

Marcelo Paiva De Souza

Kamień i horyzont: spojrzenie na Sicilianę Murila Mendesa w kontekście twórczości Zbigniewa Herberta

Postscriptum Polonistyczne nr 1(21), 97-112

2018

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

MARCELO PAIVA DE SOUZA
Universidade Federal do Paraná
Kurytyba

Kamień i horyzont: spojrzenie na *Sicilianę* Murilo Mendesa w kontekście twórczości Zbigniewa Herberta¹

A stone and a horizon:

Siciliana by Murilo Mendes regarded through Zbigniew Herbert's writing

Abstract: The article proposes visiting Sicily in the footsteps of Zbigniew Herbert and Murilo Mendes. It is a comparative study of the creativities of the two authors. In the first part of the article Sicilian motifs in Herbert's essays are discussed. In the second part interpretation of *Elegia de Taormina* by Mendes (one of the poems from *Siciliana* volume) can be found.

Keywords: Murilo Mendes, Zbigniew Herbert, Sicilian motifs

Czytelnik esejów zebranych w tomie *Barbarzyńca w ogrodzie* być może pamięta uroczy dom gościnny, w którym Herbert zdecydował się zatrzymać podczas pobytu w Neapolu. Trzeba przyznać, że Albergo Fiore zapewniało niemałe atrakcje. Jego przestronna winda „była dziełem sztuki”: wyglądała jak obszerne „mieszkański pokój, z wymyślnymi złoceniami i lustrem” i znajdowała się w niej „[k]anapa obita, oczywiście, czerwonym pluszem” (Herbert 2004, 21). Jak wspomina autor, „szedł ten salon do góry wolniutko, wzdychając po drodze za XIX wiekiem” (Herbert 2004, 21). Herbert dodaje również:

W Albergo zamieszkałem z patriotyzmu (u rodaka) i z wyrachowania (tanio). Właściciel nazywał się *Signor* Kowalczyk. Miał jasne włosy i otwartą

¹ Pierwsza część tekstu została wygłoszona podczas XIII Warsztatów Herbertowskich, które odbyły się 10–13 listopada 2016 roku w Krakowie. Warsztaty są współorganizowane przez Akademię Ignatianum i Instytut Myśli Józefa Tischnera.

słowiańską twarz. Wieczorem, przy winie, rozmawialiśmy o zawilosciach wojennych losów, wadach Włochów, zaletach Polaków i wpływie makaronu na duszę. Zaraz pierwszego dnia zwierzyłem mu się ze swoich marzeń o Sycylii (Herbert 2004, 22).

Okazja do zwiedzania Trinacrii nadarzy się dopiero później. Los jednak uśmiecha się do Herberta, bo oto *Signor* Kowalczyk zaczyna grzebać w szufladzie i wydobywa z niej „niewykorzystany przez kogoś z turystów bilet do Paestum” (Herbert 2004, 22), który wspinałomyślnie mu wręcza. To już wszak Wielka Grecja i zdecydowane stwierdzenie poety nie pozostawia wątpliwości co do jego zdania na temat tej niespodziewanej wyprawy: „Okazało się, że do Paestum warto pielgrzymować nawet piechotą” (Herbert 2004, 22). Wsiadłszy z niedzielnego pociągu na niewielkiej stacji, rusza na spotkanie dostojnej sztuki doryckiej, gdzie stanie oko w oko z zabytkami „po raz pierwszy w życiu, naocznie, realnie”: „Będę mógł za chwilę pójść tam, przybliżyć twarz do kamieni, zbadać ich zapach, przesunąć ręką po rowkach kolumny” (Herbert 2004, 25–26).

Podobne i nie mniej intensywne doświadczenie oczekiwało Herberta już pośród wymarzonych krajobrazów Sycylii, które również skrywały olśniewające ślady starożytnego greckiego świata, nie wspominając o wyjątkowym pięknie ich przyrody. Mamy możliwość wglądu w to przeżycie za sprawą krótkiego, lecz istotnego śladu pozostawionego przez poetę w liście do Karla Dedeciusa napisanym 14 sierpnia 1965 roku w Taorminie:

Drogi Panie Karolu,

Przesyłam Panu spod dymiącej Etny najserdeczniejsze pozdrowienia i życzenia zdrowego urlopu. Ja roztapiam się w upale i zwiedzam Sycylię śladami znakomitego Pana rodaka i drogiego mi poety.

(...)

Siedzę teraz na tarasie w willi Piccina; w dole skała, cyprysy, kaktusy i morze. Jest noc pełna światła i zapachów. Aż słabo od słodczy. Naprawdę za pięknie. Wciąż mi się zdaje, że za chwilę przyjdzie ktoś i porzuci tę pocztówkę.

Jutro jadę pod Etnę i spróbuję się wspinać, pomny wszelako na los Empedoklesa. Zwiedzam pilnie Greków, ale głównie zajmuję się sprawami Normanów. Zawsze to bowiem pobratymcy (Herbert 2011).

Zwróćmy uwagę na kilka kwestii widocznych w tym tekście: pilne „zwiedzanie Greków”, złowieszczy i dymiący masyw Etny oraz rysującą się na

tym niebosiężnym tle ujmującą słodycz, piękno przemożne – wszak zdaje się nie znać umiaru – i zarazem ulotne, jakby groziły mu otaczające siły, zdolne w każdej chwili położyć mu kres.

Postaramy się wykazać, że ta wędrówka Zbigniewa Herberta posiada wiele punktów stycznych z podróżami brazylijskiego poety i prozaika Murila Mendesa (ur. w 1901 roku w miejscowości Juiz de Fora w Brazylii, zm. w 1975 roku w Lizbonie) – wyprawami zarówno po rozmaitych zakątkach świata, jak i po meandrycznych szlakach twórczości literackiej. Z początku może wydawać się mało istotne, iż ścieżki tych dwóch niestrudzonych podróżników kiedykolwiek się przecięły. Szczególnie w tak przeciw tradycyjnej scenerii włoskiej², w typowej pielgrzymce – jak ujął to Herbert – „do świętych miejsc kultury” (Herbert 2008, 44). Brak wzmianki o jakimkolwiek kontakcie pomiędzy Polakiem i Brazylijczykiem; o ile wiadomo, nigdy nie dowiedzieli się o swoim istnieniu³. W jaki sposób można więc uzasadnić próbę zbliżenia tych dwóch autorów i dokąd może zaprowadzić nas wysilek heurystyczny polegający na ich porównaniu?

W poszukiwaniu odpowiedzi musimy przyjrzeć się nieco bliżej życiorysowi twórcy, który wslawił się jako „brazylijski poeta w Rzymie” (Betânia Amoroso 2013)⁴, i zwrócić uwagę na kilka faktów istotnych z punktu widzenia niniejszych rozważań. *Grand Tour* Murila Mendesa rozpoczyna się późno. W 1952 roku, gdy odwiedza Europę po raz pierwszy, jest już 51-letnim mężczyzną. Jednakże od tamtej chwili jego wizyty w Starym Świecie stają się coraz częstsze i dłuższe. W latach 1953–1955 brazylijskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych umożliwia mu prowadzenie cyklu konferencji na uniwersytetach w Holandii, Belgii i Francji. Za sprawą antyfaszystowskich przekonań Mendesa w 1956 roku władze frankistowskie odmawiają przyznania mu wizy pracowniczej, co udaremnia objęcie przez niego stanowiska profesora literatury brazylijskiej na Uniwersytecie Complutense w Madrycie⁵. Rok później przenosi się on jednak do Rzymu, gdzie aż do końca swoich dni wykładał będzie literaturę i kulturę brazylijską na Uniwersytecie La Sapienza.

² Mendesowi, podobnie jak Herbertowi, z pewnością znane były włoskie ślady Goethego z *Italienische Reise*.

³ Zawsze jednak istnieje, rzecz jasna, hipoteza – choć mało prawdopodobna – odnalezienia dowodów przeciwnych.

⁴ Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia z brazylijskiej odmiany języka portugalskiego w wykonaniu autora przekładu artykułu.

⁵ Zwraca na to uwagę m.in.: Souza de Carvalho 2011.

Liczne podróże oraz wynikające z nich nowe spostrzeżenia i okoliczności – jak zgodnie stwierdzają badacze dorobku Mendesa⁶ – nie mogły pozostać bez wpływu na życie autora oraz na jego twórczość. Tu ograniczymy się do zaledwie jednego tylko dowodu. Jak stwierdza Laís Corrêa de Araújo, z „kontemplacji (...) widowiskowej, surowej i prostej scenerii Sycylii” (Corrêa de Araújo 2000, 111) w 1954 roku wywodzą się wiersze zebrane w tomie *Siciliana*, wydanym w 1959 roku we Włoszech i w Brazylii w krótkim odstępie czasu (Mendes 1959). Warto podkreślić pewną zbieżność: zgodnie z metryką drukarską włoskie, dwujęzyczne wydanie (nakładem Salvatore Sciascia Editore), do którego teksty przełożył Anton Angelo Chiocchio i wstępem opatrzył Giuseppe Ungaretti, zostało złożone do druku w maju 1959 roku. Herbert natomiast, jak zaświadcza jego korespondencja, odwiedził Paestum w lipcu 1959 roku (Herbert 2004a, 222). Można zatem wyobrazić sobie, jak wzrok Polaka stojącego przed przypadkową księgarską witryną spoczywa na dopiero co wydanym dziele poety brazylijskiego.

W wierszach zebranych w tomie warto zwrócić uwagę na szczególnie związek z miejscem powstania oraz na dostrzegalne w nich zagęszczenie i liryczno-refleksyjne opracowanie „pewnego doświadczenia Sycylii”. „Głębokie przeżycie”, „głębokie zderzenie”, stwierdza słusznie Ungaretti (1994, 229), leżą u podstaw dojrzałego kunsztu zauważalnego w *Siciliane*. Uwydatniając ten aspekt, podkreśla się z jednej strony odrębność sylwetki twórczej Murila Mendesa, przeciwnika pozorowanych zachwytów i częściej pompy, jak również impresjonizmu wytartego, płytkiego, ograniczonego przez uleganie pośpiechowi i stereotypom. Z drugiej strony jednak namysł nad niebywałą intensywnością spotkania Mendesa z Sycylią prowadzi do analizy poetyckiej specyfiki *Siciliany*, a więc cech wyróżniających budowę i warstwę językową dzieła.

W celu wskazania już teraz problemu, którym zajmiemy się w dalszej części, należy potwierdzić za Davim Arriguccim Jr., że sycylijskie wiersze Murila Mendesa wyznaczają w poezji brazylijskiej „m o m e n t k l a s y c y z u j ą c y [wyróżn. – M.P.S.] wysokiego modernizmu” (Arrigucci Jr. 2000, 121)⁷. Spostrzeżenie to sygnalizuje obszerne i złożone zjawisko, którego waga i konsekwencje dla interesującego nas tutaj przypadku Mendesa są wyraźnie do-

⁶ Zob. na przykład: Castañon Guimarães 1993 (przede wszystkim rozdział *Viagens, viagens*, s. 225–275).

⁷ Należy zwrócić tutaj uwagę na kwestię terminologii: pojęcie *modernizm* w badaniach literackich w Brazylii tradycyjnie używane jest w znaczeniu, w jakim ostatnio zaczęli stosować je polscy badacze tacy jak Ryszard Nycz czy Włodzimierz Bolecki.

strzegalne w zestawieniu z głównym wątkiem recepcji krytycznej jego twórczości, począwszy od wydania debiutanckiego zbioru, tj. *Poemas (Wiersze)*, w 1930 roku: przyswoiwszy w bardzo osobisty sposób „lekcję surrealizmu” (de Andrade 2002, 53), poezja Mendesa wypływać miała z „pewnego podstawowego nastawienia stylistycznego”, pewnego wizjonerskiego „jądra” (Guilherme Merquior 2013, 76). Stąd u niego wstrząsająca „zuchwałość obrazów” (Guilherme Merquior 2013, 71), jakby żywcem wyrwanych z majaków, z nieświadomości lub ze snu; stąd też „nieredukowalna postać rytmu”, gwałtowność i „niespodziewane zwroty” (Guilherme Merquior 2013, 71) obecne w jego sposobie wyrazu.

Zgola odmienna jest muzyka, która wypływa z liry poety i rozbrzmiewa pośród krajobrazów Sycylii za sprawą sztuki „harmonizowania dysharmonii (...) w pełnym śródziemnomorskim słońcu” (Arrigussi Jr. 2000, 115). Na ziemiach obfitujących w „historyczne i mitologiczne reminiscencje” dawnego mieszanego się kultur – kontynuuje Arrigucci Jr. – nad którymi górują zbocza Etny i pogrzebane są pod nimi legendarne ciała gigantów, gdzie „w gajach oliwnych (...) pasterze i owce zachowują w nienaruszonym stanie antyczną scenerię poezji bukolicznej”, gdzie „*locus amoenus* przeplata się z żywiołową dzikością” a „potworność współlistnieje z najbardziej kruchym pięknem, Murilo staje w obliczu (...) konieczności opanowania nadmiaru, podporządkowania się ograniczeniom formy” (Arrigucci Jr. 2000, 117). Dlatego też, choć w wierszach ze zbioru *Siciliana* tętni podniosłość i wielkość, w ich budowie dostrzec można surową dyscyplinę, równowagę i powściągliwość. Składają się one na tom zwarty i gęsty, w którym „klasyczny umiar” łączy się z „jasnością, aczkolwiek rozdieraną głębokimi niepokojami” (Arrigucci Jr. 2000, 116).

Lektura jednego z trzynastu zawartych w zbiorze wierszy, pięknej *Elegii taormińskiej (Elegia de Taormina)*, pozwoli na wyraźne ukazanie obydwu kwestii: klasycznego rysu języka i wyobraźni oraz „głębokich niepokojów” odpowiedzialnych za obecne w niej napięcia i rozdarcia. Przywołajmy najpierw wiersz w oryginale:

ELEGIA DE TAORMINA

A dupla profundidade do azul
Sonda o limite dos jardins
E descendo até a terra o transpõe.
Ao horizonte da mão ter o Etna

- 5 Considerado das ruínas do teatro grego,
Descansa.

Ninguém recebe conscientemente
 O carisma do azul.
 Ninguém esgota o azul e seus enigmas.

10 Armados pela história, pelo século,
 Aguardando o desenlace do azul, o desfecho da bomba,
 Nunca mais distinguiremos
 Beleza e morte limítrofes.
 Nem mesmo debruçados sobre o mar de Taormina.

15 Ó intolerável beleza,
 Ó pérfido diamante,
 Ninguém, depois da iniciação, dura
 No teu centro de luzes contrárias.

Sob o signo trágico vivemos,
 20 Mesmo quando na alegria
 O pão e o vinho se levantam.
 Ó intolerável beleza
 Que sem a morte se oculta.

(Mendes 2015, 16)

oraz w przekładzie Henryka Siewierskiego⁸:

ELEGIA TAORMIŃSKA

Podwójna głębia błękitu
 Sięga granicy ogrodów
 I przekracza ją zszedłszy na ziemię.
 Na horyzoncie dłoni Etna
 Widziana z ruin greckiego teatru,
 Odpocznij.

Nikt nie wie kiedy dostaje
 Charyzmat błękitu.
 Nikt nie może zgłębić błękitu i jego tajemnic.

Uzbrojeni przez historię, przez wiek,
 W oczekiwaniu na kres błękitu, wybuch bomby,
 Nigdy już nie odróżnimy
 Piękna od graniczącej z nim śmierci.
 Nawet pochyleni nad morzem Taorminy.

⁸ Chciałbym gorąco podziękować Henrykowi za podjęcie się trudu rozwiązania tej translatorskiej łamigłówki!

O niezdolne piękno!
 O perfidny diamentcie!
 Nikt, już po inicjacji, nie przetrwa
 W twym wnętrzu przeciwnych sobie promieni.

Pod znakiem tragicznym upływa nam życie,
 Nawet gdy w chwili radości
 Podnosimy kielich z winem i chleb.
 O niezdolne piękno,
 Co bez śmierci się ukrywa.

Widok roztaczający się przed oczyma ja lirycznego „na horyzoncie dłoni” jest równie imponujący jak ten, który Goethe uważał za „najbardziej zdumiewające dzieło natury i sztuki”. Faktycznie bowiem „z najwyższego rzędu amfiteatru roztacza się widok, jakiego nigdy przedtem żadna publiczność w teatrze nie miała” (Goethe 1980, 262): ogrom błękitnego nieba rozlewa się ponad śladami zieleni na ziemi, a nadgryzione zębem czasu ruiny greckiego teatru równoważy niewzruszony masyw Etny.

Zwróćmy uwagę na potężne wrażenie, jakie wywierają pozostałości starożytnej architektury oraz stanowiące ich tło wspaniałe okoliczności przyrody. Jak mówi Aleksander Wat, odwiedzwszy w lutym 1957 roku grecki teatr w Taorminie, budowla „daje wyobrażenie o dawnej urodzie”; autor dodaje również, że „położenie i widok stąd bajeczny” (Wat 1992, 258). Jarosław Iwaszkiewicz – stały bywalec różnych zakątków Sycylii (i ogólnie całych Włoch) – w połowie lat siedemdziesiątych stwierdzi: „teatr ten jest czymś bardzo pięknym – i tylna dekoracja tego teatru, na którą się składa lazurowa morska zatoka i spiczasta piramida olbrzymiej Etny, jest czymś jedynym na świecie” (Iwaszkiewicz 1980, 216). Powrócimy niebawem do Wata i Iwaszkiewicza oraz do ich dzieł związanych z Sycylią. Najpierw jednak należy dokładnie przyrzeć się dość specyficznemu *modus operandi* ruchu otwarcia *Elegii taormińskiej*. W jaki sposób wizja Murila Mendesa upostaciowuje się w słownym tworzywie jego wierszy?

Tytułowa syntagma wywołuje od razu ciąg założeń i oczekiwań. Tekst potwierdza te, które dotyczą jego przynależności genologicznej, o ile odniesiemy je, co warto zaznaczyć, do elegii rozumianej szeroko jako „utwór liryczny o treści poważnej, refleksyjny, utrzymany w tonie smutnego rozpamiętywania

⁹ W krótkim, lecz treściwym esejku Raimundo Carvalho zwraca uwagę na fakt, iż wędrówka poetyckiego spojrzenia Mendesa, poza wszystkimi innymi jej wymiarami, „to zawsze przygoda tekstowa” (Carvalho 2001, 92).

nia lub skargi, dotyczący spraw osobistych lub problemów egzystencjalnych (przemijanie, śmierć, miłość), pozbawiony ustalonych wyróżników formalnych” (Sławiński 1988, 117). Nie potwierdza ich jednak – lub przynajmniej nie w pełni – jeśli chodzi o wezwanie zawarte w toponimie. Można by bowiem podejrzewać, że nazwa własna Taormina sprzyjać będzie wyraźnemu nastawieniu na opis, zabiegom przedstawieniowym, bardziej figuratywnemu i szczegółowemu uchwyceniu plastycznych cech tego miejsca. Nie mówiąc już o możliwej siatce skojarzeń – o charakterze mniej lub bardziej hermetycznym, mniej lub bardziej swobodnym – utkanej przez podmiot wypowiedzi lirycznej w oparciu o olbrzymi zasób odniesień historycznych i kulturowych związanych z tą przestrzenią.

Do poetyckiej topografii Mendesa zdają się jednak stosować zasady sformułowane przez niego w wymownych aforyzmach z *O discípulo de Emaús* (*Uczeń z Emaús*): „É necessário fazer tábua rasa dos nossos processos visuais. Aprender a ver em conjunto e em detalhe”¹⁰ – czytamy w sentencji nr 174. W kolejnej natomiast: „O pintor deve ser tão cego como vidente: palpar, tatear”¹¹ (Mendes 1980, 391)¹². Przekonanie o konieczności ponownej nauki patrzenia, która bez wątplenia nie odnosi się wyłącznie do sztuki malarzkiej, pozwala do pewnego stopnia zrozumieć strategię twórcze pisarza, który odmówił sięgnięcia po bardziej konwencjonalne, „figuratywne” techniki opisu sycylijskiego pejzażu. Gdy uczyni się „z naszych czynności wzrokowych (...) niezapisaną tablicę”, kwestionowane są zwyczajowe reguły opisu. Zamiast nich nie wprowadza się jednak ruchu wewnętrznego oka, niepohamowanego strumienia skojarzeń, wspomnień i intertekstów. Zalecenie jest tutaj inne. Pomiędzy ślepotą a widzeniem, zlaknione detalu dopełniającego wrażenie oraz spragnione zarysu całości, „niech oczy poznają po omacku i nauczą się ponownie swego rzemiosła” (Mendes 1980, 391). Zachowajmy w pamięci tę pouczającą wskazówkę¹³, gdy będziemy zagłębiać się, krok po kroku, w początkowe wersy *Elegii taormińskiej*.

Pióro Mendesa, dogłębnie zaznajomione z brazylijskim słońcem, zachowuje przede wszystkim blask *Mezzogiorno* oraz jego błękit. Nie jest to więc

¹⁰ „Trzeba z naszych czynności wzrokowych uczynić niezapisaną tablicę. Nauczyć się widzieć ogólnie i szczegółnie”.

¹¹ „Malarz powinien być równie ślepy jak wizjoner: poznawać po omacku, dotykać”.

¹² Pierwsze wydanie *O discípulo de Emaús* ukazało się w 1945 roku.

¹³ W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku Haroldo de Campos rzetelnie wykazał znaczenie krytyczno-estetycznych postulatów z *O discípulo de Emaús* dla analizy koncepcji i praktyki poetyckiej Mendesa (de Campos 1992).

zwykły koloryt lokalny, lecz raczej plama barwna, wszechogarniająca, obdarzona tutaj podwójną głębią. I na tym właściwie kończy się wyliczenie jej określeń. Pismo nie rusza – śladem pędzla impresjonistów – w pościg za zmienną paletą światła rozlewającego się po plenerze, za fascynującą, równie nasyconą, co zmienną, a ostatecznie rozplywającą się barwną plamą. Błękit zostaje wprawiony w ruch (linijka druga i trzecia), nurkuje ku powierzchni ziemi i określa objętość i układ przestrzeni. Najpierw w pionie, gdy wyznacza granice płaszczyzn: górnej i dolnej, nieba i ziemi; a następnie w poziomie, w miarę jak przemierza je wzdłuż granic ogrodów, a także ich domnianej zieleni, oraz się z nimi miesza. Z dynamiki koloru rodzą się w ten sposób kształty: spośród błękitów i zieleni wznosi się niespodziewanie geometryczna kompozycja Etny i starożytnego teatru. W czwartej i piątej linijce wiersza operacje składniowe prowadzą do powstania istotnej gry perspektyw. Dzięki błyskotliwemu okolicznikowi utworzonemu przez Mendesa¹⁴ i poprzedzającemu bezokolicznik, którego dopełnienie stanowi Etna, wulkan zdaje się znajdować blisko; wrażenie to koryguje jednak przydawka dookreślająca go w kolejnej linijce, co zmienia proporcje obrazu i przesuwają masyw dalej w głąb perspektywy i wpisuje go w oprawę nakreśloną greckimi ruinami stanowiącymi punkt obserwacyjny. Warto zwrócić także uwagę na celne użycie imiesłowu przymiotnikowego biernego od czasownika *considerar* (*widzieć*)¹⁵, którego źródłosłów wydobywa na jaw dawną łacinę wróżb augurów i wachlarz sensów bardzo istotnych w kontekście całego wiersza, od *considerare* po *sidēror*: 'Trzeba pamiętać, że portugalski czasownik *siderar* oznacza 'wstrząsać, oszołomić, wprawić w osłupienie'. Za sprawą swojej niejednoznaczności pojęcie to – raz pozytywne, raz negatywne – znakomicie służy podkreśleniu innego oblicza architektury obrazów w analizowanej strofie.

Tak naprawdę w omówionych do tej pory zabiegach językowych, w samych zmianach kierunku spojrzenia (niebo, ziemia, Etna, ruiny) dostrzec można częściowo przejście, uniesienie i zagubienie ja lirycznego. Początkowo uwagę skupiliśmy na zderzeniu jego spojrzenia z zewnętrzną rzeczywistością, która stanowi dla niego artystyczne wyzwanie. Logika tego procesu jest jednak odwracalna: jako podmiot patrzący ja liryczne odczuwa równocześnie w swoim wnętrzu ruch tego, co widzi. W jaki sposób wpływa na

¹⁴ W oparciu, jak się zdaje, o powszechnie używane wyrażenie *ao alcance da mão* ('w zasięgu ręki', 'na wyciągnięcie ręki').

¹⁵ W znaczeniu 'badanie wzrokiem, uważne i długotrwałe przyglądania się', a szerzej: 'przemysliwanie, rozważanie'.

niego patos tego, co znajduje się w zasięgu jego wzroku? Jaki dramat rozwija się w jego sercu i przemawia w *Elegii taormińskiej* bolesnym i pełnym zadumy głosem? Choć poczynione do tej pory spostrzeżenia dotyczące klasycyzującej dyscypliny wierszy zebranych w tomie *Siciliana* powinny już zapobiec nieporozumieniom w tej kwestii, warto poświęcić jej trochę więcej uwagi. W wierszu nie odnajdziemy ostentacyjnych wyrazów subiektywności, wołania obolalego ja, obnażającego swoje niepokoje i troski¹⁶. Wręcz przeciwnie, formalny wskaźnik o isticie mistrzowskiej subtelności pozwala nam zauważyć w tekście przejście od spojrzenia zainteresowanego zewnętrzną rzeczywistością do nastawienia wyrażającego skupienie na sobie i obserwację własnych przeżyć psychicznych. Po gwałtownym przedziale rytmiczno-składniowym, oznaczonym przecinkiem pod koniec piątej linijki wiersza (jeszcze mocniej odczuwalnym za sprawą przerzutni w linijkach 1–3 i 4–5), następuje linijka zbudowana z zaledwie jednego słowa, domykająca pierwszą strofę: „Odpocznij?”. Rozkaz zaskakuje i daje do myślenia, a ze względu na swoje szczególne, wyróżnione położenie w całości utworu staje się elementem kluczowym dla jego odczytania. Podmiot liryczny nakazuje (sobie) odpoczynek i wytchnienie, a tym samym na pierwszy plan wysuwa, choć nie wprost, swój stan ducha – nie w formie wyznania, lecz jako dorozumiany punkt wyjścia dla rozważań, które w zamierzeniu mają być współdzielone i uniwersalne. Obserwacja greckiego teatru w Taorminie przyniosła więc udręki, spowodowała strapienie i bóleczki. Wiersz odniesie się w dalszej części do ich przyczyn – pod czujnym okiem oceniającego czytelnika.

Zmiana tonu w pozostałych linijkach wybrzmi być może wyraźniej, jeśli wspomnimy w tym miejscu symboliczną trasę tradycyjnie związaną z wędrówkami po włoskiej ziemi. Jak stwierdza Philippe Berthier:

Przez długi czas podróż do Włoch była podróżą *ad limina*, jak nazywano [podróż], w którą biskupi muszą udać się co cztery lata do początkowego i świętego progu wiary katolickiej. Dla pracy pisarzy, artystów plastyków, muzyków, architektów [żądnych] odniesień i spuścizn [stanowiła ona] swego rodzaju chrzest, uroczystą komunię, umocnienie lub kulturalne wyświęcenie, liturgię sakramentalną (Berthier 2003, 191–192).

Sakrament ten zapewniał, jak dodaje Berthier, „pewną niewidzialną łaskę”: pozwalał na „cieszenie się z dobrodziejstw dziedzictwa”, którego przejście uznawane było za „niedzowne w dążeniach do bycia humanistą lub po

¹⁶ Myślę tutaj o znanych stwierdzeniach Herberta w tekście *Dlaczego klasycy* (Herbert 2010, 335).

prostu człowiekiem”. Gdy omawia stadium „popadania kultury klasycznej w ruinę” – „[ruine] tak całkowitą i widocznie tak nieodwracalną” – na początku XXI wieku, francuski badacz zapytuje, jakie byłoby nadal „to włoskie przesłanie” kierowane do nieustających fal turystów, którzy wciąż zalewają półwysep, „być może raczej dzięki sile bezwładności i stadnego naśladownictwa niż z przekonania i rzeczywistej ciekawości” (Berthier 2003, 192).

Wszystko wskazuje na to, że choć w czasach Mendesa zaćmienie gwiazdy kultury klasycznej już się dokonywało, „włoskie przesłanie” zachowywało dla niego – i dla wielu współczesnych mu poetów – jedyne w swoim rodzaju brzmienie i ważkość. Równie widoczne jest także to, że w jego przypadku owa obfita „niewidzialna laska” z dawnych czasów, którą szybko i wyraźnie zaskarbiali sobie podróżnicy przekraczający rytualny próg Włoch, zdaje się nie wywierać skutku. „Odpochnij” – postuluje podmiot liryczny *Elegii taormińskiej*, ponieważ pożądanego daru nie otrzymuje się dzięki świadomej kalkulacji i planowi, bo ogrom tajemnic, które pragnie się zgłębić, nie poddaje się próbom zrozumienia: „Ninguém recebe conscientemente / O carisma do azul. / Ninguém esgota o azul e seus enigmas”¹⁷.

Gnomiczne ułożenie ciągu linijek, jego mocno skandowany, orzekający rytm podkreślają pojawiające się w nich stwierdzenia i rozszerzają ich zasięg znacznie poza jednostkowe doświadczenie wyrażającego je podmiotu. Nie przez przypadek w następnej strofie zaimiek *my* dobitnie przejmuje wodze wypowiedzi, w której ujawnia się zbiorowa trauma i lęk: „*Armados* pela história, pelo século, / Aguardando o desenlace do azul, o desfecho da bomba, / Nunca mais distinguiremos / Beleza e morte limítrofes”¹⁸. Należy jednak zauważyć, że retorycznej sile wyczuwalnej w tym stanowczym ciągu („nikt” – „nikt” – „nigdy”) towarzyszy dość wyraźnie zaznaczony współczynnik polisemii. Pojawiający się w incipicie błękit, mający zasadniczo wartość sensoryczną i plastyczną, powraca w drugiej strofie jako obdarzony głębokim bagażem symbolicznym. Interpretacja zdolna do rzetelnego stawienia czoła tej kwestii, jak również innym trudnościom czyhającym aż do ostatniej linijki utworu, powinna być podjęta przy innej okazji, jako że czas powrócić do Herberta – oraz Wata i Iwaszkiewicza – i przejść do zakończenia¹⁹.

¹⁷ „Nikt nie wie kiedy dostaje / Charyzmat błękitu. / Nikt nie może zgłębić błękitu i jego tajemnic”.

¹⁸ „Uzbrojeni przez historię, przez wiek, / W oczekiwaniu na kres błękitu, wybuch bomby, / Nigdy już nie odróżnimy / Piękna od graniczącej z nim śmierci”.

¹⁹ Celem szkicu, co wypada w tym miejscu podkreślić, nie jest wyczerpująca interpretacja *Elegii taormińskiej*, a jedynie wskazanie (nieostrzeżonej dotąd) możliwości zestawienia twór-

Skróciwszy nasz wywód, ograniczymy się do wyprowadzenia elementarnego wniosku, iż błękit, którym zachwycamy się wraz z Mendesem „pochyleni nad morzem Taorminy”, konotuje pewien porządek i odsyła metaforycznie do źródła, z którego należałoby czerpać. W poprzedzającym *Elegię* wierszu *O claustro de Monreale (Klasztor w Monreale)* z tomu *Siciliana* czytamy: „Quem nos dera, subindo as mãos, / Volver ao modelo antigo, / A queixa da alma domar”²⁰ (Mendes 2015, 15). Leżąca u podstaw tego fragmentu aksjologia jest jednoznaczna, podobnie jak przejawiający się w nim element niepewności. Za sprawą modalności wpisanej w wyrażenie „Gdybyśmy tylko mogli” (oryg. „Quem nos dera”) życzenie ma nie mniejszą siłę, choć jednocześnie zwraca uwagę na swój problematyczny charakter – o ile nie dotyczy tak naprawdę rzeczy całkowicie nieosiągalnej. Wtajemniczeni w okrucieństwa dziejów pierwszej połowy XX wieku²¹, w obliczu wiszącej nad nami groźby jądrowego zniszczenia, nieodwołalnego „wybuchu bomby”, domagamy się bezowocnie charyzmatu błękitu oraz klucza do jego tajemnic. Jego piękno, całe piękno zdają się obecnie nierozzerwalnie związane z jego kresem, a w związku z tym okazują się nie do zniesienia, jak balamutny „perfidny” diament, którego blask wabi i odpycha. „Odpocznij” – spiera się sam ze sobą podmiot liryczny *Elegii taormińskiej*. Słowniki odnotowują pośród znaczeń czasownika *odpoczywać* (port. *descansar*) między innymi sensy odnoszące się do odłożenia na bok wyczerpującej czynności – ‘przestać się trudzić, trwonić siły w celu osiągnięcia czegoś’. Czy taki jest zakres semantyczny słowa w wierszu Murila Mendesa? Czy należałoby odwrócić się od błękitu?

Otóż mając na uwadze okoliczności historyczne powstania wierszy i prozy podróżniczej autora – poza *Sicilianą* warto wspomnieć w szczególności zbiór wierszy *Tempo espanhol (Czas hiszpański)* z 1959 roku oraz teksty prozatorskie ze zbiorów *Carta geográfica (Karta geograficzna)*, *Espaço espanhol (Przestrzeń hiszpańska)* oraz *Janelas verdes (Zielone okna)*, napisane pomiędzy 1965 a 1970 rokiem i wydane dopiero pośmiertnie – niedawno jeden z krytyków bardzo słusznie dostrzegł w tych tekstach „doniesienia ze świata, który jest nadal

czości Herberta i Mendesa oraz wynikającej z takiego zestawienia korespondencji pomiędzy polskim i brazylijskim dwudziestowiecznym klasycyzmem.

²⁰ „Gdybyśmy tylko mogli wnieść ręce / I powrócić do dawnego wzorca, / Skargę duszy opanować”.

²¹ Jak zauważa autor istotnej, wydanej niedawno książki, gdy mowa o poezji brazylijskiej, „to w dorobku Murila Mendesa najlepiej widoczna jest obecność drugiej wojny światowej” (Marcondes de Moura 2016, 290).

w fazie rekonstrukcji i już w stanie zagrożenia” (Sterzi 2015, 129). Poza tym należy jednak zauważyć w ich jądrze – jak utrzymuje Eduardo Sterzi – pewną „zasadę rekonstrukcyjną”:

Świat uległ eksplozji i Murilo zdaje się pragnąć ofiarować nam, swoim czytelnikom, mapy mogące pomóc w odnalezieniu właściwego kierunku (...) przez tych, którzy gotowi są także przemierzyć – jedynie poprzez teksty lub *in loco* – te same krajobrazy [które przemierzył on sam]. (...) chodziłoby w pewnym stopniu o naukę „dostrzegania historii w krajobrazach”, historii nie tylko pod postacią śladów przeszłości, ale głównie jako określonego związku pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. (...) Jednakże eksplozji uległ nie tylko świat – wybucha także mapa, a wszystkie zawarte w niej wskazówki są teraz wątpliwe, nie usuwają tajemnicy świata²², w rzeczywistości ją uwypuklają (...) (Sterzi 2015, 129).

Skoro tak, w *Elegii taormińskiej* nie może być mowy o nucie wyrażającej porzucenie czy odrzucenie. Struny instrumentu brazylijskiego poety z pewnością rozbrzmiewają melodią mniej pozytywną i mniej słodką niż na przykład u Iwaszkiewicza w pamiętnym zamknięciu *Sonetów sycylijskich*, w którym podmiot liryczny rozmawia z dostojnymi ruinami świątyni w Segeście:

Świątynio,
[.]
Trzeba nam twoje słońce dzbanem wina pić,
I kolumn kości zmieniać w struny miodopłynne,
Śmierć bo lotna i krótka. Trzeba życiem żyć,
Nie twoim, Jarosławie – ale Życiem Innym.

(Iwaszkiewicz 1977, 404)

Jednocześnie blasku przenikającego całą *Elegię* Mendesa oraz pozostałe wiersze sycylijskie jego autorstwa nie da się w żaden sposób pomylić z innym przykładem zaczerpniętym z literatury polskiej, tj. ze słynnym *lumen obscurum* w utworach Wata²³, także w tych związanych z uniwersum sycylijskim, jak *Odjazd na Sycylię* lub *Wieczór-noc-poranek*. W tym ostatnim, napisanym – jak zauważa sam autor – „w pierwszych dniach pobytu na Sycylii”, „[p]oddając

²² Sterzi nawiązuje tutaj do tytułu jednego ze zbiorów poetyckich Mendesa, *Mundo enigma* (*Świat – tajemnica*) z 1942 roku.

²³ Nawiązuję tutaj, rzecz jasna, do znakomitego tekstu Konstantego A. Jeleńskiego *Lumen obscurum: o poezji Aleksandra Wata* (2010).

się z przyćmioną świadomością impulsom, oddziaływaniom niezwykłego miejsca” (Wat 1992, 257), wyobraźnia poety napotyka, co znamienne, Orestesa ściganego przez Erynie w trakcie ucieczki „do celli u San Pancrazio”! (Wat 1992, 252). W *Odjeżdżenie na Sycylię* czytamy natomiast następujące linijki, równie symptomatyczne: „Są brzegi, gdzie kamień zakwita, nawet kamień, właśnie kamień. / Ale nie dla mnie one, nie dla mnie” (Wat 1992, 251).

Choć powstały już w czasach stalinowskiego wielkiego terrorku, *Sonetu sycylijskie* datują się jeszcze przed Szoah²⁴, co wystarczy, aby móc w lot oszacować przepaść dzielącą je od *Siciliany*. Z kolei chronologiczna bliskość dzieła brazylijskiego poety i wspomnianych wierszy Wata bynajmniej nie pozwala na zlekceważenie widocznego między nimi dystansu, związanego z różnicą doświadczenia historycznego leżącego u ich podstaw. Nie trzeba również dodawać, że nie można zignorować tutaj odpowiednich tradycji literackich, w które się wpisują. Czy uwidoczniła przez nas konstelacja nie zachęca, sama z siebie, do bardziej uważnego zbadania? U Mendesa śmierć nie jest umniejszana jak u Iwaszkiewicza, z jego Rilkskim impetem ku innemu życiu. Nie odnosi też równie druzgocącego zwycięstwa jak u Wata – „Cywilizacje chore i delikatne / nie owocują już” – przesuwając bez ustanku granice królestwa nocy.

Lecz ileż znalezisk, ile niespodzianek zdaje się czekać – pomimo wszelkich różnic pomiędzy trzema poetami (choć tak naprawdę dzięki nim) – na badacza, który szczegółowo zajmie się autorami, obierając punkt widzenia, który tutaj jedynie nakreśliśmy? „Tego rodzaju paralele” – wspomagając się słowami Aleksandra Fiuta w jego porównaniu Kawafisa i Herberta –

wyraziściej obrysowują granice sąsiadujących ze sobą poetyckich włości. Rzucają nierzadko zaskakujące światło na obszary, wydawałoby się, dobrze znane i dokładnie spenetrowane. Skłaniają do przemyślenia na nowo wielu problemów, które uznano już za niegodne zachodu (Fiut 2000, 272).

Dokładnie w tym samym duchu można stwierdzić, że paralele pomiędzy Murilem Mendesem i Zbigniewem Herbertem, punkty styczności i rozbieżności pomiędzy tymi dwoma niezwykłymi pisarzami, zasługują na dalsze zbadanie. Jeśli podążymy, na przykład, za szkicami z tomu *Carta geográfica* poety brazylijskiego, wyznaczającymi trasę jego wędrówki przez Grecję – Ateny, Patmos, Kos, Heraklejon, Mykonos, Delos – w dążeniu do „wchłonięcia (...) światła” Hellady i „kontrolowania obecności mitu w ludzkim

²⁴ Pierwodruk cyklu w zbiorze *Inne życie* z 1937 roku.

kontekście kraju” (Mendes 1980, 232), ileż powinowactw odnajdziemy z esastyką Herberta w *Labiryntie nad morzem!*

Nieprzypadkowo więc czytelnik dorobku Mendesesa rozpozna znajome rysy w napisanym w Taorminie liście Herberta do Dedeciusa. Z tętniącej słodyczą i pięknem kruchej pocztówki, mówiącej o sprawach normandzkich i greckich, o niemożliwej harmonii morza i kaktusów, cyprysów i skały, odnosimy rozdzierające wrażenie znajdowania się w niebezpieczeństwie, w obliczu nieuniknionego i śmiertelnego zagrożenia. „Ó intolerável beleza, / Ó pérfido diamante, / Ninguém, depois da iniciação, / Dura no teu centro de luzes contrárias. // (...) Ó intolerável beleza / Que sem a morte se oculta”²⁵. Być może błękit w Taorminie ostatecznie nie odmówił Mendesowi tajemniczego daru swojego charyzmatu. Być może brazylijskiemu poecie, podobnie jak jego polskiemu współbratu w Akropolu, znane jest to dojmujące i „osobliwe uczucie szczęścia zagrożonych” właściwe dziecku XX wieku, rozdarciem pomiędzy dziedzictwem i wydziedziczeniem²⁶, zanim podzieli „los wszystkich tworów ludzkich na ciemnym przylądku czasu, przed niewiadomą przyszłością” (Herbert 2000, 131).

przełożył Gabriel Borowski

Literatura

- Andrade de M., 2002, *A poesia em 1930*, w: tegoż, *Aspectos da literatura brasileira*, Itatiaia.
- Arrigucci Jr. D., 2000, *A arquitetura da memória*, w: tegoż, *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*, São Paulo.
- Barańczak S., 1994, *Uciekinier z utopii: o poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław.
- Berthier Ph., 2003, *A viagem à Itália*, tłum. Oliveira Benoît L., w: Bricout B., red., *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*, São Paulo.
- Betânia Amoroso M., 2013, *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*, São Paulo/Juiz de Fora.
- Campos H. de, 1992, *Murilo e o mundo substantivo*, w: tegoż, *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo.
- Carvalho R., 2001, *Murilo Mendes: homo viator*, w: tegoż, *Murilo Mendes: o olhar vertical*, Vitória.
- Castañon Guimarães J., 1993, *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, Rio de Janeiro.

²⁵ „O nieznośne piękno! / O perfidny diamencie! / Nikt, już po inicjacji, nie przetrwa / W twym wnętrzu przeciwnych sobie promieni. // (...) / O nieznośne piękno, / Co bez śmierci się ukrywa”.

²⁶ Nawiązuję tutaj do przemyśleń Stanisława Barańczaka zawartych w jego klasycznej już książce *Uciekinier z utopii: o poezji Zbigniewa Herberta* (1994).

- Corrêa de Araújo L., 2000, *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*, São Paulo.
- Fiut A., 2000, *Dwa spojrzzenia na antyk: Kawafis i Herbert*, w: Franaszek A., red., *Poznananie Herberta 2*, Kraków.
- Goethe J.W. von, 1980, *Podróż włoska*, tłum. Krzeczkowski H., Warszawa.
- Guilherme Merquior J., 2013, *Murilo Mendes ou a poética do visionário*, w: tegoż, *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*, São Paulo.
- Herbert Z., 2000, *Akropol*, w: tegoż, *Labirynt nad morzem*, Warszawa.
- Herbert Z., 2008, *Pana Montaigne'a podróż do Italii*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2008.
- Herbert Z., 2010, *Utwory rozproszone (rekonasans)*, Kraków.
- Herbert Z., 2011, *List do Karla Dedeciusa*, „Topos”, nr 1–2.
- Herbert Z., 2004, *U Dorón*, w: tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa.
- Herbert Z., 2004a, *Nota wydawcy*, w: tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa.
- Iwaskiewicz J., 1977, *Wiersze*, t. 1, Warszawa.
- Iwaskiewicz J., 1980, *Podróże do Włoch*, Warszawa.
- Jeleński K.A., 2010, *Lumen obscurum: o poezji Aleksandra Wata*, w: tegoż, *Chwile odervane*, Gdańsk.
- Marcondes de Moura M., 2016, *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, São Paulo.
- Mendes M., 1959, *Siciliana*, tłum. Chiocchio A.A., Caltanissetta/Roma.
- Mendes M., 1980, *Transistor: antologia de prosa, 1931–1974*, Rio de Janeiro.
- Mendes M., 2015, *Siciliana e Tempo espanhol*, São Paulo.
- Ślawiński J., red., 1988, *Słownik terminów literackich*, Wrocław.
- Souza de Carvalho R., 2011, *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*, São Paulo.
- Sterzi E., 2015, *O mapa explode*, w: Mendes M., *Siciliana e Tempo espanhol*, São Paulo.
- Ungaretti G., 1994, *Siciliana de Murilo Mendes*, w: tegoż, *Razões de uma poesia*, tłum. Laganà L., Wataghin L., Betânia Amoroso M., São Paulo.
- Wat A., 1992, *Poezje zebrane*, Kraków.