

JOLANTA DUDEK

GRANICE WYOBRAŹNI GRANICE SŁOWA

Studia z literatury porównawczej
XX wieku



Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Książka poświęcona została dwóm wybitnym poetom urodzonym w niepodległej Polsce, którzy po roku 1945 pozostali w kraju i w najtrudniejszym okresie powojennej historii stali się twórcami „polskiej szkoły poetyckiej”, dobrze znanej w strefie języka angielskiego. *Za cechę wyróżniającą tej szkoły uważa się łączenie doświadczenia historycznego z indywidualnym losem.* Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz ukazani zostali na tle polskiej recepcji anglosaskiego modernizmu, czyli szeroko rozumianego nurtu dwudziestowiecznej nowoczesności, reprezentowanego w poezji głównie przez E. Pounda, T.S. Eliota oraz W.B. Yeatsa w roli prekursora. Szczegółowe analizy wierszy Herberta oraz Różewicza na tle oryginalnych utworów Eliota oraz Pounda pomogą czytelnikom rozpoznać i samodzielnie wyodrębnić charakterystyczne cechy dwudziestowiecznej „polskiej szkoły poetyckiej”, zróżnicowanej zarówno w sferze formy, jak i treści. Rodzimą punktem odniesienia są w książce eseje, wiersze i przekłady Czesława Miłosza, bezpośredniego spadkobiercy europejskiego modernizmu, rzetelnego pośrednika – w czasach podziału Europy – między literaturą polską i zachodnią, krajową i emigracyjną, który w utworach W.B. Yeatsa odnajdywał potwierdzenie twórczej i poznawczej roli wyobraźni, a w poematach W. Blake'a i T.S. Eliota szukał nadziei dla religijnego zwątpienia i rozpacz emigranta, rzuconego w cywilizację zdominowaną przez kulturę masową, obcą najgłębszym duchowym aspiracjom jednostki.

(ze wstępu autorki)

WYDAWNICTWO

UNIwersytetu
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

ISBN 978-83-233-2477-5



9 788323 324775

JOLANTA DUDEK

GRANICE WYOBRAŹNI
GRANICE SŁOWA

Studia z literatury porównawczej
XX wieku



Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZENT

Prof. dr hab. Wojciech Ligęza

PROJEKT OKŁADKI

Jadwiga Burek

REDAKTOR

Lucyna Sadko

KOREKTOR

Marta Janiszewska-Hanusiak

SKŁAD I ŁAMANIE

Regina Wojtyłko

© Copyright by Jolanta Dudek & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2008

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody Wydawcy.
W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-233-2477-5



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 012-631-18-81, 012-631-18-82, fax 012-631-18-83
Dystrybucja: ul. Wrocławska 53, 30-011 Kraków
tel. 012-631-01-97, tel./fax 012-631-01-98
tel. kom. 0506-006-674, e-mail: wydaw@if.uj.edu.pl
Konto: BPH S.A., nr 62 1060 0076 0000 3200 0047 8769



SPIS TREŚCI

Wstęp	9
Zbigniew Herbert wobec T.S. Eliota	13
<i>Jestem nikt</i> [1983] – Tadeusz Różewicz w kręgu Ezry Pounda.....	124
Polska recepcja twórczości W.B. Yeatsa w latach 1898–2004.....	201
Główne wątki polskiej recepcji T.S. Eliota: od W. Borowego i Cz. Miłosza do Z. Herberta i T. Różewicza.....	249



Wstęp

Książka *Granice wyobraźni – granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku* poświęcona została w znacznej części dwóm wybitnym poetom urodzonym w niepodległej Polsce, którzy po roku 1945 pozostali w kraju i w najtrudniejszym okresie powojennej historii stali się twórcami „polskiej szkoły poetyckiej”, dobrze znanej w strefie języka angielskiego¹. „Za cechę wyróżniającą tej szkoły uważa się łączenie doświadczenia historycznego z indywidualnym losem”². Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz ukazani zostali na tle polskiej recepcji anglosaskiego modernizmu, czyli szeroko rozumianego prądu dwudziestowiecznej „nowoczesności”, reprezentowanego w poezji głównie przez T.S. Eliota i Ezrę Pounda oraz W.B. Yeatsa w roli prekursora. Szczegółowe analizy wierszy Herberta oraz Różewicza na tle oryginalnych utworów wspomnianych poetów anglojęzycznych pomogą czytelnikom rozpoznać i samodzielnie wyodrębnić charakterystyczne cechy „polskiej szkoły poetyckiej” zróżnicowanej zarówno w sferze „formy”, jak i „treści”.

Granice wyobraźni – granice słowa to kolejne ogniwo studiów porównawczych nad dwudziestowieczną poezją polską³ widzianą przez pryzmat poezji anglojęzycznej, która w ubiegłym wieku odegrała znaczącą rolę w przemianach literatury europejskiej i poprzez dzieła swych trzech wybitnych przedstawicieli wpłynęła na jej obecny kształt. T.S. Eliota, Ezrę Pounda i W.B. Yeatsa łączyły więzy osobistej przyjaźni. Starali się pisać dla ludzi, językiem powszechnie zrozumiałym. Stworzony przez nich wpływ

¹ Dzięki przekładowi emigracyjnych poetów polskich: Czesława Miłosza (Herbert) i Adama Czerniawskiego (Różewicz).

² „Do szkoły tej zaliczani są Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska, Adam Zagajewski i niżej podpisany”. Cz. Miłosz, *Wstęp* do: A. Świrszczyńska, *Mówię do swego ciała, talking to my body*, przeł. Cz. Miłosz, L. Nathan, Kraków: Colonel Press, 2002, 7.

³ J. Dudek, *The poetics of William Butler Yeats and Kazimierz Wierzyński. A Parallel* (1993, 2002 wyd. polskie); *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada. Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza* poświęcone związkom Miłosza m.in. z Williamem Blakiem i T.S. Eliotem (1991, 1995).

wowy nurt nowoczesności⁴ jest wypadkową wielu artystycznych kierunków, w tym imagizmu, wertycyzmu, ekspresjonizmu, akmeizmu, kubizmu, surrealizmu, futuryzmu i dadaizmu, które wyrosły ze sprzeciwu bądź przetworzenia poetyk symbolicznych.

W Polsce, jak trafnie zauważył Miłosz, poszczególne cechy poetyk symbolicznych obecne są w twórczości Awangardy Krakowskiej, Skamandra i katastrofistów – jednak w rozmaitych konfiguracjach i proporcjach. Poetą najbardziej współbrzmującym z naszą tradycją romantyczno-symboliczną okazał się Irlandczyk W.B. Yeats, piewca twórczej potęgi wyobraźni i ocalenia jednostki przez sztukę, od pierwszej chwili związany z irlandzkim ruchem niepodległościowym, senator wolnej Republiki Irlandii. W poezji języka angielskiego stoi on na skrzyżowaniu dróg wiodących od przełomu wieku XIX i XX do niespokojnej współczesności, szarpanej wojnami, rewolucjami, poddanej próbie dwóch totalitaryzmów.

T.S. Eliot jawi się zaś w polskiej recepcji jako artysta, który odbudowywał z gruzów wyobraźnię religijną, zwracał uwagę na współzależność religii, estetyki i kultury, etyki i polityki oraz tworzył nowoczesną poetykę, zdolną przybliżyć skomplikowane i niejednoznaczne stany myśli i uczuć. Jego twórczość stanowi istotne tło dla zrozumienia dzieła nie tylko Czesława Miłosza, lecz przede wszystkim Zbigniewa Herberta. Aktywny stosunek Herberta do Eliota staram się pokazać w pierwszej części książki poprzez szczegółowe analizy i paralele między poetyką oraz zapleczem tematycznym i myślowym wybranych wierszy, a także esejów obu poetów. W centrum uwagi stanęły wiersze Herberta zwłaszcza z lat 1983–1998, poświęcone wyobraźni i pamięci oraz społecznej roli poezji – ściśle związanej z jej funkcją estetyczną.

Mistrz Eliota, Ezra Pound, skupiony na materialnej rzeczywistości i poetyckim rzemiośle, który w latach II wojny światowej nadużył daru słowa, zdaje się z kolei bliższy twórczości Tadeusza Różewicza, twórcy nowoczesnego wiersza polskiego, który od samego początku wyraźnie podążał w kierunku imagizmu spod znaku Pounda. Ambiwalentnej relacji współtwórcy „polskiej szkoły poetyckiej” do Pounda – w wymiarze estetycznym i moralnym – poświęciłam studium poematu Różewicza *Jestem nikt* (1983), zwracając uwagę na podobieństwa artystyczne oraz różnice ideowe, które dzielą obu tych poetów. Spór Różewicza z Poundem pokazałam na tle zarysu polskiej i anglo-amerykańskiej recepcji Pounda oraz własnej twórczości Różewicza, który przywołuje rodzime tło *Pieśni* Pounda – poezję Walta Whitmana – i w ten sposób pomaga czytelnikowi zrozumieć, a także ocenić życie oraz sztukę autora „Cantos”.

⁴ *Modernist movement*, czyli „modernizm” Miłosz utożsamia z szeroko pojętą dwudziestowieczną nowoczesnością (1965) i awangardą (2004).

Wspólnym punktem odniesienia dla Herberta i Różewicza jest T.S. Eliot, jako autor *Ziemi jałowej* (poprawionej przez Pounda) i *Wydrążonych ludzi*. Herbert ze wszystkich sił stara się przeciwstawić nastrojowi rozczarowania bezsilnością i regresem europejskiej cywilizacji wobec barbarzyństwa wojny, rewolucji oraz późniejszego „znijaczenia”. Poczucie rozczarowania, rozbicia i wydziedziczenia ze świata wartości bliskie jest z kolei utworom Różewicza, który jednak w ostatnim wierszu poświęconym Poundowi, „ojcu współczesnej literatury”, parafrazuje bardziej drapieżny poemat Pounda *Hugh Selwyn Mauberley* (1920). Utwór ten eksponuje czysto materialne, ekonomiczne przyczyny wojen i ich zgubne społecznie następstwa⁵.

Książka *Granice wyobraźni – granice słowa* podejmuje temat dominujący w dwudziestowiecznej refleksji o poezji i odśladania odkrywane przez współczesnych poetów granice, jakie stawia poznawczym oraz kreacyjnym możliwościom wyobraźni niespójne doświadczenie czasowego i ponadczasowego wymiaru rzeczywistości, własne ciało, wzgląd na cierpienie drugiego człowieka oraz możliwość swobodnej językowej ekspresji.

Rodzimym punktem odniesienia dla twórców „polskiej szkoły poetyckiej” są w książce utwory i eseje Miłosza, jednego z bohaterów *Rzeczy wyobraźni*⁶, bezpośredniego spadkobiercy europejskiego modernizmu, rzetelnego pośrednika – w czasach podziału Europy – między literaturą polską i „zachodnią”, krajową i emigracyjną, który w utworach Yeatsa odnajdywał potwierdzenie twórczej i poznawczej roli wyobraźni, a w wizyjnych poematach Williama Blake’a szukał nadziei dla religijnego zwątpienia i rozpaczcy emigranta, rzuconego w cywilizację zdominowaną przez kulturę masową, obcą najgłębszym duchowym aspiracjom jednostki.

Kraków, 28 listopada 2007

Jolanta Dudek

⁵ T. Różewicz, *jeden z Ojców kościoła poezji*, „Twórczość” 8 (2005), 3–7.

⁶ *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie* [1946] [w:] K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972, wyd. II rozszerzone.

*Autorka dziękuje Pani Katarzynie Herbertowej za wyrażenie zgody
na umieszczenie w książce wierszy Zbigniewa Herberta
oraz Panu Tadeuszowi Różewiczowi za zgodę na przytoczenie
Jego utworów.*

I

ZBIGNIEW HERBERT WOBEC T.S. ELIOTA



Motto:

*ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo*

*bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź odważny
w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy*

....

*strzeż się oschłości serca kochaj źródło zaranne
ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy
światło na murze splendor nieba*

....

*czuwaj – kiedy światło na górach daje znak – wstań i idź
dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę*

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy

....

powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem

*idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów*

Bądź wierny Idź

(z Przesłania Pana Cogito 1974)¹

¹ Z. Herbert, PC 88–89.



1. „Tryb symboliczny” poezji Herberta. Przenikanie się poetyki, estetyki i metafizyki

Od momentu swego debiutu (1956) Herbert wytrwale tropi antynomię światła i ciemności¹ (*Dedal i Ikar*, SŚ 77), wsłuchuje się w „głos ziemi” (HPG 17) i „płynie pod prąd” teraźniejszości wraz z duchami poległych poetów ze swego pokolenia, którzy trwają w jego żywej pamięci: „nieubłagane patrzą w oczy, uparcie szepczą słowa stare” (N 8). Autor *Napisu* (1969) dzieli z nimi „gorzki chleb rozpaczy” i konsekwentnie wznosi „trudną nieskończoność”, starając się wypełnić „puste miejsce po tamtych głosach”, nad którym „ciągle jeszcze drży powietrze” (*Prolog*, N 7–9).

Począwszy od tomu *Pan Cogito* (1974) nowy bohater jego wierszy zaczyna odważnie zmierzać w kierunku „ciemnego kresu” i choć „rozum zawodzi”, „czuwa – kiedy światło na górach daje znak”. Z uporem powtarza podpowiadane przez zmarłych wielkie słowa oraz „stare zaklęcia ludzkości, bajki i legendy”, gdyż czuje się przynależny do grona „obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów” (*Przesłanie Pana Cogito*, PC 88–89). Pan Myślę, podobnie jak jego twórca, pragnie do końca pozostać wierny „światłu sumienia” (EB 76). Pragnie też podążać śladem mistrzów i poprzedników po to, by „potwierdzać byt w całym jego skomplikowaniu” i świadczyć o wartości jednostkowej egzystencji:

„A ja chciałbym tylko, żeby to, co piszę, było odzwierciedleniem jakiegoś ludzkiego życia – nieważnego, niespecjalnego, mojego, a przez to i mego pokolenia, mojego stosunku do starszych, do mistrzów. To obowiązek kontynuacji i – mimo moich strasznych wad charakteru – obowiązek wierności. O, tak bym powiedział, że moja poezja jest o wierności, w ogóle o pewnej cnocie trwałości, o potwierdzeniu bytu w całym jego skomplikowaniu”².

¹ J. Dudek, *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi. O poezji Zbigniewa Herberta (z lat 1956–1969)*, „Ruch Literacki” 5 (1971), 293–309, przedruk: J. Dudek, *Poeci polscy XX wieku*, Kraków: Impuls, 1994, 195–221.

² Z. Herbert, *Sztuka empatii* [Paryż, 2 kwietnia 1986] [w:] R. Górczyńska, *Portrety parryskie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999, 191–192.

Kulminacyjnym momentem drugiego okresu twórczości poety staje się niezapomniany *Raport z obłąkanego miasta* – odpowiedź na ogłoszony w Polsce w latach 1981–1983 stan wojenny. W tomie tym rozwinie podstawowe założenia własnej poezji, które sformułował w *Przesłaniu Pana Cogito* (PC 88–89). W programowym wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* (1983, ROM 25–27) podejmie nurtujący go od dawna (*Gra Pana Cogito*, PC 79) problem autonomii wyobraźni artysty, należnej jej funkcji w życiu indywidualnym i zbiorowym oraz granic, jakie stawiają jej wolności rozum, pamięć, materialne ciało³ oraz wewnętrzny zmysł „smaku”, który w wierszu *Potęga smaku* oprócz „włókien duszy” zawiera też „chrząstki sumienia” (ROM 92).

W latach 1974–1998 coraz wyraźniej nawiązuje Herbert do nowoczesnej estetyki swego artystycznego mistrza T.S. Eliota⁴, z jej kluczowym pojęciem „rozszczerzonej” i „zjednoczonej wrażliwości”⁵, które odnosi się do cielesno-duchowego zaplecza wyobraźni autora i czytelnika. Pozostaje też wierny stoickiej etyce H. Elzenberga, wyrosłej z koncepcji „racjonalizmu intuicyjnego”, ściśle związanego z estetyką i teorią wartości. Nadal stara się tworzyć coraz doskonalsze „przedmiotowe korelaty” (odpowiedniki)⁶ i słowne ekwiwalenty już nie tylko „stanów umysłowych i uczuciowych”⁷ – jak chciał T.S. Eliot – lecz także jakości metafizycznych, które, jak dopowiadali bliscy jego estetyce Roman Ingarden⁸ oraz H. Elzenberg⁹, przenikają strukturę rzeczywistości fizykalno-duchowej i docierają

³ Gorczyńska, PP 180.

⁴ Patrz „Podziękowanie” skierowane do T.S. Eliota [1995] [w:] Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa: Więź, 2001, 544–546 (WG).

⁵ T.S. Eliot: *In seventeenth century a dissociation of sensibility sets in, from which we have never recovered... In one or two passages of Shelley's „The Triumph of Life”, in the second „Hyperion”, there are traces towards the unification of sensibility. The metaphysical poets* (1921) [w:] *Selected Essays by T.S. Eliot*, London: Faber & Faber, 1980, 288 (SE 288).

⁶ *The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an „objective correlative”; in other words a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately evoked.* T.S. Eliot, *Hamlet* [1919] (SE 145).

Por. też „Podziękowanie” skierowane do T.S. Eliota [1995] [w:] Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa: Więź, 2001, 544–546 (WG).

⁷ *The poets in question have, like other poets various faults. But they were, at best, engaged in the task of trying to find the verbal equivalents for states of mind and feeling. The metaphysical poets*, SE 1980, 289.

⁸ R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa: PWN, 1960, §48, 49, 50.

⁹ Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. *Korespondencja*, „Zeszyty Literackie” nr 56, 58, 68, 69 70. Por. K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości* (1981), przeł. E. Feliksiak [w:] *Poznanie Herberta 2*, wyb. A. Franaszek, Kraków, 1998 (PH 2). Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. *Korespondencja*, red. i post. B. Toruńczyk, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2002 (ZHHE).

do człowieka w jego bezpośrednim codziennym doświadczeniu za pośrednictwem przedmiotów realnych, idealnych bądź intencjonalnych, możliwych do wyrażenia w języku w sposób jedynie przybliżony, tylko pomyślnych. Zjawisko to unaocznia poemat Herberta *Studium przedmiotu* [1961].

Ewokowane przedmioty, rzeczy, sytuacje, postacie, uczucia, refleksje unaocniają więc ów organiczny, według artysty, związek „dwóch najważniejszych” (od czasów greckich) działów refleksji o człowieku, tj. wiedzy o tym, co piękne i dobre – z praktyczną umiejętnością tworzenia „obiektywnych korelatów” (SE 145), czyli konkretnych odpowiedników sytuacyjnych i przedmiotowych, nasyconych ideami „porządku” oraz „przygody” (SP 58). Można powiedzieć, że strategia poetycka Herberta zbliża się coraz bardziej do „trybu symbolicznego” w dwudziestowiecznej wersji artystycznej T.S. Eliota. Strategię tę następująco scharakteryzował w roku 1984 Umberto Eco:

„[...] jedną z najbardziej olśniewających realizacji (i dyscyplin) znajduje tryb symboliczny w sztuce współczesnej. Nie mamy tu na myśli romantycznej teorii sztuki jako symbolu. Myślimy raczej o poetykach symbolizmu, w których symbol uznany zostaje za szczególny sposób strategicznego rozmieszczania znaków, tak aby oderwały się one od swoich skodyfikowanych treści i stały nośnikami nowych mgławic znaczenia. Widziany w tej perspektywie zasięg symbolu nie pokrywa się z promieniem oddziaływania estetycznego: stanowi jedną z wielu strategii poetyckich. [...]

O ile w pierwotnym symbolizmie mogły pozostać echa symbolizmu mistycznego, tryb symboliczny znajduje swą najczystsza i najbardziej zlaicyzowaną formę w poezji współczesnej, wraz z Eliotowskim *korelatem obiektywnym*¹⁰. Jak wiadomo, ze wszystkich teoretyków, którzy zajmowali się w jakiś sposób tym fenomenem, najmniej mówił o nim zwłaszcza Eliot – mimo że bez żadnych zahamowań używał również archetypów pochodzących z symbolologii archaicznych mitów. Pod wieloma względami *obiektywny korelat* pozostaje synonimem epifanii, w sposób, w jaki postępowanie to zostało steoretyzowane i pokazane na przykładach przez Joyce'a. W każdym razie chodzi o przedstawienie jakiegoś zdarzenia, przedmiotu, faktu, który w kontekście, w jakim się pojawia, okazuje się w jakiś sposób *nie na miejscu* dla osób nieuznających logiki symbolicznej”¹¹.

Za pomocą tej szeroko pojętej „logiki symbolicznej” Herbert konsekwentnie pokazywał, że w sztuce – podobnie jak w życiu – nieustannie przenikają się z sobą refleksje, uczucia (pasje), działania i wartości, akcja

¹⁰ Por. *objective correlative* (T.S. Eliot, SE 145), czyli „przedmiotowy korelat” lub „przedmiotowy odpowiednik” (od ang. *object* – przedmiot).

¹¹ U. Eco, *Tryb symboliczny* [*Semiotica e filosofia del linguaggio*, 1984] [w:] *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków: Znak, 1999, 190–205. Bardzo wczesnie kwestię naturalnego symbolizmu Herberta podjął i trafnie analizował J. Kwiatkowski, *Imiona prostory* [1963], PH 1 46–48.

i kontemplacja oraz estetyka, etyka i metafizyka. Podobnie rzecz tę ujmował niegdyś Plotyn (*Enneady*) oraz stoicy. Z tego zaś punktu widzenia nawet brzydota może zyskać duchowy walor piękna (*Jaskinia filozofów, Siódmy anioł*), gdyż piękno, dobro i prawda wzajemnie się dopełniają, mimo że na pozór często pozostają z sobą „w sporze”¹². W *Barbarzyńcy w ogrodzie* [1962] obraz Bożego Narodzenia pędzla Piera della Francesca uzna Herbert za odpowiednik „wieczornej modlitwy” Piera (BWO 230), wiosną zaś roku 1986, w rozmowie z Renatą Górczyńską powie, że „odbudowanie wiary w piękno, bo jak inaczej nazwać – w wartości estetyczne, jest warunkiem i szczęścia człowieka, i dobra – i tego nie należy się wstydzić” (PP 180). Przeszło dziesięć lat potem – przywołując w wyobraźni Akropol, sycylijskie świątynie, samotne kolumny i teatr w Epidaurze – napisze: „Powtarzam sobie – czym jest piękno – wehikułem pasji i cnoty. I to napelnia mnie spokojem” (WG 546).

W drugim okresie twórczości estetyka coraz wyraźniej wiedzie poetę w kierunku metafizyki i etyki, która z kolei zbliża go do ludzkiej wspólnoty i – podobnie jak w utworach Eliota – nakazuje pytać o sens indywidualnego życia oraz historii. Podczas gdy T.S. Eliot, szarpany wątpliwościami religijnymi, skłaniał się jednak – w pisanych podczas II wojny światowej *Czterech kwartetach* – ku mistyce św. Jana od Krzyża, Herbert, żyjąc pod władzą dwóch kolejnych totalitaryzmów, każdego niemal dnia doświadczał duchowej udręki, którą przetrwał dzięki kontaktowi z europejską sztuką i filozofią, a zwłaszcza dzięki lekturze wierszy Eliota¹³ i pism stoików:

„Mój profesor filozofii wpajał nam entuzjazm dla stoików. W czasach kiedy to się działo, *amor fati* ratował od szaleństwa. Czytaliśmy tedy Epikteta, Marka Aureliusza i ćwiczyliśmy się w trudnej sztuce ataraksji (*ἀταραξία*), wypędzając z duszy wzburzenie i namiętność. Życie zgodne z naturą, to znaczy z rozumem, pośród szalejącego świata i wrzasków nienawiści, było trudnym doświadczeniem”¹⁴.

Dodajmy, że codzienny żywy kontakt z arcydziełami ludzkich rąk i umysłów, które dają świadectwo światu nieprzemijalnych wartości¹⁵ oraz „przekazują wiarę w celowość ludzkich wysiłków i dążeń”¹⁶, skutecznie pomagał poecie przewycięzać także powojenny okres tyranii i zniewolenia.

¹² Por. K. Hryniewicz, *Urojona formuła klasycyzmu. Wykład estetyki normatywnej w 89 wierszach Zbigniewa Herberta* [2006], ZWZS.

¹³ Por. *Podziękowanie* (1995), WG 544–546.

¹⁴ *Ibidem*. Por. *Opisać rzeczywistość* [1966] [w:] Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, wyb. i oprac. R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5, 2004, 395 (WW).

¹⁵ Górczyńska, PP 180.

¹⁶ Herbert, *Opisać rzeczywistość*, WW 2004, 395.

2. Pan Cogito i „trzy głosy poezji” Herberta

W roku 1972 Herbert określi się, podobnie jak dwudziestowieczni poeci angielscy, jako poeta rzeczywistości i kontemplacji, w przeciwieństwie do artystów skupionych wyłącznie na sobie i epoce im współczesnej:

„Sferą działalności poety, jeśli ma on poważny stosunek do swojej pracy, nie jest współczesność, przez którą rozumiem aktualny stan wiedzy społeczno-politycznej i naukowej – ale rzeczywistość, uparty dialog człowieka z otaczającą go rzeczywistością konkretną, z tym stołkiem, z tym bliźnim, z tą porą dnia, kultywowanie zanikającej umiejętności kontemplacji”¹⁷.

Powinnością poety jest „budowanie tablic wartości, ustalanie ich hierarchii”¹⁸.

„Od tego zadania nie zwolni nas polityka, która jest grą szans i coraz częściej strategią, autonomicznym mechanizmem nie powiązanim z rzeczywistością, a nie tym czym powinna być: czynieniem miejsca dla ludzkiej inicjatywy i dzielności”¹⁹.

Teksty Herberta z lat 1974–1998, podobnie jak utwory Yeatsa i Eliota, uparcie dążą i poszerzają obszar rzeczywistości, która dotyka nieustannie „wielkiej tajemnicy ontologicznej” – sprzeczności²⁰. Od roku 1974 mężnie stawia owym sprzecznościom czoło – za pomocą wyobraźni – Pan Cogito. Nowy bohater wierszy Herberta wciela się w rolę „pośrednika wolności” (PC 79–83). „Na wielkiej tablicy imaginacji ustawia figury” i gra w ulubioną grę „Kropotkin”, która „wyzwała wyobraźnię historyczną” oraz „poczucie solidarności”. Despotyzm zawsze w niej przegrywa, a uwięziony anarchista, książę Piotr Kropotkin²¹, odpowiednik uwięzionej wyobraźni²², niepostrzeżenie wymyka się ze starannie strzeżonej twierdzy dzięki dyskretnej pomocy Pana Cogito, którego jednak „nigdy nie pociągała rola księcia anarchistów”:

¹⁷ *Idem*, *Poeta wobec współczesności*, WW 397.

¹⁸ *Ibidem*, 397.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Gorczyńska, PP 186.

²¹ Por. artykuł M. Burgoyne, *Conrad among the anarchists: Documents on Martial Bourdin and the Greenwich Bombing*, „The Conradian” vol. 32: 1 (Spring 2007), 147–185. Przynosi on sporo informacji i dokumentów poświęconych działalności międzynarodki anarchistów w okresie pobytu w Londynie księcia Piotra Kropotkina (1842–1921), geografa, teoretyka anarchizmu, a zarazem pacyfisty.

²² Jak Urthona W. Blake’a (*The four Zoas – 1797*) lub Prometeusz P.B. Shelleya (*Prometheus Unbound*, 1820).

Pan Cogito
chciałby być pośrednikiem wolności

trzymać sznur ucieczki
przemycać gryps
dawać znak

zaufać sercu
czystemu odruchowi sympatii

nie chce jednak odpowiadać za to
co w miesięczniku „Freedom”
napiszą brodacze
o nikłej wyobraźni

przyjmuje rolę poślednią
nie będzie mieszkał w historii (PC 82–83)

O wiele bardziej od księcia Kropotkina oraz „brodaczy o nikłej wyobraźni” interesuje natomiast Herberta postać Barucha Spinozy, siedemnastowiecznego filozofa holenderskiego, współtwórcy nowoczesnej koncepcji scjentyzmu i kontynuatora racjonalizmu Kartezjusza, któremu Pan Cogito zawdzięcza swe imię (mimo że nie utożsamia się całkowicie z jego stanowiskiem). Pan Myślę Herberta podgląda więc, jak Spinoza, twórca siedemnastowiecznej „geometrycznej etyki bez Boga”, szlifuje na strychu soczewki, które umożliwią mu wgląd w tajemnicę struktury świata, i przy okazji podsłuchuje jego rozmowę z Bogiem „maluczkich” (PC 65–68; PP 185), który okazuje się bardziej ludzki i praktyczny niż „Bóg siedemnastowiecznych filozofów” – racjonalistów:

„Istnieje Bóg filozofów, Bóg maluczkich, Bóg poetów. To nie znaczy, że istnieje politeizm, tylko ludzie mają do Boga różne drogi [...]. I właśnie do Spinozy, który stworzył właściwie etykę bez Boga – taką geometryczną, przychodzi Bóg, który mówi: »chcę być kochany przez prostych i nieuczonych, oni mnie naprawdę pragną«”. (PP 185)

Można powiedzieć, że za sprawą Pana Cogito poeta stara się „przeskoczyć samego siebie”, jednocząc *Trzy głosy poezji*²³, które wyodrębnił

²³ *The three voices of poetry* (1953) [w:] T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London: Faber & Faber, 1971, 89–102. Trójgłosowość poezji Eliota dawno temu analizował C.K. Stead, *New Poetic: Yeats to Eliot*, Harmondsworth: Pelican Books, 1967, 141–143 (rozd. 6: *Eliot's Dark Embryo*).

Z polskich autorów na „trzeci głos” w poezji Herberta zwrócił niedawno uwagę w kontekście Eliota J. Kocpiński, *Radio, Maski i oko wewnętrzne. „Rekonstrukcja poety” Zbigniewa Herberta* [w:] *Portret z początku wieku*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Lublin: Gaudium, 2005, 304. Zjawisko trójgłosowości poezji Herberta wiąże się ściśle z konstrukcją

Eliot w programowym eseju z roku 1953, uznając ich współobecność w utworze poetyckim za zjawisko ze wszech miar pożądane:

The first voice is the voice of the poet talking to himself – or to nobody. The second is the voice of a poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of a poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse... (OPP 89)

(Pierwszy głos poezji jest głosem poety, który mówi do samego siebie – lub do nikogo. Drugi głos jest głosem poety, który zwraca się do dużego lub małego audytorium. Trzeci jest głosem poety, gdy próbuje on stworzyć dramatyczną postać, która mówi w wierszu...²⁴).

Do koncepcji tej pośrednio nawiązał Herbert, gdy – zapytany przez Renatę Górczyńską – przyznawał po raz kolejny²⁵, że mu jego „ja” „obrzydło” (PP 184) oraz że „ty” znaczy dla niego także „ja”. Zaś związek swego „ja” lirycznego z nim samym jako autorem tłumaczył jako próbę przeskoczenia siebie, stworzenia osobowości poetyckiej „niestety lepszej” od autora:

„Nie wiem tylko, co to jest to »ja« liryczne. Stanisław Barańczak starał się mi to wytłumaczyć, bardzo dobrze to wyłożył. Ale czytelnik żąda od autora, żeby on się całkowicie utożsamiał ze swoimi wierszami. Uważa, że wiersze nie mogą być hipotezą roboczą lub pomysłem, bo to niepoważne. Autor musi stać za swoimi wierszami. To jest ciężki los polskiego poety, który jest niewolnikiem tego, co powiedział. [...] Zawarliśmy z czytelnikiem jakiś pakt, który pragnę uszanować. **Ale staram się również tłumaczyć, że autor jak gdyby nie występuje we własnej osobie. On stwarza pewną osobowość poetycką, która – niestety – jest lepsza od niego**²⁶. Bo ja uważam, że człowiek nie jest tym, czym jest w istocie – a ktoś z nas wie, kim jest – tylko tym, czym chciałby być. [...] Wzruszające, że to dążenie, próba przeskoczenia siebie, to właśnie literatura”. (PP 175)

Na podstawie przytoczonych wypowiedzi Eliota i Herberta można by zatem powiedzieć, że w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM 25–27) „lepszy od autora” tytułowy bohater uosabia „pierwszy głos poezji” z programowej wypowiedzi Eliota. Jest to głos poety zwrócony do samego siebie, który mówi z głębi nieprzenikalnego do końca „ciemnego jądra” (OPP 98) psychiki indywidualnej, związanej z ziemią i zbiorową pamięcią ludzkości. W *Przesłaniu Pana Cogito* (PC 88) postać ta reprezentuje również bardziej racjonalny i świadomy „głos drugi” poezji,

cją podmiotu jego wierszy, którą analizował J. Łukasiewicz, *Przed „światem ciemnym, ciężkim, realnym...”*, PzPW 2005, 43–64.

²⁴ Przekład mój – J.D.

²⁵ Por. *Dlaczego klasycy* [1966? – proza], WW 2004, 391.

²⁶ Podkreślenia moje – J.D.

zwrócony pośrednio do odbiorcy, oraz autonomiczny, udratyzowany „trzeci głos”. Należy on do Pana Cogito, który swym przykładem dyskretnie skłania czytelnika do naśladowania sposobu życia człowieka niezależnie myślącego i czującego (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, PC 85).

We wcześniejszych tomach drugi głos poezji Herberta tożsamy był na ogół z dotychczasowym podmiotem jego wierszy. Od momentu pojawienia się Pana Cogito (1974) ów drugi głos coraz częściej zaczyna pełnić funkcję nadrzędnego narratora. Stara się wysłowić tajemnicę, którą podpowiada mu pierwszy głos poezji, próbuje ją zrozumieć i znaleźć dla niej jedyną właściwą formę artystyczną, a zarazem dostosować niejasny przekaz do możliwości percepcyjnych odbiorcy.

Z kolei pierwszy głos poezji Herberta, który był niegdyś „głosem ziemi” (HPG 17), staje się w *Panu Cogito* wielogłosem pokoleń twórczych ludzi, którzy pozostawili po sobie widoczny ślad istnienia (*Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*, PC 38–39, *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki*, PC 56–57, *Podróż*, ENO 24–26). Zespala się on także z głosem trzecim, który dąży do daleko posuniętej autonomii. Od roku 1974 trzeci głos poezji Herberta należy już do Pana Cogito, który uosabia „niestety lepsze od autora” *alter ego* poety (PP 175). Postać ta – dzięki swemu intencjonalnemu sposobowi istnienia – zachowuje niezależność, okazjonalnie pełni funkcję pomocniczego narratora, osłania autora, pośredniczy między nim a światem duchów i wartości, tworzy intersubiektywną więź z czytelnikiem. Kieruje się Conradowskim poczuciem honoru, zasadą wierności i międzyludzkiej solidarności²⁷.

Jest on przeciwieństwem *Pana Teste*, „potwornej Nadgłowy” Paula Valéry’ego, który, według trafnej analizy Ryszarda Przybylskiego, jest „bytem probabilistycznym”, uosobieniem czystej myśli²⁸, podczas gdy Pan Cogito jest osobą²⁹, i to – dodajmy od razu – osobą pełną uroku. Autoironiczny i wrażliwy Pan Cogito nie ma też nic wspólnego z innym sztucznym tworem, *Panem Piórko*, groteskowym potomkiem *Pana Teste*, „zredukowanym do narzędzia pisania”, z surrealistycznego poematu Henriego Michaux³⁰.

²⁷ Z. Najder, *Sztuka i wierność. Szkice o twórczości Josepha Conrada*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2000, 227.

²⁸ R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą: Pan Cogito contra Monsieur Teste* [w:] *To jest klasycyzm*, Warszawa: Czytelnik, 1978, 149–162. Przedruk: PH 1 [1978], 111–115.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Przybylski, 1978, 154–155.

Bohater Herberta „wieńczy rozpaczliwą i wspaniałą walkę całego humanistycznego nurtu powojennej poezji o człowieka osobę”³¹. Pan Cogito to ucieleśniony artysta-dżentelmen, z lekka staroświecki i nieco zagubiony we współczesnym świecie, jak *old scarecrow* („stary strach na wróble”) z późnego wiersza Yeatsa³². Przypomina też niekiedy podstarzałego dandysa, Alfreda Prufrocka³³, narratora *Pieśni miłosnej* T.S. Eliota, i podobnie jak niedoszły „lew salonowy”, Prufrock, bywa śmieszny, bezradny, chłopięco nieśmiały i niepewny.

Pan Cogito, mimo swoich ograniczeń i słabości, skutecznie przeciwstawia się poezji „śmierci człowieka”³⁴. Jest przede wszystkim ucieleśnieniem niezłomnego obrońcy dobrego smaku we wszystkich dziedzinach życia. W *Przesłaniu Pana Cogito* (PC 88) staje się on mówiącym wprost trzecim głosem poezji Herberta, któremu przypisywać zwykliśmy także *Potęę smaku* (ROM 92–93). Łączy intuicyjne wyczucie piękna i dobra z odczuciem śmieszności, której niewyczerpanym źródłem jest codzienność. Dlatego też zachowuje należyty dystans również do samego siebie (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz, O dwu nogach Pana Cogito, Codziennosc duszy*, PC 5, 7, 34).

Nie lekceważy ani świadectwa zmysłów, ani, jak wskazuje jego imię, osądu rozumu, choć wie, że rozum nie jest zdolny udzielić przekonującej odpowiedzi na podstawowe pytania egzystencjalne, które podsuwa pierwszy głos poezji, który w drugim okresie twórczości okazuje się być głosem wyobraźni. *Porte-parole* Herberta od dawna już potajemnie utożsamia się z tym głosem, choć posługuje się wyobraźnią nader ostrożnie, ponieważ nie pochwała jej skłonności do nadmiernego odrywania się od ziemi i zamykania we własnym subiektywnym świecie.

W wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM 25–27) ów nowy stosunek Pana Cogito do wyobraźni przedstawi czytelnikom bardziej obiektywny, odautorski narrator wiersza, który reprezentuje tu bardziej racjonalny drugi głos poezji Herberta. Zabieg ten wzmacnia dystans podmiotu mówiącego wobec bohatera i czyni postać Pana Cogito jeszcze bardziej wiarygodną. Od autorskiego podmiotu/narratora wiersza dowiadujemy się, że stosunek Pana Cogito do wyobraźni jest umiarkowanie sceptyczny. Rozumiemy

³¹ *Ibidem*, 162.

³² W.B. Yeats, *Among school children (The Tower, 1928)* [w:] *The Collected Poems of W.B. Yeats*, London: Macmillan, 1971, 242. Por. W.B. Yeats, *Wśród szkolnej dziatwy*, przeł. P. Siemion [w:] W.B. Yeats, *Wiersze wybrane*, oprac. W. Rulewicz, Wrocław: Ossolineum, 1997, BN II nr 238, 145. Inne paralele między Herbertem i Yeatsem trafnie wskazuje też S. Heaney, *Atlas cywilizacji* [w:] *Poznanwanie Herberta 2*, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001 (PH 2 119, 120).

³³ T.S. Eliot, *Prufrock and Other Observations* (1917) [w:] *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber, 1970.

³⁴ Przybylski, 1978, 162.

więc, że, podobnie jak u przywołanego w kolejnym wierszu (ROM 30–31) T.S. Eliota³⁵, sytuuje się on poza maksymalistycznymi i minimalistycznymi koncepcjami wyobraźni – pojętej bądź jako alternatywna i autonomiczna władza poznawcza, bądź jako sprawność czysto językowej natury³⁶ – a w konsekwencji również poza zainicjowanymi niegdyś przez następców Rimbauda dyskusjami na temat poezji czystej, podporządkowanej jedynie prawom wyobraźni, wyzwolonej z reguł języka, rozumu i społecznych zobowiązań. Ten odległy estetycznie kontekst sugeruje nieufny wobec wyobraźni początek wiersza z wplecionym wewnątrz cytatem z *Iluminacji* Rimbauda, mistrza postsymbolicznej awangardy francuskiej:

Pan Cogito nigdy nie ufał
sztuczkom wyobraźni

fortepian na szczycie Alp
grał mu fałszywe koncerty³⁷

Pan Cogito, podobnie jak jego twórca, nie utożsamia się ani z „anarchicznym” – zdaniem jego twórcy – dziedzictwem Rimbauda, poety o „olśniewającej wyobraźni”, ani z jego mniej utalentowanymi, dogmatycznymi spadkobiercami – dadaistami i lettrystami (WG 371). Podobnie jak niegdyś Zbigniew Herbert³⁸ – stawia on bowiem przed wyobraźnią przede wszystkim konkretny program estetyczny, etyczny i poznawczy. Postanawia „uczynić z wyobraźni narzędzie współczucia” i za jej pomocą „ożywić zmarłych” oraz „pojąć noc Pascala” i „naturę diamentu”, a także wiele innych sprzeczności, które w każdym miejscu i czasie wyczuwają zmysły wewnętrzne wrażliwego człowieka, pragnącego „pozostać wiernym niepewnej jasności”. Pan Cogito:

³⁵ Por. C.K. Stead, *The New Poetic*, Harmondsworth: Penguin Books, 1964 (to mało znana w Polsce, często cytowana i wznawiana, klasyczna już praca o poetyce T.S. Eliota).

³⁶ Dyskusja ta w starożytności najsilniej przejawiała się przy okazji sporu na temat kategorii wzniosłości. Wyrosła z kontrowersji między zwolennikami teorii tropów poetyckich jako figur myśli lub mowy (Pseudo-Longinus, *O górnosci*). W wieku XX powróciła zwłaszcza w związku z teorią języka poetyckiego i metafory I. Richardsa i M. Blacka oraz R. Jacobsona i innych. Przystępnie referuje ją M.R. Mayenowa w odpowiednich rozdziałach swej *Poetyki teoretycznej* (1974 i n.).

Por. *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*, przeł. T. Sinko [1951], Wrocław: Ossolineum–DeAgostini, 2006.

³⁷ *Madame*** établit un piano dans les Alpes*. A. Rimbaud, *Après le Deluge. Illuminations* [w:] *Œuvres poétique*, ed. M. Décaudin, Paris: Garnier Flammarion, 1964, 145. Por. *Po potopie*, przeł. Miriam, *Symboliści francuscy (Od Baudelaire’a do Valéry’ego)*, red. M. Jastrun, Wrocław 1964, BN S II nr 146, 171–172. Na powyższy cytat z Rimbauda, istotny dla zrozumienia historyczno-literackiego kontekstu wiersza Herberta o wyobraźni, zwrócić mi uwagę Wojciech Ligęza.

³⁸ *Od słowa ciemnego chroń nas* [1948], WG 369–371.

używał wyobraźni
do całkiem innych celów

chciał z niej uczynić
narzędzie współczucia

pragnął pojąć do końca

- noc Pascala
- naturę diamentu
- melancholię proroków
- gniew Achillesa
- szaleństwa ludobójców
- sny Marii Stuart
- strach neandertalski
- rozpacz ostatnich Azteków
- długie konanie Nietzschego
- radość malarza z Lascaux
- wzrost i upadek dębu
- wzrost i upadek Rzymu

zatem ożywiać zmarłych
dochowac przymierza

wyobraźnia Pana Cogito
ma ruch wahadłowy

przebiega precyzyjnie
od cierpienia do cierpienia

nie ma w niej miejsca
na sztuczne ognie poezji

chciałby pozostać wierny
niepewnej jasności

(*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM 26–27)

Herbert mówi tu o niepojętej dla rozumu tajemnicy cierpienia³⁹, którą tym razem Pan Cogito usiłuje ogarnąć za pomocą wyobraźni. Cierpienie w ujęciu poety jest bowiem ceną zdobycia wartości najistotniejszych w życiu człowieka, takich, które stanowią „tajemniczą substancję człowieczeństwa” (LdHM 17–18). Należy do nich oczywiście sztuka. Między wyobraźnią, cierpieniem i sztuką istnieje według Herberta sprzężenie zwrotne. Toteż myśl, że sztuka uszlachetnia ludzkie cierpienie, formułował on wielokrotnie. Powrócił do niej w wierszu z roku 1992:

³⁹ R. Przybylski, 1978: *Klasyczne Cogito a cierpienie*.

sztuka stara się uszlachetnić
 podnieść na wyższy poziom
 wypiewać odtańczyć zagadać

zetałą materię ludzką
 zrudziałe cierpienie

(*Zwierciadło wędruje po gościńcu*, R 41)

W liście xenii do tłumacza swych wierszy napisał:

wytłumacz to innym
 miałem wspaniałe życie

cierpiełem

(*Do Piotra Vujičića*, R 33)

Tajemnica cierpienia od zawsze⁴⁰ podminowuje poezję Herberta i zabarwia jej głos pierwszy, który często uosabia Pan Cogito, na przykład wówczas, gdy „rozmyśla o cierpieniu” (PC 17–18). Jednak dopiero w wierszu o wyobraźni Pana Cogito odautorski głos drugi określa owo „ciemne jądro”⁴¹ twórczości, z którym zмага się Pan Myślę (w roli głosu pierwszego poezji Herberta), mianem „nocy Pascala”, przez analogię z „ciemną nocą” mistyków⁴². Ten, sugestywnie i precyzyjnie nazwany przez autorski podmiot, stan duchowej udręki bohatera skutecznie zastępuje jego bezpośrednie wyznanie.

Co więcej, przytoczony fragment drugiej części wiersza o wyobraźni pokazuje naocznie, że Herbert traktuje tu Pana Cogito jak swe najgłębsze *alter ego*. Znakiem tej bliskości jest świadoma zamiana ról autora i kreowanej przez niego postaci. Funkcję racjonalnego i wszechwiedzącego narratora pełni tu bowiem anonimowy, autorski podmiot w roli drugiego głosu, który wyjawia, komentuje oraz pomaga zrozumieć czytelnikowi najskrytsze myśli i zamiary zagadkowego Pana Myślę.

Tytułowy bohater wiersza, Pan Cogito, jawi się natomiast w dwuznacznej roli osoby, która świadomie kieruje się wyobraźnią, mimo że jego *nomen omen* (czyli znaczące imię), które odsyła do sławnej sentencji Kartezjusza (*Cogito ergo sum*), ma kojarzyć się czytelnikowi przede wszystkim z siedemnastowiecznym racjonalizmem.

⁴⁰ J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, PH 1 43.

⁴¹ Por. *Eliot's Dark Embryo*, Stead 1964, 136.

⁴² Patrz: Św. Jan od Krzyża, *Noc ciemna*, *Dzieła*, przeł. O. Bernard Smyrak, Kraków: Wyd. OO. Karmelitów Bosych, 1986, 401–519.

3. „Noc Pascala” i soczewka wyobraźni

Nieprzekraczalną granicę owej siedemnastowiecznej racjonalności wyznacza jednak motyw „nocy Pascala”, który sugeruje, że Pan Cogito pragnie pojąć rzecz racjonalnie niepoznawalną; a mianowicie wpisane w ludzką egzystencję bolesne i tajemnicze doświadczenie, które francuski myśliciel z XVII wieku przyrównał niegdyś do ciemności nocy. Istotne aspekty emocjonalne⁴³ owej „nocy Pascala”, którą zgłębia Pan Myślę, odsłania stopniowo figura enumeracji. Przyjęta przez autorskiego narratora strategia przypisywania konkretnym postaciom historycznym poszczególnych aspektów doświadczenia „nocy Pascala” nadaje zaś „trzymanemu w pogotowiu”⁴⁴ przeżyciu wymiar doświadczenia zbiorowego.

W ten sposób Herbert pozostaje w granicach nowoczesnej poetyki ewokacji oraz poddaje wypowiedź porządkującej dyscyplinie pola semantycznego nadrzędnego pojęcia, które kieruje słowo „do macierzystego portu do znaczenia” (WG 371). Przy okazji unika też pułapki bezpośredniego dyskursu, w którą wpadł T.S. Eliot w *Czterech kwartetach*, oraz chaosu niektórych długich wyliczeń T. Różewicza, często nazbyt wiernego raczej naturalistycznej pokusie odmalowywania mnogości zewnętrznych szczegółów niż humanistycznej zasadzie *mimesis* w rozumieniu Arystotelesa, która ma być próbą „imitacji” świata myśli, uczuć i działań człowieka⁴⁵.

W wierszu Herberta implikowanym pojęciem, które czyni wyliczenie świadomie użytym tropem poetyckim, jest – powszechnie znana z poezji hiszpańskich mistyków – ciemna noc duszy poszukującej Boga, z rzadka rozjaśniana niepewnym światłem krótkotrwałych epifanii. Doświadczenie to, zwane też „ciemną nocą zmysłów i rozumu”, jawi się u Herberta jako rozdzielone na poszczególne osoby, jednak w istocie swej wspólne wszystkim ludziom mroczne przeżycie, nazwane – przez ulubionego myśliciela Herberta, „ukochanego Błazeja” Pascala⁴⁶ – ciemnością, która ogarnia „człowieka bez Boga” lub tego, który nadaremnie stara się Boga znaleźć (M 151). Czytamy u Pascala:

⁴³ „Wyglądy wewnętrzne”, jakby powiedział Roman Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa: PWN, 1960, 344–349.

⁴⁴ *Ibidem*, 338.

⁴⁵ Pole semantyczne pojęcia *mimesis* w *Poetyce* Arystotelesa (1988, 315–316) ogarnia „ekspresję” i oznacza sztukę wyrażania ludzkich charakterów, uczuć, myśli i działań (czynności).

⁴⁶ Odpowiednikiem Pascala tylko mniej tragicznym jest dla Herberta św. Augustyn oraz kardynał John Henry Newman, Pascal XIX wieku, „indywidualista i intuicjonista” (LdM 65). Sporo odniesień do Pascala pojawia się w artykule D.K. Sikorskiego, *Biada tym, którym płaszcz i cień przesłoniły człowieka* [2006], ZWZS II.

„Oto co widzę i co mnie przeraża. Patrzę na wsze strony i wszędy widzę jedynie ciemności. Natura nie nastrecza mi nic, co by nie było przedmiotem wątpienia i niepokoju. Gdybym nie widział nic w niej, co by wskazywało na Bóstwo, skłoniłbym się do przeczenia; gdybym widział wszędzie oznaki Stwórcy, odpoczywałbym spokojnie w wierze. Ale widząc za wiele, aby przeczyć, a za mało, aby zyskać pewność, znajduję się w stanie godnym pożałowania”. (M 176–177)

Przeciwieństwem ciemnej „nocy Pascala” jest w wierszu Herberta kryształiczna i lśniąca „natura diamentu”, która sugeruje szlachetny i trwałe kruszec niedostępnej mądrości oraz przypomina o kamieniu filozofów, symbolu struktury bytu z wpisana weń tajemnicą ziemi i nieba, życia i śmierci, dobra i zła. Kierując się wiedzą i wyczuciem ukrytej symetrii, można by zatem ów przywołany przez poetę „diament” o budowie kryształu⁴⁷ odnieść do kontekstu historycznego i przypisać innemu wybitnemu myślicielowi epoki – Spinozie⁴⁸, który trudnił się szlifowaniem soczewek oraz pragnął przeniknąć metafizyczną zagadkę jedności bytu i za pomocą matematyki oraz geometrii starał się uczynić ją strukturą przejrzystą dla ludzkiego rozumu. Motyw diamentu – przy założeniu, że Spinoza szlifował diamenty – może więc konotować także siedemnastowieczną soczewkę racjonalnie uzasadnionej intuicji, która ukierunkowuje i wzmacnia wewnętrzne oko wyobraźni oraz jej niepewne w odczuciu Pascala (M 51) możliwości poznawcze.

Maksymalistycznie nastawiony, nowoczesny podmiot poematu *Studium przedmiotu* okiem wyobraźni poszukiwał, niegdyś abstrakcyjnego, „najpiękniejszego przedmiotu, którego nie ma” (SP 56)⁴⁹. Bardziej rozważny i ostrożny Pan Cogito zamierza jedynie wykorzystać naturalne przymioty wyobraźni w celu stosunkowo nieznacznego poszerzenia granic doświadczenia ziemskiego świata o sferę dokonań zmarłych pośredników między człowiekiem a „Niepojętym” (PP 187). Podążając, podobnie jak jego autor, śladem Kartezjusza i Spinozy, natrafił on bowiem na trop Pascala i najprawdopodobniej wyczytał w jego *Myślach*, że ludzka imaginacja, mimo swej skłonności do dominacji (M 51) i mimo że jest równie niepewnym jak rozum narzędziem poznania, a do tego jeszcze

⁴⁷ Naturalną i ezoteryczną symbolikę diamentu analizował G. Bachelard w eseju *Kryształy i marzenia związane z kryształami* [*Ziemia, wola i marzenia*, 1948], przeł. A. Tatkiewicz, z tomu G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, red. H. Hudak, przed. J. Błoński, Warszawa: PIW, 1975, 265–297.

⁴⁸ Postać cenionego przez romantyków Spinozy pojawi się w roku 1974 (PC 65) i powróci w 1993, w anegdocie *Łóżko Spinozy* (MNW, 160–162).

⁴⁹ Por. J.M. Rymkiewicz, *Zbigniew Herbert: Studium przedmiotu* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Stawiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971, 467–497. Jacek Łukasiewicz (*Herbert*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2001) trafnie zauważył, że sławne *Studium* zabrakło w ułożonym przez poetę wyborze 89 wierszy z roku 1998.

niestałym (M 51) i skłonny do fałszu (M 66), to jednak to ona właśnie, a nie rozum, ma wielki dar przekraczania ograniczeń czasoprzestrzeni (M 51) i przekonywania ludzi (M 66).

Soczewka wyobraźni ma więc umożliwić Panu Cogito nie tylko pokonywanie granic czasoprzestrzeni, lecz także precyzyjny wgląd w trudną do pojęcia odwieczną udrękę duchową dawnych mieszkańców ziemi, której poszczególne aspekty odśłania figura wyliczenia.

Jak podglądany przez Pana Cogito Spinoza (PC 65) musiał najpierw odpowiednio oszlifować diament, by przeistoczyć go w soczewkę, tak i Pan Cogito musi uprzednio odpowiednio przysposobić własną wyobraźnię do wyznaczonego jej celu⁵⁰. Pragnąc skłonić ją do litości nad kruchością ludzkiej egzystencji i uczynić z wyobraźni „narzędzie współczucia”, które oznacza tu również współodczuwanie z innymi ich losu, czyli „współ-czucie”⁵¹, musi on jednak najpierw oduczyć ją prestidigitatorskich „sztuczek” (ROM 25) i skłonić do przekroczenia własnego autonomicznego świata oraz skupienia się na przeżyciach innych ludzi, którzy związani są z ciałem i ziemską materią, gdyż „w sferze projekcji wyobraźni wciąż sobie myślimy, że jesteśmy bez kresu, że nasze możliwości są niewyczerpane, a tu ciało [...] Ciało jest mądre” (PP 180). Współczuć/współodczuwać znaczy bowiem dla Herberta tyle, co lepiej rozumieć siebie poprzez wczuwanie się w analogiczne doświadczenia i przeżycia innych ludzi.

Poeta potrzebuje zatem wyobraźni Pana Cogito, by za jej pośrednictwem uchwycić i wyartykułować zawarte w pozostawionych świadectwach istnienia ślady radości i cierpienia, miłości i „nocy ciemnej” (PP 181), możliwe do wyrażenia jedynie w obrazowym języku wyobraźni⁵² i snu⁵³. Ten ostatni określi Herbert w roku 1998: jako „niepodległy/zmęczoniu/czysty/język słodkiej grozy”, „którego nie znam”. (*Język snu*, EB 19–20)

⁵⁰ W roku 1963 Jerzy Kwiatkowski nazwał Herberta „poetą współczucia” i do grona jego podopiecznych zaliczył „cały, niezupełnie udany gatunek homo sapiens”. Pisał: „Do kogoś, kto cierpi, mówi się cicho i prostymi słowami. Prostota Herberta znaczy także *caritas*. I oto jedna jeszcze, najważniejsza, przyczyna powszechności tej poezji” (*Imiona prostoty*, PH 1 43).

⁵¹ J. Łukasiewicz, *Herbert*, 2001, 65 (rozdz. III *Współczucie*).

⁵² Św. Jan od Krzyża, który w *Nocy ciemnej* nazwał i opisał to doświadczenie, był także wybitnym hiszpańskim poetą XVI wieku.

⁵³ Zjawisko „mówienia snem” w poezji Herberta, które sprzyja wewnętrznej integracji, zauważył i analizował na przykładzie *Tryptyku onirycznego* W. Gutowski, *Sny Pana Cogito* (PzPW 129–152).

4. Program Pana Cogito na tle dawnych i nowych koncepcji wyobraźni

Odwołując się do sławnej książki Meyera Abramsa *The Mirror and the Lamp*, poświęconej w dużej mierze klasycznemu i romantycznemu teorii wyobraźni, można by zatem powiedzieć, że wyobraźnia Pana Cogito, która usiłuje pojąć „noc Pascala” oraz „naturę diamentu” i cały czas oscyluje między poszukiwaniem pewności a rozpaczą, między nieskończonością i nicością, musi posiadać co najmniej jedno z dwóch żywotnych uzdolnień, przypisywanych zwykle wyobraźni.

Pierwszym z nich jest, wyeksponowana przez romantyków, poznawcza funkcja wyobraźni, jej zdolność do rozjaśniania ciemności na podobieństwo światła lampy (M 51) i bezpośredniego przenikania struktury bytu („natury diamentu”) za pośrednictwem intuicji (oka wyobraźni). Drugim – imitatorska funkcja „zwierciadła”. Przypisuje się ją zwykle, związanej z wyobraźnią, pamięci. Tę odzwierciedlającą zdolność wyobraźni, która pozwala porządkować i rozumieć otaczający świat, preferowały estetyki klasyczne. Utożsamiały one na ogół wyobraźnię z pamięcią, podczas gdy romantycy i symboliści skłaniali się w przeciwnym kierunku, przyznając wyobraźni dużą autonomię oraz zdolności poznawcze i kreacyjne.

Tak właśnie czynił najbardziej wpływowy krytyk epoki romantyzmu S.T. Coleridge, czytany w Plotynie i niemieckiej filozofii XVIII i XIX wieku, który wyobraźnię twórczą (*creative imagination*) uznał za pierwotną (*primary imagination*), ponieważ powtarza ona „Boski akt stworzenia świata”. Wyobraźnia pierwotna odpowiada u Coleridge’a pojęciu intelektu, który romantyczny krytyk i poeta określał za Immanuelem Kantem mianem „rozumienia” (*understanding*) – w przeciwieństwie do wąsko pojętego osiemnastowiecznego rozumu (*reason*), czyli rozsądku. Odpowiednikiem owego rozsądku stała się w teorii Coleridge’a wyobraźnia niższa, odtwórcza (*fancy*, fantazja), związana ściśle z pamięcią i nazwana wtórną (*secondary imagination*)⁵⁴. Oba te uzdolnienia wyobraźni zespolił wybitny poeta irlandzki W.B. Yeats, który nawiązywał do teorii Blake’a i Coleridge’a oraz romantyczno-symbolicznej idei korespondencji. W jego ujęciu pamięć oraz wyobraźnia współpracują z sobą, uzupełniając i modyfikując się wzajemnie.

⁵⁴ S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, rozdz. XIII, ed. G. Watson, London: J.M. Dent & Sons, 1980, 167.

M. Abrams zwrócił uwagę na często powracające w tekstach romantyków i Yeatsa motywy „zwierciadła” i „lampy”⁵⁵, i w swojej książce *Zwierciadło i lampa (The Mirror and the Lamp)* zanalizował wszystkie związane z nimi konotacje. Okazało się, że oba te przedmioty nader trafnie obrazują dwie podstawowe funkcje wyobraźni i sugerują ich rozumienie. Zmiana dominanty ze zwierciadła na lampę w dyskursie o sztuce oznacza romantyczno-symboliczny przełom estetyczny i związaną z nim teorię wyobraźni. Zgodnie z tą teorią, imaginacja (na podobieństwo światła lampy) najpierw wydobywa z mroku (pamięci) i przekształca poszczególne przedmioty, następnie zaś utrwała ich przekształcony obraz w „nadludzki” zwierciadło sztuki, które według Yeatsa „przypomina marzenie senne”⁵⁶, a u Herberta tylko trochę ma wspólnego ze słynnym zwierciadłem Flauberta, „które przechadza się po gościńcu” (R 41).

Yeats, śladem Williama Blake’a (i Plotyna), podkreślał organiczny związek wyobraźni twórczej ze zbiorową pamięcią ludzkości i stworzył nawet pojęcie *Great Memory*⁵⁷, „Wielkiej Pamięci”, wyprzedzając koncepcję C.G. Junga tzw. nieświadomości zbiorowej. Jak romantycy, widział w wyobraźni odpowiednik (neo)platońskiego intelektu, który dzięki intuicji umożliwia artyście bezpośredni wgląd w odwrotną stronę rzeczywistości⁵⁸ i pozwala poprzez świat materialnych konkretów przenikać (niczym światło lampy) do sfery archetypów wszelkich rzeczy widzialnych i niewidzialnych bez pośrednictwa konwencjonalnych procedur myślowych⁵⁹. Twórca poetyckiego dramatu i nowoczesnego teatru Irlandii podkreślał też jednoczącą żywych i zmarłych rolę wyobraźni. Za Williamem Blakiem powtarzał, że siła wyobraźni wzrasta odwrotnie proporcjonalnie do wieku, toteż dopiero stary poeta osiąga apogeum możliwości poznawczych i twórczych własnej wyobraźni⁶⁰. Jak William Blake, a na przełomie wieków Henri Bergson, tak i Yeats wierzył w nieśmiertelność

⁵⁵ Zagadnienie klasycznych źródeł romantycznej teorii wyobraźni przedstawił M.H. Abrams w znakomitym dziele *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1977 (1953). Tytuł książki nawiązuje do Yeatsa, podobnie motto. W dziele Abramsa znajdzie też czytelnik bardzo przekonującą analizę hellenistycznego źródła estetyki romantycznej: poetyki Longinusa (s. 132–136). Por. *Zwierciadło i lampa*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk, 2003.

⁵⁶ W.B. Yeats poemat *Wieża (The Tower)*, CP 218–225).

⁵⁷ ... *I came to believe in a Great Memory passing on from generation to generation.* W.B. Yeats, *Anima Mundi, Per Amica Silentia Lunae* (1917) [w:] W.B. Yeats, *Mythologies*, London: Macmillan, 1977, 345.

⁵⁸ Por. Z. Herbert, *Tkanina*, EB 76.

⁵⁹ Piszę o tym obszerniej w książce *Poetyka Williama Butlera Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego. Paralela*, Kraków: Universitas, 2002.

⁶⁰ *Wieża*, przeł. Cz. Miłosz [w:] W.B. Yeats, *Poezje wybrane*, red. W. Rulewicz, Wrocław: Ossolineum, BN II nr 238, 109–117. Por. J. Dudek, *Poetyka Williama Butlera Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego*, Kraków: Universitas 2002.

ludzkiej wyobraźni/pamięci, która stanowiła dlań niezniszczalną część duszy człowieka i świata.

W latach trzydziestych XX wieku romantyczna teoria wyobraźni Coleridge'a stała się przedmiotem ponownego zainteresowania i dyskusji z udziałem I.A. Richardsa⁶¹ i T.S. Eliota⁶², który, podobnie jak Yeats, wskazywał wówczas na ścisły związek obu typów romantycznej wyobraźni z pamięcią (KTJK 215–218) i sferą realnych doświadczeń człowieka (jednak znacznie poszerzoną o wymiar historyczny oraz estetyczny i religijno-mistyczny).

Na tym tle widać wyraźnie, że główny narrator liryczny kluczowego tomu Herberta (ROM 1983) traktuje wyobraźnię o wiele ostrożniej niż późny Yeats i bliski mu najwybitniejszy polski reprezentant symbolizmu, Bolesław Leśmian – choć właśnie stworzony przez Leśmiana *Pan Błyszczący*, może najdotkliwiej ze znanych postaci literackich, doświadczył kreatywnej niemocy wyobraźni w obliczu dramatu śmierci i nicości ludzkich marzeń.

Pan Cogito nie poszukuje więc za pośrednictwem oka imaginacji „najpiękniejszego przedmiotu, którego nie ma” (SP 54), jak czynił to jeszcze podmiot *Studium przedmiotu*⁶³. Pragnie on jedynie dotrzeć do konkretnych osób, które kiedyś istniały, i nawiązać z nimi kontakt. Wie równie dobrze jak bohaterowie Eliota, że jego wyobraźnia nie jest zbyt doskonałym narzędziem poznania. „Myśli” ona bowiem nie za pośrednictwem czystych pojęć, lecz ich zmysłowych przedstawień czerpanych z pamięci i z tego powodu, mimo gloryfikacji przez niektórych współczesnych poetów, stanowi – według trzeźwego osądu Pascala i Spinozy (a przedtem Arystotelesa i szesnastowiecznych mistyków hiszpańskich) – dominującą wprawdzie (M 66), lecz niewiarygodną poznawczo funkcję umysłu⁶⁴. Trudno więc zaufać do końca tej – jak pisał Pascal – „nauczycielce błędu i fałszu” (M 66), zwłaszcza w dziedzinie „myśli czyste” (PC 21).

Zarazem jednak twórca Pana Cogito doskonale wie (ROM 25–27), że imaginacja związana jest z duszą i pamięcią (Arystoteles⁶⁵), ma zdolności nadprzyrodzone (Pascal) i, podobnie jak w hellenistycznej poetyce Longinusa, wyraża się w mowie obrazowej, a siłą jej jest pamięć, a także

⁶¹ I.A. Richards, *Coleridge on Imagination*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1934.

⁶² T.S. Eliot, *Wordsworth and Coleridge* [1932] [w:] *The Use of poetry & the Use of Criticism*, London: Faber & Faber, 1975, 77–81 (UPUC). *Wordsworth i Coleridge*, przeł. M. Heydel [w:] T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków: Znak, 1998.

⁶³ Znamienne, że poematu tego nie włączył już Herbert do tomu *89 wierszy* (Kraków: a5, 1998).

⁶⁴ K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, przeł. K. Biskupski (*Traditional Principles of Rhetoric* [1962]) [w:] *Studia z teorii literatury II*, red. K. Bartoszyński, Wrocław: Ossolineum, 1988, 119–123.

⁶⁵ Arystoteles, *O duszy (De anima)*, przeł. P. Siwek, Warszawa: PWN, 1988.

wybiegające w przyszłość i przeszłość marzenie (jak u Bachelarda), sen (jak u Z. Freuda) oraz wizja (M 51–52), która ewokuje wspólne całej ludzkości praobrazy i postawy emocjonalne, czyli archetypy, w ścisłym znaczeniu (jak u C.G. Junga).

5. Obecność Pascala w twórczości T.S. Eliota i Z. Herberta

T.S. Eliot w eseju *The „Pensées” of Pascal* (1931) uznał mistyczne doświadczenie „nocy ciemnej”, podobnie jak przeżycie nagłej epifanii, za taki właśnie zarejestrowany w zbiorowej pamięci zapis odwiecznej kondycji duchowej człowieka żyjącego w świecie (SE 405). Wskazał też na przemożną obecność doświadczenia „ciemnej nocy” w życiu i twórczości samego Pascala, który był wybitnym matematykiem (SE 412) i jak Kartezjusz oraz Spinoza dążył do kojarzonej z geometrią jasności oraz pewności poznania. Reprezentowany przez niego typ wrażliwości uznał za bardzo bliski współczesnemu człowiekowi.

Eliot też, inaczej niż Rimbaud, a podobnie jak Pascal rozumiał pojęcie iluminacji. Podkreślił, że w *Myślach* iluminacja sprzyja „krystalizacji umysłu” (SE 405). Łączył ją z pojęciem „rozumnego serca” (*reasonable heart*), które Pascal – uczony, asceta i filozof – wprowadził do świata europejskiej myśli, gdy pogrążony w zwątpieniu i rozpaczycy usiłował scalić swe odkrycia naukowe i mistyczne. Zdaniem angielskiego poety, pojęcie „rozumnego serca” (SE 416) wzbogaca i humanizuje epokę zdominowaną przez racjonalizm Kartezjusza i Spinozy i kieruje ją ku czasom współczesnym oraz, dodajmy, ku pojęciu „inteligencji serca”⁶⁶. Trafnie oddaje też, według Eliota, istotę ludzkiego dążenia do prawdy, które angażuje całą osobowość człowieka i skutecznie przezwycięża dezintegrującą świadomość opozycję zimnego rozumu i czującego serca, tak wyrażoną w poezji romantyków i symbolistów.

Sam zaś Eliot, wkrótce po napisaniu szkicu o Pascalu, w III części dwóch kolejnych *kwartetów*, w bezpośrednim monologu lirycznym wyeksponował owo bolesne, długotrwałe i beznadziejne, lecz cierpliwe oczekiwanie w wewnętrznych ciemnościach na krótki moment iluminacji/epifanii. Oczekiwaniu temu towarzyszy stopniowe oczyszczenie m.in. świata wyobraźni (*fancy*):

⁶⁶ Pojęcia tego użył P. Kłoczowski, *Pomiar Swillensa*, PH 2 58.

Descend lower, descend only
 Into the world of perpetual solitude,
 World not world, but that which is not world,
 Internal darkness, deprivation
 And destitution of all property,
 Desiccation of the world of sense,
 Evacuation of the world of fancy,
 Inoperancy of the world of spirit;
 This is the one way, and the other
 Is the same, not in movement
 But abstention from movement⁶⁷

(*Burnt Norton*, III 174)

Zejdź niżej, zejdź tylko
 W świat nieustającej samotności,
 Świat nie-świat, już nie będący światem,
 W ciemność wewnętrzną w obnażenie
 I odebranie wszystkiego, co własne
 Wysuszenie świata zmysłów,
 Unicestwienie świata kaprysów⁶⁸,
 Obezwładnienie duchowego świata,
 Oto jest jeden sposób, chociaż inny,
 Nie w uległości ruchowi,
 Ale w zrzeczeniu się ruchu⁶⁹

(*przeł. Czesław Miłosz*)

W *Czterech kwartetach* przeżyciu duchowej ciemności nadał Eliot wymiar uniwersalnego doświadczenia ludzkiego, które odniósł – za pośrednictwem techniki intertekstualnej (aluzje, cytaty i parafrazy) – do opisaney przez hiszpańskiego poetę-mistyka doświadczenia nocy ciemnej.

W drugim *kwartecie*, *East Coker*, protagonista poematu w naocznie prowadzonej medytacji bezpośrednio udziela sobie samemu i czytelnikowi szczegółowych wskazówek, jak przetrwać ową mroczną noc oschłości, ignorancji, niepewności i bólu, tak by u jej kresu ujrzeć przemianę ciemności w światło oraz uzyskać zdolność odczuwania i myślenia w porządku nadprzyrodzonym: wiary, nadziei i miłości⁷⁰.

⁶⁷ *Burnt Norton III, The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber, 1970, 174.

⁶⁸ Tutaj w oryginale występuje słowo *fancy*, czyli wyobraźnia odtwórcza.

⁶⁹ *Przeł. Cz. Miłosz [1958] [w:] T.S. Eliot, Wybór poezji*, red. W. Rulewicz, K. Bockowski, Wrocław: Ossolineum, 1990, BN II nr 230, 227.

⁷⁰ *Por. East Coker III, The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber, 1970, 180–181.

W odróżnieniu od Eliota, Herbert całkowicie koncentruje się właśnie na owym mrocznym stanie ducha, który Pan Cogito dostrzega jedynie oczyma wyobraźni, zdolnej współczuć oraz przekraczać granice czasoprzestrzeni, by „uobecnić to, co nieobecne”, i „zwielokrotnić to, co realne”⁷¹. Bez żadnego komentarza i przygotowania demonstruje czytelnikowi wydobywaną po kawałku z mroku dziejów rekonstrukcję owej Pascalowskiej „nocy zmysłów i rozumu”, której towarzyszą odnotowane w wierszu negatywne na ogół przeżycia człowieka oddzielonego od Boga: melancholia, gniew, szaleństwo, niepokojące sny, strach, rozpacz, długie konanie, ból przemijania (wzrostu i upadku), rzadziej radość, gdyż w ujęciu Pascala:

„Wielkość człowieka jest wielka w tym, że zna on swoją nędzę. Drzewo nie zna swojej nędzy. Nędzą tedy jest czuć swoją nędzę, ale wielkością jest wiedzieć, że się jest nędznym”. (M 116)

„Nie jest wstyd człowiekowi uginać się pod bólem, wstyd zaś jest uginać się pod rozkoszą”. (M 118)

Odautorski narrator Herberta zna dawne i nowe⁷² prawidła retoryki, lecz stosuje je bardzo dyskretnie. Zwraca się do czytelnika nie wprost, lecz za pośrednictwem niepełnej, choć wyrazistej, konkretyzacji wspólnego przeżycia, która na naszych oczach stopniowo dokonuje się w wyobraźni Pana Cogito (figura wyliczenia). Warto tu przypomnieć, że już w retoryce klasycznej, a potem u Longinusa – mistrza romantyków, apel do wyobraźni słuchacza oznaczał przede wszystkim odwołanie się autora wypowiedzi do sfery wyobraźni oraz elementarnych pasji człowieka. Herbert, jak Pascal i Eliot, wykształcony w kulturze i retoryce grecko-lacińskiej, wie zatem doskonale, że każdorazowe takie odwołanie się do wyobraźni słuchacza poprzez konkretny przykład cudzego doświadczenia wzmacnia siłę perswazji mówcy (autorskiego narratora), gdyż wywołuje u czytelnika sympatię dla bohatera (Pana Cogito), który potrafi się wczuć w sytuację innych ludzi, rozpoznawaną przez czytelnika jako wspólna. Ten „obiektywny” przykład empatii pobudza też wolę odbiorcy do naśladowania⁷³ postawy Pana Myślę.

Odwołanie się poety w wierszu o wyobraźni Pana Cogito do psychologicznej koncepcji wyobraźni łączy się u Herberta z dyskretnym nasyceniem

⁷¹ Imaginacja „zwielokrotnia bowiem to, co i tak jest realne”, a „uobecnia to, co nieobecne”, K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, przeł. K. Biskupski (STL II 119–123).

⁷² Chodzi o teorię aktów mowy J.L. Austina i efekt tzw. perlokucji, czyli wykonania aktu mowy przez słuchacza.

⁷³ Arystoteles, *Retoryka*, Księga I, 1–2 [w:] Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa: PWN, 1980, 66–75.

wypowiedzi poetyckiej⁷⁴ określoną jakością uczuciową i z oczekiwaniem pozytywnego na nią odzewu emocjonalnego po stronie czytelnika.

Ten świadomy apel, obdarzonego dramatycznym zmysłem poety, do uczuć oraz wyobraźni czytelnika, jako naturalnej władzy człowieka, która scala zmysły zewnętrzne i wewnętrzne, pociągnął za sobą konieczność stworzenia sobie do pomocy owego niezależnego od autora pośrednika, Pana Myślę, obdarzonego ludzką wyobraźnią. Jest on „jednym z nas”⁷⁵ i dzięki swej ludzkiej niedoskonałości dysponuje wystarczającą siłą oddziaływania na wyobraźnię czytelnika, by niepostrzeżenie przekonać go do swoich słów i czynów, które pokazują, jak być człowiekiem. Jest to bowiem jedyna rzecz, jak zauważał Pascal, której ludzie naprawdę pragną się nauczyć i której w ogóle nie uczą się w szkołach (M 50). Jak „myśląca trzcina” Pascala (M 118) i efemeryczna „trzcina” z wiersza Herberta, która żywi się mgłą i „kroplą wody”⁷⁶, Pan Cogito poszukuje w życiu wartości trwałych: prawdy, dobra i piękna, a zarazem uczy „panowania” nad własnym światem wewnętrznym (M 119).

Reasumując ten fragment rozważań, można by powiedzieć, że apel do wyobraźni wiąże się w twórczości autora *Raportu z oblężonego miasta* z przypomnieniem podstawowych kategorii starożytnych poetyk⁷⁷, związanych z szeroko pojętą „sztuką perswazji”⁷⁸ i skupionych przede wszystkim na dramacie: do pojęcia *ethosu* jako kreacji autonomicznej postaci mówiącej, czyli „charakteru” oraz do pojęcia *pathosu* jako ewokacji określonej jakości uczuciowej, by za pośrednictwem obu tych strategii trafić do odbiorców i przekonać ich do niezależnego sposobu bycia współczesnego człowieka „myślącego”⁷⁹, który nie podlega presji ani polityków, ani mediów, ani bieżących mód intelektualnych i literackich. Pan Cogito bowiem, mimo imienia, które odsyła do Kartezjusza, kieruje się wśród przeciwności życia raczej żywym zmysłem „finezji”, który, zdaniem Eliota, cechował Pascala, niż mechanicznym poczuciem „geometrii” (M 203), które kazało Kartezjuszowi raczej „stworzyć Boga” na potrzeby własnego systemu (SE 415), niż, jak radził Pascal, bezpośrednio doświadczyć go „sercem”. Według oceny Pascala:

⁷⁴ Zwrócił na to uwagę m.in. J. Kornhauser (*Uśmiech sfinksy*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001).

⁷⁵ Por. J. Conrad, *Lord Jim*, ostatnie zdanie z przedmowy autora.

⁷⁶ Z. Herbert, *Trzcina* [w:] *Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2002, 15–16.

⁷⁷ *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*, przeł. T. Sinko, Wrocław: Ossolineum–De Agostini, 2006.

⁷⁸ Jako „sztukę perswazji” określał retorykę Arystoteles.

⁷⁹ S. Barańczak, *O czym myśli Pan Cogito*, PH 1 200.

„474. [130] Całe nasze rozumowanie sprowadza się do ustępowania czuciu. Ale wyobraźnia jest zarazem i podobna i przeciwna czuciu, tak, iż niepodobna odnaleźć się w tych sprzecznościach”.

„479. [191] Poznajemy prawdę nie tylko rozumem, ale i sercem, w ten sposób znamy pierwsze zasady i na próżno rozumowanie, które nie ma w tym udziału, stara się je zwalczyć”.

„481. [8] Boga czuje serce, nie rozum. Oto co jest wiara: Bóg dotykalny dla serca nie dla rozumu”⁸⁰. (281)

6. Ukryty monolog wewnętrzny i wahadło pamięci: *Pan Cogito i wyobraźnia*

Drugi okres poezji Herberta podporządkowany został więc w swej przełomowej fazie (ROM 1983) odświeżonym – u greckich, rzymskich, siedemnastowiecznych i całkiem współczesnych źródeł (Eliot) – prawom wyobraźni wykorzystywanej od dawna do celów poezji (zwłaszcza dramatycznej i epickiej) oraz retoryki, a nierzadko także metafizyki.

Wiersze Herberta z tego okresu przenika też, podobnie jak *Myśli* Pascala i utwory Eliota, z trudem tłumione napięcie wewnętrzne autora. Wyrazem tego napięcia jest dramaturgiczna zasada kompozycji. Sprawia ona, że wypowiedź liryczna Herberta, która oscyluje między żywiołem epiki, liryki i dramatu, często przyjmuje formę zwięzłego opowiadania, o strukturze bezpośredniego lub pośredniego monologu wewnętrznego postaci, w zależności od tego, czy sam bohater mówi od siebie, czy też jego punkt widzenia referuje nadrzędny narrator. Monolog ten ewokuje sprzeczności i wypowiedzany jest w odniesieniu do konkretnych sytuacji.

Uwagę czytelnika przykuwają na płaszczyźnie językowej wyliczenia, które stopniują i drażnią jakiś problem, myśl lub uczucie, tworząc, jak w programowej części wiersza *Pan Cogito i wyobraźnia*, opozycyjne względem siebie pary przeciwieństw. Odczucie dysharmonii wzmacnia też oksymoroniczna metaforyka, nasycona barokowymi efektami świetlnymi⁸¹ i ironią, oraz surrealistyczna sytuacja, wyjęta z katastroficznej wizji Rimbauda (*Po potopie*), podszyta przez Herberta humory-

⁸⁰ B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa: Pax, 1968, 205–206.

⁸¹ Pisałam o tym w pierwszym szkicu poświęconym poezji Herberta: *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi...*, „Ruch Literacki” 5 (1971), 293–309. Przedruk: J. Dudek, *Poeci polscy XX wieku (cz. I)*, Kraków: Impuls, 1994, 195–221.

stycznym komentarzem: „fortepian na szczycie Alp / grał mu fałszywe koncerty”.

Wyobraźnię Pana Cogito przenika czas. Jego falowanie zgodnie z zapowiedzią ze *Struny światła (Uprawa filozofii, SS 51)* obrazuje „wahadłowy” ruch wyobraźni, która mimo że bez przerwy oscyluje między fizykalną i psychiczną sferą rzeczywistości oraz między terażniejszością a przeszłością, jest – podobnie jak u T.S. Eliota – mocno zakorzeniona zarówno w osobistym, aktualnym zmysłowo-duchowym, jak i kulturowym doświadczeniu autora i jego *alter ego*. Toteż wahadło wyobraźni tytułowego bohatera symbolizuje jej nieśmiertelność, podobnie jak opisane przez poetę nieruchome owalne wahadło – symbol wiecznego życia, z ostatniego obrazu Piera della Francesca *Madonna z Dzieciątkiem „w otoczeniu aniołów i świętych”*, które „wybije dla Piera della Francesca godzinę nieśmiertelności” (BO 251). W odróżnieniu od tego nieruchomego wahadła w kształcie jaja, z obrazu Piera, które symbolizuje tajemnicę życia, wahadło wyobraźni Pana Cogito może również poruszać się wstecz od terażniejszości do przeszłości, jak dziewiętnastowieczne wahadło Foucaulta, które potwierdza wprawdzie ruch obrotowy Ziemi wokół własnej osi z zachodu na wschód, jednak na naszej półkuli czyni to akurat w kierunku odwrotnym (ze wschodu na zachód).

Wyobraźnia Pana Cogito nastawiona jest bowiem na rejestrowanie i ustanawianie przeciwnego naturze porządku „współczucia”, które zalecał Pascal wobec ludzi nadaremnie poszukujących ukrytego Boga. Współczucie jest tu przejawem owej nadprzyrodzonej Charitas, którą jako naczelną zasadę życia i wszelkiego działania ulubiony myśliciel Herberta (PP 186) i Eliota (SE 416) postawił ponad porządkiem ciała i umysłu. Pisze Pascal:

„Wszystkie ciała, strop niebieski, gwiazdy, ziemia i jej królestwa nie mogą się równać wartością z żadną myślą; ona zna to wszystko i siebie; a ciała nie znają nic.

Wszystkie ciała i wszystkie umysły razem, i wszystkie ich twory nie są warte najmniejszego drgnienia miłości: jest bowiem z dziedziny nieskończenie wyższej.

Z wszystkich ciał razem nie można by wydobyć najmniejszej myśli; to jest niemożliwe, to inna dziedzina. Z wszystkich ciał i umysłów nie można by wydobyć drgnienia prawdziwej miłości; to jest niemożliwe, to inna dziedzina, nadprzyrodzona”. (M 364)⁸²

Ta właśnie, wcześniej zauważona przez krytyka, charakterystyczna dla poezji Herberta *caritas*, ściśle związana ze współczuciem⁸³, powraca

⁸² B. Pascal, *Porządek ciała, porządek myśli i porządek miłości* (M 364).

⁸³ J. Kwiatkowski [1963], PH I 43.

ponownie w wierszu z roku 1983 jako nadrzędna zasada obchodzenia się z ziemią oraz ludźmi i pozostawionym przez nich dziedzictwem. Nienazwana z imienia, przenika dyskretnie cały sposób bycia Pana Cogito, który niezmiennie „kochał płaski horyzont, linię prostą, przyciąganie ziemi” i przeciwstawiał się „sztuczkom wyobraźni”, pragnąc uczynić z niej „narzędzie współczucia”:

Pan Cogito i wyobraźnia

1

Pan Cogito nigdy nie ufał
sztuczkom wyobraźni

fortepian na szczycie Alp
grał mu fałszywe koncerty

nie cenił labiryntów
sfinks napawał go odrazą

mieszkał w domu bez piwnic
luster i dialektyki

dżungle skłębionych obrazów
nie były jego ojczyzną

unosił się rzadko
na skrzydłach metafory
potem spadał jak Ikar
w objęcia Wielkiej Matki

uwielbiał tautologie
tłumaczenie
idem per idem

że ptak jest ptakiem
niewola niewolą
nóż jest nożem
śmierć śmiercią

kochał
płaski horyzont
linię prostą
przyciąganie ziemi

2

Pan Cogito będzie zaliczony
do gatunku *minores*

obojętnie przyjmie wyrok
przyszłych badaczy litery

używał wyobraźni
do całkiem innych celów

chciał z niej uczynić
narzędzie współczucia

pragnął pojąć do końca

- noc Pascala
- naturę diamentu
- melancholię proroków
- gniew Achilleśa
- szaleństwa ludobójców
- sny Marii Stuart
- strach neandertalski
- rozpacz ostatnich Azteków
- długie konanie Nietzschego
- radość malarza z Lascaux
- wzrost i upadek dębu
- wzrost i upadek Rzymu

zatem ożywiać zmarłych
dochować przymierza

wyobraźnia Pana Cogito
ma ruch wahadłowy

przebiega precyzyjnie
od cierpienia do cierpienia

nie ma w niej miejsca
na sztuczne ognie poezji

chciałby pozostać wierny
niepewnej jasności (ROM 25–27)

7. Wyobraźnia i pamięć jako „zjednoczona wrażliwość” i „zmysł historyczny”

Pan Cogito i wyobraźnia (ROM 1983) stanowi dominantę estetyczną długiej sekwencji utworów z lat 1974–1998, poświęconych szeroko pojętej sztuce poetyckiej i jej kontekstom: *Co myśli Pan Cogito o piekle* (PC 1974), *Dawni Mistrzowie, Modlitwa Pana Cogito – podróżnika, Do Ryszarda Krynickiego – list, Pan Cogito o potrzebie świętości, Potęga smaku* (ROM 1983), *Podróż, Elegia na odejście pióra atramentu lampy* (ENO 1990), *Do Henryka Elzenberga, Do Piotra Vujičića, Zwierciadło wędruje po gościńcu* (R 1992), *Pan Cogito. Ars longa, Tkanina* (EB 1998).

Dopiero w *Raporcie z obłożonego miasta* (1983), pod naporem bieżącej chwili dziejowej (stan wojenny), ujawnił bowiem Herbert rzeczywistą rolę, jaką w jego twórczości odgrywała wyobraźnia⁸⁴. W chwili rozpaczy i zamętu okazała się ona przede wszystkim istotną władzą duszy, która – przekraczając ograniczenia czasoprzestrzeni i nadmiernie wybujałego „skrzeczącego ja”⁸⁵, które „obrzydło poecie” (PP 184) – pozwala ocalić duchowe wnętrza artysty oraz nieustannie odnawiać jego więź z ludźmi i ziemią.

T.S. Eliot, który cenił twórczą rolę wyobraźni⁸⁶ zespolonej z pamięcią, lecz, podobnie jak Herbert, z dystansem odnosił się do ekstatycznych uniesień romantycznej imaginacji, posługiwał się zwykle zapożyczonym częściowo z języka francuskiego terminem *unified sensibility*⁸⁷ (zjednoczona wrażliwość) i *dissociated sensibility* (rozszczepiona wrażliwość), które w ścisłym znaczeniu oznaczają oparte na percepcji bezpośrednie, sensualno-emocjonalno-intelektualne zaplecze ludzkiej pamięci i wyobraźni. Terminu wyobraźnia (*imagination*) użył Eliot w swym „programowym” wierszu *La Figlia che Piange* [1917]. Później, gdy w *Czterech kwartetach*, za św. Janem od Krzyża postulował konieczność oczyszczenia wyobraźni, wybrał dla niej pierwotną⁸⁸ nazwę *fancy*⁸⁹ (fantazja), którą Coleridge tradycyjnie (za Arystotelesem⁹⁰) zespolił niegdyś z pamięcią.

⁸⁴ Sprawę tę uchwycił intuicyjnie J. Kornhauser, *Uśmiech sfinksa* (2001).

⁸⁵ Por. Z. Herbert, *Duszycka* (1974) [w:] *Labirynt nad morzem*, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2000, 91.

⁸⁶ T.S. Eliot, *Wordsworth and Coleridge...*

⁸⁷ *Poeci metafizyczni*, przeł. M. Żurowski [w:] T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, red. M. Heydel, Kraków: Znak, 1998. Wyraz *sensibility* (wrażliwość) zapożyczył Eliot z jęz. francuskiego. Znaczenie tego terminu różni się od znaczenia ang. słowa *sensibility* (rozważność).

⁸⁸ Bliską greckiego źródłostowia.

⁸⁹ Por. *Evacuation of the world of fancy*, *Burnt Norton III*, T.S. Eliot CPP 174. Por. T.S. Eliot, *Wybór poezji*, red. W. Rulewicz, Wrocław: Ossolineum, 1990, BN II nr 230, 217.

⁹⁰ Patrz: Arystoteles, *De Anima*.

Herbert, z kolei, który przynależy do pierwszego pokolenia poetów urodzonego w niepodległej Polsce, dla którego mistrzami byli Słowacki i Norwid, nazwał wyobraźnię jej właściwym, Norwidowskim imieniem⁹¹ (wprawdzie w żartobliwym kontekście) już w roku 1957, w wierszu *Pudelko zwane wyobraźnią* (HPG 64). Odnosił ją również do duszy⁹². Od początku też starał się scalić jej sensualno-intelektualne zaplecze. Przywoływał zatem po kolei rozproszone zmysły wewnętrzne wyobraźni: najpierw „dotyk”, słuch czuły na „głos ziemi”, węch (HPG 12, 17, 20), potem „oko wewnętrzne” i „głos wewnętrzny” (SP 56, 67).

W *Studium przedmiotu* (1961) wyobraźnia przywołana zostaje za pośrednictwem metonimii „oka wewnętrznego”, które posiada zdolność widzenia przedmiotów realnych i idealnych oraz moc twórczą, czyli dwie klasyczne właściwości wyobraźni rozumianej jako *enargeia* (gr. naoczność) i *energeia* (gr. siła twórcza). „Oko wewnętrzne” wyobraźni posiada też kompetencje poznawcze i ekspresyjne neoplatońskiego intelektu, jak u Yeatsa.

Scalać poszczególne zmysły i uzdolnienia wyobraźni, poeta polski chce jednak równocześnie kontrolować jej utopijne iluzje poznawcze. Opiera ją zatem na bezpośrednich danych świadomości, czyli na „zjednoczonej wrażliwości” Eliota⁹³, i zespała z pamięcią. W eseju *Siena* [1962] z tomu *Barbarzyńca w ogrodzie* bezpośrednio przywoła też „zmysł przeszłości” (BO 119), rozumiany przez Eliota w szkicu *Tradycja i talent indywidualny* [1919] jako warunek rozwoju artysty (KTJK 25). Herbert nazwie go „wyobraźnią historyczną” (PC 79), którą obdarzył Pana Cogito.

Zbiegło się to z odkryciem przez krytyków anglojęzycznych z lat sześćdziesiątych „nowego”, romantyczno-symbolicznego oblicza T.S. Eliota. Zwrócili oni wówczas uwagę na fakt, że stworzona przez Eliota koncepcja „zjednoczonej wrażliwości” (*unified sensibility*) w znacznym stopniu odpowiada integrującej psychikę człowieka romantyczno-symbolicznej wyobraźni, którą Eliot syntetycznie zreferował dopiero w roku 1932 w szkicu pt. *Wordsworth and Coleridge* (UPUC 79)⁹⁴.

Ów romantyczno-symboliczny rys estetyki Eliota wcześniej wydobyl u nas Waław Borowy, jeszcze w latach trzydziestych, gdy wskazał na

⁹¹ Pozostali wielcy romantycy polscy, w tym krytyk Mochnecki, określali na ogół wyobraźnię mianem pamięci.

⁹² Z. Herbert, *Ankhenaton, Nefertiti*, HPG 19, 2.

⁹³ T.S. Eliot, *Poeci metafizyczni* [1921], SE 288.

⁹⁴ *Wordsworth and Coleridge* (1932) [w:] T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, London: Faber & Faber, 1975, 79.

Norwida i Wyspiańskiego jako na najbliższe ideowo i artystycznie polskie odpowiedniki twórczości Eliota⁹⁵.

Podobny rys wcześniej objawił też Zbigniew Herbert⁹⁶. W *Studium przedmiotu* (1961) jego powoli „reintegrująca się” wyobraźnia przestaje nagle przypominać płaską deskę (HPG 32–33). Zdoła też uruchomić wszystkie po kolei zmysły wewnętrzne a upodobniając się do platońskiego „intelektu” zacznie posługiwać się „wewnętrznym okiem” (intuicji), które potrafi nie tylko marzyć na jawie, lecz także wybiegać w przyszłość na spotkanie śmierci (SP 58). W *Raporcie z obłąkanego miasta* (1983) bardziej zdyscyplinowana i solidarna wyobraźnia Pana Cogito ujawni już zdolność do empatii oraz dar rozumienia („pojmwania”) i „ożywiania zmarłych”. Przenikać ją będzie wewnętrzne wycucie historii, które wspiera proces dalszej reintegracji wewnętrznej i pomaga przeciwstawiać się aktualnemu złu.

Inspiracja artystyczna Eliota, która znajduje oparcie w myśli estetycznej Elzenberga (i Ingardena), towarzyszy Herbertowi nieprzerwanie od wczesnej młodości⁹⁷ aż po kres życia. W roku 1995 w słowach *Podziękowania* (WG 1995), zwróconych pośrednio do „największego poety XX wieku”⁹⁸, Herbert skomentuje początek *Burnt Norton*, pierwszego z *Czterech kwartetów*, poświęcony zmaganiom poetyckiego słowa z kategorią czasu, narzucaną przez gramatykę języka na przekór świadomości człowieka, w której – na podobieństwo wieczności – współistnieją z sobą wszystkie trzy postaci czasu:

„Najtrafniej wyraził to Eliot, odkrywając pod regułami gramatyki nurt poezji:
Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.

⁹⁵ T.S. Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji [1934] oraz *Wędrowka nowego Parsyfala* [1936, 1960] [w:] W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, Warszawa: PIW, 1983, t. I. Patrz: T.S. Eliot a poezja polska [w:] J. Dudek, *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, Kraków: Universitas, 2002, 109–122.

⁹⁶ Dla większości czytelników polskich ów zarówno romantyczno-symboliczny, jak i nowoczesny aspekt poezji Eliota na długo przesłonił pseudoklasycyzujący obraz jego twórczości, jaki ukształtował się w świadomości zbiorowej pod wpływem recepcji Eliota z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Por. J. Ward, *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków: Universitas, 2001. Autorka wskazuje na teksty J.M. Rymkiewicza, R. Przybylskiego i T. Różewicza.

⁹⁷ Potwierdzają to notatki poety. Por. M. Tabor, *Tradycja poezji europejskiej w wykładach Zbigniewa Herberta w California State College* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, red. J.M. Ruszar, Lublin: Gaudium, 2006, 435–439.

⁹⁸ Skierowanych – za pośrednictwem prof. Ewy Thompson – do członków Chicagowskiego Komitetu prestiżowej nagrody literackiej im. T.S. Eliota, WG 774. Fotografia dyplomu: J. Łukasiewicz, *Herbert*, 2001, 222.

Co roku w wyobraźni odbywam podróż do Grecji, aby przeżyć czystą radość i sięgnąć do źródeł. Akropol, sycylijskie świątynie, samotne kolumny, teatr w Epidaurze – największa chyba na świecie koncentracja piękna.

Powtarzam sobie – czym jest piękno – wehikułem pasji i cnoty. I to napędza mnie spokojem.

Ale wystarczy wieczorem usiąść w bibliotece i zagłębić się w historii Grecji, aby doznać uczucia grozy.

W czasach Sofoklesa, Polikleta, Sokratesa, Platona działy się rzeczy przypominające do złudzenia, znaną nam z gazet, wojnę plemienną.

Literatura dzieli z człowiekiem jego samotność i potrzebę przeciwstawienia się złu. Mój profesor Henryk Elzenberg mówił, że »należy podjąć, z całą odwagą, na jaką nas stać, walkę, aby w świecie chaosu, okrucieństwa, głupoty, w świecie przemijania i niepewności organizować obszary ładu i sensu«.

Myślę, wiem, że w tej walce wspiera nas Thomas Stearns Eliot. Bo on jest. Obecny, niewidzialny⁹⁹.

W *Czterech kwartetach* T.S. Eliot usiłował się wyzwolić z okowów czasowości przez zrozumienie własnego związku z określonym czasem i miejscem na ziemi, który zawsze przekracza aktualny horyzont czasu historycznego i granice jednostkowego doświadczenia. Śladem poetów-mystyków hiszpańskich¹⁰⁰ dążył do całkowitego oczyszczenia wszystkich władz duchowych z wszelkich wyobrażeń i przywiązań, nieprzydatnych komuś, kto podąża na spotkanie z niezgłębioną tajemnicą Boga. Zapragnął „oczyszczyć” wyobraźnię (*fancy*) związaną ściśle z pamięcią, oraz język swoich współczesnych¹⁰¹.

Podobnie postępuje Herbert. W wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* ascetyczny stosunek tytułowego bohatera do języka wyobraźni zostaje już w pierwszej linijce utworu przeciwstawiony nadmiernie zmetaforyzowanej mowie potomków Rimbauda, mistrza polskiej awangardy¹⁰². Sam program Pana Cogito sformułowano zaś w ascetycznych terminach zapożyczonych – wzorem Eliota (*Cztery kwartety*) – z pozornie prostego języka mitów i teologii negatywnej¹⁰³: „Pan Cogito nigdy nie ufał sztuczkom wyobraźni”, „nie cenil labiryntów”, „Sfinks napawał go odrazą”, „mieszkał w domu bez piwnic, luster i dialektyki”. „Na skrzydłach metafory unosił się rzadko / potem spadał w objęcia Wielkiej Matki”.

Bohater Herberta nie pragnie stworzyć alternatywnej wieczności sztuki, jest zbyt mocno związany z ziemią, jej teraźniejszym i przeszłym istnieniem. Jak narrator *Czterech kwartetów*, nie wybiega więc z nadto w przy-

⁹⁹ Z. Herbert, *Podziękowanie*, WG 546.

¹⁰⁰ H. Gardner, *The Art of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber, 1972, 78. Górczyńska, PP 173–174.

¹⁰¹ *To purify language of the tribe*. Por. Z. Herbert (WG 531).

¹⁰² Z. Herbert, *Rozmowa z Janem Brzękowskim* (WG 495).

¹⁰³ Na temat słowa „nie”: Górczyńska, PP 173.

szłość, ani też nie zrywa z obrazami ziemskiego świata, które uporczywie nawiedzają jego pamięć¹⁰⁴. W wierszu z 1983 roku (ROM) Pan Cogito w pełni uruchamia natomiast wyobraźnię historyczną i ponownie dostrzega w „zmyśle przeszłości” źródło oraz rękojmię własnej tożsamości kulturowej, a także osobistej. Wyobraźnia poetyckiego *alter ego* Herberta skutecznie poszerza czasoprzestrzenny horyzont swego twórcy perspektywą zmarłych poprzedników i konsekwentnie współpracuje z pamięcią, jak u Yeatsa, Eliota, Wierzyńskiego¹⁰⁵ i romantyków polskich.

8. „Zdolność negatywna” jako „wierność” wyobraźni

Istotną cechą, którą Herbert obdarzył tak przeobrażoną imaginację, jest wierność. Przejawia ją Pan Cogito, gdy stając wobec nierozstrzygalnej dla rozumu tajemnicy cierpienia i ostatecznych przeznaczeń człowieka, przyjmuje słynny „zakład” Pascala (M 195–196) i pragnąc pozostać wiernym „niepewnej jasności”, zawiera świadectwom niezniszczalności jednostkowego życia, pozostawionym przez zmarłych, oraz soczewce własnej wyobraźni, która próbuje nawiązać z nimi kontakt.

Podobną umiejętność uporczywego trwania¹⁰⁶ przy „swojej wizji życia”, wbrew „niepewności, tajemnicy, wątpliwościom, bez odwoływania się do rozumu i faktów”, zaobserwował niegdyś Eliot u Johna Keatsa i z jego inspiracji umiejętność tę nazwał „zdolnością negatywną” (*negative capability*). Obecność tej cechy w twórczości samego Eliota analizowała potem na przykładzie *Środy Popielcowej* Helen Gardner, wybitna interpretatorka jego twórczości:

„Zasadnicza jedność jego poezji, mimo zmian i rozwoju, wyrasta z uczciwości, z jaką badał swą własną wizję życia. Jego poetycką drogę cechuje w wysokim stopniu właściwość, którą Keats nazywał »zdolnością negatywną«, kiedy to człowiek zdolny jest trwać w stanie niepewności, tajemniczości, wątpliwości, bez niecierpliwego odwoływania się do faktów i rozumu”¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Z. Herbert, *U wrót doliny* (HPG 45).

¹⁰⁵ K. Wierzyński, *Piąta pora roku* [1960]. Analiza utworu: J. Dudek, *Poetyka Williama Butlera Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego*, Kraków: Universitas, 2001, 129–203.

¹⁰⁶ Por. *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. K. Szczypka, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000.

¹⁰⁷ *The essential unity of his poetry, in spite of change and development, arises from the integrity with which he has explored his own vision of life. His poetic career has shown to*

U Herberta owa zdolność wytrwania przy rzeczach trwałych, mimo niepewności, tajemniczości, wątpliwości, stanowi samą esencję powołania poety, rozumianego jako obowiązek wierności wobec żywych i umarłych¹⁰⁸. Cechuje ona postawę Pana Cogito, spadkobiercy T.S. Eliota i Josepha Conrada, a zwłaszcza Pascala:

„Staram się być sprawiedliwy, prawdomówny, szczerzy i wierny wobec wszystkich; żywię tkliwość dla tych, z którymi Bóg zespolił mnie ściślej; i czy to jestem sam, czy na widoku ludzi, mam we wszystkich czynnościach przed oczyma Boga, który ma je sądzić i któremu je wszystkie poświęcę”. (M 732)

Postawa wierności wobec poprzedników jawi się w analizowanym wierszu Herberta jako dar pamięci, oferowany przez scaloną wyobraźnię. Pozostaje ona w ciągłej łączności ze światem zmarłych. Sprawom, którym oddali swe życie, poeta musi odważnie dać świadectwo – wbrew wątpliwościom, lękom, niepewności i rozpaczy (SŚ 30), na przekór przeciwnościom losu, samą jedynie mocą przekonania i postanowienia, które nadaje sens jednostkowej egzystencji, przekraczający linię czasu. Świadomość intersubiektywnego wymiaru własnych doświadczeń oraz poczucie wspólnoty światoodczucia i wartości skłania Pana Cogito do budowania poszerzonej ludzkiej solidarności z innymi, której wykładnikiem staje się słowo „współczucie”.

W wierszu *Do Marka Aurelego* (SŚ 30) oznaką solidarności z niezjącym „innym” jest symboliczny gest podania ręki dzielnemu cesarzowi i stoikowi „ponad ciemnością”, która ogarnia umysł wobec cierpienia i zła oraz nierozstrzygalnej dla rozumu alternatywy Boga lub nicości (M 140). Tę Pascalowską „przepaść”, która niepokoiła też Baudelaire’a¹⁰⁹, nieco naiwny Pan Cogito usiłował niegdyś zakryć kawałkiem starego materiału (PC 20). W wierszu z roku 1983 owa świadomie ignorowana przepaść daje jednak o sobie znać ponownie i otrzymuje adekwatne miano „nocy Pascala”, poprzez którą przebija się jednak „niepewna jasność”. Jakby wąta nadzieja przeciwstawiała się rozpaczy.

Widać też, jak odtworzona przez Herberta wyobraźnia „na miarę Pana Cogito” (PC 19) zbliża się powoli do mniej ekstatycznej, nowoczesnej koncepcji wyobraźni, której cielesno-duchową podstawę T.S. Eliot okre-

a high degree the quality that Keats called „negative capability”, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason. H. Gardner, *The Art of T.S. Eliot* [1949], London: Faber & Faber, 1972, 78.

¹⁰⁸ Z. Najder, *Poezja jako obowiązek*, PzPW 194–205.

¹⁰⁹ Ch. Baudelaire, *Le Gouffre* [w:] *Le Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris: Garnier-Flammarion, 1964, 201. Por. *Otchłań 2* [w:] *Symboliści francuscy (Od Baudelaire’a do Valéry’ego)*, red. M. Jastrun, Wrocław: Ossolineum, 1964, BN S II nr 146, 49–50. T.S. Eliot widział w nim wzór chrześcijańskiej pokory: *Baudelaire In Our Time* [w:] *For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order* [1928], London: Faber & Faber 1970, 68–78.

ślił na początku wieku XX mianem „zjednoczonej wrażliwości”¹¹⁰, związał z pamięcią¹¹¹, otworzył na świat historii i kultury oraz wyposażył w zdolność przeciwstawienia się złu i przemijaniu.

U kresu swej poetyckiej drogi Herbert przyznał, że to właśnie T.S. Eliot był od wczesnej młodości „przeznaczonym” dla niego „darem losu” (WG 544) – jego drugim, obok filozofa Henryka Elzenberga, duchowym przewodnikiem, który przypomniał mu o sferze najdelikatniejszych ludzkich uczuć¹¹², takich jak czułość, która emanuje z wiersza *La Figlia che Piange*:

„Pierwsze moje spotkanie z Eliotem nie odbywało się w ciszy biblioteki, ale w środku szalejącej wojny, rozpętanego barbarzyństwa. Uniwersytety, księgozbiory, muzea zdawały się wówczas należeć do świata mitologii. Miałem wówczas kilkanaście lat i żyłem w strefie bezpośredniego, codziennego zagrożenia. Wtedy wpadła mi w rękę kartka wyrwana z jakiejś antologii i zawierająca młodzieńczy wiersz Eliota *La Figlia che Piange*. Trudno wyobrazić sobie większy kontrast między otaczającym mnie światem chaosu i wściekłości a tym utworem, utkany z cichych, elegijnych tonów, delikatności, wielkiej czułości. Odtąd znalazłem się w kręgu promieniowania Eliota. Ta mała ręka płaczącej dziewczyny prowadziła mnie jakby ku jego wielkim dziełom – *Czterem kwartetom*, sztukom teatralnym, wspaniałemu palimpsestowi, jakim jest *Ziemia jałowa*. Postanowiłem poznać wszystko, co napisał ów wielki poeta. Nie było to łatwe [...] Powiedziałem, że pierwszy wiersz Eliota »wpadł mi w ręce«, ale to nieprawda, a nawet bluźnierstwo. Odczuwam, również teraz, bardzo mocno, że został mi zesłany, był darem losu przeznaczonym dla mnie”¹¹³.

9. *Objective correlative* jako obraz poetycki. *Cogito, cogitationes* i *cogitatum*. *La Figlia che Piange* T.S. Eliota oraz *Czułość* i *Kwiaty* Z. Herberta

Warto na chwilę zatrzymać się przy wierszu, który nieprzypadkowo zainspirował młodego Herberta. *La Figlia che Piange* [1917] jest bowiem pierwszym utworem Eliota napisanym według zasad „nowej poetyki”¹¹⁴. Podstawową strategią owej nowej lub „nowoczesnej” (*modernist*)¹¹⁵ po-

¹¹⁰ T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets* (1921), SE.

¹¹¹ T.S. Eliot, *Wordsworth and Coleridge on imagination* (1932), UPUC.

¹¹² Z. Herbert, *Podziękowanie* (WG 544).

¹¹³ Z. Herbert, WG 544.

¹¹⁴ Stead 1964.

¹¹⁵ W odróżnieniu od *modern*, Stead 1986.

etyki Eliota jest pośredniość wyrazu – unikanie bezpośredniego wyznania i czysto werbalnego dyskursu na rzecz dialogicznego zwrotu do drugiej osoby i towarzyszącej mu „wewnętrznej medytacji”, którą inicjuje najgłębszy pierwszy głos poezji¹¹⁶. Środkiem wiodącym do celu jest posługiwanie się szczególnie rozumianym obrazem (OPP 169) jako ekwiwalentem na pół świadomych, często ułamkowych i niejasnych uczuć, myśli oraz doznań zmysłowych, którym towarzyszy eliptyczna medytacja, a także swoisty akompaniament rytmiczny.

Rezultatem tych synestezyjnych poczynań staje się nieciągła, ascetyczna narracja liryczna, której głównym walorem jest umiejętne włączanie do współpracy czytelnika przy wypełnianiu różnego rodzaju „białych plam”¹¹⁷ i rozwiązywaniu „niedookreślonych” miejsc tekstu, głównie w warstwie obrazowej („uschematyzowanych wyglądown”) oraz przedmiotów przedstawionych, jakby powiedział Roman Ingarden¹¹⁸ i bliski mu w kwestiach estetycznych Henryk Elzenberg¹¹⁹:

La Figlia che Piange

*O quam te memorem virgo*¹²⁰

Stań na najwyższym stopniu schodów, drżąca,
Ręce wesprzyj o balustradę –
Spróbuj rozjaśnić włosy światłem słońca.
Kwiaty do piersi przytul, boleśnie zaskoczona –
Rzuć je na ziemię. Oczy bezradne
Odwróć i odejdz słaba, niepewna i zmieniona,
Ale spróbuj rozjaśnić włosy światłem słońca.

Tak chciałem, żeby już odszedł,
Tak chciałem ją widzieć jak stoi i płacze,
By odszedł.
Jak dusza opuszcza ciało zdarte i sine,
Jak myśl zostawia ciało, gdy ciało ginie.
Powiniennem znaleźć
Wyjście subtelnie zwykłe i jak najlżejsze,
Tak byśmy oboje pojąc to byli w stanie
Oboje, pokrętne i proste jak uśmiech i ręki podanie.

¹¹⁶ G. Hough, *The Modernist Lyric* [w:] *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, ed. M. Bradbury, J. McFarlane, London: Penguin Books, 1991, 312.

¹¹⁷ W. Iser, *Blanks, gaps, vacancies, places of indeterminacy* [w:] *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response* [1978], Baltimore–London: The John Hopkins University Press, 1981, 236–239 (Subject Index).

¹¹⁸ R. Ingarden, *Miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych* [w:] *O dziele literackim*, przeł. M. Turowiczowa, Warszawa: PWN, 1960, 316–326.

¹¹⁹ Jak Ingarden i T.S. Eliot, szczególnie wyczulony na różnicowany świat jakości.

¹²⁰ *Jak znać cię dziewczę* [w:] Wergiliusz, *Eneida*, ks. I, 327, przeł. T. Karyłowski, T.S. Eliot WP 1990, 55.

Odeszła, lecz z każdym błyskiem jesieni wracała
 W mej pamięci, wiele razy,
 Wiele dni i wiele godzin:
 Jej włosy i ramiona, ramiona tonące w kwiatów powodzi –
 I wciąż mnie zadziwia ich pełnia wspaniała.
 Gdybym wtedy porzucił pustych gestów brzemień.
 Czasami jeszcze ta myśl niepokoi
 Bezsensowność północy i południa wytchnienie.

(przeł. Juliusz Pielichowski)

W oryginalnym tekście Eliota pojawiają się dwa istotne z punktu widzenia estetyki Herberta terminy: *imagination*, czyli wyobraźnia, która jest odpowiedzialna za *cogitations*, czyli prezentowane naocznie „myśli” podmiotu wiersza, które jawią się w otoczcze momentalnych „wyglądów”¹²¹ i kolejno wyobrażanych sytuacji, powstałych na kanwie konkretnych spotrzeżeń:

She turned away, but with the autumn weather
Compelled my imagination many days,
 Many days and many hours:
 Her hair over her arms and her arms full of flowers.
 And I wonder how they should have been together!
 I should have lost a gesture and a pose.
 Sometimes **this cogitations** still amaze
 The troubled midnight and the moon's repose¹²² (CPP 34)

Podmiot wiersza Eliota przypomina swym zachowaniem Pana Cogito Herberta. Wzorem Kartezjusza i fenomenologów utożsamia on własne „bycie” z aktami postrzegania, sądzenia, wspomnienia, wyobrażania oraz stanami uczuć i refleksji (*cogitations*). Z tym, że jego akty myślenia (*cogito*) są niemal tożsame z aktami wyobraźni. Poszczególne zaś akty świadomości zdają się tożsame ze swą treścią (*cogitationes*) i tylko wąska przegroda dzieli je ciągle od *cogitatum*, czyli przedmiotowego źródła owych całościowych *cogitationes*¹²³ (*cogitations*), które stanowią treść,

¹²¹ R. Ingarden, *loc.cit.*

¹²² Podkreślenia moje – J.D.

¹²³ *Cogito, cogitatio* i *cogitatum*, czyli akt świadomości, jego treść oraz przedmiot – to podstawowe pojęcia kartezjańskiej filozofii poznania, różnie jednak w ciągu wieków interpretowane i rozumiane. Podobnie do Kartezjusza rozumiał pojęcie *cogitatio* twórca fenomenologii oraz jego uczeń Roman Ingarden, a także, jak widać, T.S. Eliot, znakomicie zorientowany w filozofii niemieckiej. Przez *cogitationes* rozumiał Edmund Husserl „akty sądzenia, postrzegania, przypominania. W takim kontekście Husserl dokonał nowej w stosunku do swoich poprzedników [...] eksplikacji sensu *ego cogito ergo sum*: »każde *cogito*, każde przeżycie świadomości [...] domniemuje [*meint*] to lub tamto i nosi w sobie samym w charakterze domniemywanego [*Gemeinten*] swoje każdorazowe *cogitatum*, przy

niezróżnicowanych na poszczególne władze, całościowych aktów świadomości/wyobraźni podmiotu wiersza Eliota, bliskiego odpowiednika Pana Cogito. „Rozmyślania” (czyli *cogitations*) protagonisty wiersza *La Figlia che Piange* tworzą więc obrazową sekwencję probabilistycznych projekcji wyobraźni, powstałych na realnym podłożu pierwotnej reminiscencji wzrokowej, zwielokrotnionej i rzutowanej wstecz, w przeszłość aż do granicy mitu, który sugeruje motto z *Eneidy*.

Owa migotliwość i niejednoznaczność powierzchni świata przedstawionego, spod której, w dwudziestowiecznych utworach poetów anglojęzycznych, przeziiera mit, jest na poziomie stylistycznym pochodną zjawiska intertekstualności. Na poziomie kompozycji wiąże się zaś z niejasną konstrukcją relacji między autorem a zróżnicowanym wewnątrz i do tego jeszcze rozdwojonym podmiotem lirycznym: protagonistą i bohaterem równocześnie, kimś kto równocześnie postrzega rzeczywistość, myśli, wyobraża sobie, postanawia, czuje – a zarazem jego własnymi wyobrażeniami i ich niejednoznacznym odniesieniem do rzeczywistości. Podwojonemu podmiotowi odpowiada podwójne pod względem konstrukcji czasowej widzenie rzeczywistości, które Eliot sugeruje już na wstępie za pośrednictwem cytatu z *Eneidy*. Słowa *O quam te memorem virgo* (Jak zwać cię dziewczę) odsyłają bowiem do sceny spotkania Eneasza z jego własną, nierozpoznaną matką, boginią Wenus, która ukryła się pod postacią młodej kobiety. Spotkanie z nią zapowiada i poprzedza spotkanie z Dydoną, a potem z przyszłą żoną, Lawinią.

Tak jak Eneasza nie rozpoznał w porę, kim w rzeczywistości była ujrzana przezeń młoda kobieta, i pytał słowami motto „jak ci na imię” – tak samo i my, czytelnicy, nie wiemy, kim są podmiot liryczny i bohaterka wczesnego wiersza Eliota oraz co łączy ich z autorem wiersza. Nie wiemy, kto podarował dziewczynie pożegnalne kwiaty i czy jest ona żywą istotą czy może raczej rzeźbą¹²⁴. Nie wiemy, czy protagonista związany jest emocjonalnie z płaczącą dziewczyną, ponieważ trzecioosobowy zaimek *they*, czyli „oni” niespodziewanie zastąpiony zostaje przez formę pierwszoosobową *we*, czyli „my”. Nie wiemy też, kim jest ów inny męż-

czym każde przeżycie czyni to we właściwy sobie sposób». B. Paź, *Cogito* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2001, t. 2, 244.

Autor artykułu wspomina, że Merleau Ponty: „Na miejsce *cogito* jako centralnej kategorii epistemologicznej proponował kategorię percepcji, która podobnie jak u Kartezjusza ma bardzo szeroki zakres, obejmujący również dotyk, słuch i powonienie. O samej zaś formule *c.sum* [myślę, więc jestem] franc. fenomenolog pisał: »myślę zostaje tu włączone w ruch transcendencji owego *jestem* a świadomość włączona w istnienie«. *Ibidem*, 246.

¹²⁴ H. Gardner 1972, 107.

czynna, który jako rywal nieoczekiwanie pojawia się w drugiej zwrotce, a już w trzeciej okazuje się tożsamy z głównym narratorem lirycznym, który parę wersów wcześniej życzył mu śmierci.

Podobną strategię artystyczną wobec podmiotu swych wierszy stosuje Herbert, zwłaszcza w ostatnich latach twórczości. Poezja Eliota w leksji Herberta (WG 544), podobnie jak jego własna, wiele ma zatem wspólnego z postkartezjańskim wariantem nowoczesnej poezji filozoficznej (J.J. Lipski, *op.cit.*), zabarwionym z lekka impresjonizmem, dwudziestowieczną semantyką słów niejasnych, fenomenologią oraz hermeneutyką, a mniej z „ironicznym konceptyzmem”¹²⁵, czyli „erudycyjnym” stylem¹²⁶, z pogranicza alegorii, który to styl osiemnastowieczny krytyk o „rozszczepionej” już (czyli znacznie ograniczonej) wrażliwości¹²⁷ najpierw sztucznie ujednolicił, a potem – niesłusznie zdaniem Eliota – przypisał poetom, którzy w sposób istotny i oczywisty różnili się od siebie i którzy w rzeczywistości reprezentują odmienne poetyki, wizje świata oraz style artystyczne.

Impulsu dla wyobraźni dostarcza zwykle Herbertowi, podobnie jak Eliotowi, jakaś konkretna rzecz, fakt historyczny bądź literacki, uczucie, myśl, słowo, cytat czy zjawisko fizyczne bezpośrednio nazwane bądź przywołane tylko w metaforycznym skrócie, które odrywa się od rzeczywistości i „obraca się w obraz”, gdy „ma dość serca i dość siły” (SP 8)¹²⁸, czyli wówczas, gdy zostanie dostatecznie ukonkretnione, to jest zmysłowo uchwycone oraz nasycone emocjonalną aurą uczucia i myśli, tak że może rozpocząć własne „życie”, niezależne od autora. Obraz ten, inaczej niż u imagistów¹²⁹, bywa fragmentem obszerniejszej sekwencji przedstawieniowej, która to dopiero stanowi, w rozumieniu Eliota, właściwy *objective correlative* (przedmiotowy odpowiednik/korelat) stanu emocjonalnego i myślowego¹³⁰.

W wierszu lirycznym ten jednostkowy obraz pod wpływem kontekstu zaczyna jednak momentalnie opalizować znaczeniami i z metafory, która pozostaje jednostką językowego dyskursu, przekształca się niemal na-

¹²⁵ Por. A. van Nieuwerkerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków: Universitas, 1998.

¹²⁶ Jałowość poznawczą tej etykietyki wyczuł D.K. Sikorski, *Biada tym, którym płaszcz i cień przestonili człowieka* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. J.M. Ruszar, Lublin: Gaudium, 2006, 120 (ZWZS).

¹²⁷ Por. *Johnson as Critic and Poet* [w:] T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London: Faber & Faber, 1971, 162–192 (OPP).

¹²⁸ Herbert, *Ptak z drzewa*, SP 8.

¹²⁹ Patrz hasło „imagizm”, J. Dudek, *Poeci polscy XX wieku* (1994), 273–274.

¹³⁰ Taki „przedmiotowy korelat” stanu emocjonalnego, którego istotą jest wahanie, zniechęcenie i niepewność, które paraliżują wolę – stanowi według Eliota cała fabuła *Hamleta* Szekspira.

tychmiast w „ikonę słowną”¹³¹, a następnie w „naturalny symbol”¹³², wskazujący już poza tekst, jak „mała ręka płaczącej dziewczyny”, którą *La Figlia che Piange* wyciąga w pozornie obojętnym geście do narratora, gdy stoi na szczycie schodów, „z wplecionym we włosy światłem słońca”, kurczowo przyciskając do piersi pożegnalne kwiaty. W ten właśnie sposób, niemal niepostrzeżenie, uruchamia Eliot charakterystyczną dlań, zakorzenioną w semantyce poetyckiego słowa, „strategię symboliczną”, która, jak pisze Eco, ewokuje „mgławicę” możliwych znaczeń i konkretyzacji poszczególnych elementów sytuacji lirycznej. Podobną strategię stosuje Herbert w *Epilogu burzy* (1998).

Dzięki tej właśnie strategii tytułowy motyw pożegnalnych kwiatów, które pojawiają w elegijnym wierszu ze skrzydełka okładki ostatniego tomu wierszy, można będzie odczytać jako palimpsestową reminiscencję m.in. z wczesnego wiersza Eliota. Z tą różnicą, że Herbert wkomponował swe kwiaty w kolorystyczny kontrast bieli oraz fioletowej czerwieni i w sytuację uwięzionego w domu, chorego podmiotu wiersza, zredukowanego do „omdlewającego ciała”, z którego powoli uchodzi krew życia. Jawi się on jednak dokładnie tak jak w jednej z sytuacji wyobrażonych w wierszu Eliota jawił się protagoniście jego domniemany rywal, uśmiercany stopniowo w wyobraźni czytelników, jak niedoszły mąż Lavinii, żony Eneasza¹³³. Pożegnalne kwiaty skontaminuje też Herbert z innymi ulubionymi „impresjami” z Eliota, Norwida i Conrada: wirującymi płatkami śniegu i wczesnej zimy z czwartego kwartetu (*Little Gidding*) oraz z motywem odpływających w dal statków z zakończenia *Środy Popielcowej*:

Kwiaty

Kwiaty naręcza kwiatów przyniesione z ogrodu
kwiaty nabiegłe barwą pąsowe fioletowe sine
odjęte pszczołom trwonią swoje aromaty
w woskowej ciszy pokoju na granicy zimy

¹³¹ Por. W.K. Wimsatt Jr., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, London: Methuen & Co Ltd., 1970. W. Iser: „iconic signs” – *The Act of Reading. A theory of Aesthetic Response* [1978], Baltimore–London: The John Hopkins University Press, 1981, 65 rozdz. II: *The reality of fiction*.

¹³² *I believe that the proper and perfect symbol is the natural object*. E. Pound, *A Retrospect* [1917] [w:] *The Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S. Eliot [1954], London: Faber & Faber 1968, 9. O naturalnych symbolach Herberta pisał Jerzy Kwiatkowski [1963], PH 1 47. Por. U. Eco [1984], *op.cit.*

¹³³ *So I would have him leave...As the soul leaves the body torn and bruised, /As the mind deserts the body it has used* (*La Figlia che Piange*).

komu te hojne dary nazbyt hojne komu
 omdlewające ciało zamieć spadające płatki
 niebo przesyte bielą wapienną ciszę domu
 mgły się snują po polach odpływają statki (EB 25)

W wierszu pt. *Czułość z Epilogu burzy* powróci zaś, wspomniana w *Podziękowaniu* jako typowa dla Eliota, objawiona w wierszu *La Figlia che Piange* jakość emotywna, dyskretnie rozsiانا po wszystkich utworach Herberta od chwili jego debiutu. Jej istotą jest „swoiste wy-czulenie na rys słabości, kruchości, bezbronności, znikliwości, rozpo-znawalny w bycie człowieczym; ale nie tylko człowieczym – w całości bytu”¹³⁴. W ostatnim tomie wierszy (EB) Herbert wprawdzie zwróci się do niej z bezpośrednią apostrofą, jak do bogini, jednak czułość przejawia się głównie poprzez kontrasty i starannie stopniowane¹³⁵ obrazowe ko-relaty uczucia. Podobnie postąpił niegdyś Norwid w liryku o tym sa-mym tytule oraz Eliot w wierszu o płaczącej bez słów dziewczynie. Kulminację przeżycia i najtrafniejszy obrazowy ekwiwalent czułości¹³⁶ przynosi u Herberta ostatnia strofka *Czułości*. Nawiązuje ona również do *Eneidy* i pokazanej przez Wergiliusza za pośrednictwem ekfrazy, pełnej empatii postawy Eneasza, gdy wszedłszy do świątyni w Kartagi-nie, spostrzegł marmurowe płaskorzeźby i przeżywając raz jeszcze po-żar Troi i czując palące łzy, wypowiedział słynną sentencję: *sunt lacri-mae rerum* („i rzeczy też płaczą”).

W puencie wiersza Herberta personifikacja czułości samotnie czuwa ukryta w ciemności chłodnej sali, w której znajduje się bohater wiersza. Bezpośredni widok, a może raczej wspomnienie bogatej w skojarzenia „mgły marmurów” sprawia protagoniście wiersza racjonalnie uzasadnio-ną satysfakcję („rozum spokojnie gwarzy”) i wtedy właśnie czuje on nagle, że „krople spływają po twarzy” – oznaka najgłębszego wzruszenia. Na oczach czytelnika dokonuje tu autor postulowanego przez poetów nowoczesnych aktu „ewokacji” trudnego do wysłowienia, niejasnego stanu myśli i uczucia, który Eliot i Pound przeciwstawiali tradycyjnemu opisowi. Szczytowym punktem tej ewokacji staje się niezwykła w swej zwyczajności metafora „krople” oraz towarzysząca jej instrumentacja brzmieniowa i rytmiczna: nasycenie puenty samogłoską „o” i dyskretnie rymowany, nieregularny tok jambizowanego wiersza:

¹³⁴ M. Antoniuk, *Czułość bywa jak...* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna hi-storia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. J.M. Ruszar, Lublin: Gaudium 2006, 175. Por. też wczesne uwagi Herberta na ten temat: *Opisać rzeczywistość* [1966], WW 2004, 395.

¹³⁵ J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty* [1964] *ed.cit.*

¹³⁶ *Objective correlative* – T.S. Eliot, *Hamlet* [1919], SE 145.

Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam
 czułości do kamieni do ptaków i ludzi
 powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka tam
 twoje miejsce niech cię nikt nie budzi

Psujesz wszystko zamieniasz na opak
 streszczasz tragedię na romans kuchenny
 idei lot wysokopienny
 zmieniasz w stękanie eksklamacje szloch

Opisać to jest zabić bo przecież twoja rola
 siedzieć w ciemności pustej chłodnej sali
 samotnie siedzieć gdy rozum spokojnie gwarzy
 w oku marmurów mgła i krople toczą się po twarzy (EB 74)

10. „Niepewna jasność” wieczności i niepewne światło wyobraźni

Podobną impresją do kwiatów, „spadających płatków”, „marmurów mgły” i „kropel, które toczą się po twarzy” (EB), a zarazem ekwiwalentem szczególnego rodzaju doświadczenia wewnętrznego jest też owa „niepewna jasność”, której pragnie pozostać wierny tytułowy bohater wiersza *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM). „Niepewna jasność” stanowi samą istotę, czyli „naturę” diamentu: błyszczące, lecz wątle światło, które skutecznie przeciwstawia się „nocy Pascala” – podobnie jak wyobraźnia Pana Cogito przeciwstawia się mrokom nicości.

Niepewna jasność jawi się czytelnikowi na podstawie jego przyrodniczej i kulturowej „wiedzy” o świecie jako efekt strukturalnej wrażliwości na światło, odpowiednio oszlifowanej bryłki diamentu, która jest równocześnie symbolem mądrości i bryłką szlachetnego węgla, wydobytą z głębi ziemi. Kontekst wiersza oraz znajomość twórczości Herberta sprawia jednak, że ów diamentowy pryzmat kojarzy się także z soczewką wewnętrznego oka wyobraźni, które zbiera i emituje światło. Zastępuje staroświecką lampę (ENO 1992), uroczyście pożegnaną parę lat potem, i stanowi nowy, naturalny symbol „materialnej wyobraźni”, dyskretnie „trzymaany w pogotowiu”¹³⁷ i pozostawiony domyślności czytelnika, zwłaszcza czytanego w studiach Gastona Bachelarda, gdzie wyobraźnia materialna tożsama jest

¹³⁷ R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowiczowa, Warszawa: PWN, 1960, 338.

z najgłębszą, gnezyjską warstwą pamięci i stanowi bezpośrednią, „materialną” przyczynę artystycznej twórczości¹³⁸.

Utrwała ona pierwszy kontakt przyszłego artysty z materią, postrzeżoną – śladem jońskich filozofów przyrody – jako mityczne cztery żywioły: ziemia, ogień, woda, powietrze, i dostarcza zmysłowych wyobrażeń obdarzonej intuicją wyobraźni wyższej, która dzięki kontemplacji rzeczy widzialnych może przenikać aż do granic „nadrzeczywistości”¹³⁹.

Idący tropem Bachelarda polski krytyk, Jerzy Kwiatkowski, określił niegdyś światy wyobraźni Baczyńskiego i Gajcego¹⁴⁰, „najbliższych” rówieśników Herberta, jako naznaczone żywiołami wody (Baczyński) i ognia (Gajcy). Herbert zaś – poprzez postać mitologicznego Ikar, swą najwcześniejszą poetycką autokreację (ŚŚ 78) – od pierwszej chwili złączył własną poezję równocześnie z ziemią, powietrzem i światłem¹⁴¹. Żywioł ziemi i światła dominuje też w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia*, a nowy bohater Herberta czuje się w wysokim locie niepewnie i spada / jak Ikar / w objęcia Wielkiej Matki (ROM 25) – ziemi.

Odbierana przez organiczną wyobraźnię Pana Cogito „niepewna jasność” różni się jednak zarówno od pełni blasku słońca, które poraziło Ikarę ze *Struny światła*, jak i od „ciemnych promieni ziemi”, w których się pograżył. Sugeruje ona charakterystyczną dla nowoczesnego człowieka niepewność poznawczą, z którą nadaremnie zmagał się Pascal. Ogranicza zarówno przekonanie romantyków o nadzwyczajnej intuicji wyobraźni, jak i postulowaną przez Cyncerona stylistyczną zasadę tzw. *luciditas*, czyli sztukę jasnego wyrażania myśli w słowach nasyconych „światłem myśli i języka”¹⁴², które jednak już z punktu widzenia stoika z czasów Nerona, Seneki Młodszeo, mistrza metafory¹⁴³, bynajmniej nie świadczą o całkowitej pewności i jasności naszego poznania wyrażonego w najbardziej nawet przejrzystym stylu.

Z tej właśnie przyczyny u progu epoki socrealizmu (1948) Herbert stanowczo bronił dźwiękowych i obrazowych walorów poetyckiego słowa oraz prawa poety do posługiwania się metaforą, choć równocześnie

¹³⁸ Gaston Bachelard, fizyk, historyk nauki oraz psychoanalityk i fenomenolog wyobraźni, autor m.in. eseju *Wyobraźnia i materia* [*L'Eau et les rêves*, 1942], przeł. A. Tatkiewicz [w:] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka* (1975), 113–119.

¹³⁹ G. Bachelard, *Fenomenologia obrazu poetyckiego* [*Poétique de l'espace*, 1957], przeł. A. Tatkiewicz [w:] *ibidem*. W kwestii wspólnej Herbertowi z Białoszewskim kontemplacji konkretnych przedmiotów por. wywiad R. Górczyńskiej ze Zbigniewem Herbertem, *Sztuka empatii* [1999], PP 188, 189.

¹⁴⁰ J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni* [1964, 1973 wyd. II].

¹⁴¹ J. Dudek, *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi...* (1971), Z. Herbert, *Dedal i Ikar* (ŚŚ 78).

¹⁴² K. Burke, *op.cit.*, 119.

¹⁴³ Przywołanego przez Herberta (HPG 44) i T.S. Eliota (SE 126–140).

wskazywał na konieczność odrotu od „anarchii zapoczątkowanej przez symbolistów” i zgodnie z przesłaniem *Czterech kwartetów* Eliota postulował „powrót słowa do macierzystego portu – do znaczenia”, jako warunek „odbudowy moralnej świata”:

„To bowiem, co robił Rimbaud, było poparte jego olśniewającą wyobraźnią i talentem. U wielu następców skarlało w pedantyczne reguły i suche schematy. Słowo jak wyzwolony żywioł w Balladzie Goethego – nie chciało być posłuszne nieostrożnym uczniom czarnoksiężnika. [...]”

Słowo jednak musi powrócić do macierzystego portu – do znaczenia. Jest to problem nie tylko estetyczny, ale i moralny. Nazywanie spraw ludzkich prowadzi do ich zrozumienia i osądu. Zwłaszcza po chaosie pojęć – poezja musi podjąć po ostatniej wojnie, po potopie kłamstw, trud odbudowy moralnej świata, przez odbudowę wartości słowa. Musi na nowo oddzielić zło od dobra, światło od ciemności”. (*Od słowa ciemnego chroń nas...*, WG 371)

W świetle przytoczonych uwag poety jego metafora o „niepewnej jasności” jawi się zatem jako obrazowa wykładnia, a zarazem ostrożny odpowiednik znanej metafory Eliota: odbitego w wodzie „serca światła”¹⁴⁴, naturalnego symbolu owych nagłych, nader krótkotrwałych olśnień/epifanii z *Czterech kwartetów*, które przywracają sens słowom oraz życiu narratora, gdyż wydobywają go z codziennego uwikłania w szybko biegnący czas i zmuszają do refleksji. Są one „napomknieniami” (*hints*) ze strony innej rzeczywistości i prowokują rozmaite domysły (*guesses*)¹⁴⁵. Odbiera je tylko subtelna i wyostrzona świadomość poety (PP 190). Te krótkotrwałe, migawkowe i niejasne momenty nagłych „iluminacji” dadzą się w poematach Eliota interpretować również jako zapowiedzi innej rzeczywistości, które jednak całkowitej pewności co do jej istnienia nie dają.

„Niepewna jasność” pełni więc w wierszu Herberta analogiczną funkcję, jak owe „sygnały” z innego świata, przekazywane przez zwykłe przedmioty, o których wspomina narrator ostatnich poematów Eliota. Jak „gwiazdzisty diament” (z dramatu Norwida *Za kulisami*), czy też jak kamyk-gwiazda – z wiersza Jerzego Ficowskiego (WG 376), jest zapowiedzią „wiekuistego zwycięstwa” wyobraźni i poetyckiego słowa nad brzydotą abstrakcyjnych doktryn i ideologicznych utopii, którym ze wszystkich sił przeciwstawia się Pan Cogito (*Potwór Pana Cogito*, ROM 54–57)¹⁴⁶. Metafizyczny podtekst „niepewnej jasności” odsyła też do

¹⁴⁴ T.S. Eliot, *Burnt Norton*, przeł. Cz. Miłosz (WP 223).

¹⁴⁵ *The Dry Salvages V*, 216–217, (WP 278, 297). Eliot nawiązuje tu do teorii korespondencji Swedenborga.

¹⁴⁶ W rozmowie z Gorkczyńską Herbert stanowczo przeciwstawił się bezpodstawnym pomówieniom krytyków o nihilizm, PP 174. Nadinterpretacją wydaje się też jednowymiarowa, naturalistyczna wykładnia tego wiersza jako utworu o nekującej poetę depresji. Por. M. Stala, *Rok 1983: głos poety*, PH 1 1998.

wiersza *Objawienie* (SP 66) i wskazuje na pozytywne, choć cząstkowe spełnienie udaremnionej niegdyś przez codzienną krzątaninę, negatywnej epifanii, którą zapowiadały obrazy „martwej gwiazdy” i „czarnej kropli nieskończoności”:

jeśli zdarzy mi się to raz jeszcze
nie ruszy mnie ani dzwonek listonosza
ani wrzask aniołów

będę siedział
nieruchomy
zapatrzony
w serce rzeczy

martwą gwiazdę

czarną kropkę nieskończoności

11. „Umierająca gwiazda” Wydrążonych ludzi (*The Hollow Men*)

Ten wcześniejszy, przeciwstawny wobec „niepewnej jasności”, motyw „martwej gwiazdy” czy też niemożliwej do skosztowania „czarnej kropli nieskończoności” z wiersza *Objawienie* (SP 66) przypomina natomiast „gasnącą” (*fading*) lub „umierającą gwiazdę” (*dying star*)¹⁴⁷ z poematu Eliota o pustych, czy też „wydrążonych ludziach” (*The Hollow Men*, 1925). „Umierająca gwiazda” jest tam martwym reliktem „odrzuconego”¹⁴⁸ wyobrażenia gorejących niegdyś nad światem oczu Bożej Opatrzności, które nie mieści się już w aktualnym obrazie rzeczywistości ludzi pozbawionych jakichkolwiek punktów odniesienia dla własnej podmiotowości.

„Chochłowi ludzie” Eliota przypominają bowiem Europejczyków z *Jądra ciemności* Josepha Conrada, których przygnała do Afryki chęć zysku i przygody. Tracąc powoli kontakt z własną kulturą duchową, utra-

¹⁴⁷ T.S. Eliot, *The Hollow Men*, CPP 1970, 85. Por. *Wydrążeni ludzie*, przeł. Cz. Miłosz [w:] T.S. Eliot, *Wybór poezji*, Wrocław, 1990, BN II nr 230, 158–159. Por. *Wydrążeni ludzie* [w:] T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, przeł., wprowad. i kom. K. Boczkowski, Kraków: Baran i Suszczyński, 2001, 122.

¹⁴⁸ Por. C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej* [1964], przeł. W. Ostrowski, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1986.

cili oni pamięć i zdolność zrozumienia istotnej wartości jednostkowego życia aż doszczętnie zniszczyli swą własną tożsamość¹⁴⁹, stając się żywymi trupami, jak na pół obłąkany „nadczłowiek” Kurtz, przywołany w motcie przez Eliota, lub jego admirator, żalony błazen, który nie potrafił nawet mówić poprawnie w żadnym ludzkim języku.

„Chochołowi ludzie”¹⁵⁰ z poematu Eliota to tacy właśnie wynędzniali duchowo ludzie, wyzbyci tożsamości osobistej i kulturowej. Jak mieszkańcy jaskini Platona, lękający się prawdziwego świata, od którego również odwykli. Schronili się na pustyni w podziemnej „suchej piwnicy”, wypełnionej odłamkami rozbitego szkła (*luster*), w których nie odbijają się już nawet drobne fragmenty realnej rzeczywistości.

Chcąc zwrócić na siebie uwagę, dziwacznie się wystroili (w „skórę szczura” i „krucze pióra”), tak że przypominają teraz groteskowe, człeko-kształtne „strachy na wróble”¹⁵¹ z głowami wypchanymi słomą, które chwieją się bezradnie na wietrze w „półmroku”¹⁵², w królestwie „ni światła ni cienia”. Niezdolni do działania, wegetują „pomiędzy ideą a rzeczywistością, pomiędzy zamiarem a dokonaniem, pożądaniem i spełnieniem, wzruszeniem i odczuciem, egzystencją i esencją” – skarżąc się chórem na swój los.

„Drżący czułością” (*trembling with tenderness*) – a więc nie tyle pozbawieni ludzkich uczuć, ile raczej umiejętności posługiwania się nimi – tęsknią do światła dnia, przyrody, bliskich kontaktów z innymi ludźmi. Daremnie usiłują też wypełnić puste miejsce/ranę¹⁵³ po nieobecnych oczach Boga. Beznadziejnie samotni i na pół umarli, wyzuci ze świata żywej natury i ducha¹⁵⁴, szukają pomocy u „gasnącej gwiazdy” i próbują modlić się do „rozpękłego głazu”¹⁵⁵.

III

This is the dead land
 This is cactus land
 Here the stone images
 Are raised, here they receive
 The supplication of a dead man's hand
 Under the twinkle of a fading star.

¹⁴⁹ Tytuł i podwójne motto poematu sugerują trzy przykłady takich ludzi, WP 152–153: przypisy dolne.

¹⁵⁰ Taki tytuł dla poematu *The Hollow Men* zaproponował W. Borowy.

¹⁵¹ Boczkowski, *op.cit.*

¹⁵² Miłosz, *op.cit.*

¹⁵³ Ward, *op.cit.*

¹⁵⁴ *The Hollow Men* (III), *op.cit.*, 84.

¹⁵⁵ Boczkowski, *op.cit.*, 122.

It is like this
 In death's other kingdom
 Waking alone
 At the hour when we are
 Trembling with tenderness
 Lips that would kiss
 From prayers to broken stone.

(*The Hollow Men* III, CPP 84)

III
 Oto martwa kraina
 Oto kaktusów kraina
 Tutaj kamienne bałwany
 Wzniesiono, ich łaski wzywa
 Dłoń umarłego w błagalnym geście
 Pod drzeniem gasnącej gwiazdy.

I czy tak samo jest
 W innym królestwie śmierci
 Budzimy się samotni
 W godzinie kiedy cali
 Drżymy czułością
 I wargi chcące całować
 Do rozpękłego modlą się głazu¹⁵⁶.

Pod koniec poematu okaże się, że owi pozbawieni duchowego wnętrza, niecierpliwi ludzie niezdolni są też do „zdziwienia filozoficznego” i kontemplacji „czegoś, co jest poza nimi” (PP 189). Zamiast więc wytrwale czekać choćby na negatywne „objawienie”, jak bohater wiersza Herberta (SP 66), zadowolą się oni w zamian quasi-rytualnym tańcem wokół wielkiej opuncji i w akcie bezsensownej idolatrii bezmyślnie recytować będą zapamiętane fragmenty responsoryjne z liturgii mszalnej. Bezosobowy komentarz, który stanowi trafną puentę poematu, sprowadza patos wszelkich katastroficznych wizji przyszłej zagłady ludzkości do wymiarów groteski i żalostnego obrazu wtórnego barbarzyństwa, w którym ludzie pogrążą się z własnego wyboru:

I tak się właśnie kończy świat
 Nie hukiem ale skomleniem –

¹⁵⁶ Boczkowski, *ibidem*.

12. Pan Cogito wśród ziemskiej wspólnoty żywych i umarłych

„Drzący z czułości” (*trembling with tenderness*), lecz skupieni wyłącznie na samych sobie niestali ludzie z poematu Eliota¹⁵⁷, którzy odcięli się od świata zewnętrznego oraz europejskiej kultury i cywilizacji (bądź też sami ją zniszczyli), „skomlą” (*whimper*) w puencie poematu w poczuciu bezgranicznej samotności i bezsensu własnego istnienia, gdyż nie potrafią już wytworzyć żadnej trwałej więzi uczuciowej i społecznej.

W przeciwieństwie do nich Pan Cogito kieruje się „zmysłem przeszłości” i pragnie przekształcić swą wyobraźnię w orfickie¹⁵⁸ niemal narzędzie współczucia i współodczuwania z całym światem zewnętrznym, z ludzką wspólnotą i konkretnymi przedmiotami (PP 189), a przede wszystkim z ciągle jeszcze „obecnymi”, choć niewidzialnymi, twórcami „duchowego obszaru ładu i sensu” (WG 546). Jak zauważył Seamus Heaney:

„Herbert zna problem »wydrażonych ludzi« lepiej niż jakikolwiek inny pisarz naszego stulecia, i jego własne oczy widziały więcej strzaskanych kolumn niż wyobraźnia większości literatów; ale wynikiem tego nie jest w jego wypadku załamanie się wiary w sensowność humanistycznych usiłowań. Przeciwnie, wynikiem jest przypomnienie ogromu tych usiłowań i wpojenie nam przekonania, że są one (nie: »były«) wielkim dobrodziejstwem, czymś co moglibyśmy przedstawiać sobie jako relikwiarz przed przystąpieniem do lektury książek Herberta, ale co po jej zakończeniu staje znów przed naszą zdolnością pojmowania jak »katedra na pustkowiu«.

Niewzruszoność perspektywy, bezosobowość, spokój – wszystko to bierze się tutaj ze spojrzenia stale otwartych oczu, wpatrzonych uparcie w fakty bólu, powtarzającej się niesprawiedliwości, katastrof; a także bierze się z głębokiego umiłowania całej zachodniej tradycji religii, literatury i sztuki, których duchowe zasoby pozostają dla poety dostępne i pomagają mu nie ustępować”. (PH 2 115)

Ów, skrótkowo opisany w pierwszej części wiersza, powrót pana Cogito do pamięci o zmarłych, do ziemi i podstawowych danych świadomości oraz do „stałych wartości”, utrwalanych przez pokolenia, dodatkowo

¹⁵⁷ T.S. Eliot, *The Hollow Men* (III) [w:] *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber, 1970, 84. Por. wiersz T.S. Eliota, *Animula* („duszyczka”). Przywołany przez Eliota topos „duszyczki” wywołał w Polsce spory rezonans, począwszy od lat sześćdziesiątych. Por. Z. Herbert, *Jedwab duszy* (HPG 1957); J.M. Rymkiewicz, *Animula, vagula, blandula* [w:] *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, 1967; Z. Herbert, *Duszyczka* [1973] [w:] *Labirynt nad morzem*, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2000; T. Różewicz, *Duszyczka* [1977], Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.

¹⁵⁸ A. Krokiewicz, *Sudia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa: Fundacja „Aletheia”, 2000.

oświetlają także *Cztery kwartety* T.S. Eliota, które mówią o współistnieniu w wyobraźni/pamięci wszystkich postaci czasu i o zwycięstwie literatury nad czasem. Dzięki sztuce ludzka świadomość ogarnia bowiem teraźniejszość, przeszłość oraz przyszłość i otwiera się na wszystkie aspekty doświadczenia czasowości, poszerzając w ten sposób granice indywidualnego istnienia o konkretny wymiar duchowej łączności z żywymi, umarłymi i jeszcze nienarodzonymi:

We die with the dying:
See, they depart, and we go with them.
We are born with the dead:
See they return and bring us with them.

(*Little Gidding* V, CPP 197)

Umieramy z umierającymi:
Spójrz już odchodzą, my idziemy z nimi.
Rodzimy się z umarłymi:
Spójrz, powracają i niosą nas z sobą.

(*przeł. K. Boczkowski*, WP 327)

Stosownie do tej obserwacji Pan Cogito Herberta zamieszkał w domu, który w niczym nie przypominał ani „suchej piwnicy” z odłamkami luster z wcześniejszego poematu Eliota, ani jaskini Platona z jej świetlnym ekranem, na którym mieszkańcy jaskini mogli obserwować jedynie ruchome cienie żywych stworzeń oraz rzeczy. Zbudował swój dom wyobraźni na gołej ziemi, „bez piwnic, luster i dialektyki” oraz owej sfery „pomiędzy”, która w wirtualnym świecie chochołowych ludzi oddzielała intencje od czynów, a słowa od znaczeń i idealnych jakości¹⁵⁹, wszczepionych w rzeczywistość fizykalną i duchową. Bohater Herberta zamieszkał więc bezpośrednio na mitycznym „łonie” Wielkiej Matki (PC 56, LNM 45)¹⁶⁰ natury, minojskiej poprzedniczki Demeter (LNM 46), w której objęcia „spadał jak Ikar”, gdy nazbyt poniosło go poetyckie obrazowanie:

mieszkał w domu bez piwnic
luster i dialektyki

dzungle skłębionych obrazów
nie były jego ojczyzną

unosił się rzadko
na skrzydłach metafory

¹⁵⁹ Posługuję się tu znanym terminem Romana Ingardena.

¹⁶⁰ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2000, 45.

potem spadał jak Ikar
 w objęcia Wielkiej Matki
 [...]

 kochał
 płaski horyzont
 linię prostą
 przyciąganie ziemi (ROM 25–26)

„Przyciąganie ziemi” oznacza zaś dla Pana Cogito, podobnie jak dla narratora *Czterech kwartetów*, bliski związek z tymi, którzy niegdyś ziemię tę zamieszkiwali. Dom bowiem, w rozumieniu Eliota z drugiego *kwartetu*, *East Coker*¹⁶¹, to nie tylko miejsce na ziemi, „skąd wyruszamy”, jak niegdyś jego przodkowie, i dokąd po wielu latach powracamy, gdyż w miarę jak się starzejemy, nasz szerszy dom, świat, staje się coraz dziwniejszy i stopniowo przekształca się w skomplikowany wzór „żywych i umarłych”:

Home is where one starts from. As we grow older
 The world becomes stranger, the pattern more complicated
 Of dead and living. Not the intense moment
 Isolated, with no before and after,
 But a lifetime burning in every moment
 And not the lifetime of one man only
 But of old stones that cannot be deciphered.
 (*East Coker V*, CPP 182)

Dom jest, gdzie zaczynamy. W miarę jak się starzejemy,
 Świat staje się dziwniejszy, bardziej zawity wzór
 Żywych i martwych. Nie chwila olśnienia
 – Izolowana, bez przedtem i potem,
 Lecz całe życie płonąc w każdej chwili
 I nie tylko czas życia jednego człowieka,
 Lecz starych głazów, których nie sposób odczytać.
 (przel. K. Boczkowski, WP 269)

Podobną myśl rozważał niegdyś protagonista wiersza *Las Ardeński* (SŚ 46) z pozycji kogoś, kto znajduje się na zewnątrz wspólnoty umarłych. W wierszu o wyobraźni Pana Cogito z roku 1983 następuje wyraźna zmiana postawy podmiotu wierszy Herberta. Poeta włącza¹⁶² bowiem swe

¹⁶¹ *East Coker* – wieś w Somersetshire w Anglii, skąd przodek poety, Sir Thomas Elyot, wyruszył w roku 1667 do Ameryki. Tam w kościele parafialnym został pochowany T.S. Eliot (1888–1965). Informuje o tym tablica na ścianie kościoła. Inskrypcję rozpoczyna incipit: *In my beginning is my end* („W moim początku jest mój kres”) z poematu *East Coker*. Por. T.S. Eliot, *Wybór poezji*, 1989, 252.

¹⁶² W sprawie periodyzacji poezji Herberta zajmuję stanowisko analogiczne do Pawła Panasa (*Cieniem nakryci po oczy*, CdM 61) o dwóch zasadniczo różnych okresach twór-

lepsze *alter ego*, Pana Cogito, a za jego pośrednictwem także i siebie, do wielkiej wspólnoty duchów zmarłych ludzi, których tenże zamierza „ożywiać” i dochować im przymierza. Są wśród nich gniewny Achilles i prehistoryczni mieszkańcy ziemi, dla których dominującym przeżyciem był strach, są tragiczne postacie historii, wybitni myśliciele i artyści. Wszyscy uczestniczą w „niepewnej jasności”, wszyscy przeszli przez mroczne doświadczenie „ciemnej nocy”. Ich udrękę i przelotną radość pragnie pojąć i odtworzyć we własnej wyobraźni Pan Cogito.

Przywołany bezpośrednio przykład Pascala – który jako „mystyk i fizyk” ukazał „model” w pełni ludzkiego życia w nieustannej relacji do „niepojętego” Boga (PP 186) – pomaga włączyć się Panu Cogito – a za jego pośrednictwem także i autorskiemu narratorowi – w wieczną wspólnotę żywych i umarłych, a tym samym doświadczyć „świętych obcowania”. Wahadłowy ruch wyobraźni Pana Cogito – od żywych do zmarłych i z powrotem – przeciwstawia się zatem linearnemu następstwu czasu. Zarówno prawu narodzin i śmierci, które reprezentuje dąb, jak historycznej konieczności wzrostu i upadku, którą reprezentują dzieje Rzymu:

pragnął pojąć do końca

- noc Pascala
- naturę diamentu
- melancholię proroków
- gniew Achillesa
- szaleństwa ludobójców
- sny Marii Stuart
- strach neandertalski
- rozpacz ostatnich Azteków
- długie konanie Nietzschego
- radość malarza z Lascaux
- wzrost i upadek dębu
- wzrost i upadek Rzymu

zatem ożywiać zmarłych
dochować przymierza

wyobraźnia Pana Cogito
ma ruch wahadłowy

przebiega precyzyjnie
od cierpienia do cierpienia

czości poety, które wyznacza zmieniająca się konstrukcja podmiotu oraz jego stosunku do cierpienia i śmierci innych ludzi. Pierwszy okres obejmuje zatem lata 1956–1973; zaś drugi lata: 1974–1998.

nie ma w niej miejsca
na sztuczne ognie poezji

chciałby pozostać wierny
niepewnej jasności (ROM 26–27)

Tę, błyszczącą światłem „niepewnej” dla rozumu „jasności”, wielką wspólnotę duchów osobowych, które pragnie ożywić w wyobraźni Pan Cogito, przywoła Zbigniew Herbert także wiosną roku 1986 w rozmowie z Renatą Gorczyńską. Wiare w „świętych obcowanie”, w istnienie hierarchii pośredników między człowiekiem a „Niepojętym” uzna wówczas za stopień do jego „ułomnej metafizyki, do poznawania Boga”:

„Simone Weil pisała, co bardzo mnie uderzyło, że tam, gdzie dotykamy sprzeczności, znajduje się rzeczywistość – wielka, ontologiczna. Ta sprzeczność, myślę, jest tak płodna, że nie trzeba się wstydzić, iż w tym właśnie zawarta jest tajemnica. Wie pani, w co ja wierzę? W świętych obcowanie, jak to się nazywa w Kościele katolickim. To znaczy we wspólnoty żywych i umarłych. Tego ja doświadczam. I to jest właśnie ten stopień do mojej ułomnej metafizyki, do poznawania Boga.

Zakładam nieśmiało, że istnieje współzycie żywych i umarłych, bo bez tego nie istniałaby kultura. Ale nie mówmy o kulturze, tylko o naszych bliskich, których kochaliśmy i z którymi musieliśmy się rozstać. Oni są obecni. Nie wydaje mi się, że to ja stwarzam ich pamięcią, tylko że oni są istotnie obecni. To zresztą tym razem jest zgodne z nauką Kościoła katolickiego – oni pośredniczą pomiędzy mną a Niepojętym, o którym nie jestem w stanie niczego powiedzieć. Ale istnieją te dobre duchy, które nam pomagają i do których można się zwracać [...] w Kościele katolickim istnieje jakiś szczytkowy – powiedzmy – politeizm, to znaczy pewna hierarchia i obecność pośredników. [...] Można powiedzieć, że to pogańskie, niesublimowane, ale ja takie pogaństwo akceptuję. Ono jest mi bliskie właśnie przez konkret, przez człowieczeństwo”¹⁶³.

13. *Ars longa* i poeta *minorum gentium*. Poezja czysta i empatia. Względność ocen i mądrość poezji

Dzięki kontaktowi ze zmarłymi poprzednikami Pan Cogito przebywa w granicach poszerzonego ludzkiego doświadczenia, które przyznaje pierwszeństwo niezniszczalnemu życiu „pośredników pomiędzy nim a Niepojętym” – nad chimerami czystej fantazji. W konsekwencji *porte-parole*

¹⁶³ Gorczyńska, PP 186.

Herberta, podobnie jak jego twórca, widzi współczesne spory o kształt i wartość dzieł sztuki poetyckiej w długiej perspektywie prastarej dyskusji, toczonej od czasów greckich między zwolennikami stylu azjańskiego, kojarzonego z barbarzyńskim brakiem umiaru, czyli nadużywaniem języka, wyobraźni, emocji i intelektu, a obrońcami zrębów rzymsko-helleńskiej cywilizacji: attyckiego umiaru i porządku na miarę człowieka¹⁶⁴.

W pierwszej części wiersza o wyobraźni Pana Cogito wszystkim manifestacjom zarówno „barbarzyńskiej” przesady, jak i sztucznej wzniosłości Rimbauda i jego naśladowców („fortepian na szczycie Alp / grał mu fałszywe koncerty”; „nie cenił labiryntów / sfinks napawał go odrazą”; „dżungle skłębionych obrazów / nie były jego ojczyzną”) przeciwstawi proste tautologie i linie oraz podstawowe prawo fizyczne przyciągania Ziemi, a także umiarkowany sposób posługiwania się wyobraźnią nie tylko w celach kreacyjnych, lecz również etycznych i poznawczych.

W *Epilogu burzy* (1998), w dedykowanym Krzysztofowi Karaskowi wierszu pt. *Pan Cogito. Ars longa* (EB 32) poeta opowie się ponownie¹⁶⁵, wzorem Eliota z *Ziemi jałowej* i *Little Gidding*, ostatniego poematu z cyklu *Czterech kwartetów*, za horacjańskim (wywiedzionym z greckiej pieśni) modelem języka artystycznego („ze znanego tworzywa będę składał wiersze”)¹⁶⁶ i potocznym słownictwem, którym posługiwał się „hycel i Horacy”, a także za stylem pozostającym w granicach naturalnej komunikacji językowej i codziennego cielesno-duchowego doświadczenia. Przeciwstawi się natomiast ponownie roszczeniom tzw. wyobraźni czystej (która usiłuje przekraczać granice języka i poznawczych możliwości człowieka) oraz utopijnej idei poezji czystej, która lekceważy „pakt z czytelnikiem” (PP 175), zamyka się w sztucznym świecie i poszukuje alternatywnych źródeł quasi-lingwistycznej ekspresji, by wyrazić to, co z samej swej istoty jest niewyraźne:

Pan Cogito. Ars longa

1

Napuszone manifesty
wojny domowe
walne bitwy
kampanie
napawały Pana Cogito
nudą

¹⁶⁴ Z. Herbert, *U Dorów* (BO 1963), Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996, 36–37. Z. Herbert, *Akropol*, LnM 2000.

¹⁶⁵ Por. *Od słowa ciemnego chroń nas...*, WG 371.

¹⁶⁶ *Ex noto fictum carmen sequar: De arte poetica*, w. 240, Kwintus Horacjusz Flakus, *Dzieła wszystkie*, II wyd., red. O. Jurewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, 443.

w każdym pokoleniu
 pojawiają się ci którzy
 z uporem godnym lepszej sprawy
 pragną wyrwać poezję
 ze szponów
 codzienności

już za młodu
 wstępują do zakonu
 Przenajświętszej Subtelności
 i Wniebowstąpienia

wysilają umysły i ciało
 by wyrazić to co
 poza –
 to co
 ponad – – –

nie przeczuwają nawet
 ile obietnic
 uroków
 niespodzianek
 kryje w sobie język
 którym gadają
 wszyscy
 hycel i Horacy (EB 32)

We wcześniejszej o ćwierć wieku satyrycznej opowieści o wygodnie urządzonym PRL-owskim piekle (*Co myśli Pan Cogito o piekle*, PC 84) dobrowolnymi mieszkańcami owego piekła okażą się, podobnie jak w *Ars longa*, zawodowi innowatorzy, lekceważący ograniczenia cielesnej natury człowieka, bezwzględni poszukiwacze „apolińskiej doskonałości” (PP 184–185). W zamian za ofertę wygodnego życia, wolnego od trosk materialnych, utracili kontakt z realnym światem, codziennym językiem oraz zwykłymi ludźmi i zamknęli się w subiektywnej sferze własnych doznań, nieczuli również na dotychczasowy, wspólny dorobek ludzkości. Ta postawa zjednała im przychyłność samego Belzebuba, który, jak ironizuje poeta, „popiera sztukę. Zapewnia swym artystom spokój, dobre wyżywienie i absolutną izolację od piekielnego życia” (PC 84). Wiele lat później, w rozmowie z Górczyńską Herbert ponownie powróci do dwóch uniwersalnych¹⁶⁷, jego zdaniem, rodzajów sztuki, które w sławnym wierszu *Apollo i Marsjasz* (SP 19–21) reprezentują tytułowi bohaterowie.

¹⁶⁷ Por. Z. Herbert, SP 19–21.

Pierwszy z nich dąży do doskonałości za cenę okrucieństwa, drugi akceptuje ludzką niedoskonałość i możliwość błędu:

„Jeden apoliński, wyzuty ze współczucia, pragnący zgłębić okrucieństwo. I w artyście istnieje jakaś cecha okrucieństwa. Weźmy opisy śmierci na przykład. Dlaczego ten biedny Flaubert tak się męczył nad konaniem, chciał je dokładnie opisać? To jest trochę ponad wytrzymałość. Albo Rembrandt portretujący swoją chorą żonę. Utrwalił rysy twarzy, gdy śmierć już mieszka w człowieku. Apoliński to jest właśnie ten czysty artysta, a ten drugi to nawet nie poprawiał swoich obrazów. Pisałem trochę z przymrużeniem oka. On po prostu rodzi świat. Ludzie nie widzą w perspektywie geometrycznej, to jest złudzenie. Natomiast uliczka namalowana tak, jak się ją widzi naiwnym okiem, łagodzi rzeczywistość, ściera ostre kandy. To są dwie postacie sztuki – tej czystszej i tej, która godzi się na niedoskonałość, na własną nieumiejętność, na pomyłkę, na własny charakter”. (PP 185)

Obłudni i zarozumiali „asceci, biczownicy i anachoreci poezji czystszej” z drugiej odsłony *Ars longa* urzeczywistniają zatem współczesny ideał sztuki apolińskiej, bezwzględnej w swym dążeniu do doskonałości. Żyją oni iluzją własnego geniuszu i w imię sztuki terroryzują najpierw własne rodziny, a gdy wymuszone uwielbienie żon i dzieci przestanie im już wystarczać, szukają masowego aplauzu „spragnionych dusz” (słuchaczy) i globalnej sławy, by w końcu, pragnąc za wszelką cenę przełamać własną izolację, ulec prymitywnej i skorumpowanej rodzinie prowincjonalnych notabli. Staną się dla nich pretekstem do urządzenia dochodowej zabawy ludowej pod przykrywką festiwalu poezji. Herbert dekonstruuje pozornie szlachetne postawy i pozornie bezinteresowne, utopijne językowo i społecznie, skrajne programy „ascetów, biczowników i anachoretów poezji czystszej”.

Czyni ich współodpowiedzialnymi za imprezę, która zamiast służyć społecznej integracji, łagodzeniu obyczajów i uszlachetnianiu słuchaczy, zakończy się zbiorową frustracją, ordynarną bójką, dewastacją mienia i niepotrzebną śmiercią kilku prymitywnych uczestników festiwalu niezrozumiałej poezji, oderwanej od najgłębszych pragnień, realnych problemów i istotnych celów ludzkiego życia. W ten sposób łaćwińska maksyma o krótkości życia i długowieczności sztuki spełni się w sensie wprawdzie dosłownym, lecz opaczonym, i nieoczekiwanie zagrozi łaćwiowskiemu społeczeństwu. Odwrotnie niż w *Misterium niedzielnym* Tadeusza Gajcego, gdzie wzięte w dosłownym znaczeniu słowo Apokalipsa stało się mianem pocziwego dorożkarskiego konia, a pojęcie Katharsis – imieniem dziewczyny z przedmieścia stolicy. Satyryczno-ironiczna tonacja wiersza Herberta jest, podobnie jak u jego rówieśnika, Gajcego, wynikiem nie tylko dosłownej (trywialnej) wykładni metafor, lecz także rezultatem przemyślanej kompozycji i gry pojęciowo-semantycznej oraz przenikliwej obserwacji i wiedzy

o współczesnym świecie, który ciągle ulega iluzjom oraz złudzeniom, choć chwytą tylko sens dosłowny i żyje chwilą bieżącą.

Druga i trzecia odsłona dramatu elitarniej poezji, która sięga po „rząd dusz”, mimo że nieprzystosowana jest do możliwości intelektualnych przeciętnego odbiorcy, osadzona została w przeciwstawionych sobie realiach europejskiej metropolii i bałkańskiej prowincji. Ewokuje ona ironiczny kontrast między pozornym wyrafinowaniem dwudziestowiecznych nowatorów a pierwotnym barbarzyństwem krewkich górali. Kontrast ten ponownie przywodzi na myśl groteskowe *Misterium niedzielne* Gajcego, które przedmiejskim, ludowym humorem miało oswoić nadciągającą apokalipsę II wojny światowej¹⁶⁸.

2
przed laty
Pan Cogito brał udział
w Festiwalu Poezji Obu Półkul

miejszem zdarzenia – była Jugosławia
w pobliżu jeziora Ohryd
nad rzeczką Strugą

po obu brzegach
rozsiadło się
ponad 30 tysięcy
wielbicieli poezji

liryk z Paryża
Le Bon Mot
omal nie zwariował ze szczęścia
(w domu słuchała go
własna żona
i sterroryzowane potomstwo)

asceci
biczownicy
anachoreci
czystej poezji
tarzali się w obfitości
spragnionych dusz

po opadnięciu
zmierzchu
rozgorzała strzelanina

¹⁶⁸ T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, red. S. Bereś, Wrocław: Ossolineum, 1992, BN I nr 283.

na niebie wybuchały
ogień sztuczne
zdawało się
że to nowa wojna bałkańska

nazajutrz
wyłowiono z rzeki
czterech chłopów
babę
niemowlę
niezliczoną ilość pustych flaszek
drzwi od stodoły
nogę od fortepianu
bezzaśniętą protezę
około 20 metrów
łańcucha

3
przygrywał do taktu
kwartet rodziny Wunderlich

ojciec Hansi – wiolonczela księgowa
matka Truda – buchalteria na skrzypce i blachę
syn Rudi – wszechstronny
naturalna córka dziadka Wunderlich
ergo siostra Hansiego
córka Rudiego
budząca słodką grozę
przeraźliwa
– Maryja Chaos (EB 32–35)

Na podstawie obu przytoczonych utworów: *Myśli Pana Cogito* z roku 1974 o komfortowym „piekle”, stworzonym przez despotycznych władców dla oderwanych od życia przedstawicieli dawnej awangardy, oraz wiersza-paraboli *Ars longa* z roku 1998, w którym, na przekór tytułowej sentencji, królują jednodniowe wielkości, ściągnięte z europejskich stolic w celach czysto komercyjnych przez lokalną mafię rodzinną – bez trudu można zrozumieć antycypację Herberta z roku 1983, że krytycy, ukształtowani w postawangardowym, elitarnym piekle totalitarnym lub na masowych „Festiwalach Poezji Obu Półkul” epoki globalizacji, uznają Pana Cogito, który podąża własną drogą, trzyma się z dala od władców, mód literackich i tłumy, za poetę *minorum gentium*:

2
Pan Cogito będzie zaliczony
do gatunku *minores*

obojętnie przyjmie wyrok
przyszłych badaczy litery

używał wyobraźni
do całkiem innych celów

chciał z niej uczynić
narzędzie współczucia (ROM 26)

Oczywiste wydaje się również i to, że bohater Herberta przyjmie ów wyrok obojętnie. Wie bowiem, że podobny los spotkał przed nim wielu wybitnych artystów, w tym Norwida i poetów angielskiego baroku, którzy posiadli trudną wiedzę, „jak wyrazić pojęcia abstrakcyjne w terminach konkretnych”¹⁶⁹, i z tego właśnie powodu uznani zostali (podobnie jak niegdyś Norwid) za poetów *minorum gentium* i „metafizycznych”, czyli ciemnych oraz niezrozumiałych.

Dwieście lat potem Eliot przewartościował dotychczasowe hierarchie w poezji angielskiej¹⁷⁰, a w eseju *What is minor poetry* (1944) ponownie przypominał nietrafny werdykt z epoki oświecenia, wskazując, że ocena rangi artystycznej poety zależy w dużej mierze od aktualnych upodobań czytelników i krytyków, z reguły ograniczonych przez modę i wyznawane doktryny literackie. Radził zatem, by zamiast krytykować „erudycję”, szczupłość dorobku, niewystarczającą rozpiętość utworów lub „potknięcia metryczne”, pytać raczej o to, czy dany poeta miał istotnie coś „świeżego” (*fresh, genuine*) i autentycznego do powiedzenia i czy potrafił znaleźć dla tych nowych treści także i nowy styl wypowiedzi¹⁷¹.

Otóż Pan Cogito, podobnie jak jego twórca, który przez przypadek nosi to samo nazwisko co dwaj niedocenieni niegdyś (przez Samuela Johnsona) poeci angielscy¹⁷², nie martwi się o swą sławę, ponieważ wie, że ma coś ważnego do zakomunikowania. Wyznaje bowiem odmienną koncepcję sztuki nowoczesnej¹⁷³ niż artyści i krytycy z jego własnej strefy językowej, którzy gubią rządzącego literą „ducha” i lekceważą porozumienie z odbiorcą, są zależni od mody i lokalnych elit władzy.

Jak jego angielski mistrz, „największy poeta XX wieku”¹⁷⁴, ostrożnie posługuje się wyobraźnią. Używa jej „do całkiem innych celów” niż po-

¹⁶⁹ M. Tabor, *Tradycja poezji europejskiej w wykładach Zbigniewa Herberta* [w:] *Dia-log i spór*, 2006, 439.

¹⁷⁰ T.S. Eliot, *The metaphysical poets* [1919] [w:] *Selected Essays*, London: Faber & Faber, 1980.

¹⁷¹ *What is minor poetry* [1944] [w:] T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London: Faber & Faber, 1971, 50.

¹⁷² George Herbert i lord Herbert of Cherbury.

¹⁷³ Herbertowi bliżej do Baczyńskiego, Gajcego i poetów Skamandra niż do poetów Awangardy Krakowskiej. Por. J. Łukasiewicz, *Herbert*, 2001, 220.

¹⁷⁴ *Podziękowanie*, WG 544.

zbawieni „ośniewającej wyobraźni i talentu Rimbauda” (WG 371) zwoleńnicy „poezji czystej” (EB 34). W odróżnieniu od nich bohater Herberta pamięta i rozumie głębszy sens łacińskiej maksymy o krótkości życia i długowieczności sztuki (*Ars longa vita brevis*). Dlatego, podobnie jak jego twórca, stara się wejść do wąskiego grona nie burzycieli, lecz obrońców i twórców cywilizacji¹⁷⁵, do którego przed laty wprowadził go Henryk Elzenberg, który, jak niegdyś stoicy, „poszukiwał wspólnej definicji dobra i piękna”¹⁷⁶. W *Raporcie z oblężonego miasta porte-parole* Herberta radzi więc podążać do nieznanego kresu śladem ludzi odważnych, którzy, często samotni, pogrążeni w zwątpieniu, melancholii, gniewie, rozpacz, cierpieniu – rzadziej w radości – przekraczali wyobraźnią ograniczenia własnego ego, czasu oraz miejsca i wytrwale tworzyli cywilizację „wartości stałych”¹⁷⁷, na przekór ludzkiemu „szaleństwu”, konieczności śmierci i przemijania.

W wierszu o wyobraźni Pan Cogito ukazany jest jako wytrawny hermeneuta, który stara się wydobyć z dawnych dzieł zawartą w nich mądrość życia. Różni się ona zasadniczo od posiadanej przez ich autorów wiedzy, wyznawanej religii czy filozofii¹⁷⁸. Kontekst wiersza sugeruje bliski związek owej życiowej mądrości z dwoistym znaczeniem słowa „współczucie”, które konotuje zarówno umiejętność „współczucia”, któremu odpowiada greckie słowo sympatia, jak i zdolność „wczuwania się w innych” (które wyraża grecki termin empatia). Empatia poprzedza zatem sympatię. Toteż w rozmowie z Renatą Gorczyńską sporo uwagi poświęcił poeta właśnie „sztuce empatii”, rozumianej przez niego jako zdolność do „wczuwania się w innych”, czyli „umiejętność postawienia siebie w sytuacji innego człowieka, która bardzo pomaga w życiu”:

„W ogóle pisanie jest sposobem niewyrażania siebie, jest sztuką empatii, to znaczy wczuwania się w innych. Nie można napisać powieści, których ja zresztą za dużo nie czytam, bo za nimi nie przepadam, jeżeli autor nie potrafi się rozdzielić na dwie postaci – protagonistę i antagonistę, czy jak to się tam nazywa. To jest dla mnie elementarne i nie wymaga bliższego tłumaczenia. Prawdopodobnie to mój brak, bo ja nie mam takiej fantazji słownej, nie mam takiej wyobraźni. Natomiast mam chyba właśnie skłonności w kierunku wczuwania się. Umiejętność postawienia siebie w sytuacji innego człowieka bardzo pomaga w życiu”. (Gorczyńska, PP 177–178)

¹⁷⁵ S. Heaney, *Atlas cywilizacji* (PH 2).

¹⁷⁶ R. Gorczyńska, *Portrety paryskie*, 179.

¹⁷⁷ *Ibidem*, 191.

¹⁷⁸ *Goethe as the Sage* [w:] T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London: Faber & Faber, 1971, 226.

Pan Cogito wytrwale podąża więc odmierzaną „wahadłem” wyobraźni, *via negativa* lub *via dolorosa* kultury i historii, która biegnie pod prąd strumienia czasu, „od cierpienia do cierpienia”, i stara się uczynić ją *ex post* bardziej ludzką, gdy współprzeżywa z Pascalem jego „noc”, a z malarzem z Lascaux jego radość. Jest on przede wszystkim istotą myślącą i czującą, różną od bohatera *Kołatki*, który pisał swój surowy poemat moralisty jeszcze na płaskiej desce wyobraźni (HPG 32, 33), a ta jedynie potakiwała lub przeczyła:

moja wyobraźnia
to kawałek deski
a za cały instrument
mam drewniany patyk
[...]
uderzam w deskę
a ona mi podpowiada
suchy poemat moralisty
tak – tak
nie – nie

W porównaniu z tym punktem wyjścia twórca Pana Cogito dokonał ogromnej pracy. Przewyciężył stan duchowej oschłości i bezwładu, spowodowany wojną i zniewoleniem, które po niej nastąpiło. Odnowionej wyobraźni Pana Cogito nie da się już przyrównywać ani do pudełka, ani do mechanicznej kołatki, ani do lampy, ani nawet do zwierciadła w ścisłym znaczeniu. Umożliwia ona bowiem wewnętrzne widzenie zjawisk trudno dostrzegalnych gołym okiem, potrafi poruszać się pod prąd historii, ponadto przenika ją światło uczucia. Jej nowym naturalnym symbolem może być diament, twardy i precyzyjny, choć uczyniony z wrażliwej na światło, ziemskiej materii.

Z dokonanego przez Herberta zestawienia kryteriów, którymi posługują się krytycy, by zdyskwalifikować osiągnięcia Pana Cogito, bije sokratejska ironia. Wystarczy bowiem przyjąć głębszy i szerszy punkt widzenia, a zarzuty stawiane Panu Cogito okażą się wyłącznie zaletami. Ujawni się też najbardziej istotny aspekt jego programu artystycznego: etyczna i społeczna funkcja poezji, ściśle zespolona z funkcją estetyczną i wyzwolona przez Eliota z okowów doktryn i ideologii. Tak rozumiało ją pokolenie, które za Norwidem powtarzało, że „Artysta jest organizatorem narodowej wyobraźni”. Tak też rozumiał ją Herbert w roku 1948, gdy pisał¹⁷⁹:

¹⁷⁹ Fakt, że Herbert dobrze znał esej Eliota o społecznej funkcji poezji, potwierdza notatnik poety. Por. M. Tabor, *DIS* 2006, 436.

„Słowo musi jednak powrócić do macierzystego portu – do znaczenia. Jest to problem nie tylko estetyczny, ale i moralny. Nazywanie rzeczy i spraw ludzkich prowadzi do ich zrozumienia i osądu. Zwłaszcza po chaosie pojęć – poezja musi podjąć po ostatniej wojnie, po potopie kłamstw, trud odbudowy moralnej świata, przez odbudowę wartości słowa. Musimy na nowo oddzielić zło od dobra, światło od ciemności”. (WG 371)

14. Społeczna funkcja poezji według Eliota i hermeneutyczna strategia Pana Cogito. Dialektyka dystansu i współczucia

T.S. Eliot w eseju poświęconym społecznej funkcji poezji pt. *The Social Function of Poetry*, ogłoszonym tuż po zakończeniu II wojny światowej (1945)¹⁸⁰, uznał, że naturalnym nośnikiem społecznej funkcji poezji jest funkcja estetyczna. Pytał więc przede wszystkim o jakość przyjemności, jakiej dostarcza czytelnikom poezja. Brał pod uwagę emocjonalny, poznawczy i artystyczny aspekt sztuki słowa. Podkreślał, że dostarczając przyjemności, poezja równocześnie realizuje swe wielorakie funkcje społeczne. Otwiera czytelnika „na innych ludzi i na Boga”. Pomaga doskonaleniu się duchowemu, gdyż „wyraża uczucia i wrażliwość ludzi cywilizowanych”¹⁸¹. Odkrywa nowe uczucia i postawy, którymi można się dzielić i wzbogacać wiedzę o sobie samym¹⁸². Doskonali wspólny język i sprawia, że umarli twórcy nadal żyją dzięki swoim następcom¹⁸³. Przekracza granice państw i narodów, czyniąc z Europy (i świata) wielką ponadnarodową wspólnotę ludzi „bardziej ludzkich”, których łączą wspólne wartości¹⁸⁴.

Program, który się wyłania z eseju Eliota *The Social Function of Poetry* z roku 1945, w wielu punktach odnieść można zatem do programu wynikającego z hermeneutycznej strategii przyjętej przez Pana Cogito wobec wyobraźni, jako „narzędzia współczucia”, które zdolne jest nie tylko „pojąć”, lecz także „ożywić zmarłych”, czyli konkretyzować ich dzieła i kontemplować zawarte w nich „jakości metafizyczne”, jakby

¹⁸⁰ *The Social Function of Poetry* [1945] [w:] T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London: Faber & Faber, 1971, 15–25.

¹⁸¹ *Ibidem*, 25.

¹⁸² *Ibidem*, 20.

¹⁸³ *Ibidem*, 22.

¹⁸⁴ *Ibidem*, 24.

powiedział Ingarden, a także „dochowac przymierza”, czyli kontynuować ich trud „odbudowywania piękna” i przekazywania autentycznej mądrości życia, której odkrywanie – jak pisał Eliot – sprawia czytelnikowi przyjemność. W szkicu *The Frontiers of criticism* [1956] polecał więc krytykom – hermeneutyczną metodę wyjaśniania, która prowadzi odbiorców do rozumienia cudzych tekstów.

Powstały w roku 1983 program Pana Cogito, który wzorem Pascala¹⁸⁵ pragnie „pozostać wiernym niepewnej jasności”, wiąże się jednak u Herberta nie tylko z objaśnianiem pozostawionych przez zmarłych śladów życia, lecz także z ich dokładną ewidencją (*Pan Cogito o potrzebie ścisłości*, ROM 86–91), zakłada skrupulatne policzenie wszystkich poległych i zmarłych „obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów” (*Przesłanie Pana Cogito*, PC 88–89).

Okazuje się więc, że Pan Cogito nie jest bynajmniej twórcą samotnym, zawieszonym w kulturowej próżni, ale przeciwnie, że żyje on w bogato zaludnionej przestrzeni duchowej, gdzie staje się interpretatorem pozostawionych dzieł i pamiątek, uczestnikiem nieustannej wymiany myśli z ludźmi z różnych epok i narodów, których postawy są mu bliskie. Taką inspirującą wizję tradycji – jako wielogłosowego dialogu – po raz pierwszy postawił przed oczami współczesnych T.S. Eliot w szkicu *Tradycja i talent indywidualny* (TIT 1919). Herbert uchwycił zasadniczy zrab koncepcji Eliota już w roku 1962 (*Siena*, BO), zaś w 1983 obraz ten zmodyfikował ideą „Świętych obcowania”, które nieustannie odbywa się w wyobraźni poety i uzależnił od empatii jako podstawowej zdolności wyobraźni. To ona każe zapomnieć o sobie i całkowicie skupić się na przedmiocie, na innych ludziach oraz skłania do – współodczuwania nawet z rzeczami martwymi: „To jest konieczne – taki zabieg trochę magiczny: wejść w skórę innych, w przedmioty” – powie Herbert w rozmowie z Gorczyńską, nawiązując do orfickiej postawy Rilkego¹⁸⁶ (PP 178, BwO 38).

W postępowaniu Pana Cogito można wyróżnić nieco więcej, niż w eseju Eliota, łatwo rozpoznawalnych etapów¹⁸⁷ hermeneutycznej strategii ożywiania tradycji, takich jak: ewidencja faktów, rozumienie, próba wyjaśnienia, rekonstrukcja (konkretyzacja), autoodniesienie, przyswoje-

¹⁸⁵ Gorczyńska, PP 191.

¹⁸⁶ O stosunku do rzeczy i aniołów Rilkego i Herberta: A. Jarzyna, *Przestuchując anioły. Anioły Rilkego i Herberta* [2005], CDM 97–124. Por. *Postowie* (1964) do: R.M. Rilke, *Poezje*, wyb. i przeł. M. Jastrun, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987, wyd. II.

¹⁸⁷ Podobne postępowanie (wyjaśnianie, rozumienie, które sprawia czytelnikowi przyjemność) zalecał T.S. Eliot krytykom literackim w szkicu *The Frontiers of criticism* [1956] [w:] *On Poetry and Poets*, London: Faber & Faber, 1971, 116.

nie¹⁸⁸. Szczególnie wyeksponowanym ogniwem jest „ożywianie zmarłych” tożsame w hermeneutyce Hansa G. Gadamera z konkretyzacją i uzupełnieniem¹⁸⁹, a nawet „współmówieniem” tekstu z autorem, gdyż na końcu procesu wyjaśniania przemówić ma bezpośrednio do czytelnika samo dzieło/tekst (jako ślad autora), a jego interpretator powinien usunąć się w cień. Postulat „dochowania przymierza” zmarłym i „niepewnej jasności” należy więc rozumieć jako bezwzględną wierność wobec rzeczy i spraw, którym dali oni świadectwo z pominięciem osoby pośrednika (interpretatora):

„Tak więc intelekt nasz pojmuje nie tylko to, co powiedziane jest tutaj o pięknie i co oznacza autonomię dzieła sztuki, które nie zależy od żadnego kontekstu użycia – nasz słuch i nasze rozumienie słyszy blask piękna jako jego prawdziwą istotę. Interpretator, który podał swoje racje, znika – tekst przemawia sam”¹⁹⁰.

Strategia Pana Cogito nie polega jednak tylko na „przywracaniu tego co przeszłe”, lecz na „myślowym pośrednictwie wobec współczesnego życia”¹⁹¹. Służy wywiązaniu się z raz podjętego przez artystę, społecznie doniosłego zobowiązania do uczestnictwa w procesie budowania międzyludzkiej wspólnoty humanistycznej¹⁹² wbrew niesprzyjającym okolicznościom i ograniczeniom czasoprzestrzeni, gdyż – jak czytamy w *Czterech kwartetach*, „historia jest deseniem / Chwil beczasowych” (WP 327). Wyobraźnia Pana Cogito porusza się więc pod prąd biegu dziejów, wychwytuje rozproszone światło wieczności, oświetla mrok zwątpienia, łączy żywych i umarłych wokół dobra, piękna i prawdy, w ten sposób przeciwstawiając się nicości:

zatem ożywiać zmarłych
dochować przymierza

wyobraźnia Pana Cogito
ma ruch wahadłowy

przebiega precyzyjnie
od cierpienia do cierpienia

¹⁸⁸ P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, red. K. Rosner, Warszawa: PIW, 1989.

¹⁸⁹ Podobnie jak u Romana Ingardena.

¹⁹⁰ H.-G. Gadamer, *Tekst i interpretacja* [1984], przeł. P. Dehnel [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. Markowski, Kraków: Znak, 2006, 241.

¹⁹¹ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków: inter esse, 1993, 178.

¹⁹² Gadamer 1993, 49.

nie ma w niej miejsca
na sztuczne ognie poezji

chciałby pozostać wierny
niepewnej jasności (ROM 27)

Wieczysty *Lucidus ordo*, który wzorem Piera della Francesca (BwO 239) pragnie budować Pan Cogito – jest kruchym łądem piękna, opartym – jak u Rilkego – na „wyjściu z siebie do przedmiotu” (PP 189), na cierplivej kontemplacji szczegółów i bezinteresownej miłości/*charitas* (WP 328). Jest on wznoszony „ponad chaosem i wściekłością świata” (BwO 239) dzięki najwyższej możliwej samokontroli wyobraźni, „wiernej” powołaniu poety i tożsamej niemal z osobą Pana Cogito, bowiem – jak zauważył poeta – „kontemplować, to znaczy rozważać, chłonać oczami, doznawać jakichś dziwnych przeżyć, że jest coś poza mną. To zdziwienie filozoficzne, że coś jest, tak jak ja jestem” (PP 189).

15. Pan Cogito – poeta empatii jako przykład poety „bezosobistego”

W finale wiersza o wyobraźni Pan Cogito jawi się więc równocześnie jako „lepsze ja” poety (PP 176), jego „inny”, głębszy głos i punkt widzenia (PP 175), a zarazem jako ucieleśnienie wyobraźni, czyli twórczej siły (energii) i mądrości autora – owocu empatii, zakotwiczone w jego osobistym doświadczeniu i podniesione do rangi uniwersalnego symbolu. Tak rozumiana postać Pana Cogito współbrzmi z bliskim Herbertowi estetycznym przesłaniem T.S. Eliota, twórcy koncepcji poety zdepersonalizowanej i trójgłosowej, udratyzowanej liryki, która umożliwia jego naoczną prezentację. Oto odpowiedni fragment skierowanego doń *Po-dziękowania*:

„Po naszej stronie jest literatura i jej jedyne temat, jedyne zwierzę łowu – człowiek.

Tropi go przez tysiąclecia.

Wyławia z anonimowej masy ludzkiej – postać, której daje ciało i duszę, twarz, charakter, los i nieśmiertelność prawie.

Śledzi niekiedy jego ziemskie dzieje od narodzin do śmierci – błyskawicę między dwiema ciemnościami.

Nie zapomina, że jest on jednostką niepowtarzalną, osobą, a zatem czymś różnym od trawy.

Bada jego cnoty, występki, sny i zbrodnie.
 Bywa niekiedy wybacząca, czasem surowa, jakby miała kiedyś składać
 świadectwo przed Najwyższym Trybunałem.
 Konkretna, ale również przychylna marzeniom.
 Wie, co to znaczy samotność.
 Wie, co to znaczy braterstwo¹⁹³. (WG 545–546)

W świetle tych słów za najwyrazistszy przejaw dramaturgicznego zmysłu objawionego przez Herberta w liryce uznać zatem należy kreację owej niezwykle żywotnej postaci literackiej – Pana Cogito – niedającego się opisać jedynie w kategoriach „persony, tj. lirycznej maski poety żyjącego”¹⁹⁴ czy też „absolutnego ja”¹⁹⁵, ani też utożsamiać całkowicie z kartezjańsko-spinozańską kategorią epistemologiczną *cogito*¹⁹⁶, gdyż – jak trafnie zauważył Ryszard Przybylski – Pan Myślę Zbigniewa Herberta jest przede wszystkim osobą z ludzką twarzą (PC 5)¹⁹⁷, i, dodajmy, humanistą zdolnym do rozumienia innych oraz współodczuwania z nimi. Postać owa – oprócz tego, że obdarzona została przez autora autonomią, twarzą, ciałem, duszą i biografią, także własną rodziną, pamięcią osobistą, materialną, kulturową i historyczną, a nade wszystko wyobraźnią – dodatkowo jeszcze została wyposażona w potencjał uczuciowy i bezbłędny smak estetyczno-moralny w dawnym rozumieniu tego pojęcia.

Ów wspomniany często i przez Eliota, i przez Pounda, jednak niezgłębiony przez nich do końca „smak”, któremu Herbert poświęcił swój sławny wiersz (*Potęga smaku*, ROM 149), stanowi nadrzędny zmysł wewnętrzny jego bohatera, odpowiednik pierwotnej wyobraźni¹⁹⁸, który uzupełnia i jednoczy wszystkie pozostałe ludzkie uzdolnienia i w ten sposób scala ludzką wrażliwość Pana Cogito. Pascal łączył go z naturalnym stylem, sercem i wewnętrzną uczciwością poety, który jest przede wszystkim człowiekiem¹⁹⁹.

¹⁹³ Z. Herbert, *Podziękowanie* (1995) [w:] *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa, 2001.

¹⁹⁴ S. Barańczak, *Uciekinier z utopii*, Wrocław: Tow. Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1994, 178. Tam znajdzie czytelnik podsumowanie dotychczasowych rozważań krytyków dotyczących tożsamości Pana Cogito. Por. A. Krajewska, *Teatralna persona* oraz E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr poety* [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań: Wydawnictwo WiS, 1995.

¹⁹⁵ A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna poezja polska metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków: Universitas, 1998, 268.

¹⁹⁶ Cogito rozumie Herbert bardziej współcześnie jako jednostkową świadomość/wyobraźnię. Por. B. Paż, *Cogito* [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, Lublin: KUL, 2001, t. 2, 237–247.

¹⁹⁷ R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, PH I 112.

¹⁹⁸ C.S. Lewis, *Odrzucony obraz*, 114.

¹⁹⁹ B. Pascal, *Prawidła mowy*, M 36–37.

Podobne rozumienie smaku pojawiło się, według Gadamera, w piśmiach Balthasara Graciana²⁰⁰, hiszpańskiego humanisty z XVII wieku, dla którego: „pojęcie smaku jest pierwotnie pojęciem raczej moralnym niż estetycznym”, ponieważ, jak zauważa Gadamer:

„Opisuje ono pewien ideał prawdziwego człowieczeństwa i zawdzięcza swój charakter dążeniu do krytycznego przeciwstawienia się dogmatowi »szkoły«. Zawężenie tego pojęcia do tego, co *estetyczne*, następuje dopiero później. Na początku jego dziejów stoi Balthasar Gracian [...] pod znakiem tego ideału *dobrego smaku* kształtuje się coś, co od owego czasu zwie się *dobrym społeczeństwem*. Kryterium przynależności doń nie są urodzenie i tytuł, lecz zasadniczo [...] umiejętność wzniesienia się ponad ciasnotę interesów i osobiste upodobania do wyrokowania”²⁰¹.

W znany wiersz Herberta ten właśnie siedemnastowieczny „smak”, który posiada „włókna duszy i chrząstki sumienia” (ROM, *Potęga smaku*), zdaje się owym, pominiętym przez Eliota, pierwotnym czynnikiem, który wprowadził wyobraźnię poetów angielskiego baroku w stan „zjednoczonej wrażliwości”²⁰², udzielający się także współczesnym czytelnikom.

Przypomniane przez polskiego poetę siedemnastowieczne rozumienie smaku jako nadrzędnego, wspólnego wszystkim ludziom „zmysłu wewnętrznego” dopełnia koncepcję wyobraźni/wrażliwości Eliota o czynnik etyczno-moralny i społeczny (1948 WG 371). W ten sposób Pan Cogito, obdarzony zdolnością empatii, zdaje się także autentycznym spełnieniem ideału „poety zdepersonalizowanego”, czyli takiego: który żyje „nie tylko w teraźniejszości, lecz i w teraźniejszych momentach przeszłości”, i dlatego doskonale „zdaje sobie sprawę nie tylko z tego, co jest umarłe, lecz i z tego, co żyje”²⁰³.

Wie, „że wzruszenie artystyczne jest bezosobiste”, dlatego „nie daje upustu wzruszeniom, ale ucieka od wzruszenia”, nie wyraża też „osobowości, lecz ucieka od niej”, choć musi posiadać osobowość i doświadczać wzruszeń, by rozumieć, „co to znaczy pragnąć dystansu w stosunku do nich”²⁰⁴. Z autorskim podmiotem *Czterech kwartetów* łączy go pokora wobec dokonań poprzedników oraz to, że „uciekając” „w głąb” samego

²⁰⁰ Balthasar Gracian, hiszpański kaznodzieja, moralista i poeta, teoretyk siedemnastowiecznego konceptyzmu.

²⁰¹ Gadamer, 1993, 64–65 (podrozdział *Smak*).

²⁰² *Unified sensibility* [w:] T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, SE 1980, 287–289. Por. *Poeci metafizyczni*, przeł. M. Żurowski [w:] T.S. Eliot, *Szkice literackie*, red. W. Chwałewik, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1963.

²⁰³ Eliot 1998, 33. Por. SE 1980, 22.

²⁰⁴ *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska [1963] [w:] T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, red. M. Heydel, Kraków: Znak, 1998, 32. Por. T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* [1919], SE 1980, 21.

siebie, koncentruje się równocześnie na innych i w ten sposób zachowuje należy dystans wobec własnego powierzchownego „ja” (SE 21), które, jak konwencjonalna maska, ogranicza go jako osobę.

Pan Cogito stanowi więc projekcję harmonijnej i altruistycznej osobowości artystycznej, wyrosłej na określonym podłożu cielesnym i kulturowo-historycznym oraz samodzielnie ukształtowanej, która zyskuje – jak pisze Gracian – „prawdziwą wolność dystansu do wszelkich spraw życiowych i społecznych, tak iż potrafi świadomie i z wyższego poziomu czynić rozróżnienia i wybory”²⁰⁵.

Pan Cogito Herberta nie tylko jednak „czyni rozróżnienia” i dokonuje wyborów, lecz także podejmuje nierówną walkę z abstrakcyjnym „potworem” totalitaryzmu (*Potwór Pana Cogito*, ROM 54), który wyrósł z pychy i arogancji „na fałszywej psychologii, na oddzieleniu duszy od ciała” i buncie przeciwko kondycji ludzkiej w imię utopijnej idei budowy pozorowanego Królestwa Bożego na ziemi:

„I z tych dobrych zamiarów wychodzą straszliwe rzeczy – obozy koncentracyjne, zsyłki. I wydaje mi się, że niezbędna jest szczypta sceptycyzmu, ten stary wysmiewany liberalizm i uznanie, że inna istota – jakkolwiek się w nią będziemy wczuwali – jest inną istotą, mającą swoje prawa i prawidła. [...] Natomiast jeżeli ktoś ma jedynie słuszną drogę do szczęścia ludzkości, kończy się to fatalnie”. (PP 182–183)

Pan Cogito czuwa, by w swej nierównej walce uchronić się przed pychą i arogancją anonimowego przeciwnika. Nieustanny dialog z „Dawnymi mistrzami” (ROM 17) uczy go pokory (PP 183) oraz każe zapomnieć o sobie, skupić się na rzeczywistości po to, by rozpoznawać i ocalać wpisane w nią humanistyczne „tablice wartości”, zagrożone przez „potwora” totalitarnej pychy i destrukcji. Pan Cogito wczuwa się w doświadczenia poprzedników za pomocą „wyobraźni historycznej”, kierowanej przez „smak”, łączony niegdyś ze zdrowym rozumem, intelektem, sumieniem, sercem oraz wyobraźnią²⁰⁶. Dla Herberta „smak” jest siłą napędową „indywidualnego talentu”. To dzięki niemu bohater kreowany przez Herberta niepostrzeżenie przekracza biografię swego twórcy, pokonuje ograniczenia własnego czasu, stając się ową ponadosobistą, czyli „zdepersonalizowaną” osobowością literacką, obdarzoną „zmysłem historycznym”, który według autora *Tradycji i indywidualnego talentu*:

²⁰⁵ Gadamer 1993, 65.

²⁰⁶ Por. C.S. Lewis 1986, 109–112, rozdz. VII D: *Dusza rozumna (ratio, intellectus oraz smak/sumienie/dobre serce)* oraz VII E: „Dusza zmysłowa i wegetatywna: Dusza zmysłowa ma dziesięć zmysłów (*wits*), z których pięć jest „zewnątrznych” (wzrok, słuch, węch, smak i dotyk), a pięć „wewnętrznych”: pamięć, osąd, wyobraźnia, fantazja i zmysł wspólny, czyli *common wit* albo *common sense*”.

„[...] wymaga rozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości: zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego, żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej od Homera począwszy i wraz z nią literatura ojczyzna współistnieją jednocześnie i składają się na ład współistniejący.

[...] Żaden poeta, żaden w ogóle artysta, nie posiada pełnego znaczenia w oderwaniu. Uchwycić to znaczenie, ocenić go, znaczy ocenić jego stosunek do poetów i artystów nieżyjących. Nie można oszacować go w izolacji. Trzeba postawić dla kontrastu i porównania wśród umarłych”²⁰⁷.

Spore fragmenty tego programowego eseju Eliota, poświęcone nowatorskiej koncepcji tradycji, cytował Herbert (we własnym przekładzie) jeszcze w roku 1962 we wspomnianym już eseju (*Siena*) z tomu *Barbaryńca w ogrodzie*:

„Mówię o malarstwie, ale myślę także o poezji. Szkoła sienieńska dała potomnym przykład, jak rozwijać talent indywidualny nie przekreślając przeszłości. Spełniła to, o czym pisze Eliot, analizując pojęcie tradycji, którą u nas kojarzy się nie tylko w teorii, ale i w praktyce z akademizmem: »Nie można jej odziedziczyć, kto jej pragnie, musi ją wypracować ogromnym wysiłkiem. Po pierwsze, wymaga poczucia historycznego, które uznać należy za niemal konieczne dla każdego, kto chciałby nadal być poetą po przekroczeniu dwudziestu pięciu lat życia; historyczne poczucie wymaga dostrzegania nie tylko przeszłości przeszłej, ale i teraźniejszej; poczucie historyczne nakazuje poecie, by pisząc, nie miał we krwi wyłącznie własnego pokolenia, lecz świadomość, że całokształt literatury Europy od Homera, w jej zaś ramach całokształt literatury jego własnego kraju, istnieje równocześnie i tworzy równoczesny porządek«. I jeszcze: »Żaden artysta w jakiegokolwiek dziedzinie sztuki nie ma sam w sobie pełnego znaczenia. Jego znaczenie, jego uznanie jest uznaniem w stosunku do zmarłych poetów i artystów. Nie można oceniać go w oderwaniu, trzeba umieścić go, dla porównania i przeciwstawienia, wśród zmarłych«”²⁰⁸. (BO 119–120)

Jako postać „ponadosobista”, przypominająca „ucznią” greckich mędrców i „niestety lepsza” od autora²⁰⁹ – jest więc Pan Cogito uczestnikiem po eliotowsku (tj. symultanicznie) rozumianej tradycji, której się nie dziedziczy, lecz nieustannie „zdobywa”. Dla Herberta, autora szkiców o malarstwie i sztuce europejskiej, tradycja ma jednak, w stopniu znacznie większym niż dla Eliota, duchowe oblicza ludzi, którzy ukryli się w stworzonych przez siebie dziełach²¹⁰. Dlatego można ją ożywić.

Bohater Herberta staje się więc powoli arbitrem dobrego smaku, kształtowanego w ciągłym kontakcie z wielkimi dziełami wyobraźni i rąk

²⁰⁷ T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. H. Pręczkowska, Kraków: Znak, 1998, 25.

²⁰⁸ Por. T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, SE 14.

²⁰⁹ R. Górczyńska, PP 175.

²¹⁰ Z. Herbert, *Dlaczego klasycy* [1966], WW 2004, 391–392.

ludzkich. Są one milczącym świadkiem i sędzią zarówno terażniejszości, jak i współczesnych „duszynek”²¹¹, które obawiają się lub też nie dostrzegają „spokoju, godności i chłodnego promieniowania” (LnM 91) dawnych arcydzieł. Pisze o tym Herbert w zainspirowanym tekstami Eliota eseju *Duszynekka* z początku lat siedemdziesiątych:

„Jednym z grzechów śmiertelnych kultury współczesnej jest to, że małodusznie unika ona frontальной konfrontacji z wartościami najwyższymi. A także aroganckie przeświadczenie, że możemy obyć się bez wzorów (zarówno estetycznych, jak i moralnych), bo rzekomo nasza sytuacja w świecie jest wyjątkowa i nieporównywalna z niczym. Dlatego właśnie odrzucamy pomoc tradycji, bmiemy w naszą samotność, grzebiemy w ciemnych zakamarkach opuszczonej duszynekki.

Istnieje błędny pogląd, że tradycja jest czymś podobnym do masy spadkowej i że dziedziczy się ją mechanicznie, bez wysiłku, dlatego ci, którzy są przeciw dziedziczeniu i niezasłużonemu przywilejom, występują przeciw tradycji. A tymczasem w istocie każdy kontakt z przeszłością wymaga wysiłku, pracy, jest przy tym trudny i niewdzięczny, bo nasze małe »ja« skrzeczy i broni się przed nim.

Pragnąłem zawsze, żeby nie opuszczała mnie wiara, iż wielkie dzieła ducha są bardziej obiektywne od nas. I one będą nas sądzić. Ktoś słusznie powiedział, że to nie tylko my czytamy Homera, oglądamy freski Giotta, słuchamy Mozarta, ale Homer, Giotto i Mozart przypatrują się, przysłuchują się nam i stwierdzają naszą próżność i głupotę. Biedni utopiści, debiutanci w historii, podpalacze muzeów, likwidatorzy przeszłości podobni są do owych szaleńców, którzy niszczą dzieła sztuki, ponieważ nie mogą wybaczyć ich spokoju, godności i chłodnego promieniowania”²¹².

W przeciwieństwie do skarłatych, pełnych pychy duszynek, Pan Cogito, zgodnie ze wskazówkami Eliota, nie unika – małodusznie – niewygodnej konfrontacji z arcydziełami. Posiada bowiem niemodną cnotę pokory, przeciwstawną – wobec „płynącej z pychy małoduszności” – a także wycucie tego, co piękne i dobre, brzydkie lub złe. Te cechy pomagają mu w nieustannym obcowaniu z arcydziełami myśli i rąk ludzkich.

Można więc powiedzieć, że drugi okres twórczości Herberta zdominowany został przez postać arbitra dobrego smaku, który przywraca zbiorową pamięć, przeciwstawia się złu, ocala podstawowe wartości humanistyczne i organizuje na nowo wyobraźnię swoich czytelników. Jako poeta, Pan Cogito podejmuje też „trud odbudowy moralnej świata, przez odbudowę wartości słowa” i stara się „na nowo oddzielać zło od dobra, światło od ciemności” (WG 371). Bezpośrednio lub pośrednio obecny jest on w każdej z kolejnych pięciu książek poetyckich Herberta (*Pan*

²¹¹ Por. T.S. Eliot, *Animula*, WP 205.

²¹² *Duszynekka* [1973] [w:] Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2000, 91. Por. T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* [1919], SE 17–21.

Cogito – 1974, *Raport z oblężonego miasta* – 1983, *Elegia na odejście* – 1990, *Rovigo* – 1992, *Epilog burzy* – 1998), stając się współprzewodnikiem, który pomaga czynić rozróżnienia, dokonywać wyborów, a jeśli trzeba, podejmować nierówną walkę w drodze do „niepewnej jasności” poprzez nasyconą przeszłością terażniejszość.

16. Herbert jako poeta „zdepersonalizowany” na wzór Yeatsa

Proces ten ilustruje stopniowe dopracowywanie się przez Herberta szczególnego, pozornie paradoksalnego, lecz zgodnego z intencją Eliota statusu indywidualnego przypadku poety „bezosobistego”, lub raczej ponadosobistego, tj. takiego, który nadaje indywidualnemu doświadczeniu formę „powszechnego symbolu”²¹³. Ten proces „nadawania indywidualnemu doświadczeniu” formy powszechnego symbolu opisywał Eliot na przykładzie wielkiego poety Irlandii Williama Butlera Yeatsa, który, jego zdaniem, jest najlepszym przykładem pierwszego „bezosobistego” poety XX wieku:

„Są dwa rodzaje bezosobowości: taka, która jest czymś oczywistym u zwykłego rzemieślnika, i taka, której w toku dojrzewania stopniowo dopracowuje się artysta [...]. Drugi rodzaj to bezosobowość poety, który potrafił przekształcić namiętne doświadczenie osobiste w uniwersalną prawdę i zachowując wszystkie cechy szczególne osobistego przeżycia, potrafi nadać mu formę powszechnego symbolu. I w wypadku Yeatsa zadziwia nas to, że będąc mistrzem tego pierwszego rodzaju, stał się wielkim poetą w obrębie drugiego [...] bez wczesnych przeżyć nie zdołałby osiągnąć nawet cienia tej mądrości, jaką widzimy w późniejszych utworach [...]

Yeats [...] był jednym z nielicznych pisarzy, których dzieje osobiste są zarazem historią ich czasów, którzy współuczestniczą w budowie świadomości danego okresu; okres ten bez nich staje się całkowicie niezrozumiały. Jest to w moim pojęciu bardzo wysoka ranga, lecz jestem przeświadczony, że Yeats jej nigdy nie straci”²¹⁴.

Parafrazując słowa Eliota, można powiedzieć, że polski poeta Herbert, podobnie jak irlandzki Yeats, potrafił przekształcić namiętne doświadczenie osobiste w uniwersalną prawdę i zachowując wszelkie niepowtarzalne cechy osobistego przeżycia, nadał mu rangę symbolu.

²¹³ Yeats [w:] T.S. Eliot, *Szkice krytyczne*, wyb. i przeł. M. Niemojowska, Warszawa: PIW, 1972, 132.

²¹⁴ *Ibidem*, 132–133; 144.

Takim właśnie uniwersalnym symbolem stała się dla wielu czytelników literatury stworzona przez Herberta niezłomna, choć niekiedy śmieszna, po ludzku niedoskonała postać Pana Cogito. Można by też dodać, że Herbert był jednym z nielicznych pisarzy, „których dzieje osobiste są zarazem historią ich czasów, którzy współuczestniczą w budowaniu świadomości tego okresu [...]. Bez niego okres ten byłby całkowicie niezrozumiały”. Wspólne Yeatsowi i Herbertowi niezwykle wyczucie konkretności, a zarazem tajemniczej głębi rzeczywistości, czyli „wizję realności” szczególnie mocno akcentuje Seamus Heaney (PH 2 119). Do jego opinii można też dołączyć spostrzeżenie, że charakterystyczne dla Herberta pojęcie „smaku” odpowiada w znacznej mierze wybrednej, wzniosłej i twórczej „dumie” (*pride*) irlandzkich myślicieli (Edmund Burke) i artystów, obrońców ludzkiej godności, wymienionych w finale poematu *The Tower*²¹⁵. Owa twórcza „duma” nakazuje bezinteresownie dzielić się ze współobywatelami własną wrażliwością, maestrią słowa i z trudem zdobywaną mądrością. Tę altruistyczną postawę irlandzkiego poety następująco scharakteryzował T.S. Eliot:

„Urodzony w świecie, który powszechnie wyznawał doktrynę »sztuki dla sztuki« i doczekawszy się okresu, kiedy od sztuki zaczęto wymagać, aby stała się instrumentem celów społecznych, wytrwale trzymał się słusznego poglądu, który leży gdzieś pomiędzy tymi dwoma postulatami, ale w żadnym razie nie jest między nimi kompromisem: wykazał, że artysta z absolutną uczciwością służący sztuce przez to samo wyświadcza najlepszą, na jaką go stać, przysługę własnemu krajowi i całemu światu»²¹⁶.

Podobne dylematy przeżywa też Zbigniew Herbert. Unaochniony zaś przez polskiego poetę proces stawania się Pana Cogito pełnym człowiekiem z krwi i kości, „włókien duszy i chrząstek sumienia” oraz świadomym swego powołania poetą – świadkiem rzeczywistości „niewidzialnej”, w starciu z konkretnymi problemami i sytuacjami życiowymi sprawił, że Pan Cogito podbił wyobraźnię czytelników bardziej niż jakikolwiek inny bohater literatury polskiej kilku ostatnich dziesięcioleci.

Nie będzie chyba przesadą porównanie siły i zasięgu oddziaływania tej postaci z wieloma innymi, wciąż żywymi w świadomości zbiorowej, kreacjami literackimi z przeszłości. Nie bez powodu bohater Herberta umieścił się już na samym początku swego istnienia w towarzystwie podobnych sobie „obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów”: Gilgamesza, Hektora, Rolanda (*Przesłanie Pana Cogito*, PC 88), których słowa, czyny i „wyprostowaną postawę” przypomina swoim odbiorcom.

²¹⁵ Por. W.B. Yeats, poemat *The Tower*, cz. III.

²¹⁶ Yeats [w:] T.S. Eliot, *Szkice krytyczne*, 1972, 143–144.

Historyka literatury polskiej uderza nadto humorystyczny dystans autora i wzniosła śmieszność Pana Cogito, pochodząca w linii prostej z białych komedii Norwida, bowiem – jak trafnie zauważył niegdyś Jan Błoński – „Bohater liryczny [Herberta] poświęci niejako swą godność czy powagę, aby mogły zatryumfować wartości”²¹⁷.

Ta ofiara z własnej powagi na wzór Mak-Yksa (z *Pierścienia wielkiej damy* Norwida) i poety Tadeusza (z *Misterium niedzielnego* Tadeusza Gajcego) współdecyduje o tym, że Pan Cogito przekracza granicę biografii swego autora i jego literackiej osoby (czyli maski), stając się w odbiorze czytelnicznym postacią – symbolem niezłomności i co więcej, domyślnym, quasi-rzeczywistym *porte-parole* także i tych wierszy Herberta, na czele z *Potęgą smaku* (ROM 92–93), w których bezpośrednio się nie pojawia.

17. List Do Ryszarda Krynickiego – przeciw publicystyce poetyckiej

Elegijny list *Do Ryszarda Krynickiego* z tomu *Raport z obłąkanego miasta* (1983) to drugi w kolejności po wierszu o *Panu Cogito i wyobraźni*, dojrzały tekst Herberta, poświęcony *ars poetica*. Nie ma w nim już wzmianki o Panu Cogito. Za to w zakończeniu pojawia się odchodzący cień autora, który składa nieco ironiczny, pożegnalny ukłon adresatowi listu. Właściwa treść wiersza dotyczy natomiast kwestii artystycznej strategii oraz istoty poetyckiego dzieła, jego funkcji, stylu, trwałości, kryteriów oceny.

Rozważa w nim Herbert kolejny dylemat: czy powstały z jego własnym udziałem model zaangażowanej poezji obywatelskiej przetrwa próbę czasu, czy też po latach zaliczony zostanie do okolicznościowego nurtu publicystyki literackiej. Podobny dylemat skłonił Eliota w dobie ogólnoswiatowego kryzysu z lat trzydziestych XX wieku do chwilowego zaniedbania poezji na rzecz publicystyki polityczno-społecznej²¹⁸, co niekorzystnie odbiło się na dalszej jego twórczości. W *Czterech kwartach* poeta podjął wprawdzie próbę pogodzenia dyskursywnego i obrazowego bieguną swej poezji, mimo to jednak niektóre partie *Czterech*

²¹⁷ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* [w:] *Romans z tekstem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981.

²¹⁸ Por. rozdz.: *Eliot and the Revolutionary Right* [w:] C.K. Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London: Macmillan, 1989, 195–225.

kwartetów nadmiernie zbliżają się do bieguna czysto werbalnej medytacji, kosztem nowatorskiej obrazowej narracji lirycznej, zainicjowanej wierszem *La Figlia che Piange* i udoskonalonej w *Ziemi jałowej*²¹⁹. Agresywna publicystyka spod znaku narodowego socjalizmu włoskiego z lat II wojny światowej doszczętnie wykoleiła natomiast – jak wiemy – życie i świetnie się zapowiadającą artystyczną drogę „gwałtownika” Ezry Pounda, spotkanego przypadkiem w Perugii (BO 232).

Nic więc dziwnego, że Herbert łączy kwestię zaangażowania się poety w bieżącą historię i politykę z etyczną kwestią nadużycia języka (nie wyobraźni), które zmierza w odwrotnym kierunku niż w wypadku poezji czystej. Dotyczy bowiem takiego obniżenia stylu, które niweluje „świętą mowę” sztuki do poziomu ideologii oraz prymitywnego bełkotu gazet („czarna piana gazet”) i przemówień wiecowych demagogów („bełkot z trybuny”). Z tekstu listu wynika, że nadmierny związek z najbardziej nawet słuszną ideologią, zwłaszcza polityczną, nie tylko deprecjonuje sztukę i przemienia ją w propagandę, lecz także, paradoksalnie, odsuwa ją od żywej rzeczywistości w rozumieniu Eliota i Rilkego, sytuując w pobliżu utopii i iluzji. Werbalna i doraźna poetyka pragmatyczna przeciwstawiona tu zostaje poetyce postulowanej, której wyrazem jest obrazowy załącznik do *Listu* – znany z IV eklogi Wergiliusza i sztuki europejskiej, bliski Rilkemu²²⁰ – mityczny topos tajemniczego dziecka, które przyniesie udręczonemu światu nowy wiek złoty: pokój i piękno, radość życia i międzyludzkie pojednanie:

Do Ryszarda Krynickiego – list

Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele
z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot
kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret
zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu bez czego
nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek

nasze zeszyty szkolne szczerze udręczone
ze śladem potu łez krwi będą
dla korektorki wiecznej jak tekst piosenki pozbawiony nut
szlachetnie prawy aż nadto oczywisty

uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala
prowadzi lekkomyślnych od snu do snu na śmierć
nikt z nas nie potrafił obudzić topolowej driady
czytać pismo chmur

²¹⁹ Stead 1964, 154.

²²⁰ A. Jarzyna, *op.cit.*

dlatego po śladach naszych nie przejdzie jednorożec
nie wskresimy okrętu w zatoce pawia róży
została nam nagość i stoimy nadzy
po prawej lepszej stronie tryptyku
Ostateczny Sąd

na chude barki wzięliśmy sprawy publiczne
walkę z tyranią kłamstwem zapisy cierpienia
lecz przeciwników – przyznasz – mieliśmy nikczemnie małych
czy warto zatem zniżyć świętą mowę
do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet

tak mało radości – córki bogów w naszych wierszach Ryszardzie
za mało świetlistych zmierzchów luster wieńców uniesienia
nic tylko cienie psalmodie jåkania animuli
urny popiołów w spalonym ogrodzie

jakich sił trzeba by na przekór losom
wyrokom dziejów ludzkiej nieprawości
w ogroju zdrady szeptać – cicha nocy

jakich sił ducha trzeba by wykrzesać
bijąc na oślepa rozpacz o rozpacz
iskierkę światła hasło pojednania

ażebym wiecznie trwał taneczny krąg na gęstej trawie
święcono narodziny dziecka i każdy początek
dary powietrza ziemi i ognia i wody

ja tego nie wiem – mój Drogi – dlatego
przesyłam tobie nocą te sowe zagadki
uścisk serdeczny

ukłon mego cienia (ROM 30–31)

Tę, ujętą w formie listu do młodszego poety, kolejną wypowiedź na temat *ars poetica* z tomu *Raport z oblężonego miasta* [1983] rozpoczyna dostojny eliotowski heksametr jako *exemplum* „formy odpornej na działanie czasu”, która zapewnia długowieczność. Forma ta uwikłana jest jednak w swój czas historyczny, gdyż „tylko poprzez czas zwycięża się czas”²²¹. Dlatego pod koniec wiersza Herbert wplótł w toniczny heksametr Eliota nieregularny jamb (zw. 6 i 7) ze swego własnego wczesnego wiersza *Do Marka Aurelego*. Nieprzypadkowo jest to rytm charakterystyczny dla pożegnalnych wierszy Tadeusza Gajcego, z *Poematem do potomnego* [1944] włącznie.

²²¹ *Burnt Norton*, przeł. Cz. Miłosz [w:] T.S. Eliot, *Wybór poezji*, BN 1990, 226.

Poetycki list Herberta utkany jest też z wielu innych obrazowych, zróżnicowanych rytmicznie reminiscencji z poematów Eliota, który obok Rilkego „na pewno ocaleje z poezji tego szalonego wieku”. Czytelnika uderza przede wszystkim spora liczba aluzji m.in. do *Środy Popielcowej* (*Ash Wednesday*). Przenikają się one z łatwo rozpoznawalnymi odsyłaczami do Norwida (i przyszłości, „korektorki wiecznej”).

Autor listu wyraźnie upomina się o utracone *Cogito marzyciela*²²², o którym pisał Gaston Bachelard – o prawo poezji do obrazu, marzenia na jawie, radości, zachwytu, wreszcie do kontemplacji piękna, którego „ocalającej” mocy zabrakło wielu jego wierszom, podobnie jak utworom młodszych kolegów z kręgu Nowej Fali.

Brak mu w nich intensywnej obserwacji świata natury: ludzi, zwierząt, roślin oraz rzeczy stworzonych ręką człowieka, tak charakterystycznej zarówno dla jego własnych rówieśników (Gajcego oraz Baczyńskiego), jak i dla przywołanego imiennie Rilkego, twórcy *Sonetów do Orfeusza*, piewcy fenomenu istnienia na przekór śmiertelnej chorobie i oczekiwaniu rychłej śmierci²²³.

Wyraźnie żal mu też nastrojowych fantasmagorii i impresjonistycznego aspektu poezji Eliota: owych migawkowo zarysowanych ulotnych fenomenów: włosów i kwiatów, chmur, jednoroźców, fantomów okrętów, pawi, krzewów i ptaków, różanych, świetlistych zmierzchów, tanecznych korowodów – a więc nostalgiczno-estetyzującego bieguna *Środy Popielcowej*, który równoważył tam stylistyczną chropowatość sfery cierpienia i wydziedziczenia.

Przywołane natomiast przez Herberta obrazy jękającej się animuli (duszyczki) oraz spalonego ogrodu, to motywy najbardziej spopularyzowane w polskiej recepcji Eliota²²⁴ z lat sześćdziesiątych. W jego poetyckim liście do młodszego twórcy funkcjonują one jako nadal aktualne elementy polskiego krajobrazu duchowego.

²²² *Cogito marzyciela* [*La Poétique de la rêverie*, 1960], przeł. A. Tatarkiewicz [w:] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, red. H. Chudak, Warszawa: PIW, 1975, 383–413.

²²³ Por. *Posłowie* (1964) do: R.M. Rilke, *Poezje*, wyb. i przeł. M. Jastrun, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987 wyd. II.

²²⁴ Rymkiewicz, Przybylski, Różewicz: Jean Ward, *op.cit.*

18. „Rozszczepiona wrażliwość” i scalająca funkcja poetyckiego obrazu. *The Journey of the Magi*, „Sowie zagadki” i siła zachwyty

W dalszym ciągu wiersza-listu do Krynickiego pojawiają się wszystkie dylematy istotne dla twórczości Herberta, Yeatsa, Eliota oraz wielu artystów, myślicieli, uczonych i zwykłych ludzi żyjących w czasach sprzyjających procesowi „dysocjacji wrażliwości”²²⁵ i „osobowości” poetów²²⁶, która według Eliota polega na oddzielaniu doznań zmysłowych i uczuć od sfery myśli. Proces ten rozpoczął się w wieku XVIII. Towarzyszą mu nieustannie pytania o to, czy należy oddzielić piękno estetyczne od filozoficznej prawdy i moralnego dobra; smak estetyczny od powinności moralnej; wartości estetyczne, poznawcze i etyczne, wyrażane w sztuce, od wartości estetycznych i etycznych urzeczywistnianych w życiu.

Dla Herberta piękno, odłączone od pasji i pozbawione zakorzenienia w wewnętrznym świecie wartości etycznych i moralnych, nie ma trwałej mocy oddziaływania, podobnie jak publicystyczny ideał tzw. poezji zaangażowanej. Świadczy o tym korespondencja z Henrykiem Elzenbergiem, eseje o malarstwie i sztuce europejskiej oraz bezpośrednie wypowiedzi poety, w których zwraca uwagę, iż „to nie przypadek, że w języku potocznym słów »brzydkie« i »złe« używamy zamiennie, ponieważ »istnieje związek między dobrem i pięknem« a ludźmi, »którzy służąc pięknu, czynią dobrze«”:

„W naszych czasach istnieje tendencja do unikania piękna. Piękno stało się równoznaczne z estetyzmem, stało się rzeczą wstydliwą. Z początku recepcja mojej poezji w Niemczech była podszyta niepewnością – cóż ja do jakiejś Grecji jadę i piszę o niej. To robili romantycy albo ludzie niezaspokojeni seksualnie, o pewnych skłonnościach. To jest prawie taki wzór. Potoczny, niesłuszny i obrzydliwy, ale się przyjął. Więc odbudowanie wiary w piękno, nazwijmy to patetycznie, bo jak inaczej nazwać – w wartości estetyczne, jest warunkiem i szczęścia człowieka, i dobra – i tego nie należy się wstydzić. Myśmy zbyt łatwo upadli w brzydotę, otaczającą nas, w brzydotę moralną wszystkich totalitaryzmów. Trze-

²²⁵ *Dissociation of sensibility*: Por. *Poeci metafizyczni*, przeł. M. Żurowski [1921] [w:] T.S. Eliot, *Szkice literackie*, red. W. Chwałewik, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1963. Por. T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, red. M. Heydel, Kraków: Znak, 1998, 137.

²²⁶ *Splitting up of personality*: T.S. Eliot, *Note to Chapter IV on Mr. Herbert's Read's appraisal of the poetry of Wordsworth* (przypis do rozdziału IV: *Wordsworth and Coleridge*): *What I see, in the history of English poetry, is not so much a daemonic possession, as the splitting up of personality* [1932], *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (UPUC) 1975, 84–85.

ba wreszcie podjąć ten wielki temat kultury europejskiej. Ludzie coś chcieli wyrazić przez piękno – przypuszczalnie dobro. Gdy istniała sztuka sakralna, to było proste: budowało się świątynie ku chwale Boga. Teraz wszystko zostało stłumione. Uważam, że ten temat zostanie podjęty, i to w różnych dziedzinach – architektury, dobrym malarstwie, dobrej poezji, która służy człowiekowi, dodaje mu odwagi i mówi: no widzisz, potrafimy śpiewać”. (PP 180)

Z dylematem zaniku piękna i panowania wszechpotężnej brzydoty, podobnie jak z koncepcją sztuki „czystej” i „zaangażowanej” społecznie zmagał się też Yeats w tomie *Wieża* (*The Tower*, 1926), a Eliot w *Czterech kwartetach*, gdy usiłował bezskutecznie pogodzić obrazowy i czysto dyskursywny biegun swej poezji oraz jej aspekt estetyczny i ideowy²²⁷. Wzorem byli dlań ci poeci „metafizyczni”, romantyczni, symboliczni i współcześni, dla których „Poezja była ekspresją całkowitej jedności ich różnorodnych zainteresowań”, poddanych sile nadrzędnej pasji poznania, „która nie szuka uproszczeń i nie boi się komplikacji”, jak konstatował w polemicznym „przypisie” do eseju o wyobraźni romantyków. Podjął tam również problem „rozszczepiania się osobowości”, ściśle związany z „rozszczepianiem się wrażliwości” artystów, i przeciwstawił się progresywnej interpretacji tego zjawiska, przypominając terapeutyczną funkcję sztuki, która integruje wnętrze człowieka wówczas, gdy ujawnia i łączy z sobą coraz to nowe aspekty ludzkiej wrażliwości, poszukując dla nich coraz to nowych, świeżych środków wyrazu. Od współczesnych krytyków i poetów domagał się więc nie „przywracania tradycji” w jakiejś z góry określonej formie artystycznej, lecz nieustannego odkrywania i harmonijnego zestrąniania „jak największej ilości różnorodnych jej wątków”:

„To, co dostrzegam w historii angielskiej poezji, jest nie »opętaniem«, lecz rozszczepianiem się osobowości. Jeśli przyjmiemy, że jedną z tych niepełnych osobowości, z której może wyrosnąć angielska mentalność, jest ta, która ujawniła się w okresie między Drydenem i Johnsonem, wówczas naszą powinnością staje się jej reintegracja, gdyż w przeciwnym razie otrzymamy postępującą sekwencję dalszych przekształceń tej właśnie osobowości. Wielkim poetą jest z pewnością nie ten, kto jedynie przywraca jakąś zapomnianą tradycję, lecz ów, kto w swej poezji ponownie połączy z sobą tak wiele rozmaitych jej wątków, jak to tylko możliwe. Nie można też oddzielać poezji od historii ludzi i za daleko posuwa się ten, kto sugeruje, jakoby umysł angielski pogrążył się w szaleństwo począwszy od czasów Szekspira i jedynie ostatnio, niespodziewanie i chwilowo, odzyskał nieco światła rozumu, które przeniknęło jego ciemności. Jesliby bowiem choroba była aż tak chroniczna, to tym samym stałaby się właściwie nieuleczalna”²²⁸. (przeł. Jolanta Dudek)

²²⁷ Stead 1964, 179.

²²⁸ *What I see, in the history of English poetry, is not so much a daemonic possession as the splitting up of personality. If we say that one of these partial personalities which may develop in a national mind is that which manifested itself in the period between Dry-*

Podobne stanowisko zajmuje Herbert, gdy w finale poetyckiego listu *Do Ryszarda Krynickiego*, chcąc dyskretnie zasugerować własne preferencje estetyczne, porzuci podyktowany historyczną chwilą werbalny quasi-dydaktyczny dyskurs i w zakończeniu swego wiersza delikatnie nawiąże do początków polskiej recepcji angielskiego Mistrza – do tekstu *The Journey of the Magi* z 1930 roku, przełożonego jako *Wędrowka Trzech Króli* przez Józefa Czechowicza²²⁹ u progu II wojny światowej, a po wojnie ponownie: najpierw przez Artura Międzyrzeckiego²³⁰, a potem Stanisława Barańczaka²³¹.

Podróż Trzech Króli Eliota, w przekładzie Artura Międzyrzeckiego, wybitny krakowski filozof, Władysław Stróżewski, scharakteryzował pod koniec ubiegłego wieku jako utwór „wstrząsająco piękny”²³². Eliot zachował w nim trudną równowagę między czysto werbalną relacją i poetyckim obrazem. Utwór ewokuje wizję życia jako ryzykownej wędrowki, analogicznej do wyprawy Trzech Króli, podjętej w celu sprawdzenia wiarygodności nadprzyrodzonej obietnicy. Jest to opowieść uczestnika wyprawy o udręce duchowej, spowodowanej koniecznością powrotu do dawnego świata po krótkiej jak mgnienie oka epifanii, czyli nie do końca rozpoznany spotkaniu z niepojmowalną tajemnicą życia i śmierci; bezinteresownej miłości, cierpienia i świętości.

W tekście Eliota motywy Narodzenia, Męki i Śmierci przenikają się wzajemnie, lecz osoba tajemniczego dziecka nie pojawia się w ogóle. Przesłaniają je realia wędrowania i narodzenia, które były „jak ciężka i gorzka agonia, jak śmierć, nasza śmierć”. Narrator zaświadcza więc tylko w imieniu pozostałych uczestników podróży: „znaleźliśmy to miejsce”.

den and Johnson, then what we have to do is to reintegrate it; otherwise we are likely to get only successive alternations of personality. Surely the great poet is, among other things one who not merely restores a tradition which has been in abeyance, but one who in his poetry re-twins as many straying strands of tradition as possible. Not can you isolate poetry from everything in the history of a people; and it is rather strong to suggest that the English mind has been deranged since the time of Shakespeare, and that only recently have a few fitful rays of reason penetrated its darkness. If the malady is as chronic as that, it is pretty well beyond the cure. T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (UPUC 1975, 84–85).

²²⁹ *Wędrowka Trzech Króli*, przeł. J. Czechowicz [w:] T.S. Eliot, *Wybór poezji*, oprac. K. Boczkowski, W. Rulewicz, Wrocław: Ossolineum, 1990, BN II nr 230, 193.

²³⁰ *Podróż Trzech Króli*, przeł. A. Międzyrzecki [w:] ...*opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*, wyb. i oprac. J. Hartwig i A. Międzyrzecki, Warszawa: Reprint Republica, 1992, 128.

²³¹ *Podróż Trzech Króli*, przeł. S. Barańczak [w:] *Od Chaucera do Larkina... Antologia*, wyb., przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków: Znak, 1993, 464.

²³² W. Stróżewski, *Medytacje o wyzwoleniu przez prawdę* [w:] *W kręgu wartości*, Kraków: Znak, 1992, 104.

To właśnie „puste miejsce”²³³ w tekście Eliota wypełnił Herbert w zakończeniu swego poetyckiego listu i przekształcił je w palimpsestowy emblemat postulowanej przez angielskiego mistrza sztuki ponadosobistej, która jawi w postaci tajemniczego dziecka. Topos ten powróci potem na okładce *Epilogu burzy* (1998) w wersji mistrza Giorgione jako mały Hermes, mitologiczny patron poetów²³⁴, wspólne dziecko matki natury i stojącego z boku artysty, niezauważalnego na pierwszy rzut oka²³⁵. Ów szesnastowieczny zagadkowy obraz/okładka stanowi zatem najlepszy, choć dużo późniejszy, malarski komentarz do „sowiej zagadki” estetycznej, którą Herbert „zadał” do rozszyfrowania czytelnikom i kole-dze-poezie około roku 1983.

Podobne rozwiązanie zagadki podpowiada też napisany przez Herberta niemal w tym samym czasie scenariusz do ostatniego wieczoru autorskiego pt. *Słowo na wieczorne poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*, który rozpoczyna przypomnienie równoczesnych narodzin: poezji polskiej i Jana Kochanowskiego.

„Poezja polska, o której pragnę powiedzieć Państwu parę słów, urodziła się na królewskich pokojach z piętnem siły, prostoty i godności. Narodziny jej znaczą przyjsię na świat Jana Kochanowskiego, znakomitego od razu, nie mówię znakomitego w rezultacie skomplikowanej gry wpływów, kulturalnych znaczeń, ale samoistnie, dobitnie, raz na zawsze i nieodwołalnie.

Poeta pisze w kamieniu rzymskim, duktem pisma bardzo jasnym i bardzo spokojnym a są w nim wszystkie odgłosy tej ziemi: pierwsze dochodzące głosy zwrócone do matki: »To jest pani syn. Widzi pani, on milczy, nie woła i nie skarży się jak inni. On będzie z nami złączony tajnym paktem wierności«²³⁶.

Podążając wskazanym przez samego poetę szlakiem myśli, można też ów wcześniejszy, przywołany w stanie wojennym obraz tajemniczego dziecka, otoczonego tanecznym kręgiem i ułożonego na gęstej trawie, które przynosi udręczonemu światu radość i pojednanie – odnieść zarówno do rzymskiej, jak i chrześcijańskiej wykładni sławnej IV eklogi Wergiliusza i do pamiętnych Świąt Bożego Narodzenia z roku 1981, które nastąpiły w 11 dni po ogłoszeniu stanu wojennego przez upadający reżim komunistyczny. Dwie, przywołane przez Herberta, tradycyjne kolędy²³⁷ ożywiały wówczas nadzieję i dla wielu ludzi stanowiły jedyne źródło otuchy i ukojenia.

Cień autora, który kłania się w zakończeniu adresatowi *Listu*, sugeruje natomiast poczucie niespełnienia i zapowiada rychłe odejście bądź kolej-

²³³ W. Iser, 1978, 9.

²³⁴ Por. Z. Herbert, *Prośba*, EO 18.

²³⁵ Bardzo ciekawy wywód poświęcił interpretacji okładki do *Epilogu burzy* Jerzy Brzozowski [w:] *Twórczość Herberta*, Kraków 2001.

²³⁶ WG 94.

²³⁷ *Bóg się rodzi* F. Karpińskiego oraz *Cicha noc*.

ną metamorfozę artystyczną poety. Przede wszystkim obrazuje jednak zdystansowany wobec „skrzeczącego ja” ideał sztuki ponadosobistej, na ludzką jednak miarę²³⁸. Gest odchodzącego cienia poety odsyła ponadto do Norwida i rapsodu żalobnego, poświęconego pamięci generała Bema. Nawiązywał doń Herbert już w artykule z roku 1948 (WG 371), a pół wieku później, w maju 1998 roku, wpisał znaną powszechnie pierwszą zwrotkę rapsodu do wspomnianego scenariusza swego ostatniego wieczoru poetyckiego, w którym już nie uczestniczył:

Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce załamawszy na pancierz,
Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan? –
Miecz wawrzynem zielony i gromnic płakaniem dziś polan,
Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę jak tancerz²³⁹.

Motyw odchodzącego cienia poety z puenty *Listu* przywodzi też na myśl liryk *Przed snem* i wizjonerski auto-*Portret* przywołanego w scenariuszu poety „snu i ognia”, Tadeusza Gajcego, a zwłaszcza przejmujący finał wiersza: pochodź cieni heroicznego pokolenia poetów, któremu udało się pogodzić sztukę i życie, jednak za cenę przedwczesnej śmierci:

Choćbym mówił: pokocham, zostanę,
Choćbym słowa jak trumnę zbijał,
Ty nie ufaj i zabierz i pamięć,
Ciało sprostuj, na czoło daj
Promień jasny jak uśmiech lub lilię.
Ale wtedy zobaczysz wśród gwiazd
cienie nasze żegnane przez brzask
odchodzące od siebie i inne²⁴⁰.

To heroiczne pokolenie młodych ludzi, którzy ginęli, broniąc „ruin Warszawy”, Zbigniew Herbert uważał za własne, jemu przede wszystkim swoją twórczością pragnął „dać świadectwo”, wobec niego czuł się szczególnie odpowiedzialnym (*Prolog*, N 7–9). Potwierdza to też ostatnia adresowana do publiczności wypowiedź poety z roku 1998, którą zamykają cztery końcowe strofy *Testamentu* Juliusza Słowackiego, mistrza pokolenia. Ostatnia z nich stanowi puentę całego wykładu:

Pokolenie głupio nazwane pokoleniem kolumbów.
Chociaż nie jest żadnym odkryciem – i o tym właśnie pisali – banalne odkrycie śmierci, gdy ich dusze pragnęły życia, przygody, Boga i prawdy.
[...]

²³⁸ Z. Herbert, *U Dorów* [w:] *Barbarzyńca w ogrodzie*, ed. cit., 36–37.

²³⁹ WG 97.

²⁴⁰ *Portret* [w:] T. Gajcy, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, oprac. S. Beres, Wrocław: Ossolineum 1992, BN I nr 283, 160.

Obaj, Baczyński i Gajcy, zginęli w sierpniu 1944 roku, broniąc ruin Warszawy. W dniu śmierci mieli dwadzieścia dwa lata. Obaj podchorążowie.

Ja
ocalałem nie po to aby żyć, masz mało czasu,
trzeba dać świadectwo

[...]

Chciałbym o sobie powiedzieć, stale balansując między wzniosłością
a śmiesznością, za mistrzom moim Słowackim:

Nie zostawiłem tutaj żadnego dziedzica

[...]

Jednakże zostanie po mnie ta siła fatalna,

Co mi żywemu na nic... tylko czoło zdobi;

Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,

Aż was, zjadacze chleba – w aniołów przerobi. (WG 98–99)

Finałowe motywy listu *Do Ryszarda Krynickiego* z 1983 roku oraz pożegnalne *Słowo o poezji polskiej z 1998 roku* (WG) dopełniają się wzajemnie i każą nam, podobnie jak w wypadku „dawnych mistrzów” (ROM 17) i poetów „bezsobistych”, czyli anonimowych (PP 183), zapamiętać o autorze i bieżącej historii, zaprzestać sztucznych sporów wokół estetycznej i społecznej funkcji poezji, a skupić się przede wszystkim na idei nowego początku, który może zostać urzeczywistniony na przekór okolicznościom zewnętrznym, jedynie dzięki nadludzkiemu wysiłkowi scalonej wrażliwości i wyobraźni/pamięci, która w równej mierze sprzyja sztuce i wyzwaniom moralnym oraz równoważy obrazowy i ideowy aspekt poezji.

Finałowym „sowim zagadkom” towarzyszy więc pytanie retoryczne, „jakich sił trzeba” współczesnym twórcom, by na przekór historycznym „losom”, ludzkiej nieprawości i zdradzie, podążać śladem owych dawnych mistrzów poezji i malarstwa, którzy stając po stronie życiodajnej „iskierki światła”, zapominali o sobie, by podtrzymywać nadzieję innych. Wizje Bożego Narodzenia pędzla włoskich malarzy cinquecenta, Duccia i Piera della Francesca²⁴¹, nadal wznoszą „ponad hałasem i wściekłością” świata – *lucidus ordo* piękna, a „służąc dobru” (PP 179), stanowią obrazowe korelaty modlitwy (BWO), które niosą ludziom pokój oraz pojednanie, odmieniają ich zrozpaczone myśli i serca:

jakich sił trzeba by na przekór losom
wyrokom dziejów ludzkiej nieprawości
w ogroju zdrady szeptać – cicha nocy

²⁴¹ Z. Herbert, *Siena*; Piero della Francesca [1962], BO 1996.

jakich sił ducha trzeba by wykrzesać
 bijąc na oślep rozpaczą o rozpacz
 iskierekę światła hasło pojednania

ażebym wiecznie trwał taneczny krąg na gęstej trawie
 święcono narodziny dziecka i każdy początek
 dary powietrza ziemi i ognia i wody

ja tego nie wiem – mój drogi – dlatego
 przesyłam tobie nocą te sowie zagadki
 uścisk serdeczny

ukłon mego cienia

W zakończeniu swego *Listu* Herbert zdaje się ponownie sugerować, że ukrytym źródłem owej „siły”²⁴², która podtrzymuje trwanie cywilizacji, jest objawiona niegdyś przez artystów renesansu pokora wobec widzialnego świata i niepodzielna miłość do życia oraz wiara w jego trwanie, które przekracza granice indywidualnego losu. Ona to niweczy pychę, sprzyja pokorze, którą zalecał w *Czterech kwartetach* Eliot, jednoczy wewnętrzny świat człowieka, kieruje wyobraźnią, przekracza ograniczenia czasu i przestrzeni, niweluje przepaść między poszczególną osobą i ludzką wspólnotą, przetrwoczą nawet cierpienie i śmierć.

Sławił ją symbolista Rilke, który radził „wyjść z siebie do przedmiotu” (PP 189), wymieniony w wierszu-liście obok Eliota, który z kolei wiązał ową twórczą siłę ludzkiej wyobraźni ze stanem całkowitej integracji wszystkich władz wewnętrznych człowieka: zmysłów, uczuć i myśli. Ten wyrażający pełnię człowieczeństwa stan świadomości określał mianem „zjednoczonej wrażliwości” (*unified sensibility*) i przypisywał angielskim poetom XVII wieku, czując się ich dalekim spadkobiercą, podobnie jak niektórych symbolistów i romantyków²⁴³. Obydwaj wymienieni przez Herberta poeci odsyłają więc również do romantyczno-symbolicznych teorii wyobraźni i poezji, zaś „sowie zagadki” autora *Listu* prowadzą ku nowoczesnej strategii symbolicznej Eliota, która zespała przeciwstawne doznania zmysłowe, emocje oraz refleksje i nieustannie poszukuje adekwatnych form językowej ekspresji dla skomplikowanych stanów myśli i uczuć

²⁴² *Poeta wobec współczesności* [1972], WW 2004, 396.

²⁴³ Porównywał też symbol francuskich symbolistów z barokowym konceptem (*wit*). Wybitny krytyk angielski, Frank Kermode, podał przytoczonym przez poetę tropem i odkrył znaczące zbieżności między koncepcją „obrazu poetyckiego” romantyków, „przedmiotowego korelatu” Eliota i symbolu francuskich symbolistów. Por. F. Kermode, *Romantic Image* [1957], London: Collins, Fontana Books 1971. Por. J. Dudek, *Poetyka Williama Butlera Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego*, Kraków: Universitas, 2001, 17–18. [Wyd. ang.: *The poetics of W.B. Yeats and K. Wierzyński. A Parallel*, Kraków: Jagiellonian University Press, 1993].

współczesnego człowieka, gdyż według słów poety, artystyczne „słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość” – wzbogaconą przez ludzką wrażliwość.

19. Strategia „zjednoczonej wrażliwości” i żywa prawda o człowieku. *Poeci metafizyczni* T.S. Eliota i *Martwa natura z wędzidłem* Z. Herberta

Eliot, podejmując w szkicu pt. *Poeci metafizyczni* [1921] temat „zjednoczonej wrażliwości” poetów angielskiego baroku, przeciwstawił ich całościowe przeżywanie świata i błyskotliwą wyobraźnię językową – „rozszczerpioną” wrażliwość krytyka, Samuela Johnsona, który zarzucił im błędy rytmiczne, przesadną, opartą na odległych skojarzeniach wyobraźnię, wyszukany dowcip językowy (*wit*) oraz ciemny (*obscure*) styl i staroświecką (*quaint*) elegancję, z tego powodu określając ich mianem „metafizycznych”²⁴⁴. Eliot zaś, polemizując z tym werdyktem, wskazywał na względność pojęcia „nowoczesności” i „staroświeckości”. Podważył też zasadność pozostałych kryteriów, którymi posługiwał się klasycyzujący krytyk. Ponadto nawiązał do dawnego rozumienia pojęcia intelektu (jako odpowiednika „zmysłu wspólnego”²⁴⁵ lub romantycznej wyobraźni) i określił tzw. poetów metafizycznych mianem „poetów intelektualnych”²⁴⁶, przeciwstawiając ich niektórym późniejszym osiemnasto- i dziewiętnastowiecznym „poetom refleksyjnym” o „rozszczerpionej” już wrażliwości.

Zanalizował też przykłady jednoczących ludzką wrażliwość strategii artystycznych, wypracowanych przez poetów XVII wieku. Najpierw

²⁴⁴ T.S. Eliot, SE 1980, 290. Nieco inaczej – w tradycyjnym, nie w eliotowskim znaczeniu – posługuje się terminem „metafizyczny” w odniesieniu do Herberta M. Wyka, *Herbert poeta metafizyczny* (1990), PH 1.

²⁴⁵ C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury renesansowej i średniowiecznej*, przeł. W. Ostrowski, 1986, 110.

²⁴⁶ Zgodnie z platonizującą tradycją angielskiej poezji, gdzie „intelekt”, zarówno w dawnym (por. przypis 193: C.S. Lewis 1986, 109–112), jak i nowszym, romantyczno-symbolicznym, rozumieniu tego pojęcia, stanowi bliski odpowiednik poetyckiej wyobraźni. U Yeatsa wyobraźnia/intelekt – podobnie jak „zjednoczona wrażliwość” Eliota – zespała doznania zmysłowe, uczucia i myśli. Problem utożsamienia platońskiego intelektu z romantyczno-symboliczną wyobraźnią analizowałam w książce *Poetyka Williama Butlera Yeatsa...*, 2001, 42–48.

figury mowy (porównania i wyliczenia), rozbudowywane na kanwie nieoczekiwanych skojarzeń, charakterystyczne dla Johna Donne'a, Richarda Crashawa i Cowleya (PM 131), następnie „prosty i czysty” (PM 134), mimo że składniowo zagmatwany, język artystyczny Johna Donne'a i George'a Herberta, który „wiernie” podąża za tokiem skomplikowanych myśli i uczuć, wreszcie kontrasty i rozbudowane porównania biskupa Kinga, które budzą grozę. Przypomniat, że podziwiał je Edgar Allan Poe, mistrz francuskich symbolistów, których Eliot ostatecznie uznał za następców poetów „intelektualnych” XVII wieku.

Sam zaś proces „rozszczepiania się wrażliwości” (*dissociation of sensibility*) angielskich poetów analizował na przykładzie Tennysona i Browninga, którzy wzorem twórców oświecenia pooddzielali od siebie poszczególne władze wewnętrzne i doznania, proponując w zamian już nie – zróżnicowany i złożony – lecz znacznie uproszczony oraz spłaszczony obraz świata i człowieka.

Dawni „poeci intelektualni” (*intellectual poets*) nie dzielili jeszcze, zdaniem Eliota, własnych doświadczeń na zmysłowe, emocjonalne i racjonalne, a świat zewnętrzny widziany przez pryzmat „zjednoczonej wrażliwości” jawił się im jako zwielokrotniona i zróżnicowana całość (PM 134). Potrafią oni „przekształcać pojęcia we wrażenia”, a „doznania zmysłowe transponować na stany umysłu” (PM 139). W odróżnieniu od dziewiętnastowiecznych poetów „refleksyjnych” (*reflective*), Tennysona i Browninga, którzy myślą, lecz nie czują – John Donne i lord Herbert z Cherbury – ciągle jeszcze „przeżywają”, a nie „rozważają” swoje myśli, doświadczając ich przy tym niemal zmysłowo, „jak zapachu róży”:

„Różnica ta nie jest zwykłą różnicą rangi poetyckiej. Jest to raczej coś, co przydarzyło się umysłowości angielskiej między wiekiem Donne'a czy lorda Herberta z Cherbury a czasami Tennysona i Browninga; jest to różnica pomiędzy poetą intelektualnym a poetą refleksyjnym. Tennyson i Browning są poetami i myślą; lecz nie czują swoich myśli tak bezpośrednio jak zapachu róży. Dla Donne'a natomiast myśl była jeszcze doznaniem, zmieniała jego wrażliwość. Umysł poety – jeśli jest doskonale do pracy przysposobiony – gromadzi bez przerwy: harmonizuje z sobą różnorodne przeżycia, podczas gdy przeżycia zwykłego człowieka są chaotyczne, nierregularne, fragmentaryczne. Zwykły człowiek zakochuje się lub czyta Spinozę i oba te doświadczenia nie mają z sobą nic wspólnego, ani ze stukotem maszyny do pisania czy zapachem gotowania; w umyśle poety natomiast wszystkie te doznania tworzą zawsze nowe całości [...] Poeci XVII wieku jako spadkobiercy dramaturgów XVI wieku posiadali pewien mechanizm wrażliwości, który mógł wchłonąć każdy rodzaj doznania. Są oni prości, sztuczni, trudni lub fantastyczni, podobnie jak ich poprzednicy; i nie mniej niż Dante, Guido Cavalcanti lub Cino. W wieku XVII rozpoczął się proces rozszczepiania się wrażliwości, z którego już nigdy nie wyleczyliśmy się; owo rozszczepienie pogłębił wpływ dwóch najwybitniejszych poetów stulecia: Milтона

i Drydena. [...] Podczas gdy język stawał się coraz bardziej wykwintny, uczucia stawały się coraz mniej subtelne [...] Poeci, o których mowa, mieli, jak wielu innych, różne niedociągnięcia. Jednak największym ich osiągnięciem było uporczywe poszukiwanie ekwiwalentów językowych dla stanów myśli i uczuć. Oznacza to, że są oni bardziej dojrzały i lepiej przyswajalni niż poeci późniejsi o nie mniejszych od nich zapewne uzdolnieniach literackich”²⁴⁷.

Mimo że podobne próby artystyczne podejmowali po nich Shelley i Keats, za pokrewne im zjawiska literackie uznał Eliot w roku 1921 przede wszystkim Racine’a i Baudelaire’a. Są oni, jego zdaniem, równocześnie „najzawziętszymi badaczami duszy ludzkiej” (PM140), którzy spojrzeniem przenikali dużo więcej niż „serce”. Za artystycznych następców, którzy maksymalnie zbliżyli się do „poetów metafizycznych” poprzez używanie „niejasnych słów” i „prostych fraz” (wierszy wolnych), uznał natomiast Laforgue’a i Corbiere’a oraz poetów bardziej „klasycznych” (jak Baudelaire), którzy „posiadają zdolność transponowania idei na wrażenia, a obserwacji na stany umysłu”²⁴⁸.

Do grona pokrewnych duchów zaliczył Eliot także tych poetów dwudziestowiecznych, którzy próbują mówić o nowych i trudnych sprawach w sposób pośredni, aluzyjny i zagadkowy:

„[...] w naszej obecnej cywilizacji poeci muszą być trudni. Na tę cywilizację składają się zjawiska bardzo różnorodne i złożone – ich różnorodność i złożoność, oddziaływując na wrażliwość wysubtelnioną, odbić się musi w sposób różnorodny i złożony. Poeta musi obejmować coraz więcej, wypowiadać się w sposób aluzyjny, pośredni, aby nagiąć język – rozbijając go, jeżeli trzeba – dla wyrażenia potrzebnych znaczeń”²⁴⁹.

Przywołana przez Eliota w kontekście rozważań o „zjednoczonej wrażliwości”, renesansowo-barokowa tradycja humanistyczna przetrwała w Polsce, według sugestii Herberta z roku 1998, do czasów jego własnego pokolenia²⁵⁰. Z dawnego dziedzictwa poetyckiego, widzianego z perspektywy szkicu Eliota o poetach metafizycznych, szczególnie bliski jest

²⁴⁷ Por. *Poeci metafizyczni*, przeł. M. Żurowski [w:] T.S. Eliot, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1963. Tenże fragment przekładu Żurowskiego w wersji nieco zmienionej znajduje się w tomie: T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, red. M. Heydel, Kraków: Znak, 1998, 136–137. Por. T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets* [w:] *Collected Essays*, London: Faber & Faber, 1980, 287–289.

²⁴⁸ *Hence we get something which is very like the conceit – we get in fact a method curiously similar to that of the „metaphysical poets”, similar also in its use of the obscure words and of simple phrasing. [...] Jules Laforgue and Tristan Corbiere in many of his poems, are nearer to the school of Donne than any modern English poet. But poets more classical than they have the same essential quality of transmutting ideas into sensations, of transforming an observation into a state of mind* (SE 289–290).

²⁴⁹ T.S. Eliot, *Szkice literackie*, 138.

²⁵⁰ *Słowo o poezji polskiej z 1998 roku.*

mu jego krajan, Franciszek Karpiński, autor słów kolędy *Bóg się rodzi...*, niesłusznie zaliczany „do rzędu *poetae minores*”, ponieważ „potrafił on jak nikt inny uchwycić” i „uczynić materiały poetyckiego słowa różnorodną głębią”, a także „godzić wzniosłe z tym, co wulgarnie, wielkie z tym, co małe [...] niepojęte z tym, co komiczne” (WG 95). Obdarzony jeszcze wrażliwością artystów XVI i XVII wieku, Karpiński posiadał więc ów wspomniany przez Eliota „mechanizm wrażliwości” angielskich poetów intelektualnych, który „mógł wchłonąć każde doznanie” i „jednoczyć przeciwstawne jakości” (UPUC 79).

Wcześniej, w *Martwej naturze z wędzidłem* (1992), tomie szkiców, apokryfów i opowieści poświęconych sztuce oraz kulturze siedemnastowiecznej Holandii, Herbert przeniósł na grunt refleksji o sztuce i myśli europejskiej rozważania Eliota o poezji intelektualnej, która wyrasta z pełnej wizji człowieka i świata oraz wyraża ideę „zjednoczonej wrażliwości”. Co więcej, w szkicach i apokryfach z tego tomu podjął wyraźną próbę uchwycenia wstępnej fazy zjawiska, które Eliot scharakteryzował jako proces „rozszczipiania się” europejskiej wrażliwości, a Herbert – jako proces rozejścia się praw nauki i żywej prawdy o człowieku, która emanuje jeszcze z dzieł siedemnastowiecznych mistrzów holenderskiego malarstwa, zafascynowanych zwykłymi rzeczami i scenami z życia codziennego.

W esejach z *Martwej natury z wędzidłem* artyści i myśliciele holenderscy – Baruch Spinoza, Johannes Torrentius i Johannes Vermeer van Delft – jawią się jako poprzednicy Pana Cogito, jak on usilnie poszukują jedności między pierwotnym wielowymiarowym doświadczeniem zmysłowego świata a obraną drogą życia, w służbie myśli, nauki i sztuki. Ekscentryczne, trudne do wytłumaczenia szczegóły ich zachowania, kompozycji malarskiej lub wypowiedzi zdradzają zmaganie o autentyczny ludzki sens, który chcą nadać swemu życiu i dziełom.

Zmagania te przedstawia pocieszna anegdota o *Łóżku Spinozy*, osnuta wokół znanego epizodu z biografii filozofa, który, mimo że poświęcił się poszukiwaniu mądrości i wiódł życie ascety, zupełnie niespodziewanie zaczął się procesować z własną rodziną o spadek, tylko po to, by udowodnić, że cnota ubóstwa nie jest oznaką słabości, lecz siły ducha. Po wygraniu procesu oddał więc cały świeżo odzyskany majątek „pokonanym przeciwnikom”, zatrzymując tylko „łóżko matki (z ciemnooliwkową zasłoną)”:

„Nikt nie mógł zrozumieć, dlaczego tak postąpił. To wszystko wydawało się jawną ekstrawagancją, w istocie jednak pełne było głębszego znaczenia. Tak jakby Baruch chciał powiedzieć, że cnota nie jest wcale azyłem słabych, zaś akt wyrzeczenia jest aktem odwagi tych, którzy poświęcają (nie bez żalu i wahania) rzeczy powszechnie pożądane dla spraw niezrozumiałych i wielkich”. (MNW 162)

Z kolei Johannes Torrentius, autor obrazu „Martwa natura z wędzidłem”, którego reprodukcja widnieje na okładce eseju Herberta z 1992 roku, z wielkim pietyzmem odmalował przedmioty odbite we wklęsłym zwierciadle. Jego zagadkowy obraz do dziś przykuwa uwagę odbiorców i „zaprasza do kontemplacji rzeczy wzgardzonych, jednostkowych”, gdyż „odbiera im” – jak zauważa Herbert – „banalną przypadkowość”:

„Za sprawą zwierciadła przedmioty nabierają spotęgowanej, nabrzmiałej realności. Wyrwane z otoczenia, które maści ich spokój, wiodą życie majestatyczne i samowolne. Autora nazwano »mistrzem iluzorycznego realizmu«

– konstatuje dalej Herbert (MNW 111) i polemizuje z tym określeniem w duchu eseju Eliota o poetach „metafizycznych” (intelektualnych), zafascynowanych strategią całościowego oddziaływania na zmysły, uczucia i myśli odbiorcy poprzez staranny dobór i potęgowanie zmysłowo uchwytnych cech różnorodnych rzeczy i zjawisk, które stają się kanwą przeżyć estetycznych odbiorcy:

„Obdarzono go niezbyt jasnym tytułem »mistrza iluzorycznego realizmu«. Cóż to znaczy? Po prostu, oddanie osób, rzeczy, krajobrazów tak, że wydają się jak żywe, nie tylko ładząco podobne, ale tożsame z modelem. Ręka wyciąga się instynktownie, pragnąc wyzwolić z ram uspione egzystencje. Dawni mistrzowie apelowali nie tylko do oka – ale budzili inne zmysły – smak, węch, dotyk, słuch nawet. Więc obcując z ich dziełami, odczuwamy najzupełniej fizycznie – kwaśny smak żelaza, zimną gładkość szkła, łaskotanie brzoskwini i welurów, łagodne ciepło glinianych dzbanów, suche oczy proroków, bukiet starych ksiąg, powiew nadciągającej burzy”. (MNW 112)

W ujęciu Herberta obraz Torrentiusa przemawia równocześnie do całej wrażliwości człowieka. Wzbudza uczucie podziwu i zachwyt dla ukrytej różnorodności oraz niezwykłości kompozycji ułożonej ze zwykłych rzeczy, które przynależą jednak do różnych sfer rzeczywistości i są nośnikami różnorodnych jakości. Nowa całość, którą tworzą owe jakości, sugeruje obecność tajemnicy. Jej oznaką staje się nieznanym przedmiot, umieszczony w tle martwej natury, który najniespodziewaniej okazuje się być wędzidłem, narzędziem, które zmusza niesfornego konia do poddania się woli jeźdźca.

„Martwa natura z wędzidłem” Torrentiusa skłania odbiorcę do namysłu nad celowością szczegółów i całej kompozycji, wzbudza podziw dla prostoty i głębi dzieła artysty, które ewokuje antynomię próżnej przesady i umiarkowania, *vanitas* i *temperantia/sofrozyne* – dwóch przeciwstawnych poruszeń wyobraźni i skłonności ludzkiej natury, doświadczonych boleśnie przez samego Torrentiusa, który odważył się przekroczyć dozwolone społecznie granice jednostkowej wolności i został za to osądzony, poddany torturom, wtrącony do więzienia, wygnany, ponownie torturowany, sądzony, a potem zmarł jako człowiek kompletnie złamany.

Obraz Torrentiusa w interpretacji Herberta można ostatecznie uznać za zakorzeniony w życiu autora i wybiegający w przyszłość naoczny ekwiwalent pełnej sprzeczności natury artysty i niejednoznacznej estetyki baroku, a ponadto jako zapowiedź surrealizmu. Obraz ten bez względu bowiem na to, czy stanowi rzeczywistość czy też tylko pozorną alegorię umiaru, i mimo że sprawia wrażenie palimpsestu (MNW 108), „Ma światło własne, jasne i przenikliwe światło oczywistości” (MNW 119). Wzbudza „radosne zdziwienie wdzięczność, że zostałem obdarzony ponad miarę, strzelisty akt zachwytu” (MNW 109).

Martwa natura z wędzidłem rozwija zatem i uzasadnia analizowane wcześniej wątki twórczości Herberta. Manifestowaną tu postawę zdziwienia, zachwytu i dziękczynienia wobec dzieł sztuki, która wskrzesza pierwotny akt twórczej kontemplacji świata, wyrażają już pierwsze słowa *Modlitwy Pana Cogito – podróżnika* (ROM 19): „Panie, dziękuję Ci, że stworzyłeś świat piękny i bardzo różny”. Poprzedzają one rozważania poety o społecznej roli i artystycznym kształcie poezji oraz uzasadniają podjętą w przelomowym tomie próbę przezwyciężenia owego „pęknięcia duszy”, które, jak konstatował Herbert w 1993 roku, rozpoczęło się pod koniec XVII wieku i polegało na rozejściu się dróg nauki, sztuki i człowieka (MNW 168), a które w konsekwencji pociągnęło za sobą sprzeniewierzenie się artysty jego powołaniu „podobania się publiczności” poprzez akt afirmacji widzialnego świata.

W szkicu *Cena sztuki*, analizującym tajemnicę ekonomicznego sukcesu obrazów holenderskich malarzy XVII wieku, poświęconych zwykłym przedmiotom, pejzażom i scenom z życia codziennego, Herbert po raz kolejny wypowie się na temat społecznej funkcji sztuki znowu we współbrzmieniu z esejem Eliota o *Společnej funkcji poezji*²⁵¹ i przypomni, że celem sztuki jest dostarczanie odbiorcy przyjemności, która płynie z kontemplacji zaproponowanego przez artystę aktu afirmacji ukrytego porządku świata:

„To my jesteśmy ubodzy, bardzo ubodzy. Znakomita część sztuki współczesnej opowiada się po stronie chaosu, gestykuje w pustce albo mówi o historii własnej, jałowej duszy. Dawni mistrzowie, wszyscy bez wyjątku, mogli powtórzyć [...] – »pracujemy po to, aby podobać się publiczności«, to znaczy wierzyli w sens swojej pracy, możliwość międzyludzkiego porozumienia. Afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą powagą, jakby od tego miały zależeć – porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia. Niech pochwalona będzie ta naiwność”. (MNzW 45)

²⁵¹ Świadectwo lektury tego szkicu przez Herberta odszukał ostatnio w notatkach poety M. Tabor, DIS 2006, 436.

Martwa natura z wędzidłem (1993), ostatni wydany za życia poety zbiór esejów, poświęcony zapoczątkowanym w XVII wieku przez artystów niepodległej Holandii przemianom w malarstwie, paralelnym w ujęciu Herberta wobec dokonań angielskich poetów „intelektualnych”, wymownie świadczy o tym, że wyobrażenia poety z uporem powraca w drugim okresie jego twórczości do owego przełomowego – zdaniem Eliota i Elzenberga – wieku XVII, w którym wrażliwość ludzi, artystów, uczonych i myślicieli znajdowała się jeszcze w stanie chwiejnej równowagi, a wszystkie niemal możliwe drogi dalszego rozwoju europejskiej cywilizacji i kultury były jeszcze otwarte.

Najbardziej znamieny z tego punktu widzenia jest przedostatni szkic Herberta, apokryf listu malarza Jana Vermeera z Delft, adresowany do znanego przyrodnika Antoniego van Leeuwenhoek'a z Delft, który m.in. udoskonalił mikroskop. W liście tym Vermeer Herberta wskazuje na szczególny rodzaj poznania, który oferuje sztuka. Polega ono nie na „rozwiązywaniu zagadek”, lecz na „uświadamianiu ich sobie”. Vermeer dyskretnie wskazuje tu na estetyczną i społeczną funkcję sztuki, rozumiejąc je podobnie jak Eliot i Herbert. Pierwsza z nich polega na „otwieraniu oczu” na „nieustanny zachwyty i zdziwienie”, którego źródłem jest otaczający świat; druga, ściśle związana z pierwszą, skłania do pojednania z widzialną rzeczywistością i do porozumienia się z ludźmi.

Vermeer Herberta kładzie szczególny nacisk na empiryczną wiedzę i laboratoryjny aspekt pracy artysty, który zbliża ją do poczynąń uczonego. Jedyne bowiem empiryczna i profesjonalna wiedza – w wypadku Vermeera z dziedziny optyki i chemii – pomaga mu zanotować – za pomocą odpowiednio dobranych barwników – takie niepowtarzalne i znikliwe fenomeny, jak „refleks południowego światła, które pada przez grube szkło na szarą ścianę”, a także pozwala „zestawić pewien szczególnie intensywny rodzaj kobaltu ze świetlistą, cytrynową żółcią”. Zakończenie hipotetycznego listu artysty malarza Johanna Vermeera do przyrodnika Antoniego van Leeuwenhoek'a przynosi zapowiedź przyszłego rozejścia się dróg uczonych i artystów europejskich. Naciągającej nieuchronnie mechanicznej i statystycznej wizji przyrody przeciwstawia mistrz z Delft, wykreowaną przez scaloną wrażliwość uczonego i artysty, jakościową wizję świata, utrwaloną w jego własnych obrazach. Apeluje ona równocześnie do zmysłów, uczuć, myśli i skrywanych pragnień odbiorców:

„Zarzucisz mi zapewne, że nasza sztuka nie rozwiązuje żadnej zagadki przyrody. Naszym zadaniem nie jest rozwiązywanie zagadek, ale uświadczenie ich sobie, pochycenie głowy przed nimi, a także przygotowanie oczu na nieustanny zachwyty i zdziwienie. Jeśli jednak koniecznie zależy Tobie na wynalazkach, to powiem, że jestem dumny z tego, iż udało mi się zestawić

pewien szczególnie intensywny rodzaj kobaltu ze świetlistą, cytrynową żółcią, jak również zanotować refleks południowego światła, które pada przez grube szkło na szarą ścianę [...] Nasze drogi rozchodzą się. Wiem, że nie zdołam Ciebie przekonać i że nie zarzucisz szlifowania soczewek ani wznoszenia swojej wieży Babel. Pozwól jednak, że i my będziemy uprawiali nasz archaiczny proceder, że będziemy mówili światu słowa pojednania, mówili o radości z odnalezionej harmonii, o wiecznym pragnieniu odwzajemnionej miłości". (MNzW 168)

20. W kręgu Sokratesa, Elzenberga i racjonalizmu intuicyjnego

Ten właściwy poetom i malarzom XVII wieku, twórczy sposób przeżywania istnienia, który polega na tworzeniu „przedmiotowych korelatów” dla myśli, uczuć i spostrzeżeń zmysłowych, powstałych na kanwie kontemplacji rzeczywistości widzialnej, zainicjowali niegdyś, zdaniem Herberta, jońscy filozofowie przyrody:

„Za sprawą obrazów doznawałem łaski spotkania z jońskimi filozofami przyrody. Pojęcia kielkowały dopiero z rzeczy. Mówiliśmy prostym językiem żywiołów. Woda była wodą, skała skałą, ogień ogniem. Jak to dobrze, że zabójcze abstrakcje nie wypłyły do końca całej krwi rzeczywistości”. (MNW 110)

Podobną postawę urzeczywistnienia też poprzednik Pana Cogito, Sokrates z dramatu *Jaskinia filozofów*, którego styl myślenia i sposób bycia odpowiadają najważniejszym rysom portretu greckiego mędrca, nakreślonego przez filozoficznego mistrza poety, Henryka Elzenberga (R 5–6), który „ożywił” niegdyś postać Marka Aureliusza, a z nim stoickie²⁵² źródła dwudziestowiecznej filozofii człowieka, bliskie jego własnej postawie. Scharakteryzował ją następująco:

„Nie być – i tak samo przejść w niebyt – to nie jest upokorzenie. Ale jest upokorzeniem: być połowicznie”²⁵³.

Wydaje się więc, że diskutowane wielokrotnie quasi-kartezjańskie imię Pana Cogito współbrzmi u Herberta nie tylko z koncepcją Eliota zjednoczonej wrażliwości, lecz także z metodą poznawania Henryka

²⁵² Z. Herbert, *Opisać rzeczywistość*, WW 395.

²⁵³ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków: Znak, 1994, 440 [KzI]. Por. list Herberta do Elzenberga z 4 IV 1965: „Kłopoty z istnieniem oczywiście przeczytałem [...]. Nie pamiętam od lat, żeby jakaś książka wywarła na mnie tak ogromne wrażenie [...]”. ZHHEK 2000, 107.

Elzenberga: z tzw. racjonalizmem intuicyjnym. Metoda ta przypomina postawę intelektualną filozofów greckich. Łączy obecne w procesie poznawania pierwiastki racjonalne i irracjonalne. Z tekstów Elzenberga wynika, że ów racjonalizm intuicyjny zawarty był już w myśli samego Sokratesa oraz że bliski był jeszcze siedemnastowiecznym filozofom: Pascalowi, a także Kartezjuszowi i Spinozie. Dopiero bowiem połączenie elementów intuicyjnych i dyskursywnych „[...] pozwala uchwycić tę rzeczywistość ludzką, estetyczną, moralną, którą się zajmowałem”. (KzI 342). Od współczesnego myślenia racjonalistycznego w duchu Łukasiewicza czy Kotarbińskiego odrzucało natomiast „Mistrza Henryka”:

„[...] pozostawianie poza siecią pojęć, w którą się rzeczywistość ujmuje, tego wszystkiego, co w moim poczuciu jest tą właściwą »rzeczywistością« rzeczywistością. To zabijanie w akcie poznania właściwego przedmiotu poznania, coś, w czym nie mogę przestać się dopatrywać jakiegoś zła wprost moralnego [...] Duch, który wciąż zaprzecza, który gubi wszelką pozytywność, któremu wszystko, co pozytywne, wszelki »byt« przecieka przez palce”. (KzI 341)

Niewspółmierność naukowej wizji świata z codziennym doświadczeniem i potrzebami człowieka niepokoi też *Pana Cogito, który szuka rady*, jak żyć po ludzku w zgodzie z najgłębszymi przekonaniem własnej duszy, i skarży się duchowi Rabiego Nachmana z Braclawia na współczesną naukę, która nie potrafi odpowiedzieć na żadne pytanie egzystencjalne, gdyż „zgubiła” ze swego pola widzenia duszę konkretnego człowieka i nurtujące ją problemy:

Tyle książek słowników
opasłe encyklopedie
ale nie ma kto poradzić

zbadano słońce
księżyc gwiazdy
zgubiono mnie

moja dusza
odmawia pociechy
wiedzy

wędruje tedy nocą
po drogach ojców
[...]
– boli mnie serce rabi
– mam kłopoty

(*Pan Cogito szuka rady*, PC 77–79)

Toteż Baruchowi Spinozie (PC 65–68), pytającemu o abstrakcyjną naturę człowieka oraz o „przyczynę ostateczną” wszelkiego życia, po ludzku myślący Bóg, który posłał Syna na ziemię, mimo że „Nie powinien przysłać syna” (*Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu*, PC 75), zaproponuje w zamian rozmowę o mało znaczących konkretach jako „O Rzeczach Naprawdę Wielkich”: o pokaleczonych i drżących rękach filozofa szlifującego soczewki na strychu, o jego zniszczonych oczach i nędzy. Po ludzku rzeczowy i praktyczny Bóg Pana Cogito poradzi też filozofowi:

– mówisz ładnie Baruch
 lubię twoją geometryczną łacinę
 a także jasną składnię
 symetrię wywodów

– pomówmy jednak
 o Rzeczach Naprawdę
 Wielkich

– popatrz na twoje ręce
 pokaleczone i drżące

– niszczysz oczy
 w ciemnościach

– odżywasz się źle
 odziewasz nędznie

– kup nowy dom
 wybacz weneckim lustrom
 że powtarzają powierzchnię

– wybacz kwiatom we włosach
 pijackiej piosence

– dbaj o dochody
 jak twój kolega Kartezjusz

– bądź przebiegły
 jak Erazm

[...]

– uciszaj
 racjonalną furię
 upadną od niej trony
 i szernieją gwiazdy

– pomyśl
 o kobiecie
 która da ci dziecko

– widzisz Baruch
mówimy o Rzeczach Wielkich

– chcę być kochany
przez nieuczonych i gwałtownych
są to jedyni
którzy naprawdę mnie łakną

(*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, PC 65–68)

Takim to pełnym ewangelicznych odwołań językiem „zjednoczonej wrażliwości”, zbliżonym jednak do „trzeźwej rzeczowości notariusza” (MNzW 83), przemówił do Spinozy, prekursora scjentyzmu, Bóg-Stwórca, krytyczny wobec nieumiarkowanej „racjonalnej furii” filozofa. W wierszu-opowieści Herberta, Bóg, który przemawia do Spinozy, stanowi zaprzeczenie oczekiwań filozofa – jest bowiem uosobieniem empatii i zdrowego rozsądku. Jest także przeciwnikiem geometrii oraz obrońcą ciała i bytów przygodnych, gdyż stanowią one ową najbardziej rzeczywistą osnowę materialnego świata, która „przecieka przez palce” czystych racjonalistów. Chwyta ją natomiast bezbłędnie pospolity z wyglądu Pan Cogito, który „obserwuje w lustrze swoją twarz” lub kuśtyka na dwóch nogach: „prawej – sztywnej jak u Generała Sowińskiego, obrońcy Woli (WG 96) – i lewej – nadmiernie roztańczonej”, rzec by można renesansowej (*O dwu nogach Pana Cogito*, PC 7).

To „ulepione z gliny i absolutu” Cogito, związanego z ziemią marzyciela²⁵⁴, a zarazem „lepsze” *alter ego* poety, nie bardzo może i chce osiągnąć myśl czystą (PC 21–22). Jego głównym narzędziem poznania jest bowiem intuicja, „wewnętrzne oko” rozumiejącej i czującej wyobraźni. Jest ono także precyzyjne i biegłe w rachunkach. Dlatego właśnie uparcie powraca do świata zmysłowego, do konkretnych osób, sytuacji, problemów oraz rzeczy drobnych i błahych, odsłaniając wszczępione w nie „jakości metafizyczne”²⁵⁵:

prawdę rzekłszy Pan Cogito
nie jest całkiem bez winy
nie mógł oderwać
wewnętrznego oka
od skrzynki na listy
w nozdrzach miał zapach morza
świerszcze łaskotały ucho
i czuł pod zębem palce nieobecnej

²⁵⁴ *Cogito marzyciela* [*La poétique de la rêverie*, 1960], przeł. A. Tatarkiewicz [w:] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, red. H. Hudak, przedm. J. Błoński, Warszawa: PIW, 1975, 383–413.

²⁵⁵ R. Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa: PWN, 1960, 368–377.

Najdrobniejszych okrucichów zmysłowego świata istnień poszczególnych bronić będzie Pan Cogito przeciwko czystym racjonalistom: nie tylko filozofom, ale i teologom, których rzecznikami w wierszu *Przecucia eschatologiczne Pana Cogito* (ROM 41–44) są także anioły. Pan Cogito w zaświatach będzie więc w synestezyjnych obrazach przywoływał i odtwarzał w pamięci swą ziemską ojczyznę:

będzie tylko
tłumaczył surowym aniołom
że wzrok i dotyk
nie chcą go opuścić

że czuje jeszcze w ciele
wszystkie ziemskie ciemie
drzazgi
pieszczoty
płomień
bicze morza

że wciąż jeszcze widzi
sosnę na stoku góry
siedem lichtarzy jutrzni
kamień z sinymi żyłami

podda się wszystkim torturom
łagodnej perswazji
ale do końca będzie bronił
wspaniałego odczuwania bólu

i paru wyblakłych obrazów
na dnie oka

Lepsze *alter ego* Zbigniewa Herberta stara się zatem aż do końca, podobnie jak jego mistrzowie Blaise Pascal, Thomas Stearns Eliot i Henryk Elzenberg, przywrócić poznaniu, także humanistycznemu, właściwe proporcje między doświadczeniem, intuicją a rozumowaniem, wielowymiarowym niejasnym obrazem a płaskim czysto werbalnym dyskursem. W wypadku poety oznacza to prymat wyobraźni, która ogarnia zmysły, uczucia i myśli człowieka, nad wąsko pojętą *ratio*, skłonną do schematycznych uogólnień i niezdolną do ściśłości, zwłaszcza w fundamentalnej dla pojedynczego człowieka kwestii życia i śmierci (ROM 86).

Zakotwiczona w świecie zmysłowych konkretów, czująca i ściśle związana z pamięcią (*Małe serce*, EO) wyobraźnia Pana Cogito, dąży więc do dokładnej ewidencji faktów cierpienia i śmierci. W wierszu *Pan Cogito o potrzebie ściśłości* (ROM 86) głos poety jednoczy się z głosem

jego bohatera. Obaj bezpośrednio zwracają się do czytelnika. Zamyka się hermeneutyczne koło wzajemnego porozumienia:

musimy zatem wiedzieć
policzyć dokładnie
zawołać po imieniu
opatrzyć na drogę

w miseczkę z gliny
proso mak
kościany grzebień
groty strzał
pierścieni wierności

amulety

Bohater Herberta uosabia tu całościową „inteligencję serca”, „duszy” lub wyobraźni, spokrewnionej z „intelektualną wyobraźnią” poetów „metafizycznych” i „zjednoczoną wrażliwością” T.S. Eliota oraz z intuicyjną *ratio* Elzenberga. Jej wewnętrzne „oko” intuicji przenika świat duchowy oraz materialny i nie musi się uciekać do pomocy abstrakcyjnej „myśli czystej” (PC 21). Wyobraźnia jednoczy ciało i autonomiczną duszę Pana Cogito, która często je opuszcza, odbywa podróże w nieznanne, a potem powraca (*Dusza Pana Cogito*, ROM 12). „Włókna duszy” są z kolei ściśle powiązane z „chrząstkami sumienia” i współtworzą wycucie dobra moralnego i piękna, czyli zmysł smaku (*Potęga smaku*, ROM 92–93). Kieruje on wyobraźnią Pana Cogito i czyni z niej „narzędzie współczucia”.

Zmysły wewnętrzne ściśle zespolonej z ciałem duszy: „oko wewnętrzne” oraz „smak” decydują o „indywidualnej formie wewnętrznej”, czyli o niepowtarzalności, niezależności i prywatności osoby Pana Cogito. Sprawiają, że staje się on także twórcą swojego życia, który idzie przez życie „w postawie wyprostowanej” (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, PC 85) „wśród tych co na kolanach”. Zgodnie z wycuciem życiowego piękna i zgodnie z niezależną etyką autonomiczną Sokratesa oraz Henryka Elzenberga, Pan Cogito Herberta żyje tak, jak myśli, to znaczy bezinteresownie:

„»Trzeba żyć tak, jak się myśli; w przeciwnym razie, prędzej czy później, zaczyna się myśleć tak, jak się żyło«” (Bourget). – Tak; i to byłoby straszne²⁵⁶.

Podobnie jak Sokrates Elzenberga, tak i Sokrates, i Pan Cogito Herberta myślą sytuacyjnie. Ten ostatni nawet w obliczu spodziewanej śmierci (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, PC 85–87; *Przesłanie*

²⁵⁶ H. Elzenberg, *op.cit.*, 323.

Pana Cogito, PC 88–89) organizuje własne życie (i śmierć) zgodnie ze swym najgłębszym przekonaniem, a nie odwrotnie. Dlatego też w sytuacjach ekstremalnych (więzienie, śmierć), mimo lęku, obaj zachowują spokój. Píše Elzenberg *Po odczytaniu „Fedona”*:

„Spokój Sokratesa w obliczu śmierci w ogóle nie zwraca uwagi jako coś odrębnego, samodzielnego; wypływa on zbyt naturalnie ze stosunku Sokratesa do życia. Tym czymś pięknym, co się tutaj podziwia, jest przede wszystkim ten drugi. Jest to bezinteresowność zupełna [podkreśl. moje – J.D.], bez żadnego podwójnego dna; brak ambicji osobistej w jakiegokolwiek postaci. Od innych wzorowo rzetelnych myślicieli, jak, powiedzmy, Kartezjusz, różni się Sokrates tym w szczególności, że jego żądza poznania jest nierozzerwalnie spleciona z miłością dobra [podkreśl. moje – J.D.] i że z każdego jego czy to postępków, czy słowa, przezierają ostatecznie oba motywy. Są dusze i są stany duszy, w których te motywy mogą się kłócić; ale u Sokratesa nie są skłócone i panuje doskonała harmonia”²⁵⁷.

Elzenberg przypomina też, że:

„Sokrates w *Obronie* jest świetnym wzorem nie tylko odwagi cywilnej, ale i tego, jak się ma być cywilnie odważnym [podkreśl. moje – J.D.]. Jak rzeczy tamtej stronie niemiłe podać bez junackich popisów i w dobrym tonie. Nie ma najmniejszej potrzeby, by wyzwaniu rzeczowemu towarzyszyły jeszcze i akcenty wyzywające”²⁵⁸.

Tak właśnie, spokojny w obliczu śmierci bohater Herberta z wierszy *Pan Cogito o postawie wyprostowanej* (PC 85), *Przesłanie Pana Cogito* (PC 88), *Potęga smaku* (ROM 92) – łącząc żądzę piękna z miłością dobra – urzeczywistnia postawę bezinteresowności zupełnej, życia zgodnego z myślą i najgłębszym przekonaniem. Uczyli tego romantycy polscy, Norwid i poeci Powstania Warszawskiego, tak bliscy Herbertowi.

Pan Cogito unaocznia więc, jak się ma być cywilnie odważnym, i pozostaje wierny prawdzie „wewnętrznie doświadczonej i dlatego przyjętej”, często na przekór opinii większości współobywateli (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, PC 85). Bohater Herberta jest więc indywidualnością, która „nie wyczerpuje się w solidarności ze społeczeństwem”, bowiem „jej spojrzenie poznające sięga poza społeczeństwo”, ku myślom i dziełom tych, którzy odeszli, i tych, którzy przyjdą, i ku światu wartości wyższych. Znowu zgodnie z diagnozą Elzenberga:

„Pod względem tzw. kultury wyższej jesteśmy dziś w toku regresji. Przednia straż ludzkości stanęła i zmuszona jest do odwrotu. Ale to jest chyba niezbędne, by do pochodu zdołały dociągnąć masy, pozostawione dotąd w tyle tak rozpaczliwie”²⁵⁹.

²⁵⁷ *Ibidem*, 213.

²⁵⁸ *Ibidem*, 191.

²⁵⁹ *Ibidem*, 362.

Zmagający się z nicością (*Pan Cogito – powrót, Potwór Pana Cogito*, ROM 22) i przemijaniem (*Elegia na odejście pióra, atramentu, lampy*, EO 47), świadomy swego zakorzenienia w świecie duchowym oraz osamotnienia w bieżącej historii i życiu literackim (*Co myśli Pan Cogito o piekle, Gra Pana Cogito*, PC 84, 89; *Pan Cogito – Ars longa*, EB 32) – wyznawca etyki nierelatywnej, Pan Cogito, w adresowanym do siebie samego i czytelników *Przesłaniu* doradza więc stoicki heroizm, który nie obawia się klęski i nie spodziewa nagrody, choć stanowi przepustkę do wąskiego grona „obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów”.

[...]

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów

Bądź wierny Idź (PC 89)

W *Elegii na odejście* (1990) życie Pana Cogito, odrzuconego przez „prostackie” tryby historii, widzianej jako „nierówna walka zbirów / na czele ogłupiałych tłumów / przeciwko garstce prawych i rozumnych” (ENO 52), jawi się ostatecznie i paradoksalnie jako „wygrana w przegranej” z pism Elzenberga:

„Prawdziwa »wygrana w przegranej« jest inna, tkwi w tym, że było się »w porządku«, w zgodzie z prawem czy to powszechnym, czy to z prawem własnego życia, że się zachowało świadomość własnego nieskażenia, czystości, że się postąpiło z umiłowania nieporównywalnych albo przynajmniej najwyższych nam znanych wartości [...]”²⁶⁰

– bowiem

Rzeczą najmniej wybaczną jest nikczemna hierarchia wartości”²⁶¹.

²⁶⁰ *Ibidem*, 382.

²⁶¹ *Ibidem*, 386.

21. Potęga przykładu: *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*

Przedostatni tom Herberta, *Rovigo* (1992), otwiera przejmujący wiersz – hołd złożony pierwszemu nauczycielowi mądrości, Henrykowi Elzenbergowi, u którego 15 maja 1951 roku poeta zdawał egzamin z historii filozofii nowożytnej i „odpowiadał na następujące pytania, wypisane ręcznie przez Elzenberga: ewolucja Pascala; Spinoza, okazjonalizm; jego geneza z filozofii Kartezjusza; ruch u Kartezjusza; Rousseau i jego religia” (ZHHEk 175).

Mimo upływu czasu, autor wiersza *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* (R 5–6) nadal uważa się za jego ucznia i opowiada, jak przykład nieugiętej postawy wobec życia oraz posługa myśli wybitnego profesora filozofii i humanisty pomogły niegdyś nieśmiałoemu, „śmiesz-nemu chłopcu” (R 11–13) odkrywać „tajemniczą substancję człowieczeństwa” (ZHHEk 194–195) i odnajdywać żywe źródła intelektualnych inspiracji po to, by skutecznie przeciwstawić się „dialektycznym szalbierzom, wyznawcom nicości, którzy myślą młotem”, lekceważąc człowieka, jego naturę i duchowy dorobek. Słowa Profesora przekonały go w przełomowym okresie życia, by przeciwstawiał się współczesnym postaciom zła i trwając w świecie, tworzył nowe „obszary ładu i sensu” (WG 546), których oczekiwał od niego pierwszy mistrz życia, gdy wprowadzał go w niezniszczalny świat wartości, możliwy do poznania jedynie poprzez kontemplację i artystyczną ekspresję (ZHHEk 235).

W tym naturalnym, choć wzniosłym liście-homagium, napisanym wierszem wolnym o ekspresywnych, emocyjnych klauzulach, dominuje retoryczna perswazja. Powracają też znane już motywy, symbole, antynomie i paradoksy poezji Herberta: „Wysoki Cień” zmarłego nauczyciela i symbol mądrości, „myślący kamień / Cierpliwy obojętny i czuły zarazem”, który obrazuje postawę życiową Mistrza. Pojawia się też harmonijnie zestrojone, przeciwstawne cechy jego osobowości, zawarte w oksymoronach: „surowa łagodność” i „delikatna siła”. W końcu zaś przywołana zostanie „błogosławiona kołyska” Mistrza oraz jego „księgi / Szczuple / Promieniste / Trwalsze od spiżu”, naturalne symbole ciągłego nowego początku i trwałego promieniowania mądrości, która uczy, „jak być człowiekiem i jak po ludzku przeżyć życie”:

Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin

Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał – mój Mistrzu Henryku
Do którego po raz pierwszy zwracam się po imieniu
Z pietyzmem czcią jaka należy się – Wysokim Cieniom

Byłbym do końca życia śmiesznym chłopcem
 Który szuka
 Zdyszczanym małowównym zawstydzonym własnym istnieniem
 Chłopcem który nie wie

Żyliśmy w czasach które zaiste były opowieścią idioty
 Pełną hałasu i zbrodni
 Twoja surowa łagodność delikatna siła
 Uczyły jak mam trwać w świecie niby myślący kamień
 Ciepłiwym obojętnym i czuły zarazem
 [...]
 Niech pochwaleni będą Twoi przodkowie
 I ci nieliczni którzy Ciebie kochali

Niech pochwalone będą Twoje księgi
 Szczupłe
 Promieniste
 Trwalsze od spizu

Niech pochwalona będzie Twoja kołyska (*Rovigo*, 5–6)

22. Zamknięcie: *Tkanina* pamięci

„Poezja Herberta należy z pewnością do najbogatszych intelektualnie osiągnięć artystycznych dzisiejszej liryki polskiej (nie ograniczając się tu do jednego tylko pokolenia). Jest to zarazem poezja o bardzo wysokim poziomie tzw. warsztatu, posługująca się ciekawą, bardzo operatywną wyobraźnią. Poezja angażująca czytelnika zarówno intelektualnie, jak i emocjonalnie”

– pisał w roku 1962 J.J. Lipski²⁶².

„Herbert stworzył jedno z najświetniejszych dzieł poetyckich XX wieku, ale to jakby przestało się liczyć w Polsce, do której wrócił w roku 1991”. (PH 2 27)

– wtórował mu w roku 1992 wybitny krytyk angielski Al Alvarez.

Poetyckie dzieło Herberta zamyka mistrzowska i przejmująca miniatura poetycka – wiersz *Tkanina* z *Epilogu burzy* [1998]. *Tkanina* reprezentuje ten wariant sztuki Herberta, który podobnie jak *Kwiaty* i *Czułość* stanowi skondensowane i twórcze przetworzenie poetyki *La Figlia che Piange* T.S. Eliota. Już sam tytułowy motyw uruchamia „mgławicę znaczeń” i konotacji. Dotyczą one zarówno pamięci poety, jak i jego dzieła

²⁶² J.J. Lipski, *Między historią i Arkadią wyobraźni*, PH 1 193.

utkanego z materii pamięci, która jakby ogarnia całą jego istotę i jako całość zastępuje mu – niewymienione z nazwy – ciało.

Podstawowym chwytem kompozycyjnym jest zacieranie granic między światem zewnętrznym i wewnętrznym, przestrzenią i czasem, pracą rąk a wysiłkiem duchowym, warsztatem tkackim a wyposażeniem wewnętrznym i wysiłkiem twórczym rękodzielnika (bór nici, wąskie palce, krosna wierności, oczekiwania ciemne flukta, pamięć krucha, słabe światło sumienia, brzeg niedaleki, czółno, wątek osnowy, całun), narzędziem i dziełem (czółno, ciało, całun). *Tkanina* dopowiada i puentuje najistotniejsze, obrazowe i myślowe wątki twórczości Herberta z wiersza *Pan Cogito i wyobraźnia*. Ogniskują się one wokół ściśle związanych z sobą zagadnień estetyki, etyki oraz metafizyki i dotyczą globalnej jakości ludzkiego życia.

Podmiot wiersza znajduje się w sytuacji granicznej. Nie znamy jego płci ani żadnych szczegółów jego wyglądu. Jedynym znaczącym elementem jego ciała są „wąskie palce” tkacza, które w „borze nici” poruszają krosnami w rytmie wyznaczanym przez wewnętrzne poruszenia ukrytych pragnień i myśli oraz pamięci i sumienia. *Porte-parole* oczekuje śmierci i przygotowuje się do podróży duchowej w nieznaną. Pragnie nieskończoności własnego istnienia i nadzieję tę wiąże z ocaleniem tkaniny pamięci, mimo że zdaje sobie sprawę z jej „kruchości”.

Zwraca się zatem w paradoksalną, modlitewną prośbą do „kruchej pamięci”, by go nie opuszczała i „udzieliła” mu „swej nieskończoności”. *Porte-parole* ostatniego wiersza Herberta przypomina zagubionego w ciemnym borze bohatera *Boskiej komedii*, wierną Penelopę, niełękającego się przygód Odyseusza i przewoźnika dusz – Charona. Sytuację liryczną przenika niepokój oczekiwania i obawa na myśl o utracie pamięci oraz przeprawie przez rzekę zapomnienia, Lete, na bliski, lecz nieznanymi drogami brzeg rzeczywistości.

Bogata semantyka tego miniaturowego i nieregularnego, jednak silnie zrytmizowanego wiersza, obraz delikatnych „wąskich palców” artysty, złożonych w modlitewnej apostrofie do „pamięci kruchej”, synestezyjna gra monotonnym dźwiękiem i światłocieniem, makaronizm – „ciemne flukta” – będący literacką reminiscencją – wszystkie te elementy nawiązują do estetyk, które od czasów baroku podkreślają ulotność bytu, starając się uchwycić okruchy piękna, pojętego jako niewidzialny *lucidus ordo*.

Enigmatycznie i ułamkowo przywoływane elementy podróży w nieznaną sugerują zbliżający się nieuchronnie kres życia i wysiłku artystycznego podmiotu wiersza. Towarzyszy mu niepewność zarówno co do dalszych losów własnego dzieła, powierzonego kruchej, ludzkiej pamięci, jak też niepewność co do dalszych losów własnej wyobraźni/pamięci, skazanej przez grecki mit na zagładę, a przez romantycznych poetów

i filozofów na wieczność. „Słabe światło sumienia”, któremu zawierzył swój los bohater wiersza, sugeruje konieczność rozliczenia się z życia. Motyw ten jawi się jako dodatkowa wykładnia „niepewnej jasności” z wiersza o wyobraźni (ROM 1983).

Tkanina w pełni realizuje wskazówkę stoików greckich: *plus significare quam loqui* (więcej znaczeń niż słów), mądrościową sentencję, upowszechnianą w Rzymie m.in. przez Senekę Młodszego. Urzeczywistnia też postulat Katullusa, że sztuka nie może być sztuczna: *artis est artem tegere*. Obie rady harmonizują z postulatami artystycznymi T.S. Eliota. Wpisana w utwór koncepcja twórczego życia jest współczesnym wariantem stoickiej filozofii spod znaku Henryka Elzenberga. Z tego punktu widzenia *Tkanina* Herberta stanowi rękodzieło całego życia, utkane z dźwięków mowy, jest także śmiertelnym całunem, który – jak sugeruje figura paronomazji – zastąpi materialne ciało. Symbolizuje dzieło poety – utkane z materii pamięci, na „krosnach wierności”, przy „słabym świetle sumienia” i akompaniamencie tkackiego *czółna*, które jest równocześnie narzędziem pracy i łodzią, przydatną w ostatniej podróży. Oba symboliczne przedmioty – czółno i całun – stanowią jedyny ekwipunek artysty-rękodzielnika, który wypełniwszy swój obowiązek²⁶³, płynie przez „ciemne flukta” oczekiwania i pamięci (indywidualnej i zbiorowej) na „brzeg niedaleki” nieznanej, lecz bliskiej Itaki i pragnie nieśmiertelności dla najważniejszej części samego siebie – pamięci – która z perspektywy wieczności okazuje się ważniejsza od wyobraźni:

Tkanina

Bór nici i krosna wierności
oczekiwania ciemne flukta
więc przy mnie bądź pamięci krucha
udziel swej nieskończoności

Słabe światło sumienia stuk jednostajny
odmierza lata wyspy wieki
by wreszcie przenieść na brzeg niedaleki
czółno i wątek osnowy i całun (EB 76)

²⁶³ Por. Z. Najder, *Poezja jako obowiązek*, PzPW 2005, 194–205.



Bibliografia wraz z wykazem skrótów

I. Teksty Zbigniewa Herberta

Liryka

- SSŚ – *Struna światła* [1956], wyd. II przejrzane, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1994.
- HPG – *Hermes, pies i gwiazda* [1967], wyd. II poprawione, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.
- SP – *Studium przedmiotu* [1961], wyd. II poprawione, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.
- N – *Napis* [1969], wyd. II, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996.
- PC – *Pan Cogito* [1974], wyd. II poprawione, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1993.
- ROM – *Raport z oblężonego miasta* [1983], wyd. II, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.
- ENO – *Elegia na odejście* [1990], wyd. I krajowe, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.
- R – *Rovigo*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.
- EB – *Epilog burzy*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998.
- 89 W – *89 wierszy*, wybór i układ autora, Kraków: Wydawnictwo a5, 1998.
- WW – *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. Ryszard Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5, 2004.

Dramaty

- JF/D – *Jaskinia filozofów* [1956], *Dramaty*, Warszawa: PIW, 1970.
- DP/D – *Drugi pokój* [1958], *Dramaty*, Warszawa: PIW, 1970.
- RP/D – *Rekonstrukcja poety*, *Dramaty*, Warszawa: PIW, 1970.
- LAL/D – *Lalek*, *Dramaty*, Warszawa: PIW, 1970.

Eseje

- BO – *Barbarzyńca w ogrodzie* [1962], wyd. przejrzane i poprawione, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996.

- MNW – *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1993.
 LNM – *Labirynt nad morzem*, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2000.
 KM – *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2001.
 WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa: Biblioteka Więzi, 2001.

Korespondencja

- ZHHE – *Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, red. Barbara Toruńczyk, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2002.
 ZHHM – Zbigniew Herbert, *Listy do Muzy* [Haliny Misiótek], Gdynia: Wydawnictwo Małgorzata Marchlewska, 2000.
 ZHCM – *Zbigniew Herbert – Czesław Miłosz. Korespondencja*, red. Barbara Toruńczyk, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2006, 133–152 (Zbigniew Herbert, *O Czesławie Miłoszu*); 153–177 (Czesław Miłosz, *O Zbigniewie Herbercie*).

Wywiady

- PP – Zbigniew Herbert, *Sztuka empatii* [w:] Renata Gorczyńska, *Portrety paryskie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999, 170–194.
 HD – *Wypluć z siebie wszystko. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem (9 lipca 1985)* [w:] Jacek Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Paryż: Instytut Literacki, 1986.

Wspomnienia

- Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. Katarzyna Szczypka, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000.

II. Teksty T.S. Eliota

- CPP – *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber [1969], reprinted 1970.
 SE – *Selected Essays by T.S. Eliot*, London–Boston: Faber & Faber, third enlarged edition [April 1951] reprinted 1980.
 UPUC – *The Use of Poetry & the Use of Criticism* [1933], London: Faber & Faber, 1975, reprinted.
 OPP – *On Poetry and Poets by T.S. Eliot* [1957], Sixth Impression, London: Faber & Faber, 1971.
 CC – *To Criticize the Critic and Other Writings* [1965], London: Faber & Faber, 1978.

- FLA – *For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order* by T.S. Eliot [1928], London: Faber & Faber, 1970.
- NTDC – *Notes towards the Definition of Culture* [1948], London: Faber & Faber, 1963.

III. Wybrane prace o twórczości T.S. Eliota

- Ferrari, Roberta, Pisarello, Gulia, ed., *A Wrestle with Meaning. Studi sulla poesia di T.S. Eliot*, Pisa 1998, Edizioni ETS.
- Fry, Northrop, *T.S. Eliot. An Introduction*, Chicago–London 1981.
- Gardner, Helen, *The Art of T.S. Eliot* (1949), London: Faber & Faber, 1968, reprinted 1972.
- (I. *The Auditory Imagination*; II. *The Music of „Four Quartets”*; III. *Poetic Communication*; IV. *The Dry Season*; V. *The Time of Tension*; VI. *The Language of Drama*; VII. *The Approach to the Meaning*).
- Leavis, Frank Raymond, *New Bearings in English Poetry* [1932], Harmondsworth: Penguin Books, 1972, 60–99 (3: *T.S. Eliot*).
- Stead, Christian Karlson, *The New Poetic: Yeats to Eliot* (1964), Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, Published in Pelican Books (Australia) 1967 (4. *The Social Function of Poetry. Pound and the Imagists; Eliot*; 5. *Eliot's „Dark Embryo”. The Merger of Morals and Aesthetics*; 6. *The Poetry of T.S. Eliot. Affirmation and the Image*).
- Stead, Christian Karlson, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement* (1986), London: Macmillan, reprinted 1986, 1989 (2. *Yeats, Eliot, Pound – the Symbolist Inheritance*).
- Williamson, George, *A Reader's Guide to T.S. Eliot (A Poem by Poem Analysis)*, London: Thames & Hudson (1955, 1967), reprinted 1984, 1988 (*The Waste Land, The Hollow Men, The Journey of the Magi, Ash Wednesday*).

IV. Polskie przekłady z T.S. Eliota

- WP – *Wybór poezji*, red. Wanda Rulewicz, Krzysztof Boczkowski, Wrocław: Ossolineum, 1989, BN II nr 230.
- SL – *Szkice literackie*, red. Witold Chwalewik, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1963.
- SK – *Szkice krytyczne*, przeł. Maria Niemojowska, Warszawa: PIW, 1972.
- KTJK – *Kto to jest klasyk i inne eseje*, red. Magda Heydel, Kraków: Znak, 1998.
- SN – *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, red. Krzysztof Boczkowski (przekład, wprowadzenie i komentarz), Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 2001.

V. Wybrane książki i artykuły o twórczości Zbigniewa Herberta

A. Opracowania zbiorowe

- Czytanie Herberta*, red. Przemysław Czaplinski, Piotr Śliwiński, Ewa Wiegandt, Poznań: Wydawnictwo WiS, 1995. [CH]
- Poznanie Herberta 1*, red. Andrzej Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998. [PH 1]
- Poznanie Herberta 2*, red. Andrzej Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000. [PH 2]
- Twórczość Herberta*, red. Marzena Woźniak-Łabiniec, Jerzy Wiśniewski, Kraków: Universitas, 2001. [TH]
- Biblioteka Pana Cogito pod redakcją J.M. Ruszara i D. Koman:
- Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. Wojciech Ligęza, Magdalena Cicha, Lublin: Gaudium, 2005. [PzPW]
- Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. Józef Maria Ruszar, Magdalena Cicha, Lublin: Gaudium, 2005. [CdM]
- Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. I i cz. II, red. Józef Maria Ruszar, Lublin: Gaudium, 2006. [ZWZS I, ZWZS II]
- Wyraz wytłuskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. Józef Maria Ruszar, Marek Zieliński, Lublin: Gaudium, 2006. [WWzP]
- Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni polscy eseści*, red. Józef Maria Ruszar, Lublin: Gaudium, 2006. [DiS]

B. Książki i artykuły

- Alvarez, Alfred, *Nie walczysz, to umierasz* [w:] *Poznanie Herberta 2*, red. Andrzej Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000. [PH 2 2000]
- Antoniuk, Mateusz, *Czułość bywa jak...* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. Józef Maria Ruszar, Lublin: Gaudium 2006. [ZWZS II]
- Barańczak, Stanisław, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta* [1984], Wrocław: Tow. Przyjaciółki Polonistyki Wrocławskiej, 1994 oraz: Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Barańczak, Stanisław, *Cnota, nadzieja, ironia* [w:] *Tablica z Macondo...*, Londyn: Aneks, 1990.
- Barańczak, Stanisław, *O czym myśli Pan Cogito*. [PH 1 1998]
- Błoński, Jan, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* [1970] [w:] *Romans z tekstem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1981. [PH 1 1998]
- Bocheński, Tomasz, *Architektura dzieła i chwile wieczności – przedstawione w esejach Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Herberta*, red. Marzena Woźniak-Łabiniec, Jerzy Wiśniewski, Kraków: Universitas, 2001. [TH]
- Brzozowski, Jerzy, *Epilog burzy* [w:] *Twórczość Herberta*, red. Marzena Woźniak-Łabiniec, Jerzy Wiśniewski, Kraków: Universitas, 2001, 271–299. [TH]

- Burek, Tomasz, *Herbert – linia wierności*. [PH 1 1998]
- Carpenter, Bogdana, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*. [PH 2 2000]
- Dedecius, Karl, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, przeł. Elżbieta Feliksiak. [PH 1 1998]
- Dudek, Jolanta, *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi. O poezji Zbigniewa Herberta (z lat 1956–1969)*, „Ruch Literacki” 5 (1971), 293–309, wersja poszerzona: Dudek, Jolanta, *Poeci polscy XX wieku*, Kraków: Impuls, 1994, 195–221.
- Dudek, Jolanta, „*Wierny niepewnej jasności*”. *O poezji Zbigniewa Herberta cz. II*, „Ruch Literacki” 6 (1996), 729–742.
- Dudek, Jolanta, „*Wierny niepewnej jasności*”. *Dramaturgia wyobraźni i racjonalizmu intuicyjnego w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, Kraków: Universitas, 2002, 49–92.
- Dudek, Jolanta, *T.S. Eliot a poezja polska. Z dziejów recepcji*, „Ruch Literacki” 3 (1996), 346–357, przedruk: *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, Kraków: Universitas, 2002, 109–122.
- Dudek, Jolanta, *Poetyka Williama Butlera Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego*, Kraków: Universitas, 2001, 17–18. [Wyd. ang.: *The poetics of W.B. Yeats and K. Wierzyński. A Parallel*, Kraków: Jagiellonian University Press, 1993].
- Guderian-Czaplińska, Ewa, Kalembe-Kasprzak, Ewa, *Teatr poety* [w:] *Czytanie Herberta*, red. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, Ewa Wiegandt, Poznań: Wydawnictwo WiS. [CH]
- Gutowski, Wojciech, *Świadek odbótwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Herberta*, red. Marzena Woźniak-Łabiniec, Jerzy Wiśniewski, Kraków: Universitas, 2001, 81–99.
- Gutowski, Wojciech, *Sny Pana Cogito*, PzPW 2005, 129–152.
- Heaney, Seamus, *Atlas cywilizacji* [w:] *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp Andrzeja Franaszeka, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001. [PH 2]
- Heydel, Magdalena, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.
- Hryniewicz, Karol, *Urojona formuła klasyczności. Wykład estetyki normatywnej w 89 wierszach Zbigniewa Herberta*, ZWZS 2006, 123–151.
- Jarzyna, Anita, *Przesłuchując anioły. Anioły Rilkego i Herberta*, CdM 2005, 97–124.
- Kłoczowski, Paweł, *Pomiar Swillensa* [w:] *Poznanie Herberta 2*, red. Andrzej Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000. [PH 2]
- Kopciński, Jacek, *Radio, Maska i oko wewnętrzne. „Rekonstrukcja poety” Zbigniewa Herberta* [w:] *Portret z początku wieku*, red. Wojciech Ligęza, Magdalena Cicha, Lublin: Gaudium, 2005. [PzPW]
- Kornhauser, Julian, *Uśmiech sfinksa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Krajewska, Anna, *Teatralna persona* [w:] *Czytanie Herberta*, red. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, Ewa Wiegandt, Poznań: Wydawnictwo WiS, 1995. [CH]
- Kwiatkowski, Jerzy, *Imiona prostoty* [1963] [w:] *Poznanie Herberta 1*, red. Andrzej Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998. [PH 1]
- Lipski, Jan, Józef, *Między historią i Arkadią wyobraźni*. [PH 1 1998]
- Łukasiewicz, Jacek, *Herbert*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2001.
- Łukasiewicz, Jacek, *Przed światem ciemnym, ciężkim, realnym...*, PzPW 2005, 43–64.
- Miłosz, Czesław, *O Zbigniewie Herbercie*, ZHCM 2006, 153–177.
- Najder, Zdzisław, *Poezja jako obowiązek*, PzPW 2005, 194–205.

- Nieukerken, Arent van, *Zbigniew Herbert – ironia jako zabieg retoryczny oraz postawa życiowa* [w:] *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków: Universitas, 1998.
- Panas, Paweł, *Cieniem nakryci po oczy*. [CdM 2005]
- Powszechna encyklopedia filozofii*, KUL, Lublin 2001, II, 237–247. (hasło *cogito*, oprac. B. Paż).
- Przybylski, Ryszard, *To jest klasycyzm*, Warszawa: Czytelnik, 1978.
- Przybylski, Ryszard, *Między cierpieniem a formą*. [PH 1 112]
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Animula, vagula, blandula* [w:] *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, Warszawa: PIW, 1967.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Różne myśli o ogrodach. Z dziejów jednego toposu*, Warszawa 1968.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Zbigniew Herbert: „Studium przedmiotu”* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. Jan Prokop, Janusz Sławiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971, 467–497.
- Sikorski, Dariusz K., *Biada tym, którym płaszcz i cień przesłoniły człowieka* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. Józef Maria Ruszar, Lublin: Gaudium, 2006. [ZWZS]
- Stala, Marian, *Rok 1983: głos poety*. [PH 1 1998]
- Stankowska, Anna, *Wyobrażenia Pana Cogito* [w:] *Czytanie Herberta*, red. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, Ewa Wiegandt, Poznań: Wydawnictwo WiS, 1995. [CH]
- Tabor, Maciej, *Tradycja poezji europejskiej w wykładach Zbigniewa Herberta w California State College* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, red. Józef Maria Ruszar, Lublin: Gaudium, 2006, 435–439. [DiS]
- Tischner, Józef, ks., *Czółno i catun* [w:] *idem, Myślenie w żywiole piękna*, Kraków: Znak, 2004.
- Ward, Jean, *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków: Universitas, 2001. (R. Przybylski, J.M. Rymkiewicz, T. Różewicz).

VI. Teksty pomocnicze

- Abrams, Meyer, Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* [1953], Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Abrams, Meyer, Howard, *Zwierciadło i lampa*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, Gdańsk: Słowo – obraz – terytorium, 2003.
- Arystoteles, *Retoryka*, Księga I, 1–2 [w:] *Arystoteles, Retoryka – Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, Warszawa: PWN, 1980, 66–75.
- Austin, John Langshaw, *Jak działać słowami* [w:] *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. Bohdan Chwedeńczuk, przejrzał Jan Woleński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Bachelard, Gaston, *Cogito marzyciela [La poétique de la rêverie, 1960]*, przeł. Anna Tatarkiewicz [w:] *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, red. Henryk Hudak, przedmowa Jan Błoński, Warszawa: PIW, 1975, 383–413.
- Bachelard, Gaston, *Kryształy i marzenia związane z kryształami [Ziemia, wola i marzenia, 1948]*, przeł. Anna Tatarkiewicz [w:] *ibidem*, 265–297.

- Bachelard, Gaston, *Wyobrażenia i materia* [*L'Eau et les rêves*, 1942], przeł. Anna Tatarkiewicz [w:] *ibidem*, 113–119.
- Bachelard, Gaston, *Fenomenologia obrazu poetyckiego* [*Poétique de l'espace*, 1957], przeł. Anna Tatarkiewicz [w:] *ibidem*, 359–379.
- Bachelard, Gaston, *Otchłań* [w:] *Symboliści francuscy (Od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, red. Mieczysław Jastrun, Wrocław: Ossolineum, 1964, BN S II nr 146, 49–50.
- Baudelaire, Charles, *Le Gouffre* [w:] *Le Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris: Garnier-Flammarion, 1964, 201.
- Borowy, Waław, T.S. *Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji* [1934/5] oraz *Wędrownka nowego Parsyfała. Poezja T.S. Eliota* [1936] [w:] *idem, Studia i szkice literackie*, t. I, Warszawa: PIW, 1983, 499–547.
- Brodski, Josif, *Śpiew wahała* [1975], przeł. Krystyna Tarnowska, Warszawa: „Zeszyty Literackie” 3 (1996), R. XIV: 55, 38–48.
- Burke, Kenneth, *Tradycyjne zasady retoryki (Traditional Principles of Rhetoric* [1962]), przeł. K. Biskupski [w:] *Studia z teorii literatury II*, red. K. Bartoszyński, Wrocław: Ossolineum, 1988, 119–123. [STL II 119–123]
- Coleridge, Samuel Taylor, *On the imagination, or esemplastic power* [w:] *Biographia Literaria*, ed. George Watson, London: J.M. Dent & Sons, 1980, 161–167 (Rozdz. XIII).
- Eco, Umberto, *Tryb symboliczny* [*Semiotica e filosofia del linguaggio*, 1984] [w:] *Czytanie świata*, przeł. Monika Woźniak, Kraków: Znak, 1999, 190–205.
- Elzenberg, Henryk, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków: Znak, 1994. [Kzł]
- Gadamer, Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Kraków: inter esse, 1993.
- Gadamer, Hans-Georg, *Tekst i interpretacja* [1984], przeł. Piotr Dehnel [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Markowski, Kraków: Znak, 2006.
- Gajcy, Tadeusz, *Wybór poezji. Misterium niedzielne*, oprac. Stanisław Bereś, Wrocław: Ossolineum, 1992, BN I nr 283.
- Horacjusz, Kwintus Flakkus, *De arte poetica, Dzieła wszystkie*, II wyd., red. Oktawiusz Jurewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, 443.
- Hough, Graham, *The Modernist Lyric* [w:] *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, ed. Malcolm Bradbury, James McFarlane, London: Penguin Books, 1991.
- Ingarden, Roman, *O dziele literackim*, przeł. Maria Turowicz, Warszawa: PWN, 1960.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* [1978], Baltimore–London: The John Hopkins University Press, 1981.
- Św. Jan od Krzyża, *Noc ciemna, Dzieła*, przeł. O. Bernard Smyrak, Kraków: Wyd. OO. Karmelitów Bosych, 1986, 401–519.
- Kermode, Frank, *Romantic Image* [1957], London: Collins, Fontana Books, 1971.
- Krokiewicz, Adam, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa: Fundacja „Aletheia”, 2000.
- Lewis, Cecil, S., *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej* [1964], przeł. Witold Ostrowski, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1986.

- Od Chaucera do Larkina. Antologia*, wybór, przekład i oprac. Stanisław Barańczak, Kraków: Znak, 1993.
- Opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*, wybór i oprac. Julia Hartwig, Artur Międzyrzeczki, Warszawa: Reprint Respublica, 1992.
- Pascal, Blaise, *Mysli*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1968. [M]
- Pound, Ezra, *A Retrospect* [1917] [w:] *The Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S. Eliot [1954], London: Faber & Faber, 1968.
- Richards, Ian Armstrong, *Coleridge on Imagination*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1934.
- Ricoeur, Paul, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, red. Katarzyna Rosner, Warszawa: PIW, 1989.
- Rilke, Rainer Maria, *Poezje*, wybór, przekład i postłowie Mieczysław Jastrun, wyd. II, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
- Rimbaud, Arthur, *Après le Déluge. Illuminations* [w:] *Œuvres poétique*, ed. Michael Décaudin, Paris: Garnier Flammarion, 1964, 145.
- Rimbaud, Arthur, *Po potopie*, przeł. Miriam [w:] *Symboliści francuscy (Od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, red. Mieczysław Jastrun, Wrocław: Ossolineum, 1964, BN II nr 146, 171–172.
- Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*, przeł. T. Sinko, Wrocław: Ossolineum–De Agostini, 2006.
- Stróżewski, Władysław, *Medytacje o wyzwoleniu przez prawdę* [w:] *W kregu wartości*, Kraków: Znak, 1992.
- Wimsatt, William, K., Jr., *The Verbal Ikon. Studies in the Meaning of Poetry*, London: Methuen & Co Ltd., 1970.
- Yeats, William Butler, *Among school children (The Tower, 1928)* [w:] *The Collected Poems of W.B. Yeats*, London: Macmillan, 1971, 242.
- Yeats, William Butler, *Wśród szkolnej dziatwy*, przeł. Piotr Siemion [w:] W.B. Yeats, *Wiersze wybrane*, oprac. Wanda Rulewicz, Wrocław: Ossolineum, 1997, BN II nr 238, 145.
- Yeats, William Butler, *The Tower*, cz. III [w:] *The Collected Poems of W.B. Yeats*, London: Macmillan, 1971, 222–225.
- Yeats, William Butler, *Wieża*, przeł. Czesław Miłosz [w:] W.B. Yeats, *Poezje wybrane*, red. Wanda Rulewicz, Wrocław: Ossolineum, 1997, BN II nr 238, 109–117.
- Yeats, William Butler, *He Wishes for the Cloths of Heaven (1899)* [w:] *The Collected Poems of W.B. Yeats*, London: Macmillan, 1971, 81.
- Yeats, William Butler, *Poeta pragnie szaty niebios*, przeł. L. Engelking, L. Marjańska [w:] W.B. Yeats, *Poezje wybrane*, Wrocław: Ossolineum, 1997, BN II nr 238, 32–33.



Spis treści

1. „Tryb symboliczny” poezji Herberta. Przenikanie się poetyki, estetyki i metafizyki.....	15
2. Pan Cogito i „trzy głosy poezji” Herberta	19
3. „Noc Pascala” i soczewka wyobraźni.....	27
4. Program Pana Cogito na tle dawnych i nowych koncepcji wyobraźni	30
5. Obecność Pascala w twórczości T.S. Eliota i Z. Herberta	33
6. Ukryty monolog wewnętrzny i wahadło pamięci: <i>Pan Cogito i wyobraźnia</i>	37
7. Wyobraźnia i pamięć jako „zjednoczona wrażliwość” i „zmysł historyczny”	41
8. „Zdolność negatywna” jako „wierność” wyobraźni	45
9. <i>Objective correlative</i> jako obraz poetycki. <i>Cogito, cogitationes i cogitatum. La Figlia che Piange</i> T.S. Eliota oraz <i>Czułość i Kwiaty</i> Z. Herberta.....	47
10. „Niepewna jasność” wieczności i niepewne światło wyobraźni.....	54
11. „Umierająca gwiazda” <i>Wydrążonych ludzi (The Hollow Men)</i>	57
12. Pan Cogito wśród ziemskiej wspólnoty żywych i umarłych.....	60
13. <i>Ars longa</i> i poeta <i>minorum gentium</i> . Poezja czysta i empatia. Względność ocen i mądrość poezji.....	64
14. <i>Spółeczna funkcja poezji</i> według Eliota i hermeneutyczna strategia Pana Cogito. Dialektyka dystansu i współczucia.....	73
15. Pan Cogito – poeta empatii jako przykład poety „bezsobistego”..	76
16. Herbert jako poeta „zdepersonalizowany” na wzór Yeatsa	82
17. List <i>Do Ryszarda Krynickiego</i> – przeciw publicystyce poetyckiej ...	84
18. „Rozszczepiona wrażliwość” i scalająca funkcja poetyckiego obrazu. <i>The Journey of the Magi</i> , „Sowie zagadki” i siła zachwytu...	88
19. Strategia „zjednoczonej wrażliwości” i żywa prawda o człowieku. <i>Poeci metafizyczni</i> T.S. Eliota i <i>Martwa natura z wędzidłem</i> Z. Herberta.....	95
20. W kręgu Sokratesa, Elzenberga i racjonalizmu intuicyjnego.....	102
21. Potęga przykładu: <i>Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin</i>	110
22. Zamknięcie: <i>Tkanina</i> pamięci.....	111
Bibliografia wraz z wykazem skrótów.....	114

II

JESTEM NIKT [1983] – TADEUSZ RÓŻEWICZ W KRĘGU EZRY POUNDA



Motto I:

poetą jest... ten który upadł i który się podnosi
(*Nic w płaszczu Prospera*, 1963)

Motto II:

splątana i długa była moja droga
a na jej końcu stał Ezra Pound

prorok i zdrajca
występny i cnotliwy
w jednej osobie

(jeden z Ojców kościoła poezji, 2005)



1. Wprowadzenie: Sprawa Ezry Pounda

Nad stu czterdziestoma dwoma krótkimi linijkami *Jestem nikt* (1983) Tadeusz Różewicz pracował około piętnastu lat, by bezstronnie przedstawić dramat ojca nowoczesnej poezji, reprezentatywny dla wieku totalitaryzmów. Spektakularna „sprawa Ezry Pounda”, mistrza kilku pokoleń współczesnych poetów amerykańskich i europejskich, oskarżonego w roku 1943 o zdradę ojczystego kraju, od wiosny 1945 roku internowanego w amerykańskim wojskowym obozie karnym pod Pizą, w lutym 1946 osadzonego w szpitalu dla chorych psychicznie przestępców pod Waszyngtonem na ponad dwanaście lat – niepokoiła Różewicza niemal od zarania jego twórczości. Poświęcił jej aż cztery utwory: *Równina* 1954; *Jestem nikt* 1983; *Szkoda* 2002; *jeden z Ojców kościoła poezji* 2005. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje poemat *Jestem nikt* (1983), który jest jednym z najznamienszych utworów dwudziestowiecznej poezji polskiej. Stanowi przekonujący artystycznie ekwiwalent poetyki Pounda, a ponadto dotyczy problemu moralnych granic wolności słowa, czyli samego rdzenia zarówno osobistego dramatu amerykańskiego poety, jak i dramatu nowoczesnej literatury.

Autor *The Pisan Cantos* (1948), cyklu pieśni (*Cantos LXXIV–LXXXIV*), powstałego tuż po zakończeniu II wojny światowej w wojskowym obozie karnym pod Pizą, ukazany został przez Różewicza w przełomowym momencie życia i twórczości. Poprzez autentyczne realia wiersza¹ przeziiera jednak, podobnie jak w *Pieśniach* Pounda, odwieczny archetyp poety, który podejmuje pełną niebezpiecznych przygód wędrówkę przez życie wzorem mitycznego Odyseusza.

Poemat należy do bogatej galerii udramatyzowanych masek artystów, myślicieli, postaci fikcyjnych i zwykłych ludzi, zainicjowanej przez Pounda m.in. poematem *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), a współtworzonej przez wielu dwudziestowiecznych poetów. Utwór Różewicza – w odróż-

¹ Różewicz korzystał z niemieckiej relacji prasowej „sprawy Pounda”: T. Drewnowski, *Walka o oddech – biopoetyka, o pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002, 295.

nieniu od Mauberleya, Alfreda Pruffrocka² i Pana Cogito³ – poświęcony został postaci autentycznej, rzeczywistemu twórcy estetycznych podstaw anglosaskiego modernizmu⁴.

Jestem nikt Tadeusza Różewicza wypełnia wieloletnią lukę w polonistycznej refleksji krytycznej nad zewnętrznymi kontekstami literackimi dwudziestowiecznej poezji polskiej i dramatu poetyckiego. Poszerza i uzasadnia wyrażoną w roku 1947 opinię Miłosza o Poundzie:

„To co żywe i aktualne jest oczywiście trwałym przedmiotem sporów. Jedną z najbardziej gwałtownych figur z trwałym wpływem na rozwój poezji amerykańskiej był Ezra Pound, długoletni dobrowolny emigrant do Europy, obecnie uwięziony w domu obłąkanych; powód – kolaboracja z rządem faszystowskim w Rzymie”⁵.

Wiersz uzupełnia też w sposób istotny panoramę dwudziestowiecznego tła literackiego z popularnej książki *To jest klasycyzm* (1978) Ryszarda Przybylskiego, który nadmiernie poszerzył pojęcie „nowoczesnego klasycyzmu” (kosztem bardziej powszechnych w krajach anglosaskich imagizmu, wertycyzmu) i za prekursorów prądu uznał T. Hulme’a i L. Staffa. Tak skonstruowany termin odniósł bezpośrednio m.in. do poezji Różewicza i Herberta, a pośrednio także do dzieł E. Pounda i T.S. Eliota, pomimo że poetycki styl stworzony przez obu tych artystów (podobnie jak nurt imagizmu – wertycyzmu) postrzegany był już wówczas jako główny wykładnik dwudziestowiecznej nowoczesności, czyli szeroko rozumianego modernizmu. Rzeczywisty „ojciec współczesnej literatury” odznaczał się bowiem – jak ironicznie zauważył Różewicz – szczególną zaletą: „nie miał *dobrego smaku*” (2005), podobnie jak epoka, w której przyszło mu żyć. W swej słusznej – zdaniem polskiego poety – walce z „żywym bogiem / kapitalistycznego świata / złotym cielcem / karmionym mięsem armatnim / wysmarowanym krwią / najlepszych młodych / wybranych / Synów XX wieku”⁶ nader często porzucał granice poezji i wpadał w nurt aktualnej publicystyki. Nie stronił od wulgaryzmów oraz dosadnego,

² T.S. Eliot, *Pruffrock and Other Observations* [1917] [w:] *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber, 1970.

³ Z. Herbert, *Pan Cogito* [1974].

⁴ C.K. Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London: Macmillan, 1989.

⁵ Cz. Miłosz, *Wprowadzenie w Amerykanów* (1947) [w:] *Kontynenty*, Kraków: Znak, 1999, 95.

⁶ Różewicz we wspomnianym na wstępie ostatnim wierszu poświęconym Poundowi pt. *Jeden z Ojców kościoła poezji* [w:] *Utwory zebrane: Poezja*, t. 4, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006, 337–343 wielokrotnie cytuje sparafrazowane przez siebie fragmenty sławnego antywojennego poematu Pounda *Hugh Selwyn Mauberley. Life and Contacts* [1920] [w:] E. Pound, *Selected Poems*, Edited with an introduction by T.S. Eliot [1928], London: Faber & Faber, reprint 1971, 175–176.

ekspresjonistycznego języka i stylu, zwłaszcza w *opus magnum* swego życia, epickim zbiorze *Pieśni (Cantos)*, pisanym począwszy od lat dwudziestych i nader słabo znanym w Polsce.

Poemat z roku 1983 wypełnia zatem „białą plamę” w zarysowanym przez krytyka w roku 1978, światowym tle powojennej poezji polskiej i koncentruje się na życiu oraz twórczości rzeczywistego „ojca współczesnej literatury”, E. Pounda, mistrza T.S. Eliota, jako na znaczącym *exemplum* losu artysty we współczesnym świecie. Tadeusz Różewicz kreśli tragiczny portret poety, uznanego powszechnie za „ojca literatury nowoczesnej”, i tworzy przekonujący własny wariant poetyki Pounda. Wprowadza też, istotne dla Pounda i dwudziestowiecznej poezji anglosaskiej, orientalne tło kulturowe (Chiny, Japonia) i w ten sposób przekracza wąską, „śródziemnomorską” koncepcję „nowoczesnego klasycyzmu” spod znaku Hulme’a, który miał potwierdzać wspólne miejsca, obrazy oraz odwieczne wzorce literatury i kultury.

Jestem nikt to także pewnego rodzaju zadośćuczynienie Różewicza za pochopną wypowiedź quasi-poetycką sprzed lat trzydziestu, z poematu „otwartego” *Równina* (1954), o stopniowej degeneracji poezji amerykańskiej „od ludzkiej pieśni Walta Whitmana” do „bełkotu” Ezry Pounda, zdrajcy, „który ukryty jest / przed gniewem narodu / w domu obłąkanych”. Słowa te padły w końcowej apostrofie poematu, skierowanej do przyjaciół z „kraju czterdziestu ośmiu gwiazd”:

Jakże długą drogę
przeszedł wasz kraj
od ludzkiej pieśni
Walta Whitmana
do bełkotu Ezry Pounda
który ukryty jest
przed gniewem narodu
w domu obłąkanych
jakże długa i ciemna droga
a na końcu jej stoi
Ezra Pound zdrajca⁷

Propagandowy ton zakończenia podważa programową „otwartość” poematu, wymierzonego w socrealizm i czarno-białą wizję powojennej rzeczywistości. Sprzecznność tę zauważył i wypomnił Różewiczowi (1956) Kazimierz Wyka⁸, świadomy zarówno złożonej sytuacji politycznej ówczesnego świata, jak i stopniowo odzyskiwanej przez Pounda po-

⁷ T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957, 259.

⁸ K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa: PIW, 1977, 108.

zycji w powojennym życiu literackim starego i nowego kontynentu. Dwadzieścia lat potem Różewicz powróci do „sprawy Pounda” i jeszcze raz rozważy postawione w *Równinie* zarzuty, które w latach 2002, 2005 dwukrotnie jeszcze uszczegółowi.

2. Powrót Pounda po roku 1947 na amerykańską i europejską scenę literacką

Wcześniej jednak, w roku 1947, sprawę Pounda poruszył Czesław Miłosz⁹. W cytowanym już *Wprowadzeniu w Amerykanów*, opublikowanym jeszcze na łamach „*Twórczości*”, pisał o ciągle dominującej, choć kontrowersyjnej, pozycji Pounda na międzynarodowym forum artystów, przypominając, że większość twórców nadal uważa Pounda za swego literackiego mistrza oraz przyjaciela i z tego powodu wielu z nich od razu (1945) zaangażowało się w sprawę ułaskawienia i uwolnienia „jednego z najwybitniejszych poetów”¹⁰. O jego niesłabnącym oddziaływaniu artystycznym przekonywała również wzmożona od końca lat czterdziestych akcja wydawnicza na rzecz Pounda.

W roku 1947 ukazała się antologia pism Konfucjusza¹¹, którą poeta przygotował w obozie pod Pizą. Przypomniała ona znany fakt, że to Konfucjusz (a nie Mussolini¹²) stanowił dla Pounda od najwcześniejszych lat¹³ swoistą ikonę mędrca i nauczyciela podstaw ładu moralnego zarówno w życiu poszczególnych jednostek, jak i ludzkich zbiorowości.

W roku 1948 wychodzą przejmujące *The Pisan Cantos* (LXXIV–LXXXIV), również powstałe w obozie pod Pizą. W tymże roku, w Londynie, znane wydawnictwo Faber & Faber rozpoczyna druk pism Ezry Pounda i wznawia jego *Selected Poems* z przedmową T.S. Eliota

⁹ Wkrótce potem, jak Pound, również oskarżony o zdradę ojczystego kraju.

¹⁰ Wiele lat później w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych stało się to powodem do oskarżenia o „fasyzm” wszystkich najwybitniejszych obrońców Pounda, włącznie z T.S. Eliotem. Tło i mechanizm tych oskarżeń rzeczowo analizuje Wendy Stallard Flory w faktograficznym artykule *Pound and antisemitism* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (2001), ed. I. Nadel, 284–300.

¹¹ *Confucius, The Unwobbling Pivot & The Great Digest* (dated D.T. C., Pisa, Oct. 5–Nov. 5, 1945).

¹² Pound poznał Mussoliniego w roku 1933 w Rzymie.

¹³ Pound zaczął przekładać pisma Konfucjusza jeszcze przed II wojną światową. W roku 1928 wyszło w Waszyngtonie tłumaczenie Pounda *Tu Hio or The Great Learning*, a w roku 1937 w Mediolanie ukazał się kolejny przekład *Confucius, Digest of the Analects*.

(niezmienioną od roku 1928). „Autentycznej (*genuine*) poetyckiej oryginalności Pounda”, twórcy nowej odmiany angielskiego wiersza i poezji, przeciwstawia tam Eliot „wątpliwą” (*spurious*) poetycką oryginalność Withmana, w którym widzi przede wszystkim „wielkiego prozaika” (s. 10)¹⁴. Wkrótce też połowę swej Literackiej Nagrody Nobla (1948) odda Eliot¹⁵ do dyspozycji *il miglior fabbro*, „lepszego majstra”¹⁶ (lub „rzemieślnika”¹⁷), redaktora dedykowanej mu niegdyś *Ziemi jałowej*. Wspomagać go będzie również E.E. Cummings i wielu innych twórców.

Przyjaciółka poety, znana skrzypaczka Olga Rudge¹⁸, wydaje w tym samym roku 1948, w Sienie, teksty sześciu rzymskich audycji radiowych pod znamienym tytułem *If This Be Treason*¹⁹. W roku 1949 *The Pisan Cantos* odznaczone zostają w Stanach Zjednoczonych prestiżową nagrodą literacką (Bollingen Prize)²⁰. Uznano je najpierw za najwybitniejsze dzieło poetyckie Pounda, a potem także za drugie, obok *Ziemi jałowej* T.S. Eliota, arcydzieło anglo-amerykańskiego modernizmu²¹.

Rok 1951 przynosi nowe tłumaczenie Konfucjusza²² oraz monografię Hugh Kennera *The Poetry of Ezra Pound*. Wkrótce też wychodzą w Londynie *The Translations of Ezra Pound* (1953) oraz *Literary Essays of Ezra Pound* (1954) ze wstępem T.S. Eliota, który stwierdza, że teorie Pounda odegrały przełomową rolę w rozwoju poezji w pierwszej połowie XX wieku i stały się dla młodszych poetów rzetelnym źródłem wiedzy o sztuce poetyckiej.

Eseje ponownie przybliżają poetykę i estetykę Pounda. Przekłady wprowadzają czytelnika w bliskie współczesnej wrażliwości światy poetyckie dawno zmarłych poetów. Ożywają rzymskie elegie Sekstusa Pro-

¹⁴ To zaś na pewno spodobałoby się Poundowi, który uważał, że linijka wiersza ma wzorować się na oszczędnym zdaniu prozatorskim, zwłaszcza Flauberta. Por. *The Prose Tradition in Verse* [w:] *The Literary Essays of Ezra Pound* (1954).

¹⁵ J. Niemojowski, 1993, 213.

¹⁶ E. Pound, *Il miglior fabbro* [w:] *Duch romański*, przeł. L. Engelking, Warszawa: Czytelnik, 1999. Dosłowne znaczenie *il miglior fabbro* to – „lepszy kowal”.

¹⁷ M. Żurowski, *Ezra Pound, „lepszy rzemieślnik”* [w:] *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007, 448–471.

¹⁸ Olga Rudge była matką Mary de Rachewiltz, ukochanej córki poety.

¹⁹ *Czy można nazwać to zdradą?*

²⁰ Decyzja jury wyniknęła z przyjętego przez nią stanowiska o oddzieleniu błędu człowieka, spowodowanego psychozą, od niewątpliwiej wartości jego dzieła. Stanowisko to uratowało poezję Pounda dla przyszłych pokoleń, lecz wywołało gwałtowną reakcję środowisk związanych z lewicowym pismem „The New Masses”. Por. W.S. Flory, *op.cit.*, 285.

²¹ C.K. Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London: Macmillan, 1989, 287.

²² *Confucian Analects*.

percjusza i pieśni Katullusa, kancony i ballady trubadurów prowansalskich, tanki i haiku poetów chińskich, wiersze francuskich symbolistów (w tym O.V. Miłosza), piętnastowieczne dramaty japońskich twórców *Noh*.

Według przedmowy Hugh Kennera, przekłady poetyckie Pounda, podobnie jak jego wiersze, nie są „translacjami słów”, lecz ekwiwalentami „treści”, czyli obrazów, tematów i towarzyszącej im aury emocjonalnej oraz rytmu. Są rezultatem empatii i jasnowidzenia tłumacza, stanowią poruszające współczesnego czytelnika adaptacje dawnych tekstów. W odczuciu T.S. Eliota utwory Pounda poszerzają, wzbogacają i otwierają na inne kultury horyzont duchowy Europejczyków²³.

Podobnie jak większość wierszy Pounda, także i jego przekłady reprezentują nowoczesny gatunek dramatycznej „maski”, czyli „persony”, który wprowadził on do dwudziestowiecznej liryki anglo-amerykańskiej i europejskiej oraz zespolił z przeżyciem epifanii.

„Maska – pisze Pound – [...] jest to krótki, tzw. dramatyczny utwór liryczny, wypreparowana tkanka poetycka dramatu, którego resztkę (kości i ścięgna prozy) pozostawiono wyobraźni czytelnika; tak utwór napisano, by z niego wynikała; lub też podano w krótkiej notatce. Chwytam postać, która mnie interesuje w takim momencie, w którym zwróciła na siebie moją uwagę, zwykle w momencie śpiewu, autoanalizy, zrozumienia, które przyszło nagle, lub objawienia”²⁴.

W roku 1955 ukazuje się *Rock-Drill de los Cantares (Skalne wiertło pieśni)*, kolejna sekwencja²⁵ *Cantos*. Obejmuje ona dalsze dziesięć pieśni LXXXV–XCV i uważana jest za poetycki „manifest” Pounda, jednak nietypowy, gdyż utrzymany w poetyce fragmentu, charakterystycznej dla późnych *Pieśni*.

Przez kilka lat trwać będzie kolejna burzliwa dyskusja wokół listów Pounda z lat 1907–1941 (wyd. 1950) i dalsza batalia o uwolnienie poety ze szpitala dla umysłowo chorych w Waszyngtonie, gdzie przebywał od roku 1946 po orzeczeniu sądowym o niepoczytalności, wydanym m.in. na podstawie zeznań kolegi ze studiów na uniwersytecie w Pensylwanii²⁶, lekarza i znanego poety-imagisty, Williama Carlosa Williamsa, który opinią swoją ratował Pounda od grożącej mu wówczas kary śmierci za to, że po roku 1941 na włoskich falach radiowych wspierał wrogą wobec aliantów politykę Mussoliniego i w ten sposób, jak twierdzili jego przeciwnicy, zdradził swój kraj.

²³ T.S. Eliot, *The Unity of European Culture* [w:] *Notes towards the Definition of Culture*, London: Faber & Faber, 1948.

²⁴ Jest to podana przez J. Niemojowskiego definicja maski z listu Pounda do Williama Carlosa Williamsa z roku 1908, E. Pound, *Poezje*, 1993, 39.

²⁵ *Section*.

²⁶ 1901–1902.

Dowodem zdrady miały być propagandowe pogadanki Pounda na tematy polityczno-ekonomiczne, w których dominował problem lichwy²⁷ (łac. *usura*). Zaczął je wygłaszać w radiu włoskim jeszcze w roku 1935, przerwał po przystąpieniu Stanów Zjednoczonych do wojny z państwami „Osi” w roku 1941, po czym, gdy odmówiono mu powrotu do USA, wznowił je i kontynuował aż do zwycięskiej inwazji wojsk aliantów na Italię²⁸.

„Nie wzywał żołnierzy do dezercji, co próbowano mu później zarzucić, ale osłabiał ich morale, budził gniew i oburzenie: najwybitniejszy poeta USA na usługach wroga!”

– komentował *ex post* w biograficznym esejku Stanisław Helsztyński (1976)²⁹.

Dnia 18 kwietnia 1958 roku sąd w Waszyngtonie ostatecznie umorzył oskarżenie Ezry Pounda o zdradę stanu na wniosek Roberta Frosta, Archibalda MacLeisha, Ernesta Hemingwaya i wielu innych, którym przewodził Thomas S. Eliot. 7 maja 1958 roku sławny więzień zostaje ostatecznie zwolniony z St. Elisabeth’s Hospital, odwiedza swój dom rodziny w Wyncote, w Pensylwanii oraz Williama Carlosa Williamsa w New Jersey i udaje się do Italii, najpierw do Neapolu, a potem do średnio-wiecznego zamku w Tyrolu, do swojej córki Mary, żony księcia Borysa de Rachewiltz. W grudniu 1959 roku wydaje *Thrones de los Cantares* (XCVI–CIX), dalszy tom *Pieśni* (*Cantos*). Od końca roku 1959 cierpi na powracające ataki depresji, której przejawem jest uporczywe milczenie. Jak pisze Wendy Stallard Flory:

„Zwolniony z pobytu wśród chorych psychicznie, zaczął rozważać swoje długo tłumione poczucie winy i wstydu. Donald Hall opisuje szczegółowo, jak w marcu 1960, po krótkich wybuchach entuzjazmu, niespodziewanie popadał w rozpacz i stan fizycznego wyczerpania”³⁰.

W roku 1962 przechodzi operację nerek i stan jego zdrowia się poprawia. W 1963 otrzymuje nagrodę Academy of American Poets Award. W 1964 wraz z Mary Spann wydaje antologię *Confucius to Cummings*³¹. W roku 1965 bierze udział w uroczystościach pogrzebowych T.S. Eliota w Westminster Abbey w Londynie, potem w Dublinie składa wizytę wdowie po W.B. Yeatsie, którego był niegdyś sekretarzem i przyjacie-

²⁷ Termin *usura* pojawia się w wersji 17 analizowanego poematu *Jestem nikt*.

²⁸ *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, 1999, XXV.

²⁹ S. Helsztyński, *Wprowadzenie do Ezry Pounda* [w:] *Od Chaucera do Ezry Pounda*, Warszawa: PIW, 1976, 171–187.

³⁰ W.S. Flory, *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, 1999, 296.

³¹ W Nowym Jorku, w wydawnictwie New Directions (1964).

lem. W tym samym roku – 1965 – w Paryżu uczestniczy w przedstawieniu *Końcówki* Becketta, który następnie odwiedza go w hotelu. W roku 1967 jedzie do Zurychu na grób Jamesa Joyce'a. W październiku 1967 roku spotyka się w Wenecji z dużo młodszym poetą Allenem Ginsbergiem i przerywa swe milczenie, by stwierdzić, że jego własne pisma to dowód „głupoty i ignorancji” oraz że jego najgorszym błędem był „głupi, podmiejski antysemityzm, który wszystko zepsuł”. Żegnając Ginsberga, dodaje: „powinienem być spisać się lepiej”³².

W roku 1969 Pound uczestniczy w Nowym Jorku w otwarciu ekspozycji manuskryptu *Ziemi jałowej* oraz w spotkaniu Akademii Poetów Amerykańskich. W Hamilton College, w którym niegdyś studiował, w towarzystwie swego wydawcy³³, otrzymuje owację publiczności na stojąco. Umiera w roku 1972 w Wenecji w wieku 87 lat. Tam też go pochowano w protestanckiej części cmentarza San Michele³⁴. Fakt ten odnotowuje w roku 2002 Czesław Miłosz w poemacie pt. *Czeladnik* (cz. II) ku czci Oskara Miłosza, którego utwory Pound przetłumaczył na język angielski. Rok po śmierci Pounda założono pismo „Paideuma” (1973).

3. Zarys polskiej recepcji życia i twórczości Ezry Pounda w latach 1954–2005. Od poematu *Równina* [1954] do wiersza Różewicza *jeden z Ojców kościoła poezji* [2005]³⁵

W 1956 roku, dwa lata po ukazaniu się *Równiny* Różewicza, w artykule *Poezja amerykańska*³⁶, ogłoszonym już w paryskiej „Kulturze”, Czesław Miłosz pisał ponownie o nieustannych „awanturach wokół Pounda” i przypominał, że nowoczesny przełom w poezji amerykańskiej zapoczątkował manifest związanych z Poundem imagistów. Wymieniał główne założenia imagistów:

³² W.S. Flory, *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, 1999.

³³ James Laughlin, był dyrektorem wydawnictwa New Directions, w którym ukazały się w roku 1970 *The Cantos I–CXVII*.

³⁴ Por. *Chronology* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (1999), ed. I. Nadel, XVII–XXXI.

³⁵ T. Różewicz, *jeden z Ojców kościoła poezji* [w:] *Utwory zebrane: Poezja*, t. 4, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006.

³⁶ Cz. Miłosz, *Poezja amerykańska* (1956) [w:] *Kontynenty*, 1999, 410–411.

„[...] powrót do mowy codziennej, ściśle zastosowanie słowa, odwrót od dekoracyjności, wiersz wolny, dowolność tematu, użytek z obrazu, twardość i jasność w opozycji do mglistości i nieokreśloności, zwartość”³⁷.

Przywoływał też konteksty malarstwa abstrakcyjnego, poezji Apollinaire’a, Cendrarsa, Larbauda i Marinettiego³⁸.

Wcześniej, we *Wprowadzeniu w Amerykanów* (1947) Miłosz wspominał m.in. Cummingsa, bliskiego autorowi *Cantos*. Teraz (1956) cytował we własnym przekładzie drugiego ucznia i przyjaciela Pounda, Williama Carlosa Williamsa. Trafnie zwracał uwagę na ciągłość rozwojową poezji amerykańskiej i jej trwały związek z poezją angielską oraz z językiem „codziennym”. Jako szczególną cechę nowoczesnej poezji amerykańskiej, bliską współczesnemu czytelnikowi polskiemu, wymienił „bezpośrednie traktowanie przedmiotu”, „wstyd uczuć”, „duży ładunek intelektualny” oraz „dążenie do nagości języka”, które „nie jest bynajmniej lekceważeniem formy, tak jak nie jest w Polsce u Tadeusza Różewicza [...] i u nowych poetów emigracyjnych”. Jako przykłady najbliższych Amerykanom poetów polskich wskazał Tadeusza Różewicza³⁹ oraz Bogdana Czajkowskiego z londyńskich „Kontynentów”⁴⁰. W roku 1956 Miłosz ciągle jeszcze koncentrował się głównie na imagistycznych utworach Pounda. Nigdy nie poddał analizie poetyki „Mauberleya” (1920), ani międzywojennych *Cantos* czy też przełomowych *Pieśni pizańskich*, ponieważ powojennym utworom Pounda zarzucał chaos (*Świadectwo poezji*, 1983). Lukę tę z biegiem lat wypełnili inni tłumacze i poeci, w tym Tadeusz Różewicz.

Pierwszy polski wybór wierszy Pounda ukazał się w przekładach Jerzego Niemojowskiego w tomie pt. *Maska i pieśń* w roku 1960 w Monachium, centrum niemieckiej recepcji Pounda⁴¹. W roku 1966 Kazimierz Wierzyński, który wcześniej już (1957) porównywał rolę Pounda w poezji anglojęzycznej do roli Staffa w odrodzeniu liryki polskiej⁴², teraz,

³⁷ Antologia imagistów *Des Imagistes* ukazała się w Nowym Jorku w 1914 roku przy współudziale Pounda.

³⁸ Miłosz pomija milczeniem fakt, że Pound nie akceptował futuryzmu. Uważał, że nurt ten nie potrafił uporać się z intelektualnym wyzwaniem wielkiej europejskiej tradycji poetyckiej, więc po prostu ją odrzucił.

³⁹ *Ibidem*, 419. W eseju *Poezja amerykańska* (1956) Miłosz życzy Różewiczowi, by „wyzwolił się z okropnej słodkawej manieri, w którą go wpędzili”.

⁴⁰ Należeli tu m.in. Andrzej Busza, Adam Czerniawski, późniejszy znakomity tłumacz wierszy Różewicza na język angielski, oraz Bolesław Taborski, Janusz Ihnatowicz, Jerzy Sito.

⁴¹ Tam też drukuje swoje przekłady zaprzyjaźniony z Poundem ekspresjonista, S.W. Jankowski. Przekłady te omawia Helsztyński w książce *Dobranoc miły książę*, 1971.

⁴² K. Wierzyński, *O Leopoldzie Staffie* (1957) [w:] *Cygańskim wozem*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1966, 136.

jako naoczny świadek, przedstawi w *Mojej prywatnej Ameryce*, swym amerykańskim szkicowniku literackim, trzy najistotniejsze aspekty „sprawy Pounda”: artystyczny, biograficzny i polityczny. Wierzyński uważa Pounda za „jednego z największych poetów piszących po angielsku”, dla którego poezja była największym dobrem, i dziwi się „że człowiek do tego stopnia nieczuły na otaczający świat, zaplątał się przed laty w takie z nim konflikty, że o mało nie przypłacił ich życiem”.

Pisze, że Pound

„[...] próbował wskrzesić w Ameryce wielką poezję, aż uznał sprawę za przegraną i mając 22 lata, opuścił swój – jak mówił – na poły dziki kraj i udał się na dobrowolną emigrację. Zamieszkał w Anglii, potem w Paryżu, wreszcie we Włoszech. Włochy stały się jego ojczyzną z wyboru [...], a miłość do tego kraju ogarnęła także nowy porządek, który wprowadził tam Mussolini”.

Wspomina „listy radiowe”, które Pound zaczął nadawać z Rapallo już w latach trzydziestych i w których „chwalił faszyzm, Mussoliniego i gwałtownie atakował Amerykę”. Pisze, że w normalnych czasach audycje te uznano by „za fantazje awanturniczego dziwaka, bo ostatecznie w Ameryce można mówić dosłownie wszystko i nikt nikogo nie pociąga za to do odpowiedzialności sądowej”. Jednakże

„[...] wybuchła wojna i Mussolini na swoje i Pounda nieszczęście sprzymierzył się z Hitlerem. Pound dostroił swoje listy do potrzeby chwili, napadał na Roosevelta, Churchilla, bankierów, Żydów. Ostrzegał Amerykanów, żeby nie liczyli w tej wojnie na wygraną, ponieważ walczą po stronie niemającej słuszności”.

Na podstawie własnej lektury fragmentów owych radiowych „listów” Pounda z czasów wojny Wierzyński konstatuje, że świadczą one „nie tylko o dziwactwach, ale i kompletnym zamęcie w głowie poety”, który na tej podstawie uznany został „za zdrajcę swego kraju”.

Wspomina, że gdy w listopadzie 1945 roku przewieziono Pounda do Ameryki, by postawić go przed sądem

„[...] w prasie amerykańskiej zawrzało. Wszyscy położyli większy akcent na jego literackie zasługi niż na polityczne szaleństwa. Tylko »New Masses«⁴³, pismo komunistyczne, domagało się dla Pounda kary śmierci”.

Wierzyński przypomina toczący się wówczas proces norymberski, który powodował, że „sprawy gardłowe niejako wisiły w powietrzu”. Dodaje jednak, że

„[...] byłoby rzeczą bez precedensu i nie do pomyślenia w kraju wolności słowa, gdyby poeta został stracony za najbardziej nawet karygodne słowa. Nerwowy stan Pounda i jego wrodzona ekscentryczność nasunęły naturalne wyjście. Pound zo-

⁴³ W.S. Flory, *op.cit.*, 285.

stał poddany obserwacji psychiatrycznej i na podstawie orzeczenia trzech lekarzy uznany przez sąd za chorego umysłowo. Z więzienia przewieziono go do szpitala św. Elżbiety w Waszyngtonie”.

Spędził tam łącznie ponad dwanaście lat, nie przerywając pracy artystycznej.

Wierzyński kategorycznie stwierdza, że „występy polityczne Pounda nie dadzą się obronić”, lecz dodaje, iż:

„[...] mimo że nie zgadzał się z nim nikt, poeci nie opuścili starego mistrza w trudnych chwilach. Thomas Stearns Eliot, Archibald MacLeish, Karl Sandburg i Robert Frost robili wszystko, by ocalić pióro Pounda dla poezji”.

W zakończeniu konkluduje:

„Ezra Pound jest poetą dla poetów. Dla przeciętnej publiczności literackiej więcej znaczy jego nazwisko niż utwory. Może nigdy nie będzie inaczej. Ale »sprawa Ezry Pounda« nie przestaje mieć swojej wymowy. W »na poły dzikim kraju« znalazło się więcej kultury i tolerancji wobec zbłąkanego poety niż w wielu państwach o wielkoświatowych ambicjach, gdzie pisarzy arestuje się, więzi albo zsyła do obozów śmierci”⁴⁴.

Wyrazem artystycznej solidarności Wierzyńskiego z Poundem, który tylko dzięki ludzkiej przyjaźni oraz miłości do dwóch bliskich kobiet i do sztuki przetrwał okrutną próbę losu, jaki sam sobie zgotował, jest wiersz *Próg Persefony* z tomu *Sen mara* (1969). Osnuty został na motywach *Pieśni XCIII* z cyklu *Rock-Drill de los Cantares*⁴⁵, czyli tzw. poetyckiego „notatnika” Pounda, który to cykl uważa się za manifest poetycki autora *Cantos*. Emigracyjny wiersz Wierzyńskiego, który mówi o traumie poety-wygnança, napisany został w odnowionej pod wpływem poezji amerykańskiej nowej poetyce, zbliżonej do Różewicza:

Próg Persefony

*You who dare Persephone's threshold,
Beloved, do not fall apart in my hands*⁴⁶.
Ezra Pund

Nie rozpadaj się w moich rękach,
Beloved,
Słowo moje
Które schodzisz do ciemności
I wychodzisz na jasność,

⁴⁴ K. Wierzyński, *Sprawa Ezry Pounda* [w:] *Moja prywatna Ameryka*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1966, 175–181.

⁴⁵ *Skalne wiertło pieśni*, zawiera pieśni od LXXXV–XCXV.

⁴⁶ *The Cantos of Ezra Pound (I–CLX)*, London: Faber & Faber, 1968, 665.

Czekam na ciebie ratunku mój,
 Wyglądam ciebie
 Nadziejo moja,
 Żyję według ciebie Zegarze mój,
 Szukam wróżb w tobie
 Senniku mój,
 Urzeczywistniam cię
 Mitologio moja,
Beloved,
 Nie rozpadaj się w moich rękach⁴⁷.

Motto wyjęte z kancony Pounda, podobnie jak cały wiersz Wierzyńskiego, odsyła do *Pieśni XCIII*, reprezentatywnej dla późnej poetyki Pounda, opartej na luźnych skojarzeniach obrazowych i słownych, bardziej emocjonalnej i sensualnej od wcześniejszych utworów. W *Pieśni* tej w rytmie swobodnie przepływających i powracających myśli i obrazów⁴⁸ amerykański poeta wyraża niezłomną wiarę w ocalającą od rozpaczyci moc sztuki słowa i wyjaśnia, jak teraz, po zakończeniu II wojny światowej, rozumie zwodniczą i tragiczną w skutkach, utopijną ideę „budowy raj na ziemi”, za cenę odrzucenia odwiecznych norm moralnych.

A man's paradise is his good nature (Rajem człowieka jest jego dobroć)⁴⁹, czytamy w pierwszej linijce *Canta XCIII*, która jest przekładem piktogramu Katiego, sentencji sprzed czterech tysięcy lat, ułożonej niegdyś przez egipskiego mędrca. Z komentarza Pounda dowiadujemy się, że *good nature*, czyli dobroć, przejawia się poprzez stosunek człowieka do istot słabszych: przede wszystkim do zwierząt, do głodujących i do duchów zmarłych ludzi. Pound solidaryzuje się z tym poglądem i przypomina miłosierne postępowanie pierwszych ojców chrześcijaństwa wobec biedaków, głodnych chleba i sprawiedliwości społecznej oraz dobroć poety Amfiona wobec zwierząt. Powołuje się na komentatorów pism Arystotelesa oraz na nauki Konfucjusza.

Zwraca uwagę na różnicę między abstrakcyjną wiedzą o przyrodzie i moralności a moralnym postępowaniem w konkretnych sytuacjach i upomina się o bliską wszystkim religiom świata zasadę współczucia (*compassion*). Przypomina naukę Dantego, „że miłość jest »formą« filozofii”⁵⁰, a zasadę miłosierdzia odnosi także do cierpienia, którego przyczyną jest często rozpaczliwa i niewłaściwie pojęta namiętna miłość, z jakiej często rodzi się sztuka.

⁴⁷ K. Wierzyński, *Sen mara*, Paryż: Instytut Literacki, 1969, 10.

⁴⁸ Odpowiedników egipskich piktogramów i chińskich liter-ideogramów.

⁴⁹ Por. „Rajem człowieka jest jego dobre usposobienie”, przeł. J. Niemojowski (1993), 198.

⁵⁰ *That love is the form of philosophy, / is its shape (e forma di Filosofia). The Cantos of Ezra Pound (I–CLIX)*, 659.

Przyzywa na pomoc św. Krzysztofa, Izydę i Prozerpinę. W sposób fragmentaryczny i aluzyjny – właściwy jego, jak pisał, poetyckim „notatkom”⁵¹ – przytacza historię Orfeusza oraz Tristana i Izoldy na dowód, że gwałtowna pasja tylko pozornie niszczy życie. W rzeczywistości bowiem ocala odwieczne marzenie poetów o raju poezji czystej i miłości spełnionej. Na poparcie swej tezy przypomina, że w Delfach, dawnym miejscu kultu Apollina i Dionizosa, siła witalna zielonej murawy nieustannie odradza ukryte w niej mityczne źródło Kastalii, naturalny symbol poetyckiego natchnienia (*by sword Castalia again / mocą murawy znów Kastalia / dzięki murawie znowu Kastalia*)⁵².

W roku 1974 wychodzi w kraju trzeci tom *Antologii poetów języka angielskiego*⁵³. Przynosi on pierwszy dostępny dla ogółu polskich czytelników reprezentatywny wybór utworów Pounda z różnych okresów jego twórczości w artystycznych tłumaczeniach Jerzego Niemojowskiego, Haliny Poświatowskiej, Leszka Elektorowicza i Janusza Ihnatowicza⁵⁴. Najbliższy poetyce Pounda z okresu tworzenia przezeń podstaw estetyki nowoczesnej jest naturalny językowo przekład Poświatowskiej, znanego wiersza *Studium z estetyki* z roku 1916. Dwie skontrastowane z sobą sytuacje, zaczerpnięte z codziennego życia, pokazują tu naocznie istotę przełomu estetycznego, jakiego w poezji światowej dokonał Pound. Przełom ten polegał na zwróceniu się wyobraźni wizualnej ku codziennemu językowi i naturalnemu otoczeniu człowieka, jako głównemu źródłu mitów, podnięt artystycznych i przeżyć estetycznych, zwłaszcza piękna:

Studium z estetyki

Drobne dzieci w podartej odzieży,
 Porażone niezwykłą mądrością,
 Zaprzestały zabawy, kiedy przechodziła,
 I wrzaskiem wypełniły bruk:
Guarda! Ahi guarda! Ch'e be'a.

Lecz trzy lata później
 Słyszałem młodego Dante, którego nazwiska nie znam –
 Bo tam, w Syrmione, jest dwudziestu ośmiu młodych Dantych i trzydziestu czterech Katullusów

⁵¹ E. Pound, *Pieśni*, wyb. A. Sosnowski, przeł. L. Engelking, K. Kozioł, A. Sosnowski, A. Szuba, Warszawa: PIW, 1996, 126.

⁵² Por. *The Cantos*, 1968, XCIII, w. 46–58, 657. Por. „znów Kastalia w murawach”, J. Niemojowski (1993), 199.

⁵³ *Poeci języka angielskiego*, t. III, wyb. i oprac. H. Krzeczowski, J. Sito, J. Żuławski, Warszawa: PIW, 1974, 202–229.

⁵⁴ Z grupy poetyckiej londyńskich „Kontynentów”.

I było to w okresie wielkiego poławu,
 I jego rodzice
 Pakowali ryby w wielkie drewniane skrzynie,
 By je zawieźć na targ do Brescii, i on
 Skakał dokoła, chwytając jasne ryby,
 I wpadał obydwojgu pod nogi,
 I na próżno żądali, by *sta fermo!*
 I kiedy nie pozwolili mu ułożyć ryb w skrzyni,
 Rozrzucił te, które już były ułożone,
 Mrużąc z zadowoleniem
 Identyczne zdanie
Ch'e be'a.
 I słysząc to byłem lekko zmieszany.
 (przeł. Halina Poświatowska)

Antologia z roku 1974 udostępnia też imagistyczny *Portret kobiety* (1912) w przekładzie Jerzego Niemojowskiego oraz ironiczno-satyryczny, udratyzowany poemat-maskę *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), pierwszy przykład destrukcji jednolitego dotąd podmiotu przez ironiczną grę zmiennych „punktów widzenia”, dalej *Canto I*, które nawiązuje do *Odysei* i zespala *magnum opus* Pounda z eposem Homera, wreszcie sławne konfucjańskie *Canto XIII* w przekładzie Poświatowskiej, które nakazuje być miłosiernym nawet wobec zbrodniarzy, na koniec zaś wymierzoną w lichwę *Pieśń XLV* oraz fragment *Pieśni LXXXI* z mistrzowskiego cyklu *The Pisan Cantos: LXXIV–LXXXIV*. Przynosi ona nastrój ukojenia i w znanej sentencji, przejmująco oddanej przez Janusza Ichnatowicza, określa warunek odnowy duchowej. Jest nim wierność powołaniu poety:

Co ukochałeś wielce pozostanie,
 Reszta to śmierć,
 Co ukochałeś wielce nie będzie ci wydarte⁵⁵.

W tym samym roku 1974 Maciej Żurowski, w szkicu *Ezra Pound, „lepszy rzemieślnik”*, śladem krytyków anglosaskich oddzielił twórczość Pounda od jego bełkotliwych wypowiedzi radiowych z lat wojny, które potępi. Analizuje nader trafnie program estetyczny Pounda w kontekście francuskiego symbolizmu⁵⁶, który Pound, zdaniem wybitnego znawcy zagadnienia, znacznie przekroczył, ponieważ otworzył poezję na sferę zwykłych przedmiotów, realnych doświadczeń, codziennej mowy i precyzji językowej ekspresji. Żurowski dostrzega też w „obrazie” imagistów

⁵⁵ Przeł. J. Ichnatowicz, *Poeci języka angielskiego*, t. III, 222.

⁵⁶ Ten nurt refleksji nadal jest aktualny wśród uczonych i krytyków początku wieku XXI.

bardziej naturalny odpowiednik symbolu⁵⁷ francuskich poetów, a imagizm i wertycyzm uznaje, zgodnie z poglądami większości anglosaskich krytyków, za centralny nurt dwudziestowiecznej poezji oraz wypadkową wszystkich najważniejszych nurtów awangardowych.

W roku 1976 Stanisław Helsztyński (*Od Chaucera do Ezry Pounda*) przedstawi krajowym czytelnikom najważniejsze aspekty polityczno-biograficzne „sprawy Ezry Pounda”. Informuje nie tylko o gniewie i oburzeniu żołnierzy amerykańskich na pogadanki radiowe „najwybitniejszego poety” Nowego Świata, lecz także wskazuje przyczynę jego głębokiego „urazu do swego kraju” z czasów wojny⁵⁸. Wspomina, że w kwietniu 1939 roku Pound, niegdyś w poemacie *Hugh Selwyn Mauberley* (1920) w ostrych słowach podsumowujący straty moralne, które przyniosła I wojna światowa, przeczuwając kolejną katastrofę, odwiedził Amerykę i spotykał się z kongresmanami w nadziei, że uda mu się powstrzymać II wojnę światową. Otrzymał wtedy honorowy stopień w Hamilton College⁵⁹.

Dowiadujemy się też, że w jesieni 1941 roku, zaraz po przystąpieniu Stanów Zjednoczonych do wojny z krajami „Osi”, Pound lojalnie przewał swoje audycje i przez trzy miesiące bezskutecznie starał się wraz z rodziną o powrót do Ameryki. „Złośliwą szykaną” wobec poety nazywa Helsztyński odmówienie Poundowi w roku 1942 przez amerykański konsul w Rzymie prawa do ewakuacji z Italii do Lizbony na pokładzie rządowego samolotu wraz z resztą obywateli amerykańskich.

Zmuszony do pozostania we Włoszech, „źle orientujący się w realiach politycznych”, Pound „zdecydował się na fatalny krok” i podjął przerwany cykl audycji radiowych, co, zważywszy okoliczności historyczne, Helsztyński uważa już za „działanie na szkodę rodzinnego kraju”⁶⁰. Helsztyński informuje też, że w maju 1945 roku Pound sam oddał się w ręce żołnierzy amerykańskich i zażądał rozmowy ze Stalinem lub Tru-

⁵⁷ Zgodnie z ideą „naturalnego symbolu” wyrażoną w ułożonym przez Pounda programie imagizmu *A Few Dont's* (1913) [w:] *Imagist Poetry*, ed. P. Jones, London: Penguin Books, 1972, 130–134.

⁵⁸ Potwierdza go najnowsza kronika życia Pounda w: *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (2001), XXV.

⁵⁹ I po raz pierwszy od ukazania się czasopisma „Blast” [1914] czytał swoje wiersze publicznie na uniwersytecie Harvarda, *ibidem*.

⁶⁰ Według danych z *The Cambridge Companion to E.P.* (2001) w audycjach tych Pound krytykował przystąpienie Stanów Zjednoczonych do wojny i, jak twierdził, „bronił Konstytucji Stanów Zjednoczonych”, a jego psychoza naprawy świata u boku Mussoliniego uległa dalszemu pogłębieniu. Po podpisaniu przez Mussoliniego paktu z Hitlerem w roku 1938 dołączył się do niej także konflikt sumienia. Po odsunięciu Mussoliniego od władzy przez Niemców (1943), Pound opuścił Rzym i na piechotę udał się do Tyrolu na spotkanie z córką Mary. W lipcu 1943 Sąd Najwyższy w Waszyngtonie (District Columbia) oskarżył go zaocznie o zdradę. W maju 1944 Niemcy nakazali mu (wraz z żoną) opuszczenie Rapallo.

manem, co władze wojskowe uznały za przejaw megalomanii. „W odpowiedzi zamknięto go w obozie karnym koło Pizy, umieszczono w żelaznej klatce i przetrzymano tam od maja do października, prawie całe pół roku” – konkluduje polski autor biograficznego eseju o Poundzie.

Helsztyński cytuje też wypowiedzi Hemingwaya i Joyce’a z czasów wielkiego kryzysu gospodarczego z lat trzydziestych, na temat obsesji ekonomicznych Pounda związanych z teorią tzw. Kredytu Społecznego⁶¹. Teoria ta, autorstwa majora C.H. Douglasa⁶², przeciwstawiała się wszechwładzy banków i postulowała, by państwo chroniło interesy obywateli i regulowało wysokość oprocentowania pożyczek udzielanych przez banki prywatne. Przytacza też Helsztyński zeznanie Williama Carlosa Williamsa, list Roberta Frosta w sprawie uwolnienia Pounda ze szpitala św. Elżbiety oraz komentarz dziennika „The Guardian” tuż po wypuszczeniu Pounda na wolność. Deprawuje jednak rangę artystyczną utworów powstałych po II wojnie, w tym całą sekwencję *Pieśni pizańskich* (LXXIV–LXXXIV), które obecnie uważa się za drugie obok *Ziemi jałowej* „wielkie, klasyczne dzieło anglosaskiego modernizmu, również powstałe z załamania i rozpacz”⁶³.

W ostatniej dekadzie XX wieku historyk Paul Johnson⁶⁴ uzna sprawę Pounda za symptomatyczną dla nowoczesnych intelektualistów, zdeorientowanych przez faszyzm oraz komunizm, dwie utopijne i zbrodnicze ideologie. Wtórzy mu Czesław Miłosz:

„Wiek dwudziesty przyniósł wszechobecność historii [...]. Pierwsza wojna światowa, druga wojna światowa, rewolucja w Rosji, ustroje totalitarne narzuciły poetom obowiązki moralne sprzeciwu, choć wielu z nich uległo i nieraz ich protest przeciwko nieludzkości jednej tyranii był cichym przyzwoleniem danym tyranii innej”⁶⁵.

W roku 1980 [„Literatura na Świecie”, 4 (1980)] ukazuje się ostatnie pełne pokory *Canto CXX* w przekładzie Leszka Engelkinga. Jest to przekonujące, choć według krytyków raczej wątpliwe, podsumowanie *Pieśni*⁶⁶ Pounda, tworzonych przez blisko pół wieku, śladem eposów Homera, Dantego i Whitmana⁶⁷. Przyznaje ono wyższość naturze nad wszelkimi poczynaniami człowieka, włącznie ze sztuką:

⁶¹ Majora Clifforda Hugh Douglasa, którego Pound poznał w roku 1918.

⁶² Którego Pound poznał w roku 1918.

⁶³ C.K. Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London: Macmillan, 1989, 287.

⁶⁴ P. Johnson, *Intelektualiści*, przeł. A. Piber, Warszawa: Wydawnictwo „Editions Spotkania”, 1988.

⁶⁵ *Idem*, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków: Znak, 2000, 308.

⁶⁶ Patrz R. Bush, *Late Cantos LXXII–CXVII* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (1999), 109–133.

⁶⁷ *Żdźbła trawy / The Leaves of Grass* (1855).

I have tried to write Paradise
Do not move.

Let the wind speak,
that is paradise.

Let the Gods forgive what I
have made
Let those I love try to forgive
what I have made⁶⁸.

Próbowałem napisać Raj
Nie ruszaj się
Niech wiatr mówi
to jest raj.

Niech mi bogowie wybaczą
to co uczyniłem
Niech ci których kocham spróbują
wybaczyć mi to co uczyniłem.

Notatki do Canto CXVII, które zamykają zbiorową edycję *Cantos* z roku 1970⁶⁹, zawierają natomiast przejmujące modlitewne wyznanie, w którym Pound zwraca się w swoich trzech ulubionych językach: francuskim, angielskim i włoskim z retorycznym pytaniem do boga Dionizosa-Zagreusa:

M'amour, m'amour
what do I love and
where are you?
That I lost my center
fighting the world.
The dreams crashed and are shattered –
and that I tried to make a paradiso
terrestre⁷⁰.

Te wymowne słowa dotarły do Polski dopiero w roku 1996 w wersji Andrzeja Sosnowskiego, wydawcy wyboru *Pieśni Pounda*, który już, podobnie jak Różewicz (z roku 1983), traktuje Pounda przede wszystkim

⁶⁸ R. Bush, *Late Cantos LXXII–CXVII* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (1999), 132. Druga wersja zakończenia, adresowana do przyjaciółki poety, Olgi Rudge, nadrzędną rolę przyznaje cielesnemu pięknu i spełnionej miłości, *ibidem*.

⁶⁹ Wydawnictwo New Directions. Kolejność późnych tekstów Pounda oraz ich „ostateczne” wersje mogą się znacznie różnić między sobą w zależności od periodyku lub wydawnictwa, które je opublikowało. Por. R. Tylor, *The texts of the Cantos* [w:] *The Cambridge Companion...* (1999).

⁷⁰ *Notes for Canto CXVII* [w:] *The Cantos of Ezra Pound*, New York: New Directions, 1970, 802.

jako twórcę nowoczesnej poezji. Jego przekład kojarzy się z poetyką amerykańskich wierszy Wierzyńskiego, z liryką Haliny Poświatowskiej i z Różewiczem:

M'amour, m'amour
 co ukochałem i
 gdzie jesteś ty?
 Że straciłem grunt
 zwalczając świat.
 Sny ścierają się
 i obracają w proch –
 że próbowałem zrobić paradiso
 terrestre⁷¹.
 [...]

Wiersz kończy znamienna sentencja:

To be men not destroyers.
 (Nie burzycielami być lecz ludźmi)⁷²

W roku 1983, tym samym, w którym w tomie *Na powierzchni poematu i w środku* ukazał się poemat Tadeusza Różewicza *Jestem nikt*, H. Krzeczkowski i Z. Łapiński wydają spóźnioną o wiele lat polską antologię najważniejszych tekstów z kręgu Nowej Krytyki (*New Criticism*), wpływowej⁷³ anglo-amerykańskiej szkoły badawczej, która stanowi wypadkową kilku dwudziestowiecznych nurtów krytycznoliterackich: fenomenologii, rosyjskiego formalizmu, semiotyki, „sztuki interpretacji”, krytyki mitograficznej oraz hermeneutyki. Nowi Krytycy, jak trafnie zauważa Zdzisław Łapiński, nie tylko traktowali literaturę jako zjawisko z dziedziny sztuki, lecz także „wprowadzili jako przedmiot studiów literaturę współczesną i w świetle jej zasad zinterpretowali na nowo literaturę dawną”.

Inspirując się esejami Pounda i Eliota, badali estetyczny, semantyczny, komunikacyjny oraz antropologiczny aspekt literatury. Interesowały ich reakcje czytelników na rozmaite strategie artystyczne, które eksponowały zjawisko wieloznaczności tekstów literackich. Inicjatorem *reader's response criticism* (czyli „krytyki czytelniczego odzewu”) był I.A. Richards⁷⁴. Podążający zaś jego tropem Kenneth Burke obnażył pro-

⁷¹ Przeł. A. Sosnowski, E. Pound, *Pieśni*, Warszawa: PIW, 1996, 129.

⁷² *Ibidem*, 129.

⁷³ Wpływ tej szkoły na literaturę i krytykę po obu stronach Oceanu Atlantyckiego trwa od końca lat trzydziestych do końca lat siedemdziesiątych XX wieku. Jej ostatnim ogniwem jest Harold Bloom, znakomity krytyk i współinicjator dekonstrukcjonizmu.

⁷⁴ Jeden z najwybitniejszych angielskich krytyków i teoretyków literatury.

pagandową strategię i pseudoretoryczne chwytły *Mein Kampf*⁷⁵, książki, której, jak później zauważył Tadeusz Różewicz, erudyta Pound, ze szkoda dla siebie, nie przeczytał w stosownym czasie⁷⁶.

Antologię „Nowej Krytyki” otwiera natomiast przytoczony po raz pierwszy w całości szkic prekursora imagizmu Thomasa Ernesta Hulme’a pt. *Romantyzm i klasycyzm*⁷⁷. Powstał on około roku 1913, a więc mniej więcej w tym samym czasie co pierwsze amerykańskie eseje Pounda, poświęcone współczesnej sztuce pisania poezji⁷⁸. W polskiej antologii, zaraz po spopularyzowanym przez książkę R. Przybylskiego tekście Hulme’a, szczęśliwie umieszczono najbardziej reprezentatywny esej Pounda: *ABC czytania*⁷⁹ z roku 1934 (*ABC of Reading*). To syntetyczne wprowadzenie do lektury arcydzieł przeszłości stanowi wyraźny kontrast wobec dziewiętnastowiecznego jeszcze eseju Hulme’a, który patrzy na terażniejszość przez pryzmat schematów z przeszłości, podczas gdy Pound zajmuje stanowisko przeciwstawne: spogląda na przeszłość przez pryzmat najważniejszych założeń własnej nowatorskiej estetyki, zorientowanej na zwykłego czytelnika i sam akt lektury, mający być dla odbiorcy przede wszystkim źródłem przyjemności. Atakuje „nude”, wyraża przekonanie o komunikacyjnej funkcji literatury, formułuje pojęcie „niepozornego piękna” i postulat „kontemplacji rzeczy skończonych”, domaga się od poezji oszczędnego, naturalnego i obrazowego języka, stawia jej za wzór prozę Flauberta. Obraz poetycki rozumie jako rodzaj epifanii, jednorazową i niepowtarzalną konfigurację jakości emocjonalno-sensualno-intelektualnych, tak jak jawią się one świadomości w naocznym doświadczeniu świata.

Szkic wyjaśnia ponadto podstawowe zasady poetyki Pounda, które odnaleźć można także w wierszach Różewicza: *melopeę*, czyli intonację swobodnej frazy wolnego wiersza, który Pound przeciwstawia mechanicznemu rytmowi tradycyjnego wiersza numerycznego; *fanopeę*, czyli bezpośrednią *ewokację* przedmiotu, która apeluje równocześnie do emocji i wyobraźni wzrokowej odbiorcy oraz stanowi przeciwieństwo tra-

⁷⁵ K. Burke, *Retoryka Mein Kampf*, przeł. M. Szpakowska [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, wyb. H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, Warszawa: PIW, 1983, 344–377.

⁷⁶ T. Różewicz, *Szkoda* [w:] *Szara strefa*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2002, 51.

⁷⁷ Szkic ten został opublikowany w USA w roku 1924. W Polsce cytował go w obszernych fragmentach R. Przybylski w książce *To jest klasycyzm* (1978). Szkic Hulme’a posłużył mu jako oparcie dla tezy o istnieniu analogicznego – wobec postulatów amerykańskiego krytyka – nurtu nowoczesnego klasycyzmu w poezji polskiej po II wojnie światowej. Nurt ten Maria Janion we wstępie do książki Przybylskiego określiła mianem „klasycyzmu tragicznego” (kazus Różewicza i Herberta).

⁷⁸ Drukowane w latach 1912–1914 w chicagowskim periodyku „Poetry”, wznowione potem przez Eliota w tomie esejów Pounda z roku 1954.

⁷⁹ E. Pound, *ABC czytania*, przeł. K. Biskupski [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, 40–89.

dycyjnego opisu, a także najtrudniejszą *logopeę*, która jest sztuką tworzenia słownych *ideogramów* rzeczy na wzór znaków pisma chińskiego i polega na maksymalnej intensyfikacji znaczenia języka. *Melopeę*, *fanopeę* i *logopeę* przeciwstawia Pound mechanicznemu rytmowi numerycznego wiersza, tradycyjnemu opisowi i naśladownictwu.

W *ABC czytania* Pound podaje też charakterystyczną dla siebie definicję artysty, do której nawiąże Różewicz w wierszu *Jestem nikt* (1983). Oto ona:

„Artysta to system nerwowy gatunku. Zwierzę, które nie reaguje na ostrzeżenia przekazywane przez zmysły, przetrwa tylko dzięki wyjątkowej odporności. Naród, który nie reaguje na to, co dostrzegają poeci, upada”.

Poezję definiuje autor *Cantos* jako „sedno i rdzeń rzeczy”. Według Pounda

„Program rzetelnego krytyka to znaleźć kilka naprawdę godnych uwagi utworów współczesnych. I umieć je uznać, tj. zdobyć się na degradację przeszłości tam, gdzie współczesność zdołała ją przewyższyć”⁸⁰.

W roku 1989 Leszek Engelking wydaje tomik *Ezra Pound. Poezje wybrane*⁸¹ we własnym, naturalnym językowo przekładzie. Jest to pierwszy krajowy wybór poezji Pounda z lat 1908–1916, opatrzony fachowym komentarzem i notą biograficzną, przeznaczony dla studentów i młodzieży szkół średnich.

Wybór ten poprzedziła miniantologia imagizmu, zatytułowana *Wyspy na jeziorze*⁸². Zawiera ona m.in. utwory W.B. Yeatsa, E. Pounda, T.S. Eliota, trzech twórców poezji nowoczesnej, uznanych przez tłumacza za Eliotem za „prawowitych spadkobierców francuskich symbolistów”.

Bardziej wyrafinowany językowo, choć niekiedy przesadnie archaizowany, krajowy wybór Jerzego Niemojowskiego z roku 1993⁸³ ogarnia już całość twórczości poetyckiej Pounda. Zawiera wyczerpujące komentarze oraz bibliografię. Przynosi też pojedyncze *Pieśni* ze zbiorów powstałych w latach 1948–1958. We wstępie tłumacz uznaje Pounda za wielkiego poetę („poeta maior”), którego należy bezzwłocznie i w całości przełożyć na język polski. Niemojowski cytuje opinię Wyndhama Lewisa, że Pound pisał „wiersze piękniejsze niż którykolwiek ze współczesnych”. Przypomina też słowa T.S. Eliota, że przełom w dwudziesto-

⁸⁰ *Ibidem*, 84, 88, 89.

⁸¹ Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1989.

⁸² William Butler Yeats, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot i imiędzy, *Wyspy na jeziorze*, oprac. L. Engelking, Kraków: Wydawnictwo Miniatura, 1988.

⁸³ E. Pound, *Poezje*, wyb., przeł. i wstęp J. Niemojowski, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Pogonowski, 1993.

wiecznej poezji jest dziełem Pounda, który zainicjował też charakterystyczną dla wieku XX „sytuację współdziałania” poetów angielskich i amerykańskich. Tłumacz przychyliła się do opinii, że Pound został uwięziony wbrew zasadom sformułowanym w *Magna Carta*⁸⁴.

Różnice między Poundem a Eliotem wyjaśnia odmiennością koncepcji antropologicznych, zaś pomiędzy Poundem a Kafką odmiennością charakterów i postaw wobec złowrogiej rzeczywistości. Pound preferował cywilizacje „akcentujące człowieka”. Przykładem była Grecja – Rzym – Prowansja – Chiny. Eliotowi bliskie były natomiast cywilizacje akcentujące religię: żydzi – chrześcijaństwo – hinduizm. Katastroficzne rozeznanie aktualnej sytuacji doprowadziło Pounda, zdaniem tłumacza, najpierw do działania, potem do załamania, Eliota do stagnacji, Kafkę zaś pogrążyło w lęku.

W komentarzach Niemojowskiego pojawia się też wątek ekspiacyjny, znany z ostatnich wypowiedzi Pounda: zwłaszcza jego przyznanie się do błędnej interpretacji zjawiska lichwy, której jedynym źródłem jest niekontrolowana, ponadrasowa i ponadnarodowa ludzka chciwość. Tłumacz przypomniał też późny rozrachunek Pounda z własną pychą, antysemitycznym uprzedzeniem i zauroczeniem włoskim faszyzmem. Estetyczne założenia przekładów Niemojowskiego wyjaśnia paralela z Norwidem.

W roku 1996 Andrzej Sosnowski wydaje, wspomniany już, najobszerniejszy dotychczas wybór *Pieśni* w przekładach własnych oraz A. Szuby, K. Kozła i L. Engelkinga. Weszło doń tylko pięć pieśni z ponad trzydziestu powstałych po roku 1948.

Zrozumienie nawiązań Pounda do Konfucjusza ułatwia dziś książka Izabeli Łabędzkiej *Chiny Ezry Pounda* (1998), a identyfikację wątków prowansalskich umożliwi *Duch romański*, zbiór wczesnych esejów Pounda (1999)⁸⁵, poświęconych średniowiecznym poetom Prowansji i Italii, twórcom nowożytnej liryki europejskiej. *Sztuka maszyny i inne pisma* (2003) przynosi natomiast nieznanne dotąd szkice Ezry Pounda⁸⁶, z których dwa: *Europejska Pajdeuma* (1940)⁸⁷ oraz *Estetyka pragmatyczna* (1940–1943) umożliwiają zrozumienie jego wizji kultury europejskiej

⁸⁴ *Magna Carta* (Wielka Karta Wolności/Swobód) została wydana przez króla angielskiego Jana bez Ziemi w roku 1215. „Zakazywała aresztowania, więzienia lub karanja jakiegokolwiek wolnego człowieka inaczej niż na mocy wyroku sądowego (sądu osób równych mu stanem) lub właściwego prawa. Jest uznawana za jedną z hist. ustaw zasadniczych W. Brytanii i gwarancji wolności obywatelskich”. *Wielka encyklopedia PWN*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005, t. 29, 241. *Magna Carta* stanowi podstawę także prawa amerykańskiego. Zakazuje pozbawiania kogokolwiek wolności bez prawnomocnego wyroku sądowego.

⁸⁵ Przekład L. Engelkinga.

⁸⁶ E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, wyb., oprac. i wstęp M.L. Andrizzione, przeł. E. Mikina, Warszawa: Czytelnik, 2003.

⁸⁷ Pajdeuma to zjawisko, które rządzi się własnymi prawami.

jako „zjawiska rządzącego się własnymi prawami” oraz dają wgląd w stan ducha poety w latach II wojny światowej⁸⁸.

W roku 2002 Różewicz wróci do postaci *Ojca literatury współczesnej* w utrzymanym w tonacji burleski wierszu *Szkoda* z tomu *Szara strefa* (50–51). Przeciwwstawi wówczas Poundowi, „geniuszowi, wariadowi i męczennikowi” w jednej osobie – jego „umiłowanego ucznia”, Possuma [T.S. Eliota], który „pisał piękne wiersze o kotach / nosił gustowne krawaty / i był bardziej powściągliwy w słowach / od swojego mistrza / otrzymał za to nagrodę Nobla”. Wielbicielowi Dantego zarzuci zaś nierozważną fascynację osobą i poezją Mussoliniego oraz to, że nie przeczytał w porę *Mein Kampf* „zanim zaczął chwalić Führera”. Ostatnią (2005) poetycką wypowiedzią Różewicza w niepokojącej go od półwiecza sprawie Pounda⁸⁹ jest wiersz pod znamionym tytułem *jeden z Ojców kościoła poezji*⁹⁰, który być może zamyka jego „homeryckie boje / o duszę poety o duszę / poezji”, toczone z Poundem „ojcem współczesnej literatury”, prorokiem, „który nienawidził / złota / banków giełdy lichwy / i miał świętą rację /”, i zdrajcą, który uległ historii i „zdradził siebie i zdradził mnie / młodszego czeladnika / w warsztacie poetyckim”:

wsadzili starego
genialnego głupca
do klatki
dali mu nagrodę
wytoczyli proces

potem wypuścili
[...]
rzuciłem w niego kamieniem
czasem wyjmuję ten kamyk
z kieszeni mojej roboczej bluzy
w której piszę wiersze
w dni powszednie i świąteczne

kładę go na otwartej dłoni
na której zacierają się
linie życia i śmierci

⁸⁸ Podobnie jak długo niepublikowane dwa *włoskie Cantos* (LXXII i LXXIII), których brak w obu zbiorowych edycjach *Cantos* z lat 1969 i 1970.

⁸⁹ Por. J. Drzewucki (aneks), *Trzy razy Ezra Pound*, „Twórczość” 8 (2005), 8–9.

⁹⁰ T. Różewicz, *jeden z Ojców kościoła poezji* [w:] *Utwory zebrane: Poezja*, t. 4, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006.

patrzę myślę ważę
chowam do kieszeni

to na pamiątkę
naszych homeryckich bojów
o duszę poety o duszę
poezji

(*Poezja* 4, 2006, 341–342)

4. Poemat *Jestem nikt* [1983] na tle twórczości Tadeusza Różewicza

Wcześniej jednak, w jedenaście lat po śmierci Pounda, w roku 1983, pamiętnym z powodu zniesienia stanu wojennego w Polsce i zwolnienia z miejsc internowania pisarzy opozycyjnych wobec komunistycznego reżimu, Tadeusz Różewicz wydrukuje najważniejszy polski utwór o Poundzie, w którym nie tylko przypomni sprawę uwięzienia poety w szpitalu dla umysłowo chorych kryminalistów, lecz także – stworzy przekonujący ekwiwalent artystyczny poetyki „ojca współczesnej literatury”.

Pisząc ten wiersz, Różewicz dysponował już sporą wiedzą na temat życia i twórczości „ojca współczesnej literatury”, a także koniecznym dystansem wobec tragicznej historii XX wieku. Pozwolił więc bezpośrednio przemówić fragmentom wierszy Pounda i podjął na nowo rozpoczęty w *Równinie* dialog z autorem *Cantos*, którego stawką jest „dusza poety, dusza poezji”. W poemacie *Jestem nikt* Różewicz wsłuchuje się więc w głos Pounda – poety, z dwóch różnych okresów twórczości, jakby sprawdzał, czy rzeczywiście jest on porównywalny z głosem jego własnej twórczości, od początku bardzo bliskiej poetom z artystycznego kręgu Pounda, co sugerował Czesław Miłosz (1956).

Tytuł wiersza *Jestem nikt* wskazuje, że po latach lektur Różewicz zaczął zastanawiać się nad sensem postawionych Poundowi zarzutów, rozważał naturę jego winy i rozważał, czy można mu wybaczyć. Starał się dostrzec w osobie Pounda nie tylko zdehumanizowaną osobę „narodowego potwora Ameryki”⁹¹ (*National Monster of America*), lecz także następcę Walta Whitmana, a zarazem nowe wcielenie mitycznego Akteona i Odyseusza (Nikta), człowieka, „który wiele wycierpiał” i popełnił błę-

⁹¹ Por. W.S. Flory, *Pound and antisemitism* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (1999), 284–300.

dy, jednak w opinii współczesnych poetów do końca zachował rysy *il miglior fabbro*, lepszego rzemieślnika, któremu T.S. Eliot dedykował w roku 1922 swe arcydzieło, *Ziemie jałową* (*Waste Land*).

W poemacie z roku 1983 Różewicz nawiązał do stworzonego przez Pounda gatunku poetyckiej maski. Ukazał go w przełomowym momencie jego życia, na tle jego własnej twórczości⁹². Przyjął wobec potencjalnego „mistrza”, „który go zdradził” (2005), perspektywę artystycznej i ludzkiej solidarności. „Sprawę Pounda” włączył w nurt własnych przemyśleń na temat sytuacji bezinteresownego artysty we współczesnym świecie, którą udratyzował w *Odejściu głodomora* (1976) oraz *Pułapce* (1982), osnutej wokół dzieła i biografii Franza Kafki, jako „zwierzęcia ofiarnego”, schwytanego w potrzask własnego ciała, obyczajaju, sztuki i historii z nieznanymi Oprawcami w tle⁹³. Dramat Kafki – artysty wyczulonego na proces dehumanizacji życia jednostki przez anonimowe mechanizmy społeczne i skupionego przede wszystkim na własnym dziele, rozgrywa się w aurze samotności, pustki, oczekiwania, milczenia⁹⁴ i niepewności.

W podobnej atmosferze rozgrywa się też dramat wewnętrzny bohatera poematu *Jestem nikt*. Dotyczy jednak problemu zobowiązań artysty wobec historii i społeczeństwa oraz granic, jakie stawia wolności słowa szczególnie moment dziejowy i sumienie twórcy. Kanwą poematu jest problem prawnej, karnej oraz moralnej odpowiedzialności za obłądne i niesprawiedliwe wypowiedzi propagandowe z czasów wojny wybitnego poety, którym kierowała niegdyś szczerą chęć osobistego zaangażowania się w naprawę świata i utopijne pragnienie zbudowania rajy na ziemi za pośrednictwem słusznej, zdaniem Różewicza⁹⁵, krytyki opartego na lichwie systemu ekonomicznego⁹⁶, jednak za cenę uwikłania się w ryzykowną grę ideologiczno-polityczną i moralną. Począwszy od roku 1935⁹⁷, ta ryzykowna gra polityczna stała się źródłem porzucenia poezji na rzecz słynnych pogadek radiowych, świadczących o nasilającej się psychozie reformatorskiej Pounda, z dodatkiem autoiluzji, a także manii prześladowczej⁹⁸.

Temat złudnej i dwuznacznej moralnie potęgi słów, ich groteskowej marności oraz złowrogich konsekwencji od dawna już interesował Róże-

⁹² Charakterystykę gatunku maski, czyli „persony”, wyjętą z listu Pounda do Williama Carlosa Williamsa [1908], podał J. Niemojowski, E. Pound, *Poezje*, 1993, 39.

⁹³ J. Kelera, *Od „Kartoteki” do „Pułapki”* [w:] T. Różewicz [w:] *Teatr*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988, 61.

⁹⁴ *Ibidem*, 64.

⁹⁵ Por. wiersze *Szkoda* (*Szara strefa*, 2002) oraz *jeden z Ojców kościoła poezji* (*Utwory zebrane: Poezja*, t. 4, 2006).

⁹⁶ C.K. Stead 1989.

⁹⁷ Wkroczenie wojsk Mussoliniego do Abisynii.

⁹⁸ W.S. Flory, *op.cit.*

wicza. Świadczy o tym wiersz *Nic w płaszczu Prospera*⁹⁹. Jak wcześniej (1920) Pound¹⁰⁰, a potem (1944) Auden¹⁰¹, tak teraz Różewicz przywołał w swoim wierszu (1963) dwóch głównych antagonistów *Burzy* Szekspira: Kalibana, który „z pyskiem w gnoju / z nogami w raję / obwąchuje człowieka / czeka” nadaremnie na wybawiciela, po którym pozostał czarodziejski płaszcz. Sam płaszcz Prospera nie może jednak zapewnić Kalibanowi godnej egzystencji, gdyż utkany jest ze słów, które, zamiast osoby potężnego czarodzieja i realnych rzeczy, maskują jedynie pozorny byt sugerowanych przez słowa przedmiotów, działań i wartości, czyli tytułowe „Nic”¹⁰².

Wiersz *Nic w płaszczu Prospera* obrazuje charakterystyczną dla Różewicza koncepcję nicości jako anonimowej i bezosobowej pseudorzeeczywistości, ewokowanej przez bełkot pleniących się słów i obrazów wyrwanych z pierwotnych kontekstów, oderwanych od realnego życia i pozbawionych odniesienia, które mimo to mają moc orzekania o granicach ludzkiej wolności oraz życia i śmierci człowieka. Iluzorycznej i niebezpiecznej potędze zideologizowanego słowa, którą obrazuje pusty w środku płaszcz Prospera, przeciwstawiona zostaje materialna nędma ludzkiej egzystencji, codziennie doświadczana przez zapomnianego i zniewolonego zwykłego człowieka. Uosabia go Kaliban, nadaremnie oczekujący urzeczywistnienia się utopii (komunistycznego) raję, wykreowanego przez obietnice bez pokrycia:

Kaliban niewolnik
nauczony ludzkiej mowy
czeka

z pyskiem w gnoju
z nogami w raję
obwąchuje człowieka
czeka

nic nadchodzi
nic w czarodziejskim płaszczu
Prospera
nic z ulic i ust
z ambon i wież

⁹⁹ [1963], *Poezja* II, 1988, 102.

¹⁰⁰ E. Pound (1920), *Hugh Selwyn Mauberley (Life and contacts)*, part III.

¹⁰¹ W.H. Auden (1944), *The Sea and the Mirror. A Commentary on Shakespeare's „Burzy” Szekspira*, przeł. S. Barańczak, Kraków: Wydawnictwo a5, 2003.

¹⁰² T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków: Universitas, 2005, 243.

nic z głośników
mówi do niczego
o niczym

nic płodzi nic
nic wychowuje nic
nic czeka na nic
nic grozi
nic skazuje
nic ułaskawia
1962

Prawdziwość bólu jednostkowej egzystencji i pseudorzeczywistość pleniących się słów oraz wykreowanych przez nie systemów filozoficznych, ideologii i dzieł sztuki, pytanie o możliwość powrotu do pierwszych danych świadomości i odtworzenia języka pierwotnego ludzkiego doświadczenia, które uosabia Kaliban z *Burzy* Szekspira, literacki pierwowzór człowieka „dzikiego” – to temat, który drażył u progu XX wieku Bronisław Malinowski¹⁰³. Jego analizy języka ludzi „dzikich”, tj. niecywilizowanych, wyrażającego ich bezpośrednią interakcję ze światem zewnętrznym, ich autentyczne doświadczenia i odczucia, współbrzmiały z teoriami języka poetyckiego I.A. Richardsa i dwudziestowiecznych artystów włącznie z Poundem, który, powołując się na badania antropologów¹⁰⁴, przeciwstawiał konkretne słowo poetyckie jałowym abstrakcjom filozofów, metafizyków, prawników i polityków. „Dla dzikiego las czy załom rzeki nie jest lasem czy załomem rzeki, lecz określonym lasem i określonym załomem rzeki” – pisał¹⁰⁵.

W roku 1983 Różewicz powrócił do tematu iluzorycznej i anonimowej potęgi słów cywilizowanego człowieka właśnie w kontekście Pounda, który – powodowany reformatorską pasją polityczną i chęcią unicestwienia opartego na lichwie kapitalizmu – nie bacząc na okoliczności zewnętrzne i reakcje współobywateli, postanowił, począwszy od lat trzydziestych, „działać słowami” w eterze¹⁰⁶ na swój własny rachunek. Przekroczył granice – ganił aliantów, atakował Żydów, chwalił Mussoliniego i Hitlera, nieświadomy ich rzeczywistych intencji oraz zbrodni, których się dopuścili. Ten nierozważny czyn odpokutował uwięzieniem, poniże-

¹⁰³ B. Malinowski, *The problem of meaning in primitive languages* (1923) [w:] *The Meaning of Meaning. A Study of The Influence of Language upon Thought and of The Science of Symbolism*, red. C.K. Ogden, I.A. Richards, London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1972, Tenth edition, 296–336.

¹⁰⁴ M.in. Lévy-Bruhla, patrz E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, Warszawa: Czytelnik, 2003.

¹⁰⁵ *Ibidem*, 123.

¹⁰⁶ Por. *Ezra Pound Speaking*.

niem, utratą dobrego imienia i prawie przyplacił życiem, jak *expressis verbis* bez ogródek dopowiadał Różewicz w wierszu z 2005 roku¹⁰⁷.

By uniknąć dalszych niefortunnych aktów mowy, których konsekwencją może być żądza odwetu na autorze, bohater wiersza *Jestem nikt* milczy, podobnie jak Pound po załamaniu w latach sześćdziesiątych, a wcześniej jego obozowi strażnicy, którym, jak mówią źródła, nakazano milczenie¹⁰⁸. Różewicz zaś za pośrednictwem swego narratora, tym razem ze współczuciem pochyla się nad wybitnym artystą, bezbronnym wobec policyjnej siły demokratycznego państwa i litery prawa, oskarżonym o zdradę oraz wspieranie słowem złej sprawy, w przełomowym momencie dziejów, gdy ważyły się losy świata.

Widzi w swym bohaterze ofiarę zarówno cudzego, jak i własnego błędu, a także ofiarę tragicznej ironii losu. Polski poeta stawia w tym wierszu „praktykowanie miłości bliźniego” ponad zemstą i „literą prawa” (w. 123–124). Odwołuje się do wspólnych wszystkim ludziom zasad wzajemnych relacji i podobnie jak Orwell i Waugh, którzy bronili represjonowanego za proniemieckie wypowiedzi z czasów wojny P.G. Wodehouse’a, nalega, „by jednostka okazała się ważniejsza od abstrakcyjnego poczucia sprawiedliwości ideologicznej”¹⁰⁹.

5. Apel do czytelnika o współudział w rozwikłaniu sprawy Pounda w wymiarze moralnym i estetycznym. Wymóg lektury nieciągłej

Już pobieżny, wzrokowy ogląd tekstu wiersza najeżonego obcojęzycznymi cytatami, które powracają w różnych konfiguracjach, nasuwa myśl, że mamy tu do czynienia, podobnie jak w *Pieśniach pizańskich* Pounda, z kolażem lub mozaiką. Podobnie jak Pound, Różewicz traktuje tu język nie tylko jako „środek reprezentacji”, lecz także jako „przedmiot reprezentowany”¹¹⁰.

¹⁰⁷ Odwrotnie niż intelektualiści europejscy (Martin Heidegger, Paul de Man), którzy pozostali na zawsze bezkarni, a winą za swoje błędy obarczyli totalitarne rządy nazistowskie, z którymi kolaborowali. W.S. Flory, 298.

¹⁰⁸ Stead 1989.

¹⁰⁹ P. Johnson, *Intelektualiści (Intellectuals)*, przeł. A. Piber, Warszawa: Wydawnictwo „Editions Spotkania”, 1988, 347.

¹¹⁰ C.K. Stead, *Pound out of the Ruins*, 1989, 289.

Utwór angażuje czytelnika równocześnie w dwa sposoby lektury: „powierzchniowy”, skupiony na formie „zewnątrznej”, i pogłębiony, który draży formę „wewnętrzzną”¹¹¹. Oba podpowiadają nieciągłą, „szczelinową”¹¹² strategię lektury, wymuszoną przez eliptyczną, „mozaikową” poetykę poematu Różewicza, pełną nieustannych juxtapozycji (zmian punktów widzenia) narratora, który – podobnie jak niestabilny podmiot cyklu *Pieśni pizańskich* – nieustannie oscyluje między bezpośrednią obserwacją, refleksją, reminiscencją literacką i na pół senną fantasmagorią¹¹³. Pierwszy sposób lektury podąża za linearnym porządkiem słów i na pół epicką narracją. Zakłada minimalny zasób wiedzy potrzebny do zrozumienia tekstu na poziomie podstawowym: ogólną znajomość konwencji literackich i biografii Pounda oraz elementarne rozeznanie w historii XX wieku. Pozwala uchwycić zasadnicze przesłanie (ideę) utworu.

Drugi, bardziej wnikliwy sposób czytania domaga się od odbiorcy dodatkowo znajomości najślawniejszych fragmentów wierszy Pounda, rozumienia jego poetyckiego świata i najważniejszych idei estetycznych. Stara się ustalić granice mowy narratora i cytowanych wypowiedzi bohatera, a tym samym rozwiązać sprawę semantycznego podziału tekstu na fragmenty większe niż graficznie wyodrębnione linijki i ustępy oraz ustalić ich wzajemne relacje i znaczenie. Pomaga zrozumieć odtworzony przez Różewicza literacki portret (maskę/personę) Pounda z lat 1945–1946 i wniknąć w skomplikowaną, „nieczystą” formę gatunkową wiersza *Jestem nikt*, stworzoną przez Różewicza w nawiązaniu do poetyki Pounda, która miesza elementy epickie, liryczne i dramatyczne. W praktyce oba wyodrębnione sposoby lektury wzajemnie się uzupełniają, a o ich następstwie decyduje w każdym momencie lektury mniej lub bardziej wnikliwy czytelnik, zmuszany przez sam tekst do przyjęcia strategii lektury nieciągłej.

¹¹¹ Por. T. Różewicz, tytułowy utwór z tomu *Na powierzchni poematu i w środku* (1983).

¹¹² Por. T. Kunz, 2005, 111.

¹¹³ C.K. Stead, 1989, *ibidem*.

6. Jestem nikt:

Wersy 1–28: Scena aresztowania i prezentacja bohatera. Akteon czy Odys. Aspekt narracyjny utworu¹¹⁴. Poetyka Pounda i Różewicza. Eliptyczność i intertekstualność, naoczność, wielość punktów widzenia, mozaikowość, niejednoznaczność podmiotu. Białe plamy/miejsca puste¹¹⁵ apelują do wyobraźni czytelnika

Jestem nikt

the dogs leap on Actaeon

Odstawiony został
do obozu karnego
24 maja 1945 roku
o godzinie piętnastej

Ich bin Niemand
Mein name ist Niemand

poznałem go po okularach
i po zaroście
miał wtedy 60 lat

nosił drelichowy uniform
żołnierskie kamusze

pasek i sznurowadła
odbierano ludziom
zamkniętym w klatce

w upalne dni
paradował w zielono-oliwkowych
gaciach i podkoszulku

pręty klatki wzmocniono

¹¹⁴ C.K. Stead 1989, 288.

¹¹⁵ „Apelatywną funkcję” obecnych w tekstach Pounda *gaps* i *blank places* (W. Iser, *The Act of Reading*, 1981), które domagają się wypełnienia, znakomicie analizowali C.K. Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement* (1989) i Ming Xie (1999) *Pound as Translator* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, 219.

mówił że od szaleństwa
uratowała go antologia liryki
którą znalazł w latrynie

that from the gates of death w. 23

that from the gates of death:
Whitman or Lovelace found
on the jo-house seat at that
in cheap edition!

Whitman liked oysters w. 28

(*Poezja* 3, 2006, 191–192)

Podobnie jak *Cantos* Pounda, tak *Jestem nikt* Różewicza, począwszy od pierwszej angielskojęzycznej linijki *the dogs leap on Actaeon* (psy skaczą na Akteona) i niemieckich linijek szóstej oraz siódmej: *Ich bin Niemand / Mein name ist Niemand* (Jestem Nikt / Nazywam się Nikt), zadziwia czytelnika nie tylko chaotyczną mozaiką trudnych do zidentyfikowania cytatów angielskich, niemieckich i włoskich, lecz także grą słów, aluzjami, niejasną przynależnością poszczególnych kwestii, zacieraniem się granic między autorem, narratorem, bohaterem i odbiorcą. Pytamy nieustannie: Kto teraz mówi? Narrator? Bohater? A może jakiś nadrzędny podmiot? Do kogo skierowane są poszczególne fragmenty jego wypowiedzi? Tekst utworu Różewicza ujawnia multum *blank places*, białych plam¹¹⁶ i zgodnie ze wskazówkami Pounda (który powierzał czytelnikom zadanie wprowadzania ładu do swoich programowo chaotycznych, późnych tekstów) zaprasza odbiorcę, by porządkował wiersz na różne sposoby. Linia fabularna narracji (znowu zgodnie ze wskazówkami Pounda) skłania jednak do prześledzenia przede wszystkim „sprawy Pounda” oraz sposobu jej prezentacji i do podjęcia najpierw lektury linearnej tekstu, przetykanej dopiero w miarę potrzeby lekturą nielinearną, która angażuje w równoległą detektywistyczną przygodę prywatnej „rekonstrukcji” charakterystycznego stylu lub „głosu” Pounda¹¹⁷, który uobecniają cytaty.

Gdy podążamy za tokiem narracji, zauważymy od razu, że podobnie jak w utworach anglojęzycznych twórców dwudziestowiecznej poezji, współczesność podszyta jest tu mitem. Początkowe, pozornie tylko przypadkowe strzępy anonimowych cytatów, przytaczanych po angielsku i niemiecku: *the dogs leap on Actaeon /* (psy skaczą na Akteona) [...]. *Ich*

¹¹⁶ W. Iser, *The Act of Reading...* (1981).

¹¹⁷ Odpowiednikiem poetyckiej maski, czyli persony jest w rozumieniu Pounda charakterystyczny styl artystyczny, rozumiany jako wyraz szczególnej poetyckiej wrażliwości.

bin Niemand / Mein name ist Niemand / (Jestem Nikt / Nazywam się Nikt), mogą być odniesione zarówno do powszechnie znanego kodu fabuł oraz postaci mitologicznych, jak i bezpośrednio do konkretnej sytuacji, w której znalazł się bohater wiersza.

Pierwszy cytat, *the dogs leap on Actaeon* (psy skaczą na Akteona), dotyczy kulminacyjnego momentu historii myśliwego Akteona, który w lesie podglądał kąpiącą się Dianę, ujrzał jej nagość, naraził się bogini, z zemsty został zamieniony w dzikiego jelenia i zginął rozszarpany przez własne psy myśliwskie. Natomiast słowa *Ich bin Niemand / Mein name ist Niemand / (Jestem Nikt / Na imię mam Nikt)*¹¹⁸ to już autoprezentacja Odyszeusza, który uwięziony w jaskini cyklopa Polifema, przedstawił się temu budzącemu grozę synowi Posejdonu mianem „Nikta”, by w ten sposób uniknąć jego przyszłej zemsty. Gdy po podstępny oślepieniu Polifema udało mu się wreszcie uciec z jego jaskini i dotrzeć do okrętu, na własną zgubę zmienił nagle zamiar i odbijając od brzegu, powiedział, kim jest. Tak naraził się boskiemu ojcu cyklopa, Neptunowi, który przez wiele lat konsekwentnie uniemożliwiał mu powrót do domu.

Nie wiemy, kto aktualnie cytuje po niemiecku wypowiedź „Nikta”/Odyszeusza. Nie potrafimy też wskazać rzeczywistego jej autora ani przywołać innych niż mitologiczne kontekstów, z których przytoczone słowa zostały wyrwane, choć podejrzewamy, że obie te linijki pochodzą z *Cantos*.

Gdy sięgniemy do oryginalnych tekstów *Pieśni (The Cantos of Ezra Pound, 1968, 1970)*¹¹⁹, to okaże się, że linijki o psach, które atakują Akteona, pochodzą z roku 1920, z *Pieśni IV*, zaś linijki o Nikcie, które Różewicz podał w niemieckim przekładzie, to cytat z pierwszej *Pieśni pizańskiej*, oznaczonej numerem LXXIV: *I am noman, my name is noman*¹²⁰. *Pieśń LXXIV* otwiera, powstała w latach 1945–1946 w amerykańskim wojskowym obozie karnym, sekwencję *Pieśni pizańskich (The Pisan Cantos LXXIV–LXXXIV)*. Od początku igra ona greckim brzmieniem i znaczeniem imienia Odysseus (człowiek, który dużo wycierpiał, człowiek godzien litości) i Outis (Nikt)¹²¹. Zestawia króla Itaki z biblijnym prorokiem Eliaszem oraz postaciami Wanjina/Ouan Jina z mitologii australijskiej i chińskiego Wen-Jena, których imiona znaczą: „syn

¹¹⁸ E. Pound, *Pieśni*, 1996, przeł. A. Sosnowski, 81.

¹¹⁹ Por. E. Pound, *Pieśni*, wyb. A. Sosnowski, przeł. L. Engelking, K. Kozioł, A. Sosnowski, A. Szuba, Warszawa: PIW, 1996; E. Pound, *Poezje*, wyb. J. Niemojowski, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Pogonowski, 1993.

¹²⁰ Wyd. r. 1948, Por. *The Cantos of Ezra Pound*, 1968, 453.

¹²¹ Odyseja IX, 366. Por. C.F. Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound* (1980), Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1993, 363.

boga” i „człowiek (pióra) pozbawiony ust”¹²² za karę, że nadużył daru mowy.

W poemacie Różewicza ważne jest jednak przede wszystkim to, że początkowe wersy *the dogs leap on Actaeon* (psy skaczą na Akteona) oraz *Ich bin Niemand / Mein name ist Niemand / (Jestem Nikt / Na imię mam Nikt)*, które pochodzą z dwóch różnych okresów twórczości „Ojca literatury współczesnej”, współtworzą powracający kilkakrotnie refren utworu, a także i to, że jako bezpośrednie cytaty z Pounda są one traktowane przedmiotowo jako słowa-rzeczy i jak w dramacie prezentowane są na równi z pozostałymi przedmiotami przedstawionymi: wypowiedziami narratora, pytaniami sędziego, replikami świadka, a także na równi z postaciami milczącego bohatera, jego strażników i niefortunnego towarzysza, które pojawiają się znacznie później. Zauważamy też, że narrator Różewicza ma rozdwojoną świadomość i niejasną tożsamość. Raz relacjonuje historię bohatera w trzeciej osobie czasu przeszłego i opowiada o nim jak o kimś zmarłym, kiedy indziej znów wypowiada się w pierwszej osobie i w czasie teraźniejszym. Sprawia wówczas wrażenie osoby współczesnej bohaterowi, która z nim się niekiedy utożsamia, a nawet bezwiednie przytacza jego słowa z takim przekonaniem, jakby wypowiadała własne.

W wersach 2–5 i 8–28 narrator – jako pozornie obiektywny, trzecioosobowy obserwator – wprowadza postać bohatera w decydującym momencie jego życia, gdy miał on 60 lat. Wczuwa się w rolę naocznego świadka i wspomina okoliczności „odstawienia” anonimowego więźnia do „oboju karnego, 24 maja o godzinie piętnastej”. Twierdzi, że po „okularach i zaroście” rozpoznał w nim znajomą osobę; domyślamy się, że chodzi o kogoś z pierwszych stron gazet. Z typowych szczegółów wyglądu więźnia bez nazwiska (okulary, broda, wiek), jednak o znajomej narratorowi twarzy, wnosimy, że jest to jakiś znany intelektualista, uwikłany w świeżo zakończony konflikt po przegranej stronie, gdyż nosił jeszcze/lub też został ubrany w „drelichowy uniform” i „żołnierskie kamasze”. Mężczyzna ten, którego pełnych danych tajemniczy narrator-reporter z jakichś powodów na razie nie ujawnia, na naszych oczach stopniowo traci swą ludzką godność. Dowiadujemy się, że potraktowano go jak groźnego przestępcę. Najpierw odebrano mu pasek i sznurowadła, a potem, jak dzikie zwierzę, trzymano pod gołym nie-

¹²² Jak informuje Terrell, *ibidem*, 365, Wanjin nadużył kreatywnej potęgi mowy i stworzył mnóstwo niepotrzebnych „rzeczy”. Za karę boski ojciec odebrał Wanjinowi mowę, czyli pozbawił go ust, gdyż w przeciwnym razie niepotrzebne rzeczy zaśmieciłyby domy, odciągały ludzi od najistotniejszych spraw w życiu: rozmowy, tańca, polowania i wojny oraz upodobniły ich kulturę do chaotycznej kultury „białego człowieka”. Por. *Pieśni*, przeł. A. Sosnowski, 81.

bem, w ażurowej klatce, której „pręty wzmocniono”. Toteż widać było, jak „w upalne dni / paradował w zielono-oliwkowych / gaciach i podkoszulku”.

Rzeczowej, wspomnieniowej narracji quasi-epickiej towarzyszy całkowite milczenie powoli dehumanizowanej osoby więźnia. Jego zachowanie i bliski szaleństwa stan ducha, z powodu nieludzkich warunków uwięzienia, rekonstruuje i komentuje narrator, który wkrótce zaczyna pełnić także funkcję tłumacza. Począwszy od wersu 20, wczuwa się on coraz bardziej w ewokowaną postać, przypomina i przytacza po polsku charakterystyczną wypowiedź więźnia: „mówił że od szaleństwa / uratowała go antologia liryki / którą znalazł w latrynie”. Słowa te wspiera natychmiast poszerzonym, poetyckim cytatem (w. 23–28), wyjętym z jakiegoś anglojęzycznego oryginału, który od tego momentu pragniemy zidentyfikować, podobnie jak wcześniejsze obcojęzyczne linijki (w. 1, 6, 7) i jak nazwisko więźnia, któremu coraz bardziej skłonni jesteśmy przypisać cytowane kwestie.

Anglojęzyczne przytoczenie słów więźnia (23–28) wymienia nazwiska dwóch dawno zmarłych poetów: amerykańskiego Whitmana i angielskiego Lovelace’a, których wiersze wybawiły więźnia *from the gates of death* (czyli „od bram śmierci”), jak czytamy w angielskojęzycznej *Księdze Hioba*¹²³. Spostrzegamy, że Różewicz odniósł sformułowania „bramy śmierci” wprost do „szaleństwa” jako śmierci duchowej, która zagrażała wówczas Poundowi. Polska parafraza cytatu stanowi zatem jednoznacznie wskazówkę interpretacyjną, że podobnie jak Wierzyński, także i Różewicz wierzył w chorobę Pounda. Nie wiemy, co znaczy nagłe odniesienie do Whitmana i co sugeruje zdanie *Whitman liked oysters* (w. 28), które nieco odstaje od poprzedniego fragmentu. Domyślamy się, że jest to znowu cytat, który być może sugeruje zmianę stylu i postawy wobec Whitmana, jaka nastąpiła w twórczości „Nikta”, no-mana, Nimanda, czyli Pounda-Odyseusza około roku 1916. Polegała ona na rezygnacji z nowoczesnej „twardości”, która daje prymat liryce „obiektywnej”, czyli pośredniej, zdepersonalizowanej¹²⁴, i ponownym wprowadzeniu do własnych wierszy właściwych poezji Whitmana akcentów „miękości”¹²⁵, czyli „ja” lirycznego, które silnie związane jest z autorem i preferuje

¹²³ Tak pisał też w liście do przyjaciela, niewymieniony tu z nazwiska William Blake.

¹²⁴ W poemacie Pounda *Selwyn Hugh Mauberley* (1920) tytułowy bohater uległ swojej dekompozycji, czyli depersonalizacji, gdyż ukazany został z perspektywy kilku charakterystycznych dla epoki punktów widzenia i z tego powodu nie może być utożsamiany z autorem poematu. T.S. Eliot przez proces depersonalizacji rozumiał unikanie liryki bezpośrednio i sytuacji osobistego wyznania.

¹²⁵ Stead 1989.

bezpośrednie wyznawanie uczuć, a także lubi zwracać się ku konkretnemu człowiekowi i tematyce społecznej.

Tę widoczną zmianę stylu Pounda z quasi-epickiego i bezosobistego na bardziej osobisty i ekspresyjny ilustruje w wierszu Różewicza nagła zmiana języka i punktu widzenia narratora wiersza. W kolejnej linijce bezpośrednio zwraca się on z lirycznym wyznaniem do Walta Whitmana (w. 29–36):

zawieram z tobą przymierze w. 29
Walt Whitman

nienawidziłem Cię
dostatecznie długo
przychodzę do Ciebie
jak dorosłe dziecko
które miało upartego
ojca

jestem Nikt
czy znacie Nikta w. 38

(*Poezja* 3, 2006, 192)

Zaczynamy się teraz wahać, komu należy przypisać tę drugą już pierwszoosobową wypowiedź, którą puentuje anonimowa sentencja. Czy Tadeuszowi Różewiczowi, jako autorowi wiersza *Jestem nikt* i wzmianki o Whitmanie oraz Poundzie z poematu *Równina*? Czy też milczącemu dotąd bohaterowi: ponieważ rozwija ona wątek Whitmana, którego wiersze „wybawiły go od bram śmierci” i w *Pieśniach pizańskich* ponownie przywróciły poezji? Czy może raczej wypowiedź tę przypisać należy narratorowi poematu, gdyż została podana w języku polskim, co oznacza, że narrator pełni teraz podwójną rolę tłumacza i *porte-parole* bohatera? Wówczas cały analizowany właśnie polski fragment tekstu (w. 29–36), w którym mowa jest o zawarciu „przymierza” z Whitmanem, byłby ukrytym cytatem z wiersza Pounda-Odyseusza, analogicznie jak poprzedzający go anglojęzyczny ustęp (w. 23–28).

By rozstrzygnąć powyższe dylematy interpretacyjne, ściśle związane z podziałem tekstu na poszczególne „kwestie” narratora i bohatera (które nie zawsze pokrywają się z odautorskimi podziałami graficznymi)¹²⁶, musimy znowu sięgnąć do, przywoływanych przez Różewicza, oryginalnych utworów Pounda oraz ich polskich przekładów.

¹²⁶ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków: Universitas, 2005, 200–201.

7. Wersy 29–38:

Pakt Pounda z Whitmanem i jego aktualna parafraza.

Rewizja zarzutu o antyhumanizm z *Równiny* [1954].

„Ludzka pieśń Whitmana” (ojca)

i ludzki głos Pounda (syna)

Jeśli teraz sięgniemy ponownie do utworów Pounda, a następnie powrócimy do analizy poematu *Jestem nikt*, przekonamy się, że w liniijkach 19–38 tekstu Różewicz zespolił: angielskojęzyczne przytoczenie z *Pieśni pizańskiej LXXX* (*The Pisan Canto LXXX*) Pounda (w. 23–28) z jego polską parafrazą (w. 20–22) oraz ukrytym cytatem (w. 29–36), który jest jego własnym przekładem wczesnego wiersza Pounda, zatytułowanego *A Pact* (1916). Połączone przez Różewicza fragmenty pochodzą więc z dwóch różnych okresów twórczości Pounda i podobnie jak linijki 1, 6 i 7 kontaminują z sobą teksty powstałe w czasie I wojny światowej z tymi, które powstały już po zakończeniu II wojny światowej¹²⁷.

Stwierdzamy, że cytaty z Pounda wprowadzają niepostrzeżenie do utworu Różewicza punkt widzenia „ojca współczesnej literatury”. Są przytoczonym przez narratora autentycznym poetyckim głosem uwięzionego poety. Przynależą one do szerszego literackiego tła, które jest przywoływane jedynie fragmentarycznie i na zasadzie *pars pro toto*. Anglojęzyczne linijki (23–28), wyjęte z *Pieśni pizańskiej LXXX*¹²⁸, odsyłają więc do kancony, z której pochodzą, bliskiej tematycznie, jak się okaże, utworowi Różewicza. Oś tematyczną *Pieśni LXXX* wyznacza bowiem znamienny incipit:

*Ain' committed no federal crime jes a slight misdemenaur*¹²⁹

(Nie popełniłem żadnej zbrodni według prawa stanowego, lecz jedynie drobne uchybienie w zachowaniu).

Jest to dosłowne przytoczenie słów kieszonkowca osadzonego, podobnie jak Pound, razem z pospolitymi mordercami w amerykańskim obozie pod Pizą¹³⁰. Wypowiedź ta wyraża protest przeciwko wspólnemu prze-

¹²⁷ Do takiej właśnie swobodnej lektury utworów poety i układania poszczególnych fragmentów w najrozmaitsze konfiguracje połączone jakimś wspólnym elementem: powracającym obrazem, ideogramem, nastrojem, refleksją, grą słów, zachęcają czytelników niektórzy krytycy. Maria Niemojowska (E. Pound, *Poezje*, 1993).

¹²⁸ *The Cantos of Ezra Pound* (1970), 513.

¹²⁹ *Ibidem*, 493. *Komentarz do Canto LXXX* [w:] C.F. Terrell, *A Companion to The Cantos of Ezra Pound*, Berkeley: University of California Press, 1993, 429.

¹³⁰ *Detention Training Centre* – w skrócie DTC.

trzymywaniu i podobnemu traktowaniu drobnych przestępców i groźnych kryminalistów. Uświadamia też współczesnemu odbiorcy niewyobrażalną dotąd w kraju wolności słowa sytuację, w jakiej znalazł się następca Whitmana. Incipit przybliżyć ukazany w *Pieśni LXXX* stan ducha „twardego” dotąd człowieka, który uparcie głosił, że „nie ma prawdziwej wolności bez wolności w eterze”, teraz zaś poniżony i bliski samobójstwa oplakuje swój smutny los:

Tard, très tard je t'ai connue, la Tristesse,
I have been hard as youth sixty years

(Późno, zbyt późno poznałem cię Smutku,
Byłem twardy jak młodzieniec sześćdziesiąt lat)¹³¹

Pożyczonymi z *Płaszcz* W.B. Yeatsa metaforami, z gorzką ironią, skarży się w kolejnych wersach *Pieśni*, na uzbrojonych strażników, którzy „depczą jego sny”¹³². W ich pogardliwej postawie widzi przyszłe zagrożenie dla pokoju społecznego. Przeciwstawia im solidarne i rozumiejące zachowanie współwięźniów, którzy bardziej cenią zdanie swych obozowych kolegów niż strażników¹³³. Wzywa na pomoc pierwszych męczenników. Wspomina dawne artystyczne spotkania, ułamki rozmów, kontakty, intelektualne przyjaźnie, lektury. Cytuje po grecku, łacinie, włosku, francusku, niemiecku, chińsku.

W tym kontekście wspomina też, jak to w obozowej latrynie¹³⁴ znalazł tom poezji¹³⁵, podrzucony życzliwą ręką. Powstałe przed trzystu laty w więzieniu, w nękaną wojną domową siedemnastowiecznej Anglii wiersze miłosne poety Lovelace’a¹³⁶ i pierwsze nowoczesne już pieśni Whitmana¹³⁷, pełne zachwyty nad przyrodą i solidarności wobec ludzkiego cierpienia, oraz wersety z *Księgi Hioba*, przynoszą mu pocieszenie

¹³¹ *Ibidem*, 548, przekład mój – J.D.

¹³² W.B. Yeats, *A Coat (Płaszcz)*, przeł. L. Engelking [w:] W.B. Yeats, *Wiersze wybrane*, Kraków: Ossolineum, 1997, BN II nr 238, 55–56. W latach 1913–1916 Pound pełnił funkcję sekretarza W.B. Yeatsa w Stone Cottage w Sussex.

¹³³ *The guard's opinion is lower than that of the / prisoners* [w:] *The Cantos* (1968), 549. *The Cantos* (1970), 513.

¹³⁴ C.F. Terrell, *A Companion to The Cantos..., jo-house: Latrine*, 446.

¹³⁵ M. Speare, *The Pocket Book of Verse*, New York 1940. Por. C.F. Terrell, *A Companion to The Cantos...*, 428, 446.

¹³⁶ R. Lovelace, 1618–1658, represented by Speare in *To Althea from prison* (Do Altei z więzienia) and *To Lucasta, going to the Wars* (Do Lukasty, idąc na wojnę), *ibidem*, 446.

¹³⁷ W. Whitman, 1819–1892, represented by Speare in 5 sections: *When Lilacs, O Captain, Mannahatta, When I heard the Learn'd Astronomer* (8 lines), and *Out of the Cradle* (complete), *ibidem*, 446.

i ratują od obozowych „bram śmierci” cywilnej i duchowej. Parafrazowany i cytowany przez Różewicza fragment *Canta LXXX* (w. 20–22) rozpoczyna się – jak niegdyś słynny list W. Blake’a – od linijki wyjętej wprost z *Księgi Hioba*¹³⁸:

That from the gates of death,
 that from the gates of death: Whitman or Lovelace
 found on the jo-house seat at that
 in a cheap edition! [and thanks to Professor Spears]

hast’ou swum in a sea strip
 through the eon of nothingness,
 when the raft broke and the waters went over me,
 Immaculata, Introibo
 for those who drink of bitterness
 Perpetua, Agatha, Anastasia
 saeculorum

(czy płynąłeś w wąskim paśmie morza
 przez eon nicości
 kiedy tratwa pękła i woda cię ogarnęła
 Immaculata, Introibo
 dla tych którzy piją gorycz
 Perpetua, Agatha, Anastasia
 saeculorum¹³⁹)

Przejmujący motyw „eonu nicości”, który pod wpływem *Księgi Hioba* podsunęła Poundowi rozpacz, Różewicz jednak opuścił – podobnie jak urywki rozpaczliwych modlitewnych inwokacji. Pozostawiony fragment „skleń” zaś ze wspomnianą już linijką *Whitman liked oysters* (w. 28). Pochodzi ona z drugiej stronnicy kancony *LXXX*¹⁴⁰ i w ludzki, zmysłowy sposób, przybliży postać pierwszego amerykańskiego barda. Świadczy o ciągłym, drobiazgowym zainteresowaniu Pounda „geniuszem znikąd” – potwierdzonym m.in. lekturą książki o upodobaniach kulinarnych Whitmana, z której pochodzi ów mylnie podany w *Pieśni LXXX* cytat z ostrygą zamiast kraba (*lobster*), powtórzony przez Różewicza¹⁴¹.

Ten luźny motyw przekształca się jednak w tekście Różewicza w „naturalny symbol” w rozumieniu Pounda¹⁴². Sugeruje zarówno ludzką

¹³⁸ *Księga Hioba*, 38, 17.

¹³⁹ Przekład mój – J.D.

¹⁴⁰ *The Cantos* (1970), 495.

¹⁴¹ Sadakichi Hartmann (1867–1944), „*Conversations with Walt Whitman*”. *Pound confused the lobster with oysters*. Por. C.F. Terrell (1993), 431.

¹⁴² *I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man use „symbols” he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that*

i społeczną wrażliwość Whitmana, jego zdolność do współczucia z losem cierpiących, jak też świadomy zwrot Pounda ku tak pojętej „miękkości” podczas I wojny światowej, w przełomowym tomie z roku 1916, zatytułowanym *Lustra*¹⁴³, w którym pojawiły się jego pierwsze wiersze o tematyce społeczno-politycznej, bezpośrednio skierowane do samotnych i uciśnionych, przeciwstawiające się wszelkim formom zniewolenia człowieka przez człowieka¹⁴⁴.

Znajomość wierszy Pounda i ich polskich przekładów pozwala więc stwierdzić, że po angielskim cytacie (w. 23–28) z *Pieśni pizańskiej LXXX*¹⁴⁵ następuje fragment (w. 29–36), który stanowi parafrazę pierwszych czterech linijek oryginalnego „paktu” Pounda z Whitmanem¹⁴⁶, zawartego w czasie I wojny światowej w tomie *Lustra*:

I make a pact with you, Walt Whitman –
I have detested you long enough.
I come to you as a grown child
Who has had a pig-headed father¹⁴⁷.

Gdy jednak porównamy powyższy angielski oryginał wiersza Pounda *The Pact* z przekładem Różewicza, wtopionym w tekst poematu *Jestem nikt* (w. 29–36), dostrzeżemy wyraźną różnicę formalną. Z czterech regularnych wersów-zdań Pounda zrobił Różewicz w swoim przekładzie osiem askładniowych linijek z klauzulami emocyjnymi. Obiektywną,

a sense, and the poetic quality of the passage, is not lost to those who do not understand the symbol as such, to whom a hawk is a hawk. E. Pound, *Credo* [1917] [w:] *Literary Essays of Ezra Pound*, Edited with an introduction by T.S. Eliot [1954], London: Faber & Faber, reprint 1968, 9.

¹⁴³ E. Pound, *Selected Poems*, Edited with an introduction by T.S. Eliot (1928), London: Faber & Faber, 1971, 96, 97, 100, 101, 102. Tytuł tego tomu nawiązuje według Pounda do łac. *lustrum*; jest to ofiara przebłagalna za grzechy własne i całego ludu rzymskiego, którą w Rzymie składali cenzorzy po ukończeniu pięcioletniego okresu urzędowania (Pound, *Poezje*, 1993, 50).

¹⁴⁴ Por. *Pakt, Zlecenie, Wytchnienie, Dalsze instrukcje, Ite* [w:] E. Pound, *Poezje* (1993), przeł. J. Niemojowski, 66–71. W *Zleceniu* Pound posyłał swoje pieśni „do samotnych”, „niezaspokojonych”, „do ludzi o nerwach zszarpanych”, „do ujarzmionych konwencją”, by świadczyły o jego pogardzie dla ciemniźcicieli i „przeciwstawiały się wszelkim formom ciemniństwa”. W *Wytchnieniu* kazał swym wierszom nieść „ufność algom i czułkom duszy”. W *Pakcie* zawierał przymierze z Whitmanem, który również głosił podobne idee solidarności społecznej. W *Ite* rozkazywał swym pieśniom „stanąć w ostrym świetle Sofoklejskim” i „z radością przyjąć rany, które im zada”. (To ostatnie życzenie już za chwilę ziści Różewicz w wersach 99–104).

¹⁴⁵ Por. wersy 23–28.

¹⁴⁶ Por. *Pakt* [w:] E. Pound, *Poezje* (1993), przeł. J. Niemojowski, 66.

¹⁴⁷ E. Pound, *Selected Poems*, ed. T.S. Eliot (1928), London: Faber & Faber, reprint 1971, 97.

składniową zasadę podziału na wersy zastąpił bardziej ekspresywną, subiektywną i przełamał wersy – krótkie zdania Pounda – na bardziej arbitralne skupienia¹⁴⁸. Podwoił liczbę wersów, lecz równocześnie skrócił każdy z nich średnio o trzy sylaby i wyzwolił je z gorsetu składni. Konsekwentnie też zlikwidował duże litery w nagłosach wersów. Zachował je jednak w pisowni imienia i nazwiska Whitmana, a co więcej, wprowadził duże litery w formach fleksyjnych zaimka „Nikt” oraz „Ty” (Cię, Ciebie), które odnoszą się bezpośrednio do Pounda i Whitmana. Polska parafraza odświeżyła zatem *Pakt* Pounda z Whitmanem, zbliżając go formalnie zarówno do wierszy Różewicza-translatora, jak i do poetyki *Pieśni pizańskich*, napisanych przez „ojca literatury współczesnej” po II wojnie światowej:

zawieram z tobą przymierze w. 29
Walt Whitman

nienawidziłem Cię
dostatecznie długo
przychodzę do Ciebie
jak dorosłe dziecko
które miało upartego
ojca w. 36

jestem Nikt
czy znacie Nikta w. 38
(*Poezja* 3, 2006, 192)

Linijki 29–36, które stanowią parafrazę przełomowego *Paktu* Pounda z Whitmanem, puentują powracające słowa pierwszej *Pieśni pizańskiej* *LXXIV* „jestem Nikt / czy znacie Nikta” (w. 37–38), które zostają teraz wypowiedziane po polsku przez tłumacza. Stanowią charakterystyczny finał odmienionego przez Różewicza *Paktu* Pounda z Whitmanem, w który od tej chwili włącza się również autor poematu jako tłumacz.

Whitmanowi, który od stu lat stanowi stały punkt odniesienia dla niemal wszystkich dwudziestowiecznych poetów polskich, przypada tu znacząca rola pośrednika między Różewiczem jako tłumaczem *Paktu* z Whitmanem, a jego autorem, Poundem, kontrowersyjnym następcą amerykańskiego barda, uwikłanym w dwuznaczną rolę Nikta, którego imię – jest celowo pomniejszającym rangę poety pseudonimem, zapożyczonym od Odyseusza, gdy ten ukrywał się przed zemstą Polifema.

¹⁴⁸ M. Dłuska, *Wiersz emocyjny współczesny* [w:] *Próba teorii wiersza polskiego* [1961], Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980, s. 271–286.

Po ustaleniu granic mowy narratora oraz mowy bohatera, tj. cytatów i kryptocytatów z wierszy Pounda, jesteśmy już przygotowani do odebrania i sprawdzenia podsuwanej teraz przez Różewicza informacji, że to sam Pound, począwszy od roku 1916, zaczął uważać się za duchowego syna i następcę Whitmana, którego *Leaves of Grass* obok *Odysei* i *Bońskiej komedii* zainspirowały – jak twierdzą krytycy – epicki zbiór *Pieśni, Cantos*, pisany wierszem wolnym, wzorowanym na swobodnych frazach Whitmana, uważany za *magnum opus* Pounda.

Odkrycie inspirującej roli Whitmana dla późniejszej twórczości Pounda wyjaśnia pozytywną zmianę doń Różewicza. W poemacie z roku 1983 rolę Whitmana jako adresata trójstronnego poetyckiego porozumienia i pojednania podkreśla refreniczna puenta, wyjęta z pierwszej *Pieśni pizańskiej (Canto LXXIV)* Pounda i powtórzona przez Różewicza-tłumacza, w języku ojczystym. Słowa „jestem Nikt / czy znacie Nikta” (w. 37–38) wzięte w znaczeniu dosłownym i odniesione do Whitmana, eksponują postać „geniusza znikąd” jako „kogoś” ważnego dla jego (celowo pomniejszonych) następców.

8. Wersy 39–62:

Naoczna prezentacja czterech aspektów poetyki Pounda: melopei, fanopei, logopei oraz vortexu (wiru). „Taniec intelektu między słowami” zastępuje „bełkot”, kolejny zarzut z poematu *Równina* [1954]

W wersach 39–42 trzecioosobowy narrator poematu, *porte-parole* autora, po raz pierwszy pochyla się nad losem, zanurzonego w oceanie świata, samotnego następcy Whitmana w roli Odyseusza, a zarazem zwierzęcia (ofiarnego). Narrator przejmuje teraz funkcję chóru z greckiej tragedii. Pada komentarz:

poeta to zwierzę	w. 39
zanurzone w świecie	
dlatego takie niepewne	
wobec świata	

Zauważamy, że refleksyjna partia tekstu (w. 39–42) odsyła wprost do obrazu *Sen Zwierzę ofiarne* z III części dramatu *Pułapka*. Pośrednio zaś nawiązuje do tytułu przełomowego tomu Pounda *Lustra* (1916), poświęconego poetom poległym podczas I wojny światowej, i do definicji arty-

sty, podanej przez Pounda w *ABC czytania* [1934]¹⁴⁹. W ten sposób zagadkowy obraz poety – jako niepewnego własnego losu „zwierzęcia zamurzonego w świecie” – zespała z sobą trzy wcześniejsze motywy tematyczne: zamienionego w zwierzę Akteona, którego atakują (jego własne) psy myśliwskie (w. 1); anonimowego Nikta/Odyseusza, ściganego gniewem Neptuna i Polifema (w. 6 i 7) oraz bezbronny poety, który w każdej chwili może stać się przysłowiowym „kozłem ofiarnym” za grzechy świata, współczesnym odpowiednikiem rzymskich ofiar oczyszczających, zwanych „lustra”, składanych co kilka lat, za grzechy własne i współobywateli, przez odchodzącego cenzora.

W kolejnych liniżkach utworu Różewicza (43–62) powraca bulwersujący obraz niezwyklej ludzkiej ofiary, zamkniętej w klatce dla goryla. Mechanicznie przechadza się ona „tam i z powrotem nie patrząc na zewnątrz” lub porusza się po wyznaczonym kręgu, nie docierając jednak nigdy do upragnionego celu, „do wodopoju”, ironicznej namiastki źródła Kastalii¹⁵⁰. Narracja prowadzona jest najpierw w niemieckiej (w. 43–46), potem w polskiej wersji językowej (47–52):

und schritt im Käfig
auf und ab
ohne einen Blick
nach draußen zu werfen

(i kroczył w klatce
tam i z powrotem
bez rzucania
spojrzeniem na zewnątrz)

(*przeł. J.D.*)

potem wypuszczono go
na wybieg

wydeptał w trawie
kolistą ścieżkę
która nie prowadziła
do wodopoju

taniec intelektu w. 53
między słowami w. 54

Sytuację bezsilnego krążenia uwięzionego poety po wyznaczonym mu skrawku terytorium podsumowuje komentarz: „taniec intelektu / między słowami”. Bezpański z pozoru aforyzm ma jednak dla czytelnika, który zna eseje Pounda, głębszy sens. Wyrażenie „taniec intelektu / między słowami”

¹⁴⁹ W *ABC czytania* Pound podaje charakterystyczną dla siebie definicję artysty: „Artysta to system nerwowy gatunku. Zwierzę, które nie reaguje na ostrzeżenia przekazywane przez zmysły, przetrwa tylko dzięki wyjątkowej odporności. Naród, który nie reaguje na to, co dostrzegają poeci, upada” (1983).

¹⁵⁰ Por. *Rock-Drill, Canto XCIII*.

(*the dance of the intellect among words*) jest bowiem swoistą wizytówką estetyki Pounda i anglosaskiego modernizmu („nowoczesności”). Formuła ta we wczesnym manifestie literackim Pounda *Jak czytać* (*How to read*, 1917) stała się synonimem pojęcia „logopei”¹⁵¹ i trafnym skrótem koncepcji języka poetyckiego. W wierszu Różewicza metafora ta dotyczy natomiast bezpośrednio quasi-teatralnej sceny (w. 55–62), w której „ojciec współczesnej literatury” odtwarza za pomocą gestów swe ulubione gry sportowe: szermierkę, tenis, bilard, na koniec zaś zwykłą przechadzkę (w. 55–62).

Rozumiemy, że jako „Nikt”-Odyseusz usilnie przeciwstawia się on przymusowej roli zwierzęcia ofiarnego i wbrew sytuacji, w którą został wtłoczony, kontynuuje swój artystyczny styl życia, który zdradza „kogoś” wybitnego. Wzorem aktora teatru *Noh* przekłada na język „pantomimy i mimikry”¹⁵² abstrakcyjne pojęcie „logopei”, które w poetyce Pounda oznaczało sztukę zwielokrotniania znaczeń. Logopea zakłada bowiem swobodną interakcję pól semantycznych wyrazów¹⁵³ i „nasyca nie tekstu znaczeniem do granic możliwości”. Jest to najtrudniejszy do urzeczywistnienia¹⁵⁴ postulat artystyczny Pounda.

W poemacie Różewicza sam Pound naocznie demonstruje czytelnikom trudną sztukę logopei. Za pośrednictwem gestów zapożyczonych ze znanych gier sportowych i codziennych rytuałów wyraża naczelną zasadę stworzonej przez siebie estetyki, która dążąc do dynamizacji świata przedstawionego i intensyfikacji znaczeń języka, zakłada panowanie nad żywiołem mowy poetyckiej i samoograniczenie. Różewicz nie rezygnuje

¹⁵¹ Charakterystyczne dla estetyki Pounda pojęcia „logopei” (sztuki zwielokrotniania znaczeń) określonej jako *the dance of the intellect among words* oraz „fanopei” (czyli obrazu kształtowanego przez wyobraźnię wzrokową) i „melopei” (czyli współbrzmiącego ze znaczeniem nadmiaru „muzyczności”, tzn. eufonii i rytmu) odnoszą się do imagizmu i pojawiają się we wczesnym eseju Pounda *How to read* (1917) [w:] *Literary Essays of Ezra Pound*, with an introduction by T.S. Eliot, London: Faber & Faber, 1968, 25.

W *ABC of Reading* (1934). Obrazy (*images*) oznaczają jednorazowe konfiguracje jakości emocjonalno-sensualno-intelektualnych. Nośnikami obrazów są: melopea, czyli wiersz wolny, fanopea, czyli ewokacja rzeczy, która apeluje do wyobraźni wzrokowej, oraz logopea, która oznacza sztukę tworzenia słownych ideogramów rzeczy. Tak pojętą melopeę, fanopeę i logopeę przeciwstawi Pound mechanicznemu rytmowi, tradycyjnemu opisowi i naśladownictwu konwencji literackich.

Maciej Żurowski (1974) w swym omówieniu podstawowych założeń estetyki Pounda następująco charakteryzuje logopeę: „stanowi element najnowszy i najbardziej wyrafinowany”, „taniec intelektu między słowami”, „efekt specyficznie językowy, nie do zrealizowania przez muzyczne i plastyczne możliwości poezji, który polega na tym, że tekst używa słów nie tylko ze względu na ich bezpośrednie znaczenie, lecz również biorąc w specjalny sposób pod uwagę ich użycie obiegowe, kontekst słowa oczekiwany przez nas, jego normalne sąsiedztwo, potoczne znaczenia oraz grę ironii”.

¹⁵² Por. E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma* (2003), 123.

¹⁵³ Tu odpowiednik „międzysłowia” z poetyki Peipera.

¹⁵⁴ Po melopei (naturalny rytm mowy, eufonia) i fanopei (obraz wzrokowy).

przy tym z humoru i ironii. Naturalnym symbolem „wielkiej literatury”, czyli „języka (codziennego) naładowanego znaczeniem do najwyższego możliwego stopnia”¹⁵⁵, staje się zatem zwykły kij od miotły, wspomniany w *The Pisan Cantos*, który służył uwięzionemu poecie jako, znany z japońskich sztuk *Noh*, wielofunkcyjny rekwizyt teatralny: kij bilardowy, szpada i laska spacerowa:

znalazł kij	w. 55
od starej miotły	
kij przemieniał się	
w jego rękach	
w szpadę	
rakiętę tenisową	
kij bilardowy	
spacerową laskę	w. 62

(*Poezja* 3, 2006, 193)

9. Wersy 63–90:

Przesłuchanie świadka. „Geniusz, wariat, męczennik”¹⁵⁶ czy zdrajca? Umorzenie oskarżenia o zdradę własnego kraju – ostatniego zarzutu z zakończenia *Równiny* [1954]

Jesteśmy teraz o krok od ujawnienia nazwiska i pełnej tożsamości więźnia, internowanego w obozie karnym. Podejrzewamy, że odnosząca się do „logopei” metafora „taniec intelektu między słowami”, jako „słowna ikona” estetyki Pounda, przygotowuje kulminacyjny moment jego bezpośredniej prezentacji. Poprzedza ją już tylko krótka ekspozycja (w. 63–66), która wprowadza wszystkie znane okoliczności drugiego przesłuchania¹⁵⁷. Jego celem było potwierdzenie niepoczytalności poety,

¹⁵⁵ *How to read*, 25.

¹⁵⁶ Tymi słowami Różewicz charakteryzuje postać Pounda w wierszu *Szkoda* z tomu *Szara strefa* 2002.

¹⁵⁷ 16 listopada 1945 roku Pound został potajemnie wywieziony z obozu pod Pizą do Rzymu, a stamtąd do Waszyngtonu, gdzie dnia 26 listopada sformułowano przeciwko niemu listę zarzutów o zdradę państwa. 27 listopada rozprawę odroczono do czasu zakończenia badań psychiatrycznych. 21 grudnia 1945 roku Pounda uznano za niezdolnego do stawiania się przed sądem i umieszczono w Szpitalu św. Elżbiety dla chorych psychicznie przestępców w Waszyngtonie DC (stołeczny Dystrykt Columbia), gdzie spędził następane dwanaście i pół roku. *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (1999), XXVII.

spowodowanej psychozą polityczno-reformatorską. Ostateczna decyzja, że jego stan mentalny jest *unsound*¹⁵⁸ z powodu zespołu manii wielkości i manii prześladowczej, zapadła w Waszyngtonie 13 lutego 1946 roku, przed sądem stanowym stołecznego Dystryktu Columbia. Werdykt ten kontestowali potem zarówno wrogowie, jak i obrońcy poety.

Po wiernej faktom ekspozycji na naszych oczach rozgrywa się teraz centralna, dialogowa, skąpa w słowa scena konfrontacji. Jesteśmy zaskoczeni, że zamiast spodziewanego oskarżenia i sądu nad bohaterem, uczestniczymy jedynie w krótkim przesłuchaniu świadka obrony. Przypominamy sobie jednak, że do rozprawy sądowej nie doszło, gdyż dokładnie tak jak w uobecnionej tu inscenizacji Różewicza, „sprawę Pounda” zamknęło w roku 1946 potwierdzenie jego choroby, wydane na podstawie zeznań kolegów i opinii biegłych psychiatrów:

Przesłuchanie w. 63
 przed sądem stanowym
 dystryktu Columbia
 13 luty 1946

Pan Pound siedzi tutaj
 Zechce pan wstać i pokazać się
 Sądowi
 Dziękuję

- Czy ktoś zna pana Pounda
- Ja znam
- Czy poezja którą Pan czytał była dobra
- Myślę że to co czytałem było w porządku
- Czy fakt że miał manię wielkości
i dobre zdanie o sobie
jest czymś szczególnie nienormalnym?
- Nie w wypadku poety
- A on jest jednym z najwybitniejszych
poetów
- Tak
- Czy on rozumie że dopuścił się zdrady?
- Oskarżony uważa że posiada klucz
do światowego pokoju
poprzez rozumienie i tłumaczenie Konfucjusza
- Czy cierpi na psychozy?
- Tak. Myślę że cierpi na manię wielkości
i manię prześladowczą...
- Obie charakterystyczne dla stanów
paranoidalnych w. 90 (*Poezja* 3, 2006, 193–194)

¹⁵⁸ *Ibidem.*

Dopiero zatem w wersji 67, czyli niemal dokładnie w połowie utworu, dopuszczony przez narratora do głosu anonimowy sędzia ujawnia bardzo sławne nazwisko więźnia i powołuje świadka. Przypuszczamy, że jest nim, wspomniany na początku, przyjaciel Pounda z uniwersytetu, lekarz i poeta, imagista William Carlos Williams. Z nim to utożsamia się teraz pierwszoosobowy, znowu personalny narrator Różewicza. Rola świadka obrony w „gardłowej” sprawie kolegi to najważniejsza ze wszystkich jego dotychczasowych ról. Anonimowym dotąd bohaterem wiersza *Jestem nikt* okazuje się Ezra Pound, pierwszy raz w poemacie wymieniony po nazwisku jako „jeden z najwybitniejszych poetów”. Cierpi na typową dla artystów „manię wielkości”, „ma dobre zdanie o sobie” i nie przyznaje, że „dopuścił się zdrady”. Status natchnionego poety nie zwalnia go jednak we współczesnym świecie od odpowiedzialności karnej za nierozważne słowa wypowiedziane w szczególnym momencie historii. Na tym właśnie polega ironia jego losu.

Wspólna taktyka sądu i przyjaciela¹⁵⁹, który walczy o jego życie, koncentruje się zatem na dostarczeniu przekonujących dowodów jego niepo czytalności. Świadek wskazuje na szerokie zainteresowanie Pounda kulturami Dalekiego Wschodu i wykorzystuje różnicę horyzontów intelektualnych, która dzieli wielokulturowy świat „ojca współczesnej literatury”, wtajemniczonego w arkana nauki Konfucjusza, od ograniczonego świata przeciętnego obywatela. W odpowiedzi na jednoznacznie postawione pytanie sędziego: „Czy on rozumie, że dopuścił się zdrady?” świadek odpowiada zgodnie z głoszonymi przez Pounda ideami pacyfizmu, iż oskarżony „uważa, że posiada klucz do światowego pokoju / poprzez rozumienie i tłumaczenie Konfucjusza”.

Ta jednocześnie wymijająca, przesadna i ekscentryczna odpowiedź potwierdza ustalenia biegłych psychiatrów, że podczas wojny oskarżany o zdradę poeta uległ autoiluzji i utracił kontakt z realną rzeczywistością Włoch, zdominowanych przez faszyzm. Sugeruje, iż owładnięty ideą trwałego pokoju Pound błędnie diagnozował poczynania Mussoliniego i okłamywał sam siebie co do rzeczywistych intencji dyktatora. Autoiluzyjny¹⁶⁰ aspekt sprawy Pounda, wydobyty na jaw przez świadka obrony,

¹⁵⁹ William Carlos Williams (1883–1963), kolega Pounda z okresu studiów, lekarz i poeta imagista, któremu Pound dedykował tomik *Ripostes* (1912). Jego wiersze weszły w roku 1914 do pierwszej antologii imagistów.

¹⁶⁰ Ten autoiluzyjny wątek „sprawy Pounda”, który świadczy albo o przerażającej naiwności (trudnej do zrozumienia u tak wybitnie inteligentnego człowieka), albo raczej o psychozie graniczącej z szaleństwem, wyeksponował Różewicz w wierszu *Szkoda* [w:] *Szara strefa*, 2002. Jego stanowisko zbliża się tu maksymalnie do punktu widzenia Wendy S. Flory, która stwierdza, że począwszy od roku 1935 Pound zaczął okłamywać sam siebie i z tego powodu popadał w coraz głębszy konflikt z własnym sumieniem, co w rezultacie

decyduje o ponownym postawieniu na wokandzie kwestii poczytalności poety. Pada pytanie: „Czy cierpi na psychozy?” i jednoznaczna tym razem odpowiedź świadka, która łączy dwa psychiatryczne wątki przesłuchania, manię wielkości i manię polityczną: „Tak. / Myślę że cierpi na manię wielkości / i manię prześladowczą [...]. / Obie charakterystyczne dla stanów paranoidalnych”. Ta odpowiedź pozwala sądowi rozstrzygnąć kwestię „zdrady kraju” na korzyść oskarżonego i tłumaczy skandaliczne „wystąpienia polityczne” poety z lat wojny. Zamiast wdrożenia postępowania karnego o zdradę, sąd wydaje orzeczenie o niepoczytalności poety. Na mocy tego orzeczenia oskarżony:

Z celi śmierci w. 91
przeniesiony został
do „Gorillakäfig”
(*Poezja* 3, 2006, 194)

Różewicz bardzo wiernie i bezstronnie przedstawia sądowy *climax* sprawy Pounda i ostateczny werdykt¹⁶¹ – z jedną tylko korektą: miejscem przymusowej izolacji Pounda i odpowiednikiem oddziału dla niebezpiecznych szaleńców¹⁶², gdzie zimą 1946 roku, wkrótce po przesłuchaniu zamknięto Pounda na kilkanaście miesięcy, czyni klatkę dla goryla. Skonstruowana przezeń lakoniczna scena przesłuchania świadka w milczącej asyście oskarżonego poety i jej finał, ponowne wtrącenie do klatki dla goryla – ukazuje tragiczną ironię losu wybitnego człowieka i sławnego artysty, który nadużył daru słowa.

Jego bezinteresowne pragnienie piękna i marzenie o naprawie świata przegrywa tu nie ze zdrowym rozsądkiem i „prawami świata” (jak chce romantyczne *cliché*), lecz z jego własnym „brakiem dobrego smaku” (*jeden z Ojców...*, 2005) i chorą ideologią, w której orbicie niepostrzeżenie się znalazł. Ironia losu wybitnego poety wiąże się też paradoksalnie z systemem państwowego orzecznictwa prawnomedycznego, którego podstawą jest arbitralnie wyznaczana norma zdrowia psychicznego, co powoduje, że konkluzje o czyjejs poczytalności bądź niepoczytalności są również w dużej mierze arbitralne, a tym samym podważalne. Mają one jednak wiążącą moc wykonawczą i z tego powodu niosą dla jednostki groźne lub zbawienne konsekwencje. Decydują nawet o jej życiu lub śmierci.

doprowadziło go w latach czterdziestych do stanu ostrej psychozy i manii prześladowczej (*The Cambridge Companion to Ezra Pound*, 1999, 290–291, 299).

¹⁶¹ Werdykt ten skazywał go na wieloletni pobyt w klinice dla chorych psychicznie przestępców. Spędził tam Pound dwanaście i pół roku. *Ibidem*, XXVII.

¹⁶² *The Cambridge Companion* (1999), XXVII.

Gdy pradawna poetycka „mania” znana z pism Platona i Horacego wraz z towarzyszącą jej bardziej nowoczesną manią reformatorską uznane zostają za objaw szaleństwa, wówczas orzeczenie to ratuje wprawdzie życie poety, lecz równocześnie skazuje go na przymusową izolację i degraduje społecznie do roli przysłowiowego „kozła ofiarnego” za wspólne grzechy, zwierzęcia społecznego z natury, które jednak na mocy arbitralnej decyzji wpływowych gremiów może w każdej chwili zostać ze społeczności wykluczone, a nawet unicestwione. Zderzenie wysokich, jeszcze dziewiętnastowiecznych wyobrażeń o społecznej roli artysty z konkretnym, upokarzającym doświadczeniem życiowym nowoczesnego poety, którego jako obywatela demokratycznego państwa spotkał los analogiczny jak ów przewidziany przez totalitarne systemy (faszyzm i komunizm) dla jednostek obcych rasowo lub ideologicznie, to kolejny przejaw wszechobecnej ironii losu. Stąd paralela już nie ze sferą bogów i herosów, lecz raczej ze światem trzymanyh w kłatkach dzikich zwierząt lub niewolników, skazanych na łaskę i niełaskę potężniejszych od siebie ludzi.

W ukazanej naocznie sprawie Pounda, której aspekt prawny kulminuje w scenie przesłuchania przed sądem, Różewicz nadal draży egzystencjalny aspekt sytuacji artysty, uwikłanego w „globalną pułapkę” dwudziestowiecznych ideologii i historii – podobnie jak Franz Kafka, bohater sztuki *Pułapka* [1982]¹⁶³, której kolejnymi tytułami miały być *Szafka i Kafka* oraz *Poeta zwierzę ofiarne*¹⁶⁴. Tym razem jednak z sekwencji przenikających się obrazów Różewicz wydobywa ukazany przez autora *Procesu*, niezależny od panującego systemu politycznego i stopnia społecznej legitymizacji władzy, złowrogi kontrast między anonimową i miażdżącą siłą porządkową oraz prawną potężnej instytucji a bezbronnością wydanego na jej pastwę pojedynczego człowieka, który mimo że jest wybitnym artystą, to jednak w starciu z przemożną instytucją państwa natychmiast staje się nikim lub musi udąć, że jest nikim, by tak jak Odyseusz oszukać Polifema i ocalić swe życie. Do tej przerażającej wizji państwa Różewicz wprowadził jednak zasadniczą korektę, którą sformułuje i wypowie *expressis verbis* dopiero pod sam koniec utworu po ukazaniu odmiennego aspektu „sprawy Pounda”.

Uwolnienie Pounda przez sąd stołeczny od zarzutu zdrady własnego kraju nie satysfakcjonuje jednak Różewicza, który w roku 2005, z pozycji potencjalnego ucznia/spadkobiercy Pounda, zarzuci następcy Whitmana

¹⁶³ T. Różewicz, *Teatr*, t. 1–2, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988. *Pułapka* powstała – jak podaje we wstępie Józef Kelera – w 1979 roku, druk 1982, premiera 1983 w Bergen w Norwegii.

¹⁶⁴ T. Różewicz, *Appendix do „Pułapki”* [1988] [w:] *Dramat II*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005, 139.

trudną do wybaczenia zdradę samego siebie i własnego powołania, jaka zaciążyła na losach „młodszych czeladników w warsztacie poetyckim”, dla których mógł być mistrzem, lecz ich porzucił, wybierając obłądną publicystykę polityczną i w rezultacie poddał dyktatowi wymyślnych, lecz nieplodnych artystycznie szkół poetyckich, wywodzących się z dwudziestolecia międzywojennego:

Głębie ciemnego opuściłem lasu
i po omacku szukałem swej drogi
w życia wędrowce
„szukałem nauczyciela i Mistrza”
czytałem *źdźbła trawy*
Walta Whitmana pisałem *Równinę*
był rok 1953 marzyłem że ktoś
kiedyś powie o mnie
„ei dice cose e voi dite parole
on mówi rzeczy a wy mówicie słowa”
splątana i długa była moja droga
a na jej końcu stał Ezra Pound

słyszałem
jego wściekłe ujadanie

kiedy przestał szczekać
wsluchałem się w ciszę
i usłyszałem głos poety
tego samego człowieka

„dobra poezja powinna
być równie dobra i jasna
jak dobra proza”

to jedno zdanie o poezji
było płodniejsze od
awangardowych łamańców
błazeńskich dzwonek
salonowych tańców poezji
między dwoma szlachtuzami

(*Poezja 4*, 2006, 340)

10. Wersy 91–113:

Uwięziony. Klatka dla dzikich zwierząt

Z celi śmierci w. 91
 przeniesiony został
 do „Gorillakäfig”
 (Poezja 3, 2006, 194)

Szczególnie wyeksponowany na początku czwartej sceny motyw klatki, który powraca w poemacie aż pięciokrotnie (19, 91, 99, 111, 134), pełni funkcję łącznika z powstałymi mniej więcej w tym samym czasie dramata-
 mi Różewicza, w których klatka/pułapka stanowi znaczący element świata przedstawionego i symbolizuje odwieczny los artysty. Więzy, a zarazem ocala jego prywatność, stanowi też kryjówkę, która, paradoksalnie, zapewnia chwilowe bezpieczeństwo i ocala ludzką godność więźnia. W *Odejściu Głodomora* [1976] cyrkowa klatka to ostatni azyl osobistej wolności „sztukmistrza głodówki”, wyjętego z opowiadania Kafki. W *Pułapce* [1982] odpowiednikami klatki staje się najpierw mieszkanie-kryjówka autora *Der Hungerkünstler*, a potem obszerna szafa, w której rodzina Kafki miała się schronić przed wszechwładnymi, anonimowymi „oprawcami”.

W poemacie *Jestem nikt* klatka odzyskuje swą pierwotną funkcję miejsca przymusowej izolacji, nieludzkiej kary i degradacji człowieka, które jednak może stać się miejscem osobistej refleksji, ekspiacji i oczyszczenia uwięzionego artysty przez bezinteresowny akt twórczy. Wyeksponowana tu klatka dla goryli, w której uwięziono (ale też chroniono) Pounda, nasuwa analogię z „klatką dzikich bestii” (*cage des fauves*), złośliwym określeniem wystawy zbiorowej tzw. fowistów (1905) na czele z Matissem, Rouaultem i Braque’iem, którzy, zainspirowani m.in. przez sztukę afrykańską, przeciwstawili się dziewiętnastowiecznym symbolistom oraz impresjonistom i stali się prekursorami nowoczesnego koloryzmu, ekspresjonizmu, a także kubizmu. Znamcom twórczości Różewicza z pewnością przypomną się też malowidła-pastisze znanego malarza, wielbiciela poezji Pounda, F. Bacona¹⁶⁵, z motywem postaci uwięzionych w szklanych klatkach¹⁶⁶, oraz imaginacyjna dysputa z brytyjskim malarzem na temat ekspresjonizmu, którą Różewicz prowadził w latach 1994–1995 w poemacie *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*¹⁶⁷.

¹⁶⁵ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań: Zysk i S-ka, 1997.

¹⁶⁶ Pound nie lubił szkła, które symbolizowało „zło” i przeciwstawiał szkło kolorom.

¹⁶⁷ Poemat ten symultanicznie (1994–1995) tłumaczył na język angielski Adam Czerniawski.

Motyw klatki dla goryla odsyła też ponownie do autobiograficznego fragmentu *Pieśni pizańskiej LXXIV*, w którym Pound przeciwstawia swej obecnej degradacji – dawną, wysoką pozycję społeczną poety „równego bogom” i rozpaczliwie próbuje zmienić ten opaczny stan rzeczy za pośrednictwem pieśni. Z gorylami kojarzą mu się nie poeci, lecz bokserzy, uzbrojeni, bezduszni strażnicy oraz tyrani (np. pozbawiony poczucia humoru Stalin), a także początkujący studenci literatury, których „łatwiej nauczyć jak ryczą goryle” niż rytmicznej recytacji słów Safony: „wydaje mi się samym bogom równy”¹⁶⁸.

Toteż w poemacie Różewicza nad losem umieszczonego w klatce dla dzikich zwierząt poety ponownie pochyla się narrator, który i tym razem zastępuje chór. Powtarza ten sam, uogólniający komentarz (94–97) i jeszcze raz stawia przed oczami obraz poety, zanurzonego w morzu świata i niepewnego własnego życia. Obraz ten znowu wskazuje ku Odysei i sugeruje, że poszukujący nowych dróg artysta, który rzuca wyzwanie „bogom”, stanowi we współczesnym świecie potencjalną ofiarę i łatwy łup. Obraz poety jako zwierzęcia łownego, który po raz pierwszy pojawił się zaraz po scenie aresztowania Pounda (w. 39–42), powraca teraz, tuż po scenie przesłuchania (w. 94–97), by uzasadnić orzeczenie sądu i przypieczętować jego los:

poeta to zwierzę w. 94
 zanurzone w świecie
 dlatego takie niepewne
 wobec świata

W kolejnych wersach 98–122 sytuację poety, który w milczeniu siedzi skulony w klatce w świetle reflektorów, obramowuje i komentuje wędrowny refren zaczerpnięty z wczesnej *Pieśni IV* Pounda: *the dogs leap on Actaeon* (w. 98) z domyślnym odniesieniem do historii myśliwego, który ośmielił się podglądać bogów i za karę został zamieniony w zwierzę łowne. Powracające w skali całego poematu jako refren – obcojęzyczne cytaty z *Cantos* punktują kolejne etapy spełniającego się na naszych oczach fatum. Towarzyszy im przejmujący motyw klatki ze zwierzęciem ofiarnym w środku, którą wściekle atakują psy. Obraz ten prowokuje różnorodne skojarzenia i jawi się jako – zakorzeniony w doświadczeniu życiowym konkretnego człowieka i wybitnego poety – „naturalny symbol”¹⁶⁹ losu artysty w rozumieniu Pounda. „Trzymany w pogotowiu” kontekst życia

¹⁶⁸ *Pieśni* (1996), 98, 162.

¹⁶⁹ Pound przeciwstawiał „naturalne symbole”, wzięte z otaczającego świata jako wyraz konkretnego doświadczenia życiowego artysty, sztucznym i nieokreślonym treściowo symbolom symbolistów, bliskich, jego zdaniem, alegoriom.

Pounda¹⁷⁰ sprawia, że temat Akteona z *Pieśni IV*: podobnie jak niemiecki i polski wariant słów Odysusza, wyjętych z *Pieśni pizańskiej LXXIV*, nabiera tu sensu spełnionej autoprzepowiedni Pounda co do przebiegu własnego życia; współczesność jawi się jako aktualny kostium mitu¹⁷¹.

the dogs leap on Actaeon w. 98
siedział w klatce
dla dzikich zwierząt

za dnia
skulony w kącie klatki
w nocy

w świetle reflektorów

strażnicy milczeli

czasem przechodzący żołnierz
zatrzymywał się
ogładał dziki okaz
poetę zwierzę zdrajcę
„ojca współczesnej literatury” w. 110

wrzucił do klatki
papierosy czekoladę owoce
przechodził dalej w. 113
starzec mrucał w. 114
Usura usura usura w. 115
Rothschild Roosvelt Morgenthau w. 116
Usura usura usura w. 117
pochwalał hitlerowskie masakry w. 118
il miglior fabbro w. 119

(*Poezja* 3, 2006, 194–195)

¹⁷⁰ Tak zwykli krytycy anglojęzyczni interpretować wprowadzony w *Canto I* temat Odysusza. Różewicz podążył tym tropem i jako proroczą zapowiedź własnego losu potraktował tu, również obecny w *Pieśniach*, temat Akteona i trubadura prowansalskiego Piera Vidala, zamienionych z cudzej lub własnej woli w zwierzęta, z powodu miłości do kobiet wyżej postawionych w hierarchii społecznej.

¹⁷¹ Por. L. Elektorowicz, *Anglosaskie muzy*, Kraków: Wydawnictwo „Arcana”, 1995, 81.

11. Wersy 114–119.

Problem współodpowiedzialności moralnej *il miglior fabbro* za „hitlerowskie masakry”

Wersy 114–119 modyfikują poprzednią lekturę. Sygnałem nagłej zmiany nastawienia narratora do bohatera staje się podana znieca, szokująca czytelnika informacja, że „najwybitniejszy poeta Ameryki”, *il miglior fabbro*, następca trubadurów prowansalskich, któremu T.S. Eliot dedykował swą *Ziemię jałową*, „popierał hitlerowskie masakry”. W tekście Różewicza informację tę wzmacnia podany w dwuwersie 120–121 pierwszoosobowy niemieckojęzyczny cytat z *Pieśni pizańskiej LXXIV*, przypisany bohaterowi poematu:

pochwalał hitlerowskie masakry w. 118
il miglior fabbro w. 119

Sens czterech pierwszych linijek natychmiast dyskredytuje bohatera w roli mitycznego Akteona i sprawia, że współczujący mu czytelnik zaczyna rozważać racje atakujących go z zewnątrz „psów”, a uwięziony w klatce współczesny Odyseusz, podobnie jak jego grecki pierwowzór, odpowiedzialny za rzeź Troi, urasta teraz do roli naturalnego symbolu *a rebours*. Reprezentuje bowiem szczególne grono wybitnych dwudziestowiecznych intelektualistów i artystów, zwiedzionych nie bez własnej winy przez totalitarne ideologie.

W roku 1983, już po ogłoszeniu w Polsce stanu wojennego i internowaniu wielu opozycyjnych intelektualistów, Różewicz patrzy na Pounda z perspektywy historycznej, którą wskazał Czesław Miłosz:

„Wiek dwudziesty przyniósł wszechobecność historii [...]. Pierwsza wojna światowa, druga wojna światowa, rewolucja w Rosji, ustroje totalitarne narzuciły poetom obowiązki moralne sprzeciwu, choć wielu z nich uległo i nieraz ich protest przeciwko nieludzkości jednej tyranii był cichym przyzwoleniem danym tyranii innej”¹⁷².

Różewicz ukazuje Pounda jako człowieka uwikłanego w tragiczny mechanizm dwudziestowiecznych wojen i rewolucji, spowodowanych przez błędne ideologie polityczno-społeczne. „Sprawę Pounda” rozpatruje jednak indywidualnie, przez pryzmat artystycznej solidarności i ludzkiego współczucia, pragnie zrozumieć postępowanie zasłużonego dla literatury, wybitnego amerykańskiego artysty, bezpodstawnie, zdaniem jego przyja-

¹⁷² *Idem, Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków: Znak, 2000, 308.

ciół, uwięzionego i przetrzymywanego najpierw w wojskowym obozie karnym, a potem w szpitalu dla chorych psychicznie przestępców¹⁷³.

Zamkniętemu w klatce, nieustannie atakowanemu „starcowi” karze więc zmierzyć się z najcięższym zarzutem – współodpowiedzialności moralnej nie tylko za czyny włoskich faszystów, lecz także za przerażające zbrodnie niemieckich nazistów, sterowanych przez Hitlera. Rozliczenia Pounda z winy moralnej wspomagania słowem zbrodniczej ideologii faszyzmu domagała się po wojnie spora część amerykańskiej opinii publicznej pod wpływem lewicowych publicystów¹⁷⁴, obojętnych z kolei na zbrodnie Lenina, Stalina i komunistycznych reżimów Europy Środkowo-Wschodniej. Podstawą oskarżeń wysuwanych pod adresem Pounda były jego wystąpienia radiowe z czasów II wojny światowej.

Milczeniem pominięto jednak wówczas fakt, przypomniany obecnie przez F. Terrella, autora komentarzy do *Cantos*, że jeszcze w roku 1935 Pound przedkładał antysemickiej części opinii amerykańskiej, że „Lichwiarze nie należą do żadnej rasy”, i ostro przeciwstawiał się traktowaniu Żydów jako kozła ofiarnego za zjawisko lichwy. To samo powtórzył jeszcze w roku 1941, w *Addendum for Canto C*, gdzie powoływał się na prawo ustanowione przez Mojżesza przeciw lichwie. Widząc zaś w lichwie (*usurze*) anonimowe źródło zła, nazwał lichwę „profanatorem [życia] poza rasą i konkurencją i wbrew rasie i konkurencji”. Jako „bliźniaczego brata” lichwy, czyli chciwości, wymieniał zawiść (*envy, invidia*). Później jednak, jak sugeruje Terrell, powołując się już na zapiski ze szpitala, przekonanie Pounda uległo zmianie „pod wpływem emocjonalnego uprzedzenia, nad którym już nie potrafił zapanować”¹⁷⁵.

Różewicz przedstawia czytelnikowi także i ten ciemny aspekt „sprawy Pounda” (w. 114–119). W scenie rozpamiętywania winy i kary poety pojawia się słowo *usura*, jako obsesyjny przewodni motyw wojennych,

¹⁷³ Niemojowski (1993), 211.

¹⁷⁴ Por. *Pound and Antysemism* [w:] *The Cambridge Companion...*, Wendy Stallard Flory wymienia tu wiele wpływowych nazwisk osób z kręgu lewicowego pisma „The Masses”. M.in. Artura Millera i Liona Feuchtweingera. Autorka zwraca uwagę, że środowiska amerykańskie, które w czasie II wojny zaniechały pomocy mordowanym Żydom Europy Środkowej, chętnie swoją winę zrzucały na cudze barki, zwłaszcza tak prominentnej postaci, jaką był Ezra Pound, czyniąc z chorego artysty dyżurne „Monstrum Ameryki”.

¹⁷⁵ *The defiler beyond race and against race*, tj. profanator, poza rasą i konkurencją i wbrew rasie i konkurencji, *Addendum for Canto C* [w:] *The Cantos of Ezra Pound*, New York: New Directions, 1970, 798. Pound wykorzystał tu podwójne znaczenie wyrazu „race”. W komentarzach Terrella (1980) do *Addendum for Canto C* czytamy: *When writers in the „New English Weekly” and elsewhere in the 1930s were blaming the Jews for money problems in the Depression, Pound wrote: „Usurers have no race. How long the whole Jewish people is to be sacrificial goat for the usurer, I know not”* [SP 300]. *But in the mid-years at St. Elizabeths the record shows clearly that he was anti-Semitic, at least emotionally and at times.*

radiowych „pogadank” Pounda, nazwiska żydowskich bankierów, które w tym kontekście wymieniał, oraz sformułowany na tej podstawie „gardłowy” zarzut „popierania hitlerowskich masakr”.

Zaczynamy powoli rozumieć, że wcześniejsze oskarżenie Pounda o „bełkot”, które Różewicz wysunął w *Równinie*, a w roku 2005 dosadnie nazwał „wściekłym ujadaniem” i „szczekaniem” – dotyczyło właśnie owych słynnych pogadank radiowych z lat wojny, które potem sąd wojskowy w Waszyngtonie uznał nie tyle za dowód zdrady państwa, lecz raczej za świadectwo utraty przez poetę równowagi psychicznej i przejaw manii prześladowczej. Najcięższy, „gardłowy” zarzut współodpowiedzialności za zbrodnie wojenne niemieckich nazistów postawili mu natomiast publicyści prasowi, choć podobno Pound nigdy i nigdzie nie wzywał nikogo do mordowania Żydów¹⁷⁶.

Nie wiadomo, kto dokładnie wypowiada w poemacie Różewicza to podchwyczone przez część opinii publicznej oskarżenie (118–119): „pochwalał hitlerowskie masakry / il miglior fabbro”. Ktoś z zewnątrz, współwzięń czy jeden ze strażników? Odautorski narrator? Czy jakiś nadrzędny podmiot, *porte-parole* prawa moralnego? Namiastka chóru? Lub może raczej wewnętrzny głos sumienia bohatera, który zgodnie z ideą tragedii Sofoklesa daje bohaterowi szansę ujrzenia natury własnych błędów i ich nieprzewidzianych zawczasu skutków oraz możliwość poprawy?

W pizańskim *Canto LXXXI* zło obecne w świecie zewnętrznym łączył Pound z brakiem samokontroli w życiu wewnętrznym i za dawnym poetą Chaucerem¹⁷⁷ radził sobie i swemu czytelnikowi:

Master thyself, then others shall thee beare
Panuj nad sobą, a inni cię zniosą¹⁷⁸

Ku hipotezie, że w poemacie Różewicza jedynym oskarżycielem bohatera jest obiektywny głos jego własnego sumienia, skłania nie tylko dalszy przebieg akcji, lecz także poobozowa biografia Pounda, zwłaszcza fakt przyznania się podczas rozmowy z Allenem Ginsbergiem w Wenecji w 1967 roku, że jego

„[...] największym błędem (*worst mistake*) było głupie, podmiejskie uprzedzenie antysemickie, które całkowicie zepsuło wszystko” (*stupid, suburban prejudice of antisemitism [which] all along... spoiled everything*¹⁷⁹).

¹⁷⁶ Według przytaczanych już opinii Wendy Stallard Flory, badaczki antysemickiego wątku biografii i twórczości Pounda.

¹⁷⁷ Terrell, *A Companion to the Cantos...*, 454.

¹⁷⁸ *Panuj nad sobą, a inni cię zniosą*, przeł. A. Szuba [w:] E. Pound, *Pieśni* (1996), 107.

¹⁷⁹ *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (1999), 296.

Wiadomo też, że tuż przed śmiercią (1972) Pound zmienił zdanie co do *usury* (lichwy), czyli „traktowania pieniądza jako towaru, który może być sprzedawany i kupowany” – jako „siły sprawczej” zła nurtującego współczesny świat i przyznał się do błędu w rozumowaniu. Uznał, że błąd jego polegał na tym, iż symptom zła, czyli „lichwę”, pomylił z jej wewnętrzną przyczyną, którą jest chciwość: „Moja perspektywa była fałszywa, gdyż uważałem symptom za przyczynę. Przyczyną jest CHCIWOŚĆ” – oświadczył poeta. Ta późna autokorekta autora *Cantos* dotarła jednak do większości czytelników polskich dopiero w roku 1993 za pośrednictwem tłumacza i skrupulatnego komentatora *Poezji* Pounda, Jerzego Niemojowskiego oraz jego żony Marii¹⁸⁰.

W roku 1999, po kolejnej fali dyskusji wokół Pounda, Wendy Stallard Flory analizując antysemitki aspekt „sprawy Pounda”, przypomniała natomiast dla kontrastu, całkowicie bezkarny i o wiele groźniejszy, bo krzywdzący innych i podjęty na trzeźwo, kazus kolaboracji z nazistami znanego krytyka Paula de Mana oraz jego intelektualnego mistrza, filozofa Martina Heideggera, przekonanego o „wewnętrznej prawdzie i wielkości nazizmu”:

„Nieprzestrzeganie moralności jest z pewnością u Heideggera o wiele poważniejsze niż u Pounda. Thomas Sheenan analizował między innymi przekonanie filozofa o »wewnętrznej prawdzie i wielkości nazizmu« (88) i odnotował jego nacisk na to, że »zaangażowanie w nazizm wyniknęło z samej esencji jego filozofii« (92).

„Podczas gdy antysemitki tyrady Pounda wyrządziły szkodę tylko jemu (i jego rodzinie), Heidegger użył prestiżu swojej reputacji i pozycji akademickiej do uwiarygodnienia reżimu Hitlera i energicznie wprowadzał antysemitki »ustawy oczyszczające«, zwrócone przeciw kolegom i studentom Uniwersytetu we Freiburgu (86–87). Odwrotnie niż Pound (a podobnie jak de Man), nie przejawiał on żadnych oznak niezrównoważenia umysłowego, nie wyraził autokrytyki, nie okazał wyrzutów sumienia. Obecnie dostrzegamy, że spokój Heideggera jest o wiele groźniejszy niż tyrady Pounda”¹⁸¹.

¹⁸⁰ E. Pound, *Poezje* (1993), przeł. J. Niemojowski, 209.

¹⁸¹ *Certainly, Heidegger's moral dereliction is far graver than Pound's. Thomas Sheenan, among many others, has examined the philosopher's conviction of the „inner truth and greatness” of Nazism (88) and noted his insistence that „his engagement with Nazism came from the very essence of his philosophy” (92). Where Pound's antisemitic rantings brought harm to no one but himself (and his family), Heidegger lent the prestige of his reputation and academic position to the validation of Hitler's regime and energetically implemented the antisemitic „cleansing laws” against colleagues and students at Freiburg University (86–87). Unlike Pound (but exactly like de Man), he gave no indication of mental instability, nor expressed any subsequent self-criticism or remorse. We can now see Heidegger's calm as far more dangerous than Pound's ranting. The Cambridge Companion to Ezra Pound (1999), 299.*

W opinii autorki, w przeciwieństwie do postawy Heideggera, który z zimną krwią odpowiedzialność za swoje błędy złożył na barki historii, zachowanie Pounda, „jego choroba spowodowana głębokim konfliktem wewnętrznym, jego późniejsza gotowość przyznania się do błędów, świadczą o przemożnym wpływie impulsu moralnego na jego postępowanie”¹⁸².

Gdy w roku 2005 Różewicz po raz kolejny powróci do „sprawy Pounda”, przyzna mu rację w kwestii lichwy i pochwali za pacyfizm, lecz ponownie wypomni mu zauroczenie włoskim faszyzmem i dyskwalifikującą moralnie niechęć do Żydów. W towarzystwie Pounda pojawi się wówczas pisarz francuski Ferdinand Celine¹⁸³, który również „był świetnym pisarzem”, „leczył biednych i bezdomnych”, a równocześnie „począł Niemców / jak postępować z Żydami”, czego, zdaniem Wendy S. Flory (2001), Pound nie uczynił.

12. Wersy 120–133:

climax i *agnorisis*¹⁸⁴. Odys, Akteon czy Elpenor?

Imperatyw moralny czynnej „miłości bliźniego” jako jedyne kryterium oceny aktów mowy.

Spotkanie z Elpenorem

Climax poematu wprowadza cytowana po niemiecku fraza z *Pieśni piżańskiej LXXIV*. Słowa *Ich bin Nimand / Mein name ist Niemand* (w. 120–121) wypowiada teraz prawdopodobnie sam oskarżony w roli współczesnego Odyseusza, który właśnie ocknął się z długiego snu i spostrzegł, że sytuacja, w której się znalazł, nie przystaje do wizerunku „lepszego majstra”, *il miglior fabbro*¹⁸⁵ – następcy prowansalskiego trubadura, Arnaulta Daniela, piewcy urody świata i miłości, który pisząc w ojczystym języku, pragnął zachować naturalną składnię, bliską prozie, a brzmieniem wiersza imitować spontaniczny śpiew ptaków.

¹⁸² *The profound anxiety and mental conflict every-where apparent in his broadcasts strikingly demonstrates the continuing influence over him of his moral sense. Ibidem.*

¹⁸³ Autor powieści *Podróż do kresu nocy*.

¹⁸⁴ *Anagnorisis*, czyli rozpoznanie własnej winy, tożsamości, stanowi według *Poetyki* Arystotelesa najważniejszy element zawikłanej fabuły tragicznej.

¹⁸⁵ Arnault Daniel, trubadur prowansalski z XII wieku, mistrz Dantego, nazwany w *Pieśni XXVI czyścica* „lepszym majstrem”. Por. E. Pound, *Il miglior fabbro* [w:] *Duch romański*, przeł. L. Engelking, Warszawa: Czytelnik, 1999, 24–42.

Kolejne słowa refrenu, *the dogs leap on Actaeon* (w. 122), z młodzieńczej *Pieśni IV* wprowadzają pryzmat historii Akteona i dotyczą agresywnych napaści prasowych na chorego już wówczas poetę¹⁸⁶, z którego osoby społeczeństwo amerykańskie uczyniło – według słów Wendy Stallard Flory (2001) – dyżurnego „potwora” i „kozła ofiarnego” za własny grzech zaniechania skutecznej pomocy mordowanym Żydom Europy Środkowej¹⁸⁷.

Atak (w. 122) prowokuje pierwszą przytomną wypowiedź bohatera, który przerywa milczenie i budząc się ze złego snu, próbuje zrozumieć otaczającą go rzeczywistość obozowego życia, odzyskać pamięć i pojąć sens minionej, na pół sennej fantasmagorii, w której ciągle jeszcze jest pogrążony. Fragment ten to jakby wyjęty z *Poetyki* Arystotelesa przykład sceny rozpoznania, *anagnorisis*¹⁸⁸. Zapowiada on proces powrotu bohatera do równowagi duchowej:

Ich bin Niemand w. 120
Mein name ist Niemand

the dogs leap on Actaeon

miłość bliźniego praktykowali Ci w. 123
co odrzucili literę prawa

zawsze popełniałem tylko błędy
słowa straciły dla mnie znaczenie
przebudzony
dziwię się

Elpenorze jak trafiłeś na ten ciemny brzeg
Przyszedłeś pieszo? Wyrzedzając Żeglarzy?
A on na to:
Zły los i dużo wina. Spałem przy ognisku Circe... w. 133
Człowiek bez szczęścia i nazwiska.

(*Poezja 3*, 2006, 195–196)

W scenie *anagnorisis* bohater rozpoznaje własną winę moralną w świetle uniwersalnego prawa moralnego, które – jeśli jest przestrzegane – całkowicie modyfikuje sugerowaną wcześniej opresyjną wizję państwa, jako instytucji potencjalnie totalitarnej, wrogiej jednostce, złasz-

¹⁸⁶ Włącznie z ponawianymi próbami podważenia diagnozy lekarzy psychiatrów oraz orzeczenia sądu.

¹⁸⁷ Por. przypis 176.

¹⁸⁸ Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, przeł., wstęp, komentarz H. Podbielski, Warszawa: PWN, 1988, 333.

cza artyście. W finale sprawy Pounda okazuje się bowiem, że los poety jako jednostki spoczywa przede wszystkim w rękach pojedynczych ludzi z jego najbliższego otoczenia i każdorazowo zależy od dokonywanego przez nich aktu wyboru naczelnej wartości, która „ostaje się wśród okrucieństwa i przemocy”¹⁸⁹. W szczególności zaś zależy od tego, czy wspomagając konkretnego człowieka – odważą się wejść w konflikt z aktualnie obowiązującymi przepisami (w. 123–124) w imię miłości bliźniego, która stanowi jedyne uzasadnienie moralnej oceny wszelkich działań, w tym także przeszłych aktów mowy bohatera (123–128):

miłość bliźniego praktykowali Ci
co odrzucili literę prawa

zawsze popełniałem tylko błędy
słowa straciły dla mnie znaczenie
przebudzony
dziwię się

(*Poezja* 3, 2006, 195)

Tak właśnie w „ostrym sofoklejskim świetle”¹⁹⁰ konfliktu między prawem stanowionym przez ludzi określonej formacji ideologicznej a odwiecznym prawem moralnym, które obowiązuje każdą osobę bez wyjątku, rozważał własne życie Pound u jego kresu, gdy po wyjściu ze szpitala, w odosobnieniu tłumaczył tragedię Sofoklesa *Trachinki* (Kobiety z Trachis), którą odnosił do własnego życia, lub gdy w *Pieśni CXVI*, jednej z ostatnich swych *Pieśni*, wyznawał:

To confess wrong without losing rightness:
Charity I have had sometimes,
I cannot make it flow thru.
A little light, like a rushlight
to lead back to splendour¹⁹¹.

(Przyznać się do błędu i zachować rację:
Tylko niekiedy okazywałem miłosierdzie,
nie potrafię obdarzać nim innych.
Nikłe światło, światło świeczki
poprowadzi znów do jasności¹⁹²)

¹⁸⁹ Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych* (2000), 309.

¹⁹⁰ E. Pound, *Ite* [w:] *Poezje* (1993), przeł. J. Niemojowski, 71.

¹⁹¹ *The Cantos of Ezra Pound* (1970), New York: New Directions, 797.

¹⁹² *Pieśni CXVI*, przeł. A. Szuba [w:] *Pieśni* (1996), 127.

Tak też przedstawił go Różewicz w długiej milczącej scenie (99–119), która poprzedza moment *anagnorisis* (123–124) i finałową konstatację (125–126), gdy na pół świadomy drzemie jeszcze w klatce dla goryla, ustawionej w centrum obozowej scenerii (w. 99–119) i w świetle lamp elektrycznych, namiastce „ostrego sofoklejskiego światła” sumienia, maniakkalnie mamrocze słowo *usura* (lichwa). Geniusz, który pragnął zbudować *il paradiso terrestre* (raj na ziemi), teraz jako więzień zależny jest całkowicie od krążących na jego temat opinii, presji własnego sumienia i moralnych wyborów ludzi ze swego najbliższego, obozowego otoczenia co do sposobu traktowania kontrowersyjnej osoby: zamkniętego w klatce „ojca współczesnej literatury / poety zwierzęcia zdrajcy” (109–110). Niczym Odyseusz przed zejściem do Nekyji (otchłani)¹⁹³ i decyzji o powrocie do domu, do punktu wyjścia, w milczeniu odśniewa swe przeszłe myśli i uczynki.

Wyrwany nagle z psychozy Pound Różewicza, podobnie jak jego mityczny pierwowzór, Odyseusz, z opóźnieniem identyfikuje miniony stan oszołomienia, słyszy ze zdumieniem powracające doń własne słowa pozabawione miłości oraz znaczenia, i „dziwi się”, że mógł je kiedykolwiek wypowiedzieć (w. 123–128). Niegdyśjsze określenie słów Pounda jako „bełkotu” [*Równina*, 1954] odnosimy teraz do tych właśnie „słów, które straciły znaczenie”, czyli do powszechnie zdezawuowanej, agresywnej publicystyki radiowej Pounda z lat wojny¹⁹⁴, ułamkowo przypomnianej w wersach 115–119. Jedyną zaś miarą rzeczystwej wartości człowieka, którą odkrywa z perspektywy obozowej klatki, obudzony ze złego (totalitarnego) snu Pound Różewicza, okazuje się zasada całkowicie przezeń pominięta w drodze na skrót do ziemskiego raju i ponownie przypomniana w pierwszej *Pieśni pizańskiej* (*Canto LXXIV*), skąd trafiła do poematu Różewicza na zasadzie ukrytego cytatu:

miłość bliźniego praktykowali Ci
co odrzucili literę prawa
(and the greatest is charity
to be found among those who have not observed regulations)¹⁹⁵.

W wersji Różewicza „Ci co odrzucili literę prawa” (*those who have not observed the regulations*) wyróżnieni zostali w scenie *anagnorisis* dużą literą, gdyż narażając się na karę za łamanie ustanowionych przez ludzi przepisów, nie naruszyli odwiecznego ładu moralnego i mimo lęku „praktykowali miłość bliźniego” wobec „dziwnego okazu”, poety, uzna-

¹⁹³ W księdze XI *Odysei*.

¹⁹⁴ Znanej z relacji Kazimierza Wierzyńskiego.

¹⁹⁵ *Canto LXXIV* [w:] *The Cantos of Ezra Pound* (1970), 434.

nego za zdrajcę i zwierzę (w. 109) pozbawione ludzkich uczuć. By dowiedzieć się, kim byli „Ci co odrzucili literę prawa” i jak okazywali pocie „miłość bliźniego”, trzeba sięgnąć ponownie do źródła cytatu, do *Kancony LXXIV* (zwanej pierwszą *Pieśnią pizańską*)¹⁹⁶.

Natrafimy w niej na fragment, w którym Pound z wdzięcznością wspomina dobroć czarnoskórego żołnierza o kryptonimie Baluba. Został on skazany na śmierć za gwałt i morderstwo. W odruchu serca pomógł pocie przenieść się z klatki do namiotu, który ustawił dlań w samym środku obozu. Tuż przed swą egzekucją zdążył jeszcze zbić dla Pounda stół ze skradzionych skrzyń. W tym to namiocie i przy tym właśnie stole, podarowanym mu bezinteresownie, wbrew obozowemu regulaminowi, zaczęły powstawać *Pieśni pizańskie*:

na 4 oddziale ospała dobroduszość
maski Baluba: „tylko ani słowa
żem zrobił panu ten stół”
[...]
i największe jest miłosierdzie
pośród tych co nie przestrzegają
przepisów¹⁹⁷

Linijki wyjęte z *LXXIV Pieśni*, w których Pound uchwycił istotny sens swego obozowego doświadczenia, Różewicz włożył w swoim poemacie (w. 123–124) prawdopodobnie w usta samego autora *Cantos*, i uczynił je kontekstem, w którym odczytać należy motyw „słów, które straciły znaczenie”, a także szczytowy moment *anagnorisis*: przyznanie się do błędów, których oczywistym źródłem był niedostatek miłości bliźniego.

Po przyznaniu się do błędów następuje kolejny etap *anagnorisis* bohatera: cofnięcie się w czasie i imaginacyjne spotkanie z Elpenorem (w. 129–133), nieszczęsnym towarzyszem Odyseusza, którego jedynym tytułem do pośmiertnej chwały była znajomość z głównym bohaterem greckiej epepe¹⁹⁸. Fantasmagoria ta pochodzi z pierwszej *kancony* (*Canto I*), jednej z najwcześniejszych *Pieśni* Pounda. Dochodzi w niej do rozmowy Odyseusza ze zmarłym Elpenorem, który domaga się pogrzebu i w analogicznych słowach, jak u Różewicza, przedstawia okoliczności swej śmierci oraz swą obecną sytuację „człowieka bez szczęścia i nazwiska”, która dokładnie odpowiada sytuacji, w jakiej znalazł się bohater

¹⁹⁶ Pod względem ideowym nawiązuje ona do powstałej jeszcze w latach dwudziestych *Pieśni XIII*, przełożonej przez H. Poświatowską: *Poeci języka angielskiego III* (1974). Jej bohaterem jest Konfucjusz, który uczył praktykowania miłosierdzia nawet wobec zbrodniarzy.

¹⁹⁷ Przeł. A. Sosnowski, E. Pound, *Pieśni* (1996), 88.

¹⁹⁸ Terrell, 2.

poematu, tytułowy nikt, potem Nikt/Odyseusz. Elpenor, który pojawia się pod sam koniec poematu Różewicza, przywędrował więc prosto z zakończenia *Canta I* Pounda i funkcjonuje jako gorsze uosobienie Pounda/Odyseusza, jego niedojrzałe i nierozumne ego lub „duszyczka”¹⁹⁹ przebrana w kostium Elpenora, a zarazem towarzysz niefortunnej przygody i cień postaci Mussoliniego, którego Pound uważał niegdyś za politycznego geniusza i drugiego w dziejach ludzkości Manesa, a jego niespełnione obietnice socjalne i haniebną śmierć oplakiwał jeszcze w pierwszej *Pieśni pizańskiej (Canto LXXIV)*²⁰⁰. Zmarły Elpenor, niefortunny towarzysz, a zarazem gorsze *alter ego*, odpowiedzialne za klęskę życiową poety, podsumowuje więc u Różewicza (w. 132–133) w słowach zapożyczonych od samego Pounda ów fatalny epizod z biografii Pounda/Odyseusza, gdy zamiast u wybrzeży ziemskiego rajy, upragnionej Itaki, ocknął się na „ciemnym brzegu” krainy umarłych:

Elpenorze jak trafiłeś na ten ciemny brzeg?	w. 129
Przyszedłeś pieszo? Wyprzedzając Żeglarzy?	
A on na to:	
Zły los i dużo wina. Spałem przy ognisku Circe...	
Człowiek bez szczęścia i nazwiska.	w. 133

(*Poezja* 3, 2006, 196)

W zakończeniu poematu narrator-tłumacz ponownie używa swego głosu amerykańskiemu poecie i aktywnie pośredniczy pomiędzy nim a jego potencjalnym polskim odbiorcą. Finałowa część poematu (w. 123–142) ogarnia całość sprawy Pounda, zreferowaną przez samego poetę w przeźroczyście przekładzie Różewicza, lecz postrzeżaną z perspektywy alegorycznej lektury *Cantos* Pounda²⁰¹. W myśl proponowanej tu wykładni dzieła Pounda wcześniejsze *Pieśni* traktowane są jako prorocze zapowiedzi przyszłych wydarzeń z życia poety, późniejsze zaś ukazują ich spełnienie i skłaniają do głębszej refleksji. Różewicz wydobywa aspekt moralny historii Pounda, ujawnia przyczynę błędów, sugeruje wnioski. Chorobliwe zauroczenie fałszywą ideologią, za którym krył się niedostatek „miłości bliźniego”, jawi się teraz jako istotna przyczyna krzywdzących aktów mowy. Bezwzględny imperatyw czynnej miłości

¹⁹⁹ Por. T.S. Eliot, *Animula*, przeł. Z. Kubiak [w:] T.S. Eliot, *Wybór poezji*, 1990. Motyw „duszyczki” spopularyzowany został w Polsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych m.in. przez J.M. Rymkiewicza, Z. Herberta i T. Różewicza. Jako duszyczkę interpretuje postać Elpenora T. Drewnowski (2002).

²⁰⁰ W wierszu *Szkoda* (2002) postać Mussoliniego towarzyszy Poundowi nawet w zaświatach.

²⁰¹ Wolfgang Iser zwraca uwagę na alegoryczną strategię lektury, którą wymusza nieciągła struktura tekstów nowoczesnych, pełna miejsc niedookreślenia (białych plam).

bliźniego przypomniany w pierwszej *Pieśni pizańskiej LXXIV* rzutuje wstecz – na problem moralnej odpowiedzialności poety za „hitlerowskie masakry”, mimo że w rzeczywistości *il miglior fabbro*, podobnie jak cały świat zachodni, dowiedział się o nich z opóźnieniem.

Wyjęte z początkowego, pierwszego *Canta I*²⁰² motywy snu, wina, złego losu, ogniska i czarów Circe, które wymienia Elpenor, oraz słowa pozbawione miłości i znaczenia, które ze zdziwieniem wspomina „przebudzony ze snu” Pound, w roli Nikta/Odyseusza, nabierają w poemacie Różewicza podwójnego znaczenia. Czytelnik odnosi je do znanej z powieści Tomasza Manna²⁰³ koncepcji artysty, jako człowieka zauroczonego przez złe moce, i dostrzega w niej spełnienie nietzscheańskiego mitu nadczłowieka, który żyje poza dobrem i złem²⁰⁴. Mit ten, jak wiadomo, wykorzystywała faszystowska propaganda. Jednocześnie motywy te wskazują na okoliczności łagodzące winę bohatera, sugerują jego niedojrzałość, lekkomyślność i łatwowierność jako rzeczywiste przyczyny tragicznej pomyłki (gr. *hamartia*²⁰⁵) i błędów popełnionych przez Pounda w podwójnej roli Odyseusza, który przeszedł przez „bramę śmierci” cywilnej, oraz Elpenora (Mussoliniego?), który zginął niechlubną śmiercią²⁰⁶.

Przykład naocznie ukazanego losu i błędów sławnego poety, którego irracjonalne marzenie o własnym nadludzkiem statusie i o ziemskim rajku zaprowadziło do obozowej klatki – stanowi oczywiście źródło litości i trwogi. Ironicznego posmaku przydaje natomiast zakończeniu utworu Różewicza to, że ujęty w senną fantasmagorię skrót życiowej przygody „ojca współczesnej literatury” pochodzi z pierwszego *Canta* z roku 1925, w którym doszło do konfrontacji dwóch sprzecznych postaw duchowych: 1) umiaru i rozsądku, która zapewnia przetrwanie, oraz 2) nierozwagi i szaleństwa, która wiedzie do niechybnej śmierci. Pierwszej postawie patronuje Nikt/Odyseusz. Drugiej epizodyczna postać młodego, gadatliwego i nierozważnego Elpenora, który w *Kanconie* Pounda, podobnie jak w *Odysei*, uległ czarom Kirke i odurzony winem, wspiął się niepostrzeżenie na dach jej pałacu, po czym nieupilnowany przez towarzyszy, spadł i zginął na miejscu.

²⁰² *Canto I* dostępne jest w polskich przekładach J. Niemojowskiego i A. Sosnowskiego.

²⁰³ T. Mann, *Doktor Faustus*.

²⁰⁴ Mit ten analizował Czesław Miłosz w okupacyjnych esejach [1942]: *Legenda woli* oraz *Zupełne wyzwolenie* [w:] *Legenda nowoczesności*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.

²⁰⁵ W tragedii Sofoklesa działanie w afekcie bądź w stanie niepełnej świadomości łagodzi tragiczną winę człowieka, którą Arystoteles nazwał w *Poetyce* „zbłądzeniem” (gr. *hamartia*).

²⁰⁶ W burleskowym wierszu *Szkoda* (2002, *Szara strefa*) Różewicz na zawsze połączył z sobą w zaświatach osobę Mussoliniego i Pounda.

Elpenor z zakończenia poematu Różewicza uosabia więc prawdopodobnie owo umarłe, szalone ego autora *Cantos*, przeciwstawione mądrości Odyseusza, który przeżył przygodę z Kirke i ocknął się ze złego snu. Niezakończona w poemacie Różewicza przygoda Pounda/Odyseusza powraca do punktu wyjścia (w. 133), a cała scena ma charakter psychomachii. Autor poematu daje swemu bohaterowi, w którym dostrzega rysy Odyseusza, szansę uwolnienia się od Elpenora i jego irracjonalnej, krótkowzrocznej duszyczki oraz odzyskania rozumnej ludzkiej duszy, skłonnej do miłosierdzia.

Analogiczny chwyt kompozycyjny: powrotu do punktu wyjścia, wielokrotnie powraca też w *Cantos* Pounda. Epizod spotkania z Elpenorem – „Człowiekiem bez szczęścia i nazwiska”, który zamyka pierwszą kanconę²⁰⁷ z roku 1925 – równocześnie otwiera epicki cykl *Cantos*, pomyślanych jako powtórzenie wędrówek Odyseusza. W sytuacji załamania się dotychczasowego świata wartości (po I wojnie światowej) Pound/Odyseusz pragnie powrócić do rodzinnej Itaki. Odporny na czary Circe, zstępuje za jej radą do Hadesu, by z ust Tejrezjasza usłyszeć przepowiednię dalszych swych losów. Widzi zniwo śmierci, spotyka rzesze niepogrzebanych Trojan i Greków, widzi mrozące krew rzezie, a duchy zmarłych blokują mu wyjście. Wśród nich dostrzega Elpenora, który opowiada mu o nieszczęsnych skutkach czarów Circe, przyłaconych przez niego życiem. Opowieść Elpenora Różewicz nieco skrócił i przystosował do wymogów narracji lirycznej. Jednak wybrane linijki oddał dosłownie po polsku, demonstrując w ten sposób zbieżność własnej poetyki z międzywojenną poetyką pierwszej *Pieśni* Pounda, która rozpoczyna jego *Cantos*:

„Elpenor, how art. thou come to this dark cost?”
 „Cam’st thou afoot, outstripping seamen?”
 And he in heavy speech:
 „Ill fate and abundant wine. I slept in Circe’s ingle”
 [...]
 „A man of no fortune, and with a name to come”²⁰⁸.

Po spotkaniu z Elpenorem pojawia się Tejrezjasz i przepowiada, że:

„Odyseusz
 Powróci mimo złości Neptuna, za ciemne morza,
 Wszystkie druhy straci”²⁰⁹.

²⁰⁷ Por. *Pieśń I*, przeł. A. Sosnowski [w:] E. Pound, *Pieśni*, 1996, 6.

²⁰⁸ *The Cantos of Ezra Pound* (1970), I, 4.

²⁰⁹ Przeł. A. Sosnowski, 1996, 7.

[...] „Odysseus
 „Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas,
 „Lose all companions”²¹⁰.

Ostatnie przytoczone słowa z pierwszego *Canta*, które wypowiada Tejrezjasz, krytycy interpretowali później jako zapowiedź pozytywnego finału powojennego dramatu Pounda. Postać Elpenora, „człowieka bez szczęścia i nazwiska”, pojawi się natomiast na mgnienie oka w pizańskim cyklu *Pieśni* i z ironiczną rezygnacją odniesiona zostanie przez samego autora *Cantos* do jego własnej osoby. W tej właśnie autoironicznej wersji – z *Pieśni LXXX*²¹¹ – postać ta trafi z kancony Pounda prosto do poematu Różewicza jako na pół senna reminiscencja literacka z pierwszego okresu twórczości, a zarazem przepowiednia mrocznych losów autora. W poemacie Różewicza scena ta ma podtekst alegoryczny. Przypomina miniony stan ducha bohatera, który musi zostać przezwyciężony, gdyż, jak pamiętamy, niepogrzebany i porzucony przez towarzyszy Elpenor domagał się pogrzebu. Spotkanie Nikta z Elpenorem na symbolicznym „ciemnym brzegu”, w ukazany przez Różewicza dramacie Pounda-Odyseusza przypomina fatalny, wojenny epizod z życia poety, będący przyczyną winy, która przemija, i cierpienia, „które zostaje”²¹². Obrazuje walkę dwóch postaw duchowych, stanowiącą sedno procesu *anagnorisis*.

Na przykładzie wziętym z historii literatury współczesnej czytelnik naocznie doświadcza niebezpiecznych skutków postromantycznego mitu poety – jako wszechstronnego natchnionego geniusza i proroka, obdarzonego niezwykłą intuicją i misją naprawy świata – któremu uległ Pound przed swoim aresztowaniem. Działając pod wpływem upojenia fałszywą ideologią i przekonany o własnym nadludzkim statusie, przecenił swe kompetencje, uległ irracjonalnej psychozie, utracił duszę. Błąd Pounda polegał na bezwzględnej uległości wobec polityczno-ekonomicznej pasji reformatorskiej wymierzonej w lichwę, którą określał mitycznym imieniem Circe (w. 132). Żłudne przekonanie o bezwzględnej słuszności własnej misji poety-proroka oraz dobroczyńcy ludzkości²¹³ wpędziło go w manię prześladowczą i zaprowadziło do obozu „pseudoreformatörów”, którzy wraz z odrzuceniem zasady „nie zabijaj” odrzucili też wzgląd na dobro bliźniego, obliigujący każdego człowieka, a w szczególności poetę, który może zabić innego złym słowem.

Powracające wielokrotnie słowa Pounda-Odyseusza „jestem Nikt / nazywam się Nikt” są więc może widocznym znakiem ekspiacji, świa-

²¹⁰ *The Cantos of Ezra Pound* (1970), I, 5.

²¹¹ Cytowanej przez Różewicza w wersach 23–28. *The Cantos of Ezra Pound*, LXXX, 514.

²¹² *Canto LXXX: Les Moers passent et la douleur reste.*

²¹³ Tak podsumowuje sprawę Pounda przywoływany już wiersz *Szkoda*.

domym aktem „porzucenia pychy”, zalecanym w *Pieśni pizańskiej LXXXI*, próbą powrotu do punktu wyjścia i przeciwstawienia się odurzającemu działaniu ideologii, która wznieca nienawiść i niszczy ludzką solidarność jako podstawową zasadę ładu społecznego.

13. Wersy 134–142:

puenta i anabaza. Ptaszki w klatce. Litość i trwoga, humor i ironia, burleska i mit. Duet z klatki: obraz losu i oznaka porozumienia poetów

Dialog z „Elpenorem” demaskuje słabość, fałsz i złowrogi podtekst irracjonalnego mitu „człowieka-boga”, czyli nadczłowieka²¹⁴, którego racjonalną duszę zastąpiła irracjonalna duszyczka. Toteż końcowa scena śpiewu z klatki, rodem z opery komicznej, sugeruje powrót przygody życiowej Pounda do punktu wyjścia. Śpiew niefortunnego Odyseusza, który wydobywa się z klatki – nawiązuje do słynnych „ptasich” wierszy, Arnaulta Daniela, którego Dante za nadmiar zmysłowej miłości osadził niegdyś w *Czyśćcu*. Śpiew z klatki zapowiada też *Pieśni pizańskie*, powstałe w niewoli arcydzieło Pounda, wyrosłe z moralnego niepokoju oraz gorzkiego rozczarowania i żalu z powodu „zabitego marzenia” o ziemskim raj, o dwoistej bosko-ludzkiej naturze „geniusza”, o bezwzględnym prawie do wolności słowa, o imperatywie działania, nadrzędnego względem refleksji moralnej. Dwujęzyczne słowa libretta, które imitują dialog, sugerują ponowne pomieszanie ról pokutującego bohatera i narratora, który w zakończeniu poematu prawdopodobnie również znajduje się w klatce, w roli tłumacza tym razem z języka włoskiego, najbardziej zbliżonego do dźwięków prowansalskiej mowy, czyli „ptasiej łaciny”²¹⁵, „ojca” nowożytej liryki europejskiej, Arnaulta Daniela, którego Dante określił mianem *il miglior fabbro*:

²¹⁴ Zredukowanego tutaj do rozmiarów „duszyczki”. T. Drewnowski (2002) pomija kontekst *Pieśni* Pounda i uważa Elpenora wyłącznie za kolejne uosobienie toposu „duszyczki”. Por. *Animula* [1928], przeł. K. Boczkowski, T.S. Eliot, *Wybór poezji*, 1990, 204–207 oraz T. Różewicz, *Duszyczka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.

²¹⁵ E. Pound, *Il miglior fabbro*, 1999, 36.

Śpiew z klatki

Chi puo	Kto może
non vuo	nie chce
Chi vuo	Kto chce
non puo	nie może
Chi sa	Kto wie
non fa	nie czyni
Chi fa	Kto czyni
non sa	nie umie
e cosi la vita se ne va!	

Podana w żartobliwej oprawie scenicznej pesymistyczna puenta poematu spełnia funkcję anabazy. Kwestionuje radośnie optymistyczną wiarę w postęp, który Pound/Elpenor chciał za wszelką cenę przyspieszyć. Sugeruje natomiast niezbędne warunki fortunnych czynów i aktów mowy. „Życie nie posuwa się naprzód”, lecz trwa, gdyż ci, co mogą je zmienić, nie chcą tego; ci, co chcą, nie mogą. Ci, co wiedzą, jak je zmienić, nic nie czynią; natomiast ci, co jak Pound, czynią, nie umieją działać, bo działają w zaślepieniu, bezrefleksyjnie, nie przewidując następstw – toteż popełniają błędy. Włosko-polski ptasi duet, który stanowi puentę poematu, przypomina podobny fragment z *Kancony LXXXI*, który opatrzone został nagłówkiem *Libretto*. Śpiew, który wydobywa się z klatki, przerywa milczenie poety i przewycięża jego niemoc artystyczną. Jest dowodem ponownego działania słowami, tyle że we właściwym kierunku, gdyż w *Canto LXXXI* z pizańskiego cyklu za najgorszą winę człowieka, obok pychy, uznał Pound „błąd zaniechania”²¹⁶.

W ukazanym przez Różewicza dramacie poety jego włoski śpiew z klatki, w który włącza się polskojęzyczny narrator-tłumacz, nawiązuje do elegijnych ptasich wierszy-skarg Arnaulta Daniela, adresowanych do uwięzionej w feudalnym zamku pani jego serca. Wiersze te szczegółowo analizował Pound (1909). Ukazana w poemacie Różewicza sytuacja uległa jednak humorystycznemu odwróceniu i, jak we włoskiej operze buffo, ma posmak burleski²¹⁷. Towarzysząca jej komiczna tonacja przybliży aurę teatralnego kiczu²¹⁸, otaczającą pozujących na „nadmudzi”, trzymany

²¹⁶ *Here error is all in the not done, / all in the diffidence that faltered. The Cantos...* (1968), 557.

²¹⁷ Według Drewnowskiego (2002), włoską część *Śpiewu z klatki* napisał dla Różewicza włoski autor Verdiani.

²¹⁸ Atmosfera ta powróci w wierszu *Szkoda z Szarej strefy* (2002), który w całości stanowi groteskowo-ironiczne *post scriptum* do „sprawy Pounda”. Różewicz określa tu Pounda *explicite* jako „wariata, geniusza i męczennika” i postrzega „sprawę Pounda” jako tragicomiczną burleskę. Pochwala bezkompromisową walkę z lichwą oraz dzikim kapitalizmem i widzi w niej główną przyczynę późniejszych jego nieszczęść. Ekspozuje psychozę

w tle poematu, domyślnych dyktatorów, pozbawionych dobrego smaku, którzy zajęli miejsce „minionych dam”, sławionych przez twórców europejskiej liryki. Motyw ptaszków w klatce demaskuje pogardliwy i opresyjny sposób, w jaki traktują oni poetów. Nagłość pojawienia się tego znanego czytelnikom obrazu²¹⁹ oraz odległy kontekst historyczny, który ewokuje – zaskakuje odbiorcę, wywołując uśmiech i równoważąc skondensowaną atmosferę litości i trwogi.

Bezpretensjonalny *Śpiew z klatki* (w. 134–142), który jest puentą całego poematu, uogólnia wspólne doświadczenie bohatera i zamkniętego wraz z nim w ptasiej klatce narratora poematu w roli poety-tłumacza, pośrednika między tytułowym Niktem, pisany jednak dużą literą, a jego potencjalnym odbiorcą. Obu reprezentantów poetyckiego rzemiosła Różewicz odziera z mrzonki o nieograniczonych możliwościach natchnionego słowa i zmusza do racjonalnego rozeznania własnej sytuacji. Obydwu osadza w ptasiej klatce jako ziemskim odpowiedniku czyścica, na przedpieklu realnego życia²²⁰, w ograniczonej prętami²²¹ przestrzeni z ograniczonym polem działania, jako okazy zanikającego gatunku człowieka-ptaka, który na przekór okolicznościom zewnętrznym, pieśnią wyraża odwieczny los artysty, jego bezbronność, samotność, słabość, ale też bezinteresowną solidarność, budującą porozumienie artystów ponad społeczno-politycznymi barierami, które pomaga panować nad żywiołem mowy, a w niewoli pozwala zachować duchową niezależność.

reformatorską, brak powściągliwości w słowach, kult silnych władców, powierzchowność, snobizm i brak orientacji w sprawach polityki, a także życiową naiwność. Przypomina znany fakt, że Pound programowo nie dostrzegał prymitywizmu „genialnego wodza” i jego najbliższego otoczenia, które robiąc propagandowy użytek z międzynarodowej sławy Pounda, równocześnie gardziło nim jako pięknoduchem i naiwnym politycznie maniakiem (Stead, 1989). Bardziej roztropny w mowie, przyjaciel Pounda i jego „umiłowany uczeń” T.S. Eliot, jawi się tu na zasadzie ironicznego kontrastu jako całkowite przeciwieństwo swego „mistrza”. W zakończeniu Różewicz kreśli groteskowy obraz wątpliwej „nagrody” za wierność Mussoliniemu, jaka spotkała Pounda, skazanego w zaświatach ludzkiej pamięci na uporczywe towarzystwo włoskiego pseudogeniusza „poety, kompozytora, wodza i tłumacza”. W tej sytuacji podniesioną w roku 1983 sprawę współodpowiedzialności Pounda za „hitlerowskie masakry” Różewicz kwituje już tylko ironicznym *post scriptum*:

PS

szkoda że Pound nie przeczytał

Mein Kampf

zanim zaczął chwalić Fürhera

²¹⁹ Por. *Ptaszki w klatce* Ignacego Krasickiego.

²²⁰ W wierszu *Szkoda* (2002) różnicę stanowisk między własną postawą a stanowiskiem Pounda przedstawia Różewicz na przykładzie stosunku do *Boskiej komedii*. Zwraca uwagę, że Pound przeczytał wszystkie części arcydzieła Dantego, on zaś znużył się *Czyśćcem* i *Rajem*, a przeczytał „z wypiekami na twarzy” jedynie *Piekło*. Nie wspomina jednak, że to właśnie obrazy pizańskiej Krzywej Wieży oraz pobliskiej Torre Ugolino, wieży głodu, rozpaczy i zbrodni, synonimu *Piekła* Dantego, zdominowały scenerię *Pieśni pizańskich*.

²²¹ Lub płótnem namiotu, jak w pizańskim cyklu *Pieśni* Pounda.

14. Narrator-tłumacz jako znak artystycznej i ludzkiej solidarności poetów. Poemat maska. Między liryką, tragedią grecką a japońską sztuką *Noh*

Narracyjny charakter poematu, wyczuwalna obecność narratora, wyrazistość postaci bohatera, obrazowy układ poszczególnych scen i wypowiedzi, przeplatanych powracającymi sentencjami – wszystko to sprawia, że poemat Różewicza, który ma pozór centonu, centonem nie jest. Jest natomiast starannie skomponowanym artystycznym świadectwem „homeryckiego boju o duszę poezji, o duszę poety”. Narrator liryczny poematu Różewicza, który mówi zarówno w imieniu autora, jak i bohatera poematu, od pierwszej chwili dysponuje co najmniej dwiema rolami i dwiema maskami, w finale zaś jawi się jako podwojony znak artystycznej i ludzkiej solidarności poetów, quasi-rzeczywisty łącznik między polskim i amerykańskim twórcą, który potrafi przemawiać jednocześnie głosem zmarłych i żywych.

Z perspektywy zakończenia utworu widać też wyraźnie, że jego strukturę głęboką stanowi łatwy do zidentyfikowania temat kozła ofiarnego, znany archetyp poezji tragicznej, zastąpiony pod sam koniec motywem uwięzionego ptaka jako skontaminowanym symbolem ludzkiej duszy i poety lirycznego. Szczegółowa analiza tekstu ujawnia dramatyczną zasadę kompozycji wiersza, która zbliża go do dwudziestowiecznego dramatu poetyckiego i wskazuje ku trzem charakterystycznym źródłom jego inspiracji, które Pound w esejach łączył z sobą: ku prowansalskim, balladowym źródłom liryki europejskiej, greckiej tragedii (Sofoklesa) i ku japońskim sztukom *Noh*²²², które tłumaczył i którym poświęcił wiele szczegółowych uwag, inspirowanych studiami Ernesta Fenollosy²²³.

Odwołanie do esejów Pounda poświęconych dramatom japońskim oraz do jego tłumaczeń sztuk *Noh* pozwala lepiej zrozumieć oryginalną formę gatunkową poematu *Jestem nikt*. Przekracza ona ramy wczesnych „masek” Pounda²²⁴ i zapowiada dramat poetycki, którego wprawdzie Pound nigdy nie napisał, lecz zrobił to za niego Różewicz.

²²² Klasyczna tragedia grecka (V w. p.n.e.) i klasyczne dramaty *Noh* (XIV w.) w przekładach Pounda zainspirowały dramaty poetyckie W.B. Yeatsa np. *At the Hawk's Well* (1916), *Przy źródle jastrzębia*, przet. i kom. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1 (1981).

²²³ E. Pound, „*Noh*” *Plays* (1916) [w:] *The Translations of Ezra Pound*, ed. H. Kenner, London: Faber & Faber, 1970, 213–360.

²²⁴ Zrobionych ze zmiennych punktów widzenia, wspomnianej wprawdzie w tytule, jednak nieobecnej w tekście postaci, por. *Hugh Selwyn Mauberley. Life and Contacts* (1920).

Można by zaryzykować opinię, że *Jestem nikt* to skondensowana *Odyseja* nowoczesnego artysty, utrzymana w *dramatycznej formie Noh* (*Fennollosa*), która stanowi swoisty odpowiednik ideogramu w rozumieniu Pounda. Urzeczywistnia zawartą w studiach nad dramatami *Noh* synkretyczną estetykę Pounda, która łączy inspirację grecką, średniowieczną i buddyjską, elementy realistyczne i symboliczne, narracyjne i dialogiczne, efekty muzyczne, taneczne, obrazowe z pogłębioną refleksją psychologiczno-moralną.

Już rozwikłanie pierwszych cytatów wprowadzonych przez Różewicza pokazuje, że począwszy od wstępnej linijki (*the dogs leap on Actaeon*), wszystkie kolejne wędrowne przytoczenia zastępują partie chóru z tragedii greckiej i, jak one, zapowiadają wydarzenia, które nieuchronnie spadną na bohatera. Charakteryzują sytuację, w jakiej się znalazł, i ujawniają stan jego ducha oraz stronę konfliktu, którą na swoje nieszczęście reprezentował w oczach ludzkich w momencie rozpoczęcia akcji. Można nawet przyjąć, że wypowiedane w *oratio recta* słowa *Ich bin Niemand / Mein name ist Niemand* – cytuje początkowo po niemiecku anonimowy chór.

Jak w dramacie *Noh* na wyobrażonej scenie dominują tu dwaj aktorzy. Pierwszy to główny bohater, odpowiednik Shite²²⁵. Drugi to narrator, odpowiednik Waki, wędrownego kapłana oraz Tsure, czyli ucznia lub towarzysza głównego bohatera. Bohater zajmuje wprawdzie pozycję centralną, lecz często milczy. Z tego powodu narrator poematu Różewicza dysponuje dwiema rolami i raz mówi w imieniu autora, innym zaś razem przyjmuje rolę *porte-parole* bohatera. W klasycznym *Noh* przeplatają się partie mówione i śpiewane²²⁶. W utworze Różewicza jednostki kompozycyjne są jednak bardziej zróżnicowane i bogatsze. Opowiadanie przeplatają scena dialogowa, przytoczenia bezpośrednie, powracające obrazy, komentarze, scena quasi-taneczna oraz quasi-recytacje i śpiew.

Jak w dramacie *Noh*, obowiązuje tu *Unity of Image* (jedność obrazu) i *Unity of Emotion*²²⁷ (jedność uczucia) oraz analogiczna do muzycznej zasada kompozycji (powracanie, wzbogacanie i przetwarzanie głównego obrazu oraz dominującej emocji). U Różewicza wszystko koncentruje się wokół centralnego obrazu uwięzionego w klatce bohatera. „Jedność emotywną” minidramatu Różewicza buduje natomiast powracający refren. Odbiorca jest zmuszony „myśleć oczami”, jak w scenie tańca z miotłą głównego bohatera²²⁸, złożonej z symbolicznych gestów, odpo-

²²⁵ E. Pound, „*Noh*” *Plays* (1916) [w:] *The Translations of Ezra Pound* (1970), 225.

²²⁶ Mówione partie *Noh* nazywają się *Kataru*, śpiewane to *Utai*, *ibidem*.

²²⁷ Pound uważa dramat *Noh* za idealne urzeczywistnienie założeń estetycznych imagizmu, *ibidem*, 237.

²²⁸ *Ibidem*, 279.

wiednika *climaxu* z *Noh*, która u Różewicza ilustruje nowatorską koncepcję języka poetyckiego jako *vortexu* (wiru równouprawnionych znaczeń). Historia bohatera jest – jak w *Noh* i podobnie jak w tragedii greckiej – dobrze znana publiczności, którą interesuje przede wszystkim sposób jej przedstawienia.

Jak w *Noh* i tragedii greckiej, akcja *Jestem nikt* zaczyna się *in medias res*, czyli „w momencie kryzysu” duchowego bohatera²²⁹ i wprowadza element epicki. Jest to zdarzenie, które ujawnia elementarną międzyludzką relację (u Różewicza uwięzienie) lub emocję (współczucie). Wykracza ona poza konkretną osobę i sytuację oraz koncentruje się na jakiejś idei²³⁰ (u Różewicza jest nią czynna „miłość bliźniego”, ukierunkowana na dobro drugiego człowieka).

Ostatecznie tekst Różewicza przypomina miniaturę dwudziestowiecznego dramatu poetyckiego, która zawiera dwa charakterystyczne „rdzenie” gatunkowe tego dramatu. Daje się on ułożyć zarówno w klasyczną minisekwencję pięciu scen, odpowiedników pięciu aktów tragedii z partiami quasi-chóralnymi i z dodatkiem anabazy, jak i w klasyczną minisekwencję pięciu (z możliwych sześciu), mocno przetworzonych, krótkich sztuk *Noh*, zakończonych pieśnią. Tematyka takiej sekwencji ogarnia całokształt niezmiennego ludzkiego doświadczenia²³¹. Pound wymienia pięć do sześciu części takiego spektaklu, który ma także charakter religijnego rytuału. Kolejne części następują po sobie na zasadzie kontrastu. Pierwsza z nich, *Shugen* lub *Kami – Noh*, to życzenia wszelkiej pomyślności dla uczestników spektaklu (zwłaszcza władcy) oraz pochwały bogów kraju, druga (*Shura*) mówi o walce i kłęsce złych duchów oraz chroni przed ich powrotem (działa ona na zasadzie magii sympatycznej), bohaterkami trzeciej (*Kazura*) są kobiety, czas pokoju i miłości, a czwarta, *Oni – Noh*, dotyczy duchów zmarłych osób. Życie jawi się jako szybko znikający sen. Konieczność śmierci skłania do wyjścia naprzeciw Buddy i innej rzeczywistości. Pokazane są zmagania i grzechy ludzi, ich psychomachie i próby przezwyciężenia atakujących ich zjaw, które tylko z pozoru są bytowo autonomiczne, w rzeczywistości zaś (jak Elpenor u Różewicza) obrazują „złe namiętności” bohaterów²³². Tę psychologiczną odmianę *Noh* Pound uważa za najciekawszą i najbardziej inspirującą dla ludzi Zachodu.

²²⁹ *Ibidem*, 247, 279.

²³⁰ *The emotion is always fixed upon idea, not upon personality, ibidem*, 279.

²³¹ *The „Noh” service presents, or symbolizes, a complete diagram of life and recurrence*, E. Pound, *ibidem*, 222.

²³² Por. także uwagi o sztuce *Noh* poświęconej damie dworu o imieniu „Kwiat Wscho-
du” (*A Woi No Uye*) i jej zmaganiom z zazdrością, *ibidem*, 323–325.

Piąta część spektaklu

„[...] kształtuje sferę moralnych powinności człowieka, Jin, Gi, rei, Chi, Shin, czyli Współczucie, Sprawiedliwość, Grzeczność, Mądrość, Wierność. Piąta część uczy człowieka obowiązków wynikających z jego człowieczeństwa, w przeciwieństwie do części czwartej, która ukazuje lekceważenie tych obowiązków”.

Część szоста (znowu *Shugen*, czyli życzenia), to konkluzja spektaklu i ponowna prośba o błogosławieństwo dla władcy, aktorów, publiczności i miejsca, „żeby pokazać, że nawet jeśli wiosna przeminie, to i tak znowu powróci i wszystko rozpocznie się od początku”.

Tę szóstą część może zastąpić pieśń²³³. Tak właśnie uczynił Różewicz.

W zakończeniu *Jestem nikt* uwięziony poeta przerywa zatem milczenie i choć wie, że z powodu ludzkich ograniczeń „życie nie posuwa się naprzód” (*e cosi la vita se ne va!*), nie popełnia „błędu zaniechania” i śpiewa z pokorą o tym, czego sam doświadczył. Zgodnie z radą i obietnicą z *Canta LXXXI*: „Odrzuć pychę” i: „To co we właściwy sposób ukochałeś nie będzie Ci odjęte”²³⁴.

²³³ *Ibidem*, 219–221.

²³⁴ *Pull down thy vanity, it is not man / Made courage, or made order, or made grace, / Pull down thy vanity, I say pull down. The Cantos* (1968), 556. *What thou lovest well remains, / the rest is dross / What thou lov'st well shall not be reft from thee / What thou lov'st well is thy true heritage, ibidem.*



Bibliografia

- Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, przeł., wstęp, komentarz Henryk Podbielski, Warszawa: PWN, 1988.
- Auden, Wystan Hugh, *The Sea and the Mirror. A Commentary on Shakespeare's „The Tempest”* [1944], *Morze i zwierciadło. Komentarz do „Burzy” Szekspira*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003.
- Austin, John Landshaw, *Jak działać słowami* [w:] *Mówienie i poznawanie*, przeł. Bohdan Chwedeńczuk, przejrzał Jan Woleński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, 550–708.
- Bornstein, George, *Pound and the making of modernism* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, ed. Ira B. Nadel, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 22–42.
- Bush, Ronald, *Late Cantos LXXII–CXVII* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, ed. Ira B. Nadel, 109–139.
- Dłuska, Maria, *Wiersz emocyjny współczesny* [w:] *Próba teorii wiersza polskiego* [1961], Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980, 271–286.
- Drewnowski, Tadeusz, *Walka o oddech – biopoetyka, o pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002.
- Drzewucki, Janusz (aneks), *Trzy razy Ezra Pound*, „*Twórczość*” 8 (2005), 8–9.
- Dybowski, Roman, *Odrodzenie poezji w Ameryce*, „*Twórczość*” 10 (1948).
- Elektorowicz, Leszek, *Anglosaskie muzy*, Kraków: Wydawnictwo „Arcana”, 1995.
- Filipowicz, Halina, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Flory, Wendy Stallard, *Pound and antisemitism* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (2001), ed. Ira B. Nadel, 284–300.
- Helsztyński, Stanisław, *Wprowadzenie do Ezry Pounda* [w:] *Od Chaucera do Ezry Pounda*, Warszawa: PIW, 1976, 171–187.
- Imagist Poetry*, ed. Peter Jones, London: Penguin Books, 1972.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading* [1978], Baltimore–London: The John Hopkins University Press, 1981.
- Johnson, Paul, *Intelektualiści (Intellectuals)*, przeł. Andrzej Piber, Warszawa: Wydawnictwo „Editions Spotkania”, 1988.
- Kunz, Tomasz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków: Universitas, 2005.
- Łabędzka, Izabella, *Chiny Ezry Pounda*, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu A. Mickiewicza, 1998.
- Mann, Tomasz, *Doktor Faustus*.
- Miłosz, Czesław, *Legenda nowoczesności*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.

- Miłosz, Czesław, *Wprowadzenie w Amerykanów* [1947] [w:] *Kontynenty*, Kraków: Znak, 1999.
- Miłosz, Czesław, *Poezja amerykańska* [1956] [w:] *Kontynenty*, Kraków: Znak, 1999.
- Miłosz, Czesław, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków: Znak, 2000.
- Niziołek, Grzegorz, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.
- Pound, Ezra, *The Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S. Eliot [1954], London: Faber & Faber, 1968 [reprinted].
- Pound, Ezra, „*Noh*” *Plays* [1916] [w:] *The Translations of Ezra Pound*, ed. Hugh Kenner, London: Faber & Faber, 1970.
- Pound, Ezra, *The Cantos of Ezra Pound (I–CIX)*, London: Faber & Faber, 1968.
- Pound, Ezra, *The Cantos of Ezra Pound (I–CXVII)*, New York: New Directions, 1970.
- Pound, Ezra, *Selected Poems*, Edited with an introduction by T.S. Eliot [1928], London: Faber & Faber, reprint 1971.
- Pound, Ezra, *Poeci języka angielskiego*, t. III, wybór i opracowanie H. Krzeczkowski, J. Sito, J. Żuławski, Warszawa: PIW, 1974, 202–229.
- Pound, Ezra, *ABC czytania*, przeł. Krzysztof Biskupski [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, wstęp i opracowanie Z. Łapiński, Warszawa: PIW, 1983.
- Pound, Ezra, *Poezje wybrane*, przekład i postłowie Leszek Engelking, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1989.
- Pound, Ezra, *Poezje*, przeł. i wstęp Jerzy Niemojowski, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Pogonowski, 1993.
- Pound, Ezra, *Pieśni*, wybór Andrzej Sosnowski, przeł. Leszek Engelking, Kuba Kozioł, Andrzej Sosnowski, Andrzej Szuba, Warszawa: PIW, 1996.
- Pound, Ezra, *Duch romański*, przeł. Leszek Engelking, Warszawa: Czytelnik, 1999.
- Pound, Ezra, *Sztuka maszyny i inne pisma*, wybór, opracowanie i wstęp Maria Luisa Andrizzione, przeł. Ewa Mikina, Warszawa: Czytelnik, 2003.
- Różewicz, Tadeusz, *Appendix do „Pułapki”* [1988] [w:] *Dramat II*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005.
- Różewicz, Tadeusz, *Poezje zebrane*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957.
- Różewicz, Tadeusz, *Poezja*, t. 1–2, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- Różewicz, Tadeusz, *Teatr*, t. 1–2, wstęp Józef Kelera, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- Różewicz, Tadeusz, *Równina* [1954] [w:] T. Różewicz, *Poezja*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988, 282–293.
- Różewicz, Tadeusz, *Jestem nikt* [w:] *Na powierzchni poematu i w środku* [1983], Warszawa: Czytelnik, 1998, 154–159.
- Różewicz, Tadeusz, *Jestem nikt* [w:] *Utwory zebrane: Poezja*, t. 3, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006, 191–196.
- Różewicz, Tadeusz, *Duszyczka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Różewicz, Tadeusz, *Szkoda* [w:] *Szara strefa*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2002, 50–51.
- Różewicz, Tadeusz, *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* (1995) [w:] T. Różewicz, *zawsze fragment * recycling*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999, 5–15.
- Różewicz, Tadeusz, *Utwory zebrane: Proza*, t. 1, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2003.

- Różewicz, Tadeusz, *Utworthy zebrane: Proza*, t. 2–3, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004.
- Różewicz, Tadeusz, *jeden z Ojców kościoła poezji* [w:] *Utworthy zebrane: Poezja*, t. 4, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006, 337–343.
- Skrendo, Andrzej, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków: 2002.
- Stead, Christian Karlson, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London: Macmillan, 1989.
- Sylvester, David, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. Marek Wasilewski, Poznań: Zysk i S-ka, 1997.
- Terrell, F. Carroll, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1993.
- The Cambridge Companion to Ezra Pound*, ed. Ira B. Nadel, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Taylor, Richard, *The texts of the Cantos* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, ed. Ira B. Nadel, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 161–187.
- Ubertowska, Aleksandra, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków: Universitas, 2001.
- Ward, Jean, *T.S. Eliot w twórczości poetyckiej Tadeusza Różewicza* [w:] *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków: Universitas, 2001.
- Whitman, Walt, *Song of Myself (Pieśń o sobie)*, przeł. Andrzej Szuba, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
- Wierzyński, Kazimierz, *Sprawa Ezry Pounda* [w:] K. Wierzyński, *Moja prywatna Ameryka*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1966.
- Wierzyński, Kazimierz, *O Leopoldzie Staffie* [1957] [w:] K. Wierzyński, *Cygańskim wozem*, Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1966.
- Wierzyński, Kazimierz, *Sen mara*, Paryż: Instytut Literacki, 1969.
- Wilkoszewska, Krystyna, red., *Estetyka japońska – antologia*, wyd. III, Kraków: Universitas, 2006.
- Wyka, Kazimierz, *Różewicz parokrotnie*, opracowanie Marta Wyka, Warszawa: PIW, 1977.
- Yeats, William Butler, *At the Hawk's Well* (1916), *Przy źródle jastrzębia*, przekład i komentarz Leszek Engelking, „Literatura na Świecie”, 1981.
- Xie, Ming, *Pound as Translator* [w:] *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, ed. Ira B. Nadel, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 204–223.
- Żurowski, Maciej, *Ezra Pound, „lepszy rzemieślnik”* [w:] *Między renesansem a awangardą. O literaturze europejskiej z perspektywy komparatysty*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007, 448–471.



Spis treści

1.	Wprowadzenie: Sprawa Ezry Pounda.....	125
2.	Powrót Pounda po roku 1947 na amerykańską i europejską scenę literacką.....	128
3.	Zarys polskiej recepcji życia i twórczości Ezry Pounda w latach 1954–2005. Od poematu <i>Równina</i> [1954] do wiersza Różewicza <i>jeden z Ojców kościoła poezji</i> [2005].....	132
4.	Poemat <i>Jestem nikt</i> [1983] na tle twórczości Tadeusza Różewicza.....	147
5.	Apel do czytelnika o współdziałanie w rozwikłaniu sprawy Pounda w wymiarze moralnym i estetycznym. Wymóg lektury nieciągłej	151
6.	<i>Jestem nikt</i> : Wersy 1–28. Scena aresztowania i prezentacja bohatera. Akteon czy Odys. Aspekt narracyjny utworu. Poetyka Pounda i Różewicza. Eliptyczność i intertekstualność, naoczność, wielość punktów widzenia, mozaikowość, niejednoznaczność podmiotu. Białe plamy/miejsca puste apelują do wyobraźni czytelnika.....	153
7.	Wersy 29–38: <i>Pakt</i> Pounda z Whitmanem i jego aktualna parafraza. Rewizja zarzutu o antyhumanizm z <i>Równiny</i> [1954]. „Ludzka pieśń Whitmana” (ojca) i ludzki głos Pounda (syna).....	159
8.	Wersy 39–62: Naoczna prezentacja czterech aspektów poetyki Pounda: melopei, fanopei, logopei oraz vortexu (wiru). „Taniec intelektu między słowami” zastępuje „bełkot”, kolejny zarzut z poematu <i>Równina</i> [1954].....	164
9.	Wersy 63–90. Przesłuchanie świadka: „Geniusz, wariat, męczennik” czy zdrajca? Umorzenie oskarżenia o zdradę własnego kraju – ostatniego zarzutu z zakończenia <i>Równiny</i> [1954].....	167
10.	Wersy 91–113: Uwięziony. Klatka dla dzikich zwierząt.....	173
11.	Wersy 114–119. Problem współodpowiedzialności moralnej <i>il miglior fabbro</i> za „hitlerowskie masakry”.....	176
12.	Wersy 120–133: <i>climax</i> i <i>anagnorisis</i> . Odys, Akteon czy Elpenor? Imperatyw moralny czynnej „miłości bliźniego” jako jedyne kryterium oceny aktów mowy. Spotkanie z Elpenorem.....	180
13.	Wersy 134–142: puenta i anabaza. Ptaszki w klatce. Litość i twoga, humor i ironia, burlaska i mit. Duet z klatki: obraz losu i oznaka porozumienia poetów.....	189
14.	Narrator-tłumacz jako znak artystycznej i ludzkiej solidarności poetów. Poemat maska. Między liryką, tragedią grecką a japońską sztuką <i>Noh</i>	192
	Bibliografia.....	196

III

POLSKA RECEPCJA TWÓRCZOŚCI W.B. YEATSA W LATACH 1898–2004



Motto I:

Książka ta o ile jest wizyjna, o tyle jest irlandzką dla Irlandii, która wciąż będąc celtycką zachowała wśród swych mniej doskonałych darów wielki dar wizji, wygasty już wśród innych, bardziej szczęśliwych narodów. Żaden świetny świecznik nie rozprószył ciemności, nie przeszkodził nam wnikać w nie okiem, a gdy spojrzysz w noc, zawsze tam coś zobaczysz.

(W.B. Yeats, 1897)

Motto II:

*Co z tym absurdem teraz począć mam –
Moje ty biedne serce – z tą karykaturą,
Z moją starością? Tak jest przyczepiona
Do mnie jak ciężar do psiego ogona.
A nigdy bardziej namiętną i górną
Nie żyłem wyobraźnią, nigdy wzrok i słuch
Na niemożliwe bardziej nie czekały –*

(W.B. Yeats, Wieża, 1928, przeł. Cz. Miłosz)



Lata 1898–1918

Pierwsza informacja o Williamie Butlerze Yeatsie pojawiła się w Polsce w lutym roku 1898, w artykule Jerzego Płońskiego *Z nad Tamizy*, wydrukowanym w dwóch kolejnych numerach (7 i 8) krakowskiego „Życia”. Londyński korespondent tygodnika, omawiając bieżącą angielską produkcję literacką (nr 7), wymienia na jej tle Yeatsa jako „znakomitego poetę, który żyje w mistycznej krainie irlandzkich legend”. Wspomina, że wydał on tom „fantastycznych opowieści czy poezji prozą pt. *Tajemnicza róża* (*The Secret Rose*, 1897)” i że to właśnie „nastęcza mu sposobność do przedstawienia czytelnikom »Życia« tego wielkiego artysty”. Zwraca uwagę polskiego czytelnika na charakterystyczne dla angielskich oraz irlandzkich pisarzy dążenie do zachowania własnej indywidualności i naturalne dla nich poszukiwanie oryginalności, czego rezultatem jest panująca na Wyspach Brytyjskich ogromna różnorodność tematyczna i stylistyczna, która korzystnie odróżnia angielskich autorów od ulegających modom, naśladowujących się wzajemnie i skupionych w literackich „szkołach”, pisarzy francuskich.

Druga część korespondencji („Życie”, nr 8) przynosi garść danych biograficznych (z niedokładną datą urodzenia), zwięzłą charakterystykę jego twórczości i zarys tła literackiego. Płoński wymienia odkrywanego dopiero w Polsce Blake’a (którego mylnie również uważa za Irlandczyka) oraz Villiersa de l’Isle Adama. Informuje, że

„W.B. Yeats, syn malarza, członka Akademii Sztuk Pięknych, urodzony w roku 1866 w pobliżu Dublina, dał się poznać poprzez swe prace antologiczne oraz krytyki, pomiędzy którymi wyróżnia się rozprawa o irlandzkim rysowniku, mistycznym ilustratorze *Boskiej Komedii* Blake’u, niedostępnym dla ogółu, niezrozumiałym i zapomnianym”.

Za „główny rys fizjognomii autorskiej” Yeatsa Płoński uznaje: „nadzmysłowość”. Cytuje też motto do tomu opowiadań Yeatsa *The Secret Rose* (*Tajemnicza róża*): „co się tyczy życia codziennym życiem, nasza służba zrobi to za nas” (*as for living our servants will do this for us*), wzięte z poematu dramatycznego *Axel* Villiersa de l’Isle Adama¹.

¹ Wkrótce opublikowanego w „Chimerze” (1901) w przekładzie Zenona Przesmyckiego (pseud. Miriam).

Płoński omawia obecne w utworach Yeatsa mity i legendy celtyckie, w których zgodnie współlistnieją postacie baśniowe i rzeczywiste. Zauważa, że spośród grona współczesnych europejskich poetów szczególnie wyróżnia Yeatsa jego irlandzka, wizjonerska wyobraźnia i w tym kontekście cytuje skierowane do A.E. (George'a Russella) ostatnie zdania wyjęte z dedykacji Yeatsa do tomu *The Secret Rose* (1897):

„[Bo] Irlandczyk [mówi Yeats] zachował wraz z mniej doskonałymi właściwościami dar wizjonerski, który zanikł w szybciej i szczęśliwiej rozwijających się narodach. Żaden świetny świecznik nie rozprószył ciemności, nie przeszkodził nam wnikać w nie okiem, a gdy spojrzysz w noc, zawsze tam coś zobaczysz”².

Ta właśnie autocharakterystyka Yeatsa i uwagi Płońskiego nadały ton oraz wyznaczyły kierunek przyszłej polskiej recepcji. Yeats był odąd postrzegany jako poeta celtycki, obdarzony wizjonerską, wyrafinowaną wyobraźnią, głęboko związany z folklorem ludowym i irlandzką mitologią, którego poczucie humoru, delikatność, różnorodność ewokowanych emocji i obrazów oraz przejrzysty styl sprawiają, że jego twórczość, mimo iż symboliczna, jest zrozumiała i konkretna:

„Nie należy on do mętnych mistyków [...] jest zbyt czystym artystą i zbyt dobrym stylistą, aby być niejasnym. Mimo że symbolista, nie przestaje być zrozumiałym i konkretnym. Tworzy też liryki tak pełne przedziwnej prostoty, że odczułoby je dziecko”

– pisał Płoński.

Pierwszy (anonimowy) przekład z Yeatsa pojawił się w roku 1902 podczas zagorzałej dyskusji symbolistów z pozytywistami (i ideologami „czynu”)³. Było to opowiadanie *Serce wiosny* (*The Heart of the Spring*) z tomu *The Secret Rose* (*Tajemnicza róża*). Ukazało się w krakowskim

² Por. The dedication to *The Secret Rose: Stories by W.B. Yeats. A Variorum Edition*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, 233. *So far, however, as this book is visionary it is Irish; for Ireland which is still predominantly Celtic, has preserved with some less excellent things a gift of vision, which has died out among more successful nations: no shining candelabra have prevented us from looking into the darkness and when one looks into the darkness there is always something there.*

³ Prowadzonej na łamach „Chimery” przez Miriamą. Patrz: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław: Ossolineum, 1976, BN I nr 212.

„Nowym Słowie”⁴. Trudno dziś jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, kto był autorem owego niedopracowanego językowo przekładu, dokonanego na podstawie pierwszego wydania tomu *The Secret Rose* z roku 1897 (Lawrence & Bullen). Czy był to ktoś z redakcyjnego kręgu „Nowego Słowa” czy też Zenon Przesmycki, który jako późniejszy tłumacz opowiadań Yeatsa o *Hanrahanie Rudym*, opublikowanych dopiero w roku 1924, korzystał właśnie z pierwszego wydania *The Secret Rose* z roku 1897 i który w roku 1901 wydrukował w „Chimerze” swój przekład eklektycznego poematu dramatycznego pt. *Axel Villiersa de l’Isle Adama*, z którego pochodzi słynne motto do tomu *The Secret Rose*⁵. Można uznać, że *Serce wiosny* stało się szczególnie bliskie czytelnikom polskim, gdyż w ciągu ponad dwudziestu lat (1902–1925) pojawiły się łącznie aż trzy wersje przekładowe tego właśnie opowiadania (ostatnia, czwarta, ukazała się w 1978 roku).

Serce wiosny (*The Heart of the Spring*) rozgrywa się w na pół magicznych realiach pejzażu i druidyczno-chrześcijańskiej przeszłości Irlandii (skalista wyspa na jeziorze, ruiny starego klasztoru, zniszczonego przez „świętokradczych mężów z partii Królowej”, w których mieszkają stary druid/czarodziej i jego młody chrześcijański towarzysz). Skomponował je Yeats na kanwie niejednoznacznej topiki młodości i starości. Tematem opowiadania jest pragnienie nieśmiertelności oraz dwie różne drogi, które do niej prowadzą. Jedną z nich, pozornie prostą, podąża stary mędrzec i czarodziej (*wizard*), który za pomocą ezoterycznych lektur, magii i astrologii przez całe życie poszukuje momentu wiosenno-lętniego przesilenia, w którym usłyszy „bijące serce wiosny” i w jednej chwili włączy się w odwieczny rytm życia, odzyska młodość, upodobni się do dawnych bóstw i wkroczy w obszar nadrzeczywistości (*supernatural*). Drugą drogę – modlitwy i sumiennego wykonywania codziennych obowiązków – urzeczywistnia jego towarzysz, chrześcijański chłopiec, który na szyi nosi różaniec z błękitnych paciorków. Obie postacie łączy więź

⁴ „Nowe Słowo” 6 (1902). Czasopismo redagowane przez Marię Turzymę, tj. Marię Wiśniewską, z domu Głowacką, literatkę, dziennikarkę i działaczkę społeczną, zainteresowaną najnowszą literaturą europejską, ruchem emancypacji kobiet oraz folklorem europejskim. Od roku 1902 działała recenzji, a w latach 1903–1906 całą sekcję literacką w „Nowym Słowie” prowadził Stanisław Lack.

⁵ W roku 1921 w zwięzłej przedmowie do antologii *U poetów (Przekłady z poezji francuskiej, belgijskiej i włoskiej XIX wieku)* ujawnił się Miriam jako zwolennik zarówno poezji bez nazwisk, jak i przekładu anonimowego, ponieważ – jak pisał – kieruje on uwagę odbiorcy bezpośrednio ku samej poezji, która „choćby była bezimienną i bezdatową – *is a joy for ever*”. Wyjaśniał, że podpisywał swoje przekłady jedynie „ze względów wydawniczych”. W roku 1924 niemal równocześnie z *Hanrahanem Rudym* Miriam ukazał się także jego przekład *Nouveau contes cruels* Villiersa de l’Isle Adama pt. *Vox populi* i inne „Opowieści okrutne”.

wzajemnej przyjaźni. Chłopiec z poświęceniem pomaga i opiekuje się starym czarodziejem Angusem, który ma imię celtyckiego boga miłości i poezji.

Atuty owej pierwszej, polskiej wersji *The Heart of the Spring* to: wiernie oddany, obrazowy, symboliczny tytuł, który implikuje organiczną wizję przyrody, obdarzonej bijącym sercem oraz początek *in medias res* zdominowany przez drapieżną postać „Bardzo już zgarbionego starca” (*A very bent old man*) o ptasiej twarzy, wydobytej ostrą metaforą: „twarz bezmięсна... jako ptasia noga” (*face ...as fleshless as a foot of a bird*), dalej: trafnie odczytana relacja mistrz – uczeń, która łączy starego i młodego bohatera, także umiar w spolszczaniu irlandzkich nazw miejscowych i imion własnych oraz poważne potraktowanie mitologii celtyckiej. Dużą literą pisane są tu: *Potęgi Nieśmiertelne, Starożytni Bogowie, Sylfy, Słońce, znak Lwa, znak Barana* (*Immortal Powers, Ancient Gods, Men of Faery, Lion, Ram*), choć omyłkowo odwrócono kolejność przechodzenia Słońca ze znaku Barana w znak Lwa. Brak też nachalnej stylizacji gwarowej języka oraz nadmiaru deminutiwów odnoszących się do zmałych w nowej epoce dawnych bóstw. Translator stara się natomiast różnicować znaczenia odnoszonego do nich przymiotnika *little*. W zależności od kontekstu *little people* oddani są jako „drobni ludzie”, a *little fellow* jako „mały chłopczyca”.

Udana jest także puenta opowiadania, mimo że tłumacz oddał słowo *alighted* jako „wyfrunął” zamiast „usiadł”. Uwagę odbiorcy przykuwa tu moment, gdy chłopiec, komentując bezsensowne wobec potęgi śmierci, ostatecznie dyspozycje martwego Angusa, patrzy na wytarty błękit jego aksamitnego płaszcza i dostrzega, że pokryty jest on całkowicie pyłkiem kwiatów. W tej właśnie chwili drozd, który niepostrzeżenie usiadł w stosie gałęzi ułożonych przy oknie (według instrukcji starego mistrza), zaczyna śpiewać upragnioną pieśń nieśmiertelności, niespodziewanie otwierającą mityczny *illud tempus* (mierzony rytmem bijącego serca wiosny):

„Spojrzał na wyszarzały niebieski płaszcz aksamitny, a kiedy tak nań patrzył, drozd, który wyfrunął był z pośród gałęzi nagromadzonych pod oknem, zaczął śpiewać”.

(*He looked at the threadbare blue velvet, and he saw it was covered with the pollen of the flowers, and while he was looking at it thrash who had alighted among the boughs that were piled against the window begun to sing).*

Chwilę tę tłumacz uwypuklił archaiczną formą polskiego czasu zaprzętego, odpowiednika angielskiego Pluperfect i imitując budowę angielskiej puenty, precyzyjnie oddał mityczny aspekt czasu i ruchu, charakterystyczną cechą poetyki Yeatsa. Nagłe pojawienie się zwiastuna nieśmiertelności, w miejscu przygotowanym przez chłopca według

uprzednich wskazówek starego mędrca, podważa tu, zgodnie z sugestią oryginału, przedwczesną, negatywną ocenę jego życia i śmierci, wypowiedzianą *explicito* przez chłopca, i otwiera możliwość nieoczekiwanej metamorfozy starego Angusa (syna Forbisa).

Przekład z roku 1902 uderza jednak także nieporadnością językową. Jako odpowiednik angielskiego *the fern* (v. 14) figuruje tu błędnie „wrzos” (*heather*), a nie „paproć”, zaś motyw *great painted rolls* (v. 37) oddaje niefortunnie wyrażenie: „wielkie zwinięte pomalowane tablice” (czyli *great rolled painted plates/plaques*). Niektóre potoczne zwroty angielskie przetłumaczono tu za pośrednictwem niezbyt fortunnie zmodyfikowanych archaicznych idiomów z piętnastowiecznych przekładów Biblii. *It is right that you know* oddano więc jako: „Słuszna abyś wiedział”. [Odnotowana w *Słowniku dawnej polszczyzny* (1968) forma językowa brzmi: „Słuszna abyś wiedział” w znaczeniu: „należy się, przystoi, godzi się, wypada”. Translatorzy proponowali tu: „słusznie abyś to wiedział” (1916); „powinieneś to wiedzieć” (1925); „Jest słusznym abyś o tym wiedział” (1978)].

Po raz drugi *Serce wiosny* ukazało się w Warszawie⁶ w dniu 19 sierpnia 1916 roku w dodatku literackim „Romans i Powieść” do warszawskiego tygodnika „Świat”. Opowiadanie nosiło tytuł *Serce wiosny*, ten sam co przed czternastoma laty, jednak przekład sygnowany literami M.J. był nowy⁷. Autor nie podał, niestety, żadnej informacji o podstawie językowej polskiego tekstu. Analiza szczegółów [np. zmiana pierwotnej (1897) nazwy jeziora okalającego wyspę z *Jeziora Jasności* (*The Lough of the Brightness*) na *Lough Gill* oraz detali pisowni (np. *Sidhe* zam. *Shee*)] wskazuje jednak na poprawione przez Yeatsa wydanie z 1908 roku⁸.

Tekst z roku 1916 odznacza się wprawdzie większą poprawnością językową⁹, jednak znacznemu przytłumieniu uległy w nim charakterystyczne cechy stylu Yeatsa: lekki poetycki rytm, obrazowość naturalnej mowy, celtyckie mity, symbolika, ironia.

Ciężki i książkowy styl nazbyt ujednolica (i spłaszcza) semantykę Yeatsa. Tłumacz polonizuje też niektóre nazwy lokalne, np. *Sleuth Wood*

⁶ Okupowanej wówczas przez państwa centralne, w szczególnych okolicznościach historycznych I wojny światowej, tuż po irlandzkim Powstaniu Wielkanocnym i straceniu sir Rogera Casementa, a przed tzw. *Aktem 5 listopada*, który zapowiadał wskrzeszenie państwa polskiego.

⁷ „Romans i Powieść” (1916), R. VIII: nr 34 – dodatek do „Świata” (1916), R. 11.

⁸ Por. *The Secret Rose: Stories by W.B. Yeats. A Variorum Edition*, ed. Ph. Marcus, W. Gould, M. Sidnell, Ithaca, London: Cornell University Press, 1981.

⁹ Np. angielskie *the fern* oddaje tu już polska „paproć”, lecz „mądrość” (*wisdom*) zastępuje najczęściej „wiedza” (*knowledge*).

(*Wielki las*) i dokonuje transpozycji niektórych realiów. Jako odpowiedniki elfów/sylfów (*Men of Faery*) oraz *little people in red caps* i *little fellow* tłumacz upowszechnia krasnoludki i nadużywa deminutiwów. Ang. słowo *master* w znaczeniu: mistrz, nauczyciel, wychowawca, przewodnik duchowy oddaje wyrazem „pan” (w znaczeniu przełożony, zwierzchnik, gospodarz) i przekształca relację między starym druidem i chrześcijańskim chłopcem w stosunek ekscentrycznego pana i obdarzonego zdrowym rozsądkiem sługi. Chłopiec ma tu *plowe włosy* i nosi regionalny polski *kożuszek* (zamiast irlandzkiego *freize coat*, czyli sukienego płaszcza¹⁰). Imię *Aengus* i słowo *wizard* (czarodziej) tłumacz zastępuje wszędzie wyrazem „starzec” (*an old man*). Wyrazista i drapieżna twarz starca, przyrównana w oryginale do nogi ptaka (*almost as fleshless as the foot of a bird*), jawi się tu jako „sucha i pomarszczona jak nóżki ptaszęce”. Niefortunne to porównanie (które przywołuje potoczny idiom „kurze łapki”) sprawia, że stary Aengus traci mityczny rys budzącego lęk dostojności, właściwy bóstwom irlandzkim (które często przybierają ptasie postacie).

Tłumacz nie rozumie niejednoznacznej wymowy zakończenia, ani jego związku z całością opowiadania i irlandzką mitologią. Gubi magiczny związek między możliwą metamorfozą zmarłego Angusa, śpiewem drozda a momentem wiosno-letniego przesilenia, w którym można usłyszeć bijące serce wiosny oraz włączyć się w rytm wiecznego życia i młodości¹¹. Ostatnie zdanie tekstu Yeatsa, które podsumowuje ów mityczny wątek i dotyczy magicznej funkcji „drozda, który usiadł w gałęziach, które były ułożone przy oknie i zaczął śpiewać” (*the thrash that had alighted among the boughs that were piled against the window began to sing*), tłumacz oddał jako „mały ptaszek sfrunął na zwieszające się u okna gałęzie i rozpoczął piosenkę”. Słabo powiązana z tematem opowiadania, przeinaczona puenta wywołuje uśmiech, lecz nie ma już dostatecznej siły, by zrównoważyć poprzedzającą ją gorzki komentarz chłopca na widok martwego ciała mistrza: „O tak! szkoda, że nie odmawiał pacierzy i nie całował ziaren różańca”. (*It were better for him ... to have said his prayers and kissed his beads*). Nowa wersja *Serca wiosny* przybiera zatem postać gatunkową standardowego opowiadania z tezą, z lekka ubarwionego baśniową egzotyką, i nieprzypadkowo nosi podtytuł „nowela”, nadany przez tłumacza z roku 1916.

¹⁰ Lub „surdut, bajowego kaftana” oraz „sukiennego kaftana” z archaizowanych przekładów z lat 1902; 1925; 1978.

¹¹ *Gradually the birds began to sing, ...everything suddenly seemed to overflow with their music. It was the most beautiful and living moment of the year; one could listen to the spring's heart beating in it.*

Warto też odnotować, że poprzedza je krótka informacja o autorze, zakończona przytoczeniem, cytowanej już przez Płońskiego, dedykacji do *The Secret Rose*¹²:

„W.B. Yeats jeden z najznakomitszych poetów irlandzkich, odtwórca głęboki uroków i podań przebogatych swej ziemi, we wstępie do jednego ze swych poematów określa doskonale charakter sztuki irlandzkiej: »Książka ta, o ile jest wizyjna, o tyle jest irlandzką dla Irlandii, która wciąż będąc jeszcze celtycką, zachowała wśród swych mniej doskonałych darów wielki dar wizyi, wygasły już wśród innych, bardziej szczęśliwych narodów«”.

Dar ten nie został jednak oddany przez pierwszych translatorów poetyckiej prozy Yeatsa, którzy nie potrafili stworzyć wartościowego artystycznie ekwiwalentu dla naturalnego stylu i symbolicznej, sugestywnej poetyki Yeatsa z silną przymieszką przetworzonych przez niego wątków celtyckich (i neoplatonickich).

Przez ponad pół wieku jedynym znanym w Polsce dramatem Yeatsa była *Księżniczka Kasia* (*The Countess Cathleen*)¹³. Przetłumaczył go w roku 1904 Jan Kasproicz, podzielił na trzy akty (prawdopodobnie na podstawie tekstu z roku 1895) i opublikował najpierw w „Chimerze” (t. 7, z. 20/2)¹⁴, a potem w roku 1912 w II tomie swej antologii *Arcydział europejskiej poezji dramatycznej*¹⁵. (Edycja ta zbiegła się jednak w czasie ze znacznie zmienionym przez Yeatsa, ponownie podzielonym na pięć scen, wydaniem *The Countess Cathleen*, które stało się podstawą wszystkich późniejszych angielskojęzycznych edycji¹⁶).

Dramat Yeatsa, który reprezentował misteryjno-symboliczny „teatr duszy”, „w zwierciadle historii, legendy i symbolu” ukazujący „wyższe”

¹² Patrz przypis 2.

¹³ Napisana w 1892, po raz pierwszy wystawiona w Dublinie w dniu 8 maja 1899 roku podczas inauguracji Irish Literary Theatre, potem wielokrotnie przerabiana przez Yeatsa.

¹⁴ W roku 1905 ukazał się tam także *Promethidion* Norwida.

¹⁵ *Arcydziała europejskiej poezji dramatycznej*, t. 2, wyb. i przeł. J. Kasproicz, Lwów: E. Wende i Spółka, 1912, 51–121. Na tom ten złożyły się wyłącznie arcydziała angielskiej poezji dramatycznej w przekładzie Jana Kasproicza: *Rodzina Cencich Shelleya*; *Pippa przechodzi, Na balkonie* R. Browninga; *Księżniczka Kasia* Yeatsa (51–121); *Atalanta w Kalydonie* Swineburne’a.

¹⁶ Patrz: *The Variorum Edition of the Plays of W.B. Yeats*, ed. R.K. Alspach, London: Macmillan, 1966.

od przeciętnych możliwości i aspiracje ludzkości¹⁷, natychmiast wkomponował się w nowe tło literackie epoki. W roku 1902 Miriam opublikował w warszawskiej „Chimerze” *Wandę* (1851) Norwida, podobne w formie i treści misterium, które mówi o paralelnej do czynu Cathleen – ofierze z życia krakowskiej księżniczki z czasów pogańskich. Znakomitym tłem były dlań również, nadal żywe w pamięci uczestników życia teatralnego, *Dziady* Adama Mickiewicza, wystawiane w Krakowie od roku 1901 przez Wyspiańskiego, a także *Wesele* oraz baśniowa *Legenda* Wyspiańskiego, która przywołuje m.in. postać Wandy. Według świadectwa (1939) Romana Dyboskiego, który w roku 1912 spotkał Yeatsa w Londynie, irlandzki artysta „wiedział o Wyspiańskim i wyrażał się o nim z podziwem”¹⁸. Znał go prawdopodobnie z obszernego eseju (w języku angielskim) Leona Schillera, wydrukowanego u Gordona Craiga w „The Mask”¹⁹ w roku 1910 w tym samym numerze, w którym ukazał się także esej Yeatsa *The Tragic Theatre* (1910)²⁰, poświęcony oddziaływaniu tragedii, która znosi granice międzyludzkie, zakłóca proces rozumienia i wprowadza odbiorcę w stan intensywnego marzenia z pogranicza transu. Dużo później natomiast, tuż po śmierci Yeatsa, Roman Dyboski – wspominając w przededniu II wojny światowej londyńską rozmowę z irlandzkim poetą z roku 1912 – pisał o pokrewieństwie wyobraźni Yeatsa, Mickiewicza i Wyspiańskiego, a postać Kasi, „która z miłości do swego ludu sprzedała duszę diabłu”, porównywał także do bohaterów arcydramatu Goethego: Małgorzaty i Fausta²¹. Nie dziwi więc fakt, że spośród dramatów Yeatsa jedynie *Księżniczka Kasia* (*The Countess Cathleen*) miała w Polsce kilka inscenizacji teatralnych i radiowo-telewizyjnych (1914, 1925, 1957, 1987), a Stefan Żeromski postanowił wydać *Księżniczkę Kasię* w przekładzie Kasprówicza – w popularnym nakładzie przeznaczonym dla bibliotek ludowych. Projekt ten upadł jednak z powodów finansowych²².

W roku 1914 Jan Lorentowicz tak streścił sztukę Yeatsa na użytek publiczności teatralnej:

¹⁷ Por. Wł. Bogusławski, *Teatr jutrzejszy* (1901), cyt. za: I. Sławińska, *Wstęp [w:] Mysł teatralna Młodej Polski*, red. I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1966, 14.

¹⁸ R. Dyboski, *Yeats*, „Wiadomości Literackie” 1939, 12 (804).

¹⁹ L. de Schildenfeld-Schiller, *The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański*, „The Mask” 2 (1909–1910).

²⁰ *The tragic theatre* [w:] W.B. Yeats, *Essays and Introductions*, London: Macmillan, 1974, 238–245.

²¹ R. Dyboski, *ibidem*.

²² Z. Grabowski, *William Butler Yeats po polsku*, „Przegląd Współczesny” 6 (lipiec–wrzesień 1927), 334–342.

„Legenda włączona do *Księżniczki Kasi* wzięta jest ze starożytnego podania ludowego o sprzedaniu duszy diabłu. Warjanty tej legendy zna folklor wszystkich narodów Europy. Yeats wyposażył swą *Księżniczkę* w niezwykły czar poetycki. Ogólne linie legendy ludowej pozostawił nietknięte [...]. Śród powszechnej klęski głodu, demoni skupują dusze ludzi, którzy chcą spokojnie przetrzymać nieszczęście. Na próżno Księżniczka Kasia usiłuje ocalać nieszczęśliwych, rozdając im żywność i pieniądze. Szatani, chcąc przeszkodzić jej w robocie, postanawiają kupić również duszę Księżniczki Kasi. Kradną najpierw cały jej majątek, a potem proponują pięciokrotnie sto tysięcy za jej duszę:

Gdy z nami
Rozmawiasz, pani, dusze się zwracają
Ku wysokościom, bo oblicze twoje
Wielką rozsiewa naokoło światłość,
Migotliwymi napętnia blaskami
Serca tych ludzi, a dzięki tym blaskom,
Mogłaby zmarnieć nasza ciężka praca²³.

Poświęcenie Księżniczki Kasi nie ma granic: ale nie ma granic i jej ofiara: sprzedaje duszę diabłu i umiera z wycieńczenia, spowodowanego cierpieniem duchowym. Lecz rachuby szatanów doznały zawodu: nie do nich należeć może taka dusza:

Maria z sercem po siedmiokroć przebitem,
pocałowała jej wargi, a święte
Włosy spłynęły na jej twarz; pobudki
Rozważa Światłość światłości nie czyni
– Mrok mroków tylko z czynami się liczy²⁴.

Po latach powiedzieć można, że przekład *Kasi*, autorstwa Jana Kasprowicza, bezrymową (toniczną) odmianą tradycyjnego jedenastozgłoskowca z oddanymi rytmizowaną prozą didaskaliami i lekko jambizowanymi pieśniami Alela, jest udany, mimo faktu, że już w chwili swego ukazania się oparty był na przestarzałym wariacie angielskiego tekstu, a także pomimo nadmiernej ludowej stylizacji języka na ulubioną w owym czasie gwarę górali z Zakopanego.

Słusznie wytknął Kasprowiczowi tę nieznośną już wówczas manierę stylistyczną przenikliwy krytyk Młodej Polski i tzw. chłopomanii, Adolf Nowaczyński, znawca literatury angielskiej. W zakończeniu swojej recenzji *Arcydział europejskiej poezji dramatycznej* (z roku 1912), zamieszczonej w zbiorze esejów (A. Nowaczyński, *Szkice literackie*, 1918), skomentował on niedociągnięcia przekładów Kasprowicza i nieco ironicznie nazwał go „druidem spod Giewontu”. Wskazywał, że:

²³ *Ed.cit.*, mówi Pierwszy Kupiec, 107.

²⁴ *Ibidem*, mówi Anioł, 116.

„Udręką i czerwiem książki są tu i owdzie specjały słowne, »cudowności« dosadne, wyjęte z ust juhasów i baców, rzekomo arcyplastyczne, a w rzeczywistości folklorne i partykularnie ładne”.

Ostatecznie jednak widział w niej ważny „fakt kultury polskiej” i stwierdzał, że:

„Książka ta winna w pięknej oprawie leżeć na stole każdego szanującego się domu; jest bowiem faktem kultury polskiej”.

Pierwsza wzmianka o Yeatsie jako twórcy narodowego teatru Irlandii pojawiła się w roku 1911 w krakowskiej „Krytyce” w artykule (*Teatr irlandzki*, R. 13, t. 32) Marii Rakowskiej (z domu Ratułd, literatki i tłumaczki). Widzi ona w Yeatsie przede wszystkim autora

„[...] dramatów poetyckich [który] poza nielicznymi tylko wyjątkami, jak wymieniona już *Kathleen ni Houlihan, The king's Threshold*, zwłaszcza zaś *Shadowy Waters* i *Deidre* [wyd. pol. 1994], gdzie umiał stworzyć silne napięcie dramatyczne – (Yeats) zdobywa głównie hołdy lirycznym pięknem swych utworów”.

Polska premiera *Księżniczki Kasi* (*The Countess Cathleen*) nastąpiła w roku 1914 w Warszawie w Teatrze Rozmaitości w reżyserii Mariana Tatarakiewicza [z udziałem znanych aktorów: Janiny Szyllizanki (Kasia), Junoszy-Stępowskiego (główny demon) oraz Rolanda (Aleel)]. Towarzyszyła jej jednak paradoksalnie: przyjazna Irlandii atmosfera polityczno-patriotyczna oraz całkowite niezrozumienie estetyczne, a w konsekwencji słaby odzew widowni. Publiczność teatralna Warszawy poddana bowiem została od czasu upadku ostatniego powstania polskiego (1863) i nieudanej rewolucji z roku 1905 ostrym represjom i manipulacji carskiej (rosyjskiej) cenzury, która preferowała lekki repertuar teatralny utrzymany w stylu realistyczno-wodewilowym. Wielkich dramatów romantyków polskich ani Wyspiańskiego nie grano w zniewolonej Warszawie. Tylko nieliczni obywatele z zaboru rosyjskiego mogli obejrzeć te inscenizacje w cieszącym się względną autonomią kulturalną Krakowie.

Większość osób, które głównie z sympatii dla Irlandii przyszły 19 grudnia 1914 roku do Teatru Rozmaitości w Warszawie, była zatem niemal całkowicie nieprzygotowana do odbioru fantastyczno-symbolicznej sztuki Yeatsa. Z tego powodu Jan Lorentowicz, wybitny krytyk teatralny epoki, swoją recenzję tego spektaklu rozpoczyna od smętnego cytatu i streszczenia wiersza pt. *Smutek pasterza*²⁵ w przekładzie Jana Kasprowicza. Mówi on o człowieku, „»którego troska zwała druhem«

²⁵ *The Sad Shepherd* [w:] *Crossways*, 1889.

i który na próżno wypowiedzieć pragnie swój ból i żal”, gdyż nie znajduje wokół siebie żadnego współodczuwającego z nim słuchacza. Tę reminiscencję z ballady Yeatsa odnosi następnie Lorentowicz do sytuacji panującej w teatrze i pisze:

„Kierownicy naszego dramatu postanowili pokazać publiczności śliczną legendę irlandzką, udratyzowaną przez wybitnego poetę. Niestety, przedsięwzięcie, samo przez się bardzo trudne i wymagające wyjątkowych wysiłków, stało się tym ryzykowniejsze, że zjawia się w teatrze, który ugrzązł po uszy w szarym repertuarze dulszczyzny mieszczańskiej i który szczerze nienawidzi poezji, [...] aktorzy odzwyczajeni od dykcji wiersza, starają się uparcie zamienić go na bezdźwięczną prozę. Ton baśni staje się w takich warunkach czemś drażniącym, bo pozbawionym rytmu i czaru legendy; podane w szarym realizmie cuda poezji, zamieniają się dla wielu (jak mi to wyznał pewien wytworny krytyk) na dość trywialne »klituś – bajduś«. I tak oto pusta koncha teatralna – wyrazy pieśni poety »na szumy przetwarza« [...]”.

Lorentowicz chwali kierowników Teatru Rozmaitości za to

„[...] iż mieli odwagę zapoznać szeroką publiczność z utworem jednego z najlepszych poetów dzisiejszej Irlandii. Pisze on wprawdzie po angielsku, ale należy do najwybitniejszych przywódców ruchu celtyckiego”.

Krytyk wskazuje oczywiście już wówczas pokrewieństwo artystyczne Yeatsa i Wyspiańskiego, „[...] z którym łączy go niejedno pokrewieństwo fantazji i umiłowania rodzimej legendy”. Na tle malarskich dzieł Wyspiańskiego wspomina też malarską twórczość Yeatsa, zwracając uwagę na inspirację obu artystów światem ludowych legend. Przywołuje obecny w *Kasi* dobrze znany w Polsce, z legendy o panu Twardowskim, folklorystyczny wątek o sprzedaniu duszy diabłu. Następnie w poetyckim skrócie przedstawia zarys fabuły dramatu Yeatsa i opatruje ją następującym komentarzem:

„Potrzeba bardzo wielu czynników, aby wydobyć całą krasę podobnego dzieła w realizacji scenicznej. W Rozmaitościach widzieliśmy dobrą wolę, a to – w dzisiejszych czasach – stanowi już wiele”.

Mimo niedociągnięć (dekoracje), Lorentowicz bardzo pozytywnie ocenia całość spektaklu, w tym reżyserię (i specjalnie ułożony przez reżysera, przeznaczony dla publiczności prolog) oraz grę aktorów. Gani natomiast przywykłą do fars mieszczańskich publiczność, za to, że „wypełniła teatr do połowy”, gdyż odstraszył ją afisz teatralny zapowiadający „baśń wierszem”. W podobnym tonie utrzymana jest i druga zachowana recenzja z tego spektaklu, Jana Popławskiego²⁶.

²⁶ Por. J.A. Merchant, *The Impact of Irish-Ireland on Young Poland, 1890–1918*, „New Hibernia Review” 5.3 (Autumn 2001), 52–54.

Kasprowicz podjął również trud przekładu młodzieńczych liryków Yeatsa i w swej antologii *Poeci angielscy* z roku 1907²⁷ umieścił osiem utworów z cyklu *Rozstaje* (*Crossways*, 1889) oraz *Róża* (*The Rose*, 1893) wyodrębnionych w zbiorowym tomie: *Poems* (wyd. 1895 oraz 1895–1905), prawdopodobnej podstawie jego przekładów²⁸.

Poprzedza je bardzo ciepła informacja o Yeatsie i jego twórczości:

„Irlandczyk z pochodzenia i przekonań, jeden z najgłośniejszych przywódców ruchu celtyckiego, należy do najsympatyczniejszych i najzdolniejszych, współczesnych poetów angielskich (Yeats, tak samo jak angielska poetka Fiona Macleod, pisze po angielsku)”.

Obdarzony nerwem dramatycznym, poeta polski dobrał dość trafnie garść wierszy Yeatsa. Oprócz ekwiwalentu rytmicznego pragnął także oddać w sferze tematycznej sprzeciw jego bohaterów wobec naturalnego biegu ludzkich spraw i uchwycić udratyzowaną strukturę wybranych młodzieńczych ballad Yeatsa: *The Sad Shepherd* (*Smutek pasterza*), *The Madness of King Goll* (*Szaleństwo króla Golla*) oraz *Cuchulains Fight with the Sea* (*Śmierć Cuhoolina*). Wyczuwał, jak widać, tkwiącą w nich zapowiedź antytetycznej zasady konstrukcyjnej, która przenikać będzie także późną lirykę Yeatsa.

Nie wszystkie przekłady udały się jednak Kasprowiczowi w równym stopniu. Niektóre z nich są nazbyt monotonne metrycznie, a ponadto i one także zostały przesadnie wystylizowane na żywiołową mowę krzepkich, tatrzańskich górali, jak sławna *The Lake Isle of Innisfree* (*Wyspa na jeziorze w Innisfree*), gdzie entuzjastyczna eksklamacja: „Hej zerwę się, zerwę, do Innisfree polecę” (*Hey I will start up, take wing to Innisfree I will fly*)²⁹ wprowadza już na samym początku aurę zasadniczo przeciwstawną atmosferze na wpół sennej fantasmagorii oryginału, zaczynającego się w spowolnionym tempie od słów biblijnego zwrotu: *I will arise and go now, and go to Innisfree...*

Zmagania Kasprowicza i późniejszych tłumaczy z naturalną rytmiką, pozornie prostą semantyką i powściągliwą tonacją emocjonalną wczesnych utworów irlandzkiego poety pokazują, jak trudno było już wówczas nawet wybitnemu autorowi stworzyć polski współczesny ekwiwalent poetyckiego języka Irlandczyka. Jak łatwo było np. zaprzepaścić „mó-

²⁷ *Poeci angielscy (Wybór poezji) w przekładzie Jana Kasprowicza*, Lwów: Księgarnia H. Altenberga, 1907.

²⁸ Są to: *Wyspa na jeziorze w Innisfree* (*The Lake Isle of Innisfree*), *W ogrodzieśmy się spotkali* (*Down by the Salley Gardens*), *Troska miłości* (*The Sorrow of Love*), *Gdy posiwiejesz* (*When You Are Old*), *Ephemera*, *Smutek pasterza* (*The Sad Shepherd*), *Szaleństwo króla Golla* (*The Madness of King Goll*), *Śmierć Cuhoolina* (*Cuchulains Fight with the Sea*).

²⁹ Por. J. Merchant, 46–47.

wiony” rytm tych wierszy i uwięzić je w monotonnej stylizacji pieśniewej, czego Kasprowicz starał się uniknąć, lub leksykę poetycką nadmierne nasycić ludową gwarą i konwencjonalnymi poetyzmami, a liryczny obraz świata pozbawić irlandzkiego kolorytu i perspektywy mitycznej, jak w przekładzie *Down by the Salley Gardens*.

Z Kasprowiczowskiej wersji tego wiersza zatytułowanej trafnie *W ogrodzieśmy się spotkali* (gdyż u nas nie ma „wierzbowych ogrodów”) zniknęły drzewa. Pozostały po nich tylko liście. Trawę zastąpił „kwietny dywan”. Znaczącej metamorfozie uległ cały świat przedstawiony. Zniknęła organiczna wizja przyrody i analogia między cyklicznym rozwojem drzewa a wewnętrznym procesem stopniowego dojrzewania, przemijania i opłakiwania utraconej miłości. Nieobecne w tekście Yeatsa dialektyzmy („Młody-ci byłem szalenciec”/ *But I was young and foolish*) oraz konwencjonalne poetyzmy, wprowadzone przez tłumacza np. „kwietny dywan” i „wieniec liści” sprawiły, że naturalna sceneria przemieniła się w polskim przekładzie w zaaranżowaną scenografię z typowej sielanki. Spłyceciu uległ także, słabo umotywowany przez tłumacza, sprzeciw bohatera wobec powierzchownej, lekkiej (*easy*) postawy ukochanej, gdyż słowo *easy* oddał on słowem „spokojnie”. Podobnie stało się z przekładem *Ephemery*, gdzie tłumacz nadmiernie wyeksponował muzyczną nastrojowość kosztem obrazowania, aluzyjności (*Blake*), symboliki i głównego tematu – reinkarnacji.

Jednak według opinii Marii Dłuskiej (1950, 1978)³⁰, najwybitniejszej po II wojnie światowej znawczynie wiersza polskiego, angielskie przekłady Kasprowicza, w tym tłumaczenie *W ogrodzieśmy się spotkali* (*Down by the Salley Gardens*), wzorowane na ludowej piosence irlandzkiej, to przykład inspirującej roli translatoryki w ewolucji polskiej wersyfikacji w kierunku wiersza czysto akcentowego (tonicznego) i swobodniejszej, bardziej naturalnej dykcji poetyckiej, którą zapoczątkował opublikowany dopiero w roku 1917 przełomowy tomik Kasprowicza (*Księga ubogich*).

³⁰ M. Dłuska, *Polski wiersz toniczny* [1950] [w:] *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Kraków: Prace Komisji Językowej PAU, 193–369. Rozszerzone drugie wydanie: *Polski wiersz toniczny* [w:] *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa: PWN, 1978, 272–274.

Lata 1918–1939

W roku 1926 zmarł Jan Kasprovicz i wraz z nim odszedł wówczas także młodopolski Yeats – poeta i dramaturg, który przestał być postrzegany jako „nowoczesny”. Na razie nie zmieniła tego faktu ani Nagroda Nobla (1923), ani przekłady opowiadań: *Hanrahan Rudy* (1924) Zenona Przesmyckiego, ani *Opowiadania o Hanrahanie Rudym. Tajemnicza róża. Rosa Alchemica (Stories of Red Hanrahan. The Secret Rose. Rosa Alchemica)* Józefa Birkenmajera z roku 1925.

Hanrahan Rudy Miriama – zawiera cykl sześciu opowiadań powiązanych osobą wędrownego gaelickiego barda³¹, w których rytmizowana proza przeplata się z wierszami, wyjętych z najbardziej znanego zbioru opowiadań Yeatsa *The Secret Rose* (1897³²). Wprawdzie przekłady sławnych pieśni Hanrahana nie udały się Miriamowi, gdyż utrzymane są w mocno zdezaktualizowanym, ekspresjonistycznym i kotumowym wariacie poetyki Młodej Polski (nadmierny patos, archaizmy, poetyckie *clichés*, eksklamacje, rymy oksytoniczne), jednak sekwencje prozatorskie znakomicie oddają naturalny rytm i nastrój poetyckich na pół wizyjnych opowiadań Yeatsa z roku 1897, wzorowanych na rytmach żywej mowy, a także ich ojczysty folklor i koloryt lokalny również dlatego, że Miriam, starając się przyswoić czytelnikom polskim irlandzkie realia, wprowadził, niekiedy urzekająco barwne³³, odpowiedniki gaelickich nazw miejscowych i niektórych mitologicznych oraz do minimum ograniczył elementy stylizacji ludowej języka, obecnej niekiedy w pierwotnym wariacie tekstu, potem przez Yeatsa usuniętej.

Co więcej, wybrany przez Miriama z pierwotnego tomu *The Secret Rose* (1897) cykl *Stories of Red Hanrahan*, czytany w kontekście zapoczątkowanej przez Przesmyckiego recepcji twórczości C.K. Norwida, zdaje się konkretyzować ideał estetyczny z *Promethidiona*:

³¹ Są to: *Księga Wielkiego Djabła i Hanrahan Rudy (The Book of The Great Dhoul and Hanrahan The Red)*, *Kręcenie Powrósta (The Twisting of The Rope and Hanrahan The Red)*, *Kasieńka Córka Hulahana (Kathleen The Daughter of Hoolihan and Hanrahan The Red)*, *Kłątwa Hanrahana (The Curse of Hanrahan The Red)*, *Widzenie Hanrahana (The Vision of Hanrahan The Red)*, *Śmierć Hanrahana (The Death of Hanrahan The Red)*. Całość tę zatytułował Miriam imieniem głównego bohatera Hanrahan Rudy i opublikował w roku 1924 w Warszawie, w serii *Opowieści Związła*, w wyd. B. Rudzkiego.

³² *Ibidem*, 183–227.

³³ Wielka Krynica, Paprociowe Wzgórze, Czarnoludki (*The Shee*), *Księga Wielkiego Djabła* itp.

„[...] o podnoszeniu ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą [...] nie przez zastosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości”.

Zgodnie z tym postulatem fikcyjny bohater Yeatsa, wiejski, wędrowny poeta i nauczyciel, Hanrahan, dopiero u kresu swego samotnego życia dostrzegł w momentalnym „Widzeniu”, jak „wrota Wieczności otwarły się i zamknęły w ciągu jednej serca pulsacji” (*the gateway of Eternity had opened and closed in a pulsation of the heart*³⁴). Dziś powiedzielibyśmy „w jednym uderzeniu serca”, zgodnie z unowocześnioną przez Yeatsa stylistyką *Hanrahan's Vision* z roku 1932: *the gateway of Eternity had opened and shut again in one beat of the heart*³⁵.

Przekład Birkenmajera z roku 1925 zatytułowany *W.B. Yeats, Opowiadania o Hanrahanie Rudym. Tajemnicza róża. Rosa Alchemica* (*Stories of Red Hanrahan. The Secret Rose. Rosa Alchemica*) jest nowocześniejszy językowo. Co do zawartości odpowiada treści *The Secret Rose* (1897), choć jego podstawę językową stanowi – jak pisze autor w słowie wstępnym – (trudne do zidentyfikowania) poprawione przez Yeatsa (1908) wydanie z roku 1923. Tym też tłumaczy Birkenmajer różnice pomiędzy swoją wersją cyklu o Hanrahanie Rudym a wersją Z. Przesmyckiego (1924). Polski wariant tytułu tomu opowiadań Yeatsa oraz kolejność tekstów, a także lokalizacja *Dedykacji dla A.E.* i inne szczegóły wskazują na podobieństwo do angielskiego wydania opowiadań Yeatsa z roku 1913, zatytułowanego *Stories of Red Hanrahan / The Secret Rose / Rosa Alchemica*.

Debiutanckie na gruncie polskim (1902) opowiadanie Yeatsa *The Heart of the Spring* wydrukowane tu zostało nareszcie w swym naturalnym kontekście wszystkich pozostałych utworów z niegdysiejszego tomu *The Secret Rose*, jednak pod nowym, mniej symbolicznym tytułem – *Śródwiosnie*, z którego zniknął mityczny obraz żywego, *bijącego serca wiosny*, powtórzony potem w 135 wersie oryginału (*the spring's heart beating...*), kluczowym dla tekstu Yeatsa i wszystkich polskich przekładów, włącznie z wersją Birkenmajera, która także zawiera centralny motyw *tętniącego serca wiosny*.

Pochodzący z okolic Tyńca Józef Birkenmajer³⁶, zainspirowany dosłownie zrozumianą uwagą Yeatsa z roku 1908 o napisaniu na nowo *Opowiadań o Hanrahanie Rudym w pięknym narzeczu kiltartańskim*, ubarwił gwarą tyniecką nie tylko cykl *o Hanrahanie Rudym*, lecz także inne opowiadania, w tym *Śródwiosnie* (*The Heart of the Spring*).

³⁴ *The Secret Rose: Stories by W.B. Yeats. A Variorum Edition*, 1981, 220.

³⁵ *Ibidem*, 117.

³⁶ Późniejszy profesor UJ oraz uniwersytetów w USA.

Za pośrednictwem stylizacji gwarowej tłumacz zasugerował tu najbardziej zbliżony, podkrakowski, odpowiednik irlandzkich realiów. Otoczone Wisłą opactwo tynieckie znakomicie współbrzmi z tłem opowiadania, rozgrywającego się na płaskim, skalistym wybrzeżu porośniętej leszczyną wyspy na jeziorze (*upon the rocky shore of the flat and hazel covered isle*), na tle ruin starego klasztoru, w pobliżu rzeki. Birkenmajer zachował irlandzką pisownię imion i nazw własnych. Ponadto opatrzył opowiadania niezbędnymi objaśnieniami oraz historyczno-literackim wstępem poświęconym Irlandii. Postrzegał ją przez pryzmat historii powszechnej (*De bello Gallico* Juliusza Cezara) i ojczystej oraz na pół baśniowych dramatów Juliusza Słowackiego, zwłaszcza Lilli Wenedy, której scenerią są „głazy druidyczne, a król zwie się Druidem-Derwidem”.

Birkenmajer oczyścił wprawdzie tekst *Śródwiośnia* z nadmiaru rzeczowników, wprowadzonych przez poprzednika z roku 1916 i uczynił go lżejszym w odbiorze, przywrócił też irlandzkie imię dominującej postaci, bardzo starego człowieka, lecz zachował konwencję pana i sługi, krasnoludki, a ponadto jeszcze bardziej zminiaturyzował postać uczonego, mędrca i czarodzieja Aengusa syna Forbisa poprzez zbędne deminutiwy. „Pewien człowiek stareńki” lub „starowina” (*A little, tiny old man, sweet old man*) zajął tu miejsce dostojnego starca (*A very old man*), a chłopca (*a boy*) zastąpił „chłopczyzna” (*a very young, nice boy*).

Podobnie jak Miriamowi, nie dały mu się przekłady wierszy Hanrahana. Nie dopracował też do końca wszystkich fragmentów prozy i niekiedy nazbyt się posunął w ludowej stylizacji języka w kierunku obcego irlandzkiemu poecie prymitywizmu. Znacznie osłabiona została także charakterystyczna cecha opowiadań Yeatsa, „fantasmagoria kontrolowana”, zakotwiczona w najgłębszych, archetypicznych pokładach wspólnotowego doświadczenia.

Mimo tych niedociągnięć, wczesnomiędzywojenny przekład Birkenmajera, zdaniem wielu czytelników polskich, także najmłodszych, nadal zachowuje swą siłę oddziaływania dzięki pośrednictwu folkloru polskiego i żywemu językowi artystycznemu z pogranicza dwóch epok. Oscyluje on między powstającym dopiero nowoczesnym, eliptycznym stylem prozy dwudziestolecia międzywojennego a starą konwencją dziewiętnastowiecznej prozy pozytywistycznej, nastawionej na szczegółowe odtworzenie mowy postaci i kolorytu lokalnego.

Poza dwoma poważnymi esejami Zbigniewa Grabowskiego i Romana Dyboskiego nie napisano wówczas wiele na temat Yeatsa. W artykule opublikowanym w roku 1927 w „Przeglądzie Współczesnym” Grabowski recenzował tom Birkenmajera. Uznał przekłady za „artystyczne” i jedynie w przypisach wytknął autorowi drobne niedociągnięcia stylistyczne, widoczne zwłaszcza w sferze leksyki i semantyki poetyckiej. Przykłady

niezbyt licznych „nietrafnych wyrażení” tłumacza to nieudolne katachrezy lub zwyczajne wulgaryzmy, które krytyk uznaje za „zbyt ostre” dla stylu Yeatsa.

Przy okazji Grabowski stara się też skorygować portret irlandzkiego artysty. Twórczość Yeatsa postrzega wprawdzie nadal na tle Odrodzenia Celtyckiego, jednakże ruch *The Celtic Revival* rozumie nie jako analogię epoki Młodej Polski, lecz „spóźniony romantyzm irlandzki” i odpowiednik obozu Wielkiej Emigracji. Grabowski sytuuje Yeatsa w pobliżu wielkich romantyków polskich i europejskiego symbolizmu: poezji Verlaine’a i Mallarmégo, dramaturgii Maeterlincka oraz Ibsena. Stanowczo odcina go natomiast od zdezaktualizowanego już stylu „sztucznej pompy i wspianiałości” poezji Villiersa de l’Isle Adama.

Wspomina świeżo wydany esej estetyczno-historiozoficzny pt. *A Vision* (1925), lecz koncentruje się przede wszystkim na znanej w Polsce, pierwszej fazie twórczości Yeatsa. Zwraca uwagę na obecne we wczesnych utworach różne odmiany poetyki snu i na pół sennej wizji (*The Wanderings of Oisín; The Shadowy Waters*). Porównuje go z Maeterlinckiem jako „mistrzem wywoływania nastroju” i przeciwstawia jego „delikatność”, z jednej strony, Blake’owi, a z drugiej – autentycznej, męskiej szorstkości Synge’a oraz twardemu heroizmowi, cenionego w Polsce, Josepha Conrada-Korzeniowskiego.

Grabowski nie pomija irlandzkich aspektów cyklu *Opowiadań o Hanrahanie Rudym*, jednak skupia się głównie na jego głębszej wymowie i sugeruje, że jest to „baśń o rozczarowaniach miłości, niebaczącej na świat, odosobnieniu poety, co nie łaknie pochlebstwa tłumy”. Krytyk wydobywa też bezbłędnie wciąż aktualny sens opowiadań z cyklu *The Secret Rose*. O opowiadaniu *The Heart of the Spring* Grabowski pisze, że wyraża ono uznanie „dla tych, co omijają ustalone religie i wierzenia i starają się wniknąć we wspólne źródło wszystkich wiar”³⁷. Dostrzega „tony indyjskiego mistycyzmu” w *Śródwiośniu* oraz „Gdzie nic nie ma – tam jest Bóg” (*Where there is Nothing, there is God*). Natomiast *Rosa Alchemica* to, jego zdaniem, „autoportret duchowy Yeatsa”, jako niezwykle subtelny symbolista, „mistyka” ulotnych uczuć i nastrojów, wahałego się „między Eleusis a Kalwarią, duchem religii i miłością piękną...”. Krytyk akcentuje też Verlaine’owską muzyczność poezji i prozy Yeatsa.

Esej Grabowskiego potwierdza znany fakt, że w pierwszym dziesięcioleciu międzywojennym kluczową tradycją literacką stał się w Polsce romantyzm, a jedynie ważną i, obok kabaretowej, żywotną tradycją *fin de siècle’u* był francuski (i rosyjski) symbolizm. Akcentując zatem „spóź-

³⁷ Z. Grabowski, *William Butler Yeats po polsku*, 334–342.

niony romantyzm” irlandzki Yeatsa oraz jego związek z francuskim symbolizmem, Grabowski stara się *de facto* ułatwić ówczesnemu polskiemu czytelnikowi nawiązanie bezpośredniego kontaktu z poezją Yeatsa³⁸.

Charakterystyczna wzmianka o Yeatsie, przedrukowana w roku 1935 w „Wiadomościach Literackich”³⁹ (za londyńskim miesięcznikiem „Life and Letters”), wzbogaca delikatne rysy dotychczasowego portretu Yeatsa elementem heroizmu i przypomina rolę, jaką Yeats odegrał w tzw. rewolucji irlandzkiej. Polegała ona na ukazywaniu w dramatach „postawy heroicznej pogardy dla życia własnego i cudzego” i podejmowaniu walki w momentach, gdy zagrożone są wartości najwyższe. Ta właśnie postawa zbliża go do najmłodszej wówczas generacji polskich poetów, zwanych „pokoleniem Kolumbów”, urodzonych w dwudziestoleciu międzywojennym i walczących w czasie II wojny światowej z najeźdźcami ojczyzny w szeregach Armii Krajowej (Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert), poległych w Powstaniu Warszawskim (K.K. Baczyński, T. Gajcy i in.).

Pierwszy okres raczej słabej polskiej recepcji najwybitniejszego irlandzkiego poety zamknął wspomniany już obszerny esej-epitafium pióra Romana Dyboskiego pt. *Yeats* z roku 1939⁴⁰, opublikowany w marcowym numerze „Wiadomości Literackich” i przedrukowany dopiero w pośmiertnym *opus magnum* krakowskiego profesora, zatytułowanym *Sto lat literatury angielskiej*⁴¹ (1957). Dyboski u progu II wojny światowej i ponownie u progu poststalinowskiej ery – przypominał będzie polskim czytelnikom Yeatsa jako nowoczesnego poetę, twórcę ruchu celtyckiego i narodowego teatru Irlandii, bliskiego wyobraźnią Mickiewiczowi i Wyspiańskiemu, a poetyckimi dokonaniem – symbolistom francuskim i tzw. estetyce „codziennosci” (*Easter 1916*), która w roku 1939 kojarzyła się na ogół jeszcze ze Staffem, Kasprowiczem (z *Księgi ubogich*), Tuwimem i Wierzyńskim, a po roku 1957 przede wszystkim z Miłoszem, Różewiczem, Herbertem i Białoszewskim. Twórczość Yeatsa stanowi według polskiego anglisty „złote ogniwo” między twórczością Blake’a, Shelleya, Keatsa, prerafaelitów i symbolistów a wielką poezją przyszłości, która nadejdzie po „ciemnych czasach”.

³⁸ O trafności tej intuicji świadczy fakt, że właśnie na fali niestabnącego w dwudziestoleciu zainteresowania symbolizmem francuskim i rosyjskim oraz nasilającej się fascynacji Słowackim i Norwidem na nowo odkryta zostanie w Polsce u progu lat trzydziestych twórczość „młodopolskiego” niegdyś poety Bolesława Leśmiana (1877–1937).

³⁹ „Wiadomości Literackie” 7 (1935).

⁴⁰ R. Dyboski, *Yeats*.

⁴¹ R. Dyboski, *Sto lat literatury angielskiej*, wyb. i wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa: Pax, 1957.

Lata 1944–1956

W czerwcu 1949 roku, w nowo powstałym wówczas miesięczniku „Twórczość” (nr 6) pojawił się znamieny esej Stefana Morawskiego pt. *Kipling – Yeats – Auden*, poświęcony angielskiej poezji, która budziła w Polsce coraz większe zainteresowanie, lecz w erze stalinizmu stwarzała istotne zagrożenie ideowe, któremu postanowiono przeciwdziałać z pozycji marksistowskich.

W ujęciu Morawskiego poezja angielska z lat 1890–1939 stanowi wzorcowy przykład troistej, progresywnej sekwencji coraz bardziej destruktywnych przejawów świadomości zbiorowej. Autor artykułu wyodrębnił trzy postawy ideologiczne (typowe dla trzech faz dogorywającego imperializmu: rozkwit – przesilenie – agonia), reprezentowane przez Kiplinga, Yeatsa oraz Audena. Określił je jako: quasi-faszystowską, eskapistyczną i „najbardziej zwodniczą socjalburżuazyjną”. Do pierwszej włączył Kiplinga oraz Georgian Poets; do drugiej Yeatsa i jego spadkobierców, czyli formistów, imagistów i surrealistów (Sitwellowie, R. Aldington, T.S. Eliot, D. Thomas); do trzeciej W.H. Audena, C. Day Lewisa, Chr. Isherwooda i L. MacNeice’a.

Poświęcona Yeatsowi środkowa część eseju opiera się na dotychczasowej polskiej recepcji i świadczy o dobrej orientacji krytyka także w nowszych, nieznanych dotąd w Polsce utworach poety⁴², choć ich fragmenty przełożone przez Morawskiego *ad verbum* wypadły pod względem estetycznym fatalnie.

Morawski przyznaje, że Yeats jest wprawdzie „najlepszym technikiem poetyckim” w całej poezji angielskiej XX wieku, jednakże – wbrew opiniom angielskich krytyków – na miano „najlepszego poety” nie zasługuje, ponieważ: „Jak wszyscy symboliści europejscy, pozostał obcy rzeczywistości socjalnej, wynosząc poezję jak hostię ponad politykę”.

Ostatecznie uznaje Yeatsa za „antydemokratycznego” dekadenta, któremu słowami Gorkiego, adresowanymi niegdyś do symbolistów rosyjskich, należałoby zakazać wychodzenia na ulicę, gdyż, jak powiedział sowiecki pisarz (uważany *nota bene* przez samego Yeatsa za najbardziej cywilizowanego z twórców sowieckich, czego Morawski mógł nie wiedzieć): „tam chodzą żywi, zdrowi i nowi ludzie, tam spacerują dzieci i młodzież, i to naprawdę jest szkodliwe dla nich, jeśli wymiotujecie na ich oczach”.

⁴² *A coat, Ego Dominus tuus, A prayer for my daughter, The Tower, Sailing to Byzantium, Meditations in time of civil war.*

Jako pozytywne wzory do naśladowania wymienia Morawski, oprócz Majakowskiego i Gorkiego, tylko związanych z ówczesną komunistyczną lewicą twórców francuskich: Aragona i Eluarda, a z poetów polskich – Juliana Przybosa.

W roku 1954 w podobnym tonie o dramatach Yeatsa wypowiedział się Grzegorz Sinko. Uczynił to w niezbyt spójnym myślowo podrozdziale książki pt. *Teatr krajów zachodniej Europy. Cz. I: Kraje anglosaskie*⁴³. Z punktu widzenia odgórnie narzuconej doktryny realistycznej zakwestionował tam pośrednio całą dotychczasową polską recepcję twórczości wielkiego Irlandczyka. Ocalały jedynie utwory nacechowane dość dowolnie rozumianą „ludowością”, „realizmem” lub „antyklerykalizmem”.

Sinko przychylnie wypowiada się o *Księżniczce Kasi*, ponieważ jej premiera w Dublinie (1899) spotkała się „z szemraniem klerykalnej opinii”. Za najpiękniejszy dramat Yeatsa uważa jego jedyną realistyczno-symboliczną sztukę *Cathleen ni Houlihan* (1902), ponieważ jej „symbolika jest delikatnie wpleciona w obraz irlandzkiego życia i jego problemów”. Z sympatią streszcza też, inspirowaną ludowymi legendami celtyckimi i osnutą wokół tematu miłości i śmierci, *Deidre*. Z całkowitym niezrozumieniem i dezaprobatą wspomina natomiast grane w maskach poetyckie, elitarne *Cztery sztuki dla tancerzy*⁴⁴ (*Four Plays for Dancers*), które nawiązują do konwencji japońskiego dramatu *Noh*, gdzie dużą rolę odgrywa taniec i muzyka (oraz odwieczny problem heroicznego życia i gwałtownej śmierci), ponieważ są one, zdaniem polskiego teatrologa, „niezwiązane ze współczesnym teatrem” (czytaj: realistycznym). Jaśniejszym akcentem epoki stało się analityczno-interpretacyjne studium Marii Dłuskiej, poświęcone ewolucji poezji polskiej w kierunku wiersza czysto akcentowego (tonicznego), w której niebagatelną rolę odegrała praktyka translatorska Jana Kasprowicza w dziedzinie poezji języka angielskiego.

Maria Dłuska analizuje tam m.in. [1950] Kasprowiczowski przekład młodzieńczego sylabotonicznego wiersza Yeatsa, *W ogrodzieśmy się spotkali wraz z oryginałem: Down by the Salley Gardens*⁴⁵, w którym Kasprowicz zauważył, charakterystyczny dla poetów angielskich, rytm zestrojowo-akcentowy. W rezultacie przetworzył cały jambizowany trzy-

⁴³ G. Sinko, *Teatr i dramaty irlandzkie na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Teatr krajów zachodniej Europy XIX i początku XX wieku. Cz. I: Kraje anglosaskie*, red. G. Sinko, T. Grzbieńowski, Łódź–Warszawa: PWN, 1954, 132–136.

⁴⁴ Do *Czterech sztuk dla tancerzy* należą: *At the Hawk's Well* (1916); *The Only Jealousy of Emer* (1919); *The Dreaming of the Bones* (1919) i *Calvary* (1920). W konwencji tej napisał też Yeats: *The Cat and the Moon* (1926); *The Resurrection* (1931) oraz *The King of the Great Clock Tower* i *A Full Moon in March* (1935). Kresem tego nurtu jest *The Herne's Egg* (1938).

⁴⁵ Przytoczonym pod pierwotnym tytułem z roku 1889: *An old song resung*.

nastozgłoskowiec Yeatsa na swą ulubioną formę krótkiego wiersza trójzestrojowego (*three stress line*), która pojawia się też w innych wierszach Yeatsa:

„Kasprowicz zachował pewne cechy struktury rytmicznej oryginału, ale nie skopiował rytmu w całości. Zastąpił go formą swojską, strukturalnie trochę pokrewną. Musiał w niej widzieć też równoważnik artystyczny”

– konstatuje Dłuska⁴⁶.

Z perspektywy stworzonej przez prace Dłuskiej, widać też wyraźnie, że wiersze z *Księgi ubogich* – zapowiadają wyrosłe na podłożu tonizmu międzywojenne wiersze Józefa Czechowicza i nowatorską wersyfikację Tadeusza Różewicza, stworzoną przez niego już po II wojnie światowej.

Lata 1957–1989

Wkrótce po upadku stalinizmu w roku 1957 w periodyku teatralnym „Dialog” ukazała się jedyna „realistyczna”⁴⁷ sztuka Yeatsa *Cathleen córka Houlihana* (*Cathleen ni Houlihan*) w tłumaczeniu Zofii i Lucjana Porębskich. Teatr Wyobraźni Polskiego Radia wyemitował zaś baśniową *Księżniczkę Kasię* (*The Countess Cathleen*) w przekładzie Jana Kasprowicza. Anonimowy recenzent⁴⁸ chwali muzykę i piękno spektaklu, lecz zauważa, że „nazwisko Yeatsa niewiele chyba mówi współczesnym słuchaczom, zwłaszcza młodszego pokolenia”, a „tekst Yeatsa w tłumaczeniu Kasprowicza to literatura bardzo już niewspółczesna”. Recenzent sugeruje ponadto, iż w chwili obecnej „dramatyczna baśń Yeatsa” lepiej wypada w radiu niż na deskach teatru zdominowanego przez konwencję realistyczną.

W roku 1957 wznowiono też esej o Yeatsie pióra, nieżyjącego już wówczas, Romana Dyboskiego. Przedrukowany w dziele pt. *Sto lat literatury angielskiej*⁴⁹ (1957) przedwojenny szkic otworzy teraz nowy po erze stalinizmu etap polskiej krytycznej recepcji Yeatsa. Rok później w Londynie i Nowym Jorku ukazały się dwie cenne antologie poezji

⁴⁶ M. Dłuska, *Polski wiersz toniczny* [1950] [w:] *Odmiany i dzieje wiersza polskiego. Prace wybrane*, t. I, Kraków: Universitas, 2001.

⁴⁷ Sinko, 1954.

⁴⁸ Opracowanie radiowe M. Wroncka, reżyseria R. Tomaszewska, muzyka J. Patkowski. Por. Anon., *Piękne słuchowisko o dobrej księżniczce*, „Antena” [Warszawa] 2.5 (1957), 30–31.

⁴⁹ R. Dyboski, *Sto lat literatury angielskiej*.

anglojęzycznej: Jerzego Pietrkiewicza (Londyn 1958)⁵⁰ i Pawła Mayewskiego (Nowy Jork 1958)⁵¹.

Dzięki tym antologiom – a zwłaszcza nowojorskiej – sporo nieznanych dotąd w Polsce sławnych, późniejszych wierszy Yeatsa (m.in. *The Second Coming*; *The Tower*; *Sailing to Byzantium*; *Leda and the Swan*; *Dialogue of Self and Soul*; *Meru*; *An Irish Airman Foresees his Death*; *The Spur*), wyrosłych z estetyki dojrzałego modernizmu, dotarło wówczas do Polski. I to na ogół w raczej udanych przekładach, zwłaszcza Czesława Miłosza (z biegiem lat udoskonalanych) oraz Pawła Mayewskiego, Jana Leszczy i Jerzego Pietrkiewicza.

Mniej więcej w tym samym czasie polscy znawcy literatury uznali lirykę Leśmiana za żywe ogniwo, które łączy międzywojenną poezję polską z epoką *fin de siècle*'u (Młodej Polski). Widziano w nim rzeczywistego symbolistę i twórcę poezji o tematyce metafizycznej. Leśmian należał też do grona pierwszych pisarzy polskich wydanych natychmiast po zakończeniu II wojny światowej równoległe i w kraju, i na emigracji⁵². Pietrkiewicz był zaś tym autorem, który jakby mimowolnie próbował znaleźć tak istotny dla pełnego zrozumienia tego poety jego anglojęzyczny odpowiednik – *fin-desieclowy*, a zarazem współczesny. W roku 1959 Jerzy Pietrkiewicz⁵³ opublikował artykuł⁵⁴ pod znamienym tytułem: *Leśmian and Czechowicz. Two Uncommitted Poets*. Na marginesie porównywania „niezaangażowanych” – czyli związanych organicznie z przyrodą – postaw twórczych dwóch wybranych poetów polskich wskazał na analogiczną rolę do tomu Yeatsa *The Tower* (*Wieża*) z 1928 roku, jaką w poezji polskiej odegrała *Łąka* (1920) Bolesława Leśmiana. W roku 1966 w audycji radiowej z Londynu Wanda Leśmianówna w swych wspomnieniach o ojcu ujawniła, że w domu Leśmianów do najchętniej czytanych autorów, obok Mickiewicza, Słowackiego i Shelleya, należał właśnie Yeats.

W roku 1969 pomysł porównania Yeatsa z Leśmianem podjął Czesław Miłosz, autor przekładu *Wieży* [1957]. W *The History of Polish Literature* w rozdziale o Leśmianie, chcąc przybliżyć amerykańskiemu

⁵⁰ J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, Londyn: Veritas, 1958.

⁵¹ *Czas niepokoju: Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, red. P. Mayewski, New York: The East Europe Institute – Criterion Books, 1958.

⁵² B. Leśmian, *Wybór poezji*, wyb. i wstęp L. Staff, Kraków, 1946; B. Leśmian, *Łąka i Traktat poetycki*, Londyn: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, 1947.

⁵³ Reprezentant tzw. autentyzmu, poeta opozycyjny wobec twórców Skamandra i Awangardy Krakowskiej, przez wiele lat profesor literatury polskiej w Londynie.

⁵⁴ J. Pietrkiewicz, *Leśmian and Czechowicz: Two Uncommitted Poets*, „The Slavonic and East European Review” t. 37, nr 89 (1959), 336–347; wyd. pol.: J. Pietrkiewicz, *Leśmian i Czechowicz: Dwaj poeci niezaangażowani* [w:] *Literatura polska w perspektywie europejskiej: Studia i rozprawy*, przeł. A. Olszewska-Marcinkiewicz, I. Sieradzki, wyd. J. Starnawski, Warszawa: PIW, 1986, 322–325.

odbiorcy mitotwórczy aspekt dzieła polskiego poety i ściśle z mitotwórstwem związany u niego „dylemat agnostycyzmu”, odwołał się do analogii z Yeatsem. Według Miłosza, Leśmian, który drażył samą ideę nieskończoności, borykał się – podobnie jak Yeats – z ideą „wymyślonej przez człowieka wieczności”. Zmagania te wyraził w roku 1926 w sławnym *Odjeździe do Bizantium (Sailing to Byzantium)* – jednym z ulubionych wierszy Miłosza⁵⁵, którego wydźwięk wszakże Miłosz jako tłumacz nazbyt ujednoznaczniał (o czym będzie jeszcze mowa).

W tej *ad hoc* skonstruowanej paraleli zarówno Pietrkiewicz, jak i Miłosz przeoczyli jednak zarówno najważniejszy, językowy, jak i aktualny aspekt twórczości Yeatsa oraz ewolucyjny charakter jego poetyki.

W roku 1960 Kazimierz Wierzyński złożył wymowne świadectwo bardzo osobistej lektury Yeatsa, w którego utworach odkrył wówczas nietzscheańską dionizyjsko-apolińską atmosferę „tragicznej radości”, (*tragic joy*) bliską wszystkim poetom Skamandra.

Świadczy o tym wiersz *Oda* z emigracyjnego tomu *Tkanka ziemi* (Paryż 1960), w którym polski poeta przetworzył główne motywy i dionizyjski nastrój liryku *A Drunken Man's Praise of Sobriety (Last Poems)* Yeatsa. Paradoksalne słowa puenty wiersza (*A drunkard is a dead man / And all dead men are drunk*) uczynił najpierw jawnym mottem swej *Ody*, a potem, w zwrotce szóstej, jej polskojęzyczną konkluzją: „Wszyscy pijani są umarli / I wszyscy umarli są pijani /”. Szalonej aurze tańca śmierci pijanego protagonisty z wiersza Yeatsa przeciwstawił Wierzyński w *Odzie* gorycz alienacji „trzeźwego” narratora, starszego człowieka, który złamał patriotyczną zasadę Yeatsa *never to leave* (nigdy nie wyjeżdżać) i umarł za życia jak pijani bezdomni z nowojorskiej ulicy, którzy bez cienia radości, samotnie siedzą pod ścianami drapaczy chmur.

W roku 1961 także Gustaw Herling-Grudziński opatrzył swoje opowiadanie pt. *Drugie przyjście. Opowieść średniowieczna* angielskim mottem z *The Second Coming* (1919), katastroficznego wiersza Yeatsa w przekładzie Pawła Mayewskiego. Herling cofnął się w głąb wieków, osadził swoje opowiadanie w średniowiecznej Italii i na tym przykładzie odtworzył oraz potwierdził cykliczną wizję historii ukazaną w wierszu Yeatsa z roku 1919, powstałym pod wpływem wiadomości o aktach nieludzkiego okrucieństwa i terroru, które napływały z ogarniętej bolszewicką rewolucją Rosji.

W latach 1964–1966 Zygmunt Kubiak opublikował cztery nowe⁵⁶ przekłady wczesnych wierszy Yeatsa, przetłumaczonych niegdyś przez Ka-

⁵⁵ Cz. Miłosz, *Antologia osobista*, Kraków: Znak, 1998, 145–150.

⁵⁶ *Kiedy już siwa głowa twa*, przeł. Z. Kubiak, „Tygodnik Powszechny” [Kraków], 19 kwietnia 1964, 3. *Ephemera*; *Zalóż miłości*; *Smutek miłości*, przeł. Z. Kubiak, „Tygodnik Powszechny”, 22 maja 1966, 4.

sprowicza. Szczególnie udał mu się wiersz skierowany do ukochanej (*Maud Gonne*): „Kiedy już siwa twa głowa osnuta snem zamyśleniem, [...]”. Oryginalne wersy *When you are old and grey and full of sleep* liczą jedynie po 10 (4 + 6) zgłosek. Rozbudowane linijki przekładu Kubiaka po 16 zgłosek (8 + 8) i wydłużają się o dodatkowe sylaby, jak w niektórych wolnych wierszach Yeatsa z tego samego tomu (np. *The Birds, The Rose*, 1893). Kubiak nawiązał do międzywojennej poetyki Staffa (język) i Leśmiana (metafory snu), lecz w rezultacie stworzył z lekka tylko unowocześniony ekwiwalent estetyki raczej prerafaelitów niż Yeatsa. Świadczy o tym m.in. ostatnia zwrotka, która w oryginale przywołuje mit o Erosie i Psyche. Finał ten tłumacz znacznie przetworzył, głównie z powodu żeńskiego rodzaju słowa „miłość” w języku polskim i męskiego w angielskim, od razu kojarzonego z Erosem, zgodnie z intencją oryginalnego tekstu, w którym proces mityzacji świata przedstawionego ogarnia cały trzyzwrotkowy wiersz. Przedmiotem miłości bohatera jest tam *pilgrim's soul*, wędrowną dusza/psyche jego ukochanej. Mówi o tym druga zwrotka. Sam bohater jest zdaje się odpowiednikiem Erosa, jako uosobienia wiecznie niespełnionej *Love* (miłości), który w finale „ucieka w góry podniebne (które piętrzą się ponad jego głową), by ukryć twarz wśród tłumy gwiazd” (*...how Love flee / And paced upon the mountains overhead / And hid his face amid a crowd of stars*). Ten przestrzenny obraz (zw. 3) kontrastuje (u Yeatsa) z zamkniętą, domową sceną, ukazaną w pierwszej zwrotce. W jej centrum przy kominku w blasku ognia siedzi nad książką stara kobieta, która szepcze słowa napisane przez dawnego wielbiciela i oczyma wyobraźni widzi monumentalną scenę jego ucieczki i słyszy jego płacz. Kubiak zmienia dominantę kompozycyjną tekstu Yeatsa. W jego przekładzie całościową wizję przytłacza refleksja, a dramatyczny obraz ucieczki odtrąconego Erosa rozpada się na dwa hipotetyczne warianty. Adresatka zastanawia się „Czy (miłość) odleciała na skrzydłach, by w górach wysokich zamieszkać? / Czy może twarz swą ukryła w gwiazd zamieci srebrzystej?”. Trzy pary opozycji z wiersza Yeatsa (przestrzeń zamknięta i otwarta; codzienność i mit; pozór i rzeczywistość) ulegają tu przytłumieniu bądź rozproszeniu. Zanika też głębszy sens utworu zakotwiczony w micie (o Erosie i Psyche). Nieobecne w oryginale, podwójne pytanie retoryczne, którym Kubiak nieco sztucznie dramatyzuje swój przekład, nawiązuje do młodopolskiej i prerafaelskiej konwencji liryki refleksyjnej z charakterystyczną dla tej ostatniej, renesansową topiką, przywołaną przez tłumacza (motyw „skrzydlatej miłości”).

Wydrukowane w roku 1971 w Londynie *Wiersze staroświeckie* Mariana Hemara⁵⁷ również przyniosły dwa ulubione przez polskich tłumaczy

⁵⁷ M. Hemar, *Wiersze staroświeckie*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1971.

czy, *findesieclowe* drobiazgi Yeatsa: *When you are old* (*Gdy będziesz stara*) oraz *Down by the Salley Gardens*, zatytułowane *Spotkania*, które szczególnie udały się Hemarowi. Jego wersja tekstu powstała pomiędzy wcześniejszym przekładem Marjańskiej (*Opodal ogrodów Salley*, 1967) a późniejszym tłumaczeniem Engelkinga (*Tam koło wierzbowych ogrodów*, 1982).

Marjańska i Engelking wydłużyli (jak Kubiak) poszczególne linijki utworu nawet do 17 sylab i dali już wybitnie epicki ekwiwalent lirycznego trzynastosylabowego (7 + 6) jambizowanego wiersza Yeatsa okazjonalnie tylko, w przełomowym czwartym wersie, urozmaiconego w średniówce (8 + 7). Jak Kasprowicz, zrezygnowali z rymów męskich (oksytonicznych) na rzecz paroksytonicznych, lecz zamiast stylizacji ludowo-pieśniowej wprowadzili do wiersza irlandzkiego poety (głównie za sprawą deminutiwów) stylizację sentymentalno-czułostkową. Jako odpowiedniki standardowych idiomów: *my love*, *little snow-white feet*, upoetyzowanych niegdyś przez Kasprowicza („moje kochanie”, „śnieżysto-białe stopy”, „śnieżysto-białe ręce”), pojawiły się więc u Marjańskiej „nóżki śnieżnobiałe” (*tiny little snow-white legs*)⁵⁸, a u Engelkinga „stópki niby śnieg białe” (*tiny little feet as white as snow*). Do pierwotnego tytułu Marjańskiej: *Opodal ogrodów Salley*⁵⁹ wkraść się błąd, gdyż tłumaczka wzięła początkowo regionalną (irlandzką) nazwę wierzby (*salley* od łac. *sallux*) za nazwę miejscowości. Poprawiony wariant tytułu *Opodal ogrodów wikliny* (1997) ma jednak po polsku wydźwięk wyłącznie metaforyczny, ponieważ trudno wskazać u nas odpowiednik krajobrazowy owych „ogrodów wikliny”, podobnie jak „wierzbowych ogrodów” z późniejszej wersji Leszka Engelkinga (1981).

W przeciwieństwie do obu tych przekładów, wiersz Hemara nosi prosty tytuł (*Spotkania*) i zwracający uwagę podtytuł: *Parafraza*. Utwór jest przeróbką nie tylko znanego wiersza Yeatsa *Down by the Salley Gardens*⁶⁰, lecz także przekładu Jana Kasprowicza z roku 1907 (*W ogrodzieśmy się spotkali*). Hemar, podobnie jak Kasprowicz, skrócił i przełamał jambizowane trzynasto- i czternastozgłoskowe wersy Yeatsa, w pobliżu pierwotnej średniówki, a odmłodzenia młodopolskiego tekstu dokonał niemal wyłącznie przez oczyszczenie go ze zbędnych poetyzmów i dia-

⁵⁸ Kojarzące się z ośmieszoną językową manierą pseudoelegantów miejskich typu „całuję rączki” (*I kiss your little hands*).

⁵⁹ *Opodal ogrodów Salley*, przeł. L. Marjańska [w:] *Poeci języka angielskiego*, wyb. i oprac. H. Krzeczkowski, J. Sito, J. Żuławski, t. 3, Warszawa: PIW, 1974, 78. Por. *Opodal ogrodów wikliny*, przeł. L. Marjańska [w:] W.B. Yeats, *Wiersze wybrane*, wyb. W. Rulewicz, T. Wyżyński, oprac. W. Rulewicz, Wrocław: Ossolineum, 1997, BN II nr 238, 10–11.

⁶⁰ Którego najstarszy tytuł przywołany przez Dłuską (1950, 1978) brzmi: *An Old Song Resung*.

lektyzmów swego poprzednika. Wprowadził też, zgodnie z estetyką codzienności dwudziestolecia międzywojennego, język naturalnej, towarzyskiej konwersacji, znany z wierszy Tuwima i Wierzyńskiego, a zamiast nazbyt ostentacyjnego sentymentalizmu Kasprowicza, aurę emocjonalnego dystansu i delikatnego humoru. Nie zawahał się także wprowadzić do swej „parafrazy” *Down by the Salley Gardens* rymów oksytonicznych. Uczynił z nich, na przekór Kasprowiczowi, ekspresyjne puenty opowiedziane w wierszu historii miłosnej.

Emigracyjny twórca, podobnie jak niegdyś obeznany z folklorem polskim Kasprowicz, pominął niezbyt fortunny w kontekście polskim motyw „wierzbowych ogrodów” (*salley gardens*) i zastąpił go bardziej ogólnym obrazem „starych ogrodów” (*old gardens*). Pokazał, że dobrze rozumie tekst Yeatsa, a polskie oraz irlandzkie realia oraz reakcję polskiego odbiorcy przewidział lepiej od pisarzy krajowych. W sposób najdoskonalszy przybliżył też w swej „parafrazie” efekt komunikacyjny oryginału.

Down by the salley gardens my love and I did meet / She passed the salley gardens with little snow-white feet / przełożył zatem Hemar (1971) tak, by wydobyć przede wszystkim obraz poruszających się nisko w irlandzkiej zieleni białych (jak u irlandzkich bóstw) stóp dziewczyny: „Tam w dole, w starych ogrodach, / schodziliśmy się co dnia, / Śnieżnobiałymi stopami / w zieleni obok mnie szła. /” Lekki krok niefrasobliwej dziewczyny, odporniejszej psychicznie od chłopca, podkreśla tu trójakcentowy rytm i męskie rymy.

Hemar znalazł też idiomatyczny odpowiednik słów *and now am full of tears* i wiernie oddał ostatnią linijkę: „Ale ja byłem młody i głupi. / A dziś jestem cały we łzach”⁶¹. Przekład Hemara jest – jak dotąd – najbardziej przemyślanym w szczegółach ekwiwalentem artystycznym tekstu Yeatsa, mimo że autor zmienił formę wiersza wzorem Kasprowicza oraz wprowadził zmiany w obrębie świata przedstawionego i z tego powodu słusznie nazwał swój wariant oryginalnego utworu Yeatsa „parafrazą”.

W roku 1967 krajowy periodyk „Poezja” poświęcił w całości swój marcowy numer Yeatsowi. Ukazał się tam esej Marii Niemojowskiej, ponownie wprowadzający czytelnika polskiego w irlandzki aspekt twórczości poety, pt. *Iryjski głos*, oraz nowe, konkurencyjne wobec dotychczasowych przekładów, tłumaczenia m.in. Jarosława Marka Rymkiewicza, Ludmiły Marjańskiej i Adama Czerniawskiego (z londyńskiej grupy poetyckiej Kontynenty).

⁶¹ Kasprowicza zadowoliła tu parafraza i szyk przestawny: „Dziś pieką łzy mnie gorące” (*Today hot tears make my eyes smart*). Podobnie jest u Engelkinga: „teraz mnie gorzkie łzy pieką” (*now bitter tears make my eyes smart*). Marjańska każe zaś bohaterowi skomentować swe zachowanie: „Lecz byłem młody i głupi, i teraz płacę żałośnie”.

Przekłady te weszły potem do pierwszej krajowej antologii pt. *Poeci języka angielskiego*, wydanej w trzech tomach w latach 1969–1974⁶². Zamieszczony tam zwięzły biogram mówi m.in. o tym, że swoją dojrzałość i niepowtarzalny ton (który „stanowi o jego wkładzie do literatury angielskiej”) osiągnął Yeats dopiero w ostatnim okresie twórczości, nieznanym dotąd w Polsce, środkową zaś fazę, również mało znaną, określa jako symbolistyczno-imagistyczną.

Oryginalne przekłady-imitacje autorstwa Jarosława Marka Rymkiewicza pozwalają polskiemu czytelnikowi wniknąć w niepowtarzalną atmosferę wierszy z tomów *Powinności* (*Responsibilities*, 1914), *Wieża* (*The Tower*, 1928), *Kręte schody* (*Winding Stair*, 1933) oraz *Wiersze ostatnie* (*Last Poems*, 1936–1939). Przywracają też znaczeniową gęstość (*texture*) i niepowtarzalny rytm również dawnym wierszom Yeatsa, tłumaczonym niegdyś przez Kasprowicza, np. słynnej *Wyspie na jeziorze w Innisfree* (*The Lake Isle of Innisfree*).

Dwie pieśni ze sztuki (*Two Songs from a Play*) w wersji Rymkiewicza przynależne organicznie do nieznanego wówczas jeszcze w Polsce dramatu z roku 1931 pt. *Zmartwychwstanie* (*Resurrection*), utrzymanego w poetyce japońskich sztuk *Noh*, otwierają poświęcony Yeatsowi rozdział antologii. Utwory poety następują tu po sobie na zasadzie nie chronologii, lecz kontrastu: np. między gwałtowną, udratyzowaną wizją lub namiętnym wyznaniem a *soliloquium* skupionym na kontemplacji emblematycznych obrazów.

Refleksyjny *Coole Park* z roku 1931 skonstrastowany został z gwałtowną w tonie wersją Ludmiły Marjańskiej wiersza *Urok tego, co trudne* (*The Fascination of What's Difficult*) z roku 1910. Tłumaczenia Marjańskiej uderzają urozmaiconym, celowo przytłumionym, lecz wyraźnie skamandryckim rytmem i muzycznością. Przekłady Rymkiewicza są natomiast sugestywnymi interpretacjami tekstów Yeatsa. Za sprawą poetyki oraz języka uruchamiają one symboliczno-modernistyczno-barokowe podteksty literackie. Szczególnie wyróżnia się tu polska wersja wiersza *To a Shade/Do Cienia* z tomu *Responsibilities* (1914) poświęconego postaci C.S. Parnella. Już pierwsze słowa przekładu Rymkiewicza: „Znów chudy Cieniu, miasto zwiedzić ci się zdarzy, / Pomnik zobaczysz, który ci wzniesiono / (Ciekawym, czy spłacono do końca rzeźbiarza?) / [...]” ironicznie nawiązują do sławnego wizyjnego i historiozoficznego utworu Norwida *Bema pamięci żałobny rapsod*.

Także wybrane teksty innych tłumaczy umieszczone w antologii z roku 1974 mają swoją wartość artystyczną. Ponownie weszły tu *Wieża* (*The Tower*) i poprawiona wersja *Odjazdu do Bizancjum* (*Sailing to Byzan-*

⁶² *Poeci języka angielskiego*, 69–100.

tium) Czesława Miłosza. Pojawiły się też tłumaczenia pióra Janusza Ilnatowicza, Artura Międzyrzeckiego (ciekawsza od przekładu Pietrkiewicza awangardowa wersja *An Irish Airman Foresees his Death/Lotnik z Irlandii przeczuwa swą śmierć* [1919]); wspomniany już przekład *When you are old (Kiedy już siwa twa głowa...)* Zygmunta Kubiaka oraz pierwszy polski wariant znanego utworu o Powstaniu Wielkanocnym *Easter 1916 (Wielkanoc)*, londyńskiego poety Adama Czerniawskiego. Wiersz ten wspominał niegdyś Roman Dyboski u progu II wojny światowej. Zastanawia fakt, że w tytule polskim opuszczono w roku 1974 datę 1916, co sugeruje, że wiersz dotyczy tematu jakiejś Wielkanocy, a nie Powstania Wielkanocnego, które przyniosło Irlandii niepodległość.

W roku 1976 Wanda Krajewska, autorka pierwszej polskiej monografii poświęconej życiu i twórczości irlandzkiego poety⁶³, spośród sporego już wówczas grona jego tłumaczy szczególnie wysoko oceniła przekłady Jarosława Marka Rymkiewicza⁶⁴. Dodała też do swojej książki szczegółowo opracowane kalendarium życia i twórczości Yeatsa oraz bibliografię wszystkich jego utworów dostępnych w przekładach polskich aż do roku 1974. Nieco później (1977) w studium *Dramat narodowy W.B. Yeatsa i Stanisława Wyspiańskiego* autorka ta podjęła temat podobieństw artystycznych między twórczością teatralną wielkiego artysty polskiego i irlandzkiego, problem wskazywany od dawna przez krytyków polskich, a także samego Yeatsa.

W roku 1978 ukazały się nowe przekłady opowiadań Yeatsa zebrane w tomie: William Butler Yeats, *Hanrahan Rudy i inne opowiadania*, wzorowanym co do zawartości na wydaniu Birkenmajera z roku 1925⁶⁵. Autorką całości przekładów *Opowieści o Hanrahanie Rudym, Róży tajemnej oraz Rosa Alchemica*, wyjętych z *Mythologies*, zbiorowego tomu prozy Yeatsa z roku 1959, jest Jadwiga Piątkowska. Wierszowane fragmenty *Opowieści*, czyli pieśni *Hanrahana*, przetłumaczył natomiast po raz pierwszy dość szczęśliwie Maciej Słomczyński. Interesujące *Postłowie* napisała Krystyna Stamirowska. Brakuje w nim odniesień do wcześniejszych polskich tłumaczeń oraz informacji o wydaniach oryginalnego tekstu, a także wzmianki o wariantach tekstów opowiadań Yeatsa, które tłumaczą znaczne niekiedy różnice pomiędzy wcześniejszymi przekładami polskimi. Sama treść komentarza nawiązuje jednak do wcześniejszych polskich charakterystyk twórczości irlandzkiego poety, w tym do eseju Z. Grabowskiego z roku 1927.

⁶³ W. Krajewska, *W.B. Yeats*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1976.

⁶⁴ Mimo że najlepszy jak dotąd ekwiwalent artystyczny poetyki Yeatsa zaproponował Cz. Miłosz (*Wieża, Odjazd do Bizancjum*).

⁶⁵ W.B. Yeats, *Hanrahan Rudy i inne opowiadania*, przeł. J. Piątkowska, oprac. K. Stamirowska, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.

Nowym wątkiem jest natomiast próba wyjaśnienia „filozoficznego” przesłania opowiadań z cyklów: „*Róża tajemna (The Secret Rose)* oraz *Rosa Alchemica* wpływem zasad Bractwa Złotej Jutrzenki (*The Golden Bough*) odznaczających się szczególnym stosunkiem do śmierci jako symbolu ponownych narodzin i odnowy duchowej”. Wątek ten wystarczająco tłumaczą jednak greckie i nietscheańskie podteksty utworów Yeatsa, wynikłe z jego osobistej lektury tekstów klasycznych, co potwierdza zastanawiające motto do *Rosa Alchemica*, zaczerpnięte wprost z *Bachantek (The Bacche)* Eurypidesa⁶⁶:

O blessed and happy he who, knowing the mysteries of the gods, sanctifies his life, and purifies his soul, celebrating orgies in the mountains with holy purifications. (Eurypides)

Stamirowska słusznie uznaje za „talizman” specyfikę nowszego stylu Yeatsa: „rytm wesołej i śpiewnej prozy poetyckiej”, która ma walor żywej mowy i która „wprowadza nas w świat tajemnic i poddaje działaniu prastarego celtyckiego folkloru”. Warto zauważyć, że cechę tę udało się, jak dotąd, najlepiej odtworzyć jedynie Miriamowi (1924).

W tomie z roku 1978 zmieniono naturalnie brzmiący, pierwotny (1898, 1925) tytuł cyklu *Tajemnicza róża (The Secret Rose)* na bardziej upoetyzowany wariant: *Róża tajemna*. Natomiast czwarta już polska wersja opowiadania *The Heart of the Spring* opatrzona została nowym tytułem *W pełni wiosny*, tym razem całkowicie już pozbawionym symbolicznych podtekstów i słabo umocowanym w kontekście opowiadania Yeatsa.

Analiza *W pełni wiosny (The Heart of the Spring)* wskazuje, że tłumaczka знаła prawdopodobnie przekłady z 1902 i 1916 oraz 1925 roku. Uniknęła więc drobnych błędów popełnionych przez bezpośredniego poprzednika, który np. *the fern* oddał błędnie neologizmem „świerczyna” (od „świerk” ang. *spruce tree*) zamiast słowem „paproć”, znikły też dodane motywy i nadmiar deminutiwów.

Twarz starego druida przyrównana jest ponownie (1902, 1925) do „ptasiej nogi” (*as the foot of a bird*), a słowo „mistrz” oddaje ang. *master* (1902). Powróciły też elfy (*Men of Faery*) i bogowie (*gods*) pisani małą literą⁶⁷. Pojawił się nareszcie trafny odpowiednik słowa *wizard*. Wzięty

⁶⁶ „O, błogosławiony i szczęśliwy ów, który znając tajemnice bogów, uświęca życie i oczyszcza duszę odprawiając w górach obrzędy świętego oczyszczenia”. Słowa te wypowiedziada w prologu greckiego dramatu sam bóg Dionizos (Dionysus) jako błogosławieństwo, dla, wrodzonej każdemu człowiekowi, religijnej potrzeby „oczyszczenia duszy” i „uświęcenia życia”.

⁶⁷ *Wielką Zagadkę i Pieśń Nieśmiertelnych Potęg* (1902) zastąpiła (jak u Birkenmajera) *Wielką Tajemnicą (the Great Secret)* i *Pieśń Nieśmiertelnych Mocy (the Song of Immortal Powers)* pisane dużą literą.

z *Dziadów* „guślarz” sugeruje wspólny z dramatem Mickiewicza rytualno-religijny aspekt opowiadania Yeatsa, związany z postacią starego druida. Jednak i tej tłumaczcze nie udało się w pełni oddać w polszczyźnie rytmu i lapidarnej, obrazowej konkretności zdań Yeatsa⁶⁸ ani konsekwentnie zasugerować ich symbolicznych podtekstów. Życzliwej recenzentce tego tomu, Wandzie Krajewskiej, nie podobały się natomiast oryginalne wprawdzie, lecz ponure w nastroju ilustracje. Zwróciła też uwagę na mylnie podany jako angielski odpowiednik polskiego tytułu tom *Mythologies* (1959), który oprócz trzech po raz kolejny przetłumaczonych na język polski sekwencji opowiadań (*Opowieści o Hanrahanie Rudym. Róża tajemna. Rosa Alchemica*) zawiera przecież jeszcze cztery inne cykle prozy Yeatsa, w tym esej *Per Amica Silentia Lunae* (1917), nigdy nie przełożony na język polski.

Sierpniowy zeszyt „Literatury na Świecie” z roku 1981 – z czasów Solidarności – przyniósł sporo tekstów Yeatsa w przekładach Engelkinga i Barańczaka. Na uwagę zasługuje bardzo udany pierwszy polski przekład sławnego dramatu Yeatsa z roku 1916, *At the Hawk's Well* (*Przy źródle jastrzębia*), związanego w sposób szczególnie z mitologią i najnowszą historią Irlandii wraz z interesującym komentarzem tłumacza, Leszka Engelkinga, który zanalizował związek tej pierwszej „sztuki dla tancerzy” z dramatem japońskim *Noh*. W tym samym numerze umieścił Engelking własny przekład *Wyspy na jeziorze Innisfree*. Nawiązuje on do wersji poprzedników (Kasprowicza i Rymkiewicza), lecz jest bardziej regularny niż oryginał i przekład Kasprowiczowski, a także bardziej wyrazisty. Już pierwsza linijka „Wstanę teraz, by pójść ku wyspie Innisfree” przywołuje słowa ewangelicznej przypowieści o synu marnotrawnym wg Wujka (Łk XV, 18: *Wstanę i pójdę do ojca mego*) i uobecnia zagubiony przez poprzedników kontekst biblijny⁶⁹. Naprzemiennie, skrócone⁷⁰ w części przedśredniówkowej linijki trzynastozgłoskowca (6 + 7) i dwunastozgłoskowca (6 + 6), paroksytoniczne i oksytoniczne klauzule, a zwłaszcza puenta przejmująco imitują oryginalny rytm i głos fal ojczystego jeziora: „Jezdni pod stopą bruk, chodnik czy asfalt szos / Słyszę go dzień i noc, na serca dnie go słyszę”⁷¹. (*I hear lake water lapping with low sounds by the*

⁶⁸ Np. wersów 38–40, *The Secret Rose...*, ed.cit., 35.

⁶⁹ *I will arise and go now, and go to Innisfree*, por.: *I will arise and go to my father* (Luke XV, 18). Por. Rymkiewicz (1974): „Czas teraz wstać, wyruszyć ku wyspie Innisfree” i Barańczak (1993): „Wstanę i pójdę, pójdę, gdzie wyspa Innisfree”.

⁷⁰ Oryginał preferuje trzynastozgłoskowiec (7 + 6).

⁷¹ Por. Kasprowicz (1907): „Wciąż słyszę, jak ku brzegom senna fala płynie; / Czy miejskie deptę bruki, czy też połą drogę, / Wciąż słyszę ją w serca głębinie”. Rymkiewicz (1974): „A czy po jezdni idę, czy ścieżką wzdłuż szosy, / Ten głos, ten wody głos, w przedścionkach serca wzbiera” i Barańczak (1993): „I nad szarością ulic wciąż woła mnie ten głos / I chce bym szedł, bym szedł do Innisfree”.

shore / While I stand on the roadway, or on the pavements grey, / I hear it in the deep heart's core). Wśród inspirujących tłumaczeń Barańczaka (1981) wyróżnia się urodą zwłaszcza *Długonogi owad (Long-legged Fly)*, późny utwór Yeatsa. Swobodny, naturalny rytm tego wiersza osnutego na kanwie dziesięciozgłoskowca (4 + 6) i „mówiony” styl monologu znakomicie współbrzmi z obrazami ciszy, namysłu i skupionej kontemplacji. Tak dojrzewają czyny wybitnych ludzi, które podtrzymują cywilizację, tworzą historię, poezję, sztukę, nadają sens życiu innych. Przekonujący i wiernie oddany obrazowy refren wiersza „Jak po wodzie długonogi owad, / Tak po ciszy sunie jego (/jej) myśl” odnosi się do spokojnego, wytrwałego i skutecznego wysiłku intelektualnego Cezara, Homera, anonimowej tancerki, Michała Anioła Bounarotti.

Rok 1987 – końcowa faza tzw. stanu wojennego w Polsce – okazał się znowu pomyślny dla Yeatsa. Wyszły wtedy równoległe dwa wybory jego wierszy, zawierające sporą liczbę tłumaczeń utworów dotąd w Polsce nieznanymi. Są to: *Poezje wybrane*, wybór, słowo wstępne i przekład Ludmiły Marjańskiej⁷² oraz *Poezje wybrane* pod redakcją Juliusza Żuławskiego, Ewy Życieńskiej i Wandy Krajewskiej (wstęp)⁷³. Wybór Żuławskiego stanowi pod względem doboru tekstów pierwszy reprezentatywny dla Yeatsa polski tom jego poezji.

Zastrzeżenia budzi artystyczna jakość niektórych przekładów, nader skąpe komentarze, które utrudniają zrozumienie realiów i aluzji poszczególnych wierszy oraz uchwycenie właściwej tym tekstom gry znaczeń dosłownych i przenośnych. Na uwagę zasługują tu przekłady Ewy Życieńskiej z cyklu poświęconego postaci Crazy Jane *Słowa może do muzyki (Words for Music perhaps, 1933)*. Rytmem i nastrojem przypominają one wczesne, dionizyjskie wiersze Tuwima. Trafne rytmicznie są też niektóre tłumaczenia Ludmiły Marjańskiej (zwłaszcza *Her Vision in the Wood/Jej widzenie w lesie*). Szkoda, że wyraziście oddany przez Piotra Siemiona, nowy, gwałtowny *A Dialogue of Self and Soul (1933)* nosi niefortunny polski tytuł: *Rozmowa między osobą a duszą (A conversation between a person and a soul)*. W porównaniu z nim nawet najstarszy polski tytuł w przekładzie Jana Leszczy (1958) brzmi klarowniej: *Dialog pomiędzy mną a duszą moją*⁷⁴ (mimo braku wyrazistego polskiego odpowiednika dla ang. słowa *self*).

⁷² W.B. Yeats, *Poezje wybrane*, wyb., wstęp i przeł. L. Marjańska, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1987.

⁷³ W.B. Yeats, *Poezje wybrane*, wyb. J. Żuławski, oprac. E. Życieńska, wstęp W. Krajewska, Warszawa: PIW, 1987.

⁷⁴ W wersji Rymkiewicza (1967–1974): *Rozmowa pomiędzy mną a duszą moją*.

Lata 1989–2004

W roku 1992 Barańczak wydał antologię pt. *Z Tobą, więc ze Wszystkim*⁷⁵. Wśród 222 arcydzieł angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej umieścił tam kilka znanych już wierszy Yeatsa we własnych tłumaczeniach: *Trzej królowie*, *Drugie przyjście*, *Cztery pory życia ludzkiego*, *Wariatka Jane o Bogu*. Nazwał go „największym poetą Irlandii” oraz „jednym z największych mistrzów języka angielskiego” i zwrócił uwagę czytelników na mistyczno-symboliczny i katastroficzny aspekt niektórych jego wierszy.

Druga antologia Barańczaka (1993)⁷⁶ *Od Chaucera do Larkina: 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci* zawiera wśród dziesięciu wierszy Yeatsa, głównie z ostatniego okresu twórczości, także nowy przekład *Sailing to Byzantium*. *Odplywając do Byzantium* to tekst konkurencyjny względem starszego *Odjazdu do Byzantium* Czesława Miłosza z roku 1958. W swoim *Odplywając do Byzantium* Barańczak zachował trzynastosylabowiec (7 + 6) i cztery oktawy, lecz zmienił ustaloną przez Miłosza statyczną, rzeczownikową formę polskiego tytułu i przywrócił oryginalną formę imiesłowu czynnego *sailing to* („płynąc do”), która trafnie oddaje płynne wrażenie imaginacyjnej podróży w czasie w poszukiwaniu niezniszczalnego świata, który ewokują bizantyjskie mozaiki. Ożywił też obecne w pierwszej zwrotce przeciwieństwo między naturą *naturans* a nieśmiertelną wyobraźnią i sztuką. Tuż obok tłumacz szczęśliwie umieścił późniejsze *Byzantium* (1930) i sprawił, że oba te teksty wzajemnie się dopełniają zgodnie z intencją irlandzkiego poety.

Mimo tych zalet, wersja Barańczaka zmierza wyraźnie ku efektownej, niekiedy zbyt swobodnej parafrazie tekstu Yeatsa. Tłumacz przeredagował już pierwsze zdanie i pierwszą linijkę oktawy: *That is no country for old men. The young /*. U Yeatsa nie pokrywa się ona z wersem. Ma charakter anonimowej sentencji, a nie pierwszoosobowego wyznania, jak w pierwszej linijce tekstu Barańczaka: „Łód, który mam za sobą, to nie kraj dla starca”. Co więcej, oryginalny incipit *Sailing to Byzantium* eksponuje antytezę starości i młodości. Topos starości reprezentuje tu jednak nie pojedynczy „starzec” (*old man*), jak chce Barańczak, lecz „starzy ludzie” (*old men*), z którymi solidaryzuje się protagonista, przeciwsta-

⁷⁵ *Z Tobą, więc ze Wszystkim: 222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej*, wyb. i przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Znak, 1992.

⁷⁶ *Od Chaucera do Larkina: 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, oprac. i przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Znak, 1993.

wiając im od razu w tymże samym wersie i w następnym konkretne postacie „młodych”, którzy obejmują się ramionami, i wyraziste ptaki na drzewach (*The young*, / *In one another's arms, birds in the trees* /), a nie abstrakcyjne: „Splecione ciała młodych, drzewa pełne treli” (*The entwined bodies of the young, trees full of trills*). Porównanie incipitu Barańczaka z Miłoszową wersją tekstu Yeatsa wypada zdecydowanie na korzyść starszego poety: „To nie jest kraj dla starych ludzi. Między drzewa / Młodzi idą w uścisku, ptak leci w zieleni”/.

Najwięcej trudności sprawiło obu tłumaczom niejednoznaczne zakończenie trzeciej strofki: *and gather me / into the artifice of eternity*. Tak przetworzył je Miłosz: „Zabierzcie mnie z wami / W wieczność, którą kunsztownie zmyśliliście sami”. (*Take me with you / Into the eternity that you have artificially invented*). Podobnie Barańczak: „Pozwólcie mi osiaść / W sztucznym, kunsztownym świecie, nazwanym wiecznością” (*Allow me to settle down in the artificial world, named eternity*).

Obaj tłumacze przekształcili zwięzłą metaforę Yeatsa w rozbudowane peryfrazę. Nazbyt ujednoznacznili przy tym opalizujący sens wyrażenia *The artifice of eternity*. Według zaproponowanej przez nich interpretacji, w której wieczność oznacza sztuczność – oszustwo – lub wymysł (*eternity – artificiality – trickery – invention*).

Kontekst wiersza Yeatsa wskazuje jednak wyraźnie, że możliwe jest inne odczytanie tej metafory, zgodne z dobrze znaną Yeatsowi platoniczną estetyką bizantyjską, według której święte ikony są *ouranographeis*, czyli zostały „napisane przez niebo” lub „pod natchnieniem nieba”. Przeciwwstawiony naturze świat ducha, utwalony w niepodległych starości wytworach (*monuments*) rąk i umysłu bizantyjskich twórców, jest z tego punktu widzenia odbłaskiem i zapowiedzią wieczności. (W oryginale *The artifice of eternity* jest w trzeciej strofke *Sailing to Byzantium* odpowiednikiem *Monuments of unaging intellect* i *Monuments of its own magnificence* z poprzednich zwrotek, a ponadto analogonem *a form as Grecian goldsmiths make / Of hammered gold and gold enamelling* z ostatniej zwrotki).

Najbardziej stosownym i oszczędnym polskim odpowiednikiem *artifice of eternity* jest zatem „sztuka wieczności”, ponieważ znaczenie polskiego słowa „sztuka” ogarnia wszystkie niemal odcienie semantyczne łacińskiego wyrazu *artificium* i angielskiego *artifice* włącznie z tymi, które wyeksponowali ponad miarę dwaj polscy tłumacze.

Sporo trudności sprawiło im też przekład ostatniego słowa (*to come*) i motywu poszukiwania niezniszczalnej formy, dla duszy poety z czwartej oktawy *Sailing to Byzantium*. Wspomnianą formę Yeats określa jako „formę zrobioną ze złotej blachy i złotej emalii przez greckich złotników”. Nie jest ona konkretnym przedmiotem, lecz prototypem i analogo-

nem materialnych przedmiotów. W oryginale implikowany złoty ptak, który siedzi na złotej gałęzi i śpiewa, jest tylko formą:

But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
 To keep a drowsy Emperor awake
Or set upon a golden bough to sing
 ... Of what is past, or passing, or to come.

Jest to główny emblemat wiersza i domyślny prototyp naturalnego ptaka, a ponadto analogon duszy śpiewaka-poety. Siedzi on na złotej gałęzi domyślnego drzewa i śpiewa o tym, co było, jest i będzie. Druga z tych wykutych w złocie form, inkrustowana emalią i złotą korą, nawiązuje do słynnego złotego drzewa (a nie „drzewka”) z cesarskiego pałacu w Konstantynopolu, prototypu świata. Obie złote formy korespondują z naturalnym drzewem i ptakiem z pierwszej oktawy wiersza, a ponadto, podobnie jak sztuka bizantyjska i jak słowo *to come*, odnoszą się do czasów, które nadejdą, i nie wykluczają, lecz raczej zapowiadają przyszłą przemianę i nadnaturalny status całej natury.

W efektownej parafrazie Barańczaka formy te materializują się i, pomniejszone do rozmiarów zabawki, przybierają postać baśniowego „drzewka” z blaszanymi „listkami” i „ptaka na złotej gałązce”:

Powrócę jako drzewko, które sztuką sławną
 Grecy złotnicy kuli, aby brzęk blaszanych
 Listków chronił cesarza przed sennością; albo
Ptak na złotej gałązce zmyślnie mocowany,
 Aby śpiewał w Bizancjum wielmożom i damom
 O czasach, które przeszły, mijają, nastaną.

Czesław Miłosz użył wprawdzie w zakończeniu słowa „forma” zamiast „ptak” i trafniej oddał końcowy, platonizujący obraz, lecz ostatecznie słowo *to come* (nadejście) zamienił na – minie (*to pass*):

Jak u greckich złotników tak formę wyprzędę
 Wplatających w emalię liść i złotą korę,
 Ażeby senny Cesarz budził się ze dworem,
 Albo tę, jaką w złotej wykuli gęstwinie,
 Żeby śpiewała...
 O tym, co już minęło czy mija, czy minie.

Miłosz zaakcentował jedynie proces przemijania i nie uwzględnił wątku możliwej transmutacji materii, po poddaniu jej próbie ognia. Możliwość tę zapowiada już druga zwrotka, wzmacnia zakończenie *Sailing to Byzantium* i kontynuuje późniejszy wiersz Yeatsa pt. *Byzantium*, którego

Miłosz nie przetłumaczył. (W zakończeniu *Bizancjum* delfiny z zalanej przez morze mozaikowej posadzki pałacu ożywają i objawiają swój nadnaturalny status, przewożąc rzesze dusz na drugi brzeg „oceanu natury”).

Barańczak jednak, który przełożył obie części bizantyjskiego dyptyku Yeatsa, zwrócił sens ostatniej frazy *Odpywając do Bizancjum* ponownie ku czasom, które nadejdą, a nie „miną”, zgodnie z intencją ostatniego słowa puenty Yeatsa *to come*, które oddał słowem „nastaną”.

Te trudne do uchwycenia dla współczesnych polskich krytyków i tłumaczy platońskie, neoplatońskie, romantyczno-symboliczne oraz mitologiczne podteksty twórczości Yeatsa analizowałam w książce *The poetics of William Butler Yeats and Kazimierz Wierzyński. A Parallel*⁷⁷. Zaproponowałam w niej, komplementarne wobec wcześniejszych pomysłów Pietrkiewicza (1959) oraz Miłosza (1969), porównanie: między dojrzałym artystycznie Yeatsem, autorem poematu *Wieża* z mistrzowskiego tomu *The Tower* (1928), a młodszym od niego o trzydzieści lat Kazimierzem Wierzyńskim, autorem *Piątej pory roku* z tomu *Tkanka ziemi* (1960). Paralełę poparłam wieloaspektową analizą obu poematów. Obaj poeci wyrażają w nich miłość do ojczystej ziemi. Obaj za pomocą wyobraźni poszukują doskonałości własnej sztuki i wieczności. Irlandzki Yeats jawi się jako spadkobierca Blake’a, Shelleya, Keatsa, romantyków angielskich i symbolistów francuskich, współtwórca imagizmu i worycyzmu. Dojrzały artystycznie Wierzyński, który, podobnie jak Yeats, był zwolennikiem naturalnego języka poetyckiego i na emigracji całkowicie odnowił swoje wiersze, pokazany jest jako zainspirowany symbolicznym malarstwem Jacka Malczewskiego spadkobierca poezji oraz estetyki Mickiewicza i Słowackiego, Staffa i Leśmiana, bliski imagizmowi i worycyzmowi.

Miejsca wspólne obu utworów wyjaśniam nie bezużyteczną w tym wypadku kategorią „wpływu”, lecz przynależnością obu twórców do dwóch nurtów wspólnej od wieków europejskiej tradycji artystycznej i intelektualnej, zakorzenionej w dziedzictwie starożytnej Grecji i basenu Morza Śródziemnego. Różnice między dwoma pokrewnymi zjawiskami literackimi wyjaśniam organicznym związkiem ich autorów z dwiema różnymi literaturami i kulturami narodowymi.

W roku 1994 wyszły drukiem zebrane przez Wandę Rulewicz przekłady nieznanych dotąd w Polsce dramatów Yeatsa⁷⁸, które od roku 1957

⁷⁷ Powstałej w Oksfordzie i Krakowie w latach 1974–1980: J. Dudek, *The poetics of W.B. Yeats and K. Wierzyński. A Parallel*, Kraków: Jagiellonian University Press, 1993; wyd. pol. Kraków: Universitas, 2001.

⁷⁸ W.B. Yeats, *Dramaty*, wstęp W. Rulewicz, wyb. i oprac. T. Brzozowski, Warszawa: Świat Literacki, 1994.

ukazywały się w czasopiśmie literackich. Po raz pierwszy dotarły do rąk czytelnika polskiego: *Na wybrzeżu Baile (On Baile's Strand)*, *Deirdre*, *Przy źródle jastrzębia (At the Hawk's Well)*, *Zmartwychwstanie (The Resurrection)*, *Pełnia księżycy w marcu (The full Moon in March)*, *Jajo czapli (The Herne's Egg)*, *Czyściec (Purgatory)*, *Śmierć Cuchulaina (The Death of Cuchulain)*. Wśród tych przekładów wyróżnia się pod względem artystycznym *Przy źródle jastrzębia (At the Hawk's Well)* Leszka Engelkinga. Jakość artystyczna pozostałych przekładów jest natomiast rozmaita.

Dotyczy to w szczególności przekładów pieśni, które otwierają i zamykają dramat *Zmartwychwstanie (The Resurrection)*, napisany prozą, w poetyce japońskich sztuk *Noh* i poza dwoma wstawkami wierszem, dość dobrze przetłumaczony przez Tomasza Brzozowskiego. Szkoda, że autor, który lepiej włada prozą niż wierszem, nie włączył do *Zmartwychwstania* przekładu Rymkiewicza *Dwóch pieśni ze sztuki* z 1974 roku, które zachęciłyby czytelnika (a nie odrzuciły) do dalszej lektury ważnego dramatu Yeatsa, osnutego wokół paraleli między postacią Chrystusa i Dionizosa. (Apostołowie oraz osoby wychowane na Bliskim Wschodzie w I wieku naszej ery, w czterech różnych kręgach kulturowych: greckim, żydowskim, babilońsko-syryjskim oraz najbardziej synkretycznym, aleksandryjskim dokonują tu kilku wzorcowych, nadal aktualnych interpretacji postaci Chrystusa i faktu Jego Zmartwychwstania).

U Yeatsa i u Rymkiewicza sam początek pieśni otwarcia dramatu ma znamiona wizji i odsyła m.in. do słynnej eklogi IV Wergiliusza oraz postaci Virgo, córki Jupitera i Themis, która ostatnia opuściła ziemię, gdy skończył się wiek złoty, i która pierwsza powróci na ziemię, gdy nastanie nowy wiek złoty⁷⁹. Postać tę utożsamiano potem z Matką Chrystusa. Z tego powodu słowa: *I SAW a staring virgin stand / Where holy Dionysus died*, Rymkiewicz przetłumaczył następująco: „Widziałem, nasza Pani stała / Tam, gdzie Dionizos święty konał, /”. (Znaczy to: *I saw Our Lady stand / Where holy Dionysus died, /*). Z wersji Brzozowskiego znika natomiast wizyjny i religijny moment pierwszej pieśni, a słowa „Tam gdzie święty Dionizos padł w agonii, / Stała dziewica z obłędem w oku”, znaczą po angielsku coś innego niż sugeruje oryginał: *There, where holy Dionysus fell in agony, / Stand a virgin with a mad glint in her eye/*. Użyta przez tłumacza potoczna hiperbola „z obłędem w oku” ma zabarwienie groteskowe.

Wydaniu poezji i dramatów Yeatsa towarzyszyły angielskojęzyczne prace anglistów polskich, poświęcone specjalistycznym analizom teoretycznych, językowych i kulturoznawczych aspektów sztuk Yeatsa, które

⁷⁹ Jeffares, 1977, 289.

budzą ostatnio zainteresowanie także publicystów literackich w Polsce. Prace te usiłują porządkować panujący chaos pojęciowy, lecz są, niestety, na ogół niedostępne dla szerszej publiczności. Wymienić tu należy przede wszystkim semiotycznie ukierunkowaną książkę Joanny Burzyńskiej z Uniwersytetu Gdańskiego (1995) *Towards a theory of poetic drama*, poświęconą próbie zdefiniowania dramatu poetyckiego na podstawie analizy metaforyki sztuk Yeatsa (*At the Hawk's Well, A Full Moon in March, Purgatory*), O'Caseya oraz Synge'a; ważny artykuł Andrzeja Zgorzelskiego *Denouncing Ritual: Culture versus Art* (1994), w którym autor przeciwstawia złożonemu znaczeniu indywidualnego, quasi-rytualnego utworu (*The Song of Wandering Aengus*), anonimowy i pozbawiony konkretnego sensu, skonwencjonalizowany rytuał; wreszcie nowatorskie na gruncie polskim, powstałe na Uniwersytecie Lubelskim studium Leszka S. Kolka *Emblems of English Modernism: Epiphany, Image, Vortex* (1997), które kompetentnie wprowadza w poetykę i estetykę Yeatsa, Eliota i Pounda.

Orientalne, mitograficzne i teatrologiczne wątki polskich dyskusji literackich odniosły do twórczości Yeatsa eseje Izabeli Łabędzkiej z Poznania (*Artaud, Yeats, Brecht i teatry Wschodu*, 1997) i Rafała Węgrzyniaka (*Yeats: Celtyckie mity i labirynt symboli*, 1997), zamieszczone w miesięczniku teatralnym „Dialog” (R. XLII, nr 5). Węgrzyniak polemizuje ze wstępem Wandy Rulewicz do *Dramatów Yeatsa z roku 1994*, zatytułowanym *W stronę rytuału*. Przypomina w skrócie najważniejsze fakty z biografii artystycznej Yeatsa, symboliczne korzenie jego twórczości, pokrewieństwo wyobraźni z malarstwem Jacka Malczewskiego, fascynacje klasycznym dramatem greckim i japońskim, podobieństwa oraz różnice między kameralnym dramatem Yeatsa i monumentalnym teatrem Wyspiańskiego.

Przywołuje postać Feliksa Manggha Jasińskiego, znawcę sztuki japońskiej, przyjaciela obu polskich artystów, oraz wspomina występy teatru japońskiego w Krakowie, Lwowie, Łodzi i Warszawie w roku 1902, we Lwowie w 1904 i ponownie w Krakowie w 1924, gdzie odegrało sztukę *Noh* pt. *Kagekijo*. Zwraca uwagę na, sprzyjający zrozumieniu mitów i symboliki Yeatsa, klimat ostatnich lat, stworzony m.in. przez znane prace C.G. Junga oraz M. Eliadego oraz poświęcone wyobraźni religijnej Blake'a, Swedenborga i Eliota eseje Czesława Miłosza zebrane w tomie *Ziemia Ulro* (Paryż 1979).

Omawia nieudane dzieje recepcji teatralnej Yeatsa, włącznie z ostatnią inscenizacją Pawła Wodzińskiego trzech świeżo wydanych dramatów (*Przy źródle jastrzębia, Na wybrzeżu Baile, Śmierć Cuchulaina*) pod wspólnym tytułem *Upadek Cuchulaina* (*Cuchulain's Fall*) w warszawskim Teatrze Kameralnym 21 kwietnia 1995 roku, i zastanawia się nad przyczyną kolejnego niepowodzenia teatralnego Yeatsa w Polsce. Upa-

truje go w chybionej paraleli z teatrem Artauda i Jerzego Grotowskiego, który usiłuje wyjść poza teatr literacki i zakłada, że mit może odzyskać sakralny charakter tylko przez profanację oraz wspólny trans aktorów i widowni. Zasadniczo odmienny, statyczny i kameralny teatr Yeatsa oparty na dramacie poetyckim cechuje wiara w to, że mity (zwłaszcza celtyckie) „zachowały swą zdolność do objawiania prawdy o ludzkim losie”. Węgrzyniak charakteryzuje go trafnie jako teatr poetyckiego słowa i tańca, bliski pojęciu „teatru misteryjnego”. Przypomina, że koncepcję tę w szkicu *Zasadnicze podstawy sztuki teatru ezoterycznego* sformułował w Polsce około roku 1919 Mieczysław Limanowski, znawca doktryn ezoterycznych i teatru japońskiego, entuzjasta Wielkiej Reformy Teatru, współpracownik (1919–1929) zreformowanego teatru Warszawy (i Wilna) o nazwie Reduta, nastawionego jednak głównie na repertuar polski, zaniedbany w okresie zaborów. Właśnie w warszawskiej Reducie powinny były, zdaniem krytyka, pojawić się sztuki Yeatsa.

Z eseju Węgrzyniaka wynika ważny wniosek, że inspiracji dla nowych, udanych polskich inscenizacji dramatów Yeatsa należałoby poszukać nie w quasi-rytualnym, odchodzącym od słowa, teatrze Grotowskiego, lecz przede wszystkim w nowszych nurtach „teatru misteryjnego” oraz teatru słowa i tańca.

Uwieńczeniem dotychczasowej polskiej recepcji poezji Yeatsa miał być wydany w roku 1997 przez Bibliotekę Narodową tom: Yeats, *Wiersze wybrane* (w opracowaniu Wandy Rulewicz)⁸⁰. Z nowych tekstów zawiera on ważny (z powodu nieznamości w Polsce historiozoficznego traktatu Yeatsa *A Vision*) poemat *The Phases of the Moon (Fazy Księżyca)*. Tom Biblioteki Narodowej jest równie reprezentatywny jak wcześniejsza książka Juliusza Żuławskiego, Ewy Życieńskiej i Wandy Krajewskiej pt. *Yeats, Poezje wybrane* z roku 1987. Zawiera jednak komentarze, biografię, tło historycznoliterackie i wyczerpujące omówienie (W. Rulewicz) twórczości Yeatsa z rozmaitych okresów jego twórczości. Co więcej, najslawniejsze utwory Yeatsa wydrukowano tu nieraz w kilku konkurencyjnych przekładach i wzorem antologii Mayewskiego w wersji dwujęzycznej. Wszystko to sprawiło, że trafił on na uniwersyteckie listy lektur, zalecanych także studentom polonistyki UJ.

W studium opublikowanym w roku 1999 Ewa Partyga analizuje rolę rytuału w esejach teoretycznych oraz dramatach poetyckich Leśmiana (*Skrzypek opętany*) i Yeatsa (*At the Hawk's Well/Przy źródle jastrzębia*) w świetle E.G. Craiga reformy europejskiego teatru. Przeciwstawia obu autorów „sztucznemu” Maeterlinckowi. Podkreśla upodobanie Leśmiana

⁸⁰ W.B. Yeats, *Wiersze wybrane*, wyb. tekstów W. Rulewicz, T. Wyżyński, oprac. W. Rulewicz, Wrocław: Ossolineum, 1997, BN II nr 238.

do mimu, nacisk na „wtajemniczonego” odbiorcę, szczupłość dorobku teatralnego. Wszystko to różni go od Yeatsa, który posługuje się językiem poetyckim, mitem i rytuałem w celu odnawiania i poszerzania więzów międzyludzkich oraz odbudowywania wspólnoty ludzkiej, bez względu na dzielące ją różnice.

W roku 2000 ukazał się ważny artykuł Tomasza Bilczewskiego⁸¹ poświęcony porównaniu katastroficznych wierszy z lat trzydziestych W.B. Yeatsa (*The Second Coming* i *The Gyres*) i Cz. Miłosza (*Roki* oraz *Do księdza Ch.*).

Pierwszy zeszyt „Przekładańca” (2001/2002) przyniósł przekłady 24 wierszy Yeatsa – w tym 11 nowych⁸² (wraz z oryginalnymi tekstami) – pióra Jolanty Kozak, Krzysztofa Pułaskiego i Marty Kuszewskiej. Większość z nich wymaga jeszcze dopracowania szczegółów. Spośród nieznanych dotąd wierszy korzystnie wyróżnia się: dynamiczna *Armia Sidhe* i pełne pasji życzenie *Chce, żeby jego pani była martwa* Marty Kuszewskiej; wizyjni *Dwaj królowie* i baśniowy, dowcipny *Kot i księżyc* Jolanty Kozak oraz Krzysztofa Pułaskiego *Powietrzne zastępy*, *Panna cicha* i poruszająca *Modlitwa za mojego syna*. Pozostałe przekłady skupiają się przede wszystkim na wersyfikacji i ogólnym zarysie świata przedstawionego, kosztem nadmiernego uproszczenia semantyki, rezygnacji z niektórych jakości emotywnych i kolorów, zmiany efektu komunikacyjnego. *Piosenka Rudego Hanrahana o Irlandii* Kuszewskiej jest znacznie słabsza od wersji Słomczyńskiego (1978), ponieważ została całkowicie pozbawiona znaczącej gry kolorów. Niefortunny jest polski tytuł wiersza *Hrabianka Kasia w raju* w przekładzie Pułaskiego, gdyż w czasach legendarnych nie było u nas hrabianek. Pojawiły się one dopiero w XVIII wieku z nadania obcych dworów. Należało więc pozostać przy księżniczce Kasi, jako mądrze dobranym przez Kasprowicza polskim ekwiwalencie kulturowym, który osadza tę postać we właściwym jej kontekście baśni i legendy. Podobne potknięcia zdarzają się dość często⁸³.

⁸¹ T. Bilczewski, *Katastrofizm wierszy Czesława Miłosza i W.B. Yeatsa z lat trzydziestych w kontekście „Problematyki modernizmu europejskiego” Richarda Shepparda*, „Topos” 5–6 (54–55) (2000), 81–93.

⁸² Nowe wiersze to: *Kot i księżyc* (*The Cat and The Moon*), *Dwaj królowie* (*The Two Kings*), *Modlitwa za mojego syna* (*A Prayer for My Son*), *Powietrzne zastępy* (*The Host of the Air*), *Panna cicha* (*The Maid Quiet*), *Jestem z Irlandii* (*I Am of Ireland*), *Dla Anne Gregory* (*For Anne Gregory*), *Hrabianka Kasia w Raju* (*The Countess Cathleen in Paradise*), *Skrzypek z Dooney* (*The Fiddler of Dooney*), *Chce, żeby jego pani była martwa* (*He Wishes His Beloved Were Dead*) i *Armia Sidhe* (*The Hosting of the Sidhe*).

⁸³ Pseudopoetyzmy („cud-powieki”, 175; „końskie padło”, 145), nieudane metafory („smutek mnie toczy”, 155), groteskowe archaizmy („kędziory”, 167; „gorze”, 171), trywializmy („sczeźli”, 171) i nieporadności językowe („Więc jej po nic zdobne suknie”, 169).

Omawiając nowy przekład *Sailing to Byzantium* (*Zeglując do Bizancjum*) Jolanty Kozak, redaktor „Przekładańca”, Magda Heydel wykazuje, że nowe przekłady znanych wierszy Yeatsa na ogół nie dorównują wcześniejszym.

Wiosną 2004 roku, niedługo przed swoją śmiercią (14 sierpnia), Czesław Miłosz, któremu czytelnicy polscy zawdzięczają powojenną inicjację w najslawniejsze teksty Yeatsa i Eliota, wydał ponownie w dwóch dwujęzycznych tomikach swoje niezapomniane przekłady *Odjazdu do Bizancjum* i *Wieży* wraz z *Sailing to Byzantium* i *The Tower* Yeatsa oraz *Ziemię jałową* i *The Waste Land* T.S. Eliota. Oba tomiki opatrzył wspólną przedmową. Pisze w niej m.in. że są to „teksty kanoniczne literatury naszych czasów”. Zwraca uwagę na ich artystyczną doskonałość i wzajemnie dopełniający się sens. Eliot w *Ziemi jałowej* wyraża poczucie utraty i schyłkowości, zwraca się do religii, w zakończeniu sięga po cytaty w sanskrycie. Yeats „zapowiada ten kult sztuki, w którym dotychczas żyjemy”.

W części poświęconej Yeatsowi Miłosz pisze, że był on „twórcą, działaczem niepodległościowym i myślicielem” całe życie związanym z Irlandią. Jego międzynarodowe znaczenie tłumaczy faktem, że był „jednym z głównych przedstawicieli europejskiego symbolizmu”, a jego wiersze „sumują zasadniczą problematykę symbolizmu”. *Odjazd do Bizancjum* to manifest wiary w ocalenie człowieka przez sztukę, *Wieża* natomiast to rodzaj testamentu „przekazującego potomnym wiarę w przyszłość rodzinnego kraju”.

Przekłady Miłosza, które otwierały powojenny okres recepcji Yeatsa, teraz go zamykają. Komentarz poety wyraża nadzieję, że po okresie zamętu nadejdą nowe, normalniejsze czasy. Miłosz pisze wprost: „Hałaśliwe niegdyś nowatorstwo ustępuje miejsca włączaniu się w nurt minionych dziejów”. Przetrwały tylko te teksty awangardowe, które, jak *Ziemia jałowa*, *Odjazd do Bizancjum* i *Wieża*, próbują się uporać z najważniejszym problemem współczesnego człowieka, czyli „ciągle obecnym przekazem wielu wieków ludzkiej twórczości”.



Bibliografia

Teksty

- Yeats, William Butler, *Serce wiosny*, „Nowe Słowo” [Kraków] 1.6 (1902), 153–156.
Nazwisko tłumacza nieznanne.
- Yeats, William Butler, *Księżniczka Kasia*, przeł. Jan Kasprowicz, „Chimera” [Warszawa], 7.20/2 (1904), 17–84.
- Yeats, William Butler, *Przekłady wierszy* [w:] *Poeci angielscy*, wyb. i przeł. Jan Kasprowicz, Lwów: Księgarnia H. Altenberga, 1907, 437–449.
- Yeats, William Butler, *Księżniczka Kasia* [w:] *Arcydzieła europejskiej poezji dramatycznej*, t. 2, wyb. i przeł. Jan Kasprowicz, Lwów: E. Wende i Spółka, 1912, 2, 51–121.
- Yeats, William Butler, *Serce wiosny*, przeł. M.J., „Romans i Powieść” (dodatek do „Świata”), 8.34 (12 sierpnia 1916), 3–5 [supplement do „Świat” (Warszawa), 11.34 (19 sierpnia)].
- Yeats, William Butler, *Hanrahan Rudy*, przeł. Miriam (Zenon Przesmycki), Warszawa: B. Rudzki, 1924.
- Yeats, William Butler, *Opowiadania o Hanrahanie Rudym. Tajemnicza róża. Rosa Alchemica*, przeł. Józef Birkenmajer, Lwów–Poznań: Wydawnictwo Polskie, Biblioteka Laureatów Nobla, 1925.
- Yeats, William Butler, *Cathleen, córka Houlihana*, przeł. Zofia Poremska, Lucjan Poremski, „Dialog” [Warszawa] 11 (1957), 77–83.
- Yeats, William Butler, *Przekłady wierszy* [w:] *Czas niepokoju: Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, red. Paweł Mayewski, New York: The East Europe Institute – Criterion Books, 1958, 8–31.
- Yeats, William Butler, *Przekłady wierszy* [w:] *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, red. Jerzy Pietrkiewicz, London: Veritas, 1958, 194–197. Poszerzone wyd. polskie: *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1987, 260–271.
- Yeats, William Butler, *Kiedy już siwa głowa twa*, przeł. Zygmunt Kubiak, „Tygodnik Powszechny” [Kraków], 19 kwietnia 1964, 3.
- Yeats, William Butler, *Ephemera; Żalność miłości; Smutek miłości*, przeł. Zygmunt Kubiak, „Tygodnik Powszechny” 22 maja 1966, 4.
- Yeats, William Butler, *Wielkanoc*, przeł. Adam Czerniawski; *Innisfree, wyspa na jeziorze; Dwie pieśni ze sztuki; Dolina Czarnej Świni; Do Cienia; Głowa z brązu; Coole Park i Ballylee*, przeł. Jarosław Marek Rymkiewicz, „Poezja” [Warszawa] 3 (marzec 1967), 62–67.

- Yeats, William Butler, *Przekłady wierszy* [w:] *Poeci języka angielskiego*, red. Henryk Krzeczkowski, Jerzy Sito, Juliusz Żuławski, t. 3, Warszawa: PIW, (1969–1974), 3, 69–100.
- Yeats, William Butler, *Przekłady wierszy* [w:] Marian Hemar, *Wiersze staroświeckie*, London: Oficyna Poetów i Malarzy, 1971, s. 75.
- Yeats, William Butler, *Hanrahan Rudy i inne opowiadania*, przeł. Jadwiga Piątkowska, oprac. Krystyna Stamirowska, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Yeats, William Butler, *The Secret Rose: Stories by W.B. Yeats. A Variorum Edition*, ed. Phillip L. Marcus, Warwick Gould, Michael Sidnell, Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Yeats, William Butler, *Późne wiersze: Spirale; Poletko trawy; Co z tego; Piękne wzniosłe istoty; Wielki Tydzień; Długonogi owad; Styl wysoki*, przeł. Stanisław Barańczak, „Literatura na Świecie” [Warszawa], 124 (sierpień 1981), 188–193.
- Yeats, William Butler, *Przy źródle jastrzębia*, przeł. Leszek Engelking, „Literatura na Świecie”, 124 (sierpień 1981), 194–207.
- Yeats, William Butler, *Tam koło wierzbowych ogrodów; Poeta pragnie szaty niebios; Innisfree, wyspa na jeziorze*, przeł. Leszek Engelking, „Literatura na Świecie”, 124 (sierpień 1981), 220–221.
- Yeats, William Butler, *Poezje wybrane*, wyb. Juliusz Żuławski, oprac. Ewa Życieńska, wstęp Wanda Krajewska, Warszawa: PIW, 1987.
- Yeats, William Butler, *Poezje wybrane*, przeł. Ludmiła Marjańska, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1987.
- Yeats, William Butler, *Przekłady wierszy* [w:] *Z Tobą, więc ze Wszystkim: 222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej*, wyb. i przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Znak, 1992, 256–259.
- Yeats, William Butler, *Przekłady wierszy* [w:] *Od Chaucera do Larkina: 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, oprac. i przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Znak, 1993, 399–409.
- Yeats, William Butler, *Dramaty*, wyb. i oprac. Tomasz W. Brzozowski, wstęp Wanda Rulewicz, Warszawa: Świat Literacki, 1994.
- Yeats, William Butler, *Wiersze wybrane*, wyb. Wanda Rulewicz, Tomasz Wyżyński, oprac. Wanda Rulewicz, Wrocław: Ossolineum, 1997, BN II nr 238.
- Yeats, William Butler, *Przekłady wierszy*, przeł. Jolanta Kozak, Krzysztof Pułaski, Marta Kuszewska, „Przekładaniec” [Kraków], 9 (jesień–zima 2001–2002), 130–147; 153–171; 173–183.
- Yeats, William Butler, *Odjazd do Bizancjum; Wieża; Sailing to Byzantium; The Tower*, przeł. Czesław Miłosz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.

Krytyka i inne materiały

- Anon, *Piękne słuchowisko o dobrej księżniczce*, „Antena” [Warszawa] 2.5 (1957), 30–31.
- Bilczewski, Tomasz, *W odśrodkowym wirze: Katastrofizm wierszy Czesława Miłosza i W.B. Yeatsa z lat trzydziestych w kontekście „Problematyki modernizmu europejskiego” Richarda Shepparda*, „Topos” [Sopot], 5–6 (54–55) (2000), 81–93.
- Bogusławski, Wł., *Teatr jutrzejszy* (1901), cyt. za: I. Sławińska, *Wstęp* [w:] *Mysł teatralna Młodej Polski*, red. Irena Sławińska, Stefan Kruk, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1966.

- Burzyńska, Joanna, *Yeats – Metaphoric Reverie in the Theatre* [w:] *Towards a Theory of Poetic Drama: W.B. Yeats, J.M. Synge, S. O'Casey*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1995, 23–72.
- Dłuska, Maria, *Polski wiersz toniczny* [w:] *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Kraków: Prace Komisji Językowej PAU, 1950, 193–369. Poszerzone drugie wydanie: *Polski wiersz toniczny* [w:] *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa: PWN, 1978, 272–274.
- Dudek, Jolanta, *The Poetics of W.B. Yeats and K. Wierzyński: A Parallel*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1993. Wydanie polskie: *Poetyka Williama B. Yeatsa i Kazimierza Wierzyńskiego: Paralela*, Kraków: Universitas, 2001.
- Dyboski, Roman, *Yeats*, „Wiadomości Literackie” [Warszawa] 12 (19 marca 1939), 2.
- Dyboski, Roman, *Wkład Irlandii (William Butler Yeats i George Russell)* [w:] *Sto lat literatury angielskiej*, wyb. i wstęp Julian Krzyżanowski, Warszawa: Pax, 1957, 803–850 (812–824).
- Eliot, Thomas Stearns, *Ziemia jałowa/The Waste Land*, przeł. Czesław Miłosz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.
- Engelking, Leszek, *Yeatsa sztuka dla tancerzy*, „Literatura na Świecie” [Warszawa], 124 (sierpień 1981), 209–218.
- Grabowski, Zbigniew, *William Butler Yeats po polsku*, „Przegląd Współczesny” [Kraków], 6 (1927), 334–342.
- Hemar, Marian, *Wiersze staroświeckie*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1971.
- Herling-Grudziński, Gustaw, *Drugie przyjście: Opowieść średniowieczna*, „Kultura” [Paris], 9.167 (1961), 67–82. Polskie wydanie: *Opowiadania zebrane*, oprac. Zdzisław Kudelski, Warszawa: Czytelnik, 1999, 1, 141–159.
- Heydel, Magda, *Na marginesach Jolanty Kozak przekładu „Sailing to Byzantium” W.B. Yeatsa*, „Przekładaniec” [Kraków], 9 (jesień–zima 2001–2002), 148–151.
- Jarniewicz, Jerzy, *Zbyt długa nieobecność, czyli Yeats po polsku*, „Literatura na Świecie” [Warszawa], 7 (1993), 406–415.
- Kolek, Leszek S. (1997) *Emblems of English Modernism: Epiphany, Image, Vortex* [w:] *Discourses of Literature: Studies in Honour of Alina Szala*, red. Leszek S. Kolek, Wojciech Nowicki, Lublin: Maria Curie-Skłodowska University Press, 1997, 61–80.
- Krajewska, Wanda, *W.B. Yeats*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1976.
- Krajewska, Wanda, *Dramat narodowy W.B. Yeatsa i Stanisława Wyspiańskiego*, „Acta Philologica” [Warszawa], 9 (1977), 91–114.
- Leśmianówna, Wanda, *Szczęśliwe godziny z moim ojcem*, „Na Antenie” dodatek do „Wiadomości” [Londyn] (1966), 36.
- Lorentowicz, Jan, *William Butler Yeats: Księżniczka Kasia* [w:] *Dwadzieścia lat teatru*, t. 2, Warszawa: Hoesick, 1929–1930, 2, 192–195.
- Merchant, John, *The Impact of Irish-Ireland on Young Poland, 1890–1918*, „New Hibernia Review” [St. Paul, Minnesota], 5.3 (Autumn 2001), 42–65.
- Miłosz, Czesław, *The History of Polish Literature*, London: Macmillan, 1969. Wydanie polskie: *Historia literatury polskiej do roku 1939*, Kraków: Znak, 1993.
- Morawski, Stefan, *Kipling – Yeats – Auden*, „Twórczość” [Kraków], 5.6 (czerwiec 1949), 84–99.
- Niemojowska, Maria, *Iryjski Głos*, „Poezja” [Warszawa], 3.3 (marzec 1967), 69–77.
- Nowaczyński, Adolf, *Teatr irlandzki; Angielskie przekłady Jana Kasprowicza* [w:] *Szkice literackie*, Poznań: Ostoja, 1918, 59–70; 149–160.

- Partyga, Ewa, *Uobecnić i ukryć tajemnicę: Związki między teatrem i rytuałem w koncepcjach Bolesława Leśmiana i Williama Butlera Yeatsa* [w:] *W stronę rytuału. Od Yeatsa do Węgajt*, red. Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka, 1999, 13–38.
- Pietrkiewicz, Jerzy, *Leśmian and Czechowicz: Two Uncommitted Poets*, „Slavonic and East European Review” [London], 37 (1959), 336–347. Wydanie polskie: *Leśmian i Czechowicz: Dwaj poeci niezaangażowani* [w:] *Literatura polska w perspektywie europejskiej: Studia i rozprawy*, przeł. Anna Olszewska-Marcinkiewicz, Ignacy Sieradzki, wyd. Jerzy Starnawski, Warszawa: PIW, 1986, 322–335.
- Płoński, Jerzy, *Z nad Tamizy*, „Życie” [Kraków–Lwów], 2.7 (12 lutego 1898), 80; 2.8 (19 lutego 1898), 92–93.
- Rakowska, Maria, *Teatr irlandzki*, „Krytyka” [Kraków], 13.32 (1911), 7–12.
- Schildenfeld-Schiller, Leon de, *The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański*, „The Mask” 2 (1909–1910).
- Sinko, Grzegorz, *Teatr i dramat irlandzki na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Teatr krajów zachodniej Europy XIX i początku XX wieku. Cz. I: Kraje anglosaskie*, red. Grzegorz Sinko, Tadeusz Grzebieniowski, Łódź–Warszawa: PWN, 1954, 132–136.
- Węgrzyniak, Rafał, *Celtyckie mity i labirynt symboli*, „Dialog” [Warszawa], 42.5 [486] (maj 1997), 135–141.
- Wierzyński, Kazimierz, *Poezje zebrane*, red. Waldemar Smaszcz, Białystok: Łuk, 1994.



Spis treści

Lata 1898–1918	203
Lata 1918–1939	216
Lata 1944–1956	221
Lata 1957–1989	223
Lata 1989–2004	234
Bibliografia	243

IV

GŁÓWNE WĄTKI POLSKIEJ RECEPCJI T.S. ELIOTA: OD W. BOROWEGO I CZ. MIŁOSZA DO Z. HERBERTA I T. RÓŻEWICZA



Motto I:

*Kto jest ten trzeci, który zawsze wędruje przy tobie?
Kiedy liczę, jesteśmy tylko ja i ty,
Ale kiedy popatrzę tam, na białą drogę,
Jest jeszcze zawsze ktoś, kto idzie przy tobie,
Owinięty w brązowy płaszcz, w kapturze,
Nie wiem, mężczyzna, czy może kobieta
– Kim jest ten, który idzie tam, gdzie ja i ty?*

(T.S. Eliot, *Ziemia jałowa*, w. 366–372, przeł. Cz. Miłosz)

Motto II:

*Nagle w promieniu słonecznego światła
I wtedy, kiedy porusza się pył,
Zrywa się cichy, wstrzymywany śmiech
Dzieci ukrytych w listowiu
Już, teraz, tu, teraz, wiecznie –
Jak śmieszny ten jałowy smutny czas
Wlokący się przedtem i potem.*

(T.S. Eliot, *Burnt Norton V*, przeł. Cz. Miłosz)



Odczytywanie Eliota w Polsce zbiega się w czasie z, nasilającym się stopniowo od przełomu wieków, odkrywaniem Norwida, z otwarciem się na język oraz literaturę angielską i amerykańską, z głębokimi przemianami ojczystej poezji, a także z historią dramatycznych zmagania o ocalenie własnej tożsamości kulturowej w obliczu dwóch totalitarnych potęg. Od pierwszej chwili nasza recepcja Eliota pozostaje też w ścisłym związku z anglosaską recepcją tego poety (poza, oczywiście, okresem stalinowskim).

T.S. Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji (1934) oraz *Wędrowka nowego Parsyfala* (1936) – dwa syntetyczne eseje z lat międzywojennych – pióra Wacława Borowego, poświęcone T.S. Eliotowi jako krytykowi, teoretykowi tradycji i poecie¹, poprzedzone wcześniejszym studium *O wpływach i zależnościach w literaturze* (1922)², zaważyły na początkowej fazie, jak również na trwającym już sześćdziesiąt lat procesie stopniowego przyswajania dzieła T.S. Eliota przez poetów, krytyków i uczonych polskich. Borowy jako pierwszy sięgnął po teksty krytyków angielskich³, on też wskazał na rodzime odpowiedniki poezji Eliota: dramaty Wyspiańskiego oraz wiersze i dramaty Norwida. Twórczość Norwida uznał za pokrewne T.S. Eliotowi formalnie i ideowo zjawisko literackie. Pesymistyczna diagnoza aktualnego stanu kultury europejskiej i polskiej (rozumianej jako fragment szerszego niegdyś wspólnego dziedzictwa) dokonana przez Norwida z perspektywy II połowy XIX wieku współbrzmia – zdaniem krytyka – z diagnozą T.S. Eliota postawioną Europie u progu wieku XX. *Ziemia*

¹ W. Borowy, *T.S. Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji*, „Marchoń” 4 (1934–1935) 4 oraz *Wędrowka nowego Parsyfala. Poezja T.S. Eliota*, „Przegląd Współczesny” 6 (1936). Ostatni tekst przedrukowano jako wstęp [w:] T.S. Eliot, *Poezje wybrane*, Warszawa, 1960, 1988.

² Wszystkie trzy wymienione przeze mnie teksty W. Borowego znaleźć można w jego *Studiach i szkicach literackich*, t. I–II, Warszawa: PIW, 1983.

³ F.R. Leavis, *T.S. Eliot* [w:] *New Bearings in English Poetry* (1932), Harmondsworth, Middlesex, England: Pelican Books, 1972. Jest to klasyczna pozycja krytyki angielskiej, której autor po raz pierwszy analizuje nowoczesny styl liryczny T.S. Eliota i przeciwstawia go dotychczasowej dykcji poetyckiej.

jałowa i *Wydrażeni ludzie*⁴ świadczą o postępującym procesie dezintegracji wewnętrznej i skarleniu duchowym Europejczyków oraz o zaniku wspólnie dzielonego systemu wartości, a także prymitywnym materializmem i instrumentalnym stosunku do ludzi i przyrody.

Eliot, podobnie jak C.K. Norwid, widział ocalenie kulturowo-cywilizacyjnej jedności Europy w ożywieniu wspólnych duchowych korzeni, z których owa jedność wyrosła⁵. W studium *Wędrowka nowego Parsyfala* Borowy jako pierwszy wskazał na szerszy kontekst literacki, w którym czytać należy Eliota, zgodnie z tym, co napisał o tym sam poeta, m.in. w szkicu *Poeci metafizyczni*⁶, nieznanym w Polsce aż do lat sześćdziesiątych. Ukazał Eliota jako zakorzenionego w tekstach greckich, rzymskich, biblijnych, średniowiecznych, szekspirowskich i siedemnastowiecznych nowatora w poezji, zainspirowanego w równej mierze poezją francuskich symbolistów (głównie Laforgue'a i Baudelaire'a), europejskim modernizmem (Wagner), wizyjnymi poematami romantyków, jak i rodzimą, angielską siedemnastowieczną poezją religijną, czyli tzw. metafizyczną, w której dostrzegł zapowiedź francuskiego symbolizmu. Zwrócił uwagę na charakterystyczne cechy jego stylu: kolokwialność, mozaikową wielowątkowość luźnej kompozycji, wieloznaczności, centony, aluzje, paradoksy, kontrasty, groteskę, satyrę, ironię. Nadto ustalił polskie tytuły, m.in. *Ziemi jałowej*, którym w roku 1946 posłużył się Miłosz⁷. Twórczość Eliota traktował Borowy, a za nim Cz. Miłosz i T. Terlecki, jako wypadkową najrozmaitszych dwudziestowiecznych tendencji artystycznych (w tym dadaizmu). Nie akcentował i nie przesadzał z klasycyzmem, który to termin, zgodnie z sensem nadanym mu przez Eliota, kojarzył mu się przede wszystkim z zakorzeniem poety w arbitralnie dobieranej i przywoływanej „tradycji”, rozumianej w duchu eseju *Tradycja i talent indywidualny* [1919], gdzie pojęcie tradycji oznacza nie tylko żywą obecność przeszłości w teraźniejszości, lecz także aktywną zdolność przeszłości do współtworzenia współczesnych postaw duchowych oraz pogłębiania sensów wypowiedzi artystycznych. Tradycji – według Eliota – nie można odziedziczyć – można ją tylko zdobyć sporym wysił-

⁴ *The Waste Land*, 1922; *The Hollow Men*, 1925.

⁵ Por. *The Unity of European Culture* [w:] *Notes Towards the Definition of Culture* by T.S. Eliot, London: Faber & Faber [1948] 1963; *Jedność kultury europejskiej*, przeł. M. Heydel [w:] T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków: Znak, 1998.

⁶ T.S. Eliot, *Poeci metafizyczni* [*The Metaphysical Poets*, 1921], przeł. M. Żurowski [w:] *Szkice literackie*, red. W. Chwałewik, Warszawa: Pax, 1963. Przekład Żurowskiego ukazał się ponownie (w wersji zmienionej) [w:] T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, red. M. Heydel, 1998.

⁷ W pierwszej wersji tłumacz przestawił szyk obu wyrazów: Cz. Miłosz, *Jałowa ziemia*, „Twórczość” z. 10 (1946). Ostatnia wersja: T.S. Eliot, *Ziemia jałowa. The Waste Land*, przekł. i wstęp Cz. Miłosz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.

kiem intelektualnym i artystycznym⁸. Oznacza to poszerzenie własnego horyzontu myślenia, odczuwania, postrzegania, wzmocnienie własnego głosu cudzym głosem i dialog z wybranymi twórcami (za pośrednictwem cytatów, aluzji, zmian punktów widzenia, ewokacji, sugestii, masek...).

Z tekstów Borowego, poświęconych Eliotowi jako teoretykowi tradycji i poecie, wyłania się (zgodny z późniejszymi odczytaniem Eliota przez *New Criticism*) obraz poety-nowatora oraz krytyka-inspiratora już zupełnie współczesnych badań komparatystycznych i intertekstualnych, w których rolę kluczową odgrywa pojęcie tradycji przeciwstawione „tradycjonalizmowi”, a także nowatorskie analizy różnego typu związków i zależności międzytekstowych, które uściśliły i znacznie ograniczyły zakres znaczeniowy pojęcia „wpływu”, często nadużywanego w krytyce literackiej.

Ukazana przez Borowego pesymistyczna diagnoza, którą Eliot postawił europejskiej cywilizacji, manifestowanie twórczego związku z tradycją, poetyka rozpięta między wizją a realistycznym, często odrażającym szczegółem, wiersz wolny, jednak dyskretnie rytmizowany, wreszcie ciemna tonacja uczuciowa wczesnych utworów Eliota – wszystko to zafascynowało pod koniec lat trzydziestych, jak czytamy w *Prywatnych obowiązach* (1965), ówczesnych „katastrofistów” – Józefa Czechowicza i Czesława Miłosza, autorów pierwszych wartościowych artystycznie, przykładów wierszy T.S. Eliota⁹.

Krytykiem, który szukał wśród współczesnych autorów polskich poetyckiego odpowiednika T.S. Eliota, był Stefan Napierski, który recenzując¹⁰ *Gorzki urodzaj* (1934), uznał Wierzyńskiego za podobnego Eliotowi „klasyka”. Określenie to w jego rozumieniu oznaczało jednak nie, jak u Eliota, reprezentatywnego dla danej epoki i całego kręgu kulturowego autora, lecz wiązało się z charakterystycznymi (także i dla pozostałych skamandrytów) intertekstualnymi odwołaniami do śródziemnomorskiego dziedzictwa, głównie w sferze tematów. Odwołania te przybierały na sile w miarę jak sytuacja polityczna Europy stawała się coraz groźniejsza.

Za pierwszą żartobliwą recenzję poetycką twórczości Eliota można by uznać wiersz *Jałowiec z Gorzkiego urodzaju* [1933] Kazimierza Wie-

⁸ Por. *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska [w:] T.S. Eliot, *Szkice literackie*, red. W. Chwałewik, Warszawa: Pax, 1963 oraz T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*.

⁹ Pierwodruki przekładów Józefa Czechowicza wierszy Eliota: *Marsz triumfalny*, „Pion” 5 (1937); *Wędrowka Trzechkrólowa*, „Pion” 31 (1938); *Pieśń Symeona i Preludium*, „Ateneum” 1 (1939). Potem [w:] J. Czechowicz, *Wybór poezji*, wstęp T. Różewicz, Warszawa: PIW, 1967. Przekłady Miłosza z Eliota: *Gerontion*, *Wydrążeni ludzie*, *Burnt Norton* oraz ponownie *Jałowa ziemia* [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, red. P. Mayewski, K. Shapiro, Nowy Jork: The East Europe Institute – Criterion Books, 1958.

¹⁰ „Wiadomości Literackie” 16 (1934).

rzyńskiego¹¹, który prawdopodobnie osnuł swój liryk na przekornie zreinterpretowanych motywach z poezji Eliota¹². Bohaterem wiersza jest sobiepański, niezwykle żywotny jałowiec, który z powodzeniem zakorzenia się w jałowej ziemi, a przemocą wyrwany i spalony ciągle jeszcze unosi się nad „jałowizną” jako dym.

Jałowiec Wierzyńskiego wydobywa ów charakterystyczny rys *Ziemi jałowej* (1922) i *Srody Popielcowej* (1930): heroizm upartego trwania na pustkowiu na przekór losowi. Temat trwania w sytuacji wykorzenia i bezdomności powróci potem w tonacji tragicznej w emigracyjnych utworach Wierzyńskiego, np. w wierszu *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny z Róży wiatrów* (1942) oraz w poemacie *Quai d'Anjou* (1969), którego tłem jest sceneria zaśmieconego Paryża i brudnej Sekwany. We wszystkich późniejszych wierszach, których temat stanowi bezdomność i wykorzenie, Wierzyński wyrażał będzie doświadczenie utraty i całkowitego duchowego ogołocenia, bliskie przeżyciom ukazanim przez Eliota w jego międzywojennych poematach.

Przedwojenna jeszcze dyskusja o klasycyzmie i romantyczności w dwudziestowiecznej poezji polskiej, która dotyczyła również Wierzyńskiego, odżyła w polskiej krytyce krajowej zaraz po upadku stalinizmu i zbiegła się z kolejną, najbardziej „klasycyzującą” fazą polskiej recepcji Eliota z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, kiedy to raczej na przekór intencjom Eliota zrównano z sobą pojęcia: klasyka i klasycyzmu, rozumianego jako nowa wersja znanego prądu historyczno-literackiego z przeszłości. Dwóch krajowych autorów: krytyk R. Przybylski, autor *Et in Arcadia ego* (1966) i *To jest klasycyzm* (1978), oraz poeta, tłumacz, krytyk i pisarz w jednej osobie, J.M. Rymkiewicz, autor *Myśli różnych o ogrodach. Dzieje jednego toposu* (1966) oraz *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie* (1967), uznało wówczas T.S. Eliota – choć każdy z nich z nieco innego powodu – za głównego reprezentanta dwudziestowiecznego anglosaskiego „klasycyzmu”. Obaj klasycyzujący krytycy polscy nawiązywali wprawdzie do anglosaskiej recepcji poezji Eliota z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, wyciszał jednak jej aspekty estetyczne, zarówno romantyczno-symboliczne, jak i nowoczesne, ściśle związane z walorami poznawczymi, nadmiernie zaś uwypuklali kulturowo-antropologiczne wątki twórczości Eliota¹³, rozważane w świetle teorii kultury, psychologii głębi i antropologii w ujęciu

¹¹ Por. K. Wierzyński, *Pamiętnik poety*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Interim, 1991, 221, 329.

¹² *Lady, three leopards sat under a juniper-tree, Ash Wednesday* (1930) [w:] *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber, 1970, 91, 92. Por. „Pani, trzy białe lampary usiadły pod jałowcem”.

¹³ Por. J. Ward, *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków: Universitas, 2001.

R.E. Curtiusa, E. Cassirera oraz N. Frye'a. W ówczesnej polskiej recepcji Eliota zabrakło rzetelnej dyskusji na temat, wywodzącej się z imagizmu, estetyki E. Pounda¹⁴, odpowiedzialnego za ostateczny kształt *Ziemi jałowej*, zabrakło też świadomości bliskiego związku między pojęciami symbolu, obrazu poetyckiego, *objective correlative* Eliota i późniejszego ideogramu Pounda.

Zapomniano o studiach M.H. Abramsa dotyczących romantycznego przełomu w estetyce europejskiej oraz jego hellenistycznego zaplecza, przetłumaczonych w Polsce dopiero w roku 2003, o dyskusji wokół romantycznej teorii wyobraźni S.T. Coleridge'a z udziałem T.S. Eliota, o rozważaniach na temat teorii obrazu poetyckiego i literackiego symbolu F. Kermoda'a (*Romantic Image*, 1957) od Keatsa po Yeatsa. Pominięto też pojęcie „nowoczesności” (*modernism*), znane dobrze Miłoszowi (1965) i stosowane jako nazwa dla dominującego w XX wieku prądu literackiego¹⁵. W polskiej krajowej recepcji Eliota z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, skupionej na „klasycyzmie”, a raczej neoklasycyzmie, pominięto też książkę C.K. Steada na temat nowatorskiej poetyki T.S. Eliota *The New Poetic* (1964), która w załączku zapowiada odkrywczą pracę tego krytyka z roku 1989, poświęconą głównemu nurtowi poezji nowoczesnej, który zgodnie z powszechnie panującą opinią, reprezentują Pound i Eliot wraz z Yeatsem w roli prekursora nurtu (*Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, 1989)¹⁶.

W centrum zainteresowania obu klasycyzujących krytyków polskich stanął wówczas wiersz Eliota *Animula*, który zapoczątkował – w literaturze polskiej tamtych lat temat skarłatej „duszyczki” współczesnej¹⁷. Obaj autorzy przypomnieli też *Środę Popielcową* (*Ash Wednesday*), poemat, który stawia pytanie, jak zachować autentycznie ludzką duszę we współczesnym, pełnym zgiełku świecie. R. Przybylski czytał *Środę Popielcową*

¹⁴ Por. wstęp Petera Jonesa do *Imagist Poetry*, Penguin Books, 1972. Z innych wymienionych przeze mnie pozycji R. Przybylski omawia jedynie szkic Hulme'a, teorię wyobraźni Coleridge'a oraz wspomina teksty Cassirera i N. Frye'a. Prac akcentujących nieuchwytność sensu, nowatorstwo formalne i związek poezji Eliota z romantyzmem i symbolizmem obaj autorzy polscy raczej nie przytaczają.

¹⁵ Patrz: *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, ed. M. Bradbury, J. McFarlane, London: Penguin Books, 1976.

¹⁶ Część pierwsza książki, zatytułowana *The Rise of Modernism 1900–1925* (*Narodziny modernizmu 1900–1925*) wyjaśnia terminologię i analizuje ewolucję dziedzictwa europejskiego symbolizmu w twórczości Yeatsa, Eliota i Pounda, która doprowadziła najpierw do powstania nowej (*modern*) poezji Yeatsa, a potem do modernistycznej (*modernist*), czyli „awangardowej” (według nomenklatury polskiej) poezji Eliota i Pounda.

¹⁷ J.M. Rymkiewicz, *Animula, vagula, blandula* [w:] *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa: PIW, 1967. Z. Herbert, *Akropol i duszyczka*, „Więź” 4 (1973); przedruk [w:] *idem, Labirynt nad morzem*, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2000. T. Rózewicz, *Duszyczka* [1976], Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.

m.in. w kontekście poezji Tadeusza Różewicza¹⁸, Zbigniewa Herberta oraz „neoklasycystycznych” wierszy tzw. rosyjskich akmeistów (bliskich imagistom amerykańskim): Osipa Mandelsztama i Anny Achmatowej, która odwoływała się w swych utworach do T.S. Eliota, a także na szerokim tle tekstów kulturowo-religijnych. Trzeba jednak zaznaczyć, że mimo niezbyt fortunnego uwikłania w terminologię literacką z przeszłości, analizy Przybylskiego poświęcone Herbertowi i Różewiczowi zachowały nadal swą aktualność¹⁹.

J.M. Rymkiewicz z kolei czytał *Środę Popielcową* jako poemat „metafizyczny”, czyli religijny. Mimo woli i jakby wbrew własnej klasycyzującej retoryce odsłonił jednak „romantyczno-symboliczne”, intuicyjno-emocjonalne „ciemne jądro” (*dark embryo*)²⁰ poezji i stylu Eliota, wahającego się między jawą a senną fantasmagorią symbolicznych obrazów oraz wielokrotnie reinterpretowanych toposów z *Boskiej komedii* Dantego, które podczas wielkopostnej medytacji nachodzą bohatera, mieszkańca ziemi jałowej.

Rymkiewicz wyeksponował zwłaszcza mistyczno-pokutny wątek *Środy Popielcowej*: ogólozenia wewnętrznego i zewnętrznego ogrodu (symbolu duszy i świata), które jest koniecznym warunkiem duchowego odrodzenia i łaski. Topos ogrodu, zredukowany do zamieszkującej go „róży kontemplacji”, „Samotnej pani” z *Boskiej komedii* pojawia się w *Środzie Popielcowej* nieoczekiwanie w scenerii „błękitnych skał”. Śledząc dokonaną przez Eliota paradoksalną reinterpretację antycznego i dantejskiego obrazu ogrodu, który może zaistnieć również na skalistym, jałowym podłożu, Rymkiewicz dokonał optymistycznej interpretacji poematu Eliota – wbrew pesymistycznej leksji Przybylskiego, który dostrzegł w *Środzie Popielcowej* znany już z *Ziemi jałowej* wątek wyczerpania i rozmycia się chrześcijańskiego przekazu w ogólnoswiatowym kontekście kulturowym.

Odczytanie *Środy Popielcowej* przez Helen Gardner (1949)²¹ jako poematu, który mówi o potrzebie wewnętrznej szczerości jako o warunku wstępnym przeżycia religijnego, zaproponował jednak dopiero Czesław Miłosz, w połowie lat siedemdziesiątych, w swym *opus magnum* – najbardziej zbliżonym do Eliota – poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974)²².

¹⁸ Tytuł jego książki: *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, nawiązuje do poematu T. Różewicza z roku 1961.

¹⁹ Por. J. Ward, 2001.

²⁰ C.K. Stead, 1964.

²¹ H. Gardner, *The Art of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber, 1949.

²² J. Dudek, *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 1995, rozdz. I: *Postuchanie*.

Poemat Miłosza z roku 1974 jest chyba najpełniejszą w literaturze europejskiej polemiczną interpretacją całościowo rozumianego dzieła Eliota, ze szczególnym uwzględnieniem *Środy Popielcowej* i prawie nieznanych w Polsce aż do późnych lat siedemdziesiątych *Czterech kwartetów*, choć pierwszy z nich, *Burnt Norton*, Miłosz przetłumaczył jeszcze w roku 1958. Zasugerowana w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) interpretacja twórczości Eliota dokonana została nadto w dramatycznym zwarciu ideowym z tekstami Dantego, Blake'a (*Milton, Jerusalem, A Vision of the Last Judgment*), Mickiewicza, Swedenborga, Nietzschego, św. Pawła, a także *Apokalipsą* św. Jana i z *Psalmami*, przypisywanymi królowi Dawidowi, jak również tekstami św. Teresy z Avila.

W znanej z *Ziemi jałowej* i *Środy Popielcowej* skalistej scenerii wybrzeża morskiego skażony pychą i fałszem, wykorzeniony z ojczyzny ziemskiej i duchowej (świat wartości judeochrześcijańskich) bohater poematu – dwudziestowieczny artysta, gnostyk, wyznawca błędnych teorii i fałszywych ideologii – usiłuje poddać samego siebie *Sądowi Ostatecznemu* w duchu W. Blake'a (*A Vision of the Last Judgment*). Usiłuje „odrzuć błąd i przyjąć prawdę”. Pod koniec poematu „sądzony jest” jednak „za rozpacz”, gdyż rozpacz osłabia dążenie do prawdy, które u Eliota skutecznie wspiera modlitwa błagalna protagonisty:

Suffer us not to mock ourselves with falshood
 Teach us to care and not to care
 Teach us to sit still
 Even among these rocks,
 [...]
 And even among these rocks
 [...]
 Suffer me not to be separated
 And let my cry come unto Thee²³

Nie pozwól nam
 ośmieszać samych siebie poprzez fałsz
 Naucz nas troszczyć się i nie troszczyć się
 pozostawać w spokoju nawet pomiędzy skałami
 [...]
 I nawet pomiędzy skałami
 [...]
 Nie pozwól mi oddzielić się
 I spraw by mój krzyk dotarł do Ciebie²⁴

²³ *Ash Wednesday* [1930] [w:] *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber, 1970, 98–99.

²⁴ Przekł. własny J.D.

Przytoczone powyżej zakończenie *Środy Popielcowej* do tej pory nie doczekało się adekwatnego przekładu, akcentującego właśnie ów wątek bezwzględnej szczerości wewnętrznej w poszukiwaniu nadprzyrodzonej prawdy, wydobyty przez Helen Gardner i Miłosza²⁵. Dotyczy to również wielu fragmentów *Czterech kwartetów* pióra rozmaitych tłumaczy. Nieadekwatne tłumaczenia powodują, że odwołania do Eliota, które pojawiają się w utworach poetów polskich, czytających teksty oryginalne, umykają na ogół uwadze zadowolających się przekładami krytyków.

Skoncentrowany wokół problematyki klasycyzmu aspekt krajowej recepcji dzieła Eliota z lat sześćdziesiątych XX wieku można poniekąd zrozumieć w świetle wczesnej wypowiedzi Czesława Miłosza, z *Wprowadzenia w Amerykanów* z roku 1947²⁶, gdzie Miłosz kreśli obraz Eliota jako poety doświadczenia religijnego wyrażanego w precyzyjnym języku, który „przywrócił symbol jako wysoce skuteczny sposób poetycki”²⁷. Píše, że jako badacz literatury Eliot jest

„[...] rygorystą, formalistą, tępi dowolność ocen opartą na impresjach [...]. Wiele zajmuje się rewizją sądów o dawnych poetach, na których patrzy przede wszystkim jako znawca techniki poetyckiej”.

Pomaga mu w tym wykształcenie filozoficzne, a także „oczytanie w poetach greckich i łacińskich wyniesione z Harvardu [...]. Proza Eliota jest jak mechanizm zegarka”. Ostatni akapit wprowadzenia w Eliota wyjaśnia jednak, dlaczego Miłosz nie uwikłał się w dyskusję o „klasycyzmie”:

„Gdybyśmy wyobrazili sobie współczesnego poetę, który by napisał dwie, trzy książki o Szarzyńskim, Kochanowskim, Morsztynie, Sarbiewskim, Krasicim, Trembeckim nie jako historyk literatury, ale właśnie jako poeta zdolny przeprowadzić linię od owych pisarzy do dzisiejszej techniki poetyckiej – mielibyśmy obraz tego, czym jest Eliot. Takie rozprawy zasadnicze, jak *Tradycja i talent indywidualny, Funkcje krytyki, Retoryka i dramat poetycki czy Kto to jest klasyk*, powinny być i w Polsce omawiane na seminariach literackich, jeżeli takie seminaria kiedyś powstaną”²⁸.

W drugim szkicu, który poprzedza jego *opus magnum* z 1974 roku, w *Myślach o T.S. Eliocie* (1965)²⁹, Miłosz nazwał wprowadzie Eliota „klaszykiem”, jednak w eliotowskim znaczeniu tego słowa – jako najbardziej

²⁵ Także w wersji Rymkiewicza, autora znakomitego szkicu o eliotowskim toposie skarlałej „duszyczki”, *Animula, vagula, blandula* [w:] J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*.

²⁶ *Wprowadzenie w Amerykanów* [1947] [w:] Cz. Miłosz, *Kontynenty*, Kraków: Znak, 1999.

²⁷ *Ibidem*, 99.

²⁸ *Ibidem*, 104.

²⁹ *Myśli o Eliocie* [1965] [w:] Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Kraków: Znak, 2001, 205–215.

reprezentatywnego poety wieku XX – ale zagadnienia „klasycyzmu” w poezji Eliota także i tym razem nie dyskutował. Czytał go nadal tak jak przed nim Wacław Borowy, a potem (1956) Tymon Terlecki i jeszcze później Stanisław Barańczak – w kontekście Norwida, symbolistów francuskich i angielskich, poetów „intelektualnych” z XVII wieku, tzw. metafizycznych, „którzy używali niezwykle precyzyjnego języka i nie mają nic wspólnego z poromantycznym rozgadaniem naszych głębinowców”³⁰. Umieścił go w szerokim nurcie modernizmu („nowoczesności”) zapoczątkowanego przez symbolistów. Do tego nurtu zaliczał poetów Skamandra, Awangardy Krakowskiej oraz katastrofistów, choć każdy z tych kierunków kładł nacisk na inne elementy poetki symbolicznej³¹. Wskazywał na analogie z twórczością Oskara Miłosza oraz symbolistów Baudelaire’a i Laforgue’a oraz konstatował, że „swoje poetyckie rzemiosło wypracował posługując się poetyką symbolistów”, która zakłada,

„[...] że poeta porozumiewa się z czytelnikiem nie »wprost«, ale stwarzając *objective correlatives*, czyli zamiast opowiadać, co czuje i myśli, pokazuje przedmioty albo zespoły przedmiotów, kojarzące się z pewnymi przeżyciami”³².

Zwracał uwagę na hermeneutyczny sposób poszukiwania zrozumienia własnej sytuacji, charakterystyczny dla Eliota. Kończąc zaś, konkludował:

„Nietrudno zauważyć, że taka poetyka, dostosowana do komunikowania stanów nie-do-określenia, myślo-uczuc czy nastrojów, stawiała szczególnie trudne warunki poecie, który oddawał się medytacjom i był być może, z temperamentu angikańskim duchownym XVII wieku”³³.

Nawiązując do eseju Borowego, inicjatora zainteresowania poetów polskich Eliotem, Miłosz (1965) trafnie konstatował, że nasilająca się w Polsce recepcja Eliota wiązała się z walką o treść w poezji polskiej, zaś poszczególne cechy, motywy, tematy i tonacja dzieła Eliota rozkładają się na wielu autorów polskich, zwłaszcza z kręgu tzw. katastrofistów. Wymieniał Józefa Czechowicza, pierwszego tłumacza Eliota, i wskazywał na metafizyczne tęsknoty oraz satyryczno-groteskowe skłonności Witkacego. W polskiej recepcji Eliota interesowała Miłosz-eseistę jednak przede wszystkim „treść”. Dlatego wykluczał jakiegokolwiek (choćby *via* imagizm i akmeizm) analogie z poezją Skamandra (widoczne choćby w podobnym stosunku do języka potocznego), a tym bardziej podobieństwa z Awangardą Krakowską (również istniejące,

³⁰ *Wprowadzenie*, 1999, 101.

³¹ *Myśli o Eliocie*, 2001, 212–213.

³² *Myśli o Eliocie* [1965], 207.

³³ *Ibidem*, 208.

zwłaszcza w kwestiach estetyki i postulatu pośredniego wyrażania emocji, czyli „pseudonimowania uczuć”).

Śladem Borowego, charakteryzował T.S. Eliota jako „poetę ciemnego”, „twórcę nowoczesnej liryki religijnej, wyrosłej na glebie zwątpienia i rozczarowania”. Zwracał też uwagę na trudności, jakie napotykały interpretatorzy Eliota, którym nie udało się dotąd „rozjaśnić” wielu fragmentów (zwłaszcza *Czterech kwartetów*).

Jako pierwszy zauważył dokonującą się na naszych oczach konwencjonalizację pewnych motywów i tematów oraz formalnych aspektów poetyki Eliota, które wchodziły powoli do anonimowego repertuaru wspólnej tradycji. Spory udział w tym procesie światowego „upowszechniania Eliota” przypisywał współczesnemu teatrowi absurdu oraz filmowi (m.in. Felliniemu). Z Eliotem spotkaliśmy się wszyscy, zdaje się mówić Miłosz, choć często nieświadomie i z drugiej ręki. Ta część jego wypowiedzi potwierdza dość powszechną opinię historyków literatury angielskiej, którzy od dość dawna już określają wiek XX mianem „epoki T.S. Eliota”. W zakończeniu *Myśli o Eliocie* Miłosz portretuje Eliota jako poetę, który „z gruzów” odbudował wyobraźnię i uczynił ją podstawą nowoczesnej poezji religijnej:

„Dzielo Eliota jest próbą dowiedzenia, że wyobraźnia, a tym samym poezja religijna, może odzyskać swoje przywileje. Przedsięwzięcie niemal nieprawdopodobne: budować z niemożliwości, z braku, z gruzów. Jeżeli jednak w jakimś stopniu swój cel osiągnął, znaczyłoby to, że ludzie XX wieku nie powinni być zbyt pesymistyczni co do swojej potencji”³⁴.

Warto przypomnieć w tym kontekście widoczne w powojennej twórczości Miłosza, zwłaszcza w *Głosach biednych ludzi* (z tomu *Ocalenie*, 1945), elementy wczesnej poetyki Eliota, których obecność tłumaczył potem w rozmowie z Renatą Górczyńską lekturą poetów angielskich i Eliota³⁵. Warto też przytoczyć w tym miejscu dwa „eliotowskie” sformułowania Miłosza: „Czas wyniesiony ponad czas przez czas” (z *Traktatu poetyckiego*)³⁶ oraz „wielowarstwowy konkretny” (z *Ziemi Ulro*)³⁷. To ostatnie stanowi obrazowy odpowiednik: *objective correlative* (1919)³⁸ Eliota

³⁴ *Ibidem*, 215.

³⁵ R. Górczyńska (E. Czarnańska), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992, 62. Związki powojennych utworów Miłosza z Eliotem analizowała przekonująco w swej książce Magda Heydel (2003).

³⁶ Por. Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001, s. 86: „[...] ten wers odsyła do poematu T.S. Eliota *Burnt Norton* w jego *Czterech kwartetach*, być może polemicznie, bo – jak się zdaje – narrator nie dąży, jak Eliot, do nieuchronnego punktu poza płynnością czasu. Jego intencją jest raczej humanizacja czasu”.

³⁷ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, 165.

³⁸ Por. *Hamlet* [1919] [w:] T.S. Eliot, *Selected Essays*, London: Faber & Faber, 1980, 145.

i późniejszego *ideogramu* Pounda (1934)³⁹. Od Eliota pochodzi także ściśle związane z koncepcją „wielowarstwowego konkretności” (odpowiednika *objective correlative*) określenie „poeta metafizyczny” (czyli „intelektualny”), które Miłosz odnosi do Mickiewicza⁴⁰. Z esejem Eliota o Baudelaireze współbrzmia zaś Miłoszowe analizy „acedii” jako odpowiednika *spleenu*, nudy, uczucia bezsensowności jakiegokolwiek wysiłku, które uzna w *Sali-giach z Ogrodu nauk* za główną przeszkodę w twórczości i duchowym wzlocie ku Bogu.

Przekłady *Ziemi jałowej* (1946), *Wydrążonych ludzi* (1958) i *Burnt Norton* (1958) oraz szkice: *Wprowadzenie w Amerykanów* (1947) i *Mysli o Eliocie* (1965) stanowią zapowiedź *opus magnum* Miłosza, poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* z roku 1974, a także zbiorów esejów z lat 1977–1979 (*Ziemi Ulro* i *Ogrodu nauk*). Dla wszystkich tych utworów twórczość Eliota zarówno pod względem treści, jak i formy stanowi istotny punkt odniesienia.

Za pośrednie ustosunkowanie się poety do krajowej recepcji Eliota z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku uznać można natomiast czwarty wykład z tomu *Świadectwo poezji* (1983), zatytułowany *Spór z klasycyzmem*. Miłosz przeciwstawia tam klasycyzm nie romantyzmowi, lecz realizmowi i obie te tendencje artystyczne uznaje za wrodzone skłonności „rezydujące w jednym człowieku”:

„Twierdzą, że każdy poeta w momencie pisania dokonuje wyboru pomiędzy nakazami poetyckiego języka i wiernością wobec tego, co rzeczywiste. Jeżeli przekreśla słowo i zastępuje je innym dlatego, że wers jako całość zyskuje na zwartości, idzie za praktyką klasyków. Jeżeli natomiast przekreśla słowo dlatego, że nie oddaje ono jakiegoś zaobserwowanego szczegółu, skłania się ku realizmowi. Jednak dwie te operacje nie dadzą się wyraźnie rozdzielić, są z sobą splecione”⁴¹.

W *Świadectwie poezji* kilkakrotnie pojawiają się też odwołania do Eliota i Pounda jako głównych reprezentantów nurtu nowoczesności. Późnym *Cantos* Pounda zarzucił tam Miłosz „chaos umysłowy”⁴², a punktem odniesienia dla obu artystów stanie się Oscar Miłosz. Gdy jednak w roku 2004 Czesław Miłosz wyda ponownie *Ziemię jałową*, towarzyszyć jej już będzie *Wieża* Yeatsa. We wstępie autor przekładów uzna oba te utwory za dwa równorzędne arcydzieła nowoczesnej poezji awangardowej:

³⁹ Por. *The Literary Essays of Ezra Pound with an introduction by T.S. Eliot*, London: Faber & Faber 1954, przedruk 1968, 61 (*The Teacher's Mission*, 1934).

⁴⁰ Por. uwagi Miłosza o Mickiewiczu [w:] *The History of Polish Literature*, Berkeley: Berkeley University Press, 1983; [w:] *Ziemi Ulro*, Paryż: Instytut Literacki, 1977; [w:] *Ogrodzie nauk*, Paryż: Instytut Literacki, 1979.

⁴¹ Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji* [1983, Paryż], Warszawa: Czytelnik, 1987, 72.

⁴² *Ibidem*, 18.

„Pośród wielu awangardowych wierszy te właśnie poematy wyróżniają się próbami uporania się z ciągle obecnym przekazem wielu wieków ludzkiej twórczości. Hałaśliwe niegdyś nowatorstwo ustępuje miejsca włączaniu się w nurt minionych dziejów”⁴³.

Bardziej „otwarte” teksty Borowego⁴⁴ i Miłosza oraz skupione na klasyfikacji książki R. Przybylskiego i J.M. Rymkiewicza – wyznaczają łącznie trzon krytyczny polskiej powojennej recepcji Eliota. Funkcję komplementarną wobec tych wypowiedzi pełni dwuczęściowy szkic Tymona Terleckiego z roku 1956 pt. *Norwid i Eliot*⁴⁵. W części zatytułowanej *Światła nad ziemią jałową* Tymon Terlecki zwraca uwagę na aspekty personalistyczne, polityczno-obywatelskie i religijno-historiozoficzne dzieła Eliota. Kreśli wpływy, powstały w kręgach wojennej emigracji polskiej, duchowy wizerunek Eliota, następcy Norwida, twórcy i myśliciela ukazującego Europie oraz współczesnemu światu organiczny i życiodajny związek religii, kultury, a także życia społecznego. Widzi w nim obrońcę praw jednostek i społeczeństw do wolności oraz do indywidualnej i zbiorowej tożsamości kulturowej, a także poetę religijnego, twórcę stylu „nieozdobnego, roboczego, niekokieteryjnego, ale niezmiernie skupionego i natężonego”. Uważa go za twórcę postawy uznającej „sceptycyzm i niecyniczne rozczarowanie” za „użyteczne wyposażenie do religijnego rozumienia świata”. Przypomina, iż w *Głosach o kulturze* (*Notes Towards the Definition of Culture*, 1948) do grona twórców ważnych dla życia duchowego Europy zaliczył Eliot także Woltera i Nietzschego.

Tekst Tymona Terleckiego opiera się na pełnej znajomości całej poezji, dramatów i eseistyki Eliota. Szczególną wagę przywiązuje krytyk do mało znanych w Polsce tekstów publicystycznych Eliota: *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego*⁴⁶ (1938) i *Głosy o kulturze* (1948)⁴⁷ oraz do zawartej w nich charakterystycznej interpretacji II wojny światowej, w której Eliot widział „wojnę kultur”, „coś najbliższego we współczesnym świecie dawnym wojnom religijnym. [...] tzw. pokój jeszcze pogłębił to widzenie”.

Przejawem „wyostrzonej świadomości kulturowej” Eliota i osobistej odwagi, a także zaangażowania po stronie pokrzywdzonych był według

⁴³ T.S. Eliot, *Ziemia jałowa. The Waste Land*, 17.

⁴⁴ W. Borowy, *Wędrowka nowego Parsyfala. Poezja T.S. Eliota* (1936) przedruki [w:] T.S. Eliot, *Poezje wybrane*, Warszawa 1960, 1988 oraz [w:] W. Borowy, *Studia i szkice literackie*, Warszawa: PIW, 1983.

⁴⁵ [w:] T. Terlecki, *Szukanie równowagi*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1988, wyd. II, 373–405.

⁴⁶ T.S. Eliot, *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego*, przeł. M. Heydel [w:] T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk*.

⁴⁷ Por. T.S. Eliot, *Jedność kultury europejskiej*, przeł. M. Heydel [w:] *ibidem*.

Terleckiego fakt, że poeta jako kierownik literacki firmy wydawniczej Faber & Faber poparł do druku, opatrzył swym wstępem i wydał w Londynie w roku 1946, w języku angielskim, zbiór – zebranych przez anonimowego świadka – opowieści zwykłych obywateli Polski międzywojennej, w tym kobiet i dzieci, poddanych nieludzkiej przemocy, nędzy, zimnu, głodowi i torturom, gnanych bezprawnie w głąb Rosji sowieckiej w czasie II wojny światowej. Tom *The Dark Side of the Moon (Ciemna strona księżyca)*⁴⁸ przynależy z dzisiejszego punktu widzenia do gatunku literatury faktu i wyprzedza wszystkie późniejsze książki tego rodzaju. *The Dark Side of the Moon (Ciemna strona księżyca)* jest zbiorem bezpośrednich świadectw, zbrodni wojennych, popełnianych na obywatelach polskich przez okupantów sowieckich w czasie II wojny światowej⁴⁹, wydanym na przekór ugodowej wobec Stalina polityce ówczesnych władz Wielkiej Brytanii. Przedmowa Eliota dowodzi, zdaniem Terleckiego, że:

„[...] w roku 1946 Eliot widział w opanowanej przez Sowiety Polsce próbę niszczenia jednego wzorca kulturowego i zastępowania go innym (czego nie widzieli nawet Polacy). Wystawiając chlubne świadectwo swojej inteligencji i odwadze, stwierdzał, że nie jest to sprawa dotycząca tylko Polski [...] Pisał: »Dla Europejczyka jest to zagadnienie, czy Europa, kultura zachodnia zdoła przetrwać«. Nikt nie stworzył jaśniejszego wzorca, o jaką stawkę idzie gra”.

Prawdopodobnie to właśnie wystąpienie Eliota oraz późniejsze stwierdzenie w *Głosach o kulturze*⁵⁰, że „Rosjanie są pierwszym nowoczesnym narodem świadomie praktykującym polityczne kierowanie kulturą i atakującym we wszystkich punktach kulturę narodu, który chcą opanować”, wywołały – jak pisze Terlecki – „wściekłość Sowietów”. Toteż „właśnie w Polsce, na zjeździe pisarzy we Wrocławiu (1948), pod-

⁴⁸ Anon., *The Dark Side of the Moon* with an introduction by T.S. Eliot, London: Faber & Faber, 1946.

⁴⁹ Tom ten nie doczekał się polskiego przekładu. W roku 1947 ukazał się ponownie po angielsku, w dużym nakładzie w USA i w Szwecji po szwedzku: *Polen under skäran* (Polska pod sierpem), a w rok potem we Włoszech: *L'altra faccia della luna* (1948), cały czas anonimowo. W roku 1989 doczekał się ponownego wydania już bez przedmowy Eliota. Historyk John Coutouvidis wydał wtedy wojenne świadectwa Polaków jako materiały historyczne, tym razem już pod nazwiskiem autorki. Okazała się nią brytyjska dziennikarka, znajoma Heleny Sikorskiej, która wraz z mężem znalazła się podczas wojny w Rosji sowieckiej i na miejscu spisała zeznania naocznych świadków wydarzeń, w których sama również uczestniczyła. Patrz: Z. Zajdlerowa, *The Dark Side of the Moon*. A new edition, ed. J. Coutouvidis, T. Lane, New York, 1989. Por. też: J. Coutouvidis, J. Reynolds, *Poland 1939–1947*, Leicester, 1986. Powyższe informacje zawdzięczam mgr Marlenie Sülberg.

⁵⁰ T.S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, London: Faber & Faber, 1948, reprint 1958.

rzędny politruk kulturalny, Fadiejew, napiętnował Eliota takimi słowami: »Gdyby hieny miały wieczne pióra i maszyny, pisałyby tak jak Eliot«⁵¹.

Terlecki wspomina też ariańskie, bliskie Braciom Polskim, korzenie Eliota oraz jego późniejszy akces do Kościoła anglikańskiego i sympatię dla Rzymu. W podsumowaniu zaś *Świateł nad ziemią jałową* jeden z najprzenikliwszych krytyków polskich pisze: „Eliot doszedł do syntezy ideowej pełniejszej niż jakikolwiek poeta współczesny”. Znając biografie poety, porównuje go jednak do „Danteo bez Beatrycze”: „Dante bez Beatrycze, Dante-purytanin, połączenie najwyższego artystycznie dziedzictwa katolicyzmu i najsakrajniejszego ideowo dziedzictwa anglikanizmu”.

Zakończenie eseju Terleckiego z roku 1956 przywodzi na myśl powojenne zmagania poezji polskiej, która w kraju i na emigracji starała się godzić walkę o autonomię poetyckiego słowa z doraźną publicystyką podporządkowaną konieczności służenia ludziom. Krytyk pisze:

„W naszym świecie okrutnie zagrożonym, wepchniętym w odmet, Eliot, poeta nieuchylający się od publicystyki, stanowi postać przejmującej powagi. Wzbudza dla poezji uczucie czci, wskazuje w niej najwyższy, ocalający sens życia, wykwit religii i kultury, wiary i myśli, samotnej kontemplacji i czynnego uczestnictwa – wespół z ludźmi i dla ludzi”.

Słowa te przystają w sposób szczególny do twórczości Zbigniewa Herberta, który od chwili swego debiutu pozostał najbardziej związanym z T.S. Eliotem poetą polskim⁵², co zbliżyło go do Miłosza. Odniesienia do Eliota obecne są zarówno w sferze formy, jak i treści jego wierszy oraz esejów, które wyrosły ze szczególnie rozumianej tradycji, której się nie dziedziczy, lecz własnym wysiłkiem zdobywa (*Siena*, BO 1962). Wysiłkowi temu towarzyszy postawa kontemplacji i duchowa pokora wobec arcydzieł przeszłości, a także umiejętność odkrywania niewidzialnych tablic wartości, ukrytych pod mało atrakcyjnym pozorem. Pokazał to Stanisław Barańczak w swej analizie wiersza *Pan Cogito o nocie*

⁵¹ W streszczeniu podanym przez londyński „The Times” wrocławski incydent z udziałem Aleksandra Fadiejewa, który był wtedy sekretarzem Związku Pisarzy Radzieckich, zreferowano następująco: *The World Congress of Intellectuals dedicated by the French and Polish organizing committees to find a road to peace opened in anything but a peaceful manner today... Mr Fadiev also attacked schools of writing which „bred aggressive propaganda” and naming T.S. Eliot, Eugene O’Neill, John dos Passos, Jean Paul Sartre and Andre Malraux, he said: „if hienas and jackals could use a fountain pen, they would write such things” as produced by these men. The soviet writer’s drew a template but firm reply from Mr. Olaf Stapeldon, who [...] answered Mr. Fadiev specially on Mr. Eliot, saying that while they might not agree with his politics, he certainly was an important figure in British poetry.* „The Times”, London: August 26th, 1948, 3. Relację tę wyszukała mgr Marlena Sülberg.

⁵² Eliot z uznaniem czytał jego wiersze w przekładach Miłosza. Por. Z. Najder, *T.S. Eliot, „Twórczość”* 3 (1965), 136–139.

z tomu *Raport z obłązonego miasta* (1983)⁵³. W tomie tym poeta wzbogaca „obywatelski”, etyczny nurt swej twórczości z lat siedemdziesiątych – wątkiem estetyczno-metafizycznym, który w poprzednich latach uległ przytłumieniu, lecz powrócił w wierszu poświęconym roli wyobraźni w procesie stawania się pełnym człowiekiem (*Pan Cogito i wyobraźnia*).

Eliota, jakiego w Polsce nie znamy, przybliży natomiast ostatni tom Herberta *Epilog burzy* (1998), w którym pojawiają się delikatne obrazy-impresje, jako ekwiwalenty trudnych do jednoznacznego określenia stanów „myślo-uczuć”⁵⁴. Jest to przełomowy postulat artystyczny Eliota, z wiersza o płaczącej dziewczynie⁵⁵, najtrudniejszy do urzeczywistnienia w materiale języka⁵⁶. Świadectwo Herberta, że czytał *La Figlia che Piange* [1917] podczas wojny, jeszcze jako chłopiec⁵⁷, pojawiło się w druku dopiero w roku 2001. Towarzyszy mu wyznanie poety, że Eliot „był darem losu dlań przeznaczonym”⁵⁸. Powojenne dzieje polskiej recepcji T.S. Eliota w wieku XX zamyka *Ziemia jałowa* w przekładzie Czesława Miłosza, wznowiona w roku 2004 ze wstępem tłumacza, który przypomina, że zawiera ona pesymistyczną diagnozę cywilizacji zachodniej, „wyrażoną za pośrednictwem obrazów, które ułożone są jak mozaika i przedstawiają różne aspekty zachodniej cywilizacji, ocenianej z oczywistą tendencją satyryczną”. Ten wątek formalno-treściowy podjął w powojennej poezji polskiej Tadeusz Różewicz, który „czuje się jakby »u siebie« w jałowej ziemi Eliota, natomiast za żadną cenę nie daje się zaciągnąć w metafizyczne lub poetyckie niebo, jakkolwiek boleśnie odczuwa jego brak”⁵⁹.

⁵³ *Cnota, nadzieja, ironia* [w:] S. Barańczak, *Tablica z Macondo*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1990.

⁵⁴ Miłosz, 2001, 208.

⁵⁵ C.K. Stead, 1967.

⁵⁶ *Ibidem*, 207.

⁵⁷ Musiał więc czytać ten wiersz w oryginale, gdyż polski przekład *La Figlia che Piange*, pióra Pawła Mayewskiego, pojawił się dopiero [w:] P. Mayewski, *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, 135.

⁵⁸ *Podziękowanie* [w:] Z. Herbert, *Węzeł gordyjski*, Warszawa: Biblioteka Więzi, 2001, 544–546.

⁵⁹ *Eliot i Arcadia Różewicza* [w:] J. Ward, 2001, 202.



Bibliografia

- The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber [1969], reprint 1970.
- Selected Essays by T.S. Eliot*, Boston: Faber & Faber, third enlarged edition [April 1951] reprint 1980.
- Eliot, Thomas Stearns, *Notes Towards the Definition of Culture*, London: Faber & Faber, 1948, reprint 1958.

Przekłady polskie

- Eliot, Thomas Stearns, *Wybór poezji*, opracowanie Wanda Rulewicz i Krzysztof Boczkowski, Wrocław: Ossolineum, 1990, BN II nr 230.
- Eliot, Thomas Stearns, *Poezje wybrane*, wstęp Waław Borowy, Warszawa: Pax, 1960, 1988.
- Eliot, Thomas Stearns, *Poezje*, wybór i posłowie Michał Sprusiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Eliot, Thomas Stearns, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, przeł. i komentarz Krzysztof Boczkowski, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 2001.
- Eliot, Thomas Stearns, *Wybór dramatów*, wybór i posłowie Michał Sprusiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- Eliot, Thomas Stearns, *Cocktail Party*, przeł. Wiesław Juszcak, Kraków: Universitas, 2001.
- Eliot, Thomas Stearns, *Szkice literackie*, red. Witold Chwałewik, Warszawa: Pax, 1963.
- Eliot, Thomas Stearns, *Szkice krytyczne*, przeł. Maria Niemojowska, Warszawa: PIW, 1972.
- Eliot, Thomas Stearns, *Little Gidding* [w:] *Z Tobą, więc ze Wszystkim...*, wybór i przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Znak, 1988.
- Eliot, Thomas Stearns, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, red. Magdalena Heydel, Kraków: Znak, 1998.
- Eliot, Thomas Stearns, *Koty*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, 2005.
- Eliot, Thomas Stearns, *Ziemia jałowa. The Waste Land*, przeł. i wstęp Cz. Miłosz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.

Zarysy recepcji:

- Dudek, Jolanta, *T.S. Eliot a poezja polska*, „Ruch Literacki” z. 3 (1996).
 Eliot, Thomas Stearns, *Wybór dramatów*, wybór i posłowie Michał Sprusiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
 Eliot, Thomas Stearns, *Wybór poezji*, opracowanie Wanda Rulewicz i Krzysztof Boczkowski, Wrocław: Ossolineum, 1990, BN II nr 230, CVIII–CXVII.
 Sprusiński, Michał, *Poeta wielkiego czasu* [w:] T.S. Eliot, *Poezje*, wybór i posłowie Michał Sprusiński, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.

Krytyka, opracowania, wiersze

- Borowy, Waclaw, *T.S. Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji (1934–1935)*.
 Borowy, Waclaw, *Wędrownka nowego Parsyfala. Poezja T.S. Eliota (1936)* [w:] *Studia i szkice literackie*, t. I, Warszawa: PIW, 1983, 499–547.
 Barańczak, Stanisław, *Cnota, nadzieja, ironia* [w:] *Tablica z Macondo*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1990.
 Czechowicz, Józef, (przeł.), *Marsz triumfalny*, „Pion” 5 (1937).
 Czechowicz, Józef, (przeł.), *Wędrownka Trzechkrólowa*, „Pion” 31 (1938).
 Czechowicz, Józef, (przeł.), *Pieśń Symeona*, „Ateneum” 1 (1939).
 Czechowicz, Józef, (przeł.), *Preludium*, „Ateneum” 1 (1939).
 Czechowicz, Józef, (przeł.), *Wybór poezji*, wstęp Tadeusz Różewicz, Warszawa: PIW, 1967.
 Czerniawski, Adam, *O poezji Eliota*, „Więź” 11–12 (1961).
 Dudek, Jolanta, *Miłosz wobec tradycji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 4 (1981), 107–121; przedruk [w:] Dudek, Jolanta, *Poezja polska XX wieku wobec tradycji*, Kraków: Universitas, 2002.
 Dudek, Jolanta, *Dramaturgia wyobraźni i racjonalizmu intuicyjnego w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *ibidem*.
 Fry, Northop Herman, *T.S. Eliot. An Introduction*, Chicago–London, 1981.
 Gardner, Helen, *The Art of T.S. Eliot (1949)* London: Faber & Faber, 1968, reprint 1972 (*The Auditory Imagination; The Music of „Four Quartets”; The Poetic Communication; The Dry Season; The Time of Tension; The Language of Drama; The Approach to the Meaning*).
 Górczyńska, Renata, (Czarnecka, Ewa), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
 Grochowiak, Stanisław, *Eliotowa propozycja*, „Więź” 3 (1959).
 Herbert, Zbigniew, *Siena* [w:] *Barbarzyńca w ogrodzie (1962)*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996.
 Herbert, Zbigniew, *Duszyczka [1973]* [w:] *Labirynt nad morzem*, Warszawa: „Zeszyty Literackie”, 2000.
 Herbert, Zbigniew, *Podziękowanie* [w:] *Węzeł gordyjski*, Warszawa: Biblioteka Więzi, 2001, 544–546.
 Heydel, Magdalena, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław: FNP, 2003.
 Leavis, Frank Raymond, *T.S. Eliot* [w:] *New Bearings in English Poetry (1932)*, Harmondsworth, Middlesex, England: Pelican Books, 1972.

- Miłosz, Czesław, (przeł.), *Jałowa ziemia*, „Twórczość” z. 10 (1946).
- Miłosz, Czesław, (przeł.), *Gerontion, Jałowa ziemia, Wydrążeni ludzie, Burnt Norton* [w:] *Czas niepokoju. Antologia współczesnej poezji brytyjskiej i amerykańskiej*, red. Paweł Mayewski, Karl Shapiro, New York: The East Europe Institute – Criterion Books, 1958, 137–201.
- Miłosz, Czesław, *Wprowadzenie w Amerykanów. Rzecz o poezji amerykańskiej* (1947) [w:] *idem, Kontynenty*, Paryż, 1958; Kraków: Znak, 1999.
- Miłosz, Czesław, *Myśli o T.S. Eliocie* (1965) [w:] *Prywatne obowiązki* (1971), Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Miłosz, Czesław, *Świadcтво poezji* (1983, Paryż), Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, ed. Malcolm Bradbury, James McFarlane, London: Penguin Books, 1976, 1991.
- Przybylski, Ryszard, *Zagłada Arkadii* [w:] *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa: Czytelnik, 1966.
- Przybylski, Ryszard, *To jest klasycyzm*, Warszawa: Czytelnik, 1978.
- Różewicz, Tadeusz, *Wstęp* [w:] Józef Czechowicz, *Wybór poezji*, Warszawa: PIW, 1967.
- Różewicz Tadeusz, *Et in Arcadia ego* [1961] [w:] T. Różewicz, *Poezja 2*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988, 62–85.
- Różewicz, Tadeusz, *Duszyczka* [1976] Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Różewicz, Tadeusz, *Tempus Fugit* [w:] *Wyjście*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2004, 65–76.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa: Czytelnik, 1968.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Animula, vagula, blandula* [w:] *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa: PIW, 1967.
- Stawińska, Irena, *Dramaty T.S. Eliota* [w:] *Sceniczny gest poety*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1960.
- Stead, Christian Karlson, *The New Poetic: Yeats to Eliot* (1964), London: Penguin Books, 1967 (*Eliot's „Dark Embryo”. The merger of morals and aesthetics; The poetry of T.S. Eliot. Affirmation and the Image*).
- Stead, Christian Karlson, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London: Macmillan, 1986, 1989 (2. *Yeats, Eliot, Pound – the Symbolist Inheritance*).
- Taborski, Bolesław, *Eliot* (1967) [w:] *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*, opracowaie Bogdan Czajkowski, Warszawa: Czytelnik, 2002, 464–465.
- Terlecki, Tymon, *Norwid i Eliot* (1956) [w:] *idem, Szukanie równowagi*, Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy, 1988.
- Ward, Jean, *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków: Universitas, 2002.
- Williamson, George, *A Reader's Guide to T.S. Eliot (A Poem by Poem Analysis)*, London: Thames & Hudson 1955, 1988 (*The Waste Land, The Hollow Men, The Journey of the Magi, Ash Wednesday*).