

ARENT VAN NIEUKERKEN

NORWID EUROPEJSKI

Zastanawiając się nad recepcją twórczości Norwida, trudno nie zwrócić uwagi na wielość przywoływanych zwykle kontekstów porównawczych. Wszystkie te konteksty wykazują jednak pewną wspólną cechę. Niezależnie od tego, czy mające nobilitować Norwida pokrewieństwa lub zbieżności odnosiły się do Baudelaire'a, parnasistów i symbolistów czy też do Hopkinsa i Eliota, zawsze uwydatniały one „europejskość” Norwidowskiej poezji, i to w znaczeniu jej przynależności do głównej linii rozwojowej kultury śródziemnomorskiej.

Uzasadniając pożytki z tłumaczenia utworów Norwida dla zachodniego odbiorcy, można się oczywiście odwoływać do tych samych kontekstów ogólnoeuropejskich. Sądzę jednak na podstawie własnych doświadczeń (myślę o swojej indywidualnej recepcji twórczości Norwida oraz o swoich własnych próbach jej tłumaczenia), że taka komparatystyczna lektura może stać się powodem nieporozumień zniekształcających wymowę tej twórczości. Uniemożliwia często właściwą ocenę jej walorów artystycznych. Jako „parnasista” Norwid rzeczywiście nie wytrzymuje porównania z Baudelaire'em czy Leconte de Lisle'em, ale są przecież – skoro już aktualizować poezję Norwida (a tłumacz ją nieodzownie aktualizuje) – konteksty o wiele bardziej dla zachodniego odbiorcy istotne. Przede wszystkim to, że Norwid jest poetą p o l s k i m, i właśnie jako poeta polski jawi się czytelnikowi z Zachodu. Owo banalne stwierdzenie ma doniosłe konsekwencje. Polska jest bowiem dla zachodniego odbiorcy krajem należącym do obszaru geograficznego w szczególności nacechowanego. Nieważne, czy nazywamy ów obszar Europą Wschodnią czy Środkową. Istotne jest to, że zarówno pierwsze, jak i drugie określenie wyznacza pewien zakres wartości oraz pewien sposób ich przeżywania. Wydaje się, że właśnie one będą dla zachodniego czytelnika pierwszym kontekstem interpretacyjnym utworów Norwida. Pierwszym kontekstem nie tylko dla odbiorcy, ale także dla tłumacza. Wybór przekładanych utworów

jest więc zawsze aktualizacją pewnych szczególnie żywotnych w danym momencie aspektów owej twórczości, przy pominięciu innych, w tłumaczeniu odczuwanych jako anachroniczne.

Aby więc przedstawić funkcjonowanie Norwidowskiej poezji w kontekście zachodnim, należy analizować ją pod kątem jej wschodnioeuropejskich konotacji. Niezbędne wydaje się tutaj jeszcze jedno stwierdzenie: subtradycja tłumaczonej literatury wschodnioeuropejskiej na pewno nie pokrywa się z „prawdziwym” kształtem tej literatury w macierzystym odbiorze. Cała literacka walka Norwida z pokoleniem wieszczów, od których, jak pisze, „[...] nie wziętem / Listka jednego, ni ząbeczka w liściu, / Prócz może cieniu chłodnego nad czołem” (PWsz 2, 15), to dla angielskiego odbiorcy w najlepszym wypadku fakt znany z drugiej ręki. Te elementy natomiast, które stanowią o aktualności poezji Norwida, chociażby na poziomie najbardziej upraszczających lektur publicystycznych, nabierają dodatkowego znaczenia. Nie oznacza to wcale, że wolno lekceważyć znaczenie kontekstu literatury „docelowej”. Jej rola wzrasta w miarę eksponowania walorów artystycznych przekładu.

Nie można jednak powiedzieć, że estetyczna asymilacja przełożonego utworu przez otoczenie literatury „docelowej” jest jedynym kryterium decydującym o randze przekładu. Estetyczna hierarchia w literaturze napisanej po angielsku, czyli w języku o światowym zasięgu, odznacza się swoistym uniwersalizmem. Jest na tyle pojemna, że poeci tacy jak Kawafis, Mandelsztam i Brodski mogą bardziej niż np. Dylan Thomas wpływać na oczekiwania czytelnicze co do treści i formy poezji. Zacieranie się granic pomiędzy literaturą angielskojęzyczną i literaturą światową kształtuje świadomość zupełnie inną niż ta XIX-wieczna, kiedy tzw. Weltliteratur była przede wszystkim argumentem na rzecz egzotyki, przeciwko tradycji starożytności i Renesansu. Współcześnie zaś nie chodzi o skłonności do eskapizmu, ale o swoiste napięcie pomiędzy dystansem i bliskością, światem przedstawionym osadzonym w skrajnie odmiennych realiach ideologicznych i materialnych a koniecznością podejmowania w nim podobnych jak we własnym świecie decyzji moralnych. Owe obce realia nie są tylko mniej lub bardziej malowniczymi dekoracjami, ale należą do istoty sprawy.

Wydaje się, że w podobny sposób można by też interpretować twórczość Norwida. Nie dotyczy to, rzecz jasna, całego jego dorobku. Przyjmując tę perspektywę nie będziemy się interesowali jakąś r e p r e z e n t a t y w n ą antologią jego utworów, ale zajmiemy się tymi aspektami owej poezji, które stanowią o jej a k t u a l n o ś c i i o r y g i n a l n o ś c i.

Rozpocznię od omówienia przekładów na angielski, dokonanych przez Adama Czerniawskiego¹. Wysunięty przez tłumacza w posłowie do tego tomu postulat, by pokazywać przede wszystkim oryginalność Norwida, stwarza dogodne warunki do aktualizującej postawy. Dzięki temu nie tylko rozszerzymy granice interpretacyjne polskiej poezji XIX-wiecznej, ale podejmiemy też próbę ukazania asymilacyjnych zdolności zachodniej świadomości literackiej. Nie trzeba chyba dodawać, że taką anachroniczną lekturę poezji Norwida cechuje programowy subiektywizm. Wydaje się jednak, że przywoływane w trakcie analizy konteksty porównawcze można przynajmniej częściowo zweryfikować, aczkolwiek sformułowanie kryteriów, wyjaśniających, jakie utwory, oryginalne i tłumaczone, składają się na kanon (tradycję kluczową) literatury anglosaskiej, pozostaje zadaniem niełatwym.

*

Zastanówmy się, czy dają się wyodrębnić jakieś zasady rządzące procesem selekcji przetłumaczonych przez Czerniawskiego utworów. Wydaje się, że można wyróżnić wśród nich trzy podstawowe kręgi tematyczne. Pierwszy, na który składają się wiersze o relacji między egzystencją a historią, jest reprezentowany przez takie utwory, jak *Siła ich. (Fraszka) – (Their strength)* i *Memento*. Drugi krąg porusza ważne dla Norwida zagadnienie poezji jako instancji demaskującej fałsz i kłamstwo. Obejmuje on wiersze o tematyce salonowej (*Marionetki – Marionettes, Kółko – The small circle, Ostatni despotyzm – The last Despotism*), ale nie tylko. Świadczy o tym choćby obecność takiego dantejskiego wiersza jak *Źródło (The source)*. Tematyka salonowa nie wyklucza poza tym perspektywy historycznej (wiersz *Idącej kupić talerz pani M. – To Madame M. going to buy a plate*). Trzeci krąg tematyczny wyznacza relacja pomiędzy poezją a przestrzenią archetypiczną (*Sfinks – Sfinx, Narcyz – Narcissus*). Motyw Narcyza był bardzo popularny zarówno wśród manierystów, jak i symbolistów, ale sposób jego wykorzystania przez Norwida wydaje się diametralnie różny od tamtych wzorów. Archetypiczny Narcyz w *Vademecum* jest postacią pozbawioną indywidualnych znamion, wprowadzoną po

¹ C. K. N o r w i d. *Poezje*. Wybrał, przełożył na język angielski i posłowiem opatrzył A. Czerniawski. Kraków 1986 (C. K. N o r w i d. *Poems*. Selection, translation and afterword by A. Czerniawski) – dalej cyt. C z e r n i a w s k i.

to, żeby zilustrować coś w rodzaju moralizującej przypowieści. Utwory takie ratuje przed kaznodziejską banalnością dramatyzm sytuacji, w jakiej znajduje się (zwłaszcza w *Sfinksie*) mitologiczny protagonista. Wydaje się, że takie traktowanie tematów mitycznych musi być szokująco oryginalne dla czytelników przyzwyczajonych do hermetycznej wykładni mitów w poezji Yeatsa i antropologicznej postawy Eliota w *Ziemi jałowej*. Kontekstem ułatwiającym recepcję Norwidowskich utworów osnutych wokół tematyki mitologicznej może być poezja Zbigniewa Herberta, często zresztą tłumaczonego na języki zachodnie. Można tutaj wymienić np. wiersz *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi*².

Osobno należy rozpatrywać takie utwory jak *Bema pamięci żałobny-rapsod* (*A funeral rhapsody in memory of General Bem*) i *Do Emira Abd el Kadera w Damaszku* (*To Emir Abd El Kader in Damascus*). Znamienna dla nich poetyka wiersza okolicznościowego odśłania drugą, XIX-wieczną stronę Norwidowskiej poezji. Kontekstem kierującym zabiegami interpretacyjnymi powinny być tutaj realia historycznoliterackie, i to mimo ponadczasowości sensów, których figurą są losy Bema i Abd el Kadera (różnica między zawodowym żołnierzem a prawdziwym rycerzem). Wyraźne zindywidualizowanie bohaterów idzie tu w parze z pewnymi ustępstwami na rzecz odbiorcy, którego obraz jest zawsze silnie zaznaczony w twórczości okolicznościowej. Wiersze te są na pewno mniej „ciemne” niż większość utworów Norwida, ale współczesnemu czytelnikowi zachodniemu trudno przekroczyć horyzont czasowy świata przedstawionego, co z kolei przeszkadza w aktualizacji innych warstw dzieła.

Epicedium lub uroczysta oda o egzemplarycznie „cnotliwych” osobistościach publicznych były już w wiktoriańskiej Anglii gatunkami na marginesie „prawdziwej” poezji. Kultywowanie ich należało do zawodowych obowiązków kolejnych poetów-laureatów. Ale nawet wtedy, gdy przedmiotem tego pokroju publicznej poezji stawały się osobistości autentycznie zasłużone, jak np. Wellington w długiej elegii Tennysona, trudno było nie zauważyć, że idealizujące środki klasycystycznej w istocie ody już nie przystają do obrazu wodza XIX-wiecznej armii. Jest wysoce znamienne, że ów typowy dla ody proces zespolenia dzielności indywidualnego człowieka ze zbiorowymi wydarzeniami Historii zachodzi tylko w wypadku wielkich buntowników burzących istnieją-

² Z. H e r b e r t. *Raport z obłożonego miasta*. Wrocław 1992 s. 6.

cy ład lub Prometeuszów stwarzających nowy porządek. Dzieje się tak np. w krótkim wierszu Hermana Melville'a *The Portent* o kaźni Johna Browna³. Utwór ten powinien zainteresować norwidologów nie tylko z uwagi na temat, ale również ze względu na obecność bardzo norwidowskiego obrazu siwej brody powieszzonego szermierza obywatelskich praw Murzynów jako meteoru (dlaczego nie „komety”?) wojny: „Hidden in the cap / Is the anguish none can draw; / So your future veils its face, / Shenandoah! / But the streaming beard is shown / (Weird John Brown), / The meteor of war!” Rzuca się w oczy, że John Brown też nie jest zawodowym żołnierzem (trudno sobie wyobrazić równie autentyczny wiersz nawet o tak kolorowej postaci jak generał Ulysses S. Grant), ale rycerskim męczennikiem Dobrej Sprawy.

Wraz z reakcją na kurczenie się tematyki wiktoriańskiego wierszotwórstwa zrodziła się w latach dwudziestych naszego wieku silna tęsknota za poezją, która mogłaby mówić o wszystkim, od rzeczy najbliższych po sprawy wagi państwowej. Krytycy i sami twórcy (wśród nich Eliot i Leavis) przypomnieli sobie, że elżbietańscy poeci i przedstawiciele szkoły metafizycznej, znów docenionej po dwustu latach szyderstw, byli nie tylko kapłanami pięknego słowa, ale w wielu wypadkach również mężami czynu. Miało to wpływać na szerokość horyzontów i poziom intelektualny poezji Johna Donne'a, Andrew Marvella i Johna Milтона.

Jeżeli spojrzymy z takiej perspektywy na rozwój polskiej poezji, okaże się, że zarówno emigracyjni romantycy, jak i współcześni nam poeci działający w warunkach totalitaryzmu spełniają idealnie ów implikowany postulat artystycznie ciekawej poezji o prawdziwie ludzkim znaczeniu. Wracając do twórczości Norwida w przekładzie na angielski, można powiedzieć, że napięcie między publicznym obowiązkiem poety i jego artystycznym powołaniem wydaje się najbogatsze problemowo (a więc szczególnie ciekawe) w utworach należących do dwóch pierwszych kręgów tematycznych: losu jednostki wobec żywiołu historii oraz jej zadań w demaskowaniu społecznego fałszu.

Przyjrzyjmy się, w jaki sposób manifestuje się owo napięcie na przykładzie kilku przełożonych przez Czerniawskiego utworów. Egzemplaryczna wydaje się Norwidowska fraszka *Siła ich*. Najprostsza jej lektura korzysta z dzieła

³ Zob. antologia *Victorian & Edwardian Poets*. The Viking Portable Library ed. W. H. Auden. New York 1950 s. 298.

jako pretekstu do odczytywania treści dziennikarskich. Łatwo sobie wyobrazić, w jaki sposób zostaną zrozumiane wersy (cytuję angielską wersję):

Commanders valiant, armies fully trained,
Police: male, female, uniformed and plain,
United against whom?
A few ideas that aren't new!⁴

Jeżeli się pamięta, że przełożony przez Czerniawskiego wybór Norwida ukazał się w r. 1986, to zarysowanie ówczesnego kontekstu interpretacyjnego „fraszki” nie sprawi większych trudności. Konotacje polityczne wiersza rozszyfruje nawet jakiś niezbyt biegły w tłumaczeniu ezopowej mowy czytelnik prasy angielskojęzycznej. Przejrzystość przypowieści o „bitnych generałach” może się wobec tego wydawać negacją wszystkich właściwości znamionujących „formę poruszoną”⁵. Aby tak jednak stać się mogło, musiało owych „kilka myśli, co nie nowe”, wejść w krwiobieg świadomości literackiej przeciętnego zachodniego czytelnika poezji, nie mówiąc już o twórcach. Otóż tematy wschodnioeuropejskie zyskiwały coraz większą popularność w ciągu ostatnich dwudziestu lat (mniej więcej od czasu zdławienia Praskiej Wiosny⁶). Duchowa (i realna) odyseja Norwida może być zatem odbierana jako swoista prefiguracja podobnych doświadczeń współczesnych nam pisarzy. Istotna jest przy tym okoliczność, że przestrzeń współczesnej psychomachii, której podmiot stanowi poeta walczący o zwycięstwo autentycznych wartości etycznych, jest przestrzenią zniewolenia zewnętrznego. A właśnie ona stała się namacalnym obszarem narodzin prawdziwej poezji, która nie jest ani estetyczną grą, ani ciemną inkantacją, ale świadczeniem odwiecznym, niepodwa-

⁴ Czerniawski s. 8.

⁵ Termin „forma poruszona” został wprowadzony przez M. Głowińskiego w artykule pt. *Ciemne alegorie Norwida*. W: *Cyprian Norwid. W setną rocznicę śmierci poety. Materiały z sesji poświęconej życiu i twórczości C. Norwida (27-29 października 1983)*. Red. naukowa S. Burkot. Kraków 1991 s. 194.

⁶ Najlepszym dowodem wzrastającego znaczenia poezji krajów środkowo- i wschodnioeuropejskich w świecie anglosaskim jest układ nowej antologii poezji europejskiej opracowanej przez wpływowego krytyka A. Alvareza (*The Faber Book of Modern European Poetry*. London 1992). W tradycyjnych antologiach przegląd obcych literatur zaczyna się zazwyczaj od literatury francuskiej lub niemieckiej, podczas gdy obszar środkowoeuropejski występuje w najlepszym wypadku tylko na końcu. Alvarez odwrócił proporcje. Pierwsze miejsce w jego antologii zajmuje literatura polska, przed czeską i węgierską. Wybór takiego, a nie innego układu jest świadomą decyzją redaktora, wynikającą z przesłanek merytorycznych.

żalnym, aczkolwiek śmiertelnie zagrożonym, o wartościach Piękna, Dobra i Prawdy.

Obszar ten zajmuje centralną pozycję wobec peryferyjnej – z punktu widzenia prawdy poezji – areny zniewolenia wewnętrznego, którą jest zachodni świat „wieku kupieckiego i przemysłowego”. Na owych peryferiach prawda poezji nie może się ziścić, ponieważ napotyka zewsząd indyferentyzm i relatywizm moralny. Jedynym wyjściem dla poety wydaje się ucieczka do wieży z kości słoniowej albo jakiś woluntaryzm, który znajduje usprawiedliwienie w samym sobie⁷. O tym, że taki obraz sytuacji poezji na Zachodzie nie jest przerysowany, świadczy popularność – nie tylko wśród slawistów – Osipa Mandelsztama. Chodzi tutaj wprawdzie o poetę wybitnego, ale nie bez znaczenia są też fakty biograficzne, męczeńska droga, jaką odbył aż po śmierć w obozie na Syberii. To wszystko uczyniło z niego kogoś w rodzaju współczesnego Orfeusza, inspirującego swoją mitologią pokolenia angielskich, amerykańskich, a także polskich poetów. Mitycznymi patronami autentycznej poezji okazali się przede wszystkim rosyjscy poeci (Mandelsztam, Cwietajewa, Pasternak, Achmatowa – zob. np. wiersze Derka Walcotta: *Forest of Europe*, *Save Conduct* i *Marina Tsvetaeva*⁸, ale można powiedzieć, że niektórzy polscy poeci wywierali może mniej spektakularny, ale za to głębszy wpływ. Nasuwają się nazwiska Miłosza, Herberta i Szymborskiej. Czyżby ta okoliczność nie mogła ułatwić recepcji Norwida? Postarajmy się bliżej określić naturę owego wpływu.

Wydaje się on owocem recepcji zakładającej w nieznacznym tylko stopniu znajomość mesjanistycznej poezji polskiego romantyzmu. W XIX w. poezja ta trafiła do szerszej publiczności za sprawą takich pisarzy, jak Lamennais i Michelet. Fascynowała ich jednak przede wszystkim martyrologia polskich bojowników o wolność „waszą i naszą”. Nieprzypadkowo kluczowym dziełem okazały się wówczas *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Odbiór toczył się podobnymi torami jak w przypadku twórczości wyżej wspomnianej czwórki rosyjskich major poets. Dziś także ważne będą nie tylko

⁷ Zob. E. W i l s o n. *Axel's Castle*. Glasgow 1961 (rozdz. VIII pt. „Axel and Rimbaud”).

⁸ Zob. D. W a l c o t t. *Collected Poems 1948-1984*. London 1986 s. 375; *The Arkansas Testament*. London 1988 s. 46 i 89. Wiersz *The Forest of Europe (Las Europy)* został przełożony przez S. Barańczaka i opublikowany w „Zeszytach Literackich” (Paryż) 1985 nr 12 s. 95. Miał to być jeden z przykładów oddziaływania tematyki wschodnioeuropejskiej na poetów amerykańskich.

artystyczne walory wierszy Mickiewicza, ale i fakt, że ich autorem jest postać o rysach mitycznych, której losy uzyskują znaczenie dzięki temu, iż są prefiguracją losów współczesnych oponentów wobec przemocy totalitarnej. Wiersz *Requiem* Achmatowej staje się w ten sposób odpowiednikiem *Do matki Polki*. Analogia domaga się jeszcze głębszego uzasadnienia. Wydaje się, że obydwa utwory mogą być nośnikami autentycznych wartości tylko dlatego, iż powstały w bezdennej nocy Imperium. Ma ono różne wcielenia, ale jego istota pozostała od czasów żandarma Europy po schyłek władzy sowieckiej niezmienna. W jednym ze swych wierszy Mandelsztam wyznacza adresatowi jako miejsce spotkania Petersburg „w czarnym aksamicie sowieckiej nocy”, tam, gdzie „pogrzebali jakieś nocne słońce”, po to, żeby „po raz pierwszy wymawiać błogie i bezmyślne słowo”⁹. Gdyby owo słowo rozległo się poza tym obszarem absolutnego ucisku, w atmosferze półcienia i półświatła świata zachodniego, stałoby się bezprzedmiotowe i brzmiałoby fałszywie. Losowe perypetie na bezdrożach nocy absolutnej negacji etycznej można tylko przypominać. Każde ze słów składających się na świadectwa bezwyjściowej grozy, w której człowiekowi pozostaje jedynie wierność własnej mrocznej gwieździe, jest ściśle związane z biografią tego, który je wypowiadał. Biografia zaś staje się znakiem niemal metafizycznym, bo opowiada o walce z siłą, która symbolizuje wymiar nieskończonego Zła. Wydaje się, że mityczne znamię losów takich poetów przestania ich twórczość. O ile biografia takich poetów jak Mandelsztam może być źródłem inspirującym cudze utwory literackie, o tyle problemy artystyczne schodzą na dalszy plan i przestają być owocną propozycją dla prezentacji świata, gdzie wszystkie racje są dziwnie zmieszane i ani Zło nie jest wszechobecne, ani Dobro bez przeciwników. Gdzie nie wystarcza więc przypominać, jak „śpiewają błogich żon wysokie ramiona”. Nie ma mostu łączącego Erebus z czyścicem. Próbę opisu świata, w którym bohater liryczny nie musi być kategorią etycznie czystą, w którym niezłomni okazują się aż nadto ułomni, ale gdzie istnieje nadal pewna hierarchia niewątpliwych prawd w historii i w przyrodzie, prawd niewątpliwych i nietatwych, usiłują dać tzw. ironiczni moralisci¹⁰.

Przekazywanie takiej perspektywy zakłada jednak, że podmiot czynności twórczych przemawia w imię własnych, tzn. indywidualnie przeżywanych i

⁹ O. M a n d e l s z t a m. *Tristia*. Ann Arbor 1972 s. 46.

¹⁰ Zob. S. B a r a ń c z a k. *Norwid – obecność nieobecnego*. W: t e n ż e. *Tablica z Macondo*. Londyn 1991 s. 101.

wypracowywanych racji światopoglądowych. Obecność tego światopoglądu jest odczuwalna nawet wówczas, gdy w ramach tzw. liryki roli „ja liryczne” wygłasza wręcz przeciwstawne koncepcje. Istotne jest, żeby owa instancja nie stała się rzeczniczką martwych formuł jakiegoś zamkniętego w sobie i z góry narzuconego porządku, czy to intelektualnego, czy też mitycznego. Termin „liryka otwarta” wydaje się więc tu szczególnie fortunny. Aczkolwiek konwencje są stale przełamywane, owa liryka nie może jednak wynikać z zupełnej izolacji społecznej. Różnica między nią a poezją np. Mandelsztama polega na tym, że słowa „ironicznego moralisty” nie są wypowiedane w próżni, podczas przerażającej konfrontacji z totalną nicością, lecz znajdują oparcie wśród członków jakiegoś realnie istniejącego społeczeństwa. Poeta, przemawiając w imieniu zbiorowych racji etycznych, łatwiej wytrzymuje nacisk mrocznego imperium prześladowającego i wreszcie niszczącego współczesnych Orfeuszy. Fakt nieuniknionej styczności z obszarem negacji nie przekreśla świadomości, że poeta nie jest osamotniony, że może podzielić się swymi godzącymi w nicość racjami światopoglądowymi z realnie istniejącym społeczeństwem, które prowadzi tę samą walkę.

Nie jest chyba przypadkiem, że taka koncepcja roli poezji powstała po r. 1956 w Polsce, zatem w kraju, gdzie struktury przemocy były zawsze kwestionowane, nie tylko przez nieliczne jednostki, niejako na własną odpowiedzialność, ale właściwie (mniej lub bardziej otwarcie) przez przytłaczającą większość narodu. Na czym polegał ów proces demaskowania fałszu i przywracania właściwych perspektyw oceny etycznej, wyjaśnia cytat ze szkicu Mariana Stali o poezji Herberta:

Droga Herberta, pokazana w *Raporcie z obłożonego miasta*, wiedzie od zapisu zdarzeń (a więc: potocznie pojmowanego świadczenia historii), poprzez odnalezienie ich uogólnionego sensu, a więc rozpoznanie konkretnej sytuacji ludzkiej, do świadczenia wartościom, dającym nadzieję wewnętrznego ocalenia od zagrożeń beznadziejności i nihilizmu...¹¹

Czyż nie można tymi samymi słowami ująć funkcji, jaką przypisał poezji Norwid? Czy nie jest to wręcz zaproszenie do tego, aby uwspółcześnić treść fraszki *Siła ich?* „Dziennikarska” lektura wierszy „de publicis” Herberta czy Norwida oczywiście nie wystarcza. Przygotowuje dopiero następny krok, polegający na uświadomieniu sobie, że wymiar historii nie może sam w sobie

¹¹ M. S t a l a. *Chwile pewności*. Kraków 1991 s. 166.

rodzić jakichś transcendentnych wartości. Mogą one być realizowane dopiero po przywróceniu autentycznej relacji pomiędzy społeczeństwem i Sacrum. Okazuje się więc, że sposób konstruowania relacji osobowych w takim wierszu jak *Raport z oblężonego miasta*¹², aczkolwiek opiera się na obecności zbiorowego „my” („Zbyt słaby, żeby nosić broń i walczyć jak inni... nie znamy ich miejsca pobytu to znaczy miejsca kaźni... patrzymy w twarz głodu twarz ognia twarz śmierci / najgorszą ze wszystkich – twarz zdrady”), nie ma nic wspólnego z mitycznym, ponadhistorycznym (choć zrodzonym z historii) „my” polskiej poezji mesjanistycznej. Nieprzypadkowo protagonista wiersza Herberta jest tylko anonimowym kronikarzem, a nie kapłanem. Zbiorowość w wierszu Herberta nie istnieje przecież po to, żeby realizować jakiś gotowy wzór utopijnej ojczyzny, ale usiłuje zapewnić sobie przetrwanie, broniąc konkretnych racji etycznych. Wynik owej obrony może być wątpliwy – jej konieczność nie ulega wątpliwości. Usankcjonowana istnieniem sfery wartości sakralnych, nie może być jej namiastką.

Wydaje się, że taki kontekst ułatwia recepcję przekładu Norwidowskiego wiersza *Memento*¹³, utworu o wybitnie polskiej tematyce. Zachodni odbiorca może nie znać na tyle historii Polski porozbiorowej, żeby rozszyfrować alegoryczne znaczenie wszystkich architektonicznych szczegółów *Zamku z średnich wieków* („Oak doors hung on elegant hinges / Shaped like an eagle hammered out of nails” – „Dębowe wrota, na kształtnych zawiasach, / Formę mających orła, bitą z ćwieków” etc.), może nawet nie zdawać sobie sprawy z tego, że rzecz opisana w utworze odnosi się do międzynarodowych implikacji powstania styczniowego, ale ogólny obraz wystarcza do poprawnej lektury „dziennikarskiej” (czyli, jak ujmuje to Stala, do „potocznie pojmowanego świadczania historii”). Fakt, że sytuację geopolityczną Polski wyznacza pewien stały układ odniesień (również tutaj obecny: „Thus – between the breath of Asia and the West...” – „T a k – m i ę d z y A z j i t c h n i e n i e m a Z a c h o d e m...”), w którego świetle są „potocznie” interpretowane wszelkiego rodzaju wypowiedzi o niej, gwarantuje możliwość sensownego odbioru przekładu. Konteksty publicystyczne i literackie nakładają się na siebie.

Nawet jeżeli odbiorca przekładu *Memento* nie zna *Boissy Margrabiego*, Nadara lub Loli Montez i natury ich powiązania z Polską, to aforystyczne określenie położenia geograficznego kraju może mu się skojarzyć z wypowie-

¹² H e r b e r t. *Raport* s. 100.

¹³ C z e r n i a w s k i s. 30.

dziemi Churchilla, nazywającego Polskę po klęsce w kampanii wrześniowej „skąłą, która – aczkolwiek chwilowo zalana wodami oceanu, prędzej czy później wynurzy się z fal”. Po zdławieniu powstania warszawskiego tenże mąż stanu nie skąpił bohaterskim obrońcom miasta komplementów, twierdząc, że to nie może być koniec¹⁴. Choć w tych słowach trudno nie zauważyć poczucia winy z powodu własnej bierności wobec ginącego miasta, ich patos doskonale się mieści w kontekstach interpretacyjnych, którymi dysponuje zachodni odbiorca, aby odnaleźć uogólniony sens (Stala) zawartej w utworze alegorii. Tocząca się o zamek walka jest walką o najwyższą stawkę. Wymaga bardziej czynnego udziału niż „pisanie o niej atramentem” lub umieszczenie na dębowych wrotach nazwiska. Jest bowiem epizodem w odwiecznych zmaganiach wartości z nicością, i to epizodem niebłahym, skoro w trzeciej zwrotce wiersza wrota zamku są porównane do „opoki syjońskiej”, której nikt dotknąć nie śmie. Ostateczną sankcją owej walki jest więc znów, jak w *Raporcie z oblężonego miasta*, sfera Sacrum.

Walka o wartość, przeciwko nicości, ogranicza się nie tylko do przygranicznych terenów (byłego) Imperium. Jest ona prowadzona także na obszarze świata „wieku kupieckiego i przemysłowego”. Prawda, że charakter nicości jest tutaj nieco inny – nie polega na nagiej przemocy, sprowadza się do zapomnienia Sacrum na rzecz materii, techniki i konsumpcji. Posługując się językiem wyobraźni mitycznej, można powiedzieć, że widma z najgłębszego dna Tartaru, których jedyną nadzieją jest Orfeusz wyprowadzający swą Eurydykę z mroków na światło dzienne, stają się cieniami krążącymi po Polach Elizejskich. Pozorny ich błogostan maluje wymownie Norwidowski wiersz *Kółko* (*The small circle*¹⁵). Cienie te „Przechodzą – przechodzą – / Odpychają się, tańcząc z sobą lub w zabawie / Poufnej [...]”, ale „Głębia pomiędzy nimi wre i oceani”. Poeta-Orfeusz przypłacił swoje próby uśpienia totalitarnego Cerbera i zaczarowania metafizycznych sił nicości utratą życia. Męczeńska śmierć jest rękojmnią autentyczności owej poezji. Los poety usiłującego zdemaskować fałsz konwencji obyczajowych jest mniej tragiczny, ale równie bolesny. Spoty-

¹⁴ Cytuję z 10-tomowego holenderskiego przekładu pamiętników Churchilla z II wojny światowej (W. Ch. C h u r c h i l l. *Memoires over de tweede wereldoorlog*. Amsterdam/Brusel 1958). Pierwszy cytat pochodzi z t. 2 (s. 56), drugi z t. 9 (rozdz. pt. „Męczeństwo Warszawy”, s. 170).

¹⁵ C z e r n i a w s k i s. 56.

ka go ostracyzm ze strony tych, którzy „[...] tańczą: łonem zbliżeni do łona, / Polarnie nieświadomi siebie i osobni”.

Należy tutaj jednak dokonać pewnych istotnych rozróżnień. Samotność Norwida jako człowieka (nie da się jej przemilczeć przed obcojęzycznym odbiorcą) może się wydawać symbolem losu poety w czasie marnym i niepoetycznym. Czyż nie wypada jej uznać za jeden z czynników konstytuujących jego poezję? Gdyby jednak tak się stało, rozminęlibyśmy się z fundamentalnym przesłaniem twórczości autora *Vade-mecum*. Norwidowski podmiot liryczny nie jest bowiem samotny z własnego wyboru. Norwid nie był żadnym poète maudit. Jego osamotnienie było konsekwencją nieudanej próby przywrócenia poezji autentycznej więzi społecznej. Wyobcowanie poety jest więc najdalsze od postawy Sylwii Plath i Johna Berrymana, tych patronów poezji szukającej schronienia i oryginalności w chorobie psychicznej. Jeśli przyjmujemy, że takie losy stały się pewną figurą sytuacji poety w obojętnym, nastawionym na zysk i konsumpcję społeczeństwie świata kupieckiego i przemysłowego, można tylko stwierdzić, że Norwid stoi na przeciwnym biegunie. Według niego postawa taka nie może wyzwolić od ucisku i formy, jako że jej kultywowanie bywa wyrazem tychże konwencji, i to wyrazem bardzo przewrotnym¹⁶.

¹⁶ Mówiąc o nieprzystawalności poezji Norwida do różnych nurtów poezji anglosaskiej dążących do przekazywania emocji w najczystszej postaci, do wzorców więc poniekąd „romantycznych”, należy zwrócić również uwagę na próbę Alvareza wykorzystania twórczości Wata, Miłosza, Różewicza, Herberta i Zagajewskiego przeciwko tendencji zwanej „Little Englandism”. Mamy tutaj do czynienia z dziwnym paradoksem. Poetą najbardziej podziwianym przez trochę ksenofobicznych zwolenników „Little Englandism” był Philip Larkin. A właśnie jego twórczość została w sposób szczególnie kongenialny przełożona przez Barańczaka. Zacytujmy jeszcze fragment z przedmowy Alvareza, w którym explicite formułuje on kryteria wartościowania współczesnej poezji: „It is typical of Herbert, who is a great ironist, that he should write about his strengths as though they were limitations beyond his control... It is a poetry based on clarity, irony and a distaste for whatever is exaggerated or ornate or overstated, a poetry of private life, good behaviour and that much-abused term «decency»”. Co dotychczas słyszeliśmy, mogłoby być pochwałą zalet Larkina. Od postawy „małych Anglików” poezję tę odróżnia jeszcze inny czynnik: „Herbert’s authority as a poet is also a moral authority, and that is not a role writers in the West are accustomed to. Milton was probably the last English poet with that degree of ethical prestige, and when Shelley called poets «unacknowledged legislators» he was indulging in the sheerest wishful thinking”. Wszystko, co zostało tutaj powiedziane, moralny autorytet poety, nieufność do przesadnej emocji, deprecjonowanie ozdobności, można w pewnym sensie odnosić również do Norwida. Alvarez napisał swoją przedmowę w czerwcu 1991 r. i słusznie zasugerował, że środkowoeuropejska poezja po obaleniu komunistycznej

Równie daleko jak od poetyki zjawisk patologicznych znajduje się Norwidska twórczość od modnego kiedyś antropologizmu, ubóstwiającego prymitywne społeczności i pielęgnującego tzw. pierwotność („Widziałem Indian dzikich w Ameryce / I wiem, w ojczyźnie własnej, wyszli na co, / Gdy pogardzili rzemiosłem i pracą; / Na łowy jeżdżąc lub malując lice –”¹⁷). Nurt ten jest takim samym przejawem eskapizmu jak wszelka poezja hermetyczna, dostępna tylko dla wtajemniczonych, albo koncepcja literatury jako dowolnej gry wyobraźni. Wystarczy zestawić Norwida z tymi tendencjami, aby zajaśniała cała odrębność jego poezji. Nie powołuje się on na żadną prywatną mitologię (w przeciwieństwie np. do Yeatsa). Hermetyczność autora *Promethidiona* daje się przecież wyjaśnić w ramach kultury judeo-antyczo-chrześcijańskiej, jest więc organiczną kontynuacją głównej linii rozwojowej literatury europejskiej. Katolicki tradycjonalizm poety oraz jego antykwarskie zainteresowania stanowią czynnik uwiarygodniający jego twórczość w podobny sposób jak urzędowy anglikanizm i chrześcijańska tematyka w wypadku poezji Eliota po *Środzie popielcowej*.

Oryginalność Norwida wydaje się polegać na tym, że nie zamyka się on w wąskiej sferze nadwrażliwego „ja lirycznego”, ale przenosi swoją walkę o autentyczną komunikację, o przywrócenie właściwych proporcji pomiędzy racjami ludzkimi a sferą Sacrum, na teren wrogów tych postulatów. O bogactwie jego poezji stanowi zatem okoliczność, że cała przestrzeń świata „sielanki konsumpcyjnej”, obszaru negocjowania etycznego wymiaru dziejów i zapomnienia Sacrum, stać się może tematem poezji. Wypracowana przez Norwida forma jest na pewno pojemniejsza niż forma późnego Eliota. Owa tematyka będzie się jednak jawiła zachodniemu odbiorcy w nieco innym świetle, niż gdyby była ona poruszana przez jakiegoś miejscowego poetę zgłaszającego podobne pretensje do konsumpcyjnego społeczeństwa. Norwid w przekładzie na angielski pozostaje poetą polskim, a tym samym przybyszem z „obcej” strefy cywilizacyjnej, mimo całego zakorzenienia jego poezji w tradycji śródziemnomorskiej. Jednym słowem: jest e m i g r a n t e m.

Wydaje się jednak, że pojęcie „emigrant” ma w kontekście zachodnim zupełnie inne nacechowanie aniżeli w polskiej świadomości kulturowej. Nale-

dyktatury na pewno przejdzie ważne przeobrażenia. Czyżby oznaczały one także utratę przez poetę autorytetu moralnego?

¹⁷ C. N o r w i d. *Dzieła zebrane*. Opracował J. W. Gomulicki. T. 1. Warszawa 1966 s. 52 (dalej cyt. G o m u l i c k i).

ży przede wszystkim odżegnywać się od wszelkich konotacji z historycznie poświadczonym faktem istnienia „Wielkiej Emigracji” oraz działalności tak wybitnych jej przedstawicieli, jak Mickiewicz, Krasiński i Towiański. Kontekst ten będzie nieistotny dla określenia obecnego funkcjonowania pojęcia „poeta-emigrant” (a nie „poeta emigracyjny” – patrzymy na sprawę zachodnimi oczami, nie chodzi więc o przynależność poety do pewnej społeczności emigracyjnej, ale właśnie o jego status „emigranta”) w zachodniej świadomości literackiej. Tak rozumiana jego rola ma szerszy zasięg i uzyskuje znaczenie także dla rozwoju literatury przybranego kraju. Nie wyczerpuje się na byciu uchodźcą tęskniącym do swej na zawsze utraconej ojczyzny (może to być „kraj lat dzieciennych” Mickiewicza albo Rzym Owidiuszowych *Tristiów*, motyw często obecny w twórczości Mandelsztama). W przeciwieństwie do takiej postawy współczesny emigrant akceptuje kraj swojego (przymusowego) pobytu. Stara się wykorzystywać swój emigrancki los, aby wzbogacić literaturę przybranej ojczyzny. Nieraz posuwa się nawet tak daleko, że zaczyna pisać jej językiem, ale niezależnie od stopnia unarodowienia nigdy nie przestaje być percypowany właśnie jako przybysz.

Status „przybysza” jest jednak w pewnym sensie statusem uprzywilejowanym i pozwala wnieść nowe wartości do skostniałych wzorów literatury przybranego kraju. Że właśnie tak się dzieje w literaturach zachodnich (a szczególnie w literaturze emigranckich Stanów Zjednoczonych), świadczy renoma takich poetów i pisarzy, jak Josif Brodski, Czesław Miłosz i Milan Kundera. Emigranci nie zawsze muszą zresztą pochodzić z Europy Wschodniej, czego dowodzi inny laureat Nagrody Nobla – Derek Walcott, który urodził się w obszarze Morza Karaibskiego. Główną zaletą pisarzy emigracyjnych w oczach zachodniej krytyki było chyba wprowadzenie nowej powagi do literatury, świadomość, że jej stawką może być życie lub śmierć. Powołanie poety-emigranta do zdemaskowania „sielankowej” (tzn. pozahistorycznej) cywilizacji zapominającej o wartościach jest wiarygodne dlatego, że jego wyobcowanie nie jest konsekwencją świadomego odcinania się nadwrażliwego „ja lirycznego” od tego świata, który pozostaje niezależnie od osobistych intencji jedynym dostępnym dla niego obszarem doznawania rzeczywistości, ale losowym dopustem. Emigrant został rzucony w ów ahistoryczny świat ubóstwiający materialną i fizyczną stronę ludzkiego życia, nie może jednak zapomnieć o swych doświadczeniach w tym drugim świecie, z którego się wywodzi. Ów drugi świat może być bardzo podły i brutalny, ale wydaje się też bardziej rzeczywisty. Obnażając słabość i wewnętrzną pustkę przybranego świata (bo

emigrant jednak uznaje nową przestrzeń fizycznej egzystencji za swoją), wykorzystuje on „łaskę” spojrzenia sięgającego obydwóch stron barykady.

Wydaje się, że ta podwójna perspektywa oparta na indywidualnych doświadczeniach uwiarygodnia skargę z wiersza *Kółko* (*The small circle*); jej fragment podaje w przekładzie Czerniawskiego:

While the world says: – They are intimates – a family circle,
 Our very own! – the blue heaven binds more truly
 A thousand tribes in centuries of common slaughter,
 Where at least one in each honestly believes in
 A common heaven...

Uprzywilejowana sytuacja poznawcza poety-emigranta polega zatem na świadomości, że egzystencja, owo „prawdziwe” życie, toczy się w przestrzeni wyznaczonej przez dwa skrajnie przeciwstawne bieguny, tyle że o jednym pozornie obliczu: „lazurowego nieba”, moralnie obojętnego (bynajmniej nie „l’azur” z poezji Mallarmégo), pod którym „tysiąc ludów różnie się przez wieki”, a drugiego nieba, wszystkim tym ludom wspólnego, aksjologicznie nacechowanej domeny Sacrum. Reprezentują one dwie nieskończoności ludzkiego bytu. Podmiot uwięziony w hermetycznie zamkniętej przestrzeni ahisterycznego świata kupieckiego i przemysłowego nie ma bezpośredniego dostępu do tych dwóch skrajnych horyzontów doznawania egzystencji. Przed doznawaniem wymiaru nicości, czy to na poziomie relacji „ja” wobec innych podmiotów, czy też na osi zbiorowość – historia, ochrania go bierna postawa konsumenta oraz względna pewność, że potrzeby wynikające z tego stanu zawsze będą zaspokajane dzięki trwałej obecności przedmiotów konsumpcyjnych. Poczucie niedosytu rodzi w najlepszym wypadku postawę odwołującą się do tzw. élan vital. Trudno wyzwolić się z owego zakłętą kręgu, skoro niszczące działanie czasu w postaci obrazów ze świata „tysiąca ludów, co różną się przez wieki”, jest unieszkodliwione przez tzw. środki masowego przekazu. Obrazy te stają się tylko dodatkowymi pretekstami do wszystko ogarniającej potrzeby konsumpcji. Do sfery Sacrum natomiast można dotrzeć jedynie przez autentyczne przyjmowanie nicości. Zadaniem, chciałoby się rzec – „posłannictwem”, poety-emigranta jest ciągle kwestionowanie pustych rytuałów i martwych formułek w świecie zapomnianych wartości. Dokonuje on tego konfrontując odbiorcę z dwiema skrajnymi rzeczywistościami, obalając stereotypy myślenia i czucia.

Gdy próbujemy w ten sposób odczytać Norwidowskie wiersze o tematyce salonowej, poddajemy weryfikacji uniwersalność zawartych w nich znaczeń. Przyjrzyjmy się np. wierszowi *To Madame M, going to buy a plate (Idącej kupić talerz pani M.*¹⁸). Warto zobaczyć, czy jego znaczenie wyczerpuje się na eleganckim streszczeniu Gomulickiego („żartobliwy ucinek poetycki, w którym trywialny rekwizyt gospodarstwa domowego posłużył Norwidowi do lapidarnego konceptu historiozoficznego, ukazującego w błyskawicznym skrócie paradoks przemijania i ocalenia”¹⁹). Fraszka podaje bowiem w wątpliwość pewną bardzo rozpowszechnioną postawę wobec przeszłości – chodzi o postawę turysty, bezkrytycznego konsumenta archeologicznych odkryć.

„Pokolenia, miasta, i ludy”, które w odosobnieniu muzeum przypominają swą niegdyśszą rzeczywistość²⁰, nie żadnymi „cudami”, lecz tylko „garnkami paroma”, nie przybierają dla Damy z parasolką żadnego konkretnego kształtu. Słowo „Dama” ma u Norwida często negatywne konotacje (w przekładzie pojawia się ona dopiero w końcowej poincie jako „her ladyship” – wyraz „lady” jest stylistycznie neutralny). Może ona być tutaj gospodynią salonu, w którym poeta chętnie gości, ale nie ma mowy o prawdziwej między nimi wspólnotie duchowej. Staną temu na przeszkodzie konwenanse, te niepisane prawa salonowej obyczajowości. Te same niepisane prawa sprawiają, że Dama nie dostrzega tragizmu losów „smętnych i starych ludów”, których nazwy zostały wymazane z księgi zbiorowej pamięci ludzkiej, z historii: „W Sycylii stąpa (choćby była Polką!...) / Nie wiedząc, na kim!...” Wydaje się, że właśnie owa „polskość”, czyli fakt przynależności damy do narodu pokrzywdzonego przez historię, powinna uczynić ją wrażliwszą na los „Ludów – których się ani użalisz / W Epok otchłani –”. Największym wrogiem współczucia jest bowiem anonimowość (słowo to jest explicite obecne w przekładzie Czerniawskiego: „tribes one can't even mourn in their anonymous state”). Anonimowość tę przewycięża poczucie, że własne istnienie i losy naszej cywilizacji są równie kruche jak kultury znane nam tylko na podstawie materialnych szczątków. Każdy człowiek i każdy twór jego rąk istnieje w podobny sposób „jak sługa, co podawa talerz / Wielmożnej Pani” („Like a butler after handing her ladyship a plate”). Nie należy się utożsamiać z „Wielmożną

¹⁸ Czerniawski s. 82.

¹⁹ Gomulicki t. 2 s. 894.

²⁰ Zob. G. Steiner. *Real Presences*. London 1989.

Panią”. Spojrzenie na historię, na niszczące działanie czasu, na „przemijanie i ocalanie”, nigdy nie może być obojętne.

Przy próbie umieszczenia fraszki w kontekstach porównawczych okazuje się, że jej najbliższym otoczeniem są ponownie utwory napisane przez poetów (nazwijmy ich znów, idąc za Barańczakiem, „ironicznymi moralistami”) łączących ironiczny dystans z sytuacyjnym patosem. Znajdujemy ten patos u Josifa Brodskiego, kiedy pisze wiersz o afgańskich góralach walczących z rosyjskim agresorem, wiersz mający korzenie w sympatii rosyjskich romantyków dla małych narodów Kaukazu²¹. Można porównywać obojętną postawę Damy wobec szczątków zaginionych cywilizacji z niewrażliwością Amerykanów, którzy nic nie chcą wiedzieć o cierpieniu i dzikiej odwadze partyzantów z wiersza Miłosza „O Grecji, o Grecji / Któż tutaj pamięta” (utwór, który sam autor uznał później za zbyt publicystyczny²²). Bardziej jeszcze uderza pewna paralela z wierszem Herberta z tomu *Elegia na odejście*. Trzeba oczywiście zachować właściwe proporcje. Utwór Norwida jest zaledwie fraszką. Herbertowskie *Przemiany Liwiusza* mają o wiele szerszy zasięg historiozoficzny. Obu wierszom wspólny jest jednak nakaz współczucia wobec ludów, które przegrały walkę z czasem, ludów, które „niegodne były nawet zmarszczki stylu / owych Hirpinów Apulów Lukanów Uzentyńczyków”²³. Współczucie staje się możliwe dopiero dla ojca poety (dziadek wychował się na wzorach gimnazjalnych, utożsamiał się więc z rzymskim zdobywcą, a nie z ofiarami) po runięciu monarchii habsburskiej. Bo „Imperium jak wszystkie imperia / zdawało się w i e c z n e”, a właśnie złudzenie, że twory ludzkiej ręki są stałe, ponadczasowe, jest największym zagrożeniem dla zdolności do współczucia – czyni człowieka obojętnym wobec wszelkiej kruchości.

Wspomniane konteksty dla zachodniego odbiorcy mogą być niedostępne. Inaczej ma się sprawa z utworami Kawafisa. Przyjrzyjmy się jednemu z najsłynniejszych. Chodzi o wiersz *Of coloured glass (Z kolorowego szkła)*²⁴. Narratora tej krótkiej anegdoty ze schyłkowej epoki Cesarstwa Bizantyjskiego „wzrusza bardzo jeden szczegół z koronacji... że mając tylko trochę drogich

²¹ J. B r o d s k i. *Urania*, Ann Arbor 1987 s. 97. Chodzi o wiersz pt. *Stichi o zimniej kampanii 1980ogo goda*. Zwraca uwagę motto z wiersza Lermontowa: „W południwny znoj w dolinie Dagestana”.

²² Cz. M i ł o s z. *Przypomnienie*. W: t e n ż e. *Poezje*. Warszawa 1981 s. 146.

²³ Z. H e r b e r t. *Elegia na odejście*. Wrocław 1992 s. 7.

²⁴ Wiersz ten był wielokrotnie przekładany na angielski. Cytuję go tutaj w polskim przekładzie Zygmunta Kubiaka (K a w a f i s. *Wiersze zebrane*. Warszawa 1992 s. 137).

kamieni / (Wielkie było ubóstwo naszego nieszczęsnego państwa) / przybrali się w sztuczne”, ale „Niczego / Co byłoby marne albo uwłaczające, / Nie widzę w tych świecidełkach z kolorowego szkła”. Postawa obserwatora, pełna współczucia, pozwala ofierze niszczącego działania czasu (w przeciwieństwie do wiersza Norwida chodzi tutaj o czas ściśle historyczny, którego świadkiem jest już nie archeolog, ale kronikarz) zachować godność. Czyż jednak nazwiska protagonistów koronacji w Blachernaj – Jan Kantakuzenos i Irena, „córka Andronikosa Asan” – nie byłyby równie anonimowe jak owe „ludy stare i smętne”, gdyby nie ożywienie suchego kronikarskiego opisu namacalnym szczegółem o „świecidełkach z kolorowego szkła”? Wspomniany wiersz należy do najbardziej norwidowskich w twórczości autora *Czekając na barbarzyńców*. Wykorzystywanie drobnych szczegółów dla ukazania stosunku człowieka do imponderabiliów egzystencji jest wybitnie prekursorską cechą Norwidowskiej poetyki.

Widzieliśmy, że postawa Damy z parasolką, znamionująca mentalność współczesnego turysty, odbiera archeologicznym przedmiotom ich godność. Postawa ta narusza bowiem ich znakowość: stają się takimi samymi martwymi rzeczami jak inne artykuły zaspokajające potrzebę biernej konsumpcji. Zdolny do prawdziwej lektury owych znaków był XIX-wieczny poeta-pielgrzym. Jego prawowitym sukcesorem wydaje się XX-wieczny poeta-emigrant. Owa zdolność jest wynikiem ich naturalnego zakorzenienia w dwubiegunowej strukturze egzystencji, której odbiciem są procesy przemijania i ocalania. Zdolność poety do odczytywania znaków egzystencjalnych w dziejach lub w przyrodzie może się natomiast stać „handicapem”, gdy zaczyna się on poruszać w sferze, gdzie byt uległ zapomnieniu. Miarą jego twórczych sił wydaje się wobec tego stopień, w jakim potrafi on podporządkować oporną tematykę „życia codziennego” perspektywie aksjologicznej.

W świecie kupieckim i przemysłowym degradacja więzi społecznej i kontaktów międzyludzkich znajduje swój szczególnie dotkliwy wyraz w salonie i w różnych jego nowoczesnych wcieleniach. Nie może więc dziwić fakt, że Czerniawski w swym tomiku ważne miejsce przyznał dwóm utworom o takiej właśnie tematyce. Chodzi o *Nerwy* i *Ostatni despotyzm*²⁵. Szukając paraleli dla tych wierszy w literaturze zachodnioeuropejskiej, należy podkreślić, że

²⁵ Czerniawski s. 73 i 76.

oceny różnych odmian salonowości (od pani de Staël do protektorki Yeatsa, Lady Gregory) bynajmniej nie były jednoznaczne.

Pozornie bliski realiów opisanych w *Ostatnim despotyzmie*, i zwłaszcza w *Nerwach*, może się wydawać salon, który sobie wyobraża monologizujący protagonista w wierszu młodego Eliota *The Love Song of Alfred J. Prufrock*²⁶. Konwencjonalność owej przestrzeni jest podkreślana przez mechanicznie brzmiący refren: „In the room the women come and go / Talking of Michelangelo”. Zbieżność pewnych elementów świata przedstawionego *Prufrocka* z *Nerwami* nie wydaje się jednak wynikiem głębszego podobieństwa. Bohater liryczny *Nerwów* z zupełnie innych powodów niż neurasteniczny Prufrock jest zaniepokojony perspektywą uczęszczania do (pseudo-?)arystokratycznego salonu („Muszę dziś pójść do Pani Baronowej, / Która przyjmuje bardzo pięknie, / Siedząc na kanapce aksamitnej – – / Cóż? powiem jej...” – „Today I must call on the Baroness / Who sitting on a satin couch, / Entertains with largesse – / But tell her what?”). Nie wiadomo, czy Prufrock wybrał się w ogóle do tego miejsca pełnego fałszu, czy zadowala się magiczną przestrzenią swojej podświadomości, gdzie salonowe damy przechodzą przedziwne transformacje („I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think that they will sing to me”). W przypadku zaś „ja lirycznego” z wiersza Norwida nie ulega wątpliwości, że był zarówno tam, „gdzie mrą z głodu”, jak i w bogato umeblowanej rezydencji Pani Baronowej. Wraca jak „milczący faryzeusz” dlatego, że mimo świadomości ostrego kontrastu pomiędzy światem fizycznego wręcz cierpienia a obszarem sztucznych wnętrz, sztucznych ozdób i sztucznej konwersacji nie potrafi do końca wyciągnąć podyktowanych przez chrześcijański światopogląd konsekwencji z tego stanu rzeczy (Czerniawski wybiera wbrew innym lekturom interpretację końcowych linijek, zakładając udział podmiotu lirycznego w salonowej uroczystości: „So I will take a seat / Hat in hand, t h e n p u t i t d o w n, / And when the party’s done, / Go home, a silent hypocrite.”). U Norwida nie ma miejsca dla podświadomości. Alternatywy zarysowują się jasno i mają aksjologiczny charakter. Cóż może bohater liryczny *Nerwów* powiedzieć Pani Baronowej, skoro sam „uszedł cały”, ale „uniósł pół serca, nie więcej”?

Aby ów cud, dzięki któremu ocalał, mógł się okazać prawdziwym cudem, powinien on – świadom cudzej krzywdy, zawinionej i przez niego („A

²⁶ Cytaty z poezji Eliota podaję na podstawie wydania *Collected Poems*. London 1990. Tu: s. 13.

gwóźdź w niej tkwił, / Jak w ramionach k r z y ż a!... – w bardziej drastyczny sposób rozprawić się z rozkoszami salonu, a tego jeszcze nie potrafi. Jeżeli więc tytuł *Nerwy* ma się odnosić do bohatera lirycznego, to w stosunku do owej chwilowej niemożności podjęcia decyzji o dalekosiężnych skutkach. Ale znając negatywną opinię Norwida o współczesnej mu cywilizacji ludzi o „N e r w a c h - g ł u p i c h, co ciągle przymierzają stroje, / A nie są nigdy na czas ubrane weselny!...” (fragment ze *Źródła*, wiersza również obecnego w tomiku Czerniawskiego: „When my footsteps measured ante-chambers / Of silly-nerves which constantly try on clothes / And at wedding-time are never ready!...”) – można przypuszczać, że pojęcie „Nerwy” ma tutaj szerszy zasięg i obejmuje także salon Pani Baronowej.

Natomiast Prufrock jest zupełnie wyalienowany ze świata arystokratycznych salonów („Do I dare? and, Do I dare? / Time to turn back and descend the stair, / with a bald spot in the middle of my hair”). Jego przynależność do tej sfery nie zależy już od własnej wolnej decyzji, gdyż z jakiejś przyczyny psychicznie się załamał. Możliwość wyjścia z owego zakłętego koła pojawia się dopiero w późniejszej twórczości autora *Czterech kwartetów*, w której rola „ja lirycznego” ulega daleko idącemu przeobrażeniu.

Na uwagę zasługuje jeszcze inna sprawa. Może usprawiedliwia ona aż tak pedantyczne porównywanie obu utworów. Otóż na *Nerwy* składają się trzy momenty o różnej treści aksjologicznej. Między każdym z nich panuje ciągłe napięcie i każdy ma swoje odbicie w przestrzeni. Krzywdę społeczną symbolizuje świat trumiennych izb. Salon zaś jest naturalną domeną wewnętrznej pustki cechującej jego bywalców, dla których ów pierwszy świat, jeżeli w ogóle go postrzegają, dostarcza najwyżej jeszcze jednego bodźca zaspokajającego żadne odmiany nerwy (realizm). Gdzieś pomiędzy tymi obszarami znajduje się bohater liryczny, który nie potrafi znaleźć swego miejsca, mimo że zna oba światy z autopsji. Napięcie nie zostało rozładowane, aczkolwiek skądinąd wiadomo, że Norwid w chwili pisania *Nerwów* już wybrał, uznając pierwszeństwo nakazu braterskiej miłości usankcjonowanej przez chrześcijańskie Sacrum. Ważny jest jednak ów moment chwiejnej równowagi przeciwnych światów i racji w umyśle podmiotu, który już poznał Prawdę, widzi skazę kłamstwa na świecie, ale czuje na tyle atrakcyjność owego fałszu i jego blichtru, że nie może Prawdzie dać świadectwa. Cięży na nim grzech przeciw j a w n o ś c i. Że ciężko przychodzi pokutować za ten brak dzielności, o tym opowiadają końcowe wersy utworu („I wrócę milczącym faryzeuszem / – Po zabawie”). Norwidowski podmiot liryczny nie jest tylko maską – jak

Prufrock, ani zbiorowym wcieleniem niemocy – jak *The Hollow Men* z wiersza Eliota o podobnym tytule, ani wreszcie wyznawcą określonej doktryny religijnej, jak już wyraźnie autorskie „ja” ze *Środy popielcowej*. Aspekty, które w twórczości Eliota pojawiają się osobno i w różnych okresach, współistnieją do pewnego stopnia w jednym krótkim utworze *Vade-mecum*.

Jak wiadomo, w twórczości późnego Eliota spotykamy zjawisko, które można by określić jako poetykę epifanii. Doznanie metafizycznej jedności czasu przyszłego i przeszłego, czasu wiecznej obecności, odbywa się zazwyczaj w ogrodzie („Footfalls echo in the memory / Down the passage we did not take / Towards the door we never opened / into the rose-garden... ...Other echoes / inhabit the garden. Shall we follow?” – *Burnt Norton*, cz. I, w. 11-14, 19/20²⁷. „The laughter in the garden, echoed ecstasy / Not lost, but requiring, pointing to the agony of death and birth” – *East Coker*, cz. III, w. 132-134)²⁸. Nie tutaj miejsce, aby zastanawiać się nad różnicami w ujęciu czasowości ludzkiego istnienia. Znamienne jednak, że Eliot używa w tym celu toposu ogrodu, bogatego w uświęcone tradycją konotacje. Tłem dążenia do zatrzymywania czasu, do wyjścia poza koło umierania i rodzenia, jest staroświecka Anglia wiejskich obrzędów i wiecznie zielonych łąk. Daleko już stąd do „nierzeczywistego” Londynu z *Ziemi jałowej* („Unreal city / Under the brown fog of winterdawn, / I had not thought death had undone so many”. – *The Waste Land*, cz. I, w. 60-63)²⁹. Owa sceneria miejska jest na pewno bliższa krajobrazom poezji autora *Stolicy* niż świat przedstawiony angielskiego „country-side” w *Czterech kwartetach*. Norwidowskie epifanie, objawienia religijnej w znaczeniu przebłytków Królestwa Niebieskiego Prawdy, mogą się dokonać wszędzie, ale wiadomo, że ocena świata wiejskiej sieliskości u Norwida jest bardzo ambiwalentna. Znane wersy z wiersza *Wieś*³⁰ („Twoja p r z e s z ł o ś ć?... to wczora, / A p r z y s z ł o ś ć?... Ty nie łamiesz głową, / Zawsze – u ciebie p o r a: / W-czasów królowo!...”) mogą się wydawać mimowolnym zaprzeczeniem kwietystycznego mistycyzmu poezji późnego Eliota.

²⁷ E l i o t s. 189.

²⁸ Tamże s. 201.

²⁹ Tamże s. 65.

³⁰ C. N o r w i d. *Vade-mecum*. Opracował J. Fert. Wrocław–Warszawa–Kra-ków–Gdańsk–Łódź 1990 (BN seria I nr 271).

Zestawienie *Nerwów* z utworami Eliota, aczkolwiek podobieństwo nie sięgnęło warstwy głębokiej wiersza, okazało się możliwe dlatego, że „zgiełk czasów” w świecie kosmopolitycznych salonów i wynędzniałych dzielnic ofiar rewolucji przemysłowej przycichł niemal zupełnie. Utrudnia to włączenie utworu do paradygmatu „poezji z drugiej Europy”, w którym racje etyczne i stan zewnętrznego zniewolenia są ściśle ze sobą związane. Inaczej przedstawia się sprawa w *Ostatnim despotyzmie*, wierszu, którego chociażby ze względu na tytuł nie można wyizolować ze sfery dziejów. To prawda, że na przykładzie wieści o końcu „despotyzmu” obserwujemy, jak człowiek może się odciąć od historycznej natury swojej egzystencji, ale wiersz zaczyna się przecież od afirmacji tego horyzontu.

Zwrócono już uwagę na to, że wiersz budową przypomina strukturę dramatyczną. Kwestie protagonisty zagajającego miniaturowy dramat mijają się zupełnie z konwencjonalnymi replikami gospodyni i barona – zresztą nie do końca wiadomo, które kwestie do kogo należą. Naczelną cechą *Ostatniego despotyzmu* wydaje się brak wszelkich kryteriów wewnątrztekstowych umożliwiających ustalenie hierarchii różnych wypowiedzi. Dzieje się tak dlatego, że konwenanse salonowe, niepisane prawa lekkiej konwersacji, płaska ironia (bynajmniej nie norwidowska ani nie romantyczna), maskująca prawdziwe poglądy i uczucia bywalców-marionetek, nie pozwalają długo zastanawiać się nad treścią wypowiedzi. Tokiem konwersacji salonowej rządzi nie potoczne nastawienie mowy na przekazywanie lub zdobywanie informacji ani dyskurs poetycki, ani wreszcie emotywność właściwości języka, ale zdolność do dowcipnych replik, zdawkowych komplementów oraz dwuznacznych kalamburów. Tematyka despotyzmu nie jest podejmowana, a sam dźwięk służy tylko naprowadzeniu rozmowy na inne tory. Ciekawszym tematem okazuje się „nepotyzm”. W owym pozbawionym hierarchii świecie króluje niepodzielnie towarzyska plotka.

Lecz – właśnie anonsują eks-szambelanowę
 Z synem przybranym – – „Cóż pan mówisz na nepotyzm?”
 Chłopiec starszy od matki o rok i o głowę...
 Właśnie nadchodzą...

...jakże? runął ów Despotyzm.”

But they've just announced the ex-chamberlain's bride
 And her adopted son – „What's your view of Nepotism?
 The boy's older than his mother by a year and a head...
 Here they are...”

...and now, this Despotism.”

Przypadkowy charakter spotkań w zdegradowanym salonie, błahość prowadzonych w nim rozmów i dość wątpliwy status zebranych osób pozwalają oczywiście usytuować świat przedstawiony utworu w czasie. Atmosfera jest taka, że nikt nie byłby zdziwiony, gdyby pojawiła się wykonawczyni roli La Grande Duchesse de Gerolstein z opery Offenbacha pod takim tytułem. Słynna stała się anegdota, jak podając się za bohaterkę owego utworu muzycznego uzyskała dostęp na bal urządzony przez Napoleona III. Okres Drugiego Cesarstwa, na który przypadł rozkwit twórczych sił autora wiersza *Jeszcze Francja nie zginęła*, jest pełen incydentów, w których fikcja i rzeczywistość nierozdzielnie się przeplatają. Zgiełk czasu dociera już tylko z ogromnym wysiłkiem do ludzi ulegających fascynacji błyszczącą nierzeczywistością nieustannych zabaw i rozrywk. Zwiastunem wielkich zdarzeń, przedzierającym się przez gęstą kurtynę pozorów i konwenansów życia towarzyskiego, jest depesza, telegraf. Znamy go z powieści Dumasa *Hrabia Monte Christo*. Temat depeszy z naszego wiersza okazuje się jednak mało inspirujący dla bywalców salonu. Nie traktuje on bowiem o żadnym krachu giełdowym ani o jakimś skandalu w świecie wyższych sfer. Abolicja despotyzmu nie wywołuje ciekawości gospodyni salonu, żadnej nowych sensacji.

Wydaje się jednak, że istnieje jeszcze inny sposób czytania owego wiersza. Nawiązuje on do afirmacji dziejowego charakteru ludzkiego życia, która ma przedostać się do przestrzeni pozbawionego horyzontu etycznego salonu za sprawą anonimowego interlokutora na początku utworu. Wątek Norwidowskiego *Ostatniego despotyzmu* jest z takiej właśnie perspektywy podejmowany przez Stanisława Barańczaka w wierszu *Gardenparty*³¹. Nie chodzi tu tylko o kwestię strukturalnego podobieństwa, którego istnienie, jak stwierdził Barańczak w szkicu pt. *Norwid – obecność nieobecnego*³², miało być dowodem oddziaływania twórczości autora *Vade-mecum* na Herberta, Zagajewskiego i Szymborską. Wspólnym mianownikiem owego wpływu jest, zdaniem Barańczaka, poetyka ciągłego „przewartościowania”, „sprzeciwu wobec świata, konieczności powtarzania wiecznego ‘tak ale...’ i ‘nie ale’”. Wiersz *Gardenparty* jest próbą pokazywania antywartości salonowych konwenansów w otoczeniu „liberalnej” Ameryki warstw średnich (permissive society). Na jednej z płaszczyzn utworu jesteśmy świadkami takich samych powierzchownych rozmów jak w *Ostatnim despotyzmie*:

³¹ S. B a r a ń c z a k. *159 wierszy*. Kraków 1990 s. 150.

³² T e n ż e. *Tablica z Macondo* s. 89.

„Przepraszam, nie dosłyszałam nazwiska?... Banaczek?...
Czy to czeskie nazwisko? A polskie! To znaczy
pan z Polski? jakże miło...”

„[...] – proszę, tu krakersy,
potato chips, sałatka – pan sobie należy
sam, prawda?... ‘I co też się dzieje
ostatnio w Polsce? Co porabia Wa... no ten z wąsami’”

„Hej, wy tam, skończcie wreszcie, co to za fatalny
obyczaj – dyskutować przy winie, zakąsce
na poważne tematy”.

Zdawkowy charakter rozmów sprawia, że nie może zostać nawiązany sensowny dialog. Jeżeli sytuację w *Ostatnim despotyzmie* dało się określić jako rozpad więzi, to tutaj nie została zrealizowana „zasada kooperacji” pomiędzy po raz pierwszy zaproszonym emigrantem Banaczkiem (nie ulega raczej wątpliwości, że nazwisko to jest przekreśloną formą nazwiska autora, samego Barańczaka) a innymi, regularnie spotykającymi się gośćmi obecnymi na uroczystości. Okoliczność ta zmienia status bohatera lirycznego, który wobec niemożliwości uczestniczenia w pustym gadaniu staje się krytycznym obserwatorem obyczajów salonowych rozmówców. Wydaje się, że mamy tutaj do czynienia z zupełnie innego rodzaju przeżywaniem samotności przez bohatera lirycznego niż w *Ostatnim despotyzmie*. Banaczek wcale nie jest tak bardzo osamotniony, jak może się na pierwszy rzut oka wydawać. Wobec niskiego poziomu zadanych mu pytań można mieć uzasadnione wątpliwości, czy mu na względach rozmówców zależy. Wykorzystuje więc swoje uprzywilejowane położenie świadomego emigranta do analizy stereotypów myślowych. Okazuje się, że składa się na nie oprócz wyżej zacytowanych frazesów grzecznościowych jeszcze inna warstwa, którą można by nazwać dyskursem postępowego liberalizmu w jego amerykańskim wydaniu. Jawi się w nim cały absurd postawy skłonnej do postawienia znaku równości między fałszem skomercjalizowanych mass-mediów a cenzurą w krajach realnie istniejącego socjalizmu.

[...] Widzę czasami
w dzienniku demonstracje – choć czy można wierzyć
tej naszej telewizji, koszmar, prawda? jeży
się włos od wszystkich tych reklam – cenzura –

Taki sposób prezentowania „poważnych tematów” musi przyprawiać przybysza z drugiej strony „żelaznej kurtyny” o osłupienie. Przeraża go brak świadomości etycznego wymiaru różnic ustrojowych. Ale także rozumie on, że owa niewiedza nie jest jedyną liczącą się sprawą na świecie. „Naród, któremu się bardziej udało, / ma, jak domyślasz się, swoje własne poważne problemy”. Ironia w poprzedzającym *Gardenparty* wierszu *Naród, któremu się bardziej udało*³³ jest wielopiętrowa. „Trądzik młodzieńczy, egzamin, od którego wszystko zależy, / skandaliczny koszt studiów...” etc. mogą się wydawać śmiesznymi problemami w świetle doświadczeń na obszarze zewnętrznego zniewolenia, ale poczucie wyższości wynikające z większej skali porównawczej, którą emigrant dysponuje, jest podbudowane pewną zazdrością. Stąd potrzeba rozważenia drugiej strony medalu: „Naród, który wygrał lepszy los, / jest godny twojego podziwu, nie taniej kpiny. / Bo niby z jakiej racji miałby mu się dostać los gorszy”.

Porównując możliwości recepcji wiersza Barańczaka z *Ostatnim despotyzmem* można powiedzieć, że w obu utworach odmienna jest funkcja elementów satyrycznych. W *Ostatnim despotyzmie* eksponują one fakt osamotnienia podmiotu lirycznego, który wydaje się alter ego poety pozbawionego publiczności, czyli samego Norwida. Taka interpretacja opiera się na znajomości biografii autora smutnej *Mojej piosenki* [I] [*Źle, źle zawsze i wszędzie...*]. Satyryczność *Gardenparty* zaś jest rezultatem nieprzystawalności sposobów przeżywania rzeczywistości w dwóch strefach cywilizacyjnych³⁴. Skoro Barańczak podjął sytuację wyobcowanego ze świata salonów Drugiego Cesarstwa Norwida, aby pokazać otaczającą zewsząd wschodnioeuropejskiego emigranta politycznego obojętność „ludzi Zachodu”, nie można wykluczyć, że zachodni czytelnik, raczej nie znający biografii Norwida, realia w *Ostatnim despotyzmie* właśnie tak będzie interpretował. Okoliczność ta ułatwia recepcję przez owego odbiorcę niektórych przynajmniej utworów Norwida w taki sposób, jaki byłby nie do pomyślenia np. w przypadku *Dziennika* Lechonia. Dziennik jest typowym d o k u m e n t e m, a mnóstwo aluzji do odwiecznie polskiej niedoli emigracyjnej sprawia, że jawi się on jako dość hermetyczna książka przeznaczona dla dobrze wtajemniczonych czytelników ze środowiska emigracyjnego.

³³ T e n ż e. 159 wierszy s. 140.

³⁴ Nie zgadzam się z opinią Dariusza Pawelca, który porównując *Ostatni despotyzm* i *Gardenparty* uważa, że w wierszu Barańczaka mamy do czynienia z „sytuacją samotności zwielokrotnionej”. D. P a w e l e c. *Poezja Stanisława Barańczaka*. Katowice 1992 s. 163.

Rysując wizerunek emigranta-intelektualisty z Europy Środkowo-Wschodniej, trzeba podkreślić dwa momenty. Pierwszy – to jego dążenie do zrzeszenia się w republice „dysydenckiej” emigrantów o zbliżonym rodowodzie. Jej członkami mogą np. być Miłosz, Brodski lub Venclova. Ale to wcale nie oznacza, że ów emigrant-intelektualista odwraca się od literackiej publiczności w kraju, do którego wyemigrował. Drugi moment bowiem – to przekorne przeświadczenie, że jego osobiste perypetie mają jednak niebagatelne znaczenie dla nieproblematycznej, „normalnej” rzeczywistości, która jest udziałem „narodu znad ramy roweru”, ogarniającego cię „pojemnym, n i e c z y - n i ą c y m r ó ż n i c u ś m i e c h e m”. Ukazują one, jak w szczególnie trudnych warunkach można swojej własnej, niepowtarzalnej egzystencji nadać sens. Sens ten polega na autotranscendencji indywidualnego losu wobec horyzontu absolutnego (zob. *Listy do Olgi Vaclava Havla*³⁵). Obecność perspektywy historycznej nie nobilituje żadnej historiozofii, ani heglowskiej, ani mesjanistycznej, lecz prowadzi do podniesienia wartości konkretnych racji etycznych. Mimo nacisku dziejów jednostka może zachować godność dzięki pewności, że racje te są odwiecznie zakorzenione w byciu. Nieufność wobec procesów historycznych, będących wynikiem działalności ułomnego człowieka, który ma możliwość wyboru Dobra i Zła, idzie w parze z przekonaniem o trwałości rządzących światem ludzkim wartości.

Wracając do salonu *Ostatniego despotyzmu* można powiedzieć, że porażka bohatera lirycznego bynajmniej nie jest porażką jego idei. Rozpad więzi powoduje próbę nawiązywania dialogu w innym kontekście. Norwid wypatrywał owej wymarzonej, idealnie go rozumiejącej publiczności w „późnym wnuku”. Trzeba przyznać, że mimo jaskrawej sprzeczności występującej między koncepcją prymatu racji etycznych nad praktycznymi rezultatami a światopoglądem ubóstwiającym tzw. winners i z lekceważeniem odnoszącym się do „losers” idee ironicznych moralistów – Havla, Kundery i Konrada (György’ego) – stanowią jedną z żywotnych alternatyw w wielogłosowym świecie postmodernizmu. Stwarza to dogodne warunki do recepcji niektórych przynajmniej utworów Norwida. Trudno więc zgodzić się z wypowiedzią Gömöriego, że „Norwidowska współczesność sytuacyjna” polega na jego podobieństwie do „pisarzy i poetów tworzących na uchodźstwie w języku ojczystym, bez odpowiedniej formującej odgłos publiczności w ośrodku niemego inno-języcz-

³⁵ *Listy do Olgi V. Havla* zostały przetłóżone na wszystkie języki zachodnioeuropejskie.

nego społeczeństwa”³⁶. Brak „odgłosu” jest poniekąd losem każdego poety w naszych czasach. Próbą wyjścia z wieży z kości słoniowej może być jedynie taka poezja, której słowa „nie tylko nas wyrażają, ale też sądzą”.

NORWID, AN EUROPEAN SUMMARY

This article considers the reception of Norwid's poetry in the Anglo-Saxon context. Understanding foreign poetry depends mainly on the chosen strategy of translation. Frequently, it opens wide vistas in the landscape of the native tradition but, on the other hand, the sheer unadaptability of many themes and motives suggests sometimes a more modest procedure which tries to salvage the originality of a poem, even if this means diminishing its artistic impact. Is it possible to establish comparative contexts on which the Anglo-Saxon reader can draw in order to get access to the complicated phenomenon of Norwid's poetry?

Until now his place in the European literary tradition has been determined by its supposed closeness to West-European symbolist and modernist poetry. These contexts often turned out to be blatantly anachronistic. But, if we agree to make allowance for this kind of comparative readings, should it not be possible for us, witnesses of the decline of ideology and the rising tide of Postmodernism, to discover more „relevant” backgrounds? It seems that the peculiar mood of our times has been taken into account by Adam Czerniawski, whose translations of Norwid's poetry are among the best until now.

It has been the fashion to show Norwid as a poet far in advance of his age. He has been hailed as the father of modern Polish poetry. Such a statement entails that his role can only be appreciated in relation to his „P o l i s h n e s s” and the identity of Polish poetry. On the other hand, his nationality arouses in the Anglo-Saxon reader certain geographical and historical notions. Norwid's writings become part of the wider context of East (or Central) European post-war literature (which is readily accessible in translation). They will be assessed in relation to such well-known themes as the tension between individual liberty and deterministic conceptions of history and anthropology, the poet's plight in the totalitarian state and the identity of the émigré, who attempts to come to terms with his past in the conditions of the „Open Society”.

Especially this last theme seems to be of great urgency for the Anglo-Saxon (and in general „Western”) reader. In the „Open Society”, which could also be called „The World of Commerce and Industry” (Zofia Stefanowska), matters are too complicated for clear-cut distinctions between black or white, right or wrong. How then can one preserve an overall view in the equivocal and shimmering reality of this world? An answer to this challenge is offered by the peculiar way of perceiving reality that has been the natural (but not altogether pleasant) privilege of the contemporary émigré from Eastern-Europe, who in spite of his attempts to do justice

³⁶ Zob. G. G ö m ö r i. *Norwid – poeta nowoczesny – aktualność Norwida*. W: *Norwid. Z dziejów recepcji twórczości*. Opracował M. Ingot. Warszawa 1983 s. 465.

to the reality of the „World of Commerce and Industry” never forgets his in an elusive way more „authentic” and fundamental experiences in the „Realm of Oppression and Coercion”. This equivocal state of mind gives rise to a poetry in which irony and pathos coexist in a difficult but very convincing marriage. The pilgrim and moralist (in Norwid’s poetry) can be seen as precursors of the modern East-European émigré who, if he is a writer, will try to exploit this dichotomy in order to breathe new life into a literary tradition which seems to have lost its emotional drive and moral urgency. Such an interpretation of the state of Western poetry is well in tune with reader expectations. Norwid’s poetry will be incorporated (as has been shown by Stanisław Barańczak) into the main-stream of East-European (and especially Polish – Miłosz, Herbert, Szymborska) poetry with its discourse of irony, moral commitment and civic religiousness.