

Leszek S. KOLEK

MAGIE POEZJI

„Mamy szczęście, że przyszło nam żyć w czasach, w których on tworzy” – już w połowie lat osiemdziesiątych pisał w recenzji z kolejnego tomu poezji Seamus Heaney’a znany krytyk John Carey. Ów hołd złożony żyjącemu pisarzowi, zupełnie niezwykły w krytyce angielskiej, doczekał się potwierdzenia zaledwie dziesięć lat później, gdy w 1995 roku międzynarodowa społeczność literacka przyznała Heaneyowi literacką Nagrodę Nobla. Opinia Careya znalazła innego rodzaju potwierdzenie w wypowiedzi profesora literatury angielskiej w Oxfordzie, Bernarda O’Donoghue’a, który w swym wspomnieniu o działalności Heaney’a w tymże uniwersytecie w latach 1989-1994, kiedy piastował on szacowne i zaszczytne stanowisko profesora poezji, podkreślał szczególnie pracowitość poety, łatwość komunikacji ze słuchaczami, a nade wszystko jego „bogata, pozytywna obecność” w uczelni, w której wobec ogromnej konkurencji bardzo trudno jest przyciągnąć takie tłumy słuchaczy, jakie przychodziły na wykłady poety. Żaden z tych autorów nie odpowiada jednak wprost na pytanie: na czym ma polegać nasze szczęście, że Heaney tworzy w czasach nam współczesnych? A pytanie to jest szczególnie

aktualne w Polsce, gdzie w stosunkowo krótkim odstępie czasu przeżyliśmy aż dwukrotnie uroczystości wręczenia tejże nagrody naszym poetom, Czesławowi Miłoszowi i Wisławie Szymborskiej, zatem nasze szczęście powinno być wręcz potrójne¹.

Wbrew pozorom pytanie to jest całkowicie zasadne, gdyż – niemal parafrazując niechlubne pytanie Stalina o liczbę dywizji papieża – Heaney sam stwierdza: „W pewnym sensie skuteczność poezji jest równa zeru – żaden wiersz nie zatrzymał jeszcze czołgu” (s. 173). Cytat ten pochodzi z książki², której celem jest między innymi właśnie próba udzielenia odpowiedzi na to pytanie, które w zasadzie dotyczy miejsca poezji w świecie współczesnym, natury poezji,

¹ Irlandczycy czekali dłużej, poprzednikiem Heaney’a był bowiem poeta William B. Yeats, wyróżniony literacką Nagrodą Nobla w 1923 r., i choć w międzyczasie przyznano tę nagrodę również Samuelowi Beckettowi w 1969 r., to ze względu na oczywiste różnice w ich pisarstwie Heaney nawiązuje wielokrotnie i bezpośrednio właśnie do Yeatsa.

² S. Heaney, *Zawierzyć poezji*, wybór i opracowanie Stanisław Barańczak, przekład zbiorowy, Kraków 1996, ss. 301, Wydawnictwo „Znak”, seria „Esej”.

jej ważności dla współczesnych. Książka ma także pokazać, na czym polega owa „bogata, pozytywna obecność” poety, którego w Polsce znamy zarówno z wielu wywiadów, szczególnie licznych po otrzymaniu Nagrody Nobla, jak też – jeszcze wcześniej – z przekładów jego poezji: najpierw pióra Piotra Sommera w popularnej antologii poetów angielskich³, a później niezmiernie i jak zwykle znakomitego Stanisława Barańczaka. To właśnie Barańczak, który już wcześniej nakłaniał nas do pokładania ufności w poezji⁴, ponawia teraz swój apel jako autor wyboru i opracowania recenzowanego tomu i pokazuje nam Heaney’a z innej strony – poprzez wybór jego własnych artykułów – jako eseistę, wykładowcę, krytyka i historyka literatury, a nawet pamiętnikarza.

Tom zawiera szesnaście esejów pochodzących z ostatniego ćwierćwiecza, wybranych z trzech zbiorów: *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978* (1980), *The Government of the Tongue* (1988), *The Redress of Poetry* (1995), oraz tekst mowy wygłoszonej przy wręczeniu Nagrody Nobla w 1995 roku, noszący właśnie tytuł *Zawierzyć poezji*, który jednocześnie dał tytuł całej książce. Układ esejów wybranych przez Barańczaka jest klarowny i celowy. Książkę otwierają teksty autobiograficzne, przedstawiające przede wszystkim środowisko rodzinne, narodowe, jak również poetyckie Heaney’a, po których następują prace krytyczne, poświęcone

twórczości innych, ulubionych twórców poety, oraz artykuły programowe, analizujące poszczególne problemy dotyczące koncepcji i statusu poezji; tom zamyka wspaniały hymn na cześć poezji, czyli mowa noblowska, skądinąd znana już polskiemu czytelnikowi z krajowych publikacji.

Bardzo ciekawe są otwierające tom, pierwsze, wczesne teksty, krótkie, migawkowe wspomnienia utrzymane w tonie niemal gawędy, pełne ciepła, choć nie pozbawione odrobiny nostalgii, a nawet gorzkiej ironii. W *Mossbawn* przedstawia Heaney świat własnego dzieciństwa, życie codzienne, które musi toczyć się w miarę normalnie, mimo stale trwającej wokół wojny domowej, środowisko społeczności lokalnych, utrzymujące się podziały, ale i więzy, antagonizmy, ale i poczucie wspólnoty, mieszanek języków, a także sekretne miejsca dziecka, charakterystyczne typy ludzkie i wiejskich ekscentryków. Ujawnia swoje przyszłe poetyckie źródła fascynacji i uzasadnia uporczywą powtarzalność niektórych motywów – mocne zakorzenienie w codzienności i lokalności, w przyrodzie i kulturze regionalnej, obecność legend i mitów, obrazy bagien i torfowisk (esej *Omphalos*). Znajdziemy tu również opisy pierwszych lektur w domu rodzinnym: zawsze obecną literaturę religijną, pierwsze komiksy i klasyczne powieści przygodowe dla młodzieży, historie z dziejów Irlandii, a także zaskakującą lekturę trudnych, dość przygnębiających, choć jednocześnie zawierających rozbudowane elementy liryczne, powieści Thomasa Hardyego (*Czytanie*). Natomiast pierwsze kontakty z poezją to przede wszystkim rymowanki ludowe, ballady poetyckie i bardzo ciekawe

³ Por. P. Sommer, *Antologia nowej poezji brytyjskiej*, przekł. J. Anders, P. Sommer, B. Zadura, Warszawa 1983, s. 146-169.

⁴ Por. S. Barańczak, *Zaufać nieufności – osiem rozmów o sensie poezji 1990-1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.

uwagi o czytanej w szkole klasyce (Byron, Keats), odbieranej – jak pisze Heaney – bez zrozumienia, ponieważ „nie przylegała do rzeczywistości”, lecz mimo to przynoszącej wyraźną przyjemność (*Rymy*).

Kolejny esej, *Belfast*, prezentuje młodzięczy, studencki okres życia Heaney'a i przechodzi jednocześnie do bezpośredniej tematyki poetyckiej, choć na razie dotyczącej bardziej warsztatu twórczego i otoczenia innych poetów. Najważniejsze jest tu chyba opisanie „grupy”, nieformalnego stowarzyszenia kilku bardzo młodych poetów ze środowiska Queens University, oraz wdzięczne wspomnienie postaci Philipa Hobsbauma, „dobrego ducha” i patrona poezji, którego otwarty dom i dyskusje dały tym młodym ludziom „poczucie tożsamości”. Jak pisze Heaney: „dyskutowaliśmy o poezji dzień po dniu z taką intensywnością i stronniczością, że nie mogło to nie pozostawić śladów w nas wszystkich”. Ciekawe jest przy tym ujawnienie braku dokładniejszej znajomości poezji współczesnej („Bob Dylan, nie Philip Larkin”, a można by dodać Dylana Thomasa czy też Teda Hughesa), jednak młodzieńczą ambicją poetów „grupy” z Queens University było raczej wypracowanie własnej koncepcji twórczości poetyckiej, nie zaś uleganie wpływom innych pisarzy.

Po tych dwóch wstępnych esejach, określających „poetyckie korzenie” Heaney'a, następują artykuły, których nie można już tak łatwo streścić, są bowiem zbyt bogate, aby poddawać je recenzenckim uproszczeniom. Szereg z nich to niemal studia, czy może raczej wykłady poświęcone twórczości innych poetów, i to bardzo zróżnicowanych historycznie i geograficznie, na przykład

XVII-wiecznego poety „metafizycznego” George'a Herberta (*Poezja jako zadłośćuczynienie*), XIX-wiecznego poety-jezuity G. M. Hopkinsa (*Ogień w krzemieniu*), współczesnych twórców angielskich, na przykład Ph. Larkina (*Ocean światła*) i W. H. Audena (*Sondowanie Audena*), także poetki amerykańskiej E. Bishop (*Liczenie do stu*) czy Zbigniewa Herberta (*Atlasy cywilizacji*). Dla czytelnika bliżej zainteresowanego historią literatury angielskiej bądź zajmującego się nią zawodowo najciekawsze są przeprowadzane przez Heaney'a analizy konkretnych utworów, czasami niezwykle szczegółowe, wnikliwe i oryginalne, na przykład *Chora róża* Blake'a, *Zakonnica wstępuje do klasztoru* Hopkinsa, kilka utworów Larkina i Bishop oraz G. Herberta *Dźwig, Jarzmo, Miłość (III)*. Nie brak także analiz znanych Heaneyowi w przekładzie wierszy polskich: *Zakęcie* Miłosza, Zbigniewa Herberta *Kołatka* (nawet dwukrotnie), także *Barbarzyńca w ogrodzie* i *Raport z oblężonego miasta*. Heaney nigdy nie jest schematyczny, nie powiela ustalonych sądów krytycznych, zapewne dlatego, że jego odbiór i stosunek do poezji innych pisarzy jest zawsze bardzo indywidualny i osobisty: w końcu, jak sam przyznał, wybiera tylko te utwory, które zrobiły na nim jakieś wrażenie. Jak stwierdził gdzie indziej: „Wierzę w istnienie kanonu literackiego i w przekazywanie tradycji z pokolenia na pokolenie, i w wartość dyskusji dotyczącej tego procesu kontynuacji. Wierzę też w istnienie czegoś takiego, jak kunszt literacki. Na wykładach mówię o poetach, których cenię i podziwiam, i o moich ulubionych wierszach, a także o ich tle historycznym i kulturowym. Nie dokonuję żadnej «dekonstrukcji», lecz raczej

wpisuję je w strukturę, do jakiej moim zdaniem należą”.

W pełni docenić to wyznanie mogą czytelnicy, którzy dobrze orientują się w dzisiejszej sytuacji literatury, krytyki literackiej i teorii literatury na Zachodzie, gdzie właśnie kwestionuje się istnienie kanonu, neguje znaczenie tradycji, odrzuca tezę o ważności autora i tła społeczno-kulturowego literatury, same zaś teksty poddaje się „dekonstrukcji”, czyli jest to wykazywanie sprzeczności między retoryką a przesłaniem utworów, udowadnianie nieuniknionej nieokreśloności wszelkich znaczeń itp. Stwierdzenie Heaney’a ujawnia zatem nie tylko jego znajomość tych zasadniczo postmodernistycznych tendencji, ale i ich wpływ na samego poetę⁵. Świadomie zatem Heaney wybiera stanowisko tradycyjne, nawet konserwatywne, dalekie od różnorodnych awangardowych prądów poetyckich.

Jednak teksty analizujące utwory innych poetów nie stanowią celu samego w sobie – w końcu sam Heaney stwierdza, że „poeta piszący o innym poecie oddaje nam swój autoportret” (*Ocean światła*) – i niemal zawsze prowadzą do uogólnień na temat natury poezji, procesu twórczego i „właściwego” odbioru wierszy. Heaney uważa zatem, że nie można dokonać pełnej analizy dzieła poetyckiego posługując się jedynie intelektem, w sposób czysto racjonalny, prowadzący do „ostatecznych rozwiązań”: niezbędne jest zawsze zaangażowanie emocjonalne, zdanie się na bezpośredni wpływ efektów czysto po-

⁵ Dość zaskakujące jest zatem uznanie, z jakim Heaney wyraża się o „dekonstrukcjonistycznym” odczytaniu poezji Audena przez Stana Smitha (s. 188) w recenzowanym tomie.

etyckich, organizacji dźwiękowej wiersza, jego rytmizacji i obrazowania. Jak pisze: „Poezja musi czekać, aż zabrmi muzyka, aż obraz odkryje sam siebie” (s. 155)⁶.

W ten sposób przechodzimy do najważniejszego chyba tematu tej książki, to znaczy do wielokrotnie ponawianej próby określenia istoty poezji, jej roli we współczesnym społeczeństwie, odmian sztuki poetyckiej, czyli do artykułów programowych Heaney’a. Niełatwo jest wydobyć z tych tekstów zwięzłe i jednoznaczne odpowiedzi na stawiane pytania, choć trudność nie wynika z mętnego wywodu, ale ze złożoności zagadnień, gdyż Heaney nie zbywa czytelnika łatwymi uproszczeniami. Mówiąc najogólniej, umieszcza on poezję w szeregu opozycji i w tych sprzecznościach widzi napięcia, które stają się właśnie źródłem twórczości. W jakimś sensie jest to nawiązanie do koncepcji modernistów angielskich z początku XX wieku, do Eliota, Pounda, Yeatsa,

⁶ Dla polskiego odbiorcy uderzający jest chwilami język Heaney’a w tym tomie, zupełnie inaczej używany niż w jego poezji. Kiedy czytamy: „to właśnie językowa wirtuozeria Bishop tworzy cudowne złudzenie dostępu do czysto przedjęzykowego stanu rzeczywistości. Jako czytelnicy nie wiedzieliśmy o swojej tęsknocie do takiego spełnienia w języku, póki nie zostało nam ofiarowane: nie wiedzieliśmy, że nasze potoczne doświadczenie może zostać podniesione do tak słodkiej, nowej potęgi” (s. 244) – trudno nie dostrzec pewnej kwiecistości, czy wręcz sentymentalizmu w takim stylu. Jest to tym bardziej uderzające, że twórczość E. Bishop, podobnie zresztą jak poezja samego Heaney’a, słynie z prostoty, oszczędności języka, wręcz ascetyczności. Zauważa to zresztą sam Heaney, gdy paradoksalnie stwierdza: „W czasach wielosłownia udowadnia ona jak gdyby, że mniej znaczy więcej” (s. 257).

Stevensa i innych, którzy poszukiwali natchnienia w specyficznym rozumianej energii poetyckiej⁷. Do modernizmu angielskiego nawiązuje też przywołanie słynnej doktryny Ezry Pounda i imażynistów, to znaczy do sławnego zbioru zasad, z których wszystkie złamała poezja Miłosza, jak też duża część twórczości poetów z Europy Wschodniej, wzbudzając tym samym zachwyt i uznanie Heaney'a (zob. esej *Znaczenie przekładu*). Właśnie przełamywanie zasad wskazuje na pierwszą znaczącą opozycję między poezją, którą można nazwać „poezją czystą”, a poezją, która używa tychże środków do celów uznawanych za ważniejsze czy pilniejsze.

Pierwsza z nich to koncepcja poezji jako władzy samej w sobie, poezja anarchii i wizji, tajemnicy, irracjonalności; to „poezja jako magiczna pieśń, sprawa zasadniczo dźwięku i władzy dźwięku, która to władza potrafi powiązać doznania naszego umysłu i ciała w jeden akustyczny kompleks”. Jest to poezja obrazu, faktury i sugestywności, płynąca z natchnienia (Heaney przytacza tu określenie Anny Świrszczyńskiej – „zjawisko psychosomatyczne”, s. 156); to siła, która się sama broni i usprawiedliwia; to klęska woli, efekt wyłonienia

⁷ Heaney pisze we wczesnych esejach o „dawaniu upustu wstrzymywanej energii” (s. 55), o „energii na smyczy” (s. 63), a i w mowie noblowskiej znajdziemy podobną koncepcję, wyrażoną zaskakującym językiem naukowo-fizycznym: „Odpowiedniość poezji ma wiele wspólnego z energią wyzwalaną wskutek lingwistycznej reakcji rozszczepienia i stapiania się, ze sprężystością zrodzoną dzięki kadencji, tonowi, rymowi i strofie, tak samo jak z obiektem poetyckiego zainteresowania i z prawdomównością poety” (s. 301n.). Że jest to język charakterystyczny dla angielskiego

się z głębin podświadomości tego, co niekwestionowalne i opalizujące symbolicznymi znaczeniami; poezja „nie spodzianek”, „nieprzewidywalnej konkretności istnienia”; to „magia” lub „łaska”, dzięki której rozwijanie się wiersza powołuje do istnienia „świątynię wewnątrz naszych uszu”⁸.

O ile pierwszą koncepcję Heaney określa za W. H. Audenem postawą Ariela, o tyle drugą reprezentuje postawa Prospera. Można ją także określić mianem poezji apollińskiej; poezja podporządkowana wyższym racjom, religijnym, politycznym, społecznym, moralnym itp., poezja ładu i zobowiązania moralnego (także do przyjęcia samotej roli świadka); jej funkcją podstawową jest „wytwarzanie mądrych i prawdziwych znaczeń”, panowanie nad naszą emocjonalnością za pomocą inteligencji i pilnej obserwacji ludzkiego doświadczenia. Jest to poezja akceptująca „obowiązek przywracania równowagi” (Heaney cytuje za Simone Weil), stawiająca prawdę ponad pięknem: to wiersze, które „tak usilnie bronią prawdy, że rozważania na temat piękna wy-

modernizmu, przekonuje następujące zdanie H. Kennera o poezji E. Pounda: „Rozbicie idei estetycznej na alotropowe obrazy, jakie pierwszy teoretycznie zaproponował Mallarmé, stanowiło odkrycie, którego znaczenie dla artysty porównać można jedynie do rozszczepienia atomu dla fizyka”.

⁸ Trudno nie przywołać w tym kontekście sławnych poetów, poprzedników Heaney'a, W. B. Yeatsa, autora *Wizji* (1925), i R. Gravesa, twórcy dzieła *Biała bogini. Gramatyka historyczna mitu poetyckiego* (1948), wyznających mistyczną, magiczną i mityczną wiarę w potęgę poezji choćby dla wskazania bogatej tradycji, w którą wpisują się przytaczane sądy Heaney'a.

dają się trywialne” (s. 83); poezja rozumiana jako „skuteczna, niezbędna i podstawowa czynność człowieka” (s. 108).

To zderzenie nie może oczywiście przynieść ostatecznego rozstrzygnięcia. Heaney przytacza jednakowo ważne argumenty za każdą z tych opcji, obszernie je dokumentując wierszami różnych poetów (w pierwszym przypadku: W. H. Audena, E. Bishop, Ph. Larkina, wczesnego T. S. Eliota, także G. Herberta i modernistów, Rilkego, R. Frosta; w drugim: G. M. Hopkinsa, W. Owena, późnego Eliota, Z. Herberta, Cz. Miłosza, I. Ratuszyńskiej, O. Mandelsztama, V. Havla, M. Holuba i wielu innych). Zamiast rozstrzygnięcia Heaney proponuje pozorny kompromis (*Rządy języka*): „Witalność i beztroska poezji, jej rozmiłowanie we własnej mocy twórczej, jej własny radosny wysiłek – są zagrożone zawsze wtedy, gdy poezja przypomina sobie, że podobne troszczenie się o własne przyjemności musi wydawać się afromentem świata pochłoniętemu własnymi niedostatkami, cierpieniami i katastrofami. Czy poezja ma prawo do takiego odosobnienia? Czy nie powinna raczej powściągnąć swojej radości i nasycić pieśni treściami moralistycznymi? ... Czy nie powinna zaprzeć się samej siebie, tak jak najwyraźniej pragnie to uczynić wiersz Zbigniewa Herberta *Kołatka*? ... liryczny wiersz o kołatce mówiący, że liryka jest niedopuszczalna” (s. 163-164).

Ale słowo „zagrożenie” od razu ujawnia, że nie jest to bynajmniej kompromis przyznający obu postawom jednakową ważność, natomiast kilka stron dalej Heaney stwierdza wprost, że „poezja stanowi własną rzeczywistość i bez względu na to, jak bardzo poeta chce

poddawać się naciskom rzeczywistości społecznej, moralnej, politycznej czy historycznej, ostateczną wierność musi okazać wymaganiom i obietnicom dzieła sztuki” (s. 166).

Ilustracją tej tezy ma być cytat z Biblii, przypowieść o cudzołożnicy z Ewangelii św. Jana (8, 3-11), który Heaney opatruje komentarzem: „Rysunek tych postaci jest jak poezja, jest zerwaniem ze zwykłym życiem, ale nie ucieczką od niego. Poezja, tak jak przedstawione pisanie, jest arbitralna i nadaje tempo w każdym możliwym sensie tego słowa. Nie powiada ona do oskarżającego tłumy ni do bezbronnej oskarżonej: «Oto teraz nastąpi rozwiązanie», nie chce być instrumentalna czy efektywna. Pragnie raczej, w szczelinie między tym, co ma się wydarzyć, a tym, co chcielibyśmy, by się wydarzyło, na chwilę zatrzymać naszą uwagę. Działa nie jako środek jej odwrócenia, ale jako czyste skupienie, jako punkt, w którym nasza siła koncentracji jest na powrót zogniskowana na nas samych.

To właśnie udziela poezji jej mocy rządzenia. W momentach najwyższych wzlotów będzie próbowała, według słów Yeatsa, zamknąć w jednej myśli rzeczywistość i sprawiedliwość. Ale nawet wtedy jej rola nie polega zasadniczo na słaniu petycji czy wpływaniu na świat. Poezja bardziej niż drogą jest progiem, do którego bezustannie się dochodzi i z którego rusza się dalej, na którym czytelnik i pisarz, każdy we właściwy sobie sposób, podlegają doświadczeniu bycia w tej samej chwili wezwanym przed sąd i uwolnionym” (s. 173-174).

Świadomość ustawicznej konfrontacji między postawą Ariela a Prospera, między poezją dążącą niemal do statusu „sztuki dla sztuki” a poezją ulegającą

presji życia, jest obecna w całym tomie, włącznie z mową noblowską, w której niezwykle bolesnym, a jednocześnie prawdziwym i osobistym fragmentem, jest historia o rozstrzelaniu pasażerów autobusu w Irlandii. Stanowi ona chyba najbardziej przekonujący dowód na konieczność ustawicznego podejmowania prób pogodzenia obu postaw i świadectwo wiary Heaney'a w potęgę poezji, zdającego sobie jednocześnie sprawę z jej słabości. Własną twórczością wykazał bowiem, że posiadał te trzy zdolności niezbędne poetom: „umiejętność tworzenia, osądu i wiedzy” (s. 204).

Ale właśnie ta wiara Heaney'a sprawia, że w swoich esejach – w odróżnieniu od własnej poezji – prezentuje poeta sądy i opinie budzące zastrzeżenia, zwłaszcza gdy próbuje bronić innych poetów przed – jego zdaniem – krzywdzącymi ocenami. Może najlepszym przykładem jest przypadek Audena, wielokrotnie krytykowanego za uleganie w swej poezji tak zwanemu socjalizmowi gabinetowemu, zwłaszcza w najgłośniejszym wierszu pt. *Hiszpania* (zob. esej *Sondowanie Audena*). W obronie Heaney'a wątpliwe wydaje się nie tylko uznanie Audena za spadkobiercę Owena (zrównujące aktywny udział i śmierć tego drugiego w I wojnie światowej ze stanowiskiem – nie udziałem! – Audena popierającym walkę o socjalizm w wojnie domowej w Hiszpanii z wygodnego fotela w swoim gabinecie), ale raczej próba obrony wyrażonego w wierszu niesławnego przekonania o „nieodzownym morderstwie” z pobudek czysto politycznych (jak uzupełnia Heaney, złagodzonego w późniejszej wersji do „faktu morderstwa”, s. 180). Heaney przyznaje wprawdzie, że w zestawieniu z *Dziecięciem Europy* Miłosza „wersy

Audena powinny stanąć przed sądem za zbytnie mędrkowanie, choć słowa te byłyby niesprawiedliwe wobec poety potrafiącego w tym czasie przebić się z utworem, który wyprowadził wiersz angielski daleko poza granice bezpiecznego zacisza pierwszej osoby liczby pojedynczej” (s. 183), trudno to jednak potraktować jako poważny argument. Wątpliwa jest także wymówka, że Auden nie był ani emigrantem, ani przeciwnikiem (s. 184). Trzeba zatem postawić pytanie: Czy można bronić całkowicie błędnych i czysto teoretycznych przekonań twierdzeniem o „asonansach i aliteracjach, które wspólnymi siłami tworzą nową werbalną rzeczywistość, równie realną, co skała lub kwarc” (s. 188)? Heaney uznaje jednak, że podobne „refleksje i sformułowania [...], takie, które nie mają wiele do powiedzenia na temat zmieniającego się stosunku poety do Marksa i Freuda, okazują się na dłuższą metę ważniejsze, jeśli chodzi o poezję, gdyż świadczą o większej wrażliwości na sztukę słowa” (s. 188). Wydaje się, że gdyby Heaney zastosował w eseju o Audenie przytaczaną później „trójkę zdolności niezbędnych poetom”, jego opinia musiałaby ulec zmianie.

Innym ciekawym dla polskiego odbiorcy polemicznym sądem jest kwestia postrzegania ważności poezji. W eseju *Znaczenie przekładu* (s. 109) Heaney utrzymuje, że poeci na Zachodzie nie zazdroszczą bynajmniej poetom z Europy Wschodniej, w której przyznaje się poezji znaczenie tak wielkie, iż za utwory „nieprawomyślne” można twórców zamykać do więzienia, a ich utwory mogą trafić nawet na pomniki. Tymczasem inny bardzo sławny i zasłużony poeta i krytyk angielski, A. Alvarez, pisze

wprost: „Niektórzy pisarze na Zachodzie zdawali się skrycie aspirować do ważności, jaką prześladowanie nadaje prześladowanym, uważając, że sytuacja ich kolegów żyjących bardziej na wschód była w jakimś sensie – mimo ograniczeń i niedostatków w życiu codziennym – twórczo fascynująca. Tęsknili za społeczeństwem, w którym to, co piszą, traktowano by na tyle poważnie, aby mogło pociągać za sobą prześladowanie, uwięzienie czy zesłanie [...] Stąd żenujące widowisko, jakie robili z siebie niektórzy z najbardziej nawet hołubionych twórców angielskich, którzy na międzynarodowych konferencjach potrafili z całą powagą utrzymywać, że życie w Anglii za rządów pani Thatcher było tak samo najeżone niebezpieczeństwami, co życie pod władzą KGB”⁹. Z pewnością zarzut Alvareza nie dotyczy samego Seamusa Heaney’a, którego zresztą samo pochodzenie irlandzkie stawiało w sytuacji, w której siła poezji prześladowanych nie była niczym nowym.

Zamiast podsumowania chciałbym wytłumaczyć się z tytułu tej recenzji, który musi wydawać się banalnym i wytartym zwrotem. Jeśli jednak – idąc za przykładem Heaney’a – spróbujemy go zrozumieć „w każdym sensie tego słowa”, może okazać się adekwatny. Jest bowiem w rozumieniu poezji przez Heaney’a element „magiczny”: nawiązanie do starożytnego greckiego przekonania, że „słowami poety lirycznego przemawia Bóg” (s. 156n.); jest siła duchowa

umożliwiająca poruszanie się z taką swobodą między wszystkimi wyróżnionymi przez Heaney’a opozycjami; jest wywieranie tajemniczego, wszechwładnego wpływu na odbiorcę, a nawet powoływanie do istnienia zadziwiających zjawisk i bytów. Ale też istnieje podział na magię „białą” i „czarną”, który Heaney zdaje się ignorować (być może w przekonaniu, że „czarna” magia nie jest w stanie stworzyć „prawdziwej” poezji czy sztuki). O istnieniu „czarnej magii” także w przypadku poezji świadczą choćby wyróżniane przez Heaney’a opozycje wymuszające zajęcie stanowiska pośredniego, gdyż stanowisko skrajne grozi pobłędzeniem – dowodem takiego „pobłędzenia” przez poetę jest odmowa zgody Audena na wznowienia niektórych jego „błędnych” wierszy. W omawianym tomie natomiast zagrożenie ze strony „czarnej magii” poezji ujawnia przywołany przez Heaney’a przykład wiersza Philipa Larkina pt. *Alba*. Larkin porusza w nim problem ostateczny: „Śmierć jest śmiercią, czy skomlesz, czy stawiasz jej opór” i nie ma dla niego najmniejszego znaczenia, w jaki sposób się umiera i po jakim życiu. Heaney uznaje ten utwór za „najlepszy przykład angielskiego wiersza postchrześcijańskiego – wiersza, który obala tradycyjne aspiracje duszy do nieśmiertelności i neguje odwieczną wiarę w nieustanną, osobistą opiekę Boga nad nami” (s. 230). Polemizuje tym samym z cytowanym stanowiskiem Miłosza: zdaniem tego ostatniego każdy żyjący współcześnie inteligentny człowiek znajduje się pod ciśnieniem, jakie na nasz świat wywiera pustka, absurd, bezsens – wszystko to tworzy intelektualną atmosferę, w której obecnie żyjemy. A jednak – twierdzi dalej Heaney – „Miłosz wspo-

⁹ A. Alvarez, *Plain Human Speech. East European Poetry and Radical Chic*, „The Times Literary Supplement” 1992, nr 4650, s. 6n. Jest to wstęp do książki *Faber Book of Modern European Poetry* pod jego redakcją.

mina o tym negatywnym ciśnieniu po to tylko, aby zakwestionować cały ważny nurt współczesnej literatury, która ustąpiła pola tamtym siłom. Poezja, twierdzi Miłosz, nie może czynić takich ustępstw, musi zachować swój wielowiekowy sprzeciw wobec rozumu, nauki i scjentyzycznej filozofii” (s. 227). Stanowisko Miłosza jest nie tylko wyzwaniem, jak uważa Heaney. Jest także ostrzeżeniem przed ową „czarną magią” poezji, przed możliwością wykorzystania jej potęgi, tak przekonywająco ukazywanej przez Heaney’a, do celów bynajmniej nie szlachetnych, pięknych i mądrych. Można zatem znowu powtórzyć pytanie: czy w tym wierszu Larkin rzeczywiście wykazuje, że posiadał owe trzy niezbędne

zdolności poety: „umiejętność tworzenia, osądu i wiedzy”? Jeżeli takie nadużycie poezji jest możliwe, to wezwanie do „zawierzenia poezji” zawarte w tytule tomu wymagałoby jednak pewnej ostrożności.

Ale nawet jeśli wątpliwości pozostają i Heaney nie zawsze jest do końca przekonywający, to należy mu się chwała już choćby za stawianie pytań trudnych i całkowicie niemodnych (zwłaszcza w epoce postmodernizmu!) i poszukiwanie odpowiedzi, za odważne stanowisko, jakie zajmuje w obronie poezji, sztuki i kultury. I to właśnie dlatego mamy szczęście, że żyjemy w czasach, kiedy tworzy Heaney i inni wielcy poeci.