Porównania 1 (39), 2026
DOI: 10.14746/por.2026.1.2

David Attwell
University of York
University of the Western Cape

Modernizm w tonacji molowej. Środkowoeuropejskie echa w literaturze RPA od lat osiemdziesiątych XX wieku po współczesność*

Podczas rozmowy przeprowadzonej w 1989 roku, a poświęconej jego wczesnej twórczości literackiej John Maxwell Coetzee przywołał przemowę, którą wygłosił dwa lata wcześniej z okazji otrzymania Nagrody Jerozolimskiej. Stwierdził, że w trakcie jej pisania miał w pamięci poprzedniego laureata wyróżnienia, tj. Milana Kunderę, który w swojej mowie złożył hołd Miguelowi de Cervantesowi. Według Coetzee'ego decyzja autora *Nieznośnej lekkości bytu*, by przywołać Cervantesa w kontekście nagrody przyznawanej za twórczość na rzecz wolności, sygnalizowała „pewien opór [Kundery][1] wobec roli narzuconej mu przez (jeśli spojrzeć na to z jednej strony) historię lub (jeśli spojrzeć z innej) modę". Podziwiając zdolność czeskiego pisarza do prowokowania, Coetzee zacytował następnie słynny bon mot Kundery: „dziś, gdy polityka stała się religią, uważam powieść za jedną z ostatnich form ateizmu" (Coetzee 1992: 66).

* Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego na konferencji „Transnational Comradeship: South Africa and Central Europe", która odbyła się na Uniwersytecie Jagiellońskim w październiku 2023 roku w ramach realizacji projektu badawczego „(Nie)przypadkowi turyści. Recepcja XX- i XXI-wiecznej polskiej literatury i kultury wizualnej w Republice Południowej Afryki" (nr 2020/39/B/HS2/02083) finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

1 To oraz następne dopowiedzenia i opuszczenia w cytatach – D.A.

This is an open access article licensed under the Creative Commons CC BY ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/). © Copyright by the Author(s).

Niechętny do podejmowania nadmiernego ryzyka, Coetzee mógł odczuwać pewną zazdrość wobec swoistego *élan* czeskiego prozaika. Niemniej z całą mocą podkreślał, że perspektywa przyjęta przez Kunderę nie czyni go (ani tym bardziej Cervantesa) pisarzem „społecznie nieodpowiedzialnym". Jak zaznaczał, „dowód na głęboką społeczną i historyczną odpowiedzialność" Kundery „leży we wnikliwości", z którą rozważa „naturę i kryzys fikcji, fikcjonalizowania" (Coetzee 1992: 67). Kontynuując swoje rozważania, a jednocześnie powtarzając gest Kundery, Coetzee odwołał się następnie do innego twórcy z Europy Środkowej, Zbigniewa Herberta, którego wiersz *Pięciu* znał od lat w tłumaczeniu i który omawiał na zajęciach z kreatywnego pisania na Uniwersytecie Kapsztadzkim[2]:

> Pięciu skazanych więźniów spędza swoją ostatnią noc na rozmowie o dziewczynach, wspominaniu gier w karty. Rankiem zostają wyprowadzeni i zastrzeleni. Herbert pisze: a zatem można pisać wiersze o kwiatach, greckich pasterzach itd. Wiersz usprawiedliwia więc wiersze, które cofają się przed wezwaniami do czynu rewolucyjnego. (Coetzee 1992: 67)

Coetzee powątpiewa w jakość literacką utworu („prawdopodobnie nie jest to wielki wiersz"), ale jednocześnie dodaje, że „efekt owego *a zatem*[3] pozostaje władczy i tryumfalny". Co najważniejsze, „a zatem" Herberta ujawnia „głęboką humanistyczną wiarę", której on, Coetzee, we własnym odczuciu nie posiada (Coetzee 1992: 67).

W kolejnych fragmentach rozmowy Coetzee stara się zdiagnozować zarysowany powyżej problem w perspektywie historycznej. Jego zdaniem Herbert może odwoływać się do tradycji wymagającej postawy w rodzaju „człowieka i dziecka", która umożliwia z kolei stawienie czoła historii jako niewypowiedzianemu horrorowi, historii jako „barbarzyńcy" (w znaczeniu „ludzi pokroju Stalina"). Innymi słowy: do tradycji humanistycznej, którą Herbert czasem traktował ironicznie, ale która jest wystarczająco trwała, by utrzymać pewien poziom „społecznej witalności", umożliwiającej postawienie poezji w opozycji do „wielkiej, powłóczącej nogami bestii historii" (Coetzee 1992: 67). W tym momencie uwagi poczynione przez Coetzee'ego stają się wreszcie czytelne: „w Afryce" nie ma tradycji, która byłaby podobna do tej herbertowskiej;

2 Dziękuję Tanyi Wilson za udostępnienie materiałów z archiwum Stephena Watsona, w tym notatek do wykładów oraz innych dokumentów powiązanych z zajęciami z kreatywnego pisania na Uniwersytecie Kapsztadzkim.

3 To oraz następne wyróżnienia kursywą w cytatach – oryg.

„w Afryce", zdaniem Coetzee'ego, „jedyna mowa, jaką można sobie wyobrazić, jest brutalnie bezpośrednią, czystą i niepodlegającą negocjacji reprezentacją".

> […] co wywołuje zwarcie w wyobraźni, co zmusza do stawienia czoła rzeczy samej w sobie – to właśnie nazywam historią. „Jedyna mowa, jaką można sobie wyobrazić" – przyznanie się do porażki. *A zatem* zadaniem staje się wyobrażanie tego niewyobrażalnego, wyobrażanie formy mowy, która pozwala rozpocząć zabawę w *pisanie*. (Coetzee 1992: 68)

Refleksje te zostały poczynione w kluczowym momencie historii. W 1989 roku Republika Południowej Afryki nie w pełni jeszcze odczuwała efekty przesunięć sejsmicznych, które dawały już o sobie znać w całej Europie Środkowej i Wschodniej. Kolejny rok, który przyniósł przemiany także w RPA, zainicjował proces prowadzący do demokratyzacji. Nie zmieniłoby to jednak diagnozy Coetzee'ego, ponieważ aż do końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku pozostawał on pesymistycznie nastawiony do zdolności RPA do przepisania własnej umowy społecznej, na co wskazuje choćby jego najsłynniejsza powieść *Hańba* (1999). Powieść ta eksploruje nieuchronne, głęboko sięgające strukturalne i psychiczne dziedzictwo apartheidu. Gdyby zaś popatrzeć na kwestie „rezyliencji" humanistycznej tradycji estetycznej, opera Davida Luriego musiałaby być skomponowana na blaszane i nieco komiczne banjo.

Wynikowość [*a zatem* – przyp. tłum.], którą Coetzee interpretuje jako „władczą i tryumfalną", nie jest jednak w *Pięciu* szczególnie wyraźna. Odpowiedni fragment brzmi następująco:

> o czym mówiło pięciu
> w nocy przed egzekucją
>
> o snach proroczych
> o przygodzie w burdelu
> o częściach samochodu
> o morskiej podróży
> o tym że jak miał piki
> nie trzeba było zaczynać
> o tym że wódka najlepsza
> po winie boli głowa
> o dziewczynach
> owocach
> o życiu ¶

a zatem można
używać poezji imion greckich pasterzy
można kusić się o utrwalenie barwy porannego nieba
pisać o miłości
a także
jeszcze raz
ze śmiertelną powagą
ofiarować zdradzonemu światu
różę (Herbert 2011a)

Słowem o szczególnym znaczeniu jest tu finałowa *róża*, niepojawiająca się w interpretacji Coetzee'ego, w której nacisk padał nie na kwiat, lecz na przejście zapamiętane w formie „a zatem" (ang. „therefore"). W tłumaczeniu Czesława Miłosza i Petera Dale'a Scotta zdanie: „a zatem można/ używać w poezji" („**thus** one can use in poetry", wyróż. – D.A.) ma podobną logikę, ale nie dorównuje retoryczną siłą coetzee'owskiemu „therefore"[4]. Co więcej, punkt kulminacyjny wiersza, tj. ofiarowanie róży zdradzonemu światu, nie świadczy o sile i pewności siebie, które to analiza wiersza poczyniona przez autora *Hańby* zdawała się sugerować – także poprzez banalną symbolikę róży (chyba że jest ona zakodowanym odniesieniem do Tadeusza Różewicza; ten jednak aspekt nie przemówiłby do większości anglojęzycznych czytelników Herberta). Niemniej odtworzony z pamięci przez Coetzee'ego wiersz pokazuje, że Herbert reprezentował coś trwałego i nieugiętego, co stanowiło inspirację dla najbardziej wpływowego pisarza RPA w późnych latach osiemdziesiątych XX wieku[5] – w czasach, kiedy „społeczna witalność" każdej porównywalnej tradycji literackiej RPA wydawała się Coetzee'emu krucha, wręcz wyczerpana.

Wypowiedź Coetzee'ego w *Doubling the Point* ujawnia przede wszystkim jego nadzwyczaj wysoki poziom zainteresowania Herbertem. W 1976 roku, w trakcie kursu o współczesnej poezji współprowadzonego przez Jonathana Crewe, Coetzee prowadził zajęcia poświęcone m.in. twórczości Herberta oraz

4 „Herbert writes: *therefore*, one can write poems about flowers, Greek shepherds, and so forth" (Coetzee 1992: 67). Por. „thus one can use in poetry/ names of Greek shepherds" (Herbert 2024: 59).

5 Dane zbierane przez Południowoafrykańskie Muzeum Literatury Amazwi dowodzą, że pięć z dziesięciu najczęściej opracowywanych i omawianych powieści w historii literatury południowoafrykańskiej jest autorstwa Coetzee'ego. W rankingu tym *Hańba* zajmuje miejsce pierwsze – przed *Płacz, ukochany kraju* Alana Patona (1948) oraz *The Story of an African Farm* (Historia afrykańskiej farmy, 1883) Olive Schreiner.

Pabla Nerudy. Wybór z Herberta obejmował *Apolla i Marsjasza* oraz *Tren Fortynbrasa* – dwa utwory podejmujące temat ograniczenia wolności słowa albo sytuacji komunikacyjnej, w której wizja porażki i nieadekwatności jest aż nadto wyraźna. Trafne wydają się uwagi Crewe na temat kontekstu, w którym Coetzee dokonywał swoich czytelniczych (i dydaktycznych) wyborów: „w czasach akademickiego zafascynowania marksizmem zetknięcie się z pisarzem z bloku wschodniego, który nie byłby ani stalinistą, ani kochającym wolność chłopcem z plakatu Departamentu Stanu USA, było czymś zbawiennym". O atrakcyjności poezji Polaka Crewe wypowiada się następująco: herbertowska „złożoność metafor, długa pamięć i ściśle kontrolowana intensywność ewidentnie odpowiadały Coetzee'emu, podobnie jak aluzyjny czy alegoryczny podtekst dotyczący przemocy politycznej, okrucieństwa i totalitarnych represji" (Crewe 2016: 25). Czytanie Herberta przez Coetzee'ego zaowocowało esejem – do którego jeszcze powrócę – na temat relacji poety z cenzurą. Tekst ten został opublikowany po raz pierwszy w czasopiśmie „Salmagundi", a następnie w tomie *Obraza. Eseje o cenzurze* z 1996 roku (Coetzee 2011)[6].

Jednakże by uzyskać pełniejszy obraz stopnia, w jakim poezja Europy Środkowej i Wschodniej, zwłaszcza polska, cyrkulowała w literaturze południowoafrykańskiej w latach osiemdziesiątych XX wieku, trzeba zwrócić uwagę także na innych pisarzy, przede wszystkim poetów. Ciekawym prekursorem tego trendu jest Lionel Abrahams, który w wierszu *Place* (Miejsce) z 1976 roku opisuje spotkanie grupy johannesburskich pisarzy i artystów w opuszczonej kopalni w celu lektury twórczości własnej i cudzej (wiersz odnosi się konkretnie do czytania wierszy Miroslava Holuba i Herberta; zob. Abrahams 1984, por. Kusek 2023). Pierwszoplanową figurą wśród poetów poszukujących powiązań RPA z Europą Środkową jest jednak Stephen Watson, młodszy kolega Coetzee'ego z Kapsztadu, który prowadził kursy kreatywnego pisania poświęcone dziedzictwu totalitaryzmów, a na listach lektur umieszczał twórczość m.in. Różewicza, Herberta, Miłosza, Wisławy Szymborskiej, Adama Zagajewskiego, Kundery, Iosifa Brodskiego czy Osipa Mandelsztama. Praca Watsona jako wykładowcy i krytyka wiązała się z marksizmem kulturowym, który w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku zyskał popularność w kręgach literaturoznawców z liberalnych uniwersytetów. Ale już od początku lat dziewięćdziesiątych Watson był całkowicie pochłonięty krytyczną analizą kulturową socjalizmu Europy Środkowej i Wschodniej dokonywaną przez przedstawicieli różnych pokoleń – od Miłosza

6 Esej poświęcony Herbertowi został po raz pierwszy opublikowany mniej więcej w tym samym czasie, co rozmowa, którą z nim przeprowadziłem, do zbioru *Doubling the Point* – zob. Coetzee 1992.

i *Zniewolonego umysłu* (1953) do Stanisława Barańczaka i *Sztucznego oddychania* (1990).

Nie takiej literatury poszukiwali marksiści z RPA. Intrygujące, że Watson kontynuował nauczanie marksistowskiej teorii literatury w wydaniu szkoły frankfurckiej (zwłaszcza Theodora Adorna), a także Györgya Lukácsa, Luciena Goldmanna i innych, podczas gdy jego praca magisterska krytycznie odnosiła się do liberalnej tradycji w pisarstwie RPA, w której kluczową postać stanowił Alan Paton, autor cenionej powieści z 1948 roku zatytułowanej *Płacz, ukochany kraju*[7]. Ale w miarę jak niszczycielskie skutki późnego apartheidu ulegały stopniowemu łagodzeniu, zaczął poszukiwać nowej pożywki dla własnej poezji – w klimacie, dodajmy, w którym dominującymi tematami były historia i polityka. Jak to określił sam Coetzee, człowiek staje się pisarzami, których czyta (por. Coetzee 1993: 5–7). W pierwszym zbiorze, *Selected Essays* (Esejach wybranych) z 1990 roku, Watson omawia twórczość tych autorów, którzy według niego mogli wspomóc jego kreatywność: Herberta, Brodskiego, Philipa Larkina, Konstandinosa Kawafisa, a także Południowoafrykańczyka Sydneya Cloutsa, którego sukcesy i porażki były w odczuciu Watsona podobne do jego własnych. W zbiorze zawarty został wpływowy esej o kolonializmie jako kontekście historycznym przenikającym całą twórczość Coetzee'ego, wydrukowany po raz pierwszy w czasopiśmie „Research in African Literatures". W pracy tej autor przywołuje figurę „odmawiającego kolonialisty" autorstwa Alberta Memmiego, by omówić agonistyczną postawę etyczną, którą Coetzee wykorzystał kreatywnie w swojej twórczości. Watson widział w tym analogię do własnej sytuacji.

Inne jego eseje, np. te o liberalizmie w literaturze RPA czy o poezji z nurtu Czarnej Świadomości (ang. *Black Consciousness*), stały się bazą dla jego późniejszej rozprawy doktorskiej, która nigdy nie została opublikowana w formie monografii – prawdopodobnie ze względu na to, że radykalny charakter stawianych w niej tez skomplikowałby jego i tak już dość trudną pozycję. Dysertacja udowadnia, że poezja RPA, z niewieloma wyjątkami, stanowi marną pożywkę dla współczesnego południowoafrykańskiego poety takiego jak on sam. Gdzie bowiem mógłby szukać sojuszników? Z pewnością nie pośród przedstawicieli nurtu quasiromantycznej poezji pejzażowej poszukującej dialogu z Afryką, zainaugurowanego przez Thomasa Pringle'a w latach dwudziestych XIX wieku i aktywnego aż do lat sześćdziesiątych XX wieku. Oparcia nie znalazłby również w pełnej samozadowolenia liberalnej tradycji pierwszej połowy XX wieku,

7 Dziękuję Peterowi Andersonowi za podzielenie się informacjami dotyczącymi działalności dydaktycznej Watsona w omawianym okresie.

nieświadomej swojej własnej podrzędnej pozycji i najwyraźniej niezdolnej do przyjęcia odważniejszych form modernizmu lub przyjmującej je z wyraźnym opóźnieniem, tj. w momencie, kiedy w Europie i Ameryce szok związany z nadejściem nowoczesności zdołał już dawno przeminąć. W końcu nie mógł też sięgać do czarnej poezji okresu Soweto, datującej się od lat siedemdziesiątych XX wieku, która okazywała pobieżne zainteresowanie estetyką, w zamian służąc polityce i często uświęcając przemoc jako środek walki przeciwko apartheidowi. Watson miał świadomość, że niektórzy czarni poeci, jak np. Mongane Serote, zwrócili się do czarnej diaspory w poszukiwaniu inspiracji i solidarności, ale ich twórczość nie mogła mierzyć się z surrealizmem Aimé Cesaire'a z *Powrotu do rodzinnego kraju*. Jeśli RPA była w jakikolwiek sposób zaawansowana, było tak przede wszystkim dzięki „awangardzie nieludzkości" propagującej „poezję bez poetyckości" (Watson 1993: 343, 349). Tytuł rozprawy Watsona, *„Bitten-off Things Protruding". The Limitations of South African English Poetry, Post-1948* („Wyłażące na wierzch wnętrzności". Ograniczenia południowoafrykańskiej poezji po roku 1948), nawiązuje do obrazu z wiersza Douglasa Livingstone'a *Gentling a Wildcat* (Oswajanie dzikiego kota), w którym podmiot napotyka tytułowe zwierzę w konwulsjach śmierci po ataku innego drapieżnika, z „wyłażącymi na wierzch wnętrznościami" („bitten-off things protruding"). Owa fraza została wykorzystana przez Watsona do określenia całej południowoafrykańskiej tradycji literackiej.

Nie trzeba dodawać, że argumenty te były kontrowersyjne dla postępowo nastawionych rodaków Watsona[8]. Niektórzy byli bowiem przekonani, że masowy ruch demokratyczny w RPA, który jednoczył się w myśl idei Antonia Gramsciego: „kultura ludowa dla władzy ludu", a zwłaszcza powrót z wygnania członków zdelegalizowanego Afrykańskiego Kongresu Narodowego usuną ostatecznie trudne dziedzictwo apartheidu i zainaugurują erę odrodzenia kulturowego. Watson nie wahał się w kwestii poparcia procesu demokratyzacji i wizji porozumienia politycznego, ale wyrażał sceptycyzm wobec odrodzenia życia kulturalnego w RPA, a już szczególnie – poezji. Nie wierzył, by po apartheidzie państwo mogło przypominać australijską „wernakularną rzeczpospolitą" Lesa Murraya, przynajmniej nie na poziomie estetycznym – choć umiał dostrzec pewne wyjątki, jak choćby cieszący się powszechnym uznaniem wiersz

8 Watsonowi przyszło pożałować ostrości swoich sądów. „I tak, krok po kroku, szedłem naprzód" – pisał poruszająco w liście do córki. „Publikowałem artykuły i recenzje. Jedne książki ustępowały miejsca kolejnym. Uczestniczyłem w tzw. debatach – jednak, niestety, zbyt często z gwałtownością, która prawdę moich wypowiedzi zamieniała w nieprawdę" (Watson 2010a: 360).

Jeremy'ego Cronina *To Learn How to Speak* (Nauczyć się mówić), do którego nawiązuje w zakończeniu swojej rozprawy.

A zatem Watson zwrócił się w stronę „tej innej Europy". By zrozumieć ten zwrot, warto zajrzeć do eseju *Late Milosz* (Późny Miłosz), poświęcony *Abecadłu* polskiego poety, który ukazał się w drugim zbiorze esejów Południowoafrykańczyka, *Music in the Ice* (Zamrożonej muzyce) z 2010 roku:

> [Miłosz] jest jednym z bardzo nielicznych pisarzy, którzy posiedli moc przeniesienia własnego doświadczenia historycznego z kotła do kuźni – miejsca, gdzie wypracowywał i hartował hierarchię wartości, odróżniającą go od niemal wszystkich innych zachodnich pisarzy jego czasu. Niewątpliwie kluczowe były w tym jego doświadczenia – życie w Polsce podczas II wojny światowej i zagrożenie całkowitym rozpadem świata. (Watson 2010b: 61)

Watson podziwia „nieuleczalny patos" Miłosza, zwracając uwagę na „złośliwą litanię" wyliczającą nazwiska dysydentów, którzy zginęli w wyniku samobójstw czy morderstw lub którzy po prostu zniknęli. „Jedno za drugim, życia są przywoływane z zapomnienia", często zdawkowym językiem, a książka jako całość jawi się jako rodzaj „przeciwhistorii" (Watson 2010b: 65–66).

Nigdy nie dowiemy się, czy późniejszy etap kariery pisarskiej Watsona pozwoliłby mu uspokoić niektóre z tych demonów. To, że było to możliwe, sugeruje jego autobiograficzny list do córki opublikowany w *The Music in the Ice* trzy lata przed śmiercią, która zabrała go w stosunkowo młodym wieku 57 lat. *Return of the Moon* (Powrót księżyca), wykwintny zbiór autorskich wersji podań ludowych Sanów, oparty o transkrypcje z kolekcji materiałów Wilhelma Bleeka i Lucy Lloyd ze zbiorów Uniwersytetu Kapsztadzkiego, reprezentują spokojniejszy etap jego twórczości, naznaczony większą pewnością siebie. Dwa długie eseje z *The Music in the Ice* wskazują, że postaciami, których biografie i świadectwa miały istotny wpływ na osiągnięcie przez Watsona dojrzałości jako poety i krytyka literackiego, byli Albert Camus (bohater głównego tekstu z *The Music in the Ice*) oraz Miłosz. Za esejem *Late Milosz* kryły się notatki zbierane przez Watsona na potrzeby większych rozmiarów pracy, może nawet monografii, zatytułowane *The Importance of Czesław Milosz* (Znaczenie Czesława Miłosza). O ile *Late Milosz* tylko sygnalizuje znajomość całej twórczości Miłosza, o tyle nieukończona rozprawa mogła okazać się znacznie bardziej kompleksowym studium twórczości poety. Notatki zaczynają się od lektury Miłosza w kontekście jego religijnej wrażliwości, z adnotacjami dotyczącymi przeciwstawienia praktyki i kontemplacji w koncepcji św. Tomasza z Akwinu.

Przez pryzmat myśli Akwinaty Watson eksplorował, w jaki sposób praktyka i kontemplacja – rozumiane jako historia i poezja – mogą zostać elastycznie sprzymierzone ze sobą.

Ale najbardziej uderzającym hołdem Watsona dla Miłosza jest jego poezja. W *Still Life* (Martwej naturze), wierszu, który wywołuje skojarzenia z *Realizmem* polskiego noblisty, zastanawia się nad tym, jak bardzo – i dlaczego – Miłosz podziwiał holenderskich mistrzów (podobnie zresztą jak inni twórcy z Europy Środkowej i Wschodniej, np. Herbert, Zagajewski i Mandelsztam). *Realizm* rozpoczyna się od przyznania, że upadek wiary w język referencyjny, charakteryzujący modernizm i postmodernizm, stał się normą epoki – ale w dalszej kolejności Miłosz zgłasza obiekcję:

> […] Godzimy się,
> Że te drzewa za oknem, które chyba są,
> Udają tylko drzewiastość i zieleń,
> I że język przegrywa z wiązkami molekuł.
> A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,
> Półobrana cytryna, orzechy i chleb
> Trwają i to tak mocno, że trudno nie wierzyć. (Miłosz 1994)

W *Still Life* Watson podziwia modernizm, którego związek z rzeczywistością zostaje odnowiony; wiersz Miłosza idzie jednak dalej, do tego stopnia, że parodiuje wręcz postmodernistyczną modę: „te drzewa za oknem […]/ Udają tylko drzewiastość i zieleń,/ […] język przegrywa z wiązkami molekuł". W postscriptum do *Elizabeth Costello* (będącym trawestacją *Listu Lorda Chandosa* Hugona von Hofmannsthala napisaną z perspektywy Lady Chandos) Coetzee poważniej niż Miłosz w *Realizmie* rozważa postmodernistyczną utratę zaufania do języka referencyjnego. Ale Lady Chandos Coetzee'ego – jak Miłosz – uznaje niezdolność do zakotwiczenia się w rzeczywistości jako utratę, która może stać się źródłem cierpienia. Oczywiście wiersz Watsona zdradza jego świadomość, że miał swoich poprzedników w debacie semiotycznej, ale koncentruje się raczej na postaci Miłosza – poety i twórcy – przedstawionego w chwili siedzenia w pokoju, w którym zapada zmrok, zmieniającego się w „martwą naturę", podczas gdy on sam staje się świadom pełni (ang. *fulness*) i kompletności obiektów wokół niego:

> Człowiek siedzi przy stole, pod angielskim oknem otwartym na
> ciemność,
> na noc wstającą teraz jak cień skryty w ziemi,
> odprężającą się, gdy cień płynie pod rzędami jodeł.

> W balsamie swego bezruchu, totemy z węgla rzeźbione ciszą,
> on siedzi, nie myśląc już więcej, nie mówiąc, już nawet nie do siebie,
> wiatr się odwrócił, wieje od morza i nie odpowiada już sam
> sobie echem.
> Jego żywe serce, pochłonięte, miękkie krwią w wiklinowym koszu
> żeber –
> jak owad osnuty, oprzędzony w kołowrotkowym pomruku,
> on jest pochłonięty swym własnym istnieniem jak wszelka rzecz swą
> esencją:
> waza z wysokiego, przejrzystego szkła przezroczystością
> i wysokością,
> miska ceramiczna, wypełniona jabłkami, swą ziemistą, porowatą
> gliną. (Watson 2000a)

Wiersz pokazuje wrażliwość Miłosza w procesie stawania się świadomą pełni przedmiotów, przyznając wprost, że wizja ta zostaje osiągnięta **pomimo** niepewności wynikającej z kontekstu historycznego:

> Żłobionego kamienia, szorstkości stołu, jabłek głęboko
> seledynowych
> nie musi dotykać – to one sięgają jego wzroku.
> I może patrzeć na każdą ohydę, te dawne i te, które nadejdą dopiero,
> i nie musi już więcej uciekać. (Watson 2000a)

W rekonstrukcji tej sceny Watson kontynuuje nawiązania religijne, ale są one bardziej powściągliwe niż żartobliwie ekstatyczne (a może buntownicze?) sformułowania Miłosza: „Raduj się, dziękuj!/ Więc dobyłem głosu/ I złączyłem się z nimi w chóralnym śpiewaniu/ […] I wzbija się pieśń, jak dym z kadzielnicy" (Miłosz 1994). W wersji Watsona „kamień", „szorstkość stołu" i „jabłka" „sięgają jego wzroku", a epifania, którą kończy się *Still Life*, mniej ma do czynienia z łaską boską niż z bezpośrednią afirmacją egzystencji: „Bo nicości, przez moment, już tam nie ma. On tam jest" (Watson 2000a). Watson nie powtarza wniosków Miłosza; zamiast tego kieruje się tym, co chce zobaczyć w miłoszowskiej kreatywności, i celebruje estetykę, której w jego własnej sytuacji zwyczajnie brak.

Przedstawienia pełni przedmiotów, tak charakterystyczne dla Miłosza, wywarły wpływ również na innych południowoafrykańskich poetów. Trudno jednak stwierdzić, czy wpływ ten nie dociera również z innych stron – np. z twórczości Różewicza, Herberta czy Szymborskiej. Trzeba zadać pytania o powód zaistnienia i sposób działania tego wpływu oraz jego faktyczny zakres. Przed

udzieleniem odpowiedzi na trudniejsze z owych pytań warto zakończyć analizę twórczości Watsona, odnosząc się do tytułowego wiersza z jego ostatniego zbioru, *The Other City* (Innego miasta).

Wiersz ten jest hołdem Watsona dla Herberta, napisanym krótko po śmierci polskiego poety w 1998 roku. Kapsztad od dawna absorbował Watsona jako temat literacki. W celu nadania mu artystycznej ostrości i literackiej renomy, porównywalnej z Aleksandrią Kawafisa, Buenos Aires Jorge Luisa Borgesa czy Tangerem Paula Bowlesa, Watson wydał w 1986 roku zbiór *In This City* (W tym mieście) oraz zainicjował powstanie zbioru esejów historycznych, utworów o tematyce topograficznej oraz wspomnieniowej *a city imagined* (miasto wyobrażone), w którym znalazły się teksty imponującej liczby autorów. Większość poezji Watsona jest zresztą zakotwiczona w Kapsztadzie lub jego okolicach – samym mieście i regionie Prowincji Przylądkowej Zachodniej, a zwłaszcza paśmie górskim Cederberg (Watson 2024).

Tytułowy wiersz z *The Other City* upamiętnia Herberta. Podobnie jak wiele elegii, wiersz ten jest estetycznym manifestem, który tworzy intymny związek między poetą a miastem i krajobrazami ważnymi dla Watsona. Warszawa i Kapsztad zostają sobie przeciwstawione w dwóch pierwszych zwrotkach: Kapsztad, miasto „pięknych zachodów i zamachów", gdzie naturalne piękno oraz społeczna trauma są nierozdzielne; i Warszawa, „skarbiec wszystkich tragedii", zrównana z ziemią przez Trzecią Rzeszę, po wojnie ponownie oblężona przez Trzeci Rzym i jego „iluzje nadziei" oraz „urojenia, co gorsza, o beznadziei": „twój kraj, od lat wizja całkowitej daremności" (Watson 2000b: 150). Jakie perspektywy rysują się dla poezji w obu tych miejscach? Druga część wiersza stara się odpowiedzieć na to pytanie:

> Bo byłeś klasykiem, dosłownie: wyższe życie
> zrodziło się z twej rozpaczy. Historia może być,
> jak sam byś napisał, „ciężkim, mdlącym dymem,
> który rozwiewa się" na stulecia, a Polska jej hekatombą.
> Lecz każdy jej zwrot tylko dostrajał twoją ironię
> do wyższej tonacji; każde słowo, któreś napisał,
> stawało się instrukcją, jak można żyć, jak można
> uczyć się nadal żyć, gdy się widziało takie rzeczy. (Watson 2000b: 150)

„Polska hekatomba", „ciężki, mdlący dym, który rozwiewa się" poprzez wieki – to wyraźne nawiązanie do obozów zagłady i, przez implikację, do słów – lub milczenia – Adorna o barbarzyństwie poezji po Auschwitz. Herbert zostaje usytuowany jako następca Różewicza w debacie o konieczności znalezienia

języka poetyckiego, którym można mówić w takich okolicznościach. Watson odnosi się do słynnego klasycyzmu Herberta (por. np. *Dlaczego klasycy* – Herbert 2011b), a także, bez wątpienia, do wpływowego eseju Coetzee'ego *Co to jest dzieło klasyczne – prelekcja*. Coetzee twierdzi, że „klasyk" rodzi się w procesie ciągłego przetwarzania przez następców – w tym przypadku byłby to Różewicz prze-pisany przez Herberta, którego z kolei prze-pisuje Watson (por. Coetzee 2008). W apostrofie do Herberta południowoafrykański poeta pisze:

> Może i wygnano cię ze światłości, ale
> nigdy byś nie nastrajał swoich wierszy w tonacji utraty;
> ni ani razu poddał się tapicerce, styli-
> zowaniu próżni, od dawna naszemu stylowi. (Watson 2000b)

Autor ma tu na myśli postromantyczną poezję krajobrazu, w której biały afrykański poeta poszukuje potwierdzenia samego siebie wśród gestów wydających się obecnie estetycznym ślepym zaułkiem oraz przejawem rasizmu, ponieważ implikują one wizję Afryki pozbawionej ludzi i ich języków; poezję, która straciła subtelność spod znaku Williama Wordswortha (jeśli kiedykolwiek ją miała). Poezja ta stała się „tapicerowaniem" – pozą, konwencją. Następnie Watson odnosi się do języka wyróżniającego Herberta:

> W dzisiejszych czasach nikt w wierszu nie błaga
> rzeki, żeby uczyła „uporu i trwania".
> Nikomu by na myśl nie przyszło poetę wychwalać,
> jak ty, za „nieziemską cierpliwość i ludzką wiarę". (Watson 2000b: 151)

Gorliwość Herberta w używaniu terminów, które nie są już częścią społecznego uzusu, uznana zostaje za wzorcową: „Nic poza tymi zwykłymi, prostymi słowy –/ jak «honor, lojalność, stałość» – zbyt trudnymi,/ by wziąć je do serca". Takie słowa stanowiłyby gramatykę zdań, o których otrzymanie modlił się Herbert „jak o tęczę", będącą „niby łuk ponad językami chaosu" (Watson 2000b: 151–152). To właśnie taka „święta mowa" (kolejna ryzykowna fraza Herberta) stanowi dla południowoafrykańskiego poety „inne miasto" (ang. *the other city*), inną estetykę i szyk wyrazów, które kształtują się „na arenie absurdu,/ czystej kartce". Watson nie ma w sobie tyle wiary i pewności, by samemu stworzyć odpowiednik takiego języka, ale pragnie być do tego zdolnym. Wiersz kończy się powrotem do kapsztadzkich antynomii piękna i brudu („to piękne brudne miasto"), ale końcową nutę stanowi stwierdzenie, że Herbert pozwala wyjrzeć ponad sprzeczności Kapsztadu, do „innego miasta", gdzie „my, żyjący, możemy

się znaleźć// Niektórymi nocami, mówiąc do zmarłych jak do boga" (Watson 2000b: 152).

Ten zaskakująco wzniosły obraz ma swoje źródło w kolejnej aluzji do Coetzee'ego, który umiejscawia Herberta w pełnej wyzwań kulturze literackiej Południowej Afryki. W *Wieku żelaza*, powieści z 1990 roku, emerytowana klasycystka, pani Curren, zostaje poproszona przez zaprawionego w bojach nauczyciela – pana Thabane – o opisanie sceny przemocy, która rozpościera się przed nimi na osiedlu zamieszkanym przez czarnych: „Jaka to zbrodnia? Jak ją nazwać?". Próbując zyskać czas na opisanie zajść swoimi własnymi, a nie cudzymi, słowami, pani Curren odpowiada: „Żeby o tym mówić – szerokim ruchem ręki wskazałam na busz, dymy, zaśmieconą ścieżkę – potrzebny jest język boski" (Coetzee 2004: 106). W elegii Watsona to **Herbert** zostaje nim obdarzony, przez co ucieleśnia marzenie południowoafrykańskiego poety o sztuce jednocześnie historycznie wrażliwej oraz ambitnej estetycznie. Przypomina to o cytacie z Camusa, którego użył jako motta w *In This City*: „Jest piękno i są upokorzeni. Bez względu na trudność tego przedsięwzięcia nie chciałbym nigdy być niewiernym temu pierwszemu i tym drugim".

Pozostaje pytanie: czy da się z pewnością powiedzieć, że to, co Coetzee znajduje w Herbercie i co Watson znajduje w Herbercie, Miłoszu i innych, składa się na tendencję, którą można zaobserwować w literaturze RPA od lat późnego apartheidu po współczesność? Pytanie to jest oczywiście spekulatywne, a podwójnej trudności przysparza fakt, że owe związki są przefiltrowane przez tłumaczenie – w świetle mojej wiedzy Watson był jedynym południowoafrykańskim poetą swojego pokolenia, który przeniósł zainteresowanie literaturą polską na poziom nauki języka i współpracy przy przekładach[9]. Istnieje jeszcze kolejny problem: dotyczy generalizacji kategorii *Europy Środkowej i Wschodniej*, tak jakby istniała tam zunifikowana tradycja, oraz recepcji twórczości wśród całej społeczności literackiej RPA, w której poeci z najróżniejszych środowisk reagują na liczne i różnorodne wpływy.

Dodatkowej trudności przysparza dokładna identyfikacja konkretnego rodzaju relacji: gdy korespondowaliśmy, poeci Douglas Reid Skinner i Robert Berold słusznie podkreślali, że *związek* i *wpływ* nie są tym samym. Skinner – z doświadczeniem poety, redaktora i wydawcy pracującego na niwie literatury południowoafrykańskiej – mówi, że Herbert najprawdopodobniej dał się poznać czytelnikom w RPA dzięki *Selected Poems* (Wierszom wybranym) wydanym

9 Watson pobierał lekcje języka polskiego u Barbary Ledóchowskiej, żony pisarza Włodzimierza Ledóchowskiego i aktywistki na rzecz walki z analfabetyzmem, oraz konsultował z nią swoje tłumaczenia.

w 1968 roku w tłumaczeniu Miłosza i Petera Dale'a Scotta w serii Penguin Modern European Poets. Odegrała ona w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku znaczącą rolę w upowszechnieniu europejskiej poezji pośród globalnej publiczności anglojęzycznej. Sam Skinner poznał dzięki niej Herberta, Brodskiego, Eugenia Montalego, Mandelsztama, Rainera Marię Rilkego, Annę Achmatową, Paula Celana, Vaska Popę, Holuba, Borisa Pasternaka, Jewgienija Jewtuszenkę, Kawafisa, Odiseasa Elytisa, Janisa Ritsosa i Jorgosa Seferisa. Częścią tej nieopowiedzianej jeszcze historii literatury byłaby opowieść o tym, jak poeci RPA zaczęli w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wyglądać poza angielski modernizm okresu międzywojennego – do mniej więcej 1950 roku – i nadążać za swoimi brytyjskimi oraz amerykańskimi kolegami po piórze dzięki serii Penguin Modern European Poets[10].

Wstęp do tomu Herberta, napisany przez Ala Alvareza, był prawdopodobnie niemal tak wpływowy jak same wiersze. Alvarez przekonuje, że gdy w Europie Zachodniej dało się zaobserwować fundamentalny rozziew między poezją a polityką, Herbert był „uporczywie polityczny" – ale nie w kategoriach, które były natychmiast jasne dla większości anglojęzycznych czytelników, ponieważ „złożoność, napięcie i precyzja współczesnej poezji, z jej niejasną retoryką i zależnością od klisz, po prostu nie pasuje do języka polityki". „Jest to zarzut wobec Jewtuszenki" – kontynuuje – „wobec sporej części twórczości Majakowskiego, wobec *Hiszpanii* Audena albo wobec tandetnego marksizmu młodego Spendera. Zarzut ten sprowadza się do przekonania, że poezja polityczna, jako poezja, musi być stosunkowo, ale rozbrajająco prosta" (Alvarez 1968: 9). Brzmi to podobnie do sądu Watsona na temat współczesnych mu marksistów, nawet jeśli jest on raczej zero-jedynkowy. Herbert to ironista, mówi Alvarez, ale jego ironia jest z rodzaju „szepczących", jest to ironia „zagrożonego człowieka", który rozpoznaje „swoją własną nieefektywną kruchość w obliczu parowego walca siły politycznej" (Alvarez 1968: 12). Należy także do klasycystów, a to przez wzgląd na ich fascynację Grekami i „sztywną intelektualną kontrolę" nad wierszowym poszukiwaniem „jakiegoś platońskiego miejsca spoczynku". Pisarstwo Herberta to poezja bezpośredniości i niedomówienia, samoświadomie pozbawiona iluzji; „napięcie między ideałem a rzeczywistością jest kręgosłupem, na którym wspiera się cała jego twórczość" (Alvarez 1968: 13).

Dlaczego i jak bardzo owe cechy poezji Herberta mogły przemawiać do południowoafrykańskich poetów w latach osiemdziesiątych XX wieku? We wnikliwym omówieniu poezji lirycznej okresu apartheidu i lat późniejszych

10 Odwołuję się tu do prywatnej korespondencji wymienianej w dniach 3–5 czerwca 2023 roku.

zawartym w *Cambridge History of South African Literature* Dirk Klopper twierdzi, że wspólnym mianownikiem dla wielu pokoleń anglojęzycznych poetów RPA jest lęk związany z autentycznością. Watson zgadza się, że korzenie problemu sięgają Pringle'a i jego następców, którzy próbowali zreprodukować brytyjski romantyzm w kolonii. Lęk ten jednak jeszcze bardziej się nasilił – nie tyle przez niestabilność modernizmu, który w drugiej połowie XX wieku żył półtrwaniem w RPA, ile przez klęskę rozwiązań liberalnych czy też w ogóle klęskę liberalno-racjonalnej *episteme* skonfrontowanej z nacjonalizmami – najpierw afrykanerskimi, później afrykańskimi (Klopper 2012: 587–593). Jeśli, zgodnie z tezą Kloppera, pragnienie autentyczności – razem z lękiem przed porażką – jest kluczowe dla tej długiej i pełnej napięć historii, to nie jest zaskakujące, że cechy polskiej poezji wyliczone przez Alvareza silnie rezonowały w RPA.

Jeżeli z tych rozważań wyłania się jakiś schemat, który pozwala wyróżnić dla owej poezji szczególny rodzaj modernizmu – modernizmu w tytułowej tonacji molowej – to brzmi on następująco: w kontekście obaw, które charakteryzują większość południowoafrykańskiej poezji dawnej i współczesnej (przede wszystkim pisanej po angielsku przez białych poetów) – obaw powstałych w warunkach kolonialnych, a następnie potencjalnie rewolucyjnych – zwrot ku Europie Środkowej i Wschodniej umożliwiał odnalezienie przystani, bezpieczniejszego głosu, który opierał się historycznemu chaosowi. Poeci, których przyciągała tego typu wrażliwość, mogli w ten sposób mierzyć się z przemocą przenikającą RPA z pewnego rodzaju dystansu, z niedopowiedzianą szczerością, a jednocześnie w pełni rejestrować podpowierzchniowe wrzenie. Zwrot ten nie musi być wyłącznie domeną białego poety obawiającego się zmarginalizowania czy wyparcia. W reakcji na klęskę postapartheidowego rządu w zakresie wcielania w życie aspiracji do walki o wolność Mangaliso Buzani – poeta z Gqeberhy – napisał *The Girl at the Market Square* (Dziewczynę na targu):

> Pod skwarzącym słońcem
> dziewczyna ze skrzynią gruszek na głowie
> krzyczy Gruszki-Gruszki!
> Dziewczyna jest mokra
> słońce grzeje
> dziewczyna krzyczy Gruszki-Gruszki!
> Nikt nie kupuje
> nawet jednej gruszki
> Dziś ma pecha
> Ptak jakiś mówi że ona marzy
> by wszystkie opadłe liście

mogły stać się ludźmi
i wykupić wszystko
Marzenia się nie spełniają
pod skwarzącym słońcem
dziewczyna modli się do księżyca
ale księżyca nie widać
nie słyszy jej modlitw
Ze skrzynią pełną gruszek
dziewczyna idzie do domu
by obrać ziemniaki dla matki
Dziewczyna która obiera ziemniaki
dla swojej matki
to dziewczyna która sprzedawała gruszki
na targu[11].

Buzani jest jednym ze współgospodarzy klubu poetyckiego, którego powstanie zainicjował Berold – poeta i wieloletni redaktor czasopisma „New Coin". Berold powiedział mi, że choć Buzani przez długi czas podziwiał poetów hiszpańskich i latynoamerykańskich, zwłaszcza Federica Garcíę Lorcę i Césara Vallejo, to kiedy dołączył do klubu w 2014 roku, odkrył też twórczość Różewicza. Raz w roku czyta się tam wybór poetów z Europy Środkowej i Wschodniej z tomu *Poetry of the Survival* (Poezja przetrwania) pod redakcją Daniela Weissborta (1991)[12]. Wśród wierszy napisanych przez członków klubu znajduje się uderzający utwór Berolda pt. *The Mirror* (Lustro)[13]. Jego podmiot, podczas podróży samochodem na wieś, kątem oka zauważa samego siebie w lusterku wstecznym:

w lustrze gałęzie
wyrosły mi z głowy z pleców
mocne liśćmi ¶

11 Wiersz niepublikowany – cytuję dzięki uprzejmości autora.

12 Informacje z prywatnej korespondencji wymienionej z Robertem Beroldem w dniach 4–6 lipca 2023 roku.

13 Robert Kusek zauważa, że istnieje kilka wierszy Różewicza, w których pojawia się motyw lustrzanego odbicia (m.in. *Obraz*, *Dopełnienie*, *Zadanie domowe*), nie tyle dającego spokój i otuchę, ile budzącego niepewność. Związek ten może wskazywać zarówno na wpływ, jak i swoistą bliskość (na podstawie korespondencji wymienionej z Robertem Kuskiem 24 września 2023 roku).

spojrzałem w swe serce
czarna krew historii nadal nie zeschła
słońce wciąż próbuje świecić mimo litych chmur

słupy telekomunikacyjne kątem oka
widziałem jednym okiem drogę
drugim lustro

niebo stało w ogniu
moja twarz była językiem płomieni
gałęzie wyrosły mi z pleców gęste liśćmi (Berold 1999)

Obraz w lusterku wydaje się obcy i bolesny – prowadzi to do szokującego momentu samo-nie-rozpoznania. Podmiot staje się nagle świadomy wpływu historii i okoliczności na samego siebie – na to, czym się staje. Jeśli wiersz ten ma jakiekolwiek korzenie w postromantycznej introspekcji lirycznej, to z całą pewnością narusza tę tradycję.

W tomiku *In Praise of Hotel Rooms* (Pochwała pokoi hotelowych) Fiona Zerbst – kapsztadzka poetka wywodząca się z byłej Niemieckiej Republiki Demokratycznej, a przez część dorosłego życia mieszkająca w Ukrainie – ogłasza *I Find No Solace* (Nie znajduję pocieszenia), m.in. w reakcji na europejski kryzys uchodźczy 2015 roku. Jak sama twierdzi, wiersz ten został napisany z myślą o Herbercie:

Biedota nie kończy się w pieśniach
Rosyjskich bardów, a śnieg

Leży smętnie na szybach, świąt nie czuć.
Europa, potknięta na lodzie, ślizga się

w czerni historii. Skulone ptaki
znieruchomiały na zlodzonej rzece. (Zerbst 2020a)

Podobnie jak Watson wyobrażał sobie Herberta odnoszącego się do sytuacji w RPA, Zerbst projektuje Herberta zwracającego się do europejskiej teraźniejszości. W zakończeniu wiersza wspomniani zostają „greccy tragicy,/ którzy kochali piękno tak samo jak my". W utworze napisanym z myślą o Miłoszu, *After Loss* (Po stracie), podmiot Zerbst wspomina wycieczkę górską ze zmarłą ukochaną osobą na Półwyspie Przylądkowym:

> …Ta linia kamieni i sosen,
> lśniąca spomiędzy kruszących się chmur,
> przypomina mi o dniu, który spędziliśmy
> blisko siebie nawzajem, dysząc wspólnie
> wzdłuż ścieżki. Gdy straciłam cię,
> straciłam całe połacie ziemi – nieogrodzone
> dziedzictwo – i zyskałam ciemność
> tego dnia, który nagli… (Zerbst 2020b)

„Nieogrodzone dziedzictwo" jest dystynktywnie miłoszowskie. Zerbst organizuje swoją poezję w regularne zwrotki o starannych kadencjach i delikatnych rymach; ta formalna dokładność nadaje spójności jej bezpośredniemu, nieoficjalnemu językowi.

W dyskusji z Kelwynem Sole'em – przeprowadzonej na łamach radykalnego pisma „Staffrider" ukazującego się od 1990 roku – Skinner przedstawił swój wiersz *The View* (Widok) jako „rodzaj manifestu". Co ciekawe, wyróżnia się on podobną jasnością obserwacji i lekko ironicznym zakończeniem, tak jak wiersze Zerbst. W wierszu *The View* czytamy:

> Deszcz. Kolory ciemnieją. Światło
> wcześnie zachodzi i włącza się światła.
> A niekończąca się zieleń zatoki
> Ciągnie się aż od
>
> Opuszczonych portów i nieczynnych dźwigów
> Za wyspę zrabowanych dni,
> Za płynący na zachód tankowiec
> z ropą po burty. Ciągnie się aż za
>
> Leniwą krzywiznę wybrzeża
> Do rozmytej linii horyzontu
> Gdzie samolot wzlatuje powoli,
> Krążąc coraz szerzej, ponad
>
> Góry pokryte chmurami.
> Odlatuje na północ i dalej.
> Słowa nie wstrzymają tego, co się dzieje.
> *To one* są tym, co poszło nie tak. (Skinner 1988)

Scena ta opowiada zarówno o topografii, jak i o historii, a Robben Island („wyspa zrabowanych dni") pozostaje na styku tych planów pojęciowych. Ukazane wydarzenia odzwierciedlają codzienną, monotonną rutynę brzydkiej nowoczesności (załadowany ropą tankowiec, samolot odlatujący do bogatszych krajów Północy), ale to wewnętrzny chaos języka jest przestrzenią, w której rodzi się niszczycielska siła późnego apartheidu.

W tomie *Separating the Seas* (Rozdzielając wody mórz) poeta Kobus Moolman podejmuje ekstremalny wysiłek odszukania estetyki, która może oddać sprawiedliwość dziwaczności i fizyczności „znalezionych" (ang. *found*) przedmiotów i sytuacji dnia codziennego. Moolman powiedział mi, że jego zainteresowanie poezją Europy Środkowej zaczęło się od zbioru *Child of Europe. A New Anthology of East European Poetry* pod redakcją Michaela Marcha (1990); następnie przeczytał też wspomniany przez Berolda zbiór wierszy *The Poetry of Survival* w wyborze Weissborta[14]. W *Separating the Seas* widać wpływ tej poezji – jest on szczególnie silnie dostrzegalny w tym, jak wiersze starają się aktualizować „ten drugi brzeg" w zwykłym, powszednim obrazowaniu (Moolman 2007a). Wypisy z notatnika poety przeplatają się tam z maniakalnymi fragmentami, takimi jak ten: „[on] pisze w stanie wyczerpania; jego ramię płonie, szyja sztywnieje jak stary, zardzewiały wiatrak. Pisze tak, jak gdyby już spał" (Moolman 2007a); inne mówią o frustracji: „cały dzień, w każdej chwili, wrażenie, że zostawiłem się gdzieś i wszystko, co ze mnie zostało, jest twardą, zimną, szklaną szybą" (Moolman 2007b). Zbiór ten zawiera odarte z komentarza obserwacje socjologiczne, jak np. *Costs of Living* (Koszty życia) – supermarketową listę cen podstawowych produktów – albo *When There Is No Food* (Gdy nie ma jedzenia), w którym osoba mówiąca wyjaśnia, co trzeba zrobić w podobnej sytuacji: „Wstawiam wodę na ogień", „podgrzewam ją, jak gdybym miał do niej wrzucić mączkę mealie", „potem pijemy wodę i idziemy do łóżka" (Moolman 2007c). W *Transfiguration* (Transfiguracji) konwencjonalny obraz Chrystusa skąpanego w eterycznym świetle, oczekującego na ukrzyżowanie i zmartwychwstanie, jest przedstawiony w sposób aż nazbyt ludzki:

> Tylko ciemne usta
> Wskazujące wzwyż. ¶

14 Informacje z prywatnej korespondencji wymienionej z Kobusem Moolmanem 23 sierpnia 2023 roku.

Tylko krwawe oko
W środku jego dłoni.

Jednym ruchem
mokrego języka

jednym rzutem
starego oka

ciągnie noc za sobą
w górę po drabinie. (Moolman 2007d: 3)

Poezja Moolmana potwierdza obserwację Berolda, że „Różewicz i niektórzy inni poeci Europy Wschodniej unikają «ja» nawet w liryce bezpośredniej, ale w żadnym razie nie usuwają emocji". Ich język często jest „powierzchowno-prozaiczny, składa się z krótkich wersów i subtelnych rymów, charakteryzuje się silnym, acz nieoczywistym ładunkiem emocjonalnym"[15]. Podobnie wypowiada się na temat Herberta Skinner: chodzi w jego twórczości o „skupienie się na «przedmiocie» i o prezentowanie go w szczegółach, podczas gdy faktyczny cel leży gdzie indziej; o utrzymywanie nadziei, że uważny czytelnik zinterpretuje wystawę sklepową jako coś, przez co patrzy się w dal"[16].

W swojej interpretacji *Pięciu* Herberta, od której zacząłem, Coetzee zauważa: „przejście od «ponieważ»" – ponieważ pięciu zachowuje przed egzekucją swoją „zwyczajność" – do „zatem" (a zatem można pisać wiersze o greckich pasterzach) „należy nie do logiki, lecz do retoryki: ma być przekonujące, ale jego zdolność przekonywania wypływa z zapierającego dech w piersiach skoku nad otchłanią *non sequitur*. […] Wiersz nie przeprowadza argumentacji. […] On sam jest argumentem". Jeśli ten wiersz jest o czymkolwiek – to jest o władzy, o „władzy, jaka byłaby niezbędna, by narzucić sztuce i historii logikę konkurencyjną" (Coetzee 2011: 241). Ostatecznie *Pięciu* stanowi w tej lekturze wiersz, który przeciwstawia się interpretacji jako takiej, co zdaje się odpowiadać atmosferze cenzury.

Równolegle z esejem na temat herbertowskich zmagań z cenzurą Coetzee pisał również dialogi, które miały pojawić się we wspomnianym na początku tego eseju zbiorze *Doubling the Point*, a także swoją siódmą powieść, *Wiek*

15 Z prywatnej korespondencji wymienionej z Robertem Beroldem 6 lipca 2023 roku.

16 Z prywatnej korespondencji wymienionej z Douglasem Reidem Skinnerem 11 lipca 2023 roku.

żelaza, która opowiada o innej klasyczce, emerytowanej profesorce – pani Curren. W *Doubling the Point* Coetzee wypowiada się na temat tej powieści w następujący sposób:

> Dla mnie jako pisarza, jako *tego* pisarza, wynik zmagań o to, co ma prawo do statusu dzieła klasycznego w Afryce Południowej, jest nieistotny. Liczy się, że konkurs ma w ogóle miejsce, że martwi mają głos, nawet ci, którzy mówią z zupełnie niemożliwej do obrony pozycji historycznej. Więc: nawet w wieku żelaza litość nie jest uciszona.

Dodaje: „dokonało się, skorzystałem z władzy, która została mi dana" (Coetzee 1992: 250). Jest to odpowiedź opierająca się interpretacji, stanowisko, które Coetzee zajmował jeszcze przed *Wiekiem żelaza*, a zwłaszcza od czasu publikacji *Życia i czasów Michaela K.*, powieści, której bohater wyróżnia się przede wszystkim stawianiem interpretacji oporu. Jest dla mnie oczywiste, że zdolność odpierania interpretacji, z której korzysta pisarz wywodzący się z kultury stawiającej przed nim niemożliwe do spełnienia wymagania polityczne, wynikała w dużej mierze z wpływu Europy Środkowej, w tym przypadku szczególnie Herberta, który w Polsce – w *Pięciu* – wykorzystał całą dostępną sobie moc, zanim jego wiersz został przeczytany przez Coetzee'ego w Kapsztadzie. Obserwując Herberta, Coetzee – bądź raczej zrobiła to pani Curren – zabrał głos.

przełożyła Dobromiła Kasprzyk

| Bibliografia

Źródła

Abrahams Lionel (1984), *Place*, w: tegoż, *Journal of a New Man*, AD Donker, Johannesburg, s. 26–28.

Berold Robert (1999), *The Mirror*, w: tegoż, *Rain Across a Paper Field*, Gecko Poetry, Durban, s. 55.

Buzani Mangaliso (2025), *The Girl at Market Square*, niepublikowane – dzięki uprzejmości autora.

Coetzee John Maxwell (1992), *Doubling the Point. Essays and Interviews*, red. David Attwell, Harvard University Press, Cambridge.

Coetzee John Maxwell (1993), *Homage*, „The Threepenny Review", nr 53, s. 5–7.

Coetzee John Maxwell (2004), *Wiek żelaza*, przeł. Anna Mysłowska, Znak, Kraków.

Coetzee John Maxwell (2008), *Co to jest dzieło klasyczne? – prelekcja*, w: tegoż, *Dziwniejsze brzegi. Eseje literackie 1986–1999*, przeł. Anna Skucińska, Znak, Kraków, s. 7–32.
Coetzee John Maxwell (2011), *Zbigniew Herbert i figura cenzora*, w: tegoż, *Obraza. Eseje o cenzurze*, przeł. Michał Król, Znak, Kraków, s. 225–246.
Herbert Zbigniew (2011a), *Pięciu*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. Ryszard Krynicki, a5, Kraków, s. 138–140.
Herbert Zbigniew (2011b), *Dlaczego klasycy*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. Ryszard Krynicki, a5, Kraków, s. 359–360.
Herbert Zbigniew (2024), *Five Men*, przeł. Czesław Miłosz, Peter Dale Scott, w: tegoż, *Selected Poems*, wyb. i wstęp John Maxwell Coetzee, Alissa Valles, Penguin Books, London, s. 57–59.
March Michael, red. (1990), *Child of Europe. A New Anthology of East European Poetry*, Penguin Books, London.
Miłosz Czesław (1994), *Realizm*, w: tegoż, *Na brzegu rzeki*, Znak, Kraków, s. 25–26.
Moolman Kobus (2007a), *Messages from the Other Shore*, w: tegoż, *Separating the Seas*, University of KwaZulu-Natal Press, Scottsville, s. 1.
Moolman Kobus (2007b), *Standing Shots*, w: tegoż, *Separating the Seas*, University of KwaZulu-Natal Press, Scottsville, s. 25.
Moolman Kobus (2007c), *When There Is No Food*, w: tegoż, *Separating the Seas*, University of KwaZulu-Natal Press, Scottsville, s. 3.
Moolman Kobus (2007d), *Transfiguration*, w: tegoż, *Separating the Seas*, University of KwaZulu-Natal Press, Scottsville, s. 37.
Skinner Douglas Reid (1988), *The View*, w: tegoż, *The Unspoken*, Carrefour Press, Cape Town, s. 3.
Watson Stephen (1993), *„Bitten-off Things Protruding". The Limitations of South African English Poetry, Post-1948* [niepublikowana praca doktorska], University of Cape Town, Cape Town.
Watson Stephen (2000a), *Still Life*, w: tegoż, *The Other City. Selected Poems, 1977–1999*, David Philip Publishers, Cape Town, s. 144.
Watson Stephen (2000b), *The Other City*, w: tegoż, *The Other City. Selected Poems, 1977–1999*, David Philip Publishers, Cape Town, s. 150–152.
Watson Stephen (2010a), *Hannah Hunter Watson*, w: tegoż, *The Music in the Ice. On Writers, Writing & Other Things*, przedm. Christopher Hope, Penguin Books (South Africa), s. 357–372.
Watson Stephen (2010b), *Late Milosz*, w: tegoż, *The Music in the Ice. On Writers, Writing & Other Things*, przedm. Christopher Hope, Penguin Books (South Africa), Johannesburg, s. 59–69.
Watson Stephen (2024), *In These Mountains. A Collection of Cederberg Writing by Stephen Watson*, red. Tanya Wilson, Hugh Corder, Pentrich Press, Cape Town.

Weissbort Daniel, red. (1991), *The Poetry of Survival*, Anvil Press, Vancouver.
Zerbst Fiona (2020a), *I Find No Solace*, w: tejże, *In Praise of Hotel Rooms*, Dryad Press, Cape Town, s. 48.
Zerbst Fiona (2020b), *After Loss*, w: tejże, *In Praise of Hotel Rooms*, Dryad Press, Cape Town, s. 20.

Opracowania

Alvarez Al (1986), *Introduction*, w: Zbigniew Herbert, *Selected Poems*, przeł. Czesław Miłosz, Peter Dale Scott, wstęp Al Alvarez, Penguin Books, London, s. 9–15.
Crewe Jonathan (2016), *In the Middle of Nowhere. J.M. Coetzee in South Africa*, University Press of America, Lanham.
Klopper Dirk (2012), *The Lyric Poem During and After Apartheid*, w: *The Cambridge History of South African Literature*, red. David Attwell, Derek Attridge, Cambridge University Press, Cambridge, s. 587–606. https://doi.org/10.1017/CHOL9780521199285.030
Kusek Robert (2023), *South Africa-sur-Nemunas. Transnational Hinterlands in Dan Jacobson's „Heshel's Kingdom"*, „English in Africa", nr 2, s. 1–27. https://doi.org/10.4314/eia.v50i2.1

| Abstract

David Attwell

Modernism in a Minor Key: Central European Resonances in South African Writing of the 1980s and After

This article investigates the presence of Central European literary tradition in South Africa over the last five decades, which has so far remained largely un- or under-recognised. Fleshed out by archival research (J.M. Coetzee, Stephen Watson), as well analysis of previously unpublished works and a series of interviews conducted with selected South African poets (e.g. Douglas Reid Skinner, Robert Berold, Fiona Zerbst), this article claims that the identification with Central Europe has produced a distinct kind of modernism in South African literature – one that involves the valorisation of certain aesthetic attributes in a climate of historical, social, and political catastrophe.

Keywords: Central European poetry; South African literature; apartheid; modernism

| Bio

David Attwell – profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Zachodniego Przylądka (Kapsztad) oraz emerytowany profesor Uniwersytetu w Yorku, jeden z największych światowych specjalistów w zakresie historii literatury południowoafrykańskiej. Jest autorem trzech monografii (w tym krytycznej biografii Johna Maxwella Coetzee'ego zatytułowanej *J.M. Coetzee and the Life of Writing*, 2015), redaktorem zbioru esejów i wywiadów Coetzee'ego *Doubling the Point. Essays and Interviews* (1992) oraz *The Cambridge History of South African Literature* (2012), jak również autorem imponującej liczby artykułów i esejów poświęconych literaturze postkolonialnej.
E-mail: david.attwell@york.ac.uk
ORCID: 0000-0002-8849-8362