio de Janeiro, gdzie napisał większość wierszy zawartych w zbiorze *Chiński kancjonarz* (marząc o przeniesieniu do Szanghaju), a od 1891 roku w Sztokholmie; poza krótkimi podróżami do Portugalii poeta do końca życia w 1917 roku przebywał w Szwecji. Listy Antónia Feijó do rodziny i przyjaciół opisują tęsknotę za świetlistym i słonecznym pejzażem Portugalii (jak w wierszu o kwiatach i świerkach – *As Flores e Os Pinheiros*), jakże odmiennym od śnieżnych i mglistych zimowych pejzaży północnej Europy.

W 1900 roku Feijó ożenił się z pochodzącą ze Szwecji Marią Luís Carmen Mercedes Joaną Lewin. Przedwczesna śmierć ukochanej żony źle wpłynęła na życie poety. António Feijó zmarł w Sztokholmie 20 czerwca 1917 roku, pozostawiwszy po

⁴⁰ Za: J.Z. Klave, *Historia literatury portugalskiej. Zarys*, Wrocław 1985, s. 246, zachowuję tłumaczenie portugalskiego tytułu *Cancioneiro Chinês* na język polski jako *Chiński kancjonarz*, dopuszczając również wersję tłumaczenia jako *Śpiewnik chiński*. Ostateczną wersję oryginalnych tytułów, datowanie i wszystkie cytaty w języku portugalskim podaję za: A. Feijó, *Poesias Completas*, przedmowa J. Cândido Martins, Porto 2004.

sobie kilka tomików wierszy. Z inicjatywy przyjaciół i czytelników poety z rodzinnej miejscowości Ponte de Lima zostały one wydane jako *Poesias Completas* (1939).

Pełne wydanie poezji António Feijó opracował, poprzedził wstępem i wydał portugalski badacz José Cândido Martins: *Poesias Completas* (Porto 2004), publikując w tym tomie uwspółcześnioną wersję *Cancioneiro Chinês* oraz *Poesias Dispersas e Inéditas* (Porto 2005); to właśnie w części trzeciej wspomnianych *Poezji rozproszonych i niewydanych* znajdujemy *Lirę chińską* (*Lira Chinesa*), a w niej wiersze opublikowane w latach osiemdziesiątych XIX wieku w portugalskiej lokalnej prasie literackiej. Chińska poezja António Feijó zawarta w drugiej wspomnianej publikacjach to zdaniem J. Cândida Martinsa „tłumaczenia – adaptacje” (*traduções-adaptações*) oraz – cytując słowa portugalskiego literaturoznawcy – „zachwycające chińskie przekłady” (*traduções chinesas encantadoras*)⁴¹, o tematyce pokrewnej do *Chińskiego kancjonarza*: dawnych Chinach, chińskich bohaterach, mędrcach, poetach, klejnotach i egzotycznej naturze, osnutych portugalską tęsknotą-nostalgia (*saudade*).

W poezji António Feijó parnasizm łączy się z symbolizmem, dekadentyzmem, późnym romantyzmem i wpływami parnasistowskich poetów z Portugalii (takich jak João Penha, Gonçalves Crespo i Cesário Verde) oraz zagranicznych, skupionych we Francji wokół trzytomowej antologii poetyckiej *Le Parnasse Contemporain*, wydanej w latach 1866, 1871 i 1876. W słynnej antologii francuskiego parnasizmu zawarte zostały utwory poetów kultywujących ideę twórczości poetyckiej jako dzieła sztuki, wedle znanej maksymy *l'art pour l'art*, takich jak między innymi Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Heredia, Gautier, Catulle Mendès, François Coppée, Charles Cros, Villiers de L'Isle-Adam i Anatole France. Parnasizm i idealizację Orientu w twórczości António Feijó badacze portugalscy (José Carlos Seabra Pereira, José Cândido Martins⁴²) uznali za wyraz bezpośredniego wpływu, nazwanego poetycko „opiekuńczym cieniem” (*a sombra tutelar*) czy duchowym patronatem francuskojęzycznego pisarza Jorisa-Karla Huysmansa (1848–1907) i jego słynnej dekadencjki powieści *Na wspak* (*À Rebours*, 1884; polskie tłumaczenie powieści przez Juliana Rogozińskiego ukazało się w 1976 r.). Warto przypomnieć, że po dedykacji „Dla mojego przyjaciela Hrabiego de Arnoso” (*Ao Meu Amigo/ Conde de Arnoso*) następuje cytat z *À Rebours* Huysmansa, w którym czytelnik dowiaduje się, że „cała *Księga Jaspisowa* zawiera fragmenty delikatne jak perfumy z żeńszenia i herbaty zmieszane ze świeżym zapachem wolno płynącej wody pod jasnym światłem księżycy”⁴³.

Kancjonarz chiński (*Cancioneiro Chinês*) ukazał się drukiem po raz pierwszy w Porto w 1890 roku, otrzymując drugie wydanie, przejrane i uzupełnione, w Lizbo-

⁴¹ J. Cândido Martins, *António Feijó. A poesia quase toda ou os projectos inacabados*, [w:] A. Feijó, *Poesias Dispersas e Inéditas*, dz. cyt., s. 17.

⁴² J. Cândido Martins, *António Feijó. Exemplaridade de uma poética caleidoscópica*, [w:] A. Feijó, *Poesias Completas*, dz. cyt., s. 18.

⁴³ Cytat pod dedykacją dla hrabiego de Arnoso w *Cancioneiro Chinês*: „Quelques extraits de ce délicat *Livre de Jade* dont l'exotique parfum de ginseng et de thé se mêle à l'odorante fraîcheur de l'eau que babille, sous un clair de la lune, tout le long du livre”. J.K. Huysmans, *À Rebours*, cyt. za: A. Feijó, *Poesias Completas*, dz. cyt., b. n. s. [s. 152].

nie w 1903 roku, nakładem Editora Livraria (dostępne dziś w formie *e-booka*)⁴⁴. Luiz de Magalhães, poeta i przyjaciel Antónia Feijó, omówił dziełko na łamach prasy lokalnej, w portugalskim periodyku *A Província*, podkreślając w swojej recenzji związek z poezją chińską, którą uznał za nową, samodzielną wersję oryginału, jego adaptację czy „rekonstytucję”, a w gruncie rzeczy oryginalną formę poetycką⁴⁵.

José Cândido Martins definiuje omawiany zbiór poetycki jako typowy przykład zbliżenia do „liryki końca wieku [XIX], modnego w epoce egzotyizmu orientalnego, a także parnasistowskiego wyrafinowania, a ponadto nieokreślonego symbolizmu”⁴⁶. Egzotyce pejzażu towarzyszy tu dopracowana, oszczędna forma poetycka, w ogólnej tonacji zbliżona niekiedy do poezji późnoromantycznej i symbolicznej, o zabarwieniu nostalgicznym i melancholijnym. Specyficzny, portugalski, przepełniony uczuciem *saudade* parnasizm Antónia Feijó zapewnił mu uznanie czołowych krytyków literackich w Portugalii; *Chiński kancjonarz* chwalił przede wszystkim Antero de Quental jako przykład poezji niedoścignionej formalnie, niejako „narysowanej na porcelanie” lub przypominającej zdobniczą technikę *cloisonné* (a więc emaliowany odpowiednik tekstu jako palimpsestu inkrustowanego na powierzchni różnorodnych „komórek” znaczeniowych)⁴⁷. *Cloisonné* to technika zdobnicza polegająca na wypełnieniu różnokolorową emalią „komórek” powstałych na powierzchni zdobionego przedmiotu za pomocą cienkich blaszek lub drucików. Najstarsze przykłady takich przedmiotów pochodzą z Cypru z końca II wieku przed Chrystusem, a także z Chin. Sztuki plastyczne towarzyszą więc poetyckim artefaktom z nurtu *chinoiserie* jako eklektycznego stylu w sztuce europejskiej, nawiązującej do kultury chińskiej.

António Feijó uniknął pokusy metamorfozy w „jubilera” formy poetyckiej, kojarząc parnasizm z tendencjami symboliczno-dekadencckimi, a w kolejnych zbiorach poezji parodiując je w sposób satyryczny, niekiedy używając pseudonimu (pół-heteronimu) Inácio de Abreu e Lima, którym podpisał tekst prozą *Preliminar* (rodzaj wstępu do zbioru *Pieśni do tańca (Bailatas, 1907)*)⁴⁸. Być może portugalski poeta nie był do końca przekonany co do zasadności pełnego przyjęcia i podpisania własnym nazwiskiem poetyki dekadenccko-symbolicznej z ducha Baudelaire’a, którego

⁴⁴ A. Feijó, *Cancioneiro Chinês*, Porto (Magalhães e Moniz Editores) 1890; przejrzone i uzupełnione drugie wydanie utworu opublikowano u progu XX stulecia w Lizbonie (Livraria Editora) 1903, jako ostateczny tekst poprawiony ręką poety, dostępny w wersji elektronicznej: <https://archive.org/details/cancioneirochin01feijgoog/page/n26/mode/2up> (dostęp: 11.03.2021).

⁴⁵ „Aquilo não é uma versão: é uma adaptação, ou melhor, uma reconstituição. O tradutor identifica-se de tal forma com a natureza da poesia exótica que interpreta todas essas páginas mais parecem originais do que vertidas”, cyt. za: F.M. Romano, „António Feijó e Camilo Pessanha”, dz. cyt., s. 9–10.

⁴⁶ „É verdadeiramente sintomática do lirismo finissecular a aproximação de António Feijó ao orientalismo em voga na época, mas também de uma depuração parnasiana e ainda de um vago simbolismo”. J. Cândido Martins, *António Feijó: exemplaridade de uma poetica caleidoscópica*, dz. cyt., s. 18.

⁴⁷ Tamże, s. 19.

⁴⁸ Tamże, s. 20.

nazwał „niepobożnym jezuitą” (*jesuíta ímpio*) i „przyjacielem paradoksów” (*amigo de paradoxos*), oraz zważywszy na sukces czytelniczy poczytnego portugalskiego pisarza Camilo Castelo Branco.

Parnasizm *Chińskiego kancjonarza* nie był pierwszym doświadczeniem estetycznym portugalskiego poety, który w czasach studenckich 6 marca 1882 roku opublikował w numerze 15 czasopisma „Evolução” tłumaczenie fragmentów wierszy poety francuskiego François Coppéego. W drugim wydaniu dość odległych od chińskiego oryginału poetyckich parafraz bazujących na tekście francuskim⁴⁹ Feijó dodał kilka wierszy, jeden tytułem wstępu, inny na zakończenie, pragnąc uczynić całość tak „cienką, przezroczystą i doskonałą, niczym dawna porcelana chińska”, o czym pisał w liście do przyjaciela Manuela da Silva Gaio w liście z 1902 roku. Co więcej, do swej poetyckiej adaptacji *Księgi jaspisowej* (*Livre de Jade*, 1867) jako ostatni wiersz do drugiego wydania poeta dołączył utwór z innego tomiku przypisywanego Judith Walter, z tomu *Smok imperialny* (*Le Dragon Impérial*): *Ofiara Gu-So-Gola* (*ze Smoka imperialnego*)⁵⁰. Portugalski palimpsest posiada zatem co najmniej dwie pośrednie warstwy tekstów francuskich.

Smok imperialny to dość długi epicki poemat, traktujący o ubóstwionym, strzeżonym przez „imperialnego smoka” (i do niego porównanym) cesarzu Gu-So-Golu, który odbiera hołdy od pięciu pokonanych wodzów, a następnie zostaje oskarżony o tchórzostwo przez swą żonę-brankę wojenną w szatach wojownika (swoistą orientalną Kloryndę), która przejmuje władzę, odbiera mu cesarskie insygnia, a następnie doprowadza do zabicia bohatera przez kapłana buddyjskiego Bonzo – za to, że ją opuścił; wszystko to zapewnia jednak Gu-Golowi nieśmiertelność... Rozwścieczona kobieta, porównana do dyszącej lwicy (*como leoa ofegane*), pije kielich gorącej krwi Nieśmiertelnego Małżonka (*do Esposo Imortal*); tryumf wojsk zamienia się w krwawą wizję wojny bratobójczej i zagłady w scenerii orientalnego przepychu i bogactwa zdobytego na podbitych ludach. Poemat został zadedykowany madame Judith Gautier, pierwszej francuskiej damie imitowanej w portugalskim przekładzie.

W napisanym po francusku *Wstępie* (*Préface*) do *Kancjonarza chińskiego* generał Tchang-Ki-Tong zwraca uwagę na zainteresowanie, jakie u czytelnika europejskiego wywołuje poznawanie egzotycznych cywilizacji, powodując poszerzenie jego horyzontów, poznanie nowych ludów, imperiów, a także innego sposobu myślenia. Chińscy poeci żyjący w VIII wieku: Li-Taï-Pé i Thou-Fou, uważani są za wielkich reformatorów poezji, godnych powszechnego szacunku i podziwu. *Księga jaspisowa* Judith Gautier została uznana za *un chef d'oeuvre*, czyli księgę niezwykle cenną, zawierającą wiersze tak rzadkie i drogocenne jak klejnoty z jadeitu. Nieoczekiwanie wszak spokrewnione z jadeitową fletnią w poezji Staffa.

⁴⁹ Również w przypadku *Fletni chińskiej* Leopolda Staffa wydawca nie miał wątpliwości, że „mamy do czynienia z dość od [chińskiego] oryginału odległymi parafrazami”. M.J. Künstler, *Posłowie*, dz. cyt., s. 203. Parafraza, adaptacja, reinterpretacja są terminami adekwatnymi do *Fletni chińskiej* i *Śpiewnika chińskiego*, zarówno w stosunku do bezpośredniego francuskiego pierwowzoru „tłumaczenia”, jak i do jego chińskiej podstawy.

⁵⁰ Tytuł oryginalny: *O Sacrifício de Gu-So-Gol* (*Do Dragão Imperial*).

Chiński kancjonarz, zadedykowany przyjacielowi poety hrabiemu de Arnoso, kojarzony w Portugalii z czystą manifestacją parnasizmu, tonem opisowym, niekiedy lirycznym, waloryzacją szczegółu zewnętrznego przed wewnętrznym, rygiem formalnym i proporcją geometryczną struktury dzieli się wzorem pór roku na cztery części, poprzedzone poetycką dedykacją – *Portykiem Li-Taï-Pé* (*Pórtico de Li-Taï-Pé*)⁵¹:

1. *Wiosna* (*Primavera*), zawierająca takie wiersze, jak: *A Folha de Salgueiro*, *A Sombra da Laranjeira*, *Diante do Espelho*, *A Flor de Pessegueiro*, *A Mau Caminho*, *As Pérolas de Jade*, *A Uma Mulher Formosa*, *Navio Distante*, *Na Foz do Rio*, *A Flauta Misteriosa*, *O Pescador*, *Indo para Tchi-Li*; pojawiają się tu między innymi poetyckie obrazy odległych, idealnych lub cierpiących kobiet, od których samotny i zawsze tragicznie smutny poeta nie spodziewa się miłosnej rekompensaty, a dostaje w zamian za wiersze spisywane w świetle księżyca, w podróży lub żegludze co najwyżej nieśmiały uśmiech podobny do sznura pereł lub bezszelestnego lotu jaskółki. Lub imię własne zapisane na liściu wierzby płaczącej, jak dzieje się to w wierszu *Liść wierzby płaczącej* (*A Folha de Salgueiro*).
2. *Lato* (*Estio*), a w nim: *O Leque*, *O Imperador*, *A Escadaria de Jade* (przełożona przez Judith Gautier z chińskiego), *À Sombra das Árvores*, *Os Sábios Dançam*, *A Flor Vermelha*, *Olhando a Lua*, *O Adeus*, *Luar nas Águas*, *Pensando Nela*, *Sobre o Rio Thchú*, *A Rir da Natureza*; wśród motywów orientalnych „letniej” części *Chińskiego kancjonarza* znajdujemy między innymi wachlarz, pałac cesarza, porcelanowy pawilon jego małżonki, wspomniane wcześniej jadeitowe schody, po których wstępuje zawsze „piękna i młoda” (*formosa e moça*) Cesarzowa, obrazy bukolicznych drzew (wierzby płaczącej i drzewka brzoskwiniowego) w świetle księżyca, korowody tańczących mędrców *etc.* Smutek, niezrozumienie, osamotnienie ustępują, gdy poeta, powodowany uczuciem *saudade*, akompaniuje śpiewanym przez siebie pieśniom grą na „jaspisowym flecie” (*flauta de jade*). Patrząc na księżyc, poeta marzy o pięknej kobiecie w ukwieconym ogrodzie i widzi, jak poetom – niczym smokom – rosną błyszczące łuski poetyckiej chwały. W innej wizji poetyckiej mdlejące cesarzowe przechadzają się w świetle księżyca, znamionując wyczerpywanie się poetyki parnasizmu i rychły już zwrot ku ironicznemu, niekiedy wręcz sarkastycznemu dekadentyzmowi. Albo i bliskiej przeczuciu poetyckiej pełni wyrażonej w wierszu *Mysłąc o niej* (*Pensando nela*), bowiem sny spełniające marzenie o szczęśliwej miłości rzadziej się zdarzają niż natchnienie poetyckie wirujące po tafli spokojnego jeziora. Wizja oniryczna kończy się obrazem poety śmiejącego się z bezradnej natury (w wierszu *A Rir da Natureza*, w swej łodzi), która na próżno stara się naśladować wytwory sztuki. Ton parodystyczny zapowiada rozpad pięknego

⁵¹ Tekst *Kancjonarza chińskiego* zestawiony według tekstu drugiego wydania z 1903 roku. Wszystkie powołania na teksty poetyckie A. Feijó za: A. Feijó, *Poesias Completas*, dz. cyt., Porto 2004.

parnasistowskiego świata w kierunku swobodnego *fingimento* – zmyślenia, swobodnej kreacji poety i stworzenia bambusowych chat na brzegu jeziora przez naturę. Stylistyka Feijó korzysta jeszcze z częstych w poezji symbolicznej przymiotników typu „przezroczyście, najczystsze, niewypowiedziane” (*diáfano, puríssimo, inefável*) – tak opisane zostało jezioro porównane w wizji poety do przepełnionego po brzegi winem kielicha.

3. *Jesień (Outono)*, a w niej: *Pensamentos do Outono, Casa no Coração, A Flauta do Outono, A Folha na Água, O Pavilhã de Porcelana, Canção no Rio, O Batel das Flores, No Meio do Rio, Canto das Aves, À Tarde, Da Janela Ocidental, O Cão do Vencedor*. Jesień potęguje nastawienie dekadentkie i parodystyczne poety, który pije wino, zabarwia poetycką paletę kolorami jesieni i porzuca wiersze napisane latem. Posępne opisy pożaru rodzinnego domu poety, smutnego księżycy, samotnych i posępnych gór, wizja pięknej kobiety przepływającej w oddali łodzią powodują przeczucie śmierci. Powraca tęsknota-nostalgia (*saudade*) za ojczyzną, jak dźwięk jesiennego fletu (w wierszu *A Flauta do Outono*), liście wpadające do rwącej wody i zabierane przez nią daleko, niczym wspomnienie zawiedzionej, utraconej miłości, tęsknoty za utraconym szczęściem. Orientalne krajobrazy i wizje poetyckie ewokują „nieokreślony smutek” (*o desgosto indefinido*), a czasami odniesienia do różnych ptaków i zwierząt: bociana, tygrysa, psa zwycięzcy (*O Cão do Vencedor*). Pogłębia się uczucie smutku, rozczarowania i nieszczęścia zapowiedzianego przez złe sny. Miłością jedyną staje się upodobanie do wina pitego z kryształowego kielicha pośrodku rzeki (*No Meio do Rio*), zanim poeta pozwoli własnemu psu napić się swej krwi, w geście sarkastycznego upodlenia. Ślad Baudelaire’owski jest w cytowanym utworze wyraźny.
4. *Zima (Inverno)* z wierszami wymienionymi kolejno: *A Folha Branca, O Exilado, Os Cabelos Brancos, Tristezas do Lavrador, Bebendo em casa de Thu-Fu, As Mulheres do Mandarim, Esposa Honesta, Coração Triste, Falando ao Sol, As Flores e Os Pinheiros, O Pavilhão do Rei, O Cormoran*, i dłuższym poematem, dedykowanym madame Judith Gautier: *O Sacrifício de Gu-So-Gol (Do Dragão Imperial)*. Zima generuje niepokój, smutek poety i rolnika, odlatujących ptaków, mijającego czasu, siwych włosów (w wierszu *Os Cabelos Brancos*), powracającej *saudade*, rozlicznych winnych libacji i orgii uniemożliwionych przez wiatr, padającego deszczu, smutku małżonki i nałożnicy mandaryna, ośnieżonych świerków, zapomnianych kwiatów i wszechobecnego światła księżycy. Królewski pawilon nie ma już swojego gospodarza, który udał się na wygnanie, a nad brzegiem rzeki medytuje samotny kormoran, niczym stary człowiek marzący o wielkiej miłości. Pogłębia się zatem tonacja dekadentcka, parnasizm ustępuje powoli miejsca nowszej, modernistycznej estetyce. Poeta stanie się Innym – heteronimem, wymyśloną postacią samofingującego się bohatera dyskursu antylirycznego, antybohaterskiego, piewca poetyckiego eskapizmu i niemimetycznej rzeczywistości, do których jedynym kluczem stanie się Pessoańskie *nada* (nic), czyli zasada nieustannego przeczenia esencji, egzystencji, wszelkiej estetyce, a przede wszyst-

kim metafizyce. *Saudade* pozostaje nadal przewodnim motywem poetyckim. W wierszu *Wygnaniec (Exilado)*, otwierającym pierwszy cykl poetycki zatytułowany *Zima (Inverno)* w *Chińskim kancjonarzu*, Feijó wspomina elegancką, dumną, wesołą i bez troską młodość (*soberba, elegante, presumida/ a mocidade alegre e descuidosa*), uroki wiosny, słoneczną i ciepłą krainę, gdzie kwitną drzewa brzoskwińowe. A jednak wspominając los wygnańca żyjącego z dala od ojczyzny, przyznaje, że choćby był w kwiecie wieku, jego serce jest w żałobie, pogrążone w mrokach *saudade* (*Mas aquele que vive expatriado, / Embora esteja no verdor da idade, / Traz negros os vestidos, e enlutado / O coração nas trevas da saudade...*)⁵². António Feijó realizuje więc za pośrednictwem orientalnej poezji topos poety-wygnańca i poetyckiej *saudade*.

W przedstawionych czterech porach roku – czterech częściach *Chińskiego kancjonarza* – uwidacznia się podobieństwo semantyczne między wiosną a początkiem życia człowieka, latem i jego pełnią, jesienią jako epoką schyłkową i zimą zapowiadającą upadek, kres egzystencji poety, utratę witalności, pożegnanie się z marzeniami. Podobne znaczenie miały cytowane uprzednio motywy *Wazy chińskiej*.

Czytelowaniu parnasistowskiej formy wierszy António Feijó towarzyszył ton opisowy i antyliryczny wypowiedzi poetyckiej (czasami bowiem sarkastyczny czy wręcz masochistyczny, gdy „ja” liryczne daje się pożreć psu zwycięzcy!), rygor formalny (z dość często występującą formą sonetu), przewaga referencji zewnętrznych (opisy podróży ukwieconymi łądziami, opuszczonych królewskich pawilonów) nad wewnętrznymi (np. zawiedzionych nadziei delikatnych małżonek, narzeczonych i konkubin), przekonanie o wiecznym trwaniu poezji i sztuki ponad bogactwami świata materialnego, rzadziej – o uczuciach, a najczęściej o cierpieniach miłosnych symbolizowanych przez samotny lot kormorana ponad wezbraną rzeką, jak dzieje się to na przykład wierszu *Kormoran (O Cormoran)*. Ironiczny śmiech poety rozbraja i niszczy zastany porządek świata, w którym nie człowiek naśladuje dzieła Natury, ale natura buduje chatki z bambusa i cudowne naturalne pagody nad brzegiem jeziora, ukryte wśród kwiatów i stromych skał. Stoimy u progu załamania się estetyki parnasistowsko-symbolicznej, na przedprożach imaginatywnej, niemimetycznej poezji portugalskiego modernizmu i poetów, którzy poetyckie zmyślenie (*o fingimento poético*) uczynili naczelną zasadą swojej twórczości. Model poezji Fernanda Pessoa (1888–1935), najwybitniejszego poety portugalskiego modernizmu, został zatem przygotowany przez jego poprzedników: António Nobrego, Cesária Verdego i António Feijó.

Staff i Feijó w oparach Orientu

Poezja Leopolda Staffa przynosi niekiedy podobne do *Chińskiego kancjonarza* António Feijó symboliczno-parnasistowskie-dekadenckie konotacje, a zwłaszcza

⁵² Tamże, s. 190.

odpowiedniki semantyczne pór roku: wiosny i jesieni, na co w swoim czasie zwrócił uwagę Mieczysław Jastrun:

W Gałęzi kwitnącej klasyczne tendencje poety występują ze szczególną siłą [...], obiekają się one w kształty na wpół parnasistowskie, na wpół symboliczne, podobnie jak w poezji Henri Régiera i dziesięciu innych klasycystycznych symbolistów, ale odczytać tu można również ślady parnasistowskiej muzy J.M. Heredii wraz z jego zamiłowaniem do antyku i mitycznego pejzażu. Bodaj po raz pierwszy w poezji Staffa pojawia się tu również wyraźny wpływ ojca całej modernistycznej poezji – Baudelaire’a, ale w jakiej wersji! Tetmajer brał od Baudelaire’a krańcowość jego rozpacz, gwałtowność i perwersyjność wyobraźni [...], Staff zmienia sadystyczną i masochistyczną erotykę autora *Kwiatów zła* w hymn radosnego upojenia, nawiązując raczej do rzadkich renesansowych tonów tego poety [...]. Wystarczy porównać demoniczną rolę wina u Baudelaire’a z niewinnymi transformacjami tego napoju u Staffa, by ocenić odległość dzielącą obu poetów⁵³,

choć odległość między Staffem a Feijó jako naśladowcami Baudelaire’a ulega nieoczekiwanemu skróceniu we wspólnych, orientalnych toastach wznoszonych kryształowym kielichem ponad chińskimi pejzażami. Z kolei *Sny o potędze* (1901) zawierają wiersze pisane „zmierzchem i jesienią”, utrzymane w jesiennej, melancholijnej tonacji, na przykład *Przygnębienie* i *Smutek*. W *Uśmiechach godzin* (1910) pojawia się *Fletnia tajemna (Li-Tai-Pe)*, wiersz przypominający krótką piosenkę miłosną, z sentymentalnym motywem fletni „z wierzbowego drzewa”. Natomiast *Fletnia chińska* zawiera godną zacytowania – bowiem podobną do ogólnego układu kompozycji *Chińskiego kancjonarza – Pieśń czterech pór roku*:

Oto wiosna. W kraju Tsin nad śpiewnym strumieniem Lo-fu w słońcu zrywa kwiaty morwy. Dłonie jej jak motyle siadają na zielonych gałęziach. Rzekła właśnie młodzianowi patrzącemu na nią: „Jedwabniki są głodne, panie, I podkowy twego konia nie powinny tratować dłużej tej murawy”.

Oto lato. Jezioro Ing-hu, które ma trzysta li obwodu, jest jak olbrzymi nenufar. Młoda dziewczyna marzy, siedząc w cieniu wierzby. Obok niej przewoźnik spoziera niecierpliwie, czy przechodnie się oddalają.

Oto jesień. Wiatr roznosi w żółtym zmierzchu klaskania kijanek praczek przysiadłych na brzegu strumienia. Krąg wirujących liści zmusza kobietę zboczyć z drogi, Idzie z pochyloną głową ... Zgaduję jej myśli. „Kiedyż zdołamy narzucić pokój Barbarzyńcom? Kiedyż powróci mój mąż ukochany?”.

Oto zima. Gонец wyrusza ku granicy. Przez całą noc szyto ciepłą odzież. Piękne palce wodziły dzielnie igłę i nożyczki lodowate, coraz bardziej lodowate, do świtu. W ile dni ten gонец przybędzie do Lin-tao?⁵⁴

Zdaniem Ireny Maciejewskiej kolorystycznych, barwnych, „nieoswojonych” odpowiedników jesieni w wizjach poetyckich Staffa należy szukać u dawnych włoskich mistrzów: u Giorgionego, Tycjana, czasem zgoła Botticellego, „bo owe barwy złota

⁵³ M. Jastrun, *Wstęp*, [w:] L. Staff, *Wybór poezji*, Wrocław 1985, s. XV–XVI.

⁵⁴ L. Staff, *Fletnia chińska*, Warszawa 1982, s. 43.

i brązu, i miedzi, owe bursztyny i topazy jesiennych drzew rzucone w tło intensywnego błękitu o odcieniach turkuszu i lazuru zdecydowanie w tamte regiony prowadzą⁵⁵; są to również kolory jadeitowej fletni, chińskiej fletni. Horacjańska zasada *Ut pictura poesis* łączy zatem poetycki sposób obrazowania przypominający niekiedy orientalne malowidło. Podobnie dzieje się w poezji Antónia Feijó, który wielokrotnie w stanie winnego upojenia „zamacza pędzle i pisze”, mówiąc o akcie poetyckim, na podobieństwo do działań malarza używa tego samego określenia: „*molhar os pincéis e escrever*” („zamaczyć pędzle i pisać”). A zatem poezja omawianych poetów jest jak obraz, jednakże jest to już konterfekt natury zmieszanej z kulturą do tego stopnia, że wytwór poetyckiej wyobraźni, choć utrzymany w klimacie orientalnym, wymyka się zasadzie prawdopodobieństwa kopii do zatartego oryginału.

Leopold Staff, jako poeta klasycyzujący, a zarazem poeta śródziemnomorskiego toposu, ukazuje w swoim programie artystycznym ideę piękna poetów antycznych, dla których to, co piękne i pociągające ze względu na swą formę, było zarazem cenne i dobre. Prawda, dobro, piękno (także piękno kobiety), duch stają się kluczami interpretacyjnymi twórczości Staffa. Myśl Platona o tym, że kształt zewnętrzny (piękno zewnętrzne) posiada formę w pięknie wewnętrznym i że doskonałość duchowa odbija się w materii, stała się szczególnie bliska twórczości Staffa⁵⁶, także w aspekcie *chinoiseries*, czyli zapożyczeń z poezji chińskiej i przekładów z literatury francuskiej. Nie od rzeczy będzie przypomnienie faktu, iż Staff – romanista z wykształcenia – w 1902 roku udał się do Paryża, gdzie studiował na Sorbonie literaturę i język francuski. W trakcie swego paryskiego pobytu poeta zapoznał się z twórczością ówczesnych najwybitniejszych poetów francuskich: Arthura Rimbauda, Paula Verlaine’a i Stépšana Mallarmégo. Po powrocie do Lwowa Staff poświęcił się pracy literackiej i przekładowej, która odtąd będzie stanowić jego podstawowe źródło utrzymania⁵⁷. Swoje zajęcia będzie przerywał niekiedy, aby wyjechać do ukochanych Włoch, które pociągały go zarówno pięknem krajobrazu, jak i sztuki klasycznej. Echa italo-greckie znajdujemy w cytowanym zbiorze *Gałąź kwitnąca* (1908). Jednakże tak jak Antónia Feijó nigdy ze Skandynawii nie trafi do Polski, tak i Leopold Staff nie odbył podróży do Portugalii, choć częstokroć określał siebie mianem „wędrowca z ziemi dalekiej”, o duszy zmaconej chimerami. Leopold Staff był jednym z najwybitniejszych twórców polskich, poetą stawianym w jednym rzędzie

⁵⁵ I. Maciejewska, *Leopold Staff. Warszawski okres twórczości*, Warszawa 1973, s. 63.

⁵⁶ M. Szczot, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004, s. 28.

⁵⁷ W 1924 roku w Warszawie nakładem Biblioteki Polskiej ukazali się *Liryki francuscy – wybór poezji francuskiej od XII do XX wieku* (także parnasistowskiej i findesieclowej, m.in. Arthura Rimbauda, Charles’a Baudelaire’a, Stépšana Mallarmégo, Théodore’a de Banville’a, Leconte’a de Lisle’a, Villiersa de L’Isle-Adam), wydany i opatrzony przypisami Staffa, z udziałem wielu tłumaczy, wśród nich samego poety, Kazimierza Brodzińskiego, Adama Mickiewicza, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Adama M-skiego (właśc. Zofia Trzeszczkowska, tłumaczka *Luzyad* Luísa Vaz de Camõesa, 1890).

z Janem Kochanowskim czy Adamem Mickiewiczem, Bolesławem Leśmianem⁵⁸. Mniej znany – także w skali swojego kraju – António Feijó pozostał portugalskim poetą parnasizmu, jednym z poprzedników Fernanda Pessoa, uważanego powszechnie za najwybitniejszego poetę portugalskiego XX wieku.

Marta Tomczyk zadała istotne pytanie o Staffa: „w jakiej mierze jest on pisarzem klasycznym i tradycyjnym, a w jakim stopniu jest twórcą nowoczesnym?”⁵⁹. Już Stanisław Brzozowski i Karol Irzykowski wskazywali na upodobanie Staffa do nakładania masek i stylizowania własnej twórczości – a zatem do tendencji modernistycznych, lub wręcz do tworzenia heteronimów, kielkujących w poezji Mária de Sá-Carneiro i António Feijó, a stanowiących zasadę awangardowej twórczości Fernanda Pessoa. W owych autokreacjach – aktach samostworzenia poezji na orientalną nutę – kryje się nowoczesność Staffa i Feijó, która polega na umiejętności zachowania dystansu i nieutożsamiania się do końca z żadną postawą ideową. Co więcej, „stwarzanie i jednoczesne negowanie masek i światów jest bardzo bliskie nowszym koncepcjom filozoficznym i współczesnym strategiom literackim”⁶⁰ i pozwala się pogodzić z przyjętą propozycją recepcji *Fletni chińskiej* i *Chińskiego kancjonarza* jako przykładu pisarstwa typu palimpsestowego skupionego na poszukiwaniu własnego „ja”. Nakładanie różnych masek – poszukiwacza tajemnicy, wesołego żebraka, konesera klasycznego piękna w poezji Leopolda Staffa czy sączącego wino albo i własną krew z kryształowego kielicha „poety przeklętego” z ducha Baudelaire’a w dekadentkich wierszach António Feijó – może być również wyrazem przekonania, że poszukiwanie celu jest sensem życia człowieka, a jego właściwe miejsce – choćby i w dalekich Chinach. Stąd częsty u omawianych poetów motyw podróży, wędrówki w czasie i przestrzeni, lądem lub wodą (poeta płynący łodzią to dość częsty motyw u Feijó) i budowanie swoistej, modernistycznej antyfilozofii i postawy bliskiej myśli Friedricha Nietzschego, co byłoby dowodem na to, że niemiecki filozof był ważny dla wielu europejskich poetów omawianej epoki, na pewno dla Staffa, Feijó i Pessoa, przekonanych o tym, że ziemską wędrówkę człowieka nie ma celu, a zasadą twórczości poetyckiej jest wieczne szukanie, znajdowanie i porzucanie bogactw Orientu (symbolizowanych przez minerał doskonały – jadeit), których wielki zbiór znajdujemy we *Fletni chińskiej* Staffa:

- „fletnia z jadeitu”, znaleziona u źródła poety, kiedyś w lecie zagubiona przez jego ukochaną, lśniąca w słońcu wieczornym i przywodząca na myśl dawną szczęśliwą miłość, kilkakrotnie ewokowana, często w kontekście zabawy i przeżywania szczęścia; „fletnie pasterzy” odpowiadające sobie w górach jako symbol wolności;
- spontaniczna, swobodna muzyka lutni zawieszona na gałęzi (wolność poety);

⁵⁸ Zdaniem Miłosza świat poetycki Staffa byłby najbliższy światu Leśmiana, obchodząc się często bez pomocy rzeczywistości „realnej”, historycznej, upodabniając się do świata „na niby”, świata Leśmianowskiego „niebytu”, cyt. za: M. Wyka, *Leopold Staff*, Warszawa 1985, s. 109.

⁵⁹ M. Tomczyk, *Postowie. Spalone papiery*, [w:] L. Staff, *Poezje*, Kraków 2007, s. 287.

⁶⁰ Tamże.

- roślinność: wierzby, bambusy, brzoskwinie, drzewka brzoskwińowe, morwowe, cynamonowce, migdałowce, bananowce, śliwy, morele, sosny, akacje, cedry, biała i czerwona róża wyszywana na białej poduszce, jesienne róże, chryzantemy, tulipany, piwonie, kwiaty brzoskwini (jako dar dla ukochanej), nenufary i lotosy, inne kwiaty w rozkwicie, np. kwiaty pomarańczy;
- ptaki i zwierzęta: słowiki, skowronki, żaby i owady (wszystkie śpiewają), „poczwarka motyla” (metonimia poety), jaskółki w locie, białe czaple, mewy, łabędzie, kosy, kruki, jedwabniki, motyle, małpy (jęczące wśród grobów bohaterów), papugi, kozy (zjadające trzciny na brzegu sadzawki), ryby i rybnie łuski – złoty karp, lśniące ryby skaczące na powierzchni jeziora, śpiewające świerszcze, „ptak z jadeitu” wijący gniazdo we włosach ukochanej, szczur „o przepięknym brzuszku” zagrażający spichrzowi licznej rodziny, kura uciekająca z targu, wróbel na drzewie trzepoczący skrzydełkami z radości;
- ozdoby: jaskółki z jadeitu wpinane we włosy młodej małżonki, wazon z jadeitu, flakon z jadeitu (*pars pro toto* erotycznej pieśnicy), zasłona z pereł, złoto zamienione na wino, „ni to kamień, ni jadeit”, wachlarze, rozdarte suknie kobiet, wonności łoża z „białego jadeitu”, „kwiaty z jadeitu w małym pudełku” – symbol pięknych i harmonijnych myśli;
- poezja: daje poecie zadowolenie, „jakiego nie znał nigdy Cesarz pięciu rzek”, jak również nieśmiertelność, korzyść większą niż bogactwa i sława;
- bohaterstwo: groby rycerzy i wojowników, matki i małżonki wojowników zasypiające co wieczór „z twarzą zwróconą ku Wschodowi”;
- architektura: pałace (często w ruinie), porcelanowe wieże pałacu, „pawilon jedwabiu”, „pawilon z zielono-białej porcelany”, złomy marmuru, Wielki Mur, Brama Błękitna, Brama z Jadeitu, którą przekraczają „bajeczne karawany”, balkon z jadeitu, taras kwiatów z jadeitu, tajemnicze i piękne miasta, dziś zrównane z ziemią, spalony dom z dzieciństwa – symbol pogrzebanego szczęścia;
- piękne kobiety i dziewczęta, wykonujące sentymentalne czynności, nieosiągalne lub istniejące tylko we wspomnieniu, smutne i piękne małżonki wodzów i wojowników; ciało żony cesarza jest „z jadeitu”, piękne ongiś tancerki zamienione w proch;
- krajobraz i natura: księżycowy, orgiastyczny, oniryczny, pustynia Gobi, drzewa z jadeitu, księżyc, cień człowieka, góry, zimny wiatr z gór, jezioro, rzeka, pola ryżowe, wyspy jeziora podobne do „czarnych pereł wprawionych w olbrzymi ametyst”, strumienie i sadzawki góry i skały, kryształowe górskie (symbol łoża wzruszenia), „błękitne morze”, słońce, księżyc, gwiazdy, obłoki i śniegi;
- podróż: łodzią po rzece, dżonka złota „jak księżyc wschodzący”;
- czas, „drżący pędzel poety”, sztuka poetycka, pieśń starego żebraka, przeznaczenie człowieka;
- poeta samotny ze swoimi myślami, samotny, ale szczęśliwy („Jestem bardzo zadowolony z życia”), albo i pijący wino z tęsknoty i rozpacz lub chory („zdrowie me nie jest świetne i trzeba mi tylko leków”); oraz „ośmiu nieśmiertelnych pijaków” pijących w klasztorze, podczas gdy poeta upaja się często „jednym

promieniem księżycy” i pisze poezje na liściu bananowca; „poeta pisze kilka wierszy na pochwałę pijaństwa”, zanim roztrzaska lutnię. Czara wina, czara poezji, czara miłości.

Do rzeczowego i pojęciowego instrumentarium bogactw Wschodu dołącza Staff rozmaite maksymy, wielokrotnie powtarzane („żadna rzeka nie może wrócić do źródła, żadna róża nie może wrócić do krzewu, z którego spadła”), cyzelowane obrazy piękna natury i kobiety („w jej oknie kwitnąca gałąź brzoskwini”), ekspresję mijającego czasu („jestem stary i nic mnie nie zajmuje”, „jak szybko mija młodość i młodość”), bezużyteczność nauki („wyrzecz się studiów, a będziesz wolen od troski”), niepewności życia po śmierci („Życie jest smutne i Raj musi być przynętą”)⁶¹ etc.

Piękno orientalne we *Fletni chińskiej* ma wiele wspólnego z klimatem Śródziemnomorza i z ideą ładu uniwersalnego, niekoniecznie przypisanego do realiów dalekich Chin. Zwłaszcza koncepcja poezji, kobiety, smutku z powodu mijającego czasu, realnej lub wyśnionej podróży, motywy światła księżycy i płynącej wody oraz poetyckiego pijaństwa i dalekich podróży mają wiele cech wspólnych z motywami opracowanymi przez Antónia Feijó w *Chińskim kancjonarzu*. Motywy i konotacje przedmiotów z jadeitu łączą się z symbolami miłości, dostatku i doskonałości materialnej i duchowej. *Jadeit* to krótki fragment prozy poetyckiej we *Fletni chińskiej*, gdzie znajdujemy rozważania, dlaczego mędrzec czci jadeit, a gardzi kamieniem *hun*. A to dlatego, że cnota jest porównywana do jadeitu, a sam minerał symbolizuje sprawiedliwość, prawość, prawdę, mądrość – „oto dlaczego mędrzec czci jadeit”.

Zdaniem autora *Uśmiechów godzin* można próbować ocalić piękno we wspomnieniu – jest to najczęściej wspomnienie szczęśliwych chwil spędzonych z ukochaną, a dzięki miłości – twórczej zasadzie świata, można osiągnąć wyższą formę rozwoju postulującą indeterminizm i wolność. Piękno u Staffa jest zatem zwyczajnie na poziomie estetycznym, etycznym i moralnym, nie podlega ironicznej kontestacji, wpisując się w liryczno-filozoficzne rozważania poety nad rzeczywistością o cechach refleksji religijnej. Tęsknota-pragnienie-marzenie Staffa przypomina w ogólnej, „epokowej” tonacji doświadczenie intelektualne i duchowe poetów wczesnego modernizmu portugalskiego. Co nie znaczy do końca, że obaj poeci ulegli orientalnym miazmatom. Realizowali raczej swoiście pojmowane palimpsesty poetyckie, na kanwie estetyki parnasizmu, wędrując – by posłużyć się historyczno-literacką metaforą – od parnasizmu do palimpsestu.

***Chinoiseries*, czyli fascynacje Chinami w literaturze języka portugalskiego**

Orientalne motywy poezji „z jadeitu” połączyły dwu poetów na wschodnim i zachodnim „przedmurzu chrześcijaństwa”, w ramach szeroko rozumianej poetyki modernizmu, nacechowanej symbolistyczną melancholią i artystowską, nostalgiczną refleksją o naturze poezji, miłości, czasu, sztuki i poezji. Dowodząc tym samym palimpsestowej organizacji badanego zjawiska kulturowego: wspólności motywów

⁶¹ Wszystkie cytaty za wydaniem *Fletni chińskiej* Leopolda Staffa z 1982 roku.

orientalnych w poezji portugalskiej i polskiej, swobodnie parafrazowanej z francuskojęzycznych przekładów / adaptacji chińskiej poezji okresu klasycznego.

Przekłady chińskiej poezji: *Księgi z jadeitu* francuskiej pisarki Judith Gautier (w znacznie mniejszym stopniu francuski przekład *Fletu jadeitowego* dokonany przez Franza Touissanta), zainspirowały wielu pisarzy do samodzielnej twórczości – jak wykazaliśmy na przykładzie *Chińskiego kancjonarza* Antónia Feijó i *Fletni chińskiej* Staffa. Powstały też liczne adaptacje i tłumaczenia dokonane w różnych językach: angielskim, niemieckim, hiszpańskim, portugalskim, rosyjskim i polskim. Pojawiła się ciekawa, choć dziś niesłusznie zapomniana i percypowana jako nadmiernie erudycyjna czy „sztuczna” poezja europejska wyrastająca z orientalnego, chińskiego pnia, zapośredniczona w Polsce i Portugalii przez francuskie przekłady / adaptacje w ramach poetyckich praktyk wywiedzionych z poetyki symbolizmu i parnasizmu. Wyniki wspomnianych działań twórczo-odtwórczych okazały się nieoczekiwanie zbieżne z zasadą konstrukcji poetyckiego palimpsestu jako oryginalnej formy literackiej wyrastającej z przekładu – a w gruncie rzeczy niezależnej twórczości pisarskiej – zacierającej granice między europejskim, dwustopniowym (polsko-francuskim i portugalsko-francuskim) przekładem / adaptacją a chińskim oryginałem.

Posłużenie się metaforą palimpsestu w celu przedstawienia, opisu i analizy orientalnego doświadczenia poetyckiego w *Chińskim kancjonarzu* Antónia Feijó i *Fletni chińskiej* Leopolda Staffa, w twórczości poetyckiej uznanych lub „mniejszych” poetów epoki modernizmu wykazało możliwość ustanowienia i rewitalizacji omawianego pojęcia w studiach nad relacjami polsko-portugalskimi, a także w coraz popularniejszych współcześnie badaniach interdyscyplinarnych nad literaturą krajów języka portugalskiego. O początkach nowej, palimpsestowej epoki o konturach filozoficznych naszkicowanych przez Theodora W. Adorno i Ryszarda Nycza mówimy w czasach, gdy *chinoiseries* wchodzą już masowo do „przemysłu kulturalnego”, podobnie jak pieśni fado, fatimskie pielgrzymki, futbolowe rozgrywki i brazylijski karnawał. W „określonej epoce”, nieprzewidzianej przez Stanisława Barańczaka, gdy tożsamość humanistyki wymaga już redefinicji sposobu poznania różnorodnych tekstów kultury ze względu na możliwość ich zawłaszczenia przez zautomatyzowane i zdigitalizowane systemy autorytarne, nie przewidujemy już doniosłych następstw orientalizmu w zakresie oddziaływania na studia portugalistyczne. Orientalizm pozostaje jednym z „oświeconych” mitów nauki, zaś do roli historycznego i kulturalnego podróznika „egzotycznych” pejzaży aspiruje wymagający i wybredny adept portugalistycznej nauki.

Kultura romantyzmu portugalskiego – promieniująca delikatnym i tajemniczym światłem ku współczesności, podobnie jak działo się z zdaniem Marii Janion w kulturze polskiej do 1989 roku – zawdzięczała orientalizmowi bardzo wiele, zwłaszcza w dziedzinie architektury, zdobnictwa, malarstwa, ogrodnictwa i sztuk plastycznych, niekiedy również literatury, językoznawstwa i historiografii. Do dnia dzisiejszego *chinoiseries* budzą zainteresowanie kolekcjonerów eleganckich dzieł sztuki, stylistycznie uplasowanych między Wschodem za Zachodem. Przykładów

orientalnych fascynacji pisarzy języka portugalskiego jest wiele. Pisarze reaktywujący orientalne wątki to na przykład Machado de Assis w Brazylii, Camilo Pessanha i Maria Ondina Braga w Portugalii.

Duchowym bratem bliźniakiem Antónia Feijó jako miłośnika kultury chińskiej był znacznie lepiej od niego znany i przyswojony literackiej publiczności Camilo Pessanha (1867–1926), kojarzony w Portugalii z symbolizmem i motywami orientalnymi w poezji oraz z długim pobytem, a właściwie dobrowolnym wygnaniem w Makau (1894–1926). Pessanha rozwijał zainteresowania filozofią buddyjską i kulturą Dalekiego Wschodu. Najczęściej kojarzony był z symbolizmem w poezji. Wywarł znaczący wpływ na literaturę swojego kraju, również na twórczość Fernanda Pessoa i portugalskich modernistów; jego fascynacja kulturą Wschodu znalazła wyraz w tłumaczeniu z chińskiego na portugalski ośmiu *Elegii chińskich* (*Elegias Chinesas*, 1914). Prawnik z zawodu, tak jak António Feijó wykształcony na Uniwersytecie w Coimbrze, Pessanha zasłynął wydaniem tomiku poezji *Klepsydra* (*Clepsidra*, 1920; 1994 wydanie krytyczne Paula Franchettiego); Pessanha pisał również teksty prozą (eseje oraz listy) o literaturze i kulturze chińskiej.

W opinii portugalskiej krytyki literackiej Pessanha to najwybitniejszy reprezentant symbolizmu; poeta z gruntu pesymistyczny, nieprzystosowany do życia, wyraził w swojej twórczości ból istnienia i głęboki smutek z powodu upływającego czasu. Danilo Barreiros, zięć sinologa i przyjaciela poety Joségo Vicentego Jorgego, w swoim artykule na temat poezji Camila Pessanha podkreślił, że „upiększył on harmonijną i muzyczną ekspresją” tłumaczenia elegii, przydając im „poetycką magię”, pod wpływem poezji Paula Verlaine’a i Cesária Verdego. Stylizował zatem swoje przekłady z chińskiego na modłę poezji symbolicznej i parnasistowskiej, nie zachowując daleko posuniętej wierności wobec oryginału. Możemy zatem uznać, że Pessanha był autorem poetyckich adaptacji i parafraz poezji chińskiej, zbliżonych w ogólnej stylistyce do orientalnej twórczości Antónia Feijó. Nie było tu jednak pośrednictwa francuskiego przekładu, poznanie zaś mandaryńskiej wersji chińskiego – którym musiał posługiwać się Pessanha – do dziś stanowi wyzwanie dla Portugalczyków podróżujących po świecie.

Camilo Pessanha cenił kulturę Wschodu, tłumaczył wybór poezji chińskiej w chwilach wolnych od pracy nauczyciela licealnego, przeczuwając przedwczesną śmierć, a zarazem szczególne, „nieokreślone ukojenie i przyjemność” (*um tão suave repouso e prazer*) w kontakcie z Chinami, o czym pisał w liście do wydawcy czasopisma „O Progresso”. Orientalny koloryt lokalny i duchowy klimat Makau (obecny w twórczości dwudziestowiecznej portugalskiej pisarki Marii Ondiny Bragi), malarskość, muzyczność frazy, gry słowne, cyzelowanie formy wyróżniają sonety Camila Pessanha na tle dość konwencjonalnej twórczości poetów portugalskich okresu symbolizmu, pozwalając również na dostrzeżenie wpływów estetyki europejskiego parnasizmu. Pośmiertnie ukazał się drukiem tom *Chiny* (*China*, 1944), zbiór esejów Pessanha o cywilizacji i literaturze chińskiej.

Jako że studia o literaturze portugalskojęzycznej w sposób naturalny wykraczają poza Stary Kontynent, przypomnijmy jeszcze, że brazylijski pisarz Joaquim

Maria Machado de Assis (1839–1908) – mistrz brazylijskiego realizmu, ceniony nie mniej niż Eça de Queirós w Portugalii czy Flaubert i Balzac we Francji – zainspirowany francuskimi tłumaczeniami Judith Gautier, przedstawił oryginalną wersję poetyckiej adaptacji ośmiu wierszy z *Le Livre de Jade*. Adaptacja ta – podobnie jak przywołany wcześniej cykl kilkunastu wierszy Antónia Feijó pod tym samym tytułem – otrzymała tytuł *Lira Chinesa*. Wspomniany cykl poetycki zawarty został w późnoromantycznym tomie poezji Machada de Assis pod tytułem *Motyle (Falenas, 1870)*. Podobnie jak w przypadku Antónia Feijó – a w dużej mierze również Leopolda Staffa – powodem opracowania orientalnych tematów był wielki prestiż literatury francuskiej w epoce modernizmu, obecnych w niej fascynacji i tematów, a wśród nich przypomniany przez Edwarda Saïda za Raymondem Schwabem mit „egzotycznego, tajemniczego i głębokiego” Orientu. Zmieniały się tylko – zdaniem Saïda – narcystyczne zachodnie idee na temat Orientu, a nie jego charakter. A jednak fascynacja Europą ludami i kulturami Wschodu, jak również Afryki i całego Nowego Świata – również portugalskojęzycznego – doprowadziła do znaczących zmian w zbiorowej europejskiej tożsamości.

Bibliografia

- Bąk M., *Camões i smak sardynek. Polskie dziewiętnastowieczne relacje z podróży do Portugalii*, Katowice 2019, https://moodle.iberystyka.uw.edu.pl/pluginfile.php/19258/mod_resource/content/1/CamoesSardynkiFragment.pdf (dostęp: 21.01.2021; e-book).
- Bąk M., Romaniszyn-Ziomek L., „*Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna*”. *Szkice polsko-portugalskie*, Katowice 2016, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/6080/1/Bak_gdzie_ziemia_sie_konczy_a_morze_zaczyna.pdf (dostęp: 21.01.2021; e-book).
- Biblioteka Iberyjska, <https://mhprl.pl/kategoria-produktu/biblioteka-iberyjska/> (dostęp: 28.01.2021).
- Chinoiseries, <https://www.europeana.eu/en/blog/chinoiseries> (dostęp: 17.05.2021).
- Danilewicz-Zielińska M., *Polonica portugalskie*, Warszawa 2005.
- Díaz-Szmidt R., *Literatury portugalskiej zmagania z pustką (recenzja „Mgławicy Pessoa” Ewy Łukaszyk)*, „Nowe Książki” 2020, nr 2, http://noweksziazki.com.pl/pl/recenzja/diaz-szmidt-2-2020?prefix=artykul&fbclid=IwAR1aOuQEn9OJq_4D-m0205THMYKCSaEIT6B-gTulTY8TwzJy7lxLdQvRSog (dostęp: 23.01.2021).
- „e-Letras com/n Vida” 2019, nr 2: *Receção das Literaturas de Língua Portuguesa nos Países da Europa Central e de Leste*, lcv.online/index.php/revista/issue/view/2 (dostęp: 26.01.2021).
- Feijó A., *Cancioneiro Chinês*, wyd. 2, Lisboa 1903, <https://archive.org/details/cancioneirochin01feijgoog/page/n6/mode/2up> (dostęp: 21.01.2021; e-book).
- Feijó A., *Poesias Completas*, przedmowa J. Cândido Martins, Porto 2004.
- Feijó A., *Poesias Dispersas e Inéditas*, przedmowa J. Cândido Martins, Porto 2005.
- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Gorczyńska R., *Szkice portugalskie*, Warszawa 2014.
- Jesienne spotkania z literaturą Portugalską i o Portugalii* (12.11–8.12.2020, podcasty): <https://www.youtube.com/channel/UCXZko61kjjADRLSWajBMWDA> (dostęp: 23.01.2021).

- Kalewska A., *Camões as a Romantic Hero. Biography as "the Model of Heroism" in the Literature of Romanticism in Poland*, [w:] *Iberian and Slavonic Cultures. Contact and Comparison*, red. B.E. Cieszyńska, Lisbon 2007.
- Kalewska A., *Camões, czyli tryumfepiki*, Warszawa 1999.
- Kalewska A., *Dramat romantyczny i współczesny w perspektywie polsko-portugalskiego dialogu międzykulturowego*, [w:] *W kręgu literatury i kultury iberyjskiej i ibeoramerykańskiej. Migracja i transformacja dyskursów – dialog międzykulturowy*, red. U. Aszyk, A. Flisek, Ł. Grützmacher i K. Kumor, Warszawa 2009, s. 135–154.
- Kalewska A., *Emma, Luiza i inne, czyli bovaryzm w Portugalii i Brazylii*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 49: 2018, nr 3, s. 61–83.
- Kalewska A., *A intertextualidade camoniana em "...Onde Vaz, Luís?" (1983) de Jaime Gralheiro ou Luís Vaz de Camões revisitado no teatro português contemporâneo*, „Studia Iberystyczne” 2019, nr 18: *Lusofonia: um mundo, várias vozes. Lusofonia: jeden świat, różne głosy. Lusofonia: one world, various voices*, red. P. Dębowski, A. Rzepka i A. Wolny, s. 183–199.
- Kalewska A., *A recepção d'“Os Lusíadas” e o mito de Camões em Itália e na Polónia*, [w:] *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccuci*, red. M. Graziani, O. Abbati i B. Gori, Florença 2016, s. 125–140.
- Kalewska A., *As traduções d'“Os Lusíadas” na Polónia ou a visitação de Camões entre «os Sármatas» e «os Polónios» (Questões históricas, culturais e sócio-políticas)*, „e-Letras com/n Vida” 2019, nr 2: *A recepção das Literaturas de Língua Portuguesa nos Países da Europa Central e de Leste*, s. 27–45, <https://e-lcv.online/index.php/revista/article/view/39> (dostęp: 21.01.2021).
- Klave J.Z., *Historia literatury portugalskiej. Zarys*, Wrocław 1985.
- LusoSofia – Biblioteka on-line de Filosofia e Cultura, <http://www.lusosofia.net/> (dostęp: 13.03.2021).
- Łukaszyk E., *Humanistyka, która nadchodzi. W poszukiwaniu kondycji transkulturowej*, Warszawa 2018.
- Łukaszyk E., *Imperium i nostalgia. „Styl późny” w kulturze portugalskiej*, Warszawa 2015.
- Łukaszyk E., *Mgławica Pessoa. Literatura portugalska od romantyzmu do współczesności*, Wrocław 2019.
- Łukaszyk E., *Pokusa pustyni. Nomadyzm jako wyjście z kryzysu współczesności w pisarstwie José Saramago*, Kraków 2005.
- Łukaszyk E., *Terytorium a świat. Wyobrażeniowe konfiguracje przestrzeni w literaturze portugalskiej od schyłku średniowiecza do współczesności*, Kraków 2003.
- Łukaszyk E., *Współczesna proza portugalska. Tematy, problemy, obsesje (1939–1999)*, Kraków 2000.
- Maciejewska I., *Leopold Staff. Warszawski okres twórczości*, Warszawa 1973.
- Milewska E., *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI–XIX wieku*, Warszawa 1991.
- Nycz R. *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3(35), s. 34–51. Tekst dostępny na: <http://rcin.org.pl> (dostęp: 12.03.2021).
- „Postscriptum Polonistyczne” 2018, nr 1(21): *Pomiędzy Polską, Portugalią i Brazylią. Literatura – kultura – język – edukacja*, Katowice 2018.
- Said E.W., *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

- Siewierski H., *Jak dostałem Brazylię w prezencie*, Kraków 1998.
- Skwirut D., *Klasycyzm w poezji Leopolda Staffa na tle dwudziestowiecznym. Historia recepcji i propozycje interpretacji*, Kraków 2009.
- Staff L., *Fletnia chińska*, Warszawa 1982.
- Staff L., *Liryki francuscy. Wybór poezji od II do XX wieku*, wydał i przypisami opatrzył L. Staff, Warszawa 1924.
- Staff L., *Poezje*, Kraków 2007.
- Staff L., *Poezje zebrane*, Warszawa 1967, t. 1–2.
- Staff L., *W kręgu literackich przyjaźni. Listy*, oprac. J. Czachowska i I. Maciejewska, Warszawa 1966.
- Staff L., *Wybór poezji*, wyd. 3, Wrocław 1985.
- „Studia Iberystyczne” 2005, nr 4: *Almanach portugalskojęzyczny*, red. T. Eminowicz-Jaśkowska i E. Łukaszyk.
- Wyka M., *Leopold Staff*, Warszawa 1985.
- Ziejka F., *Moja Portugalia*, Kraków 2008.

António Feijó and Leopold Staff – poetic visions of the Orient against the background of Polish-Portuguese literary and cultural relations (from Parnassianism to palimpsest)

Abstract

The article aims to discuss the Chinese culture inspirations in Polish and Portuguese modernist poetry. In the context of Polish-Portuguese literary relationships, late Romantic, Symbolic, Parnassianism-related and Oriental tendencies are presented in the works of a Portuguese poet António Feijó (1859–1917), with references to a selected aspect of Leopold Staff's works (1878–1957). A historical-literary analysis is accompanied by literary and cultural comparative studies. Within the comparative method of presenting the Parnassian palimpsests, as *The Chinese Lyric Book (Cancioneiro Chinês, 1890)* by António Feijó and *Chinese Flute (Fletnia chińska, 1922)* by Leopold Staff are categorised, the thesis about the independent status of the works in question was built. Modernist visions of the Orient, understood to date a paraphrase or an adaptation of Chinese poetry read in translations from French, gain the status of original works. In view of blurring the differences between the European adaptations – Portuguese poem and Polish poetic prose, based on Oriental motifs drawn from two different French sources (translations): Judith Gautier's and Franz Touissant's works – and the Chinese original, the methodological approach to the text as to a palimpsest is justified. Feijó's "Chinese Poetry" and Oriental poetic landscapes in Staff's prose are therefore independent literary works, analysed in parallel, as mirror reflections of the fascination with the Orient's culture. The literary works in question fully deserve the title of cultural texts, the recipient of which will be a Polish reader, a lover of poetry inspired by French Parnassianism.

Słowa kluczowe: studia portugalistyczne, relacje polsko-portugalskie, poezja modernistyczna, tekst kultury, palimpsest

Keywords: Portuguese studies, Polish-Portuguese relations, modernist poetry, culture text, palimpsest