

W.H. AUDEN

TYM CZASOM. ORATORIUM NA BOŻE NARODZENIE

MORZE I ZWIERCIADŁO. KOMENTARZ DO *BURZY* SZEKSPIRA

dwujęzyczne wydanie krytyczne

przekład Stanisław Barańczak

opracowanie Agnieszka Pokojńska

słowo/obraz terytoria

PRZEDMOWA

Poematy W.H. Audena *Morze i zwierciadło* oraz *Tym czasem* ukazują się po polsku pierwszy raz w jednym tomie, tak jak w oryginalnym wydaniu amerykańskim z 1944 roku, zatytułowanym *For the Time Being*. Obydwa w przekładzie Stanisława Barańczaka, były publikowane już wcześniej – *Morze i zwierciadło* opublikowało wydawnictwo a5 w 2003 roku, a *Tym czasem* ukazało się na łamach „Dialogu” w roku 1992. Niniejsze wydanie nie tylko przypomina i zbiera te utwory, lecz także opatruje je innymi tekstami, które powinny lekturę zarazem ułatwić i pogłębić. Przede wszystkim zamieszcza oryginały obu poematów w wersji zgodnej z aktualnym stanem badań, za wydaniem krytycznymi Princeton University Press, odpowiednio z roku 2003 i 2013, stanowiącymi podstawę niniejszego wydania polskiego. Przedstawia również (w tłumaczeniu) wstępy Arthura Kirscha i Alana Jacobsa, wybitnych znawców twórczości Audena, autorów opracowań Princeton University Press, w ramach krytycznej edycji twórczości Audena pod kierownictwem Edwarda Mendelsoona, którego poeta wyznaczył na dysponenta swojej spuścizny literackiej. Zawiera też komentarze w formie przypisów, przybliżające kontekst danego fragmentu w tekście wyjściowym (*Burzy* i *Biblii*), objaśniające różnice znaczeniowe między przekładem a oryginałem, wskazujące powiązania między poematami czy ukazujące dany fragment na tle twórczości poety. Ten aparat krytyczny obudowuje poematy w sposób nie całkiem konwencjonalny, lecz – mam nadzieję – przyjazny w użyciu. Do kwestii, jak czytać tę książkę, wrócę później, na razie chciałabym przybliżyć autora i obydwie poematy, a także wspomnieć o ich historii w polskich przekładach i opowiedzieć, skąd wzięły się moje niesłabnące od lat przejęcie i zachwyty, z których wyrosła ta książka.

O autorze

Poematy – pierwsze dwa z czterech, jakie napisał Auden w latach czterdziestych – powstały w Stanach Zjednoczonych, gdzie poeta zamieszkał po wyjeździe z oj-

czystej Anglii. Są pokłosiem trzech ważnych wydarzeń, jakie zaszły w jego życiu między nowym, amerykańskim początkiem, wyznaczonym przez rok 1939, postrzegany jako cezura w jego życiu prywatnym i artystycznym, a rokiem 1941 – rokiem śmierci matki, odkrycia zdrady Chestera Kallmana oraz powrotu do wiary chrześcijańskiej, który pociągnął za sobą przemianę nie tylko duchową, ale i twórczą.

Myślę, że biografii poety nie trzeba tu przedstawiać szerzej, powyższe informacje uzupełnię więc tylko o najbardziej podstawowe dane: Wystan Hugh Auden urodził się w 1907 roku w Yorku, zmarł w 1973 w Wiedniu. Uznawany jest za jednego z największych poetów anglojęzycznych i za jeden z największych umysłów XX wieku. Głównym tematem jego twórczości – wedle krytyków początkowo zaangażowanej, później przeintelektualizowanej, a na koniec przegadanej, niepotrzebnie pełnej słów wyszukanych w słownikach – była miłość.

Poezja, według jego znanej definicji, „nie jest sztuką czarodziejską. O ile można powiedzieć, że ma ona, czy też sztuka w ogóle, jakiś nadrzędny cel, jest nim odczarowywanie i odtruwanie poprzez mówienie prawdy”. (Tę ideę wyraża także mowa Kalibana w *Morzu i zwierciadło*). O tym, że Auden wiedział, jak zaciekle bronimy się przed odebraniem sobie złudzeń – a tym samym przed koniecznością bolesnego zmierzenia się z prawdą i uitorowania sobie w ten sposób drogi do autentycznego bycia w świecie – mówią następujące wersy z nie tłumaczonego dotychczas na język polski poematu *The Age of Anxiety. A Baroque Eclogue*:

*We would rather be ruined than changed
We would rather die in our dread
Than climb the cross of the moment
And let our illusions die.*

Co dosłownie znaczy: „Wolelibyśmy już zostać zrujnowani niż się zmienić [wskutek działania z zewnątrz] / Wolelibyśmy umrzeć w [znajomej, stale odczuwanej] trwodze / Niż wejść na krzyż chwili [obecnej] / I dopuścić do tego, by umarły nasze złudzenia”.

Jako twórca Auden bardzo uważał na to, by swoim kunsztem nie dawać ludziom sposobności – kolejnej, oprócz i tak już nazbyt wielu – do ucieczki od rzeczywistości w świat fantazji. Jak mu się udawało godzić to z poważnym trak-

towaniem daru poetyckiego, a zarazem godzić posłuszeństwo wobec swego powołania z przekonaniem chrześcijanina, że „sztuka to małe piwo – tak naprawdę liczy się miłość do Boga i bliźniego”, wyjaśnia poemat *Morze i zwierciadło*. Za najwyższy cel – zarówno w życiu, jak i w poezji – Auden stawiał sobie sła- wienie Stwórcy wszechrzeczy. Świadczą o tym wypowiedzi osób, które znały go prywatnie, oraz często przewijające się w jego twórczości czasowniki oznaczające „wysławianie”, takie jak *praise*, *bless* czy *affirm*, jak w znanym fragmencie wiersza *Precious Five*:

*Bless what there is for being,
Which has to be obeyed, for
What else am I made for,
Agreeing or disagreeing?*

W przekładzie Stanisława Barańczaka nosi on tytuł *Bezcenna piątka*, a przytoczone linijki brzmią następująco:

*Chwał, co jest – bo istnieje;
I chwałę – mam nadzieję –
Jak trzeba, mimo całej
Zgody albo niezgody.*

Potwierdza tę postawę również zdanie wypowiedziane publicznie, w wykładzie inauguracyjnym, którym Auden rozpoczął pełnienie obowiązków profesora poezji na Uniwersytecie Oksfordzkim w 1956 roku: „Wszelka poezja ma tylko jeden obowiązek – sła- wic wszystko, co tylko zdoła, za to, że jest i że się wydarza”.

O poematach

Morze i zwierciadło, jako jeden z niewielu swoich utworów, Auden nazwał ważnym (w liście do Christophera Isherwooda z kwietnia 1944 roku; słowo to jednak, *important*, poeta ujął w dystansujący cudzysłów). W liście do Theodore’a Spencera napisał, że ten poemat to jego *ars poetica*. Tekst można zatem określić

jako ważny i programowy, ale przede wszystkim jest to wspinała poezja, przez wielu krytyków uznana za arcydzieło Audena, a także jedna z najbardziej wnikliwych interpretacji Szekspira, jakie powstały w XX wieku.

Pod względem formy jest to dramat rozgrywający się na scenie tuż po zakończeniu *Burzy*. Jego trzy części – I. monolog Prospera do Ariela, II. monologi „obsady drugoplanowej”, czyli większości pozostałych osób dramatu Szekspira, III. mowa Kalibana do publiczności – charakteryzują się nadzwyczajną wirtuozerią poetycką i językową, a jednocześnie są do siebie zupełnie niepodobne. O poszczególnych elementach części środkowej, najbardziej zróżnicowanej pod względem form wersowych, Stanisław Barańczak – który musiał im sprostać w przekładzie – pisze tak: „Antonio (jedyna w pełni negatywna postać dramatu) przemawia dantejską *terza rima*; Ferdynand dla wysłownienia swych uczuć do Mirandy wybiera misterny sonet, ona zaś odwzajemnia mu się piękną vilenelą; opój i żarłok Stefano zwraca się do własnego brzucha wierszem, w którym rozpoznajemy średniowieczną tzw. balladę francuską; Sebastian, zatopiony w swoich posepnie cynicznych refleksjach, ujmuje je w trudną formę sestyny; nawet Kapitan i Bosman swym śpiewem podtrzymują tradycję pieśni marynarskiej”. Część pierwsza, monolog Prospera, napisana jest przepięknym dystychem elegijnym, a część trzecia, mowa Kalibana – prozą, ale taką, która możliwości ludzkiego języka naciąga do skrajności. Auden najpierw długo nie mógł znaleźć dla wypowiedzi Kalibana odpowiedniej formy; wreszcie za idealną uznał prozę przedmów Henry’ego Jamesa, stylistycznie wyrafinowaną do granic zmanierowania.

Poemat *Tym czasem*, który powstał w reakcji na śmierć matki, Constance Rosalie Auden, jest poświęcony jej pamięci, a ponadto, jak zauważa Richard Davenport-Hines, oddaje jej cześć również poprzez tematykę i formę. Religia zajmowała w życiu rodziny Audenów ważne miejsce, ponieważ oboje rodzice poety byli bardzo pobożni; poza tym nierozdzielnie łączyła się z inną pasją matki, muzyką. Auden twierdził, że wychowaniu w tradycji wiary anglikańskiej, recytowaniu tekstów liturgicznych i powtarzaniu długich, nie zawsze rozumianych słów zawdzięczał swoją wrażliwość językową, a więc pośrednio również to, że został poetą.

Tym czasem jest tekstem filozoficzno-teologicznym osnutym wokół idei, że wydarzenie, jakim było przyjście Chrystusa na świat, od każdego z nas wymaga, byśmy się do niego ustosunkowali. Ma formę dramatu złożonego z dziewię-

ciu części – miejsce centralne zajmuje nowina o narodzinach Chrystusa, części wcześniejsze dotyczą wydarzeń je poprzedzających, a części od szóstej do dziewiątej – wydarzeń, które nastąpiły po Bożym Narodzeniu. Poemat ten stosuje „podwójną percepcję” i wymaga jej też od odbiorcy, ukazuje bowiem znane z opisów w Ewangelii wydarzenia zarówno jako historyczne, jak i teraźniejsze; zarówno uniwersalne, jak i dotyczące bezpośrednio życia każdego człowieka. Słowo „oratorium” w podtytule (podobnie jak pewne elementy treści, jak na przykład rozpisanie niektórych partii na chór i półchór) przypomina o tym, że zgodnie z pierwotnym zamysłem utwór miał stanowić libretto do muzyki Benjamina Brittena.

Recepcja *Tym czasem* – w odróżnieniu od *Morza i zwierciadła* – nie była jednorodna. Z negatywnym przyjęciem spotkała się część trzecia, *Kuszenie św. Józefa*. Niektórzy krytycy (szczególnie w Wielkiej Brytanii, gdzie wciąż nie pogodzono się z wyjazdem Audena na stałe do Stanów Zjednoczonych) skreślali poemat jako dzieło całkiem nieudane; inni twierdzili, że całości wprowadzenie nie da się obronić, ale poszczególne fragmenty są do przyjęcia.

Niechronologiczny układ poematów w książce jest decyzją autora – jak pisze Arthur Kirsch w swoim *Wstępie*, „Auden umieścił *Morze i zwierciadło* jako pierwsze w tym tomie, mimo że poemat powstał jako drugi w kolejności, uważał bowiem, że świecka, choć przesycona religią analiza sztuki powinna stanowić prelude do otwarcie religijnego przedstawienia Wcielenia, jakiemu poświęcone jest *Tym czasem*”. Moim zdaniem taka kolejność ułatwia zapoznawanie się z poematami: łatwiej zabrać się na początek do czegoś, co pociąga mnóstwem zalet, a dopiero potem do rzeczy bardziej nierównej, mniej olśniewającej kunsztem, wymagającej pewnego wysiłku.

Poza formą i czasem powstania poematy mają jeszcze inne cechy wspólne, choćby to, że w obu występują elementy autobiograficzne związane z przeżywaną przez autora zdradą Chestera Kallmana. I tak, w *Morzu i zwierciadle* postać Prospera ma w sobie wiele z Audena, Ariel zaś pod wieloma względami przypomina Kallmana, a w *Tym czasem* Auden sportretował siebie jako świętego Józefa (ukazanego w momencie, gdy cierpiał z powodu ciąży Marii, przekonany, że jest ona dowodem niewierności).

Podtytuł brzmi „dwa poematy”, ale właściwie to nieprawda, niniejsza książka zawiera bowiem aż cztery poematy: dwa napisane po angielsku przez W.H. Audena i dwa napisane po polsku przez Stanisława Barańczaka. (Tak też odwołam się do nich w przypisach, używając nazwisk autorów, by nie posługiwać się terminami „oryginał” i „przekład”, które podkreślają wtórność jednego utworu w stosunku do drugiego). Wszystkie są majstersztykami, zarówno w partiach wierszowanych, jak i prozatorskich. W tych pierwszych jednak można dostrzec istotną różnicę między wersją Audena a wersją Barańczaka, którą najłatwiej mi będzie wyjaśnić za pomocą analogii, poprzez porównanie poematów do ludzi i pewne przerysowanie dla uwypuklenia cech, na które chciałabym zwrócić szczególną uwagę. Gdyby więc angielski tekst Audena i polski Barańczaka były ludźmi – powiedzmy, mężczyznami w średnim wieku – to obu można by określić jako wybitnie utalentowanych poetów i erudytów o żywych umysłach, z tym że ten pierwszy odznaczałby się staranną, oszczędną gestykulacją i precyzją wypowiedzi, a śmiejąc się, najczęściej tłumiłby śmiech, ten drugi zaś byłby amatorem zabawy słowami, zamaszystym, skłonny do gadulstwa i przesadnej gestykulacji we włoskim stylu, i śmiałby się często w głos, do rozpuku, pokładając się i klepiąc po kolanach.

Jako poeta Barańczak odciska na tłumaczonym tekście piętno swojej osobowości twórczej, o czym wielokrotnie pisali krytycy przekładu i co jest znanym zjawiskiem w wypadku tłumaczenia tekstów poetyckich przez poetów. Według mnie najbardziej uderzającą cechą przekładów wierszy Audena autorstwa Barańczaka (oprócz niniejszych poematów istnieje także trudno dziś dostępny dwujęzyczny wybór *44 wiersze* [Kraków 1994]) jest ich kolokwialność, którą można wytłumaczyć tym, że w polszczyźnie dwojako rozumie się pojęcie potoczności. Nie wdając się w szczegóły, chciałabym pokazać na jednym przykładzie, jak język potoczny, w znaczeniu „codzienny”, „neutralny”, zmienia się w potoczny w znaczeniu „kolokwialny”. Zestawię ze sobą oryginał i przekład fragmentu jednej strofy z *Tym czasem*, zwracając szczególną uwagę na dwa pierwsze wersy. U Barańczaka brzmią one następująco:

Gdy On mówi, Jesteście szczęśliwi, rżymy radośnie;
Gdy powiada, Żal mi was, zalewamy się łzami;

Gdy mówi, Taka jest prawda, każdy w to wierzy;
Gdy powiada, To kłamstwo, nikt z nas nie daje wiary;
Gdy mówi, To jest dobre, uwielbiamy to wszyscy;
Gdy mówi, A to jest złe, nienawidzimy.

Natomiast wersja Audena, co może ocenić nawet czytelnik nieznający angielskiego na poziomie zaawansowanym, składa się prawie wyłącznie z podstawowych słów i jest zbudowana z fraz prawie idealnie paralelnych, bez urozmaiceń, które osłabiają efekt symetrii wymienionych par stwierdzeń (jesteście szczęśliwi – jesteście nieszczęśliwi; to prawda – to fałsz; to jest dobre – to jest złe):

*When he says, You are happy, we laugh;
When he says, You are wretched, we cry;
When he says, It is true, everyone believes it;
When he says, It is false, no one believes it;
When he says, This is good, this is loved;
When he says, That is bad, that is hated.*

Jest to tak systematycznie powtarzająca się cecha przekładów Audena autorstwa Stanisława Barańczaka, że nie komentuję jej w przypisach, traktując jako pewną prawidłowość. Tutaj wspomnę jeszcze tylko, że bardziej zwraca ona na siebie uwagę w *Tym czasem*, po pierwsze dlatego, że tekst jest dość nierówny (obok zaawansowanej teologii i filozofii znajdują się tu bardzo proste utwory, takie jak piosenki pasterzy, w opowieści o Betlejem judzkim pojawiają się elementy rzeczywistości dwudziestowiecznej, a jakby tego jeszcze było mało – szokujący w tym kontekście gejowski kamp), po drugie zaś dlatego, że polscy czytelnicy są raczej nieprzyzwyczajeni do elastyczności językowej w dyskursie religijnym.

Dotychczasowe polskie przekłady poematów

Stanisław Barańczak pierwszy przełożył oba utwory w całości, ale i wcześniej, i potem ukazywały się w druku fragmenty w przekładzie innych tłumaczy. W książce W.H. Auden *Poezje* (Kraków 1988), w wyborze i z posłowiem Lesz-

ka Elektorowicza, znajdują się – w przekładzie Elektorowicza właśnie – prawie cały monolog *Prospero do Ariela z Morza i zwierciadła* oraz fragmenty trzech części *Tymczasem* (taki tytuł bowiem zaproponował tłumacz): *Adwent*, *Wezwwanie* i *Ucieczka do Egiptu*. Istnieją również przekłady niewydane w postaci książkowej: z *Morza i zwierciadła* monolog *Prospero do Ariela* (tłum. Henryk Krzeczowski, „Tygodnik Powszechny” 1991/3) i z *Tymczasem* Fuga chóralna (*Fuga chóralna z „Na razie”*, tłum. Piotr Krasucki, „Więź” 1992/6) oraz – być może polemiczny w stosunku do wersji Barańczaka, ponieważ opublikowany prawie trzy lata po niej – monolog Heroda (*Herod*, tłum. Leon Szwed, „Odra” 1995/10). Ryszard Przybylski, omawiając w książce *Homilie na Ewangelie dzieciństwa* (Paryż 1990) ostatnią część *For the Time Being*, *Ucieczka do Egiptu*, podaje jej fragmenty we własnym przekładzie.

Wydanie książkowe *Morza i zwierciadła* z 2003 roku, opublikowane nakładem wydawnictwa a5, po raz pierwszy zaprezentowało polskim odbiorcom przekład Stanisława Barańczaka w całości (fragmenty ukazały się wcześniej w piśmie „Arkusze”). W wydaniu a5 przekład poprzedza sześciostrońnicowy tekst zatytułowany *Zamiast wstępu: nota tłumacza* – wartościowy, ale sprawiający wrażenie niepełnego, niedokończonego. Niemal urywa się zdaniem: „to tylko jedna z wielu poszlak, na których podstawie Czytelnik, Słuchacz i Widz szukać będą, już sami, uzupełnień – a jest ich wiele – odpowiedzi na pytanie, [czym jest właściwie *Morze i zwierciadło*]”. Niniejsza edycja poza tym, że nie uwzględnia noty Barańczaka oraz wprowadza drobne zmiany interpunkcyjne i typograficzne, odwzorowuje wydanie a5.

Pierwodruk *Tymczasem* w grudniowym, świątecznym numerze „Dialogu” – czasopisma teatralnego, nie literackiego, co chyba nie jest bez znaczenia – odznaczał się odstępstwami od formy graficznej oryginału, takimi jak nadmierne równanie tekstu do lewego marginesu, podczas gdy oryginał umieszcza na osi strony duże partie tekstu i wszystkie „nagłówki” poszczególnych sekcji, czyli imiona postaci wygłaszających dane kwestie, stosowanie wytłuszczonego druku zamiast kursywy w partiach chóru wplecionych w wypowiedzi postaci dramatu, a także zmniejszenie ilości światła na stronie poprzez oddzielanie każdej kwestii od nagłówka kolejnej kwestii, a także samej kwestii od nagłówka jedynie zwykłą interlinią. Trudno stwierdzić, co spowodowało te zmiany: czy układ graficzny podstawy przekładu, jaką dysponował Barańczak, czy decyzja tłumacza, czy może decyzja redakcji lub pośpiech. Na podstawie tego, że opuszczo-

no także dwanaście wersów przekładu (niniejsza edycja uzupełnia ten brak), można jednak domniemywać, że powodem nie była najwyższa dbałość o edytorski kształt tekstu – stąd decyzja, by wzorować się na edycji krytycznej *For the Time Being* Princeton University Press.

Poematy Audena i ja

Zanim zaczęłam czytać *Morze i zwierciadło* i do tego tekstu wracać, pierwszą reakcją, jaką pamiętam, była konsternacja: przeglądałam *Collected Poems*, czyli w i e r s z e zebrane, a trafiłam na całe strony prozy. Było to moje pierwsze zetknięcie z mową Kalibana. Ale już przy następnym zachwyciłam się ironicznym humorem i mistrzostwem frazy początku pierwszego zdania: „*If now, having dismissed your hired impersonators with verdicts ranging from the laudatory orchid to the disgusted and disgusting egg*” – w przekładzie Barańczaka: „Jeśli teraz, kiedyście już waszych najemnych odtwórców ról odprawili werdyktami rozciągającymi się od pochwalnego storczyka do zde gustowanego (i niezachęcającego do degustacji) jaja” – a zachwyt szybko rozprzestrzenił się na cały poemat i tak już zostało. Rozdział I to dla mnie najpiękniejsze wiersze, jakie powstały w języku angielskim. Zawsze brakowało mi jedynie możliwości długiej rozmowy, w której mogłabym się podzielić fascynacją tym tekstem, pokazać wszystko, co uważam za poetyckie mistrzostwo, poruszyć wszelkie kwestie, które wydają mi się istotne. Na szczęście taka możliwość się pojawiła, w postaci pomysłu na tę książkę – pomysłu, który dzisiaj, kiedy to piszę, już prawie się ziścił.

Z drugim poematem, *Tymczasem*, szło mi bardziej opornie – wydawał mi się suchy, pedantyczny, nieciekawym. Długo jedynym fragmentem, który do mnie przemawiał, były następujące wersy z ostatniego monologu Narratora:

*[The temptations] will come, all right, don't worry; probably in a form
That we do not expect, and certainly with a force
More dreadful than we can imagine. In the meantime
There are bills to be paid, machines to keep in repair,
Irregular verbs to learn, the Time Being to redeem
From insignificance.*

W przekładzie Barańczaka brzmią one tak:

Pokuszenie i zło pojawiają się, owszem: i pewnie w postaci,
Której się nie spodziewamy, a bez wątpienia z siłą
Strasliwszą, niż sobie możemy wyobrazić. Na razie – mamy
Rachunki do płacenia, tryby do smarowania, słówka
Do wkuwania – i to, co jest Tymczasem, Obecny Czas,
Do zbawiania od nieistotności.

Potem zapadł mi w pamięć szokujący eufemizm z wersów „*There are quite a number of [...] men / Lying about in the countryside neither drunk nor asleep*” – w przekładzie: „Daje się zauważyć znaczna liczba [...] / ludzi leżących na polach, chociaż nie śpią ani nie są pijani”. Lubiałam też dla motywacji przypominać sobie słowa „*To choose what is difficult all one's days / As if it were easy, that is faith*” (w dosłownym tłumaczeniu: „Wybierać to, co trudne, we wszystkie swoje dni, / jakby to było łatwe, to jest wiara”).

Ale dopiero niedawno przekonałam się do tego poematu jako poezji. Kilka lat temu, podczas jednodniowego pobytu w Oksfordzie, zabrałam przyjaciół do Christ Church Cathedral – katedry należącej do Christ Church College (w którym Auden studiował, a kilkadziesiąt lat później wykładał i mieszkał), gdzie w posadzce znajduje się płyta poświęcona jego pamięci, podająca daty życia i informację, że poeta tutaj oddawał cześć Bogu – na *evensong*, anglikańskie nabożeństwo wieczorne, złożone w dużej mierze ze śpiewów chóralnych i czytań. Był styczeń, więc było ciemno i zimno – w katedrze nie aż tak, jak na zewnątrz, ale jednak, gdyż oświetlenie zapewniały głównie świece. W nieco transowym nastroju, wywołanym przez słabe światło, monotonne głosy i śpiewy, nieoczekiwanie realnie zabrzmiała czytana przez młodą kobietę kolęda w formie kołysanki, w której powtarzały się zwroty „zamknij oczy”, „śpij”, po czym nagle nastąpiły słowa:

*In your first few hours of life here, O have you
Chosen already what death must be your own?
...
Dream while you may.*

W dosłownym tłumaczeniu: „Podczas pierwszych kilku godzin życia tutaj, czy / Wybrałeś już, jaka śmierć ma ci przypaść w udziale? [...] Śnij, póki możesz”. Nie był to wieczór poetycki, tekst nie został więc zapowiedziany jako wiersz Audena, a nawet w ogóle jako wiersz – słowa o śmierci skierowane do dziecka przez matkę, która dopiero co je urodziła, były tym bardziej poruszające. Każdy, kto zna twórczość Audena, mógł ten fragment skojarzyć także z wierszem *Death's Echo* z 1936 roku, z końcowym fragmentem, który też przywołuje narodziny i śmierć i zamyka się tą samą pełną goryczy frazą „póki możesz”:

*not to be born is best for man;
the second best is formal order
dance while you can.*

W dosłownym tłumaczeniu: „nie narodzić się – to jest najlepsze dla człowieka; / drugi w kolejności jest porządek formalny [lub: ład formy] / tańcz, póki możesz”.

Tym czasem to niewątpliwie tekst nie tak błyskotliwy, jak *Morze i zwierciadło*, i bardziej nierówny, mimo to dziś chyba nikt nie oceniłby go jako nieudany. A Auden, gdyby dzisiaj żył, mógłby się przekonać, jak trafnie opisał naszą otwartość na Boże Narodzenie – gdyby tak jak ja, trafił na portalu ebay na aukcję, której przedmiotem było piękne wydanie *For the Time Being*, wyraźnie oznaczoną kolorową, przyciągającą wzrok etykietą z napisem *extended Christmas returns* (co odrobinę rozwlekle, ale dokładnie można przełożyć tak: ze względu na okres bożonarodzeniowy wydłużamy termin dopuszczalnego zwrotu zakupu).

Układ tekstu na stronie

Według przyjętej w Polsce konwencji w wydaniach dwujęzycznych tekst polski umieszcza się zazwyczaj na stronie nieparzystej, a obcojęzyczny na parzystej, tak że gdy otworzy się książkę, oryginał znajduje się po lewej stronie, a przekład po prawej. Ponieważ celem niniejszego wydania było opatrzenie sporymi objętościowo przypisami obu wersji językowych poematów, uznałam, że teksty należałoby rozmieścić niestandardowo, a wydawnictwo słowo/obraz terytoria mimo początkowych wątpliwości zgodziło się na moją wizję.

Każda strona dzieli się więc na trzy bloki: środkowy, najważniejszy, zawiera polski przekład Stanisława Barańczaka. U dołu strony umieszczone zostały przypisy, które odnoszą się z reguły zarówno do tekstu polskiego, jak i do angielskiego. Tekst oryginału znajduje się w górnej części strony, tak by można było natychmiast do niego zajrzeć, jeśli zasugeruje to przypis, lub chcąc pod dowolnym względem porównać poemat w języku polskim z jego angielskim pierwowzorem. Taki układ umożliwi także korzystanie z przypisów przy lekturze wyłącznie tekstu angielskiego.

Wstępy Kirscha i Jacobsa stanowią kompetentne pod każdym względem wprowadzenie do poematów, w pewnej mierze porządkują również ich nieogarnione bogactwo. Ponadto poświęcają wiele miejsca podbudowie filozoficznej (w wypadku *Morza i zwierciadła*) i teologicznej (w wypadku *Tym czasom*), wyjaśniając wiele kwestii, których czytelnik niebędący z wykształcenia filozofem lub teologiem mógłby albo w pełni nie zrozumieć, albo nawet nie zauważyć.

Uwagi do przypisów

Podczas pracy nad książką zarzekałam się, że to wydanie nie będzie przypominać edycji Biblioteki Narodowej ani pod względem naukowego tonu przypisów, ani ich objętości. O ile w tym pierwszym względzie zamierzenie chyba udało się spełnić, o tyle w drugim – nie, ponieważ przypisy są liczne (szczególnie do fragmentów wierszem, w których pojawia się więcej rozbieżności między tekstami) i niekiedy bardzo obszerne. Mam jednak nadzieję, że nie przytłaczają poematów i że okażą się przydatne, choć z pewnością nie wszystkie wszystkim czytelnikom, dlatego z góry proszę o wyrozumiałość tych, których zdaniem wyjaśniam rzeczy nazbyt oczywiste, takie jak słownikowe znaczenia stosunkowo często używanych angielskich słów, albo zwracam uwagę na coś, na co każdy zwróciłby uwagę i bez mojej pomocy, jak na przykład rymy dokładne czy aliteracja. Zależało mi na tym, żeby przypisy przypominały rozmowę, dlatego pozwalałam sobie na swobodny, konwersacyjny ton i ograniczam elementy, jakich wymagałaby edycja *stricte* naukowa, takie jak skrupulatne odnotowywanie źródeł podawanych informacji.

Przede wszystkim nie uwzględniam w każdym przypisie nazwisk autorów komentarzy, do których odwołuję się najczęściej, gdyż musiałyby się one stale

powtarzać, wymienię je zatem w tym miejscu. Opieram się głównie na zamieszczonych w edycjach krytycznych Princeton University Press notach do tekstów – Arthura Kirscha w wypadku *Morza i zwierciadła* i Alana Jacobsa w wypadku *Tym czasom* – przy czym wiele z nich pomijam lub traktuję wybiórczo. Jako nieprzydatne czytelnikowi polskiemu pomijam także uwzględniane w tych edycjach warianty tekstowe obu poematów. Wiele uwag w przypisach do *Tym czasom* pochodzi z artykułu Edwarda Callana o kierkegaardowskich właściwościach tego poematu.

W przypisach do obu tekstów powołuję się również na ceniony komentarz Johna Fullera oraz biografię Audena autorstwa Richarda Davenport-Hinesa (zaznaczając za każdym razem, że dane spostrzeżenie zawdzięczam właśnie jednemu lub drugiemu autorowi). W przypisach do *Morza i zwierciadła* ze względu na to, że zajmuję się tym tekstem od wielu lat i trudno mi było w każdym wypadku zidentyfikować źródło danej interpretacji czy powiązania danego fragmentu z innymi tekstami Audena, czasami nie podaję nazwisk autorów, chociaż myśl nie jest moja. Na ogół jednak, jak sądzę, czytelnicy z łatwością odróżnią przypisy pochodzące wyłącznie ode mnie od pozostałych, ponieważ są one mniej erudycyjne, dotyczą raczej niuansów językowych, omawianych na podstawie *Wielkiego słownika angielsko-polskiego* (PWN–Oxford) oraz *Słownika języka polskiego* (PWN). Dokładny spis źródeł wykorzystanych w opracowaniu przypisów znajduje się na końcu książki.

AGNIESZKA POKOJSKA

Ab ovo: mojej Mamie, która nauczyła mnie języka i zachęcała do czytania – za to, że w wieku, gdy zwykle ma się pstro w głowie, sięgałam dla przyjemności po *Pana Tadeusza*, a nie, na przykład, po „Filipinkę”.

Stanisławowi Barańczakowi – za uprzejmą zgodę na wykorzystanie przekładów obu poematów i za to, że w grudniu 1994 roku, podpisując jako tłumacz razem z Seamusem Heaneyem nowo wydane dwujęzyczne *44 wiersze*, z pełną powagą potraktował studentkę pierwszego roku anglistyki, która powiedziała, że też chce być tłumaczką, i w moim egzemplarzu książki wpisał dedykację „Dla przyszłej koleżanki po fachu”.

Marcie Gibińskiej-Marzec i Jerzemu Jarniewiczowi, którzy bardziej niż ktokolwiek inny nauczyli mnie myśleć o poezji i dają najwspanialszy przykład, jak dzielić się swoim rozumieniem i fascynacją – za przyjaźń i za wsparcie tej książki profesorskim autorytetem w staraniach o finansowanie.

Piotrowi Kłoczowskiemu, pomysłodawcy krytycznego wydania poematów Audena z moim komentarzem – za zaufanie, pomoc i przewyciężający trudności entuzjazm, bez którego, mówiąc językiem biblijnym, nic by się nie stało, co się stało.

AGNIESZKA POKOJSKA

¹ Zamieszczę w tym miejscu kilka dodatkowych zdań, żeby dać przedsmak przypisów, którymi opatrzyłam oba poematy, a także na cześć pisarzy, którzy cudownie umieli się przypisami bawić: Nabokova jako autora *Błędego ognia* i Davida Fostera Wallace’a, autora gigantycznej powieści *Infinite Jest*, specjalisty od przypisów do przypisów*. Od podziękowań zbudowanych według wzorca „komu – za co” rozpoczyna się monolog Heroda w przedostatniej części *Tym czasem*, pod tytułem *Rzeź niewiniątek*. Jak zauważa we *Wstępie* Alan Jacobs, są one parodią podziękowań z *Rozmyślań* Marka Aureliusza. Łacińską frazę *ab ovo* (dosłownie: „od jajka”, w sensie idiomatycznym: „od początku”) można odczytywać jako sygnał, że aluzja autorki dotyczy nie tylko podziękowań z mowy Heroda, lecz także ich źródła wskazanego przez krytyka.

Użyte w pierwszym podziękowaniu sformułowanie „która nauczyła mnie języka” to echo słów Kalibana (*Burza*, akt I, scena 2): „*You taught me language; [my profit on’t / is, I know how to curse]*” (dosłownie: „Nauczyłeś mnie języka; [moja korzyść z tego jest taka, że umiem przeklinać]”; w przekładzie Stanisława Barańczaka: „Cały zysk z waszej nauki języka, / że umiem teraz przeklinać”). Biorąc pod uwagę ciąg dalszy zdania („zachęcała do czytania” i tak dalej), można przypuszczać, że odwołanie dotyczy Kalibana z poematu Audena, a nie z dramatu Szekspira – Kaliban z *Burzy* to bowiem prymitywne monstrum, nieumiejące uczynić pożytku z tego, że nauczyło się języka, natomiast Kaliban Audena jest nie tylko erudyta, który z lekkością dokonuje cudów językowej ekwilibrystyki, lecz także wyrazicielem najistotniejszych idei poematu.

* To, że instytucję przypisu traktuję w tym miejscu z przymrużeniem oka, nie znaczy oczywiście, że można uznać za niepoważne moje podziękowania. Wyrażona w nich wdzięczność jest szczerą, a jej rozmiary raczej zanizone niż określone na wyrost.]

Arthur Kirsch

WSTĘP DO POEMATU *MORZE I ZWIERCIADŁO*

Poemat

Morze i zwierciadło świadczy o różnorodności intelektualnych i emocjonalnych zainteresowań Audena, lecz przede wszystkim, na co wskazuje podtytuł, jest „komentarzem do *Burzy* Szekspira”. *Burza* pociągała Audena z wielu powodów. Jak powiedział słuchaczom wykładu wygłoszonego w ramach poświęconego Szekspirowi kursu w New School for Social Research w 1947 roku, *Burza* to dzieło mitotwórcze, przykład gatunku skłaniającego do adaptacji, do jakich zalicza się również jego poemat, inspirującego „twórców do wymyślania ciągów dalszych [...] epizodów, o których autor jakby zapomniał nam opowiedzieć”¹. Podobnie jak wielu krytyków przed nim i po nim, Auden rozumiał *Burzę* jako dzieło sceptyczne. Pisząc, że *Morze i zwierciadło* to jego *ars poetica*, „na tej samej zasadzie”, na jakiej – jego zdaniem – *Burza* stanowiła *ars poetica* Szekspira, dodał: „próbuję dokonać tutaj czegoś, co jest w pewnym sensie absurdalne – w dziele sztuki pokazać jej ograniczenia”². W wykładzie zamykającym kurs w New School Auden szczególnie wychwalał Szekspira za świadomość owych ograniczeń: „Jest coś trochę irytującego w determinacji, którą wykazują najwybitniejsi artyści, tacy jak Dante, Joyce czy Milton, by stworzyć arcydzieła i uważać się za ważne osobistości. Umiejętność poświęcenia swojego życia sztuce i pamiętania stale o tym, że sztuka to rzecz niepoważna, jest oznaką siły charakteru. Szekspir nigdy nie traktuje siebie zbyt serio”³. Auden też nie, a *Morze i zwierciadło*, pisane w cieniu wojny, stanowi świadectwo jego artystycznej pokory.

Główne ograniczenie sztuki, z którym Szekspir mierzy się w *Burzy*, Auden zaś analizuje w *Morzu i zwierciadle*, polega na tym, iż jest ona podwójnie iluzoryczna, podsuwa bowiem zwierciadło naturze, a nie prawdzie, która wykra-

¹ W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, ed. Arthur Kirsch, Princeton University Press, Princeton 2002. Polski przekład jest dopiero przygotowywany do druku, dlatego też wszystkie cytaty z tej książki podaję w swoim tłumaczeniu – A.P. (Wszystkie przypisy pochodzą od tłumaczki).

² List do Theodore’a Spencera, 24(?) marca 1944 (Harvard University Archives).

³ W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, op. cit.

cza poza możliwości ludzkiego rozumienia. W *Burzy*, dramacie, który od początku do końca przedstawia sam siebie jako iluzję iluzji, Prospero wyrzeka się swojej sztuki, a w epilogu wyrzeczenie to zostaje powiązane z rzeczywistością duchową, na co wskazuje podobieństwo do modlitwy Ojcze nasz:

i na scenie
 Spełni się sztuki zamiar prawy:
 Dobrej dostarczyć wam zabawy.
 Bez armii duchów, płaszcz, księgi
 Czarodziej ze mnie niezbyt tęgi
 I skończyć przyjdzie mi w rozpacz –
 Chyba że prośba ta coś znaczy
 Dla dusz wrażliwych, których litość
 Rozgrzesza błąd i pospolitość.
 Każdy z nas ma do łaski prawo,
 Więc mnie rozgrzeszcie – bijąc brawo.⁴

Po powrocie na łono Kościoła anglikańskiego w 1940 roku i duchowym odrodzeniu, zintensyfikowanym śmiercią matki, z którą jego wiara silnie się łączyła, w sierpniu 1941 roku, Auden zanurzył się w lekturze Kierkegaarda i innych egzystencjalnych filozofów religii oraz świętego Augustyna i Pascala i dużo czasu poświęcał rozważaniu zagadnień teologicznych. W listopadzie 1942 roku na łamach rzymskokatolickiego pisma „Commonweal” napisał: „Jako pisarz, a zarazem aspirujący chrześcijanin, nie mogę uwolnić się od poczucia, że zadowalająca teoria Sztuki z punktu widzenia wiary chrześcijańskiej to dopiero kwestia przyszłości”. *Morze i zwierciadło* to próba wypracowania takiej teorii, za przykładem Szekspira.

W *Burzy* idea sztuki analizowana jest w ramach struktury dualistycznej, alegorycznej: i Prospero, i inne osoby dramatu tkwią między animalistyczną reprezentacją Kalibana i nieczłowieczą postacią Ariela; ten pierwszy bywa interpretowany przez krytyków jako natura, ciało lub id, ten drugi – jako to, co niematerialne, duch czy wyobraźnia. Ze względu na zainteresowanie Augustynem Auden był wyjątkowo wyczulony na tę opozycję w dramacie. W 1942 roku w liście do Stephena Spendera pisał: „Ostatnio sporo czytam świętego Augu-

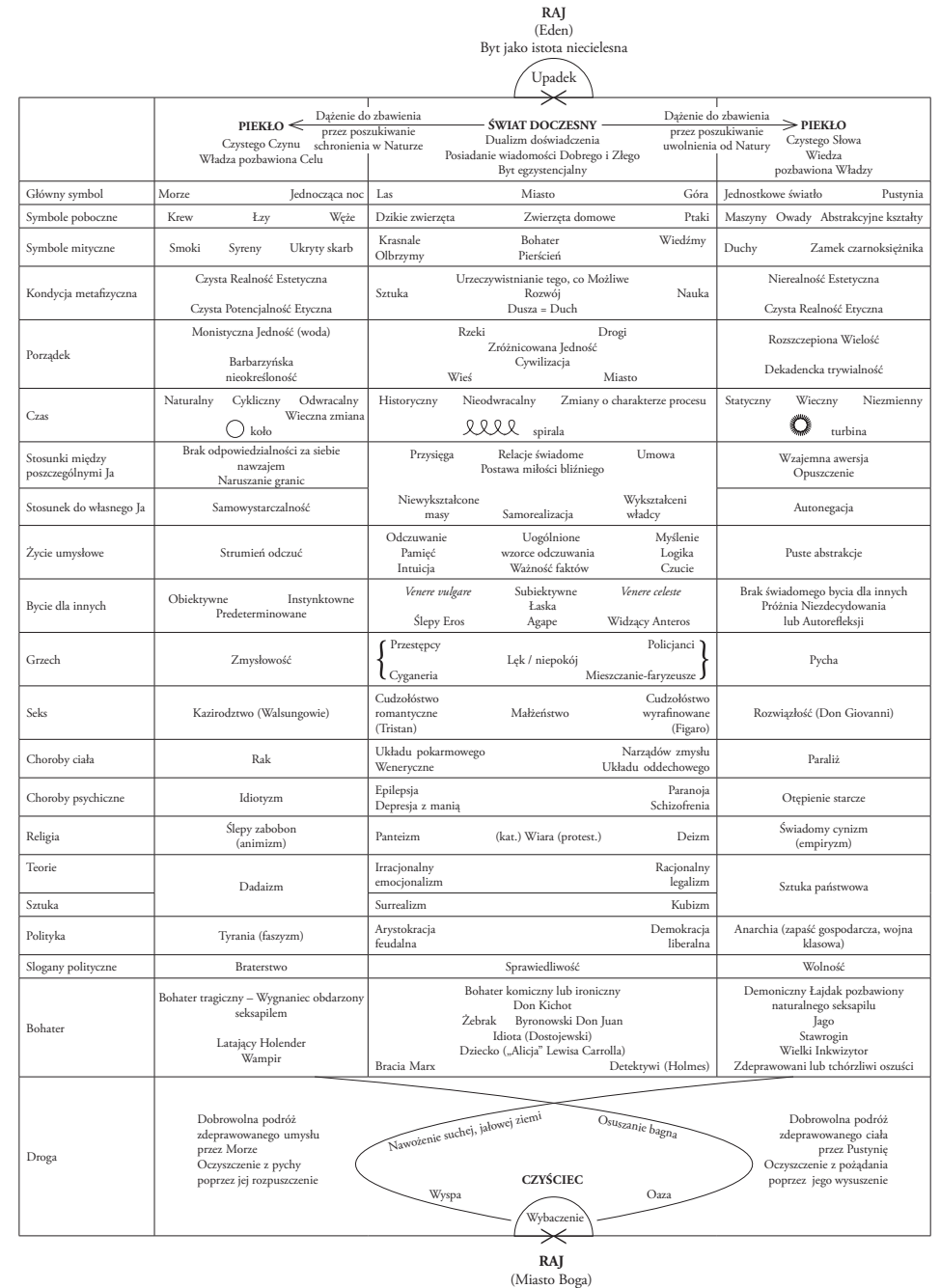
⁴ Cytaty z *Burzy* Szekspira podaje w przekładzie Stanisława Barańczaka.

styna, który jest cudowny”, a jego zapiski z lektury *Wyznań* zajmują ostatnie strony notatnika, w którym zapisał pierwsze wersje poematów *Tym czasom* oraz *Morze i zwierciadło*. Ślady lektury *Wyznań* widać nie tylko w wielu istotnych szczegółach *Morza i zwierciadła*, przede wszystkim w mowie Prospera, lecz także, w szerszym sensie, w augustyńskim odrzuceniu w poemacie zarówno pokus manicheizmu, jak i retoryki. W poświęconym *Burzy* eseju z 1954 roku Auden pisze: „Jako organizm biologiczny człowiek jest stworzeniem naturalnym, poddanym koniecznościom natury; jako istota obdarzona świadomością i wolą jest jednocześnie osobą historyczną, posiadającą wolność ducha. *Burza* wydaje mi się dziełem manichejskim nie tylko dlatego, że ukazuje związek natury i ducha jako stosunek oparty na konflikcie i wrogości, tak jak to się odbywa w grzesznym człowieku, lecz ponieważ winę za ten stan rzeczy przypisuje naturze, czyniąc ducha niewinnym”. I dodaje: „Bardzo niefortunnie słowo «ciało» przeciwstawione «duszy» sugerować musi nie to, co chciały przez nie wyrazić Ewangelie i św. Paweł, tj. całą fizyczną i historyczną naturę grzesznego człowieka, lecz wyłącznie jego naturę fizyczną, co jest znaczeniem sprzyjającym naszej pasji pouczenia i ulepszenia innych, nie zaś badaniom naszego własnego sumienia”⁵.

Auden miał wprawdzie obiekcje wobec manichejskiego, jego zdaniem, przeciwstawienia Ariela i Kalibana, a także duchowej wzniosłości, jaką Szekspir obdarzył sztukę, ale ten schematyczny dualizm był dla niego nośny, a może nawet przesądził o napisaniu adaptacji *Burzy*. W dramacie Szekspira Kaliban i Ariel stanowią dla siebie nawzajem stałe kontrapunkty – jeden nie może istnieć bez drugiego – a ich przeciwstawność przenika i odzwierciadla wszystkie inne przeciwieństwa dramatu. Zatwardziała pazerność i zdesperowanie Antonia i Sebastiana kontrastują ze wspaniałomyślnością i nadzieją Gonzala. W masce weselnej Wenus zostaje przeciwstawiona Cererze, a spiszek Kalibana, Stefana i Trinkula zarówno tę maskę dopełnia, jak i zakłóca – nam, czytelnikom, walor artystyczny i wdzięk maski pozostają w pamięci równie silnie, jak w pamięci Prospera pozostają pijackie knowania spiskowców. Podobnie słynne wersy Mirandy „O, nowy, wspaniały / Świat, w którym żyją tacy ludzie!” współlistnieją z odpowiedzią Prospera: „Nowy / dla ciebie...” (V, 1). Żadna z tych reakcji nie ma pierwszeństwa: niewinność i doświadczenie, młodość i starość są w dramacie tak samo istotne – i równoważne – jak dobro i zło.

⁵ W.H. Auden, *Balaam i jego oślica*, tłum. Agata Preis-Smith, w: idem, *Ręka farbiera i inne eseje*, tłum. Jarosław Anders et al., PIW, Warszawa 1988, s. 132, 133.

Na wczesnym etapie swojej drogi twórczej Auden był głęboko zafascynowany dualizmem. *The Orators* (1932), długi tekst wierszem i prozą, którego struktura i tematyka powtarzają się w *Morzu i zwierciadle*, mówi o dualizmie jedności i wielości, o „prywatnych twarzach w miejscach publicznych”, o zranionej jednostce pozostającej w konflikcie z samą sobą i ze społeczeństwem, o stosunku homoseksualnego poety do swojego powołania i do czytelników. Ów wczesny tekst próbuje te dualizmy odczytać za pomocą klucza psychologicznego i politycznego, ale nie zawsze z powodzeniem. W *Morzu i zwierciadle* zostają one umieszczone w kontekście teologicznym, ukazane i omówione w świetle wiary chrześcijańskiej, w której mocy leży zarazem odkupienie jednostki, jak i zapewnienie jej miejsca w społeczności. Pisząc *Morze i zwierciadło*, Auden poświęcił dualizmowi wiele uwagi. W roku 1939 w niedokończonym tekście prozatorskim *The Prolific and the Devourer*, a także w tomie poetyckim *The Double Man* z 1941 roku zgłębiał charakteryzujący „fałszywą filozofię” „dualistyczny podział na Całość i jej części, bądź też na jedną część całości i inną” – i w obu tekstach wprowadził rozróżnienia, będące w istocie tymi samymi, które wykorzystał później w krytyce manicheizmu *Burzy*. Nadzieja na przekroczenie tego rodzaju dualizmów przenikała epistemologię religijną Audena – „*credo ut intelligam*”, powtarzał za świętym Anzelmem, „wierzę, aby zrozumieć” – ale mimo to dychotomie dualistyczne utrzymywały się w jego myśleniu. W jednym ze wstępów do pięciotomowego wydania antologii *Poets of the English Language*, opublikowanej w 1950 roku, Auden jako jej redaktor napisał: „dualizm zapoczątkowany przez Lutera, Machiavellego i Kartezjusza doprowadził nas na skraj wytrzymałości i wiemy, że albo odkrywamy jakąś jednię, która zapełni szczeliny oddzielające jednostkę od społeczeństwa, czucie od intelektu i sumienie od nich obu, albo czeka nas śmierć na skutek duchowej rozpaczki i fizycznego unicestwienia”. W słynnym wierszu z 1939 roku *I września 1939* mówi to samo w prostszy sposób: „*We must love one another or die*” (dosłownie: „Musimy kochać się nawzajem albo umrzeć”, w przekładzie Stanisława Barańczaka: „Tylko miłość bliźniego lub śmierć”). Pisząc *Morze i zwierciadło*, Auden sporządził niezwykle szczegółową tabelę antytez, obejmującą wszystkie aspekty ludzkiego życia i myśli, którą udostępnił uczestnikom swojego seminarium w Swarthmore College. Zdefiniował w niej „dualizm ludzkiego doświadczenia” w „świecie doczesnym” – świecie po wygnaniu z raju, który może zbawić jedynie miłość. Wiele z wyszczególnionych w tej tabeli przeciwieństw i pojednań występuje w *Morzu i zwierciadle*. Kilka z nich pojawia się w mowie Kalibana w rozdziale III, inne stanowią temat mowy Alonza w rozdziale II, który powstał prawdopodobnie w tym samym czasie co tabela.



Tego rodzaju myślenie oparte na antytezach miało dla Audena również znaczenie osobiste. W kwietniu 1939 roku, po emigracji do Stanów Zjednoczonych, poeta poznał Chestera Kallmana, o czternaście lat młodszego od siebie Amerykanina. Zakochał się w nim uczuciem, jakiego, jak mówił, szukał od dzieciństwa, i stworzył związek, który uważał za moralny odpowiednik małżeństwa. W lipcu 1941 roku Kallman przyznał się do zdrady, co Auden bardzo przeżył. W Boże Narodzenie 1941 napisał do Kallmana żarliwy list, w którym obrazy erotyczne łączą się z religijnymi, pełnymi czci dla sakramentalnego związku, na który poeta wciąż nie stracił nadziei:

Because it is in you, a Jew, that I, a Gentile, inheriting an O-so-genteel anti-semitism, have found my happiness:

As this morning I think of Bethlehem, I think of you.

Because, suffering on your account the torments of sexual jealousy, I have had a glimpse of the infinite vileness of masculine conceit;

As this morning I think of Joseph, I think of you.

Because mothers have much to do with your queerness and mine, because we have both lost ours, and because Mary is a camp name;

As this morning I think of Mary, I think of you.

Because, on account of you, I have been, in intention, and almost in act, a murderer;

As this morning I think of Herod, I think of you.

Because I believe in your creative gift, and because I rely absolutely upon your critical judgement,

As this morning I think of the Magi, I think of you.

Because you alone know the full extent of my human weakness, and because I think I know yours, because of my resentment against being small and your resentment against having a spinal curvature, and because with my body I worship yours;

As this morning I think of Manhood, I think of you.

*Because it is through you that God has chosen to show me my beatitude,
As this morning I think of the Godhead, I think of you.*

*Because in the eyes of our bohemian friends our relationship is absurd;
As this morning I think of the Paradox of the Incarnation, I think of you.*

Because, although our love, beginning Hans Andersen, became Grimm, and there are probably grimmer tests to come, nevertheless I believe that if only we have faith in God and each other, we shall be permitted to realize all that love is intended to be;

As this morning I think of the Good Friday and the Easter Sunday implicit in Christmas Day, I think of you.⁶

⁶ Ten tekst nie był dotychczas tłumaczony na język polski. Poniżej podaję go w swoim przekładzie roboczym.

Ponieważ w tobie, synu Żydówki, ja, goj, dziedzic niełatwo gojącego się antysemityzmu, znalazłem szczęście,
Kiedy myślę dziś o Betlejem, myślę o tobie.

Ponieważ cierpiąc przez ciebie męki seksualnej zazdrości, widziałem przez moment nieskończoną ohydę męskiej dumy,
Kiedy myślę dziś o Józefie, myślę o tobie.

Ponieważ matki mają udział w naszym pedałstwie, ponieważ obaj utraciliśmy matkę i ponieważ Mary to imię kampowe,
Kiedy myślę dziś o Maryi, myślę o tobie.

Ponieważ ze względu na ciebie byłem mordercą, zamiarem i niemal uczynkiem,
Kiedy myślę dziś o Herodzie, myślę o tobie.

Ponieważ wierzę w twój talent i całkowicie polegam na twojej ocenie,
Kiedy myślę dziś o Mędrcach, myślę o tobie.

Ponieważ ty jeden znasz w pełni moją ludzką słabość, a ja, jak sądzę, znam twoją, ponieważ ja mam żal o swój rozmiar,
a ty o skrzywienie kręgosłupa, i ponieważ ciałem wielbię twoje ciało,
Kiedy myślę dziś o Człowieczeństwie, myślę o tobie.

Ponieważ Bóg postanowił poprzez ciebie okazać mi szczodroliwość,
Kiedy myślę dziś o Bóstwie, myślę o tobie.

Ponieważ w oczach znajomych artystów nasz związek jest czymś absurdalnym,
Kiedy myślę dziś o paradoksie Wcielenia, myślę o tobie.

Ponieważ, choć nasza miłość, z początku jak z Andersena, teraz przypomina braci Grimm, a przed nią pewnie próby jeszcze cięższe, wierzę, że jeśli tylko będziemy wierzyć w Boga i w siebie nawzajem, dane nam będzie urzeczywistnić wszystko, czym miłość ma być,

Kiedy myślę dziś o Wielkim Piątku i Wielkanocnej Niedzieli, już obecnych w Dniu Bożego Narodzenia, myślę o tobie.

Ten niezwykle list to jednak nie epitalamium, lecz elegia. Auden i Kallman pozostali bliskimi przyjaciółmi i często mieszkali razem, ale łącząca ich relacja przekształciła się w coś przypominającego więź rodzic–dziecko. Nigdy później nie byli już kochankami, a nadzieja Audena na osiągnięcie upragnionego mitycznego związku ciała i ducha pozostała niespełniona.

Zarówno tę nadzieję, jak i późniejsze rozczarowanie potęgował homoseksualizm poety. 20 lutego 1943 roku, w środku pracy nad *Morzem i zwierciadłem*, Auden napisał do Elizabeth Mayer: „Bycie *anders wie die Andern* [innym niż inni] ma swoje minusy. Są dni, kiedy świadomość, że nigdy nie będzie miejsca, które mógłbym nazywać domem, że nigdy nie będzie kogoś, z kim byłbym jednym ciałem, jest ponad moje siły [...]”. Zdrada Kallmana, „kryzys” w *l'affaire C*, jak nazywał ją później Auden, stanowi bezpośrednie źródło lirycznych wersów Prospera w rozdziale I *Morza i zwierciadła*: „Płomień uczucia w sercu zgaś mi, / Mówiąc, że skarb mój złoty / Innego kocha zamiast mnie”. Ale stosunek Audena do Kallmana wpływa również na sposób przedstawienia Kalibana i Ariela w poemacie, a także na całą wypracowaną przez Audena koncepcję sztuki. W listach do Christophera Isherwooda i Theodore’a Spencera z 1944 roku poeta rozszyfrował „Kalibana (Członka) jako przedstawiciela Natury”, Ariela zaś jako „przedstawiciela Ducha”; do Isherwooda wysłał dodatkowo następujące wyjaśnienie: „Można powiedzieć, że Ariel to Chester, ale Chester to także Kaliban, *das Lebendigste*, tj. Ariel jest lustrzanym odbiciem Kalibana”. *Das Lebendigste* to aluzja do homoseksualnego ukochanego z wiersza Hölderlina *Sokrates i Alcibiades*, do którego Auden często się odnosił i który zacytował w całości w wykładzie w New School poświęconym sonetom Szekspira. W roku 1939 w tekście *The Prolific and the Devourer* Auden pisze: „Małe dziecko początkowo postrzega swoje kończyny jako byty ze świata zewnętrznego. Dopiero kiedy umie je kontrolować, akceptuje je jako część siebie. To, co nazywamy swoim «ja», to w istocie obszar, nad którym bezpośrednio panuje nasza wola. Jeżeli zatem boli nas ząb, wydajemy się dwiema osobami, cierpiącym «ja» i wrogim światem zewnętrznym w postaci zęba. Męski członek tak naprawdę nigdy nie należy do swojego właściciela”. Auden często powtarzał to stwierdzenie, najwyraźniej uważając je za Pawłowy z ducha opis podziału istniejącego w każdym mężczyźnie. Wydaje się jasne, że sam odczuwał ten podział, utożsamienie Chestera z tym, co jest *Lebendigste*, lecz nieokiełznanie falliczne – czyli z Kalibanem, a nie tylko z Arielem, który symbolizował Mużę, i w oczach Szekspira, i jego samego – wskazuje rów-

nież na to, że widział związek między swoim powołaniem a swoją seksualnością. Ten związek zostaje wyraźnie nazwany w innym liście do Isherwooda, w którym Auden przewiduje, że krytyka „rzuci się na pastisz Jamesa”, za którego pomocą przedstawił Kalibana, „i uzna go za niepoważne głupstwo. Sztuka jest jak homoseksualizm. Można albo ich bronić, albo je atakować. Ale ludzie nie potrafią wybaczyć komuś, kto nimi żyje i jednocześnie się z nich śmieje”⁷.

Tego rodzaju emocjonalne i intelektualne skojarzenia pogłębiały dualizm Audena i nadzieję na znalezienie jego rozwiązania. Zainspirowały też wiele wątków *Morza i zwierciadła*, między innymi wizję dziecięcej przedseksualnej niewinności i jedni, a także pragnienie sakramentalnego zjednoczenia ciała i ducha w małżeństwie. Tematy te zresztą przewijają się także w wielu wierszach z początku lat czterdziestych. Z drugiej strony, pragnąc przezwyciężyć dualizm – jak pisał: „Wszelkie życiowe zmagania to zmagania mające na celu przekroczenie dualizmu” – Auden miał głęboką świadomość jego kontrapunktowych przejawów w ludzkim życiu. Twierdził, że w świecie doczesnym „całość doświadczenia jest dualistyczna”, a „Człowiek nie jest ani czystym duchem, ani czystą naturą – gdyby był którymkolwiek z nich, nie miałby historii – ale istnieje pomiędzy tymi przeciwstawnymi biegunami i stanowi napięcie między nimi”. Dlatego sławił to, co nazywał „podwójnym widzeniem”, i napisał, że „umiejętność podwójnego widzenia jest jedynym niezawodnym przejawem geniuszu”⁸.

Kontrapunkt i podwójne widzenie to elementy bardzo wyraźnie obecne w *Morzu i zwierciadle*, między innymi w *Przedmowie*, liryku, który powstał w trakcie pisania poematu *Tym czasom*. Przedstawia on mocny kontrast między sztuką a prawdą religijną, między „świat[em] faktu, który tak kochamy”, a rzeczywistością śmierci, „milczeniem” „z drugiej strony Muru”. Mówiący w wierszu Inspicjent przeciwstawia widownię w cyrku, której „Łza współuczucia” dla oglądanego przedstawienia „kapie z oka”, ewangelicznej groźbie „potwora / O paszczęce, której nie nasyci / Najpiękniejsza nawet metafora”; daje do zrozumienia, podobnie jak Szekspirowski Prospero w monologu „Nasza zabawa skończona” (IV, 1) i w *Epilogu*, że iluzje sztuki przypominają iluzje naśla-

⁷ List do Christophera Isherwooda z 5 kwietnia 1944 (Huntington Library).

⁸ W.H. Auden *The Complete Works: Prose*, vol. II, ed. Edward Mendelson, Princeton University Press, Princeton 2001, s. 411, 168, 307–308.

dowanego przez nią ludzkiego życia. Ani jedne, ani drugie nie potrafią wyjaśnić procesu dokonywania moralnego wyboru „w drodze od Czy do Owszem”, nie potrafią też nazwać ostatecznego „uśmiechu, / Którym sekret [...] błyska”.

W rozdziale I poematu, w monologu Prospera do Ariela, którą w liście do Isherwooda Auden określa mową „Artysty do jego muzy”, Prospero wyraża podobnie podzielony pogląd na sztukę w świecie po wygnaniu z Raju. Łączy dzieciące doświadczenie „obelgi, / Jaką jest bycie zaledwie jednostką wśród wielu innych”, z doskonaleniem swojej mocy czarodziejskiej, „władzą czynienia czarów / Zrodzoną z rozwiania się złudzeń”; mówi też, że gdy patrzymy Arielowi w oczy, „Których spokojna jasność podda próbie każdy lęk i bezład, / Wszystko, czym nie jesteśmy, odwzajemni spojrzenie temu, / Czym jesteśmy”. Auden uważa Prospera za postać paradoksalną. W opublikowanym w 1954 roku eseju o *Burzy* deprecjonuje Szekspirowskiego Prospera. Kwestionuje jego traktowanie innych, przede wszystkim Kalibana, a swój stosunek do jego postaci podsumowuje następująco: „Jest w nim chłód człowieka, który doszedł do wniosku, że natura ludzka niewiele jest warta, że ludzkie związki są w najlepszym razie dość kiepskimi interesami. [...] Można by mu wybaczyć, gdyby włączył i siebie w krąg swego krytycznego sceptycyzmu, ale nigdy tego nie czyni; nigdy mu nie przychodzi na myśl, że on także mógłby się pomylić i potrzebować przebaczenia”⁹. W liście sporządzonej na początku brudnopisu *Morza i zwierciadła* Auden pogrupował postaci z *Burzy* z innymi bohaterami Szekspirowskimi, którzy mu się z nimi kojarzyli – była to zresztą praktyka krytyczna, którą zalecał również swoim studentom. Na tej liście w parze z Prosperem występuje Hamlet, postać, którą Auden uważał za niegodną współczucia i której zaabsorbowanie sobą krytykował w swoich wykładach. W *Morzu i zwierciadle* Auden przedstawia Prospera jako kogoś podobnie skoncentrowanego na sobie; pomniejsza również jego znaczenie przez to, że naturalnemu Kalibanowi, a nie duchowemu Arielowi, wyznacza rolę rzecznika sztuki, a także obdarza Kalibana zaszczytnym stylem prozatorskim późnych dzieł Henry’ego Jamesa.

Zarazem jednak nie ulega kwestii, że jako artysta Auden mocno utożsamiał się z Prosperem. W wygłoszonym w 1947 roku wykładzie o *Burzy*, bardziej przychylnym Szekspirowskiemu Prosperowi – i pod tym względem bliższym *Morzu i zwierciadłu* niż późniejszym esejom poświęconym *Burzy* – Auden podkreślił, że sztu-

⁹ W.H. Auden, *Balaam...*, op. cit., s. 130.

ka „może dać człowiekowi pewne doświadczenie, ale nie może mu narzucić sposobu jego wykorzystania. Alonzo otrzymuje przypomnienie o swojej zbrodni wobec Prospera, lecz pokuta jest już jego inicjatywą. Ferdynand i Miranda poddawani są próbom, lecz sami stanowią o sile swojej miłości. Zło w ludziach można ujawnić i wykazać, że zbrodnia nie popłaca, ale nie można sprawić, by wyrzekli się swoich ambicji. To, że sztuka nie może przemieniać ludzi, wielce Prospera smuci. Jego gniew na Kalibana wyrasta właśnie ze świadomości tego faktu. [...] Każdemu można podstawić lustro, ale niektórzy staną się od tego gorsi”¹⁰. Ta sama świadomość porażki, bolesne zrozumienie, że, jak napisał w 1939 roku w elegii pamięci Yeatsa, „poetry makes nothing happen” [w przekładzie Stanisława Barańczaka: „nic się nie zdarza za sprawą poezji”], leży u podstaw przedstawienia Prospera w *Morzu i zwierciadle*. Audenowski Prospero nawiązuje też do szczególnie cennionych przez poetę fragmentów z pism Augustyna i Kierkegaarda; bezpośrednio odzwierciedla doświadczenie z Chesterem Kallmanem; a jego mowa, siła jej oddziaływania i błyskotliwość przywodzą na myśl głos samego Audena. W brudnopisie *Morza i zwierciadła*, jak również w liście do Isherwooda, Auden na podstawie swojej tabeli ze Swarthmore i mowy Alonza sporządził wykres, na którym umieścił Prospera (Ego) w świecie Egzystencji pomiędzy światem Rzeczywistości (bezpośredniego doświadczenia) a światem Możliwości; ten pierwszy reprezentują Morze (Natura) i Kaliban (Życie), a drugi – Zwierciadło (Sztuka) i Ariel (Duch). Prospero łączy w sobie wszystkie te przeciwieństwa, co znajduje wyraz w jego języku, w fakturze jego monologu i piosenek: „każdy mój kaprys” i „smak abdykacji”; „ciężkie księgi” i słowa, „którym brak ważkości”; „Pulchny / I punktualny sędzia, pustelnik wagi muszej”; anioły, „co do zgraj / Bestii się tylko garną”; „Zimne mury, upalne obszary, dzikie usta, pokonane grzbiety”; „światło księżycy i światłoienne”; „piosenka gładsza” i „szorstki świat”.

Podobne pary przeciwieństw występują także w pozostałych częściach *Morza i zwierciadła*. W rozdziale II kolejno mówią o sobie – w formach poetyckich o pirotechnicznej wręcz różnorodności – członkowie obsady drugoplanowej, znajdujący się na pokładzie statku, którym wracają do Neapolu. Porównanie notatek autora na temat tych postaci z komentarzami, jakie wygłaszają o nich Prospero, Antonio i Kaliban, a także z ich wypowiedziami, wskazuje na to, że Auden myślał o „obsadzie drugoplanowej” z wielu różnych punktów widzenia, zarówno

¹⁰ W.H. Auden, *Lectures...*, op. cit.

uzupełniających się wzajemnie, jak i sprzecznych. Antonio, który pierwszy zabiera głos, zostaje przedstawiony jako nieprzejednany przeciwnik Prospera oraz jego planu zakładającego pojednanie i nowy początek. Podobnie jak Jago, z którym Auden kojarzył Antonia i na którym pod wieloma względami jego postać jest wzorowana, reprezentuje on wolę zatwardziałego, demonicznego outsidera. Podobnie znaczącą rolę Antonio odgrywa w *Burzy* – jest swego rodzaju złym duchem całego dramatu, a gdy Prospero wbrew sobie mu przebacza, nie odzywa się doń ani słowem. Głębokie zainteresowanie Audena postacią outsidera jednak nadaje jego wersji Antonia świadomość i wyobraźnię, których brakuje wersji Szekspirowskiej. Antonio otwiera zatem nowy rozdział poematu, w którym po wypowiedziach pozostałych postaci pojawia się jego komentarz, oddzielając je od siebie niczym znak interpunkcyjny; stanowi także nieprzejednany kontrpunkt dla Prospera. Twierdzi, że sztuka Prospera nie może istnieć bez jego, Antonia, życia, w którym stale znajduje dla siebie punkt odniesienia:

Że choćbym wdział najbardziej wymyślne ubranie,
Każdy twój strój to zawsze czarodziejska szata;
Stoję na zewnątrz kręgu, w którym nieprzerwanie

Działa twa magia.

Zarysowuje antytezę między dorosłością a rajskim bogactwem możliwości dzieciństwa, z którego Prospero jest wykluczony:

Lecz ja jestem częścią świata –
Ty zaś, melancholijny nasz mentorze, wstępu
Doń nie masz. Za moc magii taka jest zapłata:

Wiecznie dorosły, nigdy nie skulisz się w centrum
Czasu, dokąd wstęp daje nam zgoda na wszystko.
Nie wkroczysz, sam przez siebie w dojrzałość zaklęty,
Na zielone, zaciszne dzieciństwa pastwisko.

Jego mowa kończy się następującymi słowami:

*Wąskie jest twoje Wszystko, mój Prosperze;
Ja – chociaż wolę swoją własną mam:
Świat pragniesz kochać, ale nie uwierzę,
Abyś zrozumiał kogoś, kto wybierze,
Jak ja, dewizę: „Ja to ja – ja sam”.*

Wariacje tej strofy Antonio powtarza jak kodę po wystąpieniu każdej z pozostałych postaci drugoplanowych.

Liryczny sonet Ferdynanda do Mirandy, w odniesieniu do którego Auden zanotował w brudnopisie: „wzajemna miłość rodzi miłość”, wyraża poważne mistyczne dążenie do „innej czułości”, a jednocześnie, jak napisał Auden w liście do Isherwooda, „opisuje pieprzenie za pomocą całkowicie abstrakcyjnych słów”¹¹ – tak jak później Kaliban, id, abstrakcyjnym językiem, w silnie zmanierowanym stylu Henry’ego Jamesa, mówi o sztuce. I w brudnopisie poematu, i w liście do Isherwooda Auden porównał Ferdynanda i Mirandę, może z przy-mrużeniem oka, do Miltonowskich Adama i Ewy: „Ferdynand: Męskość (On tylko dla Boga)” i „Miranda: Kobiecość (Ona dla Boga w nim)”; zaklasyfikował też Ferdynanda do grupy, w której znalazły się postacie króla Henryka V i pana W.H., młodego mężczyzny, domniemanego bohatera i adresata sonetów, o których w swoich wykładach o Szekspirze wyraża się z podobnym potępieniem. Poza tym w jednej z wczesnych wersji mowy Kalibana Auden wkłada mu w usta następujące słowa: „*Miranda and Ferdinand have spoken themselves to giants / Swooning in Egipt*” [dosłownie: „Miranda i Ferdynand porównują się do gigantów / omdlewających w Egipcie”] – co stanowi ironiczne nawiązanie do Szekspirowskich Antoniusza i Kleopatry, kochanków, których Auden podziwiał za poezję, ale ich miłość romantyczną uważał za teatrzyk odstawiany przez dwoje światowców.

Stefana kojarzył Auden z Falstaffem i „ucieczką przed lękiem w nieświadomość”. Zdaniem Audena lęk to jeden z warunków bycia w świecie; w tabeli ze Swarthmore umieścił go między piekłem zmysłowości a piekłem dumy. W swojej balladzie, zwracając się do własnego pijackiego brzucha, który nazywa kolejno różnymi imionami: „panna młoda”, „córka”, „Dziecko” i „Matka”, Stefano

¹¹ List z kwietnia 1944 (Huntington Library).

twierdzi, że gdy „Złącz[yc] Mózg z Materią – mariaż się wylania”. Ukrywa się za „spódnicą” brzucha zawsze wtedy, „gdy jak kłoda / Padł mu pod stopy cień rozczarowania”. Ale skłonność do wycofywania się w picie i dzieciństwo świadczy o dorosłej rozdzielności, a nie o dziecięcej jedności umysłu i ciała:

Na dłuższą metę to plus, nie przeszkoda,
A jednak człowiek nieraz aż się słania,
Gdy do ciężaru własnego Ja doda
Balast naszego współegzystowania.
Gdy na dnie szklanki roją się pytania:
Kto – Ty? Ja? – jest tu podmiotem istnienia?
Obaj? To wersja nie do utrzymania.
Coś, co zginęło, szuka tu imienia.

Portret Gonzala jest jawnie paradoksalny. Auden kojarzył go z Poloniuszem i uważał za „człowieka, który sprawia, że dobro jest łatwe, zamykając oczy na zło”. Szekspir przedstawia Gonzala jako postać nieco niemądrą, ale w gruncie rzeczy „dobrego starego Lorda” (V, 1), istotę niewinną, starszy odpowiednik Mirandy. U Audena zaś Gonzalo to człowiek, który „Autorefleksją pocieszenie / Uczynił niemalże przestępstwem”, który „[zastąpił] Wizję – przez Ideę suchą”, aż „potępiono ten [jego] wąty / Opór: «Miał wielbić – a on wąty!»”. Jego mowę jednak wieńczy również paradoks – sięganie do wspomnień wyimaginowanych radości dzieciństwa ma odkupić jego starość. Zaraz po niej następuje paradoks kampanowej skargi Adriana i Francisca: „Podróż promyka z nieba [...] ma być szybka”, „szalenie nam smutno, gdy zdechnie złota rybka”.

Mowa Alonza składa się w całości z antytez. Alonzo to w *Burzy* postać najbardziej skruszona i wydaje się, że najbardziej dla Audena pociągająca. W brudnopisie poeta zaliczył go do jednej grupy z Henrykiem IV, również budzącym współczucie, dręczonym poczuciem winy i pogrążonym w żalu ojcem. Rozbudowując użyty przez Inspicjenta w *Przedmowie* obraz pary idącej „po linie”, Alonzo poucza Ferdynanda: „liną dla linoskoczków jest Droga / Sprawiedliwości; pod stopą ziele / Nawet księżęciu przepaść i trwoga”. Po jednej stronie liny rozciąga się morze zmysłowości i pożądania, po drugiej – pustynia intelektu i dumy. (Tę antynomię Auden rozwinął w tabeli ze Swarthmore, a także w opublikowanym w 1950 roku eseju *The Enchafed Flood*). Alonzo szczegółowo opi-

suje przeciwstawne niebezpieczeństwa, jakie stanowią morze i pustynia, i mówi Ferdynandowi, że jako władca musi odnaleźć drogę pomiędzy „mokr[ą] mglistości[ą]” a „trywialnośc[ia] piachu”:

Lecz gdybyś musiał królestwa zrzec się
I, jak twój ojciec, odczuć boleśnie,
Żeś wyszydzony i oskarżony –
Wierz w prawdę bólu: chwał rozprażony
Głaz, który żądze w tobie wysusza,
Dziękuj przypływom, których szum cichy
Rozpuszcza w sobie zgiełk twojej pychy –
A wtedy może potop lub cyklon
Pchną cię w uparty, zajadły pościg,
Aż znajdziesz źródło w piaskach, niezwykłą
Wyspę, na której się z nieufności
Wyzwała ciało i dusza.

Nostalgiczna piosenka Kapitana i Bosmana przedstawia niemożliwe do pogodzenia przeciwieństwa świata, w którym „*The homeless played at keeping house*” [tak brzmi ostatni wers pierwszej zwrotki, dosłownie: „Bezdomni bawią się w dom”], w którym dorośli mężczyźni próbują odzyskać miłość matki, zadając się ze „słowikami” (tego samego slangowego określenia prostytutek użył T.S. Eliot w wierszu *Sweeney Among the Nightingales*):

Szlochają słowiki w matczynym ogrodzie,
Gdzie nikt z nas nie legnie pod gruszą;
Łamaliśmy serca, gdy byliśmy młodzi –
Dziś one nie nam serca kruszą.
Łza kapie za burtę, zwiądnął kwiatek,
Lecz dom marynarza to statek.

Mowa Sebastiana, którego, jak wynika z zapisków, Auden początkowo łączył z postacią Rodriga z *Otella*, również zbudowana jest na antytezie, choć w sposób nie tak oczywisty, jak mowa Alonza – mianowicie na antytezie dorosłego i dziecka. W świadomości człowieka dorosłego myśl i czyn są rozdzielne w czasie, a tak-