Teksty Drugie 1993, 2, s. 126-140

Woda czysta, woda przejrzysta… (O wierszach Adama Mickiewicza i Wallace'a Stevensa)

David Keily

Tłum. Włodzimierz Bolecki

http://rcin.org.pl

pokoleń polskich artystów przekonują także listy do Wojciecha Stattlera. W *Krytyce* czytelna jest analogia między Anglikami, którym swego czasu także odmawiano talentów artystycznych, i Polakami, rzekomo pozbawionymi zdolności malarskich, a więc pozostającymi bez szans na stworzenie „szkoły narodowej" kiedykolwiek, także w przyszłości. Hogarth–Polak wskazuje na bezsens zbiorowego określania rodzaju talentów przynależnych różnym nacjom.

Dorota Kudelska

Woda czysta, woda przejrzysta... (O wierszach Adama Mickiewicza i Wallace'a Stevensa)

Wiersz Adama Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą* zachwycał i fascynował wiele pokoleń krytyków. Wiersz ten należy do tzw. liryków lozańskich, które są niezwykłe „nie tylko jako zakończenie długiej drogi liryki Mickiewiczowskiej, lecz także jako zamknięcie jej w sposób najmniej oczekiwany — w stylu, który mógłby się stać startem poety ku nowej, odmiennej metodzie kształtowania wypowiedzi, początkiem innej, rewolucyjnej linii rozwoju..."[1]. Chwaląc rzadką perfekcyjność liryków lozańskich, krytycy nie byli jednak zgodni co do ich interpretacji. Cytując ostatnią strofę *Nad wodą wielką i czystą*, Zgorzelski na przykład zauważa, że „cały system środków literackich tego wiersza zamknięty jest kluczem alegorii"[2]. W przeciwieństwie do alegorii we wczesnych utworach Mickiewicza „tu każda alegoria jest w pełni otwarta (...). Znaczenie jej podano nam mniej natarczywie, mniej bezwzględnie, subtelniej, delikatniej. Sens metaforyczny zasugerowano mniej programowo, a bardziej lirycznie, w sposób niedopowiedziany, poetycko zaszyfrowany"[3]. Oczywiście, krytycy szukali klucza do tych alegorii w biografii pisarza. Na przykład Krzyżanowski stwierdza naiwnie, że znaczenie liryków lozańskich polega na tym, że „zostały napisane przez wielkiego poetę, którego biografia jest nam znana i dla którego żywimy głęboką sympatię".[4] Z kolei Przyboś, który odczytuje z tego wiersza

[1] Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, s. 42.
[2] Zgorzelski, op. cit., s. 398.
[3] Zgorzelski, op. cit., s. 398.
[4] J. Krzyżanowski *History of Polish Literature*, Warszawa 1978, s. 251.

http://rcin.org.pl

zapewne więcej elementów własnej biografii niż samego Mickiewicza, określa liryk *Nad wodą wielką i czystą* jako medytację „nad upływającym — na zawsze — życiem"[5].

Celem mojego artykułu nie jest odnalezienie klucza do alegorycznych tajemnic wiersza *Nad wodą wielką i czystą*: jeśli bowiem, jak twierdzi Zgorzelski, alegorie te są otwarte „jakby na wszystkie strony świata"[6], to żaden klucz nie będzie do nich pasował. Chciałbym natomiast rzucić nowe światło na arcydzieło Mickiewicza szukając jego śladów w innym arcydziele: w utworze Wallace'a Stevensa *Wiersze z naszego klimatu*.[7] Wallace Stevens jest powszechnie uważany za jednego z największych poetów amerykańskich dwudziestego wieku. Czy zatem może być coś bardziej bezzasadnego od porównywania wiersza *Nad wodą wielką i czystą*, napisanego około 1839 r. przez emigranta politycznego w Szwajcarii, z *Wierszami z naszego klimatu*, napisanymi prawie sto lat później przez prawnika z Hartford w stanie Connecticut? Pomiędzy tymi utworami nie ma przecież żadnych śladów intertekstualności ani dowodów wpływu: Stevens nie czytał po polsku i prawdopodobnie wiedział bardzo niewiele, jeśli w ogóle coś wiedział, na temat polskiej literatury.

Formalne właściwości obu wierszy przynależą do różnych epok literackich, języków czy tradycji i są zasadniczo odmienne. *Nad wodą wielką i czystą* jest wierszem rymowanym, napisanym ośmiozgłoskowym wierszem sylabicznym. Wersy są intonacyjnie zamknięte, silnie zorganizowane w system metrycznych i syntaktycznych paralelizmów. Wiersz Mickiewicza sprawia wrażenie spokojnej rezygnacji. Tymczasem *Wiersze z naszego klimatu* są utworem nierymowanym, napisanym wierszem wolnym z silnymi dominantami jambicznymi. Stevens reguluje strumień wersu za pomocą przerzutni, cezur i trocheicznych substytucji. Posługuje się kalamburami, uwielbia paradoksy i wykorzystuje figury etymologiczne. W rezultacie ton jego wiersza jest bardziej nieformalny, a czasem nawet sardoniczny.

Jednak równie istotny jak ich formalne odmienności może być fakt, że *Nad wodą wielką i czystą* i *Wiersze z naszego klimatu* nie są utworami w jakiś zasadniczy sposób nieporównywalnymi. Oba wiersze to wszak utwory liryczne. Mają mniej więcej tę samą liczbę wersów. W obu utworach zasób jednostek leksykalnych jest wyraźnie ograniczony,

---

[5] J. Przyboś *Czytając Mickiewicza*, Kraków 1950, s. 146.

[6] Zgorzelski, op. cit., s. 398.

[7] Cytowany w artykule wiersz Stevensa podaję w tłumaczeniu Jarosława Marka Rymkiewicza z tomu: W. Stevens *Wiersze*, wybór i przekład J. M. Rymkiewicz, Warszawa 1969. Ze względu na interpretacje Keily'ego, w kilku miejscach artykułu zmuszony byłem jednak fragmenty tego wiersza tłumaczyć filologicznie. Z tego samego powodu dokonuję także korekty tytułu (przyp. tłum.).

http://rcin.org.pl

a nawet uproszczony. Każdy z nich jest organizowany i porządkowany przez wyrafinowany system powtórzeń: Mickiewicz posługuje się chętnie takimi środkami jak anafora, izokolon, polisydeton, podczas gdy Stevens używa anadiplosis. W obu wierszach, co więcej, obserwacje metafizyczne opierają się na metaforycznej konstrukcji, którą tworzą precyzyjnie zbudowane obrazy. Przełożony na medium wizualne, wiersz Mickiewicza mógłby być serią szybko szkicowanych pejzaży, skomponowanych być może w formie tryptyku. Techniką przedstawiania byłby światłocień, stwarzający iluzję głębi i przestrzeni. Tymczasem wiersz Stevensa jest świadomie skomponowaną martwą naturą. W tej nowoczesnej kompozycji przestrzeń i perspektywa zostałyby spłaszczone; paleta byłaby zgaszona, być może pastelowa. Jednak pomimo wszystkich różnic, Mickiewiczowskie szkice górskiego jeziora i Stevensa portret kwietnej kompozycji mogłyby mieć jeden wspólny element kompozycyjny: obraz „wody wielkiej, czystej, przejrzystej" oraz „świata czystej wody" [*a world of clear water*]. Każdy z wierszy zaczyna się od tego obrazu, który — będąc zwornikiem struktury i znaczeń utworu — rozwija się następnie w skomplikowany układ metafor. Uporczywość, z jaką obaj poeci wracają do obrazu „czystej wody", oraz centralne miejsce tego obrazu w konstrukcji obu wierszy stają się zaskakującym literackim podobieństwem, zdumiewającą zbieżnością w ewolucji literatury, zapraszającą do dociekań historycznoliterackich, które w innej sytuacji byłyby nieuzasadnione.

Metafora obrazu „czystej wody"

Porównanie wierszy Mickiewicza i Stevensa musi zostać poprzedzone przez krótką analizę metafory obrazu „czystej wody". Obraz ten nie pełni w obu utworach identycznej funkcji i ma w nich różne znaczenia. Metafory dlatego przecież są podstawowymi tropami języka poetyckiego, że służą raczej sugerowaniu i zwielokrotnianiu niż precyzyjnemu określaniu i ujednoznacznianiu. Niemniej cechy obiektu, będącego podstawą porównania, muszą w jakimś zakresie pokrywać się z cechami obiektu, z którym został on porównany. Fizyczne właściwości czystej wody są przeto granicą zakresu znaczenia tej metafory. Właściwości te, ogólnie rzecz biorąc, mogą być podzielone na jakości kojarzone z czystością oraz jakości kojarzone ze światłem.
Pierwszy zespół jakości specyficznych dla czystej wody wywodzi się z jej ontologicznej integralności. Czysta woda jest wolna od cząsteczek różnych zawiesin oraz innych obcych substancji. Jest czysta, zatem jest kojarzona ze świeżością, nieskazitelnością, prostotą, kryształową przezroczystością i doskonałością. W wielu religijnych obrzędach, np.

http://rcin.org.pl

w baptyzmie, czysta woda oznacza oczyszczenie połączone z odnowieniem i ponownymi narodzinami. Jako medium przezroczyste, niczym powietrze, oznacza nieobecność, która faktycznie jest obecnością.
Drugi zespół cech specyficznych dla czystej wody jest związany z efektami światła. Powierzchnia czystej wody zachowuje się jak lustro, odbijając promienie światła. Czysta woda jednak nie tylko odbija przedmioty, które są ponad nią, ale także odsłania te, które w niej się znajdują. Odbijająca powierzchnia czystej wody jest zatem bardziej skomplikowana niż powierzchnia zwykłego lustra. Na takiej powierzchni to, co podwodne, to, co naziemne i to, co podniebne jest trudne do rozróżnienia — tworzy efekt, który Monet w sposób mistrzowski wykorzystał w swoim obrazie lilii wodnych w Giverny.[8]
Czysta woda, oczywiście, ma wszystkie fizyczne właściwości zwykłej wody. Dwie z nich warte są przypomnienia. Pierwszą jest płynność: woda może albo płynąć, albo stać nieruchomo; woda nie ma żadnej własnej formy, ale przyjmuje kształt tego, w czym się mieści. Druga właściwość wody jest związana z jej zasadniczą rolą w procesach biologicznych — woda jest źródłem życia. W starożytności woda, podobnie jak ziemia, ogień i powietrze, była uważana za jeden z żywiołów tworzących kosmos. W historii stworzenia świata, w księdze *Genesis*, istnienie wody poprzedza istnienie światła i samych niebios (*Genesis* 1:2).

„Wiersze z naszego klimatu": lustro

Podobnie jak opowieść o stworzeniu świata w księdze *Genesis*, tak wiersz Stevensa zaczyna się od motywu wody, światła i ziemi. Światło jest wpisane w znaczenie przymiotnika „błyszczący" [*brilliant*], utworzonego od francuskiego czasownika *briller*, czyli „lśnić" [*to shine*]. Z kolei Ziemia jest wpisana w tworzywo dzbana i w jego półkolisty kształt. Podobnie jak w księdze *Genesis*, stworzenie świata nieorganicznego poprzedza pojawienie się świata organicznego. W drugim wersie różowe i białe goździki reprezentują nie tylko rośliny, ale także życie zwierząt: nazwa kwiatu jest utworzona z łacińskiego źródłosłowu *carn* oznaczającego „ciało". Jednak Stevens uwydatnia nie tyle sam akt tworzenia, co status stworzonego jako *fait accompli*. Nie ma aktora i nie ma akcji: wyrażenia rzeczownikowe w dwóch pierwszych linijkach nie są połączone żadnymi czasownikami ani spójnikami. Goździki i woda w dzbanie po prostu istnieją — i nic więcej. Czytelnik

[8] Czysta woda nie tylko odbija, ale także załamuje światło. Ani Mickiewicz, ani Stevens nie wykorzystują jednak tej właściwości czystej wody.

http://rcin.org.pl

nie dowiaduje się, kto lub co jest odpowiedzialne za tę kwietną kompozycję. W rzeczywistości — to czytelnik, który dochodzi do konwencjonalnego wniosku, że kwiaty znajdują się w dzbanie, staje się jedynym źródłem ruchu, twórczej aktywności.

W przerzutni pomiędzy drugim a trzecim wersem poeta rozszerza perspektywę widzenia z kształtu dzbana na ramy pokoju, w którym znajduje się dzban. Porównane do „śnieżnego powietrza" światło jest w pokoju zimną obecnością, śnieżnym puchem, który spłaszcza przestrzeń i zaciera kształty przedmiotów. W rezultacie światło odbija tylko samo siebie — efekt ten jest morfologicznie zwielokrotniony poprzez powtórzenie słów „śnieżny" i „śnieg" w trzecim i czwartym wersie. Rozszerzanie perspektywy kulminuje w wyrażeniu „sam dzień" [*the day itself*], które znajduje się w cezurze wersu siódmego. „Dzień" jest synekdochą „kosmosu". Chociaż poprzedzony został przez zaimek zwrotny *itself*, to jednak ruch od „dzbana" do „kosmosu" wraca do „dzbana". „Dzban" staje się przeto metaforą uproszczonego „Kosmosu". W kosmosie tym ruchy złożone [*synthetic*] i wzbudzane [*inductive*] nieuchronnie stają się ruchami okrężnymi, przekształcając się w rozproszone [*analitical*], redundantne systrofy[9] w wersach 8–10. Dlatego pierwsza strofa kończy się tak jak się zaczyna — obrazem białych i różowych goździków w porcelanowym dzbanie.

O ile w pierwszej zwrotce we fleksji dominuje tryb wskazujący, to w drugiej strofie dominuje tryb łączący. Opisawszy model „całkowitej prostoty" [*complete simplicity*] poeta zastanawia się nad jej siłą i atrakcyjnością. Ten epitet, tak istotny dla formy i treści *Wierszy z naszego klimatu* zasługuje na staranne objaśnienie. „Prostota" [*simplicity*] oznacza „stan bycia nieskomplikowanym", „niewinnym", „czystym" i „pozbawionym ozdób"; „upraszczać" oznacza „redukować do podstawowych elementów", „zmniejszać zakres i złożoność", „czynić bardziej zrozumiałym"[10]. „Całkowity" [*complete*] oznacza „mający wszystkie niezbędne części", „doprowadzony do końca", „gruntowny", „wszechstronny" i — w sensie botanicznym — „dwupłciowy" [*monoclinous*][11].

---

[9] Systrofa (gr.) — figura retoryczna (łac. *conglobatio*) oznaczająca nagromadzenie przypadkowych elementów reprezentujących określony przedmiot (przyp. tłum.).

[10] Por. hasło „Simplicity", *Websters Ninth New Collegiate Dictionary*, 1988.

[11] Hasło „Complete", *Websters Ninth New Collegiate Dictionary*, 1988. W kontekście kompozycji złożonej z kwiatów denotacja słowa „dwupłciowy" [*monoclinous*], czyli mający równocześnie pręciki i słupki w tym samym kwiecie, jest nawet bardziej intrygująca niż słowo „niedoskonały/niedokonany" [*the imperfect*] w wersach 21 i 23, które denotuje posiadanie pręcików lub słupków, ale nie obu naraz. Ogrodniczy podtekst *Wierszy z naszego klimatu* jest tu poza obszarem moich zainteresowań. W kontraście pomiędzy „całym" a „niedokonanym/niedoskonałym" poeta może podkreślać różnice pomiędzy

http://rcin.org.pl

Wszystkie te znaczenia istnieją w każdym elemencie martwej natury. Na przykład cecha „czystości" skojarzona z czystą wodą zawiera także pojęcia „prostoty" i „pełni". Świat „bieli" oznacza „jasność", „niezłożoność" i „niewinność", ponieważ odbarwia nawet barwy goździków, które co najwyżej stają się bardziej różowe, ale nie czerwone.[12] Obraz dzbana symbolizuje pomniejszenie rozmiaru: półkolisty kształt przedmiotu zawiera w sobie świat zredukowany do niezbędnych elementów, świat, który ma tylko niezbędne części. Jako całość kompozycja złożona z kwiatów staje się zatem metaforą piękna i doskonałości, hermetycznej samowystarczalności i samoodniesienia. Innymi słowy, kompozycja złożona z kwiatów staje się metaforą nieskazitelności dzieła sztuki. Jako dzieło sztuki martwa natura jest sztuczna: nawet goździki, jedyny element naturalny, zostały odcięte od swych korzeni i wprowadzone do wnętrza. Co więcej, proces uproszczenia zbliża się do artystycznej stylizacji: woda jest oczyszczona, kolory i cienie są pobielone.

Także wskazana w szóstym wersie przez jego anakolutyczne załamanie, przez cezurę, która oddziela „kolory" od „bezosobowego kogoś"[13], formalna perfekcja estetycznego przedmiotu jest niewspółmierna z obserwującym i nienasyconym podmiotem. W zestawieniu z tym podmiotem kompozycja złożona z kwiatów staje się oksymoronem: całościowość, istotna treść staje się jakoś niekompletna, nieistotna. W drugiej strofie, z kolei, bohater liryczny chciałby wiedzieć, co mogłoby się zdarzyć, gdyby ktoś był tak czysty i prosty jak dzieło sztuki. Podmiot mógłby być odarty ze zbędnych cierpień, tak jak może być odarty z ubrania. Jednak istota człowieka, dusza ogołocona [*naked soul*], która jest diabelsko skłębiona [*evilly compounded*] i „żywotna", nie może być oczyszczona i uproszczona. Może być jedynie ukryta. Nawet całkowicie estetyzowany/znieczulany podmiot mógłby nadal chcieć więcej i więcej potrzebować. Dla „świata białych i śnieżnych zapachów" jest to mało. Jest to w rzeczywistości świat nieobecnej nieobecności zapachów, zmysłów, zamysłów i zmysłowości.[14]

W finałowej strofie *Wierszy z naszego klimatu* poeta wyjaśnia, dlaczego ludzka dusza mogłaby być niezadowolona z doskonałości. „Umysł

samo wystarczalnością, hermafrodyczną doskonałością a wieczną niekompletnością, nienasyconą heteroseksualnością.

[12] Wyrażenie „różowe i białe kolory" jest ambiwalentne: czy dzban zawiera kolor różowy i biel, czy też zawiera kolory, która razem są różowe i białe?

[13] W oryginale: *Pink and white carnations — one desires / So much more than that.* W tłumaczeniu filologicznym: „Różowe i białe goździki — pragnie się / O wiele bardziej niż tamto" (przyp. tłum.).

[14] W oryginale: *world of absencean absence of scents, sense, senses, and sensuality* (przyp. tłum.).

http://rcin.org.pl

nigdy-nie-spoczywający" [*never-resting mind*] jest dynamiczny. Ale doskonałość, tak jak kompozycja kwietna, jest statyczna i nieruchoma. „Wrócić / do tego, co tak długo tworzono" [*come back / to what had been so long composed*] oznacza przeto powrócić do „zewnętrznego świata"[15], wielobarwnego, ruchomego, mocnego świata natury, który leży poza błyszczącą, hermetyczną próżnią wewnątrz dzbana znajdującego się we wnętrzu pokoju.

Jak wskazuje retoryka trzeciej zwrotki, podtekstem *Wierszy z naszego klimatu* jest Upadek. Nawet gdyby Człowiek był z powrotem umieszczony w Edenie, mógłby nadal chcieć go opuścić. Kulminacją wiersza jest paradoksalny aforyzm znajdujący się w dwudziestym pierwszym wersie: „naszym rajem jest czas niedokonany" [*The imperfect is our paradise*]. Raz jeszcze Stevens gra etymologiami: słowo „raj" wywodzi się z awestańskiego[16] słowa oznaczającego miejsce ograniczone. W przeciwieństwie do raju „doskonałości/dokonania" [*perfection*] symbolizowanego za pomocą ograniczenia miejsca, raj „niedoskonałości/niedokonania" musi być bezgraniczny i otwarty.[17] Nie może być wyodrębniony ze świata, który go otacza; żaden anioł nie strzeże jego bram. Tak więc ten niedoskonały/niedokonany raj wykracza nie tylko poza „ograniczenie" w sensie delimitacji i definicji, ale także poza „domknięcie" w sensie „zakończoności" i „pełni".

Aforyzm „czas niedokonany jest naszym rajem" przywołuje także tytuł wiersza. Raj na mocy konwencji umieszczany jest w tropikach. Poeta przeciwstawia żar tego niedoskonałego raju zimnemu światu bieli i śnieżnym zapachom. Także słowo „wiersze" w tytule i wyrażenie „w słowach ze skazą i w uporczywych dźwiękach" [*flawed words and stubborn sounds*] w dwudziestym czwartym wersie potwierdzają, że poeta wypowiada się o poezji. Zarówno dla poety, jak i czytelnika zadawalające doświadczenie estetyczne musi być cierniste. Tak jak inne cierniste doświadczenie, czuciowe, sensualne albo jeszcze inne, to doświadczenie jest kombinacją tak przyjemności, jak i bólu. Harold Bloom uważa kalambur oparty na słowie „kłamie/leży" [*lies*] w dwudziestym czwartym wersie za „najpiękniejszy moment wiersza": „Zachwyt kłamie nam słowami ze skazą i uporczywymi dźwiękami", ale ten zachwyt także leży albo tkwi w takich

[15] H. Bloom *Wallace Stevens: „The poem of our climate"*, Ithaca 1977, s. 143.

[16] Awestański — jeden z języków staroirańskich, w którym napisano *Księgi Zoroastra* nazywane też Awesta (przyp. tłum.).

[17] W utworach Zbigniewa Herberta czytelnik także może odnaleźć podobny kontrast pomiędzy doskonałym „rajem" świata aniołów i „niedoskonałym" rajem świata ludzi. Zob. S. Barańczak *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 60–70.

http://rcin.org.pl

dźwiękach"[18]. Bloom rezygnuje jednak z rozważenia, w jaki sposób ta zasada działa w konkretnym wersie. Kalambur oparty na słowie „kłamie/leży" ilustruje na przykład pewien typ leksykalnego „strumienia": nieprecyzyjną relację pomiędzy znaczonym a znaczącym. Podobnie dźwięczna głoska dziąsłowo-szczelinowa [z] ilustruje uporczywość dźwięków. Artykulacja tego fonemu, który umieszczony jest na końcu słów: *lies* („kłamie/leży"), *words* („słowa"), *sounds* („dźwięki") może trwać w nieskończoność, zagraża rozciągnięciu poza soniczną przestrzeń wiersza. Tak więc to niekończące się *zzzz* nie tylko podmywa sens zamknięcia, sens, będący w ostatnim wersie konkluzją, ale także sens miejsca, które jest ograniczone, sens tego, że wiersz wyraźnie różni się od otaczającego go świata dźwięków.

„Czysta woda" versus „Umysł nigdy-nie-spoczywający" (Odbicie w wierszach Mickiewicza i Stevensa)

Powyższa interpretacja *Wierszy z naszego klimatu* uwydatnia takie tematy i struktury retoryczne, które wskazują możliwość nowego podejścia do liryku *Nad wodą wielką i czystą*. Być może najbardziej zasadniczym tematem obu utworów jest ontologiczne przeciwstawienie bycia i stawania się. W obu utworach temat ten ujawnia się bowiem w poetyckim kontraście pomiędzy statycznym dziełem stworzonym, spełnionym obiektem estetycznym, a dynamicznym twórcą, niepełnym, nienasyconym podmiotem. Co więcej, w obu poematach te kontrasty są w istotnym stopniu ilustrowane przez metaforę czystej wody. Najbardziej fundamentalną strukturą retoryczną w wierszach Stevensa i Mickiewicza jest ruch wzbudzany od szczegółu do ogółu. Oba poematy rozpoczynają się od elementu kreacji, a ich kulminacją są prawdy, które okazują się paradoksalne i tragiczne zarazem.

„Czysta woda w błyszczącym dzbanie": przedmiot estetyczny. Jak już wspomniałem w rozdziale *Metafora obrazu „czystej wody"*, wspólnymi cechami obrazu czystej „wody w błyszczącym dzbanie" Stevensa oraz Mickiewiczowskiego obrazu „wody wielkiej i przejrzystej" są przezroczystość, czystość i doskonałość. W *Wierszach z naszego klimatu* poetycki zarys tych jakości prowadzi do wniosków na temat poezji — jest wypowiedzią metaestetyczną. Umieszczenie kwestii metaestetycznych na pierwszym planie głównego obrazu *Wierszy z naszego klimatu* sugeruje, że sprawy te mogą być również pierwszoplanowe w głównym obrazie wiersza *Nad wodą wielką i czystą*.

[18] Bloom, op. cit., s. 143.

http://rcin.org.pl

Jedną ze stałych tajemnic wiersza Mickiewicza była symboliczna wartość spokojnej, czystej wody, która odbija „opoki", „czarne obłoki" i „światło". Wskazówka służąca rozwiązaniu tej tajemnicy może znajdować się w naturze odbicia, które obejmuje nie tyle odtworzenie, co transformację odbijanego obiektu. Na odbijającej powierzchni, takiej jak lustro, obraz odbijanego obiektu jest odwrócony stronami i przekształcony, bo płaski i sprowadzony do dwóch wymiarów. Tak więc odbicie jest analogiczne, ale nie identyczne z odbijanym oryginałem. Co więcej, obiekt odbijający się oddziałuje na wygląd, ale nie na istotę powierzchni odbijającej. W ten sposób fenomen odbicia zawsze obejmuje grę pomiędzy trwałym i zmiennym, między istotą a istnieniem.

Ta gra jest odzwierciedlona w formalnej strukturze wiersza *Nad wodą wielką i czystą*. Przykładowo, w trzech pierwszych zwrotkach wersy nieparzyste, które są utożsamione ze spokojem i przezroczystością wody, są stałe. W rzeczywistości, pierwszy i trzeci wers trzeciej zwrotki są identyczne z pierwszym i trzecim wersem drugiej i trzeciej zwrotki. Wbrew tej ramie, którą tworzą metryczna, syntaktyczna i leksykalna powtarzalność, równe wersy ujawniają ograniczone serie wariacji. Najpierw skały, następnie chmury, a w końcu błyskawica przenikają przez niezmienną, odbijającą powierzchnię. Ale nawet te wariacje okazują się być jednak zawile ukształtowane. Przykładowo, pierwsze słowo w każdym wersie w pierwszych trzech zwrotkach jest czasownikiem w czasie przeszłym dokonanym, wers ósmy rymuje się z wersem czwartym, dzieli z nim ten sam wzór akcentów i podąża za tą samą syntaktyczną sekwencją złożoną ze słowa „odbiła" plus rzeczownik, plus zaimek zwrotny „ich", plus przymiotnik. W takim systemie paralelizmów metonimiczne koneksje rozwijają się pomiędzy leksykalnymi, syntaktycznymi lub metrycznymi elementami, które są strukturalnie analogiczne. Stabilne, solidne słowo „opoki", które kończy wers drugi jest na przykład semantycznie skontrastowane z efemerycznym, ulotnym słowem „obłoki", które kończy wers szósty. Niemniej oba te słowa są połączone rymem, oba mają te same samogłoski ułożone w takim samym porządku, oba są amfibrachami i oba są modyfikowane przez przymiotnik „czarne". Te formalne podobieństwa prowadzą do zacierania różnic semantycznych. W pewnej mierze słowa „opoki" i „obłoki" stają się metaforami dla samych siebie: „opoki" uczestniczą w efemeryczności i niesubstancjalności „obłoków", tak jak „obłoki" biorą udział w groźnej stabilności i solidności słowa „opoki".[19]

[19] Wyrażenie „czarne obłoki" jest oksymoronem, w którym „obłoki" oznaczają chmury kłębiaste. Napięcie pomiędzy przymiotnikiem i rzeczownikiem wywołuje następne wrażenie, że „obłoki" w jakiś sposób są groźne. Co więcej, w perspektywie narracyjnego

http://rcin.org.pl

Być może najbardziej uderzająca refleksja w wierszu *Nad wodą wielką i czystą* związana jest ze słowem „odbiła", które rozpoczyna wersy czwarty, ósmy i dwunasty. W tej refleksji o „refleksie na wodzie" wiersz komentuje w sposób najbardziej otwarty, intensywny i ironiczny swoją własną kompozycję. Tematyzując odbicie w naturze i przedstawiając to zjawisko w strukturze wiersza, Mickiewicz odkrywa kwestię estetycznego wymiaru istoty i istnienia. Przede wszystkim Mickiewicz formułuje problem tego, czym jest wiersz i co przedstawia. Tak jak Stevensowski obraz kompozycji złożonej z kwiatów, tak Mickiewiczowska ewokacja alpejskiego jeziora jest metaforą sztuki. To zrównanie piękna Dzieła Stworzonego z pięknem samej kreacji jest oczywiście gestem typowo romantycznym. Mickiewiczowski szacunek dla estetycznego przedmiotu przypomina Keatsa. Podobnie jak „woda wielka i czysta", forma, istota dzieła sztuki pozostaje nie zmieniona: „Rzecz, która jest piękna jest radością na zawsze / Jej uroda wzrasta; nigdy nie przemieni się w nicość..." [*A thing of beauty is a joy for ever: / Its loveliness increases; it will never / Pass into nothingness...*][20]. Mimo to, podobnie jak spokojna powierzchnia jeziora, tak i dzieło sztuki odbija czasy i sprawy, symbolizowane być może przez „opoki", „obłoki" i „błyskawice".[21] A zatem może być w dowolnym momencie inspiracją dla nowych sposobów wyrażania i percepcji:

Gdy z nas, dzisiejszych, już nic nie zostanie
Inne niż nasze poznasz bóle, nieba,
Lecz, drużka człeka, znów dasz mu wskazanie:
Piękno jest prawdą, prawda pięknem — oto co wiesz na ziemi i co wiedzieć trzeba.[22]

„Umysł nigdy-nie-spoczywający": podmiot nienasycony. Czasownik „odbić/odbijać" w wierszu Mickiewicza powtarza się oczywiście nie dwa, ale trzy razy. Trzecia część tego poliptotonu pojawia się jako forma „odbijam" w wersie szesnastym. Ta transformacja od czasownika dokonanego w czasie przeszłym do czasownika niedokonanego w czasie teraźniejszym podkreśla istotne przejście między wersami 1–14 i 15–22. Przyboś charakteryzuje to przejście jako „jawnie prymitywne":

rozwoju pierwszych trzech zwrotek, „czarne obłoki" zapowiadają skłębione chmury deszczowe, które przyniosą pioruny i błyskawice w zwrotce trzeciej.

[20] J. Keats *Endymion*, w: *The Complete Poems*, Middlesex 1973, s. 107.

[21] Ktoś mógłby się zastanawiać, co dokładnie mogą symbolizować „opoki", „obłoki" i „błyskawice"? Problem oczywiście polega na tym, że te symbole są równocześnie nadokreślone i otwarto-skończone. Moim celem nie jest jednak sugerowanie ostatecznej interpretacji, chciałbym jedynie wskazać nowe możliwości interpretowania.

[22] J. Keats *Oda do greckiej urny*, przeł. Miriam [Zenon Przesmycki], cyt. za: *Poeci języka angielskiego*, t. 2, Warszawa 1971.

http://rcin.org.pl

„najpierw trzy obrazki z natury, jako ilustracja stanu duchowego, potem arcyoczywista refleksja".[23] W rzeczywistości jest ona o wiele bardziej wielowymiarowa niż sądzi Przyboś. Może być także scharakteryzowana jako ruch od bezosobowego do osobowego, od odbijającego przedmiotu do odbijającego podmiotu. Rzeczywiście, wyrażenie „woda wielka i czysta" staje się w piętnastym wersie obiektem lirycznego spojrzenia bohatera wiersza. Innymi słowy, tak jak „opoki", „obłoki" i „błyskawice" były odbijane w wodzie, tak woda (a pośrednio „opoki", „obłoki" i „błyskawice") jest odbijana w oczach: „I wszystko wiernie odbijam"[24].

Strukturalna zmiana pomiędzy pierwszą a drugą częścią *Nad wodą wielką i czystą* wzmacnia syntaktyczne odwrócenie albo odbicie podmiotu i przedmiotu. Krytycy długo dyskutowali czy i w jakim stopniu bohater liryczny utożsamia się z „wodą wielką i czystą". Z jednej strony bohater liryczny wydaje się porównywać siebie do wody w końcowej linijce wiersza: „Mnie płynąć, płynąć i płynąć". Z drugiej strony jednak „woda wielka i czysta" przede wszystkim „odbija" i „stoi", podczas gdy bohater liryczny „widzi", „odbija", „pomija" i „unosi się" (albo płynie, albo żegluje, albo dryfuje). Takie metaforyczne podejście do tej kwestii może być jednak mylące. Ani przedmiot i jego odbicie, ani element porównywany i porównujący nie są idealnie zgodne. Być może bardziej produktywne podejście mogłoby się rozpocząć od rozpoznania, że relacja pomiędzy bohaterem lirycznym a „wodą wielką i czystą" może być metonimiczna — tak jak relacja pomiędzy dziełem sztuki a artystą, albo pomiędzy wierszem a jego czytelnikiem. Takie związki metonimiczne mogą być z kolei wzmocnione przez związki metaforyczne. Na przykład ludzkie oko, powierzchnia, od której odbija się wewnętrzna głębokość i zewnętrzne wydarzenia, może być analogiczne do alpejskiego jeziora z jego spokojną wodą.[25]

Tak jak Stevens, Mickiewicz zatem bada nie tylko naturę kreacji, ale także naturę relacji pomiędzy twórcą a jego dziełem. W podkreślaniu żywiołu, w wyrazistych znakach otwarcia wersów, obaj poeci podkreślają swe role twórców i status swych wierszy jako dzieł stworzonych. Podobnie jak w *Wierszach z naszego klimatu*, tak i w liryku *Nad wodą wielką i czystą* dzień jest przez poetę świadomie uproszczony i wystylizowany.

---

[23] J. Przyboś, op. cit., s. 145.

[24] Angielski bezokolicznik *to reflect* może mieć znaczenie „myśleć" albo „rozważać". Polski bezokolicznik „odbić/odbijać" nie ma tych znaczeń. [Ma je natomiast rzeczownik refleks — W. B.]

[25] W rzeczywistości, na odbijającej powierzchni oka poety odbite obrazy „opok", „obłoków" i „błyskawic" nie mogłyby być dłużej odwrócone.

http://rcin.org.pl

Ale jeśli podtekstem *Wierszy z naszego klimatu* jest opowieść o stworzeniu w księdze *Genesis*, to podtekst w wierszu *Nad wodą wielką i czystą* jest bardziej klasyczny. Świat Mickiewicza składa się z czterech żywiołów znanych mitologii greckiej. Są nimi: ziemia („opoki"), woda, powietrze („obłoki") i ogień („błyskawice"). Zgodnie z tym, co zostało przypomniane w ostatniej zwrotce, każdemu z tych żywiołów przypada szczególne miejsce i funkcja. Bohater liryczny nie jest wolny od tego naturalnego porządku. W rzeczywistości wydaje się nawet całkowicie mu podlegać. Jeśli bowiem świat Stevensowskiej kompozycji kwietnej jest bezczasowy, to świat Mickiewiczowskiego jeziora w Alpach jest bezlitośnie zanurzony w czasie. Począwszy od czasu przeszłego w wersach 1–12, przez czas teraźniejszy w wersach 13–18, aż po czas przyszły implikowany w niedokończonej konstrukcji wersów 19–22, czas w wierszu *Nad wodą wielką i czystą* upływa linearnie. Zgodnie z obserwacją Zgorzelskiego, tendencje narracyjne z wczesnej poezji Mickiewicza istnieją nawet w radykalnie od niej różnych lirykach lozańskich[26]. Rzeczywiście, pierwsze trzy zwrotki w liryku *Nad wodą wielką i czystą* zdają się kreować „wydarzenie": najpierw górskie jezioro, następnie gromadzenie się chmur, a potem błysk i wyładowanie światła i energii. Jako element dzieła sztuki, to wydarzenie ma prawo być niekonsekwentne:

A woda, jak dawniej czysta
Stoi wielka i przejrzysta
[w. 13–14]

Ale z punktu widzenia obserwującego podmiotu tak jednak nie jest. Chociaż odbija on wszystko wiernie, to przecież nie jest jednak zwierciadłem.[27] Jest pod wpływem tego, czego doświadcza. Jest dynamicznym istnieniem, a nie statyczną istotą. Tracąc każdą określoną formę, reaguje, selekcjonuje i porusza się:

I dumne opoki czoła,
I błyskawice — pomijam
[w. 17–18]

Obaj — i Stevens, i Mickiewicz — tworzą zatem kontrast pomiędzy statycznością stworzonego przedmiotu a dynamiką myślącego i tworzącego podmiotu, „umysłu nigdy-nie-spoczywającego". Różnica pomiędzy obydwoma poetami „leży" we wnioskach, które obaj wyciągają z tego przeciwstawienia. Ponieważ poza centralną metaforą, która jest im

[26] Zgorzelski, op. cit., s. 45.

[27] W języku angielskim, słowa *I* („ja") oraz *eye* („oko") są homonimami. Paronomastyczną możliwość tej zbieżności Stevens mógł wykorzystać w trzynastym wersie *Wierszy z naszego klimatu* (przyp. tłum.).

http://rcin.org.pl

wspólna, te dwa wiersze są uderzająco podobne w swym konsekwentnym rozwoju, w zmierzaniu do końcowego aforyzmu. Jeśli oba wiersze rozpoczynają się od analizy poszczególnych zjawisk, to także oba kończą się odkryciem tragicznych praw, nie dających się przezwyciężyć konfliktów. Dla Mickiewicza, romantyka, problem polega na konflikcie pomiędzy człowiekiem a naturą. Jako istota stworzona, człowiek jest przez ten konflikt tworzony; jako istota tworząca, człowiek sam siebie tworzy w tym konflikcie. Jednak nigdy nie może być jednością z tym, co go stworzyło lub z tym, co sam stworzył. Nigdy nie może być Pygmalionem ani Galateą. Podobnie jak niezmącona, czysta woda, odbija piękno otaczającego go świata. Ale woda przybiera kształt tego, w czym się znajduje. Tracąc jedność, wciąż niekompletną, człowiek musi „płynąć, płynąć i płynąć". Będzie się zmieniał, rozwijał, umrze.
Stevens wywodzi się z tradycji romantyzmu, ale, będąc poetą wieku dwudziestego, posuwa się o krok dalej. Dla niego konflikt przebiega nie tyle pomiędzy człowiekiem i naturą, co dokonuje się w naturze człowieka: w „diabelsko skłębionym", „żywotnym" „ja".[28] Ta wiecznie niekompletna jaźń rozkoszuje się działaniem, a nie rezultatem. Stevens nie rozpacza, że nie może być Pygmalionem. A nawet raczej rozpaczałby, gdyby nim był. Nawet wówczas, gdyby udało mu się stworzyć Galateę, to mógłby zniszczyć model. Przeto ucieka od kreacji do Kreacji, do tego, „co było tak długo stwarzane". W tym przypadku do świata zewnętrznego, jakkolwiek nie znaczy to, że Stevens wraca do romantycznego konfliktu z naturą. W taki sam sposób, w jaki zwierciadło odwraca obraz, Stevens odwraca biegunowe rozmieszczenie wartości w myśli romantycznej. Doskonałość staje się niedoskonałością, śmierć staje się życiem, czysta woda w błyszczącym dzbanie — zbełtanym strumieniem. Tak więc tam, gdzie Mickiewicz znajduje jedynie tragiczną rezygnację, Stevens odkrywa również zachwyt.

Postscriptum

Porównanie *Wierszy z naszego klimatu* oraz liryku *Nad wodą wielką i czystą* pobudza do dodatkowej i w pewnym sensie nietypowej obserwacji. Jak wspomniałem w rozdziale *„Wiersze z naszego klimatu": lustro*, wiersz Stevensa poświęcony jest nieobecności zapachów, zamysłów i zmysłowości. Przy całym swym formalnym pięknie, arcy-

[28] Wers ten [*The evilly compounded, vital I*] jest bardzo wieloznaczny i można go również tłumaczyć: „Diabelnie skłębione, żywotne Ja". Angielskie wyrażenie *evil eye* może oznaczać „urok, urzeczenie" w znaczeniu „rzucać na kogoś urok" (nb. *Evil One* oznacza „szatana"), a paronomazja obejmuje ponadto nagłos słów *evilly* i *vital* (przyp. tłum.).

http://rcin.org.pl

dzieło Mickiewicza jest schronieniem niepokojącej nieobecności. Alegoria otwarta „jakby na wszystkie strony świata"— w rzeczywistości nie jest w ogóle otwarta. Można przypomnieć komentarz Miłosza z jego *Historii literatury polskiej*, że liryki lozańskie są „czystą poezją, która graniczy z milczeniem"[29]. Do tych dwuznacznych ocen można by dorzucić następujący problem sformułowany przez Przybosia: „Czyżby autor *Pana Tadeusza*, budowniczy obrazów rozwijanych z konsekwencją geometryczną, nie dokształcił tego brulionowego — być może — wiersza?"[30]. Te słowa wypowiedział ktoś, kto chciałby więcej, kto potrzebowałby więcej niż tylko „świata białych i śnieżnych zapachów". Mickiewiczowskie jezioro w Alpach może być rzeczywiście zbyt zimne, ponieważ czas przeszły niedokonany jest dla nas tak bardzo gorący.

David Keily
przełożył Włodzimierz Bolecki

Wallace Stevens

Wiersze naszego klimatu

I

Przejrzysta woda w jaśniejącym dzbanie
I biel, i róż goździków. Światło
W pokoju, jak powietrze śnieżne,
Odbijające śnieg. Śnieg świeżo opadły,
Pod koniec zimy, gdy wracają popołudnia.
I biel, i róż goździków — niźli to, pragniemy
O wiele więcej. Nawet dzień
Jest uproszczony: to dzban bieli,
Chłód, chłodna porcelana, niska i okrągła,
A w niej goździki. Goździki, nic więcej.

II

Doskonała prostota. O, jeśliby nawet
Odarła nas ze wszystkich cierpień, ukrywając
Witalne ja, stopione z elementów grzesznych,
By je przemienić w świecie wód przejrzystych,
W świecie bieli o krawędziach jaśniejących,
Żądalibyśmy więcej, więcej potrzebując,
Więcej niż świat zapachów, śnieżących się, białych.

[29] Cz. Miłosz *The History of Polish Literature*, Berkeley 1983, s. 230.
[30] J. Przyboś, op. cit., s. 145.

http://rcin.org.pl

III

Ale zostanie nieznużony umysł,
Abyśmy chcieli zbiec i wrócić znowu
Do tego, co tak długo niegdyś składaliśmy.
Wiedz: naszym rajem czas niedokonany.
A w tej goryczy rozkosz możesz znaleźć,
Jeśli w nas ciągle płonie czas niedokonany,
Tylko w słowach ze skazą i w upartych dźwiękach.

przełożył Jarosław Marek Rymkiewicz

Wiersze z naszego klimatu

I

Czysta woda w lśniącej misie,
Różowe i białe goździki. Światło
W tym pokoju bardziej jak śnieżne powietrze
Odbijające śniego. Świeżo spadły śnieg
Przy końcu zimy, kiedy znów są popołudnia.
Różowe i białe goździki — pragnie się
O ileż więcej. Sam dzień
Jest uproszczony: misa bieli,
Chłód, chłodna porcelana, niska i okrągła,
W niej goździki i więcej nic.

II

Powiedz nawet, że tak, zupełna prostota
Zdarła z ciebie troski, odebrała
Źle urządzone, witalne Ja
I stworzyła je na nowo w świecie bieli,
Świecie czystej wody, lśniąco-brzeżnym,
A chciałoby się więcej, a żąda się więcej,
Więcej niż świat białych i śnieżnych zapachów.

III

Zostanie odpoczynku nie znający umysł,
Aby chciało się uciec, wracać znów
Do tego, co tak długo było układane.
Niedokonany czas jest naszym rajem.
Zauważ, w tej goryczy skąd bierze się zachwyt,
Skoro niedokonany czas tak mocno tkwi w nas:
Z upartych dźwięków i skażonych słów.

przełożył Czesław Miłosz

Od tłumacza: *Tytuł artykułu pochodzi ode mnie. Przekład Miłosza odkryłem już po złożeniu artykułu do druku.*

http://rcin.org.pl