

Aleksandra Kędzierska

Isaac Rosenberg — Poeta, który „ujarzmiał” wojnę

W literaturze angielskiej lata 1914-18 zaznaczyły się dominacją poezji, która, początkowo zauroczona wojną i wiernie podążająca frontowym szlakiem, pokazała wreszcie jej prawdziwe oblicze. W okopach runął panujący od wieków mit o glorii i chwale, o wojnie pięknej przystoją, honorową walką i „środkim” umiarem za ojczyznę. Miti ten, wypierany zbiorowym doświadczeniem umiarkowanego w historii pokolenia, zastępowały fakty, autentyczne wydarzenia i przeżycia, których zapis dał początek nowej wizji wojny; wszechpotężnej siły zła, która niszczyć w człowieku wszystko co ludzkie, obracała jego świat w pozbawioną Boga, nadziei i miłości „ziemię niczyją”.

To najbardziej może wstrząsające z frontowych „objawień” zaowocowało powszechnym poetyckim protestem, którego centrum stanowiła rewizja pojęć bohaterstwa, patriotyzmu, i wszelkich innych wartości usankcjonowanych koncepcją wojny dworskiej.¹ Większość poetów-żołnierzy współwzrastających ów etos negacji zadawała się rolę wiernych rejestratorów okopowego życia, a w ich krytyczno-rozrachunkowej poezji lat zwiastująca 1915-18, poezji zdominowanej konkretnym „tu i teraz”, brakowało dystansu, który pozwoliłby na obiektywną ocenę frontowych wydarzeń. Nie było też miejsca na poszukiwanie, bądź propagowanie wartości, które mogłyby zastąpić te, zszargane przez wojnę. Sądzę na to typowych poetów protestu, jakimi byli np. Ch.H. Sorley, S. Sassoon, czy choćby A.G. West, Wilfred Owen zajmując pozycję wyjątkową. On tylko na wojennej pustyni wartości doszrzedł i ocalił współczesności (pity), a przyjmujący je za podstawę swego etosu, w prawdzie i wychowaniu do miłości wskazywał człowiekowi szansę na ratowanie swego człowieczeństwa. Ale nawet niepospolita wrażliwość i talent Owena nie zdołały wyrwać go spod przemożnego wpływu wojny. Tę pokonał i ujarzmił jeden tylko poeta. Isaac Rosenberg.

¹ Patrz M. Janion, „Wojna i forma” w: *Literatura wobec wojny i okupacji. Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, Ossolineum, Wrocław 1976, vol. XIII, str. 197.

Wychowany w kulcie tradycji pacyfistycznych, wierność którym zmusiła Rosenberga do opuszczenia stron rodzimych i poszukiwana schronienia przed prześladowaniami caratu aż w Anglii. Isaac wierzył, że nie nie usprawiedliwia wojny.² A jednak zaciągnął się do wojska, aby ratować matkę, która za „rozłąkowe” mogła przynajmniej próbować się utrzymać. Odhodząc na Front ten urodzony rebeliant wiedział już, że jego prawdziwym artystycznym powołaniem jest nie — jak sądził — malarstwo, ale poezja, w której wyłamując się poza krąg kultury żydowskiej, pragnął kontynuować tradycję Shakespeare’a i Keatsa.³ W 1915 r. Rosenberg był już autorem dwu wydanych własnym sumptem tomików wierszy: *Night and Day* (Noc i dzień: 1912) i *Youth* (Młodość: 1915). Opublikowane tam utwory, dokumentując transformacji i kondensacji języka, tylko dla nielicznych uznanych już twórców były zapowiedzią nowego, oryginalnego głosu w poezji angielskiej. Mimo kontaktów z W.B. Yeatsem, E. Maushem, znajomości T.E. Hulme’a i E.L. Pounda, Rosenberg nie związany był z żadnym z wiodących ugrupowań poetyckich, a choć z pewnością bliższy Imagynistom niż poetom Georgianskim⁴, pochłonął był własną koncepcją poezji, która w duchu niego miała się rodzić z impulsu swego „ideg”. Oddziaływanie na poetyckie tworzywo, idea poszukiwała w nim swego najwierniejszego odwzorowania i dopóty manipulowała doborem słów, środków wyrazu i logiką wypowiedzi, dopóki wiersz nie stał się „doświadczeniem idei”⁵, ona zaś jego naczelną, integralną i nierozważną częścią. Właśnie to organiczne wtopienie idei w tekst, które czyni ją zrozumiałą, choć nie do końca uchwytną⁶ zdaje się leżeć u podstaw tradycji, a nawet eksperymentalnej poezji Rosenberga, która, jak twierdził, „nie doczekała się jeszcze swej publiczności”⁷.

² List poety (grudzień 1915) do E. Marsha, Patrz: *The Collected Works of Isaac Rosenberg: Poetry, Prose, Letters, Paintings and Drawings. With a Foreword by S. Sassoon. Edited with an Introduction and Notes by I.M. Parsons* (odłóg CW), Chatto and Windus, London 1979, str. 227. Wszystkie cytaty zarówno wierszy jak i fragmentów listów Rosenberga pochodzą z tego właśnie wydania.

³ Patrz D. Collocott, „Isaac Rosenberg (1890-1918): A Cross Cultural Study” in: *The Jewish East End 184-1939*, ed. by A. Newman, London 1984, str. 269-70.

⁴ Grupa poetów nazwanych tak od imienia króla George’a V. Nazwa miała znamionować nową epokę w angielskiej poezji. Najistotniejsze postaci: skupione wokół patrona ruchu E. Marsha to R. Brooke (1887-1915), G.G. Bottomley (1874-1948), J. Drinkwater (1882-1937) i W. W. Gibson (1878-1963).

⁵ Patrz J. Silkin, *Out of Battle. The Poetry of the Great War*, OUP, London 1978, str. 260.

⁶ List poety (23.06.1916) do G.G. Bottomley’a, *The Collected Works*, str. 223.

⁷ List poety (marzec 1916) do S. Schifra, *ibid.*, str. 231. Rosenberg tak pisał o swoich odczuciach dotyczących *Marching in Spring 1916*: „I am afraid my public is still in the womb. Naturally this only has the effect of making me very concerted and to think these poems better than anybody else’s”.

W 1916 r., już z okopów, w stopniu szeregowca, Rosenberg pisał: „I am determined that this war, with all its powers for devastation, shall not master my poeing; that is if I am lucky enough to come through all right. I will not leave a corner of my consciousness covered up, but saturate myself with the strange and extraordinary new conditions of life, and it will all refine itself into poetry later on” („Zdecydowałem, że ta wojna, mimo całej swej niszczącej siły, nie opamię mojej poezji, to jest, jeśli uda mi się wyjść z niej cało. Nie zostawię dla niej ani kąpka w mojej świadomości, ale nasycę się nowymi, dziwnymi i niezwykłymi sytuacjami życia, a wszystko to później przemieni się w poezję.”)⁸

To pełne determinacji wyzwanie rzucane przyszłości jawi się dzisiaj jako program poetyckiego przetwarzania także i na froncie, gdzie wszechobecność wojny można było wyeliminować, lub przynajmniej ograniczyć poprzez świadome przetwarzanie jej świata. Wojnę dawato się „oswoić” godząc, między innymi, w jej centralność, neutralizowaną, gdy pojawiały się inne, podobne do niej i charakteryzujące ją sytuacje, lub poprzez obnażanie jej zwykłości, sprwadzające ją jedynie do rangi typowego dla ludzkich zachowań mechanizmu. I wreszcie, można było skonstruować taktykę uczestnika / obserwatora wojny, który na przekór powszechnym wyobrażeniom, dostarczał w niej to, co niezwykłe, wyselekcjonuje to nadzwyczajne, i poprzez nadanie jej pełną swej własnej indywidualności, zawładnie nową wizją. Tak więc, by ujarzmić wojnę wystarzyło właśnie przemienić ją w prawdziwą poezję, co stało się możliwe nie tylko dzięki poetyckiej wrażliwości Rosenberga, ale również dzięki specyficznej konstrukcji „ja” lirycznego⁹, które operując złożonością obrazu, metaforą, symbolem i aluzją, transponuje swe subiektywne doświadczenia w doznanie estetyczne. Każda z transformacji, jakim podmiot mówiący poddaje postrzegany przez siebie świat, wyrzyna go spod dominacji frontowej rzeczywistości, swartzając jednocześnie możliwości szerokiej i wieloaspektowej prezentacji różnych poutrakowań wojny. One to decydują o kompleksowości i oryginalności wizji, której omowienie w niniejszej pracy dotyczyć będzie najistotniejszych okopowych wierszy Rosenberga i ograniczy się do scharakteryzowania jedynie najbardziej dlań reprezentatywnych zabiegów transpozycyjnych.

W okopowy świat poezji wprowadza nas wiersz August 1914 (Stierpieli 1914), który zarówno swym tytułem, jak i wspomnieniem z krany ciepłenia odwołuje się do początków wojny, kiedy to, była ona jeszcze wielką niewiadomą

⁸ List Rosenberga (jesień 1916) do L. Brynora, *ibid.*, str. 248. Ten, jak również inne fragmenty listów poety z tego wydania, podaje w przekładzie własnym.

⁹ Terminu tego, za J. Sawińskim, używam nie tylko na oznaczenie głosu mówiącego w utworze lub konkretnej postaci mówiącej, której dany w tekście obraz budowany jest ze słów i zdań, ale także na oznaczenie semantycznego korlatu i konfiguracji wypowiedzi poetyckiej od jej pierwszego do ostatniego słowa. Patrz J. Sawiński, „O kategorii podmiotu lirycznego” w: *Gamologia polska. Wybór tekstów*, PWN, Warszawa 1983, str. 146-54.

nadziei. O tych nadziejach, jakże zdumych z perspektywy frontowych doświadczeń, opowiada człowiek, który wyłamał się poza okop także dzięki redukcji scenarii wojny, i uwięzwszy ją w apriorycznej sferze ludzkiego umysłu, przetworzył w pejzaż zadumy nad istotą i sensem życia. Transformacja ta łączy się z depersonalizacją „ja” lirycznego, które zaczyna funkcjonować jako świadomość zbiorowa, charakteryzowana przez natłok myśli i pozostawionych bez odpowiedzi pytań:

Co spala się w naszym życiu
W ogniu tego?
Serca drogi spichlerz?
Aż tyle stracimy?¹⁰

What in our lives is burnt
In the fire of this?
The heart's dear granary?
The much we shall miss?

Oto niepokoję obywatela zagrożonego wojną światła, „Evertmana”, schwytanego w pułapkę historii, myślącego o wojnie tak, by przypadkiem nie wypowiedzieć jej na głos, by w przeczuciu jakichś straszliwych następstw wyeliminować ją nawet z językowej sfery życia. Sięgł też konsekwentnie unikanie słowa „wojna”, operowanie przemilczeniem i niedopowiedzeniem stwarzającym iluzję bezpieczeństwa. Jednak mimo tych asekuracyjnych wybiegów, mimo udawania, że wojna nie musi być znów taka zła, człowiek uświadamia sobie wreszcie jej potęgę. Wyzwoliwszy się z więzienia jego myśli, wojna zaczyna niezależną egzystencję, i nie tylko podporządkowuje sobie dawniej kontrolowany przez człowieka świat, ale i jego samego. Jej ofiarą okazuje się być także podmiot mówiący, który za pomocą metaforyki okaleczenia komunikuje swą wiedzę o wojnie. Choć odziera ona życie z piękna i bogactwa, degradując je i sprowadzając do dwóch zaledwie atrybutów: twardości i metalicznego chłodu, uproszczenie to, dokonujące nie tyle eliminacji życia, co zmiany jego jakości, nie może samo w sobie być interpretowane jako zło.

„Ujarzmienie” wojny — widoczne tu jedynie w sygnalizowaniu jej niszczącego potencjału —, nie musi wiązać się z przemieszczeniem ośrodka narracyjnego w czasie i przestrzeni, i sprzyjającą mu dominacją filozoficznej generalizacji. Równie dobrze transformacji dokonywać może podmiot liryczny usytuowany w samym centrum wojny, zogniskowanej we fragmencie specyficznego, acz typowego dla niej doświadczenia. Taką, uzyskiwaną dzięki fragmentaryczności, deformacją prowadzą do ukazania wojny nie jako walki, ale jako samotności, sytuacji czuwania bądź oczekiwania na śmierć, w obliczu której człowiek dowiadcza się prawdy o sobie samym.

W utworze *Break of Day in the Trenches* (Świt w okopach) prawda ta, odkrywana jest i komunikowana przez stojącego na warcie żołnierza, który każdy element wojennego realizmu przekłada na język obrazów i symboli, dodatkowo je

¹⁰ Tłumaczenie własne wg oryginału *The Collected Works*, str. 100.

uniwersalizując ciągłość „tego samego truduycznego czasu” („the same old druid Time as ever”). Sugerowana w ten sposób odwieczność i cykliczność wojny pozwala postrzeć ją także jako pewien system relacji człowieka ze światem zewnętrzny, który reprezentują dwa, i to nie ludzkie bynajmniej symbole: sznur i mak. Istnienie tych obiektywnych korelatów uświadamia człowiekowi znikomość szans na przetrwanie, a z drugiej strony jego własną siłę niszczenia, czyniącą go uosobieniem wojny.

Paradoks mocarza, który nie jest w stanie obronić się przed swą własną siłą najlepiej oddają słowa adresowane do szczura:

Zdaje się — że śmiejesz się w duchu, gdy przemykasz
Obok błyskich oczu, smukłych nóg, wyniosłych atleatów,
Z mniejszymi szansami niż ty na przeżycie,
Niewolników chęci mordu,
Rozciągniętych we wnetrznościach ziemi,
W zrytych polach Francji.
Co widzisz w naszych oczach,
Gdy gwizdzące żelazo i płomień
Lecą przez nieruchome niebiosa?
Jakie drzenie — jakie przerażenie?
Maki, których korzenie tkwią w żyłach człowieka
Opadają, zawsze opadają;
Lecz mój za uchem trwa,
Tylko trochę pobielony pyłem.¹¹

Portretowanie postaci, która mimo uniwersalizacji i depersonalizacji zachowuje swą indywidualność i indywidualność, także urga potęgze wojny, która okazuje się niezdolna do pokonania choćby ludzkiej czułości.

¹¹ Autorką tego przekładu, oraz przekładów wierszy *Louise Hunting* (Tłumaczenie na wierszy), *Returning. We Hear the Larks* (Powracając, słyszmy skowronki) i *Dead Man's Dump* (Składowisko trupów) jest J. Piątkowska. *Patrz Literatura na świecie* (L&J) 1983, no. 2, str. 309. Pamiętaj jednak za bardziej wierny uwzględni swój przekład tytułu *Dead Man's Dump* — Śmieciństwo śmierci, jego własnie będzie używała w niniejszym artykule. Podaję również oryginalną wersję utworu:

It seems you inwardly grin as you pass
Strong eyes, fine limbs, laughly athletes,
Less danted than you for life,
Bonds to the whims of murder,
Sprawled in the bowels of the earth,
The torn fields of France.
What do you see in our eyes
At the striking iron and flame
Hurled through still heavens?
What quaver... what heart agast?
Poppies whose roots are in man's veins
Drop, and are ever dropping;
But mine in my ear is safe--
Just a little white with the dust. (CW, 103-104)

Propozycją innej lექcji „ujarzmiania” wojny, tym razem w obozie na tyłach frontu, jest wiersz Louise Hunting (Polowanie na wazy). W środku nie przynoszącej wychnienia nocy, zdesperowany żołnierz wydaje walkę „doskonalej małości” („supreme littleness”) nekającego go robactwa. Prześlaniając nawet plan zbrojnego konfliktu na skalę świata, ta prywatna, a potem powszechna wojna, opisywana w kategoriach tańca i teatru („a demons' pantomime”, „hot Highland fling”, „this revel”) godzi w tak fundamentalne jej atrybuty jak wróg i walka. Oto co czyni z nich zastosowana przez podmiot mówiący poetyka przetworzenia:

Nadzy, zupełnie podysłkliwi,
Ryczą w ponurej radości: Wyszczerezone twarze
I oszalone ramiona
Wirują nad podłogą w ogniu;
Gdyż tamten żołnierz zerwał z szyi
Koszulę rojącą się robactwem
Z, przekleństwami,
Które mogłyby wstrząsnąć Bogiem, lecz nie wszami,
I wkrocie koszuła stanęła w płomieniach
Nad świecą, którą zapalił, gdy już leżeliśmy.
Wtedy zerwaliśmy się wszyscy i rozebrali,
By polować na robaczywe plemię.
Wkrótce jak demoniczna pantomima
Rozszalały się harce.
Spójrz na sylwetki z otwartymi ustami,
Spójrz na marmoczące cienie
Ze zniechęconymi ramionami zniszczone na ścianie.
Spójrz jak olbrzymie zakrzywione palce
Szarpną doskonale ciało
By splamie doskonałą małość.
Spójrz na wesołe nogi w tym szkockim galopie,
Bo jakosć czarodziejskie robactwo zechciało
Wyczarować z cizy to szaleństwo,
Gdy nasze uszy były na wpół uspione
Ciemną muzyką
Graną przez trąbę snu. (L§ 309-10)¹²

¹² Wersja oryginalna brzmi:
Nudes -- stark and glistening,
Yelling in lurid glee. Grinning faces
And raging limbs
Whirl over the floor one fire.
For a shirt verminously busy
Yon soldier tore from his throat, with oaths
Goddead might struck at, but not the lice
And soon the shirt was aflame
Over the candle he'd lit while we lay.
Then we all sprang up and stript!
To hunt the verminous brood.
Soon like a demons' pantomime
The place was raging

Niby niewinna i słuszną, wojna przetrada się w eksplozję nienawiści przemieniającej ludzi w spłowiałe, groteskowe kształty, którym ich własne wynaturzenie, widoczny na ścianie hańcuchem cieni, nie pozwala na powrót do jakby już mniej przerażających okopów, w których czyha tylko śmiertelny, zniszczalny wróg.

Relacja z tej jedynej w poezji Rosenberga sytuacji walki ukazuje podmiot liryczny jako wypadkową różnych reprezentowanych przezeń punktów widzenia, które wzajemnie się na siebie nakładając uniemożliwiają odpowiedź na pytanie czy na tej scenie teatru wojny człowiek wcieli się w myślowego, czy też po prostu gra samego siebie.

Do arsepatu omawianych powyżej zabiegów „ujarzmiających” należy dodać wprowadzenie do utworu innego niż wojna kontekstu ludzkiego doświadczenia, co nie tylko unicestwia jej pierwszoplanowość, ale i tematyczną centralność. Technikę tę z powodzeniem stosuje Rosenberg w wierszu Returning. We Hear the Larks (Powracając, słyszmy skowronki). Już tytułem depersonalizowany podmiot mówiący opisuje powrót żołnierzy do obozu, i szok jaki pośród głębokiej nocy wywołuje piosenka skowronka:

Lecz słuchaj! Radość—radość—dziwna radość.
Patrz! Wzrzuć nocy rozbrzmiewają niewidzialnymi skowronkami
Muzyka sphywa na nasze wzniezione zasłuchane twarze.
Śmierć mogła spaść z ciemności
Tak łatwo jak pleśń —
Jak marzenie ślepeca na piasku
Przy groźnym przybywie,
Jak ciemne pocachunki dziewczyny, gdyż śni, że nie ma zniszczenia,
Lub jej pocachunki tam, gdzie czai się wąż. (L§ 308)¹³

See the sillownesses agape,
See the glowering shadows
Mixed with the barked arms on the wall.
See gargantuan hooked fingers
Pluck in supreme flesh.
To snatch supreme littleness:
See the merry limbs in hot Highland fling
Because some wizard vermin
Charmed from the quiet this revel
When our ears were half lulled
By the dark music
Blown from Sleep's trumpet. (CW, str. 108)

¹³ Wersja oryginalna brzmi:
But hark! Joy—joy—strange joy!
Lo! brights of the night ringing with unseen larks,
Music showering our upturned list'ning faces,
Death could drop from the dark
As easily as song—
But song only drooped.
Like a blind man's dreams on the sand
By dangerous tides,

Poszerzenie świata, jeszcze przed chwilą zdominowanego przez front, uświadomienia człowiekowi, że niebezpieczeństwo zagrozi mu nie tylko na wojnie i że stanowiąc włącznie nieodłączny element pejzażu ludzkiej egzystencji, jest, choć nie zawsze postrzegane, zawsze bardzo blisko i bardzo realne. Poprzez okiejający żołnierza obrzaz dziewczyzny i ślepcę, wojna jawi się jako kuszenie losu — wyzwanie — które nie dając się zawęzić do konkretnego miejsca i czasu, towarzyszy człowiekowi w całym jego życiu. Konkretnie, widzialne i łatwo definiowalne zło wojny okopowej zostaje zepchnięte w moment jak gdyby swej genezy, uśpione, dopóki jego potencjał nie trafi na okoliczności, w których będzie mógł się ujawnić i w pełni rozwinąć.

Obrońcą przed dominacją okopowego realizmu, a zarazem kolejnym mechanizmem generującym dystans między światem zagrożenia a poetą, który pragnie wymazać go ze swej świadomości, jest również taki dobor podmiotu lirycznego, by nie tylko nie był on żołnierzem, ale nie mając żadnego bezpośredniego związku z wojną nie należał nawet do jej świata. Dla kobiety-cywyli, narratorka takich utworów jak *Soldier. Twentieth Century (Żołnierz: dwudziesty wiek)* i *Girl to Soldier on Leave (Dziewczyna do żołnierza na urlopie)* wojna jest po prostu kryzysem relacji uczuciowej i pewnie nie byłaby warta refleksji, gdyby nie kochanek-żołnierz. Ale i ten jedyny, pośredni związek z wojną, osłabiany jest przez konsekwentną deformację lożsamości żołnierza, który ważny jest dla kobiety głównie jako „lytan” dwudziestego wieku, następcą Cezara i Napoleona; heros, którego powołała do istnienia swymi fałszywymi wyobrażeniami, i który chcąc im sprostać nie ma innego wyjścia niż śmierć.

O śmierci postrzeganej jako konkretne doświadczenie życia, a zatem o śmierci, która nie musi być ani ostateczna ani niepokonana opowiada najpiękniejszy z frontowych utworów Rosenberga *Dead Man's Dump (Śmietnisko śmierci)* dowodzący, że wojna nie może być straszna dla nikogo, kto jest w stanie pokonać śmierć. Wpisane w kontekst Chrystusowej męki symbolem zwielokrotnionej korony ciemkowej („many crowns of thorns”), rozważania o śmierci stają się środkiem jej spowolnienia, ujarznienia. Co więcej, skoro Chrystus pokonał śmierć, może dokonać tego i żołnierz poeta, rejestrując w świadomości ten szczególny moment przechodzenia poza granicę życia, to mglenie, gdy będąc już martwym jest się jeszcze żywym:

Oto jeden niedawno zmarły,
 Jego zmagony słuch pochwycił nasze kota w oddali,
 A zdawiona dusza wyciągnęła ręce
 Ku światu żywych obwieszczaniem przez dalekie kota;
 Krwia ogniszony umysł wyrwywający się ku światłu,
 Krzyżaczy podczas zatrzymania dalekich dręczących kąt,

Like a girl's dark hair for she dreams no pain lies there,
 Or her kisses where a serpent hides. (CW, str. 109)

Pragnęły nadejścia końca
 Lub nadejścia kąt,
 Krzyżacz, gdy tykanie świata przewalało się nad jego wzrokiem.
 „Czy przyjdą? Czy kiedykolwiek przyjdą?”
 Własnie gdy zniszczone kopyta mułów
 Mułów o drgających brzuchach,
 I rozpydzone kota mieszały się
 Z jego umęczonym wzniesionym ku górze wzrokiem,
 Więcej zaturkotalisny na zakręcie,
 Usłyszeliśmy jego słaby krzyk,
 Usłyszeliśmy ostatni dźwięk.

A nasze kota drasnęły jego umarłą twarz. (LS 312)¹⁴

W pejzaż pogardy życia tak wielkiej, że czyni je śmietniskiem, wpisuje się akt swoistego zmartwychwstania. To chwilowe zwycięstwo iluzji, możliwe, jak się okazuje, dzięki mistrzowskiej wprost regulacji narracyjnego dystansu, nie jest bynajmniej jedynym sposobem na pominięcie poległej śmierci. Żołnierz broni przed nią także koncepcja frontowej nieśmiertelności. Według niej, by przeżyć potrzebne jest nie tyle szczęście, co strach i taka chwila, która zdławi go, zmrozi krew w żyłach stwarzając poczucie wewnętrznego nieruchomości — ulotnego symbolu przetrwania.

Do tej pory mimo niekonwencjonalności spojrzenia i oceny frontowej rzeczywistości, wojna — choćby nie wiadomo jak przetwarzana i jakim określaną sytuacjami — pozostawała rozpoznawalna jako wojna okopowa. Rozpoznanie to było możliwe dzięki oszczędnie, jakby mimochodem, dawkowaniu wzmiarkom, tytułem lub fragmentem tekstu nawiązującym do jakiegoś aspektu bytowania na

¹⁴ Wersja oryginalna brzmi:

Here is one not long dead,
 His dark hearing caught our far wheels,
 And the choked soul stretched weak hands
 To reach the living word the far wheels said,
 The blood-dazed intelligence beating for light,
 Crying through the suspense of the far torturing wheels
 Swift for the end to break,
 Or the wheels to break
 Cried as the tide of the world broke over his sight
 Will they come? Will they ever come?
 Even as the mixed hoofs of the mules,
 The quivering-bellied mules,
 And the rushing wheels all mixed
 With his tortured upturned sight,
 So we crashed round the bend,
 We heard his weak scream,
 We heard his very last sound,
 And our wheels grazed his dead face. (CW, str. 111)

„ziemi niezyciej”. Czasem ewokował ją szczegół topograficzny (np.: obóz, okop, flank, wóz bojowy), bądź historyczno-geograficzny (data: sierpień 1914; Francja, Somma); czasem słowa: „żołnier”, „wojna”, lub „okop”. Najczęściej jednak Frontowa rzeczywistość zapisywała się akusyjną przesztreni, dynamizmem sił niszczenia oraz obecnością cierpienia i śmierci. Stąd też odnotować należy unikliwość *Daughters of War* (Cór wojny), utworu, który zupełnie odcina się od doświadczeń Frontu Zachodniego i przenosi akcję gdzieś w „podspodność rzeczy” („the underside of things”), tam, gdzie nie sięga nawet „najgłębsze oko ziemi”, i gdzie rodzi się w miłosnym tańcu historia ludzkich wojen. Podmiot liryczny dociera w tę głębię swą proroczą wizją, której centrum stanowi drzewo życia, drzewo „bardzo śmiertelne”.

Jego stary, popalony wojnami pień, Amazonki rozniecają w „żywy płomień”. W tym rytualnym ogniu będą niszczyć „młode zielone dni” „synów odwagi” („sons of valour”), których z ziemi wywabiają na „dzikie drogi śmierci”. W ludzkim świecie, gdzie pożądanie serca jest osądzone i potępione, nie ma miejsca na prawdziwą radość czy miłość. Życie jest zapadaniem się w głąb bagna, swoistego piekła-czysta, którego atrybutami są płacz, smutek, „kruchosć rąk” i „popielecie ust” („Frail hands”, „lips of ash”). Kontynuując wątek wojny jako kryzysu relacji międzyludzkich, Rosenberg ukazuje ją dodatkowo jako nienasyconą tęsknotę boskości za człowiekiem. Tylko „synowie ziemi” mogą zaspokoić namiętność niesmiertelnych Amazonek. Oto, co opowiada jedna z nich, zbył młoda jeszcze na swój miłosny taniec:

Moje siostry wzywają swych mężczyzn
Z pochlonej ziemi, osądzonej radości
I serc pożądania.
Wyłamują się kruche ręce w ludzkim bagnie, a usta z popiołu
Zdają się płakać, jak na smutnych zdeliłych obrazach
Wpadnięte i drżące.
Moje siostry oczyszczają swych mężczyzn
Z pyłu dawnych dni
Który czepia się tych rąk zbialałych
I tęskni smutnymi głosami.
Ale oni nie będą ich widzieć
Lub myśleć o nich w jakikolwiek dni czy lata,
Oni są kochankami moich siostr we wszystkie inne lata i dni.¹⁵

¹⁵ Przekład własny według oryginału *The Collected Works*, str. 113. Wersja oryginalna brzmi:

My sisters force their males
From the doomed earth, from the doomed glee
And hankering of hearts.
Frail hands gleam up through the human quagmire and the lips of ash
Seem to wail, as in sad faded paintings
Far sunken and strange.

Z perspektywy „podspodności”, wojna jest pewnego rodzaju dobrem, darem, pobawieniem człowieka jego ziemskości, której pośmiertną rekompensatą staje się nieśmiertelny taniec duszy. Otwierając drogi poznania nadludzkiej miłości, wojna oczyszcza człowieka z jego ukomnej fizyczności, tym samym uzdolniającego do wyznajającej się w tańcu z boginiami pełni i wolności ducha. Ale najbardziej szokującą cechą, jaką przypisał Rosenberg tej przetworzonej wojnie jest implikowana już przez tytuł jej macierzyńska. Bo oto nagle okazuje się, że nawet wojna ma swój dom, w którym funkcjonują normalne, rodzinne więzy (córki, siostry) — to zaś „oswaja” ją poprzez uwikłanie w tak swojskie i bliskie człowiekowi pojęcia jak pojęcie domu rodzinnego, lub tak naturalne dlań doświadczenie jak biologiczne dojrzewanie. Właśnie jego ekwiwalentem zdają się być wybuchy namiętności Amazonek, z których najmłodszą musi dopiero dorosnąć do swej szansy uczestnictwa w rytualnym tańcu pod drzewem życia. Nie ma więc nadziei na trwałą pokój, który w świetle utworu zdaje się być jedynie okresem przejściowym, łazą wstępną prowadzącą do tego zasadniczego cyklu jakim jest wojna.

Niezwykła ta wizja, łącząca w sobie boskość, człowieczeństwo, a zarazem nieludzkość wojny jest najpełniejszym zapisem filozofii poetyckiej Rosenberga. Znamienne wskaże, że powieidiałszy tak wiele powraca on na ostatnim etapie wojennej twórczości do skonwencjonalizowanego, klasycznego niemal potraktowania wojny, która, przeniesiona do Jeruzolimy brońiącej się przed wojskami Nabuchodonozora, znów wymyka się kanonom frontowego realizmu. *The Destruction of Jerusalem by the Babylonian Hordes* (*Zniszczenie Jeruzolimy przez babilońskie hordy*) jest próbą ukazania Wielkiej Wojny z perspektywy etnicznego mitu¹⁶, starotestamentowego przekazu o upadku domu Izraela. Zburzenie świętego miasta kładzie koniec epoce cywilizacji budowanej w oparciu o przymierze z Bogiem, daje zaś początek epoce bezprawia i przemocy. Pod rządami złotego cielca, który teraz panuje zarówno nad chmurami jak i na ziemi, zwięgłł się w ogniu „słodki śmiech”. W takich „okowach triumfu Babilonu” padają wiecze Salomona. W miejsce świątyni, dawnego łącznika między niebem i ziemią, wyrasta stęp ognia i dymu — symbol nowej osi świata, a może i tej wojny, która zrodziła wszystkie inne.

My sister have their males
Clean of the dust of the old days
That clings about those white hands
And years in those voices sad
But these shall not see them,
Or think of them in any days or years.
They are my sisters' lovers in other days and years.¹⁶

¹⁶ Parz R. Andersen, *Isaac Rosenberg: A Critical Study of His Plays and Poems*, unpublished doctoral dissertation, University of Leicester, England 1974.

Smutny jest koniec wędrowki szlakiem frontowych transformacji Rosenberga: szlakiem prowadzącym do miejsca, gdzie historyczny sztafaż potęguje uczucie zagubienia i przygnębienia, a opowieść o klęsce narodu żydowskiego zdaje się zapowiadać nieuchronną śmierć poety. Powrót do korzeni i kulturowej tradycji, której dalszy ciąg pisat całym swoim życiem buntownika, z jednej strony utwierdza poetę w przekonaniu o etycznej ambivalentności wojny, pokazanej tu między innymi jako mechanizm cywilizacyjnego rozwoju, z drugiej zaś uświadomienia mu jej wszechobecność.

Wszechobecność wojny, ismiejącej w tak różnych czaso-przestrzeniach i przybierającej tak odmienne formy, zdaje się dźwicić z kunsztownych konstrukcji podmiotu lirycznego i stosowanych przezeń strategii, które, choć pozwalają mu uciec tak daleko poza front i gdzie tylko chce, nawet na papierze nie mogą ujarzmić wojny naprawdę. Uporczywie powraca ona jako temat kolejnych wierszy, za każdym razem bardziej fascynująca, niezwykła i pogłębiona, nieczym idea, z której miała rodzić się poezja — zrozumiała, a jednak nieuchwytna.

To wojna powiedziała ostatnie słowo. Pokonała życie. A jeśli nawet pokonała pisane w okopach wiersze, nadada im wielkość nad którą można się tylko zadumać, i jak Keith Douglas, inny angielski poeta, o całą wojnę później, napisać: „Rosenberg, powtarzam tylko, co już powiedziałeś”¹⁷.

Isaac Rosenberg zginął na froncie 1.04. 1918 r. Miał 28 lat.

LUBELSKIE MATERIAŁY
NEOFILOLOGICZNE NR 18
LUBLIN 1994

Aleksandra Kędzierska

Motywy piękna i cierpienia w opowiadaniach Oskara Wilde'a

Zdaniem Oskara Wilde'a (1854-1900) „mapa świata nie zawierająca krainy Utopii nie warta jest nawet spojżenia pomija bowiem jedyny kraj gdzie ludzkość zawsze znajduje przystań”¹. Taką właśnie krainę wylębnienia wyczarował on w swoich baśniach, których daleki od idealnego świat ubogaczał na przemian to pięknem to znów cierpieniem. Wzajemne powiązanie tych dwóch kategorii jest nie tylko wyróżnikiem wielkości utworów wchodzących w skład tomików *Szczęśliwy książę* (1888) i *Dom granatów* (1891), ale, co ważniejsze, zdaje się ono stanowić wykładnię wczesnych estetycznych założeń Wilde'a, próby rekonstrukcji których podejmuje się niniejsza praca.

Ponieważ docierając do czytelnika „implicitnie”, założenia te nie posiadają jeszcze w baśniach swej dojrzałej aforystycznej postaci (typowej dla dzieł późniejszych), naszą próbę odnalezienia ich musimy oprzeć na analizie danych tekstowych, które dla klarowności wywodu ograniczymy do przesłedzenia wybranych relacji piękna i cierpienia, ufając, że uzyskane tą drogą informacje pozwolą na przybliżenie istoty piękna, którego charakterystyka uwzględni tak specyficzną procesy tworzenia, jak również omówione w jego ramach postawy artysty i odbiorcy.

Rzadko badane jako literatura niepoważna, baśnie Wilde'a mimo swej długowieczności² nie doczekały się na gruncie polskim żadnego poważniejszego

¹H. Pearson, Oscar Wilde, przekł. J. Dmochowska, PIW, Warszawa 1952, str. 212.

²Pierwsze tłumaczenia baśni Wilde'a autorstwa Marii Feldman, pojawiły się w 1905 r. w zbiorze pt. *Opowiadania*, w skład którego weszły następujące utwory: *Szczęśliwy książę*, *Słownik i róża*, *Prawdziwy przyjaciel*, *Nadzwyczajna rakietka*, *OliwzYM-Samolub*, *Urodziny infancki*, *Młody król*, *Rybnik i tego dusza*.

¹⁷Cytat pochodzi z wiersza K. Douglasa *Desert Flowers*. Podaję, w przekładzie własnym, za F. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, OUP, London 1977, str. 253. Wersja oryginalna brzmi: „Rosenberg, I only repeat what you were saying”.