

# (O)BŁĘDNE ODCZYTANIA: JACEK GUTOROW, WALLACE STEVENS I ZALĘKNIONA PERSPEKTYWA KOMPARATYSTYKI

WIT PIETRZAK<sup>1</sup>  
(Uniwersytet Łódzki)

**Słowa kluczowe:** Jacek Gutorow, Harold Bloom, Wallace Stevens, komparatystyka, przekład

**Keywords:** Jacek Gutorow, Harold Bloom, Wallace Stevens, comparative literature, translation

**Abstrakt:** Wit Pietrzak, (O)BŁĘDNE ODCZYTANIA: JACEK GUTOROW, WALLACE STEVENS I ZALĘKNIONA PERSPEKTYWA KOMPARATYSTYKI. „PORÓWNANIA” 15, 2014, T. XV, s. 323–339. ISSN 1733-165X. W niniejszym artykule analizuję poezję Jacka Gutorowa, w szczególności poemat *Nad brzegiem rzeki*, w odniesieniu do *Jesiennych zórz* Wallace’a Stevensa. Metodologicznym zapleczem pracy jest teoria lęku przed wpływem Harolda Blooma. Zmagania między efebem a silnym prekursorem sytuuję w odniesieniu do starcia między poetą-tłumaczem a poetą tłumaczonym. Przekładając wiersze Stevensa Gutorow niejako tworzy w polszczyźnie silnego prekursora, z którym musi zmagać się we własnej poezji. Stawką jest tu odrębność własnego głosu. W agonii tym rodzi się największa siła wyobraźni poetyckiej Gutorowa, łącząca wzniosłość Stevensa z charakterystycznym dla polskiego poety zakorzeniem wyobraźni w bliskim mu otoczeniu.

**Abstract:** Wit Pietrzak, MAD(DENING) READING: JACEK GUTOROW, WALLACE STEVENS AND THE ANXIETY OF COMPARATIVE STUDIES. “PORÓWNANIA” 15, 2014, Vol. XV, p. 323–339. ISSN 1733-165X. In the present article I analyse Jacek Gutorow’s poem *Nad brzegiem rzeki* (*At the River Bank*) in relation to Wallace Stevens’s poetry. The methodological backbone for the essay is Harold Bloom’s theory of anxiety of influence. The struggle between an ephebe and a strong precursor are used in regard to the agon between the poet-translator and the poetry under translation. Translating Stevens’s works into Polish Gutorow creates a strong precursory presence in his native tongue with whom he as poet must now fight. It is in such a strife that Gutorow’s strongest vision is born, which links Stevens’s sublimity with rootedness in the familiar landscapes characteristic for Gutorow’s work.

---

<sup>1</sup> Correspondence Address: witpietrzak@wp.pl

Komparatystyka, w ślad za ogólnie pojętymi badaniami humanistycznymi, już dawno wyszła poza obszar wewnątrz-literackiej „wplywologii” ku badaniom kulturowym. Od co najmniej dwudziestu lat coraz większą popularnością w kręgach światowej refleksji nad literaturą cieszy się „komparatystyka kulturowa”. Pojęcie to, w odniesieniu do najważniejszych komparatystów zagranicznych, Andrzej Hejmej definiuje jako praktykę interpretacyjną, którą łączy

po pierwsze, z sytuacją przygodnej kontekstualizacji zjawisk literackich (i związanych z nimi zjawisk nieliterackich), ufundowaniem relacji, która raczej „wytwarza się” w teraźniejszości interpretatora – *hic (et nunc)* – niż „jest”; po drugie – w konsekwencji – z brikolazowym sposobem postępowania, z koniecznością wypracowania za każdym razem nieco innego języka interpretacyjnego, co narzuca podejście idiograficzne i skutkuje studium przypadku; po trzecie – z działaniem komparatystycznym („słabą” interpretacją) jako potrzebą egzystencjalną: konieczność sytuowania rzeczy staje się wszak elementarną potrzebą sytuowania siebie w określonej perspektywie (inter)kulturowej, społecznej, politycznej<sup>2</sup>.

Powyższy opis sprowadzić można do dwóch postulatów, które wyznaczają przestrzeń rozwoju współczesnych badań porównawczych. Z jednej strony, komparatystyka nie posiada ustalonej metodologii<sup>3</sup>, jest – jak określa ją Hejmej – „nauką nomadyczną”, korzystającą z narzędzi rozmaitych teorii literatury, których „zadaniem jest ułatwianie dostępu do kultury oraz umożliwienie mądrzejszego i ciekawszego w niej uczestnictwa”<sup>4</sup>. Jako Vattimowska słaba hermeneutyka, nie rości sobie praw do uchwycenia ostatecznej wykładni dzieła literackiego, ale zadowala się ciągłym rekontekstualizowaniem istniejących interpretacji. Z drugiej strony, owa rekontekstualizacja skupia się nie tylko na rewizji odniesień tekstualnych, lecz poprzez odczytania jednych dzieł poprzez inne, odkrywa ciągle nowe możliwości usytuowania podmiotu ludzkiego w przestrzeni społeczno-kulturowej. W tym aspekcie komparatystyka spotyka się z translatologią, ponieważ przełożenie dzieła literackiego na język obcy niejako z definicji wpisuje owo dzieło w (niekiedy absolutnie) inny horyzont dyskursu. Translatologia staje się zatem przestrzenią spotkania z Innością, w której zarówno kultura źródłowa jak i docelowa muszą znaleźć drogę do wzajemnego zrozumienia i akceptacji. Akcent zostaje więc przeniesiony na etyczną rolę przekładu jako mechanizmu mediacji

<sup>2</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja*. W: E. Szczęsna i E. Kasperski (red.), *Komparatystyka dzisiaj. Tom I: problemy teoretyczne*. Kraków 2010, s. 79.

<sup>3</sup> Na brak ten wskazywał pod koniec lat pięćdziesiątych René Wellek. Problemy metodologiczne przejrzyście omawia D. Ferriss, *Why Compare?* W: A. Behdad i D. Thomas (red.), *A Companion to Comparative Literature*. London 2011.

<sup>4</sup> T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. Kraków 2010, s. 299.

często nieprzystających ideologii<sup>5</sup>. Należy więc odrzucić pytanie o przekładalność języków, chodzi bowiem nie tyle o idealną adekwatność między „oryginałem” a tłumaczeniem, ale o dialog między poszczególnymi narodowościami<sup>6</sup>.

Na rodzimym gruncie najdokładniej przedstawia komplementarność przekładu i komparatystyki Tomasz Bilczewski, postulując transgresywny charakter obydwu nauk. „Nowa komparatystyka” – pisze Bilczewski – „służy zatem człowiekowi jako szczególne narzędzie hermeneutyczne, towarzyszący jego egzystowaniu – zgodnie z etymologią słowa – ciąglemu wychodzeniu poza siebie ku *Innemu* po to, aby własne istnienie w nieskończoność wzbogacać”<sup>7</sup>. Dzięki przekładowi „ja” spotyka się z Innym, z którym nie łączy go żadna wspólnota poza zdolnością (oraz chęcią) do komunikacji – ta umożliwiona zostaje właśnie dzięki mediacji tłumacza. Ujęcie Bilczewskiego doskonale współbrzmi z koncepcją ironistki Richarda Rorty’ego. Ironistka bowiem, odrzuciwszy możliwość odnalezienia prawdy ostatecznej i pozajęzykowej, (1) powątpiewa we wszelkie słowniki (dyskursy) uzurpujące sobie prawo do finalności; (2) zdaje sobie sprawę, że w swoim (przygodnie) obecnym słowniku nie zdoła tych wątpliwości rozwiązać oraz (3) rozumie, że jej słownik jest tylko jednym z wielu i żaden nie leży „bliżej prawdy”<sup>8</sup>. Ironistka zawsze gotowa jest szukać nowych sposobów mówienia o rzeczywistości, toteż zawsze już pozostaje wychylona ku innemu. Można zatem stwierdzić, że komparatystyka i translatoologia służą poszerzeniu kontekstu ludzkiej świadomości oraz stwarzają możliwość na spotkanie z odmiennością, dzięki czemu podmiot istnieje w perspektywie niekończącej się odnowy.

Szkicuję tu pobieżnie grunt współczesnych dociekań komparatystycznych, ponieważ wydaje się, że w ujęciu, jakie proponują obecnie teoretycy, stopniowo na dalszy plan odchodzi – *nomen omen* staromodne – pojęcie waloryzacji pozytywnej (*appreciation*) literatury. Określenie to zapożyczam od Harolda Blooma, którego teoria rozwoju silnego umysłu poetyckiego<sup>9</sup> jest ściśle powiązana z namysłem nad

---

<sup>5</sup> Pisała o tym Mona Baker, zwracając uwagę na medycyjną rolę zarówno przekładu jak i komparatystyki, które pozwalają zaistnieć w kulturze docelowej nowym wzorcom komunikacyjnym. *Translation and Conflict: A Narrative Account*. New York 2006.

<sup>6</sup> Emily Apter odnosi się do tego postulatu, stwierdzając, że wszystko jest przekładalne, bo każdy dyskurs znajduje się w stanie ciągłej zmiany; w tłumaczeniu nie chodzi więc o oddanie myśli tekstu źródłowego, lecz o „transkodowanie”. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton 2006.

<sup>7</sup> T. Bilczewski, op. cit., s. 319.

<sup>8</sup> R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*. Przeł. W. J. Popowski. Warszawa 2009, s. 121–122.

<sup>9</sup> Celowo nie posługuję się tu popularnym sformułowaniem „teoria lęku przed wpływem”, gdyż nie sądzę, aby akurat w tej książce Bloom najlepiej opisał swoją praktykę krytyczną. I chociaż w najnowszej książce *The Anatomy of Influence* podkreśla, że *The Anxiety of Influence* jest najsystematyczniejszym wykładem jego poglądów na poezję, wydaje mi się, że jego nieoceniony wkład w rozwój rozumienia poezji lepiej dokumentują książki poświęcone krytyce poszczególnych poetów: Shelleya, Blake’a, Yeatsa, Stevensa, Shakespeare’a oraz zbiory esejów.

estetyczną mocą poezji. O ile więc ponowoczesne nurty hermeneutyki literackiej (z których „nowa komparatystyka” korzysta najczęściej) skupiają się na odczytaniu dzieła w kontekstach (para)kulturowych, o tyle Bloom oferuje wizję (przede wszystkim) poezji jako przestrzeni nieskończenie zniuansowanej i wzniosłej wyobraźni<sup>10</sup>. Właśnie jego metoda i cel czytania, jak sądzę, mogą posłużyć rewizji stanowisk komparatystycznych wychodzących od paradygmatów ponowoczesnych<sup>11</sup>. W latach dziewięćdziesiątych Bloom odciął się zdecydowanie od poezji, która zamiast pielęgnować tradycję romantyzmu wyrasta z doświadczeń społeczno-politycznych; w 1998 roku, pisząc wstęp do wydawanej corocznie antologii *Best American Poetry*, Bloom poddał miażdżącej krytyce tom z 1996 roku, którego redaktorką była poetka Adrienne Rich. Bloom określił skompilowaną przez nią książkę jako „monumentalną kolekcję wrogów estetyki”, dodając, że „[t]rudno uwierzyć jak zły jest to zbiór poezji. Podyktowały go obecnie obowiązujące kryteria: liczy się tylko rasa, płeć, orientacja seksualna, pochodzenie etniczne i polityczny zamysł niedoszonego poety”<sup>12</sup>. Dla Blooma, wszelkie uwarunkowania zewnętrzne wobec wizji poetyckiej są tylko unikami przed zasadniczym wyzwaniem, przed którym musi stanąć każdy efeb – jak przewyciężyć silną wyobraźnię prekursora. Przewyciężenie to rozumiane jest jako wyłonienie się indywidualnej jaźni, która nie odrywa się od tradycji, ale właśnie w agonii z nią zdobywa kluczową przestrzeń dla *własnej* wyobraźni.

<sup>10</sup> Różnica między teoretykami i filozofami poststrukturalistycznymi a Bloomem zasadza się na dogłębnie ewaluacyjnym zacięciu jego projektu. „Chociaż z pozoru opisowy, Bloomiański opis wewnątrzpoetyckich zależności zawsze odnosi się do sądu wartościującego (*value judgement*), od wczesnego stwierdzenia, że »[s]łabsze talenty ulegają idealizacji; jednostki o silnej wyobraźni (*figures of capable imagination*) zawłaszczają« do późniejszych uwag, że czytając poezję Matthew Arnolda z zawstydzeniem odkrył »ody Keatsa obecne na każdym kroku u biednego Arnolda«. Słusznie rzecz można, iż *Lęk przed wpływem* prezentuje teorię wartościowania poezji, nie zaś jej znaczenia [...]”. R. Gilbert, *Acts of Reading, Acts of Loving: Harold Bloom and the Art of Appreciation*. W: R. Sellars i G. Allen (red.), *The Salt Companion to Harold Bloom*. Cambridge 2007, s. 40.

<sup>11</sup> Z całego *oeuvre* Blooma jak dotąd tylko *Lęk przed wpływem* doczekał się polskiego przekładu (przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002). Fragmenty dzieł Blooma drukowała też „Literatura na świecie” 2003, nr 9–10. Pomimo niewielkiej liczby przekładów, filozoficzny aspekt pisarstwa Blooma jest w Polsce dobrze znany za sprawą gruntownej analizy A. Bielik-Robson, *Duch powierzczeni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, zwłaszcza s. 259–328; oraz A. Lipszyca, *Międzyzłudzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma z nieustającym odniesieniem do podmiotoburstwa*. Kraków 2004. Sama teoria starć rewizyjnych wykorzystywana (z większym lub mniejszym zrozumieniem idei Bloomowskich) była w krytyce Polskiej już niejednokrotnie. J. Potkański, *Parabazy wpływu: Iwaszkiewicz, Bloom, Lacan*. Warszawa 2008; M. Skwara, *Krąg transcendentalistów amerykańskich w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Szczecin 2004. Skwara najbliższa jest mojej koncepcji odchylenia poety-tłumacza od prekursora; śledzi ona starcie Tuwima z Whitmanem, sugerując, że w wierszu „Trawy” Tuwim dokonuje transsumpcji pieśni XXXI *Żdźbeł trawy* i staje się silnym poetą; s. 285–288.

<sup>12</sup> H. Bloom wstęp do: H. Bloom i D. Lehman (red.), *The Best of the Best American Poetry 1988–1997*. New York 1998, s. 15. Przekład cytuję za K. Bartczak, *Świat nie scalony*. Wrocław 2009, s. 12.

Oto więc kolejny punkt, w którym rozważania nad literaturą w ogóle, a poezją w szczególności, czynią z Blooma adwersarza komparatystów takich jak Emily Apter czy Gayatri Chakravorty Spivak. Bloom twierdzi bowiem, że

poezja bardzo rzadko może pomóc nam w komunikowaniu się z innymi [...] Samotność jest o wiele częstszym znamieniem naszej kondycji; jak mamy zaludnić tę samotność? Wiersze mogą pomóc nam rozmawiać z samymi sobą precyzyjniej i pełniej oraz umożliwić podsłuchanie tej rozmowy [...] Rozmawiamy z innością w nas samych albo z tym, co – być może – jest w nas najlepsze i najstarsze<sup>13</sup>.

Silni poeci nie rozmawiają z innymi, „Szatan [Miltona] jest najsilniejszy, kiedy rozmawia ze sobą samym”, bo jako archetypiczny silny poeta musi znaleźć w sobie *wolę* by stawić czoła wszechpotężnemu Bogu. Toteż od silnych wierszy możemy nauczyć się, jak „rozmawiać ze sobą”, czyli jak odnaleźć w nas samych *wolę* indywidualizacji<sup>14</sup>. Nie czytamy, żeby wiedzieć, ale żeby żyć<sup>15</sup>, bo w trwaniu wyobraźni „ja” istnieje w pełni swojej mocy, staje się – jak nazywał go Blake – „Prawdziwym Człowiekiem, Wyobraźnią”.

Ostatecznie Bloom rozmija się ze współczesnymi „Nowymi Cynikami”, jak nazywa poststrukturalistycznych teoretyków i krytyków, tak samo jak w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych odcinał się od Nowej Krytyki.

W długim Wieku Resentymentu, intensywnie odczuwane doświadczenie literackie jest tylko „kapitałem kulturalnym”, sposobem zyskania władzy i chwały w równoległej „ekonomii”, którą Bourdieu nazywa polem literackim. Miłość do literatury jest strategią społeczną, bardziej poza niż afektem. Lecz silni krytycy i silni czytelnicy wiedzą, że nie będziemy mogli zrozumieć literatury, *wielkiej* literatury, jeśli odmówimy pisarzom i czytelnikom autentycznej doń miłości<sup>16</sup>.

Ekonomia, o której Bloom pisze w odniesieniu do Pierre’a Bourdieu, może być rozumiana na dwa sposoby. W pozytywnym wydźwięku, czyli jako „miłość do literatury”, która pozwala nam głębiej zrozumieć Innego, lub negatywnie, jako efektowna poza. Dla Blooma jednak obydwa te znaczenia są nie do zaakceptowania, bo nawet w najlepszym razie w ekonomii tej chodzi o literaturę jako dyskurs kształtujący przestrzeń społeczną.

---

<sup>13</sup> G. Allen *The Anxiety of Choice, the Western Canon and the Future of Literature*. W: R. Sellars i G. Allen (red.), *The Salt Companion to Harold Bloom*. Cambridge 2007, s. 60.

<sup>14</sup> H. Bloom, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*. Ithaca 1980, s. 387. Dalej w tekście jako WS z podaniem numeru strony.

<sup>15</sup> W jednym z najważniejszych wczesnych esejów, *The Internalization of the Quest Romance*, Bloom zwięźle ujmuje koncepcję życia jako trwania wyobraźni: „jesteśmy naszymi wyobraźniami i mieramy razem z nimi”. *The Rings in the Tower*. Chicago 1971, s. 32.

<sup>16</sup> H. Bloom, *The Anatomy of Influence*. New Haven 2012, s. 17

Bloom wraca więc do krytyki literackiej, której zadaniem jest pokazać silne, ale też i słabe, momenty poezji, zawsze w relacji efeb – prekursor, wszak „znaczeniem jednego wiersza może być tylko inny wiersz”<sup>17</sup>. Właśnie w tej szczególnej agonicznej relacji upatruję szansy na otwarcie w badaniach komparatystycznych. Oczywiście, pisarstwo Blooma opiera się w pełni na porównaniu, nie brak też nawiązań do poezji i prozy obcojęzycznej, ale refleksja jego pomija zupełnie zagadnienie przekładu. Toteż korzystając z postulatów wypracowanych przez Blooma<sup>18</sup>, chciałbym się tu zająć kwestią powstawania silnej wyobraźni poetyckiej w zderzeniu z prekursorem *obcojęzycznym, którego poeta-efeb sam przetłumaczył*. Trudno sobie wyobrazić bardziej lękogenną sytuację dla poety-efeba niż próba przełożenia na swój własny język obcojęzycznego silnego twórcy. Nie tylko wszak trzeba możliwie najdokładniej poznać jego wiersze, ale też dosłownie uwewnętrznić je, zinternalizować po to, żeby tłumacząc oddać ich siłę. Jeśli więc tłumacz sam jest poetą, staje przed perspektywą potencjalnie obezwładniającą – musi z własnej woli wykreować silną obecność w rodzimej przestrzeni literackiej. W optyce Blooma, sytuacja ta nie jest tak „komfortowa” dla tłumacza jak choćby u Gadamera, który stwierdza, że „każdy tłumacz jest interpretatorem”, przekład więc to praktyka hermenutyiczna w nieco trudniejszych okolicznościach<sup>19</sup>. Patrząc na przekład z pozycji Bloomiańskiej, sprawa ma się zgoła inaczej, ponieważ z konieczności internalizując wizję silnego poety, efeb wystawia swoją własną poezję na ogromne niebezpieczeństwo. Praca nad przekładem wiedzie przez obszary wyobraźni poetyckiej Innego, które zarejestrowane zostają nie tylko w postaci gotowego tłumaczenia (oczywiście Bloom zgodziłby się, że w przekładzie można mówić tylko o pewnej interpretacji wizji, nie zaś o adekwatności), ale też wsączają się w jaźń twórczą nieświadomie. Nie chodzi tu jednak o zdiagnozowanie możliwych powodów, dla których poeta-tłumacz może okazać się tylko słabym emulatorem tradycji obcojęzycznej, ale o poszerzenie perspektywy porównawczej. Bloom podkreślając, że znaczenie wiersza skrywa się w innym wierszu, sugeruje, że w zależności od odkrytych powiązań między różnymi tekstami, zrewidujemy istniejące interpretacje danego wiersza. Dzięki skrupulatnemu śledzeniu odchyłeń poetyckich, Bloom otworzył zupełnie nowe perspektywy na twórczość właściwie każdego poety, o którym pisał<sup>20</sup>. Toteż prześledzenie translatorsko-poetyckiej twórczości jed-

<sup>17</sup> H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, s. 134

<sup>18</sup> Odwoływał się będąc do teorii starć rewizyjnych, które Bloom przedstawił w *Lęku przed wpływem*, *A Map of Misreading*, *Cabbala and Criticism* oraz *Poetry and Repression*. Poszczególne terminy objaśniam pobieżnie, a wyczerpujące ich opracowania w języku polskim znaleźć można we wspomnianych przekładach z Blooma oraz książkach Bielik-Robson (zwłaszcza *Duch Powierzchni*, s. 272–326) i Lipszycy (iędzyludzkie przede wszystkim s. 47–60, 198–213).

<sup>19</sup> T. Bilczewski, op. cit., s. 124.

<sup>20</sup> Przypadek szczególnie ważny, moim zdaniem, stanowi książka o Yeatsie, tylko tam bowiem Bloom pisze o poecie, który go do końca nie przekonuje, którego momentami wręcz nie cierpi; mimo

nego autora może zaowocować nie tylko w gruncie rzeczy oczywistym odkryciem zapożyczeń czy paralel, ale zrozumieniem o wiele głębszego osadzenia retorycznego efeba, którego wizja zyskuje swoje właściwe środowisko dopiero w tradycji obcej mu językowo. Nie chodzi tu o postulat, że poeta polski „w rzeczywistości” przynależy bardziej do tradycji dajmy na to niemieckiej, lecz o pytanie, w jaki sposób pewne dzieło napisane w języku (powiedzmy) polskim wchodzi w retoryczny agon z dziełem innojęzycznego pisarza, który w polszczyźnie zaistniał dzięki autorowi owego dzieła. Czy wiersz jednego poety oceniany dopiero w perspektywie czyjogoś innego wiersza, który został przez owego poetę przetłumaczony, nie ujawni zupełnie innej wizji, nie odkryje nowych ścieżek wyobraźni?

Poetą polskim, którego krytycy wiele zawdzięczają znajomości obcego, w tym wypadku amerykańskiego, kontekstu krytycznego, jest bez wątpienia Andrzej Sosnowski. Jerzy Jarniewicz w rozmowie z Tomaszem Cieślakiem-Sokołowskim, przypominał trudne początki Sosnowskiego, wobec którego wczesnych książek krytyka pozostawała bezradna. Dopiero gdy jego projekt poetycki został przetrawiony, w czym niemałą rolę odegrało wprowadzenie do polszczyzny dzieł Johna Ashbery’ego oraz (raczej zdawkowe) autokomentarze samego autora, twórczość Sosnowskiego doczekała się głębszych krytycznych opracowań<sup>21</sup>. Jednak spośród najnowszych poetów polskich twórcą, który wydaje mi się najbardziej „obcozakorzeniony” jest Jacek Gutorow. To właśnie czytając jego wiersze bardzo silnie nachodziła mnie myśl, że zasadnicza część jego wizji „nie jest stąd”. Oczywiście nie sposób nie dostrzec kontekstu rodzimego, w którym porusza się twórczość Gutorowa (zaryzykowałbym np. Wirpszę, Karpowicza, a z wcześniejszych – Leśmiana), lecz mimo to najsilniejszym (i najniebezpieczniejszym) prekursorem tej poezji jest Wallace Stevens. Trudno zresztą o poetę-tłumacza-krytyka, który bardziej odpowiadałby naszkicowanej tu wizji „lęku przed wpływem-poprzez-przekład”. Gutorow bowiem nie tylko Stevensa tłumaczył<sup>22</sup>, ale też jest autorem monograficznego studium poświęconego Amerykaninowi<sup>23</sup>. Proponuję tu więc prześledzić odchylenie Gutorowa od Stevensa; stawką owego *misprision*, co ważne, jest nie tylko zademonstrowanie użyteczności teorii Blooma w pewnym aspekcie komparatystycznym, ale także ewaluacja mocy wizji Gutorowa w jego najsilniejszym wydaniu – trudna do uchwycenia bez odniesienia do Stevensa.

---

to doskonale potrafi przedstawić najsilniejsze momenty w poezji Yeatsa (spadkobiercy Shelleya i w pewnym sensie Blake’a), przeciwstawiając się przy tym właściwie wszystkim ówczesnym odczytaniom twórczości irlandzkiego noblisty. H. Bloom, *Yeats*. London 1970.

<sup>21</sup> Rozmowa z K. Bartczakiem i J. Jarniewiczem, *Co amerykańista może zobaczyć w najnowszej poezji polskiej?* „Dekada Literacka” 2011, nr 5–6, s. 243–244.

<sup>22</sup> W. Stevens, *Żółte popołudnie*. Przeł. J. Gutorow. Wrocław 2008. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

<sup>23</sup> J. Gutorow, *Luminous Traversing. Wallace Stevens and the American Sublime*. Opole 2007.

Pozornie najlepszym kandydatem na takie odczytanie byłby wczesny liryk Gutorowa *Wiersz od Wallace'a Stevensa*, ale tutaj wpływ autora *Harmonium* wydaje mi się bardziej przedmiotem intertekstualnej zabawy, noszącej oczywiście znamiona późniejszego i pełniejszego *clinamen*, ale mimo wszystko przegrywającego z prekursorskim *O poezji nowoczesnej*. Stevens wyluszcza tam swoje poetyckie credo:

Musi być żywy, musi opanować mowę konkretnego miejsca.  
Musi stawić czoło mężczyznom tego czasu i wyjść na spotkanie  
Kobietom swego czasu [...]

Poezja jest bogatszą wizją rzeczywistości, wspaniałym pałacem, który walczy o miejsce w świecie z podrzędnym domiszczem. Gutorow odrzuca emfazę i, jakby zamknięty w swojej „białej chatce”, ryzykując solipsyzm – szepcze „Wiersz nie powinien być chyba ulotką / ani spowiedzią, ani wyznaniem wiary”, bo „Miejscem wiersza jest / wiersz, a nie kontekst czy sumienie”. Z jednej strony, wyciszenie stanowi doskonale obliczoną antytezę dla Stevensowskiego rozbuchanego poety, myślącego o wojnie o nową poezję; z drugiej jednak Gutorow wytraca wizyjny imperatyw, mechanicznie odrzucając wzniosłość wiersza tam, gdzie Stevens ją afirmuje. Przeniesienie obrazu aktora, „metafizyka w ciemności”, w kontekst codziennych zdarzeń ponawia gest nieufności wobec wszechogarniającej mocy wyobraźni i dopiero trzecia strofa *Wiersza od Wallace'a Stevensa* obiecuje (nawet jeśli nie spełnia, choć przemożnie zapada w pamięć) potężną transumpcję, która ma się dokonać później. Tu, natchnienie płynące z widoku „łysego grubasa” i „dziewczynki ćwiczącej gamy na skrzypcach”, wrywa liryk z dotychczas budowanego krajobrazu szarości i niepewności, porywając go w stronę niespodziewanie słonecznego pejzażu wyobraźni, zupełnie jakby grubas i dziewczynka byli zabarwionymi pastiszem dopełnieniami Stevensowskich „mężczyzny na łyżwach”, „tańczącej kobiety” i tej która czesze włosy. Po tym przyplynie własnej mocy następuje *askesis*, w wyniku którego „Anioł tego wiersza przycupnął pod stołem; / milczy, uśmiecha się”, bo tylko uśmiech pozostaje w obliczu potężnego poematu (będącego w pewnym sensie odpowiedzią na *O poezji nowoczesnej* i ostateczną skalą Kaukazu dla *Wiersza od Wallace'a Stevensa*) *Notes toward a Supreme Fiction*. Ironia, którą Gutorow kieruje przeciwko wzniosłości Stevensa po części uśmierca jego samego, a wiersz wydaje się kulić przed potęgą prekursorskiej wyobraźni jak również swoich własnych możliwości<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Śluzne wydaje się stwierdzenie Anny Kałuży, iż w tomie X Gutorow „krąży wokół jednego tematu (problemu): słów za słabych, by można im uwierzyć; rzeczywistości schwytej tylko w odbiciu, podmiotu w charakterze lustra”. *Przebiegła bezosobowość* „Akcent” 2002, nr 3, s. 168. W słabości tej ujawnia się formacja podmiotowości „wielowymiarowej i nie monotonnej”, która wymyka się prostym ustaleniom i broni poezję Gutorowa przed uzależnieniem od zbyt łatwych teoretycznych umo-



Inaczej ma się sprawa w jednym z najsilniejszych wierszy Gutorowa, poemacie *Nad brzegiem rzeki* z tomu *Inne tempo* (2008)<sup>25</sup>. Sama książka rozpoczyna się kolejnymi odchyleniami od *Zwyczajnej postaci rzeczy* Stevensa, gdzie amerykański poeta kreśli świat wyzuty z wyobraźni, „gdzie już tylko martwota i mechaniczna wiedza”, „chłodne nic” i „smutek bez przyczyny”. W wierszu otwierającym *Inne tempo* „Szarusine dzieci ideą do szkoły / po rosistej darni, z której usunięto detale”. Gutorow, podobnie jak Stevens w *Zwyczajnej postaci rzeczy*, rzuca się w otchłań zasady rzeczywistości jako ostatecznej redukcji wizji i upadku w namacalną dosłowność. *Zwyczajna postać rzeczy* stanowi swego rodzaju *mise en abyme* *Innego tempa*, ponieważ punktem dojścia dla książki jest imperatyw wyrażony w przedostatniej strofie liryku Stevensa: „A przecież nieobecność wyobraźni musiała zostać / Wyobrażona”. I tak, szarusina pustka i suchy dryf przedzierzgają się w chwile zawierające w sobie obietnice nieskończenie wielu możliwości przeobrażenia.

*Nad brzegiem rzeki* ściera się nie tylko z groźbą redukcji wizji, ale też z blokadą wyobraźni poetyckiej przez nie-ludzką moc natury. Pomędzy tymi biegunami – niedostatku wyobraźni w świecie oraz jej słabości – poemat Gutorowa negocjuje drogę życia jako Bloomiański imperatyw *more life*. Agata Bielik-Robson, odnosząc się do hebrajskiej genealogii projektu Blooma, objaśnia ów postulat, stwierdzając, że „więcej życia” to „radikalna zmiana jakości: to życie zintensyfikowane i przemienione w twórczą zasadę ekspansji, która nie zna ograniczeń”<sup>26</sup>. Ekspansja ta przejawia się w pragnieniu silniejszych fikcji auto-kreacyjnych, które dla poety oznaczają „kłamstwo przeciw czasowi”, czyli stworzenie obrazu poetyckiego zadającego kłam kondycji opóźnienia<sup>27</sup>. W *Nad brzegiem rzeki* Gutorow zмага się z cherubem skrywającym w postaci poety *Jesiennych zórz*. Stevens w pierwszej pieśni napotyka tak potężną manifestację natury, że okazuje się wobec niej zupełnie bezradny i zbędny. Patrząc na bezcielesnego węża zórz, poeta stwierdza, że tak oto „rodzi się niebotyczność i jej fundament” – bezlitosny „mistrz meandrów / Ciała i powietrza, form i obrazów”. Zorze nie potrzebują aktywnej wyobraźni poety, same bowiem są już wcieleniem Pierwszej Idei, jak nazywa Stevens najgłębszą

---

cowań. Myślę jednak, że największa siła tej poezji drzemie w przygodnych i nigdy nieostatecznych próbach autokreacji poprzez wyobraźnię, gdzie język słabości okazuje się koniecznym punktem przejściowym.

<sup>25</sup> Zresztą właśnie ten poemat dał tytuł wierszom zebranych Gutorowa, opublikowanych w 2010 roku przez Biuro Literackie, z którego pochodzą wszystkie cytaty w niniejszym tekście.

<sup>26</sup> A. Bielik-Robson, *The Saving Lie*, s. 260, 21–24.

<sup>27</sup> Agata Kula pisała w recenzji *Linii życia*, że „z poetyckiej refleksji nad czasem [u Gutorowa] w sposób nieunikniony wypływa pytanie o śmierć”. *Pod światło* „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 18, s. 27. Słusznie podkreśla ona głębokie zaangażowanie tej poezji w życie; wyraźnie też dają o sobie znać w jej recenzji z gruntu neoromantyczne idee Stevensa, takie jak metafory światła oraz próby tropienia blaknących wspomnień.

formę wyobraźni<sup>28</sup>. Zorze są wcieleniem zmienności, tym samym czyniąc poetę elementem zbędnym; jednocześnie przypominają mu, że ostateczną formą zmiany w jego życiu jest śmierć, którą ten odczuwa tym dotkliwiej, że nie może uciec się do ożywczej mocy swojej wyobraźni (WS, 256, 261). U Gutorowa miejsce zórz zajmuje rzeka, która w pierwszej strofie symbolizuje witalność zmiany<sup>29</sup>: „Nad brzegiem rzeki / watahy rozpasanych mew / i splątane korzenie [...]”. Kolejna strofa koncentruje się wokół obrazów zamknięcia i słabości języka:

Tak zawołać mógł pierwszy  
lepiej wchodzący między drzewa  
z reklamówką pełną kanapek  
i termosem kawy [...]

Poeta staje przed rzeką jako ucieleśnieniem zmiany; przy brzegu woda staje się ociężała, bo oddala się od prądów rzecznych, poeta dotknąć może tylko zastaną wodę i dryfującą w niej gałązkę. „Sprężona energia dnia, to wszystko, co domagało się życia” przepływa z dala od niego i żłobi „szare koleiny w szarozielonym pejzażu / naszych małych, drobnomieszczańskich perspektyw”. Mimo to próbuje on chwycić ową rzeczną „masę możliwości” i „Wszystkie strumienie i boczne odnogi”, ale otrzymany w ten sposób „gęściejszy splot” oderwany jest już od nurtu i rzeka wymyka się wyobraźni. Pozostaje gałązka jako synekdocha jego własnej kondycji: „śniąca o nurcie, który by ją porwał”, lecz „Żadnych takich, gałązko”. Póki co, obydwójce muszą pozostać w „obłej zatoczce” świata, w której nie ma dostępu do płynnych możliwości rzeki. Początek poematu Gutorowa wyrasta z pierwszych dwóch pieśni *Jesiennych zórz*; rzeka niczym wąż jest figuracją swojej własnej zmienności, gałązka zaś obrazuje zamknięcie i tęsknotę za silniejszą wyobraźnią, której kontekstem jest biała chatka z pieśni drugiej Stevensa. Zwłaszcza ostatnie dwie strofy *Zórz* (Spacerowicz Stevensa czułby się równie osamotniony wobec Gutorowskiej rzeki) dają punkt figuracyjnego oparcia dla końcowych wersów Gutorowa.

<sup>28</sup> W odczytaniu *Jesiennych zórz* idę tropem Blooma (WS, 253–280) nie tylko dlatego, że jest to niezwykle precyzyjna i silna interpretacja poematu, ale także dlatego, żeby tym wyraźniej ukazać wizję, od której odchyła się Gutorow.

<sup>29</sup> Relację Gutorowa z naturą dostrzegł już Jacek Napiórkowski w recenzji tomu *Aurora* (również głęboko Stevensowskiego, wystarczy zwrócić uwagę, iż angielski tytuł *Jesiennych zórz* to *Auroras of Autumn*), pisząc, że dla poety „wszechświat nie jest ani dobry, ani zły, migoce nie próbując się przypodobać, obezwładniająca wszystkość natury jest źródłem najsubtelniejszego piękna, kontemplacji”. *Po wyjęciu korka z dna „ja” „Nowa Okolica Poetów”* 2001, nr 8, s. 225–226. Kreatywna kontemplacja natury nie jawi się jako gest tak prosty, jak chciałby tego Napiórkowski, wszak naznaczona jest głęboko agonicznym charakterem (o czym piszę dalej w niniejszym tekście). Co znamienne jednak, recenzja ta, choć oczywiście niebezpośrednio, zwraca uwagę na kilka wyraźnych zależności pomiędzy poetkami Gutorowa i Stevensa.

Jednak Gutorow nie emuluje Stevensa; w dokonującej się w końcówce pierwszej części *Nad brzegiem rzeki tesserze*, Gutorow zastępuje wzniosłość „arktycznych błysków, czerwono-niebieskich smug / I podmuchów ogromnych pożóg, polarną zieleń” zdrobnieniem i wyciszeniem, zwracając się do gałązki: „A teraz maltretuj własne ciało / w tej zatoczce”. Retorycznie ruch ten odpowiada pokornemu, autoironicznemu zakończeniu *Wiersza od Wallace’a Stevensa*, ale tutaj gest ten nabiera pełnej oryginalności. *Clinamen*, wyrażający się ironią skierowaną zarówno przeciwko sobie jak i przeciwko prekursorowi, nie odbiera mocy pierwszej pieśni Gutorowa, wręcz przeciwnie doskonale niuansuje sytuację poety nie mogącego liczyć na wsparcie „Amerykańskiej wzniosłości” Stevensa. Gutorow, litując się nad gałązką na swój perwersyjnie okrutny sposób, lituje się nad sobą, mimo to nie pozabawiając się nadziei; z potężną ironią mówi do gałązki „Może kiedyś wiatr wyłuska cię z formy”, a słowa te adresowane są tyleż do uwięzionego patyka, co do samego poety.

Druga część *Nad brzegiem rzeki* jest quasi-wordsworthiańska próbą powrotu do czasów dzieciństwa, aby odzyskać pierwotną niewinność i rajska jedność z naturą, która utożsamiana jest ze współlistnieniem realności i wyobraźni:

chodzenie pod rękę  
ze zwierzętami: dziecko z lwem  
lub jednorożcem, cała klawiatura  
wyobraźni, połyskująca w pierwszym świetle.

Kolejna strofa ukazuje złudność tego projektu, dostęp do przeszłości bowiem możliwy jest tylko poprzez pamięć, wobec której czas jest bezlitosny. Obraz „cieplej obecności / lub chłodnej nieobecności, / na którą nie było rady” czerpie swą siłę z trzeciej pieśni Stevensa, w której poeta próbuje odzyskać bliskość z matką – celem poematu – która wypełnia jego pokój. W pierwszym odruchu wiersz odzyskuje tę ideę, „Są tutaj razem, odczuwają ciepło”, ale zaraz znika ona „w rozproszeniu”, a mający przywołać ją „Naszynnik nie jest pocałunkiem, lecz rzeźbioną formą”. Pamięć dotykowa zawodzi, a wraz z nią „rozproszeniu” ulega dom budowany „z umysłu, czasu i ich samych”, w którym podmiot pragnął odzyskać utraconą bliskość z matką i własnym dzieciństwem (WS, 266). Obrazy rozproszenia, zburzenia oraz ognia trawiącego księgi – wbrew zapewnieniom poety – są śmiertelnie niebezpieczne, bo zamykają przed nim drogę do odnowy swojego życia przez wyobraźnię. Droga wyznaczona przez *Preludium* Wordswortha oraz *Odę o przeczuciach nieśmiertelności* jest zamknięta. Podobnie u Gutorowa, po obrazach ciepłej obecności/chłodnej nieobecności nadchodzi

Rozkrok, rozbrat, rozstanie:  
wszystkie nasze dzienne rozy  
i rozgałęzienia podług niebieskiego klucza.

Kolor niebieski sygnalizuje przemożną obecność natury, w spotkaniu z którą wizja podmiotu ulega rozpadowi, a on sam staje się pionkiem w grze prowadzonej między zorzami a rzeką. Przez resztę tej części Gutorow gra tropami pełnego otwarcia na obietnice życia, które stoją przed dzieckiem oraz zamknięcia w postaci „sztachet” odcinających podmiot od świata, ale też i wyznaczających drogę do domu. Pełnią one rolę struktury, która kontroluje przebieg wizji, a co za tym idzie ogranicza wyobraźnię.

W dialektycznym złączeniu „ściegów, węzłów, splotów” pamięci szukającej chwili, kiedy „ja” istniało w relacji z naturą – oraz „ryngrafem cienia”, który kładzie się na wszelkiej próbie odzyskania minionej jedności, Gutorow spłaszcza potencjalne bogactwo wspomnień do postaci obrazów generowanych przez sztachety, twardą zasadę realności<sup>30</sup>. W części tej głos, który ujęty jest w nawias, przemawia jako poeta-w-pocie<sup>31</sup>.

(Temat pozostaje ten sam, ale nigdy  
nie jest ten sam do końca.  
Zawsze jest echo jakiejś innej rzeczy:  
błony, zrosty, sploty  
niewiele znaczą w momencie  
narodzin nowego spojrzenia,  
nowej wersji świata [...])

Zupełnie niespodziewanie Gutorow odrywa się od głównego nurtu tej części i w chwili, kiedy zgaśnięcie wizji i redukcja najbardziej zagrażają agonicznemu pocie, dostrzega on przestrzeń dla swojej wyobraźni. Mimo że powrót do dzieciństwa jest niemożliwy, w samym spojrzeniu w przeszłość, w próbie zrewidowania jej w umyśle, poeta wychodzi ku sobie samemu jako projekcji wyobraźni; w spotkaniu tym spotyka tę minimalną różnicę – innego, który nadchodzi od strony wiersza. W jednej chwili, istniejącej tylko jako obraz, wytwarza się różnica. Nie różnica, w wyniku której podmiot wiersza oddaje się w ręce tekstualnego „ja”, ale ta obiecująca więcej życia, nawet jeśli ma ona być tylko piękną fikcją<sup>32</sup>; owo echo, obecne w akcie poezjowania, pozwalające na nieznaczące wzbogacenie obrazów

<sup>30</sup> Ponownie odwołuję się do ciekawych uwag Agaty Kuli, która w owym zacieraniu się wspomnień dostrzega nawiązanie do derridiańskiej metafory pamięci jako spalania. *Pod światło*, s. 27.

<sup>31</sup> Bloom nazywa tak figurę poety, który w wierszach dokonuje na tyle silnego „błędnego odczytania” dzieła prekursora, że wydaje się twórcą wcześniejszym niż sam prekursor. H. Bloom, *A Map of Misreading*. Oxford 1975, s. 19; patrz też A. Bielik-Robson, *The Saving Lie*, s. 56, 66–67.

<sup>32</sup> Gutorow powraca tu do jednego z głównych motywów swojej poezji, możliwości wzbogacenia samego siebie o wizje płynące z wyobraźni. Poszukiwanie „ja” wiersza jako chwili otwarcia się na najwyższą fikcję przybiera tu postać wyjścia ku innemu, o którym pisał Derrida. W poezji Gutorowa pojawia się podobne napięcie między zdecentralizowanym „podmiotem piszącym” a „ja”, które zawsze dopiero przybywa od strony wiersza. J. Derrida, *Szibbole: dla Paula Celana*. Przeł. A. Dziadek. Bytom, 2000, s. 67–68.

świata i zakorzonego w nim człowieka o „to, co zdarzyć się mogło. / Choćby jakiś jasny dźwięk / odnajdujący echo / w labiryncie miasta” (*Sygnalizacja świetlna w mieście Opolu (po lekturze Pokarmów ziemskich Andre Gide’a)*) – echo, które „przedziera się przez warstwy idealnie skrojonej ciszy” (*Elegia*). Strofa ta, wypowiedziana jakby na stronie, niby obok wiersza, określa „cel poematu” i objaśnia sposób jego działania. Istotą nie jest ustanowienie „ja” jako maski czy stworzonego w wyobraźni świata alternatywnego, raczej chodzi tu o ciągle odkrywanie, „zbieranie słów z wiatru” (*Inwokacja*) – Stevensowskie odnajdywanie „Tego, co będzie odpowiednie” (*O poezji nowoczesnej*).

Problemem części trzeciej *Nad brzegiem rzeki* jest fakt, że kolejne próby przezwyciężenia naturalnej kolei losu, czyli drogi od narodzin do śmierci, spotykają się z „Nagle wezbraną, litą skałą”. Za każdym razem, gdy wyobraźnia wchodzi w inne tempo postrzegania rzeczywistości, okazuje się, że „Wieczorem wszystko zmywał deszcz”. Z kolei ścieżka między lasem a wodą nie prowadzi do komunii z naturą, ponieważ – niczym chatka na plaży – przeradza się w sen i „traci swą jaskrawość” w zderzeniu z podwójną groźbą świata. Toteż mimo energii, z jaką wybrzmiewa część trzecia, sugerując, że sztachety mogą wreszcie zostać pokonane – ostatnie trzy strofy wytracają impet: „Nic więcej nie zachodzi”. Chęć uproszczenia wizji („Czy nie można tego wszystkiego uprościć, / tak żeby spacer w parku / był właśnie tym: spacerem w parku, i niczym więcej?”) prowadzi do narastającego wyalienowania poety. Rzeka powraca w ostatniej strofie, ale nawet ona „ma wychodne / i żaden nurt nie wychodzi jej bokiem / w tym pogniecionym, źle przeliterowanym pejzażu”. Nieobecność rzeki wiąże się tu z utratą witalności jej nurtu, który stanowi dla Gutorowa podwójne zagrożenie; jest zbyt wartki i zbyt płynny, by zostać uchwyconym przez poetę, przez co redukuje jego wizję. „Źle przeliterowany” krajobraz traci swą spójność, zamierzenie akcentując porażkę poety. W ostatnich wersach poematu zarówno „pełnia obrazu” jak i wskazanie „linii życia” podkreślają beznadziejną pozycję „ja”, które zawodzi własna siła. Słowa te wydają się pochodzić od tego samego głosu, który w poprzedniej części przemawiał w strofie zamkniętej w nawiasach, a więc od poety-w-poecie. Linia życia wyznacza raczej jego koniec spowodowany zniszczeniem wizji, linią tą jest bowiem „Spruty brzeg”. Co do rzeki, „W innej mitologii nazywałoby się ją Styksem”. Przejście w fazę *askesis* znamionuje, jak powiada Bloom, porażkę perspektywizmu<sup>33</sup>. Toteż w części trzeciej cel poematu, którym miało być zorientowane na przyszłą moc wyobraźni realizującą się w idei „więcej życia”, wydaje się utracony, gdyż przyszłość to zwyczajna śmierć, jedyny i niepodważalny fakt, który kładzie kres wszelkiej fikcji, nawet najbardziej twórczej. Kontekstem *askesis* Gutorowa jest „diamentowa kabała” Stevensa z pieśni siódmej:

---

<sup>33</sup> H. Bloom, *Mapa przekrzywień*. Przeł. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2003, nr 9-10, s. 27.

Skacze po naszym wnętrzu przez wszystkie nasze nieba,  
 Gasząc po kolei wszystkie nasz planety,  
 A z tego, gdzie byliśmy i patrzyliśmy, gdzie

Znaliśmy siebie i o sobie myśleliśmy,  
 Zostawia nam drżące ostatki, zimne i minione.  
 Poza nimi jest tylko korona i mistyczna kabała.

Wizja nie potrafi sprostać kabale zórz jesiennych. W wyniku tego starcia utracona zostaje moc poetycka, wiersze-planety<sup>34</sup> gasną w jesiennej połodze, a ludziom – i jest to punkt, w którym Gutorowowy trop „sprutego brzegu” znajduje swoje źródło – odebrana zostaje fikcyjna wiedza o sobie. Zamiast „więcej życia” w „zbawiennych kłamstwach fantazji”, pozostają „drżące ostatki, zimne i minione”. Dodać tu też należy, że „kabała” oznacza „recepję sekretnej tradycji”, toteż w przypadku *Jesiennych zórz* siłą, która zgniata poetę jest tyleż natura co prekursorska wyobraźnia (WS, 274). W *Nad brzegiem rzeki* „źle przeliterowany krajobraz” obrazuje porażkę w starciu z tradycją silnej wyobraźni Stevensa, który zaraz po *askesis*, w tej samej pieśni, przechodzi do retorycznego przewyciężenia zórz.

*Apophrades* Stevensa (prowadzący ku rewizji *Mont Blanc* Shelleya, w którym wcześniejszy poeta staje wobec nie-ludzkiej wzniosłości natury) rozpoczyna się w pieśni siódmej w chwili, kiedy poeta dostrzega, że skoro zorze są Pierwszą Ideą samych siebie jako ciągłej zmiany i „niekończącej się decentralizacji”, to podlegają one także kaprysowi ludzkiej wyobraźni; jako jedyny twórca znaczeń może on „przetworzyć je bądź zdezawuować i to za pomocą nonszalanckiej rozmowy pod księżycem (WS, 276). Gutorow jednak nie potrafi przewyciężyć własnej alienacji i perspektywy nadciągającej śmierci tak szybko<sup>35</sup>. Czwarta część poematu powraca nad brzeg rzeki, gdzie „wyzuty z siebie” poeta odczuwa swą nadchodzącą śmierć. Raz jeszcze – podobnie jak kilkakrotnie w części trzeciej – próbuje on przełączyć wyobraźnię na inne tempo, „Zróbmy popas / pod tym klonem, może da nam do myślenia, / doda nieco chropowatości naszym spojrzeniom”. Chropowatość, „fascynacje / porowatą powierzchnią”, ewokuje potrzebę „przedłużenia” rzeczywistości o te parę umykających fikcji, zapisanych „patykiem po wilgotnym piasku” (*Szkic do portretu (mężczyzna w średnim wieku)*). Lecz powraca tu niepewność i niedowierzanie we własną wizję. Nostalgia biorąca się ze wspomnień utraconych możliwości, dróg, które się wybrało – nawet tych rzadziej uczęszczanych, „Bo mogło być inaczej. / I miało być inaczej”, oznacza ostateczną redukcję wyobraźni.

<sup>34</sup> Wiersz ukazany jako planeta to częsty motyw u Stevensa. Zob. wiersz *Planeta na stole*.

<sup>35</sup> Gutorow zwraca uwagę, że owo przejście od tragizmu pieśni I – VII do „pełnego triumfu dydaktyzmu rabina, »nieomylnego geniusza«”, jest najsłabszym punktem poematu Stevensa. Echa tego spostrzeżenia odzywają się w *Nad brzegiem rzeki*, gdzie poeta – balansując na krawędzi zamknięcia – dokładnie przepracowuje możliwości uzyskania własnej wizji. Gutorow, *Luminous Traversing*, s. 145-146.

Obrazy prostoty i pozornej, bezrefleksyjnej jasności w drugiej strofie przeplatające się z obecnym stanem niepewności poety w strofie trzeciej tworzą grunt pod zbliżające się przesilenie. Groźbą pozostaje śmierć w oderwaniu od witalności rzeki, która jako jedyna jest w stanie pomóc poecie stworzyć własną fikcję, bo tylko w połączeniu z nią wyobraźnia może ustanowić ciągle poszerzanie możliwości jako zasadę życia.

Teraz Gutorow staje przed wyborem – przewycięży dosłowność rzeczywistości i ustanowi swoją własną zmienną fikcję lub dokona żywota, w którym były „tylko powtórki / i tęsknota za czymś jednorazowym”, jak kwituje sam siebie poeta-w-poecie, ponownie przemawiający z peryferii poematu. Kolejne strofy są prawdziwym balensem na krawędzi otchłani poetyckiej niemocy. Gutorow draży temat „rozpadu wizji” na przestrzeni kilkudziesięciu wersów, wiedząc doskonale, że z pozycji efeba zmagającego się z prekursorem, którego sam w pewnym stopniu skonstruował w przekładzie, nie ma łatwego wyjścia, natomiast „nonszalancka rozmowa pod księżycem” kusi ostatecznym poddaniem się wpływowi Stevensa. Spoglądając na swoje dzieci, poeta wybiera drogę, która zdaje się prowadzić tylko do powolnego poddania się Tanatosowi. Gutorow sprawdza, jak daleko potrafi się posunąć w stronę załamania wizji, a więc własnej śmierci: „A rzeczy trwają, trwają, trwają / i nie zamierzają ustąpić”, „Na dnie pozostaje osad, z którym nam nie do twarzy, / ale cóż. Taka przemiana materii”. Oto więc proces biologiczny: Lacanowska śmierć jako Pan przywracający podmiotowi prawdziwą jedność poza bytem, bycie-ku-śmierci, ale też przygnębienie i jesień Coleridge’a oraz *Triumf życia* Shelleya i oczywiście „diamentowa kabała” Stevensa – wszystkie te odwołania mieszczą się w kończących strofach *Nad brzegiem rzeki*. Jak nigdzie indziej, Gutorow odkrywa przed nami i przed samym sobą przerażającą możliwość życia bez poezji, pośród fasad instytucji, barek rzecznych: „A potem nagła cisza / jak całkowita nieobecność. Wzór opony na piasku. / Zarys cienia”. Medytacja Gutorowa, warstwa po warstwie, zdziera otoczkę wyobraźni, aż umysł zamyka się w wielokroć już przywoływanym białym domku, „gdzie oświetlone będą okna, nie pokoje”.

„A rzeka? / Rzeka jest prosta”. Tu następuje nagła zmiana tonu; w miejsce smutku i rezygnacji, które cechują część czwartą poematu, pojawia się nuta optymizmu i poczucie zadomowienia. Bloomiański powrót zmarłych, retoryczny *apophrades*, w którym Gutorow kapitalnie gra na Stevensowskim tropie niewinności jako przestrzeni kolejnej możliwej figuracji (WS, 277), rozpoczyna się od cytowanych powyżej słów i ciągnie się do końca poematu:

Najprostsze z moich doświadczeń:  
skręcam w Mozarta, mijam  
niemiecki konsulát  
i szkołę muzyczną,  
a po chwili widzę już  
szarą wstęgę Odry.

Rozwija się w stronę słońca.  
 Gasi przypadkowe promienie  
 Po zachodniej stronie.  
 Żadnej filozofii.  
 Żadnych bóstw:  
 Brązowych, białych, żółtych.  
 Żadnej inspiracji.  
 Na brzegu – przed poezją.  
 Na brzegu – po poezji.  
 Powietrze tu nie wieszczy.  
 Most nie łączy.  
 Ptak to tylko ptak,  
 zbiegam się z jego lotem,  
 jestem linią lotu,  
 niczym więcej.

Dociekania całego *Nad brzegiem rzeki* wiodą poetę z powrotem do „tu i teraz”. Dopiero w doświadczeniu świata doskonale mu znajomego widzi połączenie, które było w wierszu od początku – życie poety to nurt rzeki, wyobraźnia zaś to boczne odnóża, poszerzające możliwości. Teraz wreszcie rzeka przestaje być straszliwym bezcielesnym wężem zórz, odkrywa się bowiem w nazwie. Odra – szara wstęga rozwijająca się w stronę słońca, Pierwszej Idei – jest wszystkim: tezą i antytezą naraz; nie ma tu miejsca na systemy czy struktury, bo jedyną zasadą, którą rządzi się Odra jest ów krótki moment przejścia między brzegami: przed i po poezji. To, co wydarza się pomiędzy nie ma celu, bo poemat Gutorowa nigdy żadnego nie miał. Chodzi o odkrycie jedyne szczęścia w tym nieszczęśliwym życiu, gdzie śmierć jest mimo wszystko nieunikniona – chodzi o *egzystencję poprzez wyobraźnię*. Nie ma struktury, jedynie wizja rzeczywistości, która jest „zaledwie podstawą, ale podstawą mimo wszystko”<sup>36</sup>. Rewizja Stevensowych *Jesiennych zórz* prowadzi zatem ku pełniejszej „internalizacji romansu poszukiwań” wyobraźni obecnej w życiu, obecnej w każdym spojrzeniu i oddechu, we wszystkich odgłosach do nas docierających. Poeta-nieomylny geniusz Stevensa to linia lotu rozumiana jako linia życia wolnego od lęku przed upadkiem poezji w emulację, a zatem lęku przed śmiercią nie własną, przed którą paść trzeba na kolana, niesie ona bowiem prawdę.

Ostatecznie więc Gutorow nie godzi się na radość płynącą ze stworzenia anioła wyobraźni i jest to *jego* wersja radykalnego humanizmu Stevensa. Gutorow nie może pozwolić sobie na komfort życia wizją wewnętrznego „Prawdziwego Człowieka, Wyobraźni” – Anioła rzeczywistości Stevensa, ponieważ pragnie on interwencji wyobraźni w codzienności, chce

---

<sup>36</sup> W. Stevens, *Adagia*. W: *Opus Posthumous*. Red. S. F. Morse. New York 1957, s. 160.



Zaznaczyć swoją obecność;  
choćby na chwilę, choćby w  
jednym wierszu (niekończenie  
z podmiotem lirycznym). (*Wiersze pod nieobecność*)

Zaznaczyć swoją obecność, czyli odkryć w sobie silną wyobraźnię, która tymczasowo przewycięży tradycję prekursorską, tym samym ofiarowując poecie indywidualne życie oraz śmierć w pełni na jego warunkach. Podmiot liryczny jest zbędny, gdyż nie chodzi tu o mediację fikcyjnej osoby, ale o życie samego poety. Koniec końców, jak pisze Gutorow we wspaniałym (i zasługującym na osobny komentarz) *Nad Brzegiem rzeki (trzy dopiski)* (z zamykającego całe wiersze zebrane tomu *W cieniu kwitnących sadów*):

Niech będą pochwalone obsceniczne chwile każdej egzystencji  
sycącej nas bez końca. Ile tam było bezwładnego szczęścia,  
ile żywiołów tracących nazwy – już ich nie pamiętamy, biedni archiwiści  
stąpający po lodzie zimnych uczuć, z których budujemy mitologie.  
Niech będzie pochwalony bieg rzeczy i pochwalone niech będą nasze spóźnienia.  
I chwila śmierci niech będzie osobno chwalona.

Oto ostateczna pochwała żywiołu wyobraźni w świecie zimnych mitologii, które na co dzień budujemy. Poeta nie odrzuca codzienności, akceptując niezbywalną konieczność realności, ale syci się umożliwionymi przez nią fikcjami. Szczęśliwy tylko w kłamstwie wyobraźni, Gutorow dociera tu do końca wizji szczęśliwego świata. Kluczem – odwołując się do konkluzji komentarza Blooma do *Jesiennych zórz* – jest zrozumienie istoty zmienności oraz tego, że to my „jesteśmy źródłem znaczenia tej zmienności” (WS, 280). Bardziej nawet niż Stevens, Gutorow przypomina, że wzniosłość życia, indywidualne zawsze już tu-będące „ja”, rodzi się w agonii z szeroko pojętym *Realitätprinzip*: prekursorską tradycją, otaczającym nas światem i obcą nam naturą. Tylko siła poetyckiej wizji może stworzyć ulotną iluzję, kłamstwo przeciw prekursorom, czyli w gruncie rzeczy przeciw zastanemu porządkowi rzeczywistości, w której człowiek i jego fikcja o nim samym złączą się w jedno; a kiedy fikcja przeminie, żal będzie „Nie zgubionego wiersza, / nie lśniących słów, / lecz siebie samego”, w chwili gdy „Wymyślasz wiersz” (*Bez tytułu*).