

WIT PIETRZAK

William Butler Yeats i *Wielkanoc 1916*, czyli wypisy z wysokiego modernizmu¹

Późniejszą twórczość Williama Butlera Yeatsa – począwszy od tomu *Powinności* (*Responsibilities*, 1914) – często określa się jako przykład poetyki wysokiego modernizmu². Termin ten powraca szczególnie często w krytyce poświęconej jego najbardziej znanej książce poetyckiej, *Wieży* (1928). Jego sztuki teatralne w równym stopniu co wiersze odzwierciedlają estetykę modernistyczną. Pomimo że sam Yeats wyraźnie odżegnywał się poetyki Ezry Pounda, Thomasa Stearnsa Eliota, a w latach 30. także Wystana Hugh Audena, dzieła, które powstawały od drugiej dekady XX w., na stałe wpisały się w pejzaż międzynarodowego modernizmu³. Być może żaden z wierszy Yeatsa, ani *Drugie przyjście*, ani *Wieża* czy *Odjazd do Bizancjum*, nie wpisuje się w szeroki kontekst estetyki międzywojnia tak pełnie, jak elegia *Wielkanoc 1916* z tomu *Michael Robartes i tancerka* (*Michael Robartes and the Dancer*, 1921). W niniejszym szkicu skupiam

¹ Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/02782.

² Przejrzyście ukazuje aspekty modernistyczne w późniejszej twórczości Williama Butlera Yeatsa Ronald Bush – zob. *Yeats and Modernism*, w: *Yeats: An Annual of Critical and Textual Studies*, red. R.J. Finneran, New York 1995, s. 21–29.

³ Pragnienie Yeatsa – obsesyjnie powracające w jego wypowiedziach od roku 1901 – by oczyścić język poetycki zarówno w sztukach, jak i w liryce ze zbędnych ornamentów, epitetów i abstrakcji oraz sprowadzić scenografię do absolutnego minimum, z łatwością można dostrzec w postulatach imagizmu Ezry Pounda i teatrze Samuela Becketta. W liście do przyjaciela George’a Russella z 14 maja 1903 r. Yeats pisał: „[...] koniec ostatniego stulecia pełen był przedziwnego pragnienia, by wydobyć się z formy, by zdobyć pewnego rodzaju bezcielesne piękno, teraz zaś wydaje mi się, że daje się odczuć przeciwny impuls [...] impuls, by stworzyć formę, by zrealizować piękno w jak największym stopniu” (*The Collected Letters of W.B. Yeats. Volume III: 1901–1904*, red. J. Kelly, R. Schuchard, Oxford 1994, s. 369). Przeł. – W.P.

się na odczytaniu tego wiersza w odniesieniu do kluczowych pojęć wysokiego modernizmu: mitu, dialektyki *sacrum* i *profanum* oraz współzależności doświadczenia indywidualnego i narodowego. W ten sposób w wierszu ukazana zostaje przestrzeń napięć, ambiwalencji oraz nagłych zwrotów formalno-rejestrowych, które nie pozwalają na żadne ostateczne rozstrzygnięcia interpretacyjne.

Elegia Yeatsa upamiętnia przywódców irlandzkiego powstania wielkanocnego z roku 1916, którzy po jego upadku zostali skazani na śmierć. Samo powstanie wywołały nastroje antybrytyjskie nasilające się pośród przedstawicieli ugrupowań nacjonalistycznych w Irlandii. Po tym, jak Anglia po raz kolejny odroczyła wprowadzenie w życie wniosku uznającego niepodległość Irlandii na czas trwania I wojny światowej, irlandzcy separatyści powzięli plan zbrojnego powstania przeciw uzurpatorowi w godzinie jego największego osłabienia. Jednak od początku przywódcy powstania musieli zmagać się z przeciwnościami; społeczeństwo irlandzkie w większości nie popierało prób gwałtownego oddzielenia się od Wielkiej Brytanii, a znaczna część wręcz sobie tego nie życzyła. Ostatecznie na kilka dni przed planowanym rozpoczęciem powstania rząd lojalistyczny dowiedział się o całym przedsięwzięciu. Jednak mimo że w Dublinie w poniedziałek wielkanocny 25 kwietnia 1916 r. zebrało się tylko około siedmuset żołnierzy, głównodowodzący wojsk ochotniczych Patrick Pearse zdecydował się przystąpić do natarcia. Przejęto budynek poczty w centrum miasta oraz kilka innych punktów strategicznych. Pearse i James Connolly, drugi dowódca, liczyli, że Anglia, z jednej strony uwikłana w konflikt na kontynencie, a z drugiej obawiająca się straty cennych fabryk i portu w samym Dublinie, nie zaangażuje całych sił. W poniedziałek po południu Pearse odczytał tłumom zgromadzonym na Sackville Street (od roku 1924 O'Connell Street) deklarację wojny przeciw angielskiemu najeźdźcy: „Irlandia, za naszym pośrednictwem, zwołuje swe dzieci pod swój sztandar i rusza do walki o wolność”⁴. Anglia odpowiedziała zdecydowanie i już pod koniec tygodnia było jasne, że powstanie musi upaść. W sobotę 29 kwietnia Pearse ogłosił kapitulację.

W pierwszych dniach po rebelii opinia publiczna była jej nieprzychylna czy wręcz otwarcie wroga. Otoczenie Yeatsa, który w trakcie powstania bawił w idyllicznie położonym wiejskim domu swego przyjaciela, Williama Rothensteina, w Anglii, na

⁴ J. O'Beirne Ranelagh, *Historia Irlandii*, przeł. K. Baczyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Warszawa-Gdańsk 2003, s. 176.

wieści o zbrojnym wystąpieniu zareagowało z goryczą. Siostra poety, Susan Mary Yeats (przez przyjaciół i rodzinę nazywana Lily), w liście do amerykańskiego mecenasa sztuki, prawnika i przyjaciela Yeatsa Johna Quinna pisała:

czy kiedykolwiek słyszano o tak dziecinniałym akcie szaleństwa – bystre dzieciaki – w całej Irlandii nie ma ani jednej osoby, której sytuacja nie pogorszyłaby się w wyniku działań ostatnich dwóch tygodni⁵.

Wieloletnia patronka, przyjaciółka i współpracowniczka Yeatsa, Lady Augusta Gregory, za powstanie winiła skrajnych nacjonalistów związanych z ugrupowaniem Sinn Fein, choć zarówno ona, jak i Yeats byli wstrząśnięci faktem, że osobiście znali niektórych z przywódców⁶: Pearsa (szkole, której Pearse był dyrektorem, Yeats udzielił pozwolenia na wystawianie dowolnych jego sztuk), Thomasa MacDonagha (poetę i nauczyciela, który jeden ze swoich tomików dedykował Yeatsowi) oraz bliską Yeatsowi od wczesnych lat 90. XIX w. Constance Markiewicz⁷. Wydawało się, że porażka powstania jest ostateczna.

Nie tyle jednak rebelia Wielkiego Tygodnia dokonała zmiany w myśleniu Irlandczyków, ile jej następstwa. Spośród dziewięćdziesięciu powstańców skazanych na śmierć za udział w powstaniu stracono, mimo nasilających się protestów, aż piętnastu.

Po pierwszych dniach

urzędnicy wpadli w panikę, wprowadzono stan wojenny i aresztowano więcej ludzi, niż wzięło udział w powstaniu. Bez procesu aresztowany i rozstrzelano Sheehy'ego Skeffingtona, pacyfistę, który nie brał udziału w powstaniu⁸.

Autorem tak agresywnej polityki Anglii był generał sir John Maxwell, dla którego rebelia była aktem najwyższej zdrady. Sprawę postawił więc jasno: „[...] zamierzam doprowadzić do

⁵ R.F. Foster, *W.B. Yeats: A Life. II. The Arch-Poet*, Oxford 2005, s. 45. Przeł. – W.P.

⁶ R.F. Foster, *W.B. Yeats*, s. 48.

⁷ To akcent polski: Constance Gore-Booth w roku 1897 wyjechała z rodzinnego Sligo, aby studiować malarstwo w Paryżu. Tam poznała polskiego artystę hrabiego Kazimierza Dunin-Markiewicza, za którego wyszła za mąż we wrześniu 1900 r.

⁸ D. McCartney, *Od Parnella do Pearse'a*, w: *Historia Irlandii*, red. T.W. Moody, F.X. Martin, przeł. M. Goraj-Bryll i E. Bryll, Poznań 1998, s. 304.

tęgo, że przez sto lat [te piekielne typki – W.P.] nie odważą się nawet pomyśleć o zdradzie”⁹. Szybko jednak okazało się, że brutalne rozprawienie z powstańcami przynosi skutek odwrotny od zamierzonego. Georg Bernard Shaw ostrzegał, że krwawo rozprawiając się z rebeliantami, rząd „kanonizuje swych więźniów”¹⁰. Rzeczywiście, na przestrzeni kilku tygodni powstanie stało się symbolem odrodzenia heroicznej Irlandii. Maud Gonne, skrajna nacjonalistka i niespełniona miłość Yeatsa, tak podsumowała rebelię w liście do poety: „[...] przygniata mnie tragedia i ogrom poświęcenia naszych rodaków i rodaczek. Wzniesli sprawę irlandzką ponownie do poziomu tragicznego dostojęstwa”¹¹. Dla Gonne nie ulegało wątpliwości, że powstanie było konieczną ofiarą na rzecz odrodzenia. Dla Yeatsa sprawa nie była tak oczywista.

Jeszcze w połowie maja Yeats daleki był od jednoznacznego określenia swoich odczuć związanych z powstaniem. Choć w liście do Lady Gregory adresowanym na 11 maja pisał:

[...] nie widzę powodu, by wierzyć, iż delikatny instrument Sprawiedliwości jest używany w Dublinie precyzyjnie. Próbuję pisać wiersz o tych, którzy zostali poddani egzekucji – „piękno straszliwe ponownie się narodziło”¹².

Już 23 maja przyznał w liście do Quinna: „ciągle wracam myślami do przeszłości, zastanawiając się, czy mogłem zrobić coś, co zwróciłoby tych młodych ludzi [powstańców – W.P.] w innym kierunku”¹³. Świętość ofiary, która dla Maud Gonne wydawała się niekwestionowalna, dla Yeatsa była naznaczona licznymi wątpliwościami. Długie miesiące zajęło mu też danie im artystycznego wyrazu. Sformułowanie, którym posłużył się w liście do Lady Gregory – „piękno straszliwe ponownie się narodziło” – jest oczywiście refrenem wiersza, którego kompozycję Yeats datował na 25 września 1916 r. *Wielkanoc 1916* po raz pierwszy pojawiła się drukiem na początku roku 1917 w formie pamfletu wydrukowanego w dwudziestu pięciu egzemplarzach, a oficjalnie dopiero 23 października 1920 r. w „New Statesman”. Yeats zwlekał z publikacją – choć ostateczną formę wiersz uzyskał bardzo szybko¹⁴ –

⁹ J. O’Beirne Ranelagh, op.cit., s. 178.

¹⁰ Cyt. za: J. O’Beirne Ranelagh, op.cit., s. 179.

¹¹ *The Gonnes – Yeats Letters 1893–1938*, red. A. MacBride White, A.N. Jeffaresa, New York 1993, s. 372. Przeł. – W.P.

¹² *The Letters of W.B. Yeats*, red. A. Wade, London 1954, s. 613. Przeł. – W.P.

¹³ Ibidem, s. 614. Przeł. – W.P.

¹⁴ Yeats przez całe życie przerabiał swoje dzieła; skrajnym przypadkiem był dramat *The Shadowy Waters*, który poeta na przestrzeni dwudziestu dwóch lat

po części być może dlatego, że nie chcieli przedwcześnie zabierać głosu w konflikcie między nacjonalistami, z którymi coraz więcej go dzieliło, a republikanami, do których nigdy się nie zaliczał. Wiersz od samego początku wydał się radykałom kontrowersyjny. W liście z 8 listopada 1916 r. Gonne wyznała:

[...] nie podoba mi się twój wiersz, nie jest godzien ciebie i przede wszystkim nie jest godzien tematu [...] poświęcenie nigdy jeszcze nie przemieniło serca w kamień, choć uczyniło wielu nieśmiertelnymi i tylko dzięki niemu ludzkość może wznieść się do Boga¹⁵.

Gonne pragnęła bowiem wiersza gloryfikującego powstańców, jej zdaniem świętych męczenników dla sprawy irlandzkiej, a przecież „fundamentem *Wielkanocy 1916* jest wątpliwość”¹⁶.

Tytuł *Wielkanoc 1916* odwołuje się do wcześniejszego wiersza, *Wrzesień 1913* z tomu *Powinności*, w którym poeta bezpardonowo diagnozuje upadek współczesnej Irlandii:

Rozum ci wrócił, więc czy nie dość
 Palcami gmerać w brudnej kasie,
 Grosiki składać, drżąc przed biedą,
 I za pacierzem klepać pacierz,
 Aż szpik z kości wyssiesz cały
 Modlić się masz i ciućać, człeku:
 Irlandii romantycznej umarły ideały,
 W grobie z O’Learym na wieki wieków¹⁷.

Oto świat zdominowany przez kulturę pieniądza, w którym prym wiodą „bezrozumnie złośliwi” starcy – jak „sklepikarz Paudeen” z wiersza o tym samym tytule¹⁸. Nie ma tu miejsca na bohaterskie czyny, romantyczny bunt przeciw bylejakości i konformizmowi. Tego rodzaju krytyka to kontestacja zakłamanej burżuazji bliska nie tylko romantykowi, ale też Poundowi

(po raz pierwszy wzmiankował, że pisze dramat w roku 1884, finalna wersja powstała około roku 1907) przepisywał wielokrotnie. Na rozwiązania, które znamy z finalnej wersji *Wielkanocy 1916*, Yeats wpadł już w fazie szkiców – zob. *Michael Robartes and the Dancer. Manuscript Materials*, red. T. Parkinson, A. Brannen, Ithaca 1994, s. 67–89.

¹⁵ *The Gonne – Yeats Letters...*, s. 384. Przeł. – W.P.

¹⁶ B. Levitas, *War, 1914–1923*, w: *W.B. Yeats in Context*, red. D. Holdeman, B. Levitasa, Cambridge 2010, s. 48. Przeł. – W.P.

¹⁷ W.B. Yeats, *Wrzesień 1913*, przeł. M. Kłobukowski, w: idem, *Wiersze wybrane*, red. W. Rulewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 45. Przeł. zm. – W.P.

¹⁸ W.B. Yeats, *Paudeen*, przeł. A. Izdebska, M. Świerkocki, w: idem, *Wiersze wybrane*, s. 47.

z *Hugh Selwyna Mauberleya*, zwłaszcza z części *Pan Nixon*¹⁹, a tym bardziej Eliotowi z *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*²⁰. Obsesję na punkcie pieniędzy i statusu społecznego oraz małostkowość wyszydził też James Joyce w *Dublińczykach*, przede wszystkim w opowiadaniu *Zmarli*²¹. Odwołując się do *Września 1913* w swej elegii na powstańców wielkanocnych, Yeats konstruuje kontekst współbrzmiający z krytycznym postulatem wysokiego modernizmu. Trzeba jednak zauważyć, że ideały romantyczne, którym poeta hołduje, odróżniają go – przynajmniej na pierwszy rzut oka²² – od wymienionych twórców, negatywnie nastwionych do tamtej estetyki. Jednak *Wielkanoc 1916*, choć odpowiada na diagnozę upadku z *Września 1913*, nie idzie w stronę romantycznego triumfalizmu, który skądinąd był Yeatsowi bliski z uwagi na jeden z jego ulubionych poematów Percy’ego Bysshe Shelleya – *Prometeusz wyzwolony*. W elegii Yeats wybiera strategię o wiele bardziej złożoną niż waloryzacja romantycznych porywów nad filisterską nowoczesnością.

Strofa otwierająca wiersz jest nietypowa dla Yeatsa, spotykamy bowiem poetę przechadzającego się o zmierzchu ulicami Dublina, nie zaś po jednym z leśno-wiejskich krajobrazów znanych choćby z tytułowego poematu *Wieża* lub wczesnych liryków spod znaku celtyckiego półmroku. Miasto jest tu jednak przestrzenią, w której trwa „przypadkowa komedia”²³, a mijani przez poetę ludzie zamieniają z nim „słowa puste i grzeczne” (w. 8). Otwierająca strofa podejmuje opowieść tam, gdzie *Wrzesień 1913* ją zakończył – to nie jest kraj dla bohaterskich ludzi czynu. Poeta spotyka tu grzecznych dżentelmenów pokroju Prufrocka lub sparaliżowanego brakiem wiary w siebie Gabriela Conroya ze *Zmarłych* Joyce’a, lecz już w zakończeniu strofy ton wypowiedzi zmienia się diametralnie, przechodząc od wersów naznaczonych pogardą: „By słowa puste i grzeczne/ W myśli przemieniać w żart/ Lub opowiastkę szyderczą” (w. 8–10) do inkantacyjnego „Zmienili, zmienili się wszyscy” (w. 15). W oryginale użycie licznych sylab akcentowanych (tylko dwie z sześciu sylab nie są akcentowane) i głosek frykatywnych bardzo silnie kontrastuje refren z pozostałą częścią pierwszej strofy. Ta radykalna zmiana rejestru i tonacji

¹⁹ E. Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, w: idem, *Wiersze, poematy i pieśni*, przeł. L. Engelking, Wrocław 2012, s. 71.

²⁰ Zob. T.S. Eliot, *Pieśni miłosna J. Alfreda Prufrocka*, w: idem, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 8–9.

²¹ Zob. J. Joyce, *Zmarli*, w: idem, *Dublińczycy*, przeł. Z. Batko, Kraków 2005, s. 158–161.

²² Zob. F. Kermode, *The Romantic Image*, London 1957.

²³ W.B. Yeats, *Wielkanoc 1916*, przeł. T. Wyżyński, w: idem, *Wiersze wybrane*, s. 89 (dalej tylko numer wersu ze skrótem „w.”).

między wersem czternastym a piętnastym antycypuje podobne wolty choćby w *Ziemi jałowej*²⁴.

Podobnie jak Eliot, poprzez wariacje rejestrowo-tonalne Yeats sugeruje istnienie dwóch porządków rzeczywistości: z jednej strony prozaicznej, wręcz żenującej codzienności, a z drugiej wyższego porządku świata. Na istnienie poziomu nad-rzeczywistego wskazuje również użycie w oryginale strony biernej: „A terrible beauty is born” („Rodzi się piękno straszliwe” – w. 16, 40, 80 – podkreśla pasywność rebeliantów); pospolici rezydenci Dublina nie tyle z własnej woli przedsięwzięli ów szaleńczy akt oporu wobec Anglii, ile odegrali rolę przewidzianą dla nich w mitycznym scenariuszu. Niebawem Yeats miał skonstruować filozofię historii, według której każdy człowiek odgrywa z góry przewidzianą dlań rolę²⁵ – wielkanocni rebelianci zdają się wczesnym tego przykładem. Co więcej, wiersz na kilka sposobów podkreśla rekurencyjność tego typu wydarzeń. Po pierwsze, refren powraca w trzech strofach, zawsze przypominając o nieuniknionej transformacji zwyczajnych ludzi w autorów zmiany biegu historii. Po drugie, data rebelii – jak zauważa Helen Vendler – jest „zakodowana” w strukturze wiersza, bo składa się on z czterech zwrotek liczących po kolei szesnaście wersów, dwadzieścia cztery wersy, dwadzieścia cztery i znów szesnaście wersów od szesnastu do dwudziestu czterech i od szesnastu do dwudziestu czterech wersów. Powstanie rozpoczęło się właśnie 24 kwietnia 1916 r., a powtórzenie dnia i ostatnich dwóch cyfr roku implikuje, że za jakiś czas tego typu wydarzenie znów może mieć miejsce²⁶. Po trzecie, Terence Brown wskazuje, że data powstania wiersza (25 września 1916 r.) nader wymownie sugeruje, iż wydarzenia z Wielkiego Tygodnia zostały „zamrożone” w wieczności, podczas gdy w życiu codziennym czas umyka niezauważenie: w pierwszej chwili wydaje się, że od powstania minął zaledwie dzień, dopóki nie uświadomimy sobie, że datę kompozycji wiersza i rozpoczęcie rebelii dzieli dokładnie pięć miesięcy²⁷. Yeats już od samego początku zaznacza owo rozdwojenie w konstrukcji świata przedstawionego w wierszu. „Przypadkowa komedia” biegnie w czasie *profanum*, natomiast „piękno straszliwe” odra-

²⁴ Pierwsze osiemnaście wersów stanowi tu doskonałą analogię: Eliot wszak bezbłędnie przechodzi tu od języka zrytualizowanego do potocznego – zob. T.S. Eliot, *Ziemia jałowa*, w: idem, *W Moim początku jest mój kres*, s. 55.

²⁵ Chodzi o traktat mistyczno-filozoficzny *Wizja (A Vision)*, nad którym z wydatną pomocą żony Yeats pracował aż do śmierci.

²⁶ Zob. H. Vendler, *Technique in the Earlier Poems of Yeats*, w: *Yeats Annual* 8, s. 20.

²⁷ Zob. T. Brown, *The Life of W.B. Yeats: a Critical Biography*, Oxford 2001, s. 234.

dza się cyklicznie w czasie *sacrum*. Przestrzeń mityczna – tak jak w *Drugim przyjściu*, w którym pełznąca bestia zwiastuje nastanie nowego porządku – jest tu więc swego rodzaju mechanizmem kontrolującym bieg historii.

Druga strofa wiersza wylicza czterech rebeliantów, ale sam wybór nazwisk nie jest ani przypadkowy, ani oczywisty. Pojawiają się przywódca powstania Pearse oraz jeden z kapitanów, Thomas MacDonagh, lecz jako pierwszą Yeats wspomina Constance Markiewicz:

Ta pełna dobroci kobieta
 W niewiedzy przeżyła swe dni,
 A w nocnych debatach
 Jej głos ochrypli się stał.
 Któż słodszy od niej głos miał,
 Gdy konno, piękna i młoda,
 Pędziła z psami przez las? (w. 17–23)

Biorąc pod uwagę fakt, że powstanie było pod wieloma względami kulminacją działań radykalnych nacjonalistów, postać Markiewicz odmalowana w wierszu rzuca raczej ambiwalentne światło zarówno na ich działalność, jak i na samą rebelię. W wierszu Markiewicz traci swe największe zalety – dobroć i słodki głos. Z dumnej i wolnej kobiety, która „konno [...] pędziła z psami przez las”, staje się ona symbolem obsesji oraz radykalizmu politycznego. Tym samym w wierszu Markiewicz wydaje się echem opętanej nienawiścią do Anglii Gonnie. We *Wspomnieniach* (*Memoirs*), pierwszej wersji późniejszych *Autobiografii* (*Autobiographies*), Yeats zauważa, że Markiewicz „była w pewnym niewielkim stopniu podobna do Maud Gonnie”²⁸. Podobnie figura kobiety w wierszu *Na więźnia politycznego* (*On a Political Prisoner*), także z tomu *Michael Robartes i tancerka*, choć *explicite* zidentyfikowana przez Yeatsa jako Constance Markiewicz²⁹, opisana jest poprzez symbolikę, której wcześniej poeta często używał w odniesieniu do Gonnie. W *Na więźnia politycznego* Markiewicz porównana jest do „śród skał wyrosłego ptaka na falach niesionego”³⁰, pod którego pierś „Wyły otchłanie morskie”. Unoszący się na wzburzonych falach ptak przywołuje na myśl wczesny liryk *Białe ptaki* (1892): „O, być z tobą wraz, ukochana, / białym pta-

²⁸ W.B. Yeats, *Memoirs*, red. D. Donoghue, London 1972, s. 78. Przeł. – W.P.

²⁹ Zob. R.F. Foster, *W.B. Yeats*, s. 138.

³⁰ W.B. Yeats, *On a Political Prisoner*, w: *The Collected Poems of W.B. Yeats*, New York 1994, s. 184. Przeł. – W.P.

kiem na morskiej kipieli!”³¹. Alexander Norman Jeffares w klasycznym studium poezji Yeatsa identyfikuje ukochaną z *Białych ptaków* jako Maud Gonne, która w trakcie wycieczki z poetą na półwysep Howth 4 sierpnia 1891 r. niespodziewanie stwierdziła, że spośród wszystkich ptaków najbardziej pragnęłaby przemienić się w mewę³². W drugiej dekadzie XX w. skrajny nacjonalizm Gonne i równie nieustępliwy światopogląd Markiewicz złąły się w wyobraźni Yeatsa w kompozytowy obraz radykalizmu, który niszczy piękno i wolność. Pod tym względem przemiana, której ulega Markiewicz w *Wielkanocy 1916*, nie daje się sprowadzić do metamorfozy zwykłej aktywistki politycznej w heroinę, lecz przynosi raczej problematyczny obraz rebelii.

To, że w wersach poświęconych Constance Markiewicz Yeats po części ewokuje też Maud Gonne, może wyjaśnić, dlaczego czwartym powstańcem, którego poeta wymienia z nazwiska, jest w sumie mało istotny z punktu widzenia organizacji rebelii John MacBride. Ku rozpaczy Yeatsa MacBride ożenił się z Gonne 21 lutego 1903 r. Gdy poeta dowiedział się, że Gonne ma zamiar wyjść za MacBride’a, człowieka akcji, napisał do niej trzy rozpaczliwe listy, z których przetrwał tylko ostatni: „Reprezentujesz wyższą klasę – pisał Yeats – klasę, której przedstawiciele mają więcej niezależności, wiodą piękniejsze bardziej wyrafinowane życie [...] Lecz Maud Gonne wkrótce ma odejść”³³. Związek z MacBride’em miał wkrótce zamienić się w koszmar. Na jaw wyszły bowiem problemy alkoholowe mężczyzny, a także jego niestosowne zachowania wobec służących – w końcu nawet wobec Iseult, córki Gonne z nieformalnego związku z francuskim aktywistą Lucienem Millevoye’em. Gonne zdecydowała ubiegać się o rozwód, co na tamte czasy było posunięciem niezwykle ryzykownym, zwłaszcza ze strony świeżo nawróconej katoliczki. Yeats bez wahania pospieszył jej z pomocą, pisząc listy pełne wsparcia i porad prawno-strategicznych. W liście do Quinna z 11 marca 1905 roku Yeats dwukrotnie zwraca uwagę, że jednymi z zarzutów stawianych MacBride’owi są „okrucieństwo i pijaństwo [...] jego moralność została zupełnie zniszczona przez alkohol”³⁴. Po ponad dekadzie właśnie te oskarżenia powracają do poety: „Następny, zapity pyszałek,/ Choć skrzywdził niegdyś boleśnie/ Kogoś, kto żyje w mym sercu” (w. 32–34). W przypadku MacBride’a,

³¹ W.B. Yeats, *Białe ptaki*, przeł. L. Marjańska, w: idem, *Wiersze wybrane*, s. 19.

³² A.N. Jeffares, *W.B. Yeats: Man and Poet*, New York 1966, s. 68. Całe zdanie Yeats opisał w *Memoirs* (op.cit., s. 46).

³³ *The Gonne – Yeats Letters...*, s. 165. Przeł. – W.P.

³⁴ *The Collected Letters of W.B. Yeats. Volume IV: 1905–1907*, red. J. Kelly, R. Schuchard, Oxford 2005, s. 49. Przeł. – W.P.

w przeciwieństwie do pozostałych powstańców, przemiana okazała się jednoznacznie pozytywna: „On także porzucił swą rolę/ W tej przypadkowej komedii./ On też się przekształcił, przemienił” (w. 36–38). Tym samym Yeats powtarza opinię Gonne, która pisała w liście z 11 maja 1916 roku, że „Major MacBride, za sprawą swej Śmierci, pozostawił nazwisko, z którego Seagan³⁵ będzie dumny. Ci, którzy umierają za Irlandię zostają uświęceni”³⁶. Marjorie Perloff sugeruje, że „wers «Też musi znaleźć się w pieśni» miał być wyrazem hojności Yeatsa, bez wątpienia skalkulowanym, aby zaimponować Gonne wspaniałomyślnością”³⁷. Tak skrupulatny dobór nazwisk, które poeta wylicza w wierszu, doskonale ukazuje proces wpisywania osobistego doświadczenia w narrację całej społeczności. Markiewicz, Pearse, MacDonagh oraz MacBride są tyleż indywidualnymi postaciami, które Yeats znał osobiście, co agentami historycznej przemiany. Jednocześnie istnieją oni na poziomie „przypadkowej komedii” czasu świeckiego i „piękna straszliwego” czasu świętego.

Przedostatnia strofa przenosi czytelnika do krajobrazu naturalnego, żeby postawić pytanie o zasadność powstania wielkocnocnego:

Serca o jednej idei
Lato i zima od roku
Zaklina w kamień, by wzburzać
Nurty żywego potoku. (w. 41–44)

Właśnie te wersy najbardziej rozwścieczyły Maud Gonne. Jednak są one prawdziwym majstersztykiem, bo Yeats pogłębia ambiwalentne uczucia względem powstania, którym częściowo dał wyraz już w poprzedniej strofie, pisząc o Markiewicz. Z jednej strony kamień budzi niewątpliwie negatywne konotacje, zwłaszcza w porównaniu z pełnymi życia i energii obrazami jeźdźca, ptaków i chmur. Serca z kamienia przywołują znaną już krytykę nieustępliwego radykalizmu, której przedstawicielkami były Gonne i Markiewicz, a także pozostali powstańcy wielkocnocni. Nie dziwi zatem fakt, że ich czyn „wzburza”, bo fanatyzm zawsze musi wieść do aberracji. W *Drugim przyjściu* Yeats pisze:

³⁵ Seagan MacBride, później przyjął imię Seán, był synem Maud Gonne i Johna MacBride’a. Pomimo burzliwej młodości od lat 40. XX w. służył w rządzie irlandzkim oraz w międzynarodowych instytucjach, między innymi w ONZ. W roku 1974 otrzymał Pokojową Nagrodę Nobla.

³⁶ *The Gonne – Yeats Letters...*, s. 375.

³⁷ M. Perloff, ‘Easter 1916’: Yeats’s First Word War Poem, w: *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, red. T. Kindall, Oxford 2009, s. 235. Przel. – W.P.

„[...] w najgorszych [k]ipi żarliwa i porywcza moc”³⁸. Z drugiej strony, jak zauważa Declan Kiberd,

przemiany chmur, ptaków i jeźdźców wydają się pełniejsze życia niż niezmienny kamień: lecz tylko „wydają się”, ponieważ bez trwałego niewzruszenie kamienia woda nie mogłaby w żaden sposób wibrować.

Perloff dodaje, że „kamień symbolizuje stałość w działaniu i siłę charakteru patriotów, że «wzburzenie» rewolucji jest konieczne, jeśli w życiu narodu ma zająć faktyczna «zmiana»”³⁹. Problem polega na tym, że zakończenie strofy utrudnia takie odczytanie. Mimo to Kiberd dostrzega, że początek czwartej strofy – „Serce może stać się kamieniem/ Zbyt długo składane w ofierze” (w. 57–58, przekład nieznacznie zmieniony – W. P.) – ponownie ucieka się do modalności: „ze skrupulatną dokładnością poeta stwierdza jedynie, że poświęcenie «może» przemienić serce w kamień”⁴⁰. Trudno zatem powiedzieć, czy serca rebeliantów faktycznie przemieniły się w kamień, czy też tylko tak się „może wydawać”.

Ostatnia zwrotka to popis poezji dramatycznej. Na przestrzeni dwudziestu czterech wersów Yeats przeskakuje między rejestrami, tonami i zabiegami retorycznymi. O ile otwarcie pogłębia metaforę kamienia, o tyle już trzeci wers wprowadza gorzkie pytanie: „O, kiedyż Niebiosa [ofiary – W.P.] przyjmą?” po to tylko, aby zaraz przyjąć postawę po części stoicką, a po części horacjańską: „To tylko od nich zależy” (w. 59–60). Te nagle wolty, jak gdyby poeta co rusz zakładał inną maskę, przypominają centryfugalne dzieła modernizmu, a najwięcej wspólnego mają być może z pełnymi niepewności monologami wewnętrznymi Stefana Dedalusa i Leopolda Blooma.

Co więcej, Yeats – podobnie jak z lubością czynili to Pound, Joyce i Eliot – wprowadza w przestrzeń wiersza odniesienia do innych utworów. Terence Brown zwraca uwagę na aluzję do wiersza *Wrzawa na polanie* (*The Echoing Green*) Williama Blake’a w zakończeniu *Wielkanocy 1916*: „A nasza rola jedyna/ To szeptać kolejne imiona” (w. 61–62). Yeats doskonale znał twórczość Blake’a, jeszcze w roku 1889 wydał razem z Edwinem Ellisem trzypiętomowy zbiór wierszy autora *Tygrysa*, a do końca życia powracał do takich poematów jak *Zasługiny Nieba i Piekła*, *Jeruzalem* oraz *Cztery Zoa*. Fragment *Wrzawy na polanie*, na który Brown

³⁸ W.B. Yeats, *Drugie przyjście*, przeł. S. Barańczak, w: idem, *Wiersze wybrane*, s. 93.

³⁹ M. Perloff, ‘Easter 1916’, s. 236. Przeł. – W.P.

⁴⁰ D. Kiberd, *Inventing Ireland*, Boston 1997, s. 214. Przeł. – W.P.

zwraca uwagę, to zakończenie, gdy matka układa jeszcze przed chwilą bawiące się dzieci do snu: „Wokół matki się kładą/ Liczne siostry i bracia”⁴¹. W świetle tej bez troskiej „pieśni niewinności” *Wielkanoc 1916* „staje się [...] pieśnią gorzkiego doświadczenia, w którym obraz poetycki («Marzenia ich znamy») spotyka brutalny fakt («Nie, to nie noc, ale śmierć»)⁴². Co więcej, wpływ Blake’a widoczny jest w ostatniej strofie *Wielkanocy 1916* nie tylko jako tło intertekstualne, ale też w zasadzie jej konstrukcji.

W ruch zostaje wprowadzony szereg opozycji [pisze dalej Brown – W.P.] który wiedzie do Blake’ańskiego terminu pozytywnego, „nadmiar miłości” (droga do Pałacu Mądrości dla Blake’a z *Zasłubin Nieba i Piekla* wiedzie właśnie drogą nadmiaru i ekscesu) przywiódł odurzonych ludzi do śmierci, dzięki której osiągnęli status boski. Owo odurzenie, w Blake’owskim paradoksie, zostaje przemienione w pewnego rodzaju mądrość, przypominając nam, że we *Wrześniu 1913* Yeats celebrował „szalę męstwa”⁴².

Wielkanoc 1916 łączy więc bezpośrednio poetyckiego oddziaływania ballady z Blake’owskimi psychologizmem i duchowością, które do ballady trudno wprowadzić. Toteż pojęcie ‘pieśni’ w wierszu Yeatsa z jednej strony odnosi się do ballady śpiewanej w bezpośrednim buncie przeciw władzy imperialnej, z drugiej zaś do poezji złożonych procesów duchowych ucieleśnionej w Blake’owskiej antytezie *Pieśni niewinności i doświadczenia*⁴³.

Napięcie, na które wskazuje Brown, łączy w sobie aspekt jednostkowy wiersza z wymiarem narodowym, a nawet ogólnoludzkim. Na poziomie osobistym poeta odprawia złożony rytuał żałobno-miłosny, oplakując szaleńczy akt powstańców i jednocześnie próbując przyciągnąć uwagę najdroższej mu dotychczas kobiety. Natomiast na poziomie narracji narodowej, w ramach której losy świata – jego przeszłość i przyszłość – opisane są przez mit, rebelia staje się wieloaspektowym wydarzeniem otwierającym przed Irlandią drogę dotąd niemożliwą.

W powyższej perspektywie *Wielkanoc 1916* jawi się jako miernie zaplanowany rytuał, który w jednym korowodzie obrazów łączy antynomie doświadczenia prywatnego i narodowego, *sacrum* i *profanum* oraz hołdu poległym i wątpliwości co do sensu

⁴¹ W. Blake, *The Echoing Green*, w: *Poems and Prophecies*, red. M. Plowman, London 1976, s. 9. Przeł. – W.P.

⁴² W.B. Yeats, *Wrzesień 1913*, w: idem, *Wiersze wybrane*, s. 46.

⁴³ T. Brown, *Modernism and Revolution: Reading Yeats’s ‘Easter 1916’*, w: idem, *The Literature of Ireland: Criticism and Culture*, Cambridge 2010, s. 52. Przeł. – W.P.

samego zrywu narodowowyzwoleńczego. Ponieważ siła poezji, jak za Blake'em uważał Yeats, bierze się z ciągłego konfliktu – „Bez przeciwieństw nie ma postępu”⁴⁴ – wiersz na końcu nie osiąga dialektycznego przewyciężenia opozycji. Wręcz przeciwnie,

wersy takie, jak „[ten – W.P.] też mu[szą] znaleźć się w pieśni” i „Wpisuję to wszystko w swój wiersz” (w. 74) podkreślają, że [*Wielkanoc 1916* – W.P.] jest wierszem o wierszu w trakcie stawania się inscenizacją oraz tekstualnym artefaktem⁴⁵.

Ostatnie wersy, „Now and in time to be” (polska wersja pomija połączenie „teraz” z „przyszłym czasem”), potwierdzają to charakterystycznie Yeatsowskie złączenie terażniejszości z przeszłością i przyszłością. Czas terażniejszy jest tu użyty zarówno we właściwym sobie odniesieniu do „teraz”, jak i w rzadszym znaczeniu czasu przyszłego. Tym samym poeta sugeruje, że „piękno straszliwe”, którego nadejście akurat tym razem zostało zainicjowane przez powstańców wielkanocnych pięć miesięcy przed napisaniem niniejszego wiersza, rodzi się jednocześnie w chwili obecnej i w jakimś niezdefiniowanym czasie przyszłym.

W zakończeniu *Wielkanocy 1916* Yeats osiąga subtelny balans pomiędzy wiecznością, czasem mitycznym, w którym ofiara rebelii była z góry przewidziana, a wymykającą się – to w przeszłość, to w przyszłość – terażniejszością. Tego rodzaju ulotne zespolenie czasu w jednym punkcie wiersza – punkcie, w którym napięcia nigdy nie zostają rozładowane – jest jednym ze znaków firmowych Yeatsa; wystarczy wspomnieć *Nie było drugiej Troi* lub *Odjazd do Bizancjum*. Jednak w żadnym innym jego wierszu ani też – zaryzykowałbym twierdzenie – w żadnym innym wierszu porównywalnej długości w języku angielskim splot sfery publicznej z prywatną i codzienną z mitologiczną nie jest tak pieczołowicie utkany: jednocześnie trwały w konflikcie antytez i pełen ulotnych obrazów – rozpływających się jak twarze powstańców tamtego wieczora, kiedy „o zmroku/ Odeszli od biurek lub lad” (w. 1–2).

⁴⁴ W. Blake, *Zasłubiny Nieba i Piekła*, w: idem, *Wieczna Ewangelia. Wybór pism*, przeł. i red. M. Fostowicz, Wrocław 1998, s. 12.

⁴⁵ T. Brown, *Modernism and Revolution...*, s. 50. Przeł. – W.P.

WIT PIETRZAK

**William Butler Yeats and High Modernist legacy
in *Easter 1916***

The article proposes to read the poem by William Butler Yeats *Easter 1916* in order to trace its relationships with the poetics of High Modernism represented by Ezra Pound, Thomas Staerns Eliot and James Joyce. During the analysis not only the historical and literary background of the poem is presented but also the relationship between the poet's imagination and the realities around him. *Easter 1916* is regarded as one of the greatest works of modernist poetry.

Keywords: William Butler Yeats, The Easter Rising (1916), English-language modernism, literary criticism.

Wit Pietrzak – doktor, adiunkt w Instytucie Anglistyki UŁ. Ważniejsze publikacje: *Myth, Language and Tradition. A Study of Yeats, Eliot and Stevens in the Context of Heidegger's Search for Being* (2011), *Życie po życiu* (2012), "Levity of Design." *Man and Modernity in the Poetry of J. H. Prynne* (2012).