

KAROLINA GÓRNIAK

Światło w poezji modernistów. ŚWIATŁOWSTĄPIENIE Tymoteusza Karpowicza i fragmenty *The Pisan Cantos* Ezry Pounda¹

1.

W niniejszym artykule przyglądać się będę wybranym fragmentom poezji Tymoteusza Karpowicza i Ezry Pounda, które – dzięki zastosowaniu komparatystycznej perspektywy poznawczej – będą się wzajemnie oświetlać i tłumaczyć. Moja lektura/interpretacja² wybranych tekstów dotyczyć będzie problematyki światła, słońca i percepcji wzrokowej³. Kwestie te znalazły swój wyraz zarówno w poezji obu autorów, jak i w wypowiedziach eseistycznych oraz w wywiadach. Motyw światła obecny w twórczości polskiego i amerykańskiego poety często jest również omawiany przez krytyków.

Odwrócone światło – tytuł tomu Karpowicza z roku 1972 – to figura, która stała się źródłem różnorodnych interpretacji. Metaforę tę wiązać można z kreacyjną mocą słowa⁴. Odsyła ona do eksperymentatorskiego stosunku poety do tworzywa, a także do postawy twórcy, który odwraca reguły języka, by dotrzeć do jego nieeksplorowanych dotąd obszarów i możliwości. Poeta decyduje się pójść wyznaczoną przez Cypriana Norwida ścieżką

¹ Artykuł jest częścią pracy magisterskiej pod tytułem *Dwudziestowieczna poezja polska w kontekście anglo-amerykańskiego modernizmu. „Słoje zadrzewne” Tymoteusza Karpowicza i „The Pisan Cantos” Ezry Pounda* (promotor: prof. dr hab. Jolanta Dudek). Praca została obroniona na Wydziale Polonistyki UJ w lipcu 2014 r.

² Zob. W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore–London 1991, s. 20–50; por.: U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, w: U. Eco et al., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 51–75; H. Markiewicz, *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, w: idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 255.

³ Por. W. Kopaliński, *Światło*, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 415–417.

⁴ Zob. J. Grądziel, *Tymoteusz Karpowicz: „Marzyciel z czwartego wymiaru”*, „Kresy” 1999, nr 1, s. 109.

poezji „ciemnej”, dlatego „odwrócone światło” może kojarzyć się z ciemnością, hermetycznością⁵.

Temat światła łączył się u Karpowicza z namysłem natury ontologicznej i epistemologicznej. W *Rozwiązywaniu przestrzeni* obok węzłów ziemi, powietrza, ognia i wody pojawiają się także węzły światła. Omawiany motyw to dla Karpowicza jeden z żywiołów, nieodłączny element natury. Jak greccy filozofowie doszukiwali się w czterech podstawowych żywiołach przyczyny wszystkich bytów, tak Karpowicz (podobnie zresztą jak neoplatonicy) upatruje jej w świetle, z którego świat – równoległe ze słowem – wziął swój początek⁶. Wówczas w metaforze „odwróconego światła” skupiałby się gest odejścia, odwrócenia się współczesnego człowieka od Boga i Boga od człowieka. Przywodzi ona na myśl aporię, jaka tkwi w imieniu Lucyfera – to postać, która niesie światło, ale w jakimś sensie jest ono również „odwrócone”⁷.

Chciałabym tu zwrócić uwagę na jeszcze jedną możliwą lekturę tego tropu, tym razem poprzez sięgnięcie do wiedzy z zakresu nauk ścisłych, którą Karpowicz – twórca paralaks⁸ i gatunku wierszy noszących nazwy funkcji trygonometrycznych – często łączył z poezją. Mowa o zjawisku interferencji światła, które polega na nakładaniu się na siebie fal świetlnych. Efektem jest ich wzmocnienie lub osłabienie⁹. Chodzi tu o sytuację, w której fale nawzajem sobie „przeszkadzają”, gdyż jedna z nich znajduje się w stanie przeciwnym do stanu drugiej. Działania fal są wówczas

⁵ Zob. J. Roszak, *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Poznań 2011, s. 67–71.

⁶ Chodzi oczywiście o biblijny opis stworzenia świata: „Wtedy Bóg rzekł: «Niechaj się stanie światłość!» I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności” (Rdz 1,3–4); „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo” (J 1).

⁷ „Czymże innym, jeśli nie tropem zbiegłego Boga, jest nadrzędny, analizowany przeze mnie układ kompozycyjny tomu?” (J. Mueller, *Lektura jako trop. O Odwróconym świetle Tymoteusza Karpowicza*, „FA-art” 2003, nr 1–2, s. 89–91).

⁸ Paralaksą określa się efekt niezgodności obrazów (lub pomiarów) jednego obiektu, która jest spowodowana zmianą perspektywy obserwatora (zob. *Paralaksa* [hasło], w: *Fizyka. Słownik encyklopedyczny*, red. R. Cach, Wrocław 1999, s. 245). W *Słojach zdrzewnych* paralaksa jako jeden z Karpowiczowskich quasi-gatunków jest elementem refleksji poety na temat patrzenia, nazywania i poznawania. Procesy te są ze sobą ściśle powiązane. Karpowicz wskazuje w ten sposób na odkształcenia i niedoskonałości naszej percepcji. Paralaksy umożliwiają nowe, *nota bene*, oświetlenie starszych tekstów, a więc ich autorską reinterpretację.

⁹ „Podstawowe prawo interferencji fal możemy sformułować tak: kiedy do jednego punktu docierają dwa ruchy falowe, wówczas powodują one wypadkowy ruch falowy, który – zależnie od stanu spotykających się fal – odpowiada ich wzajemnemu wzmacnianiu się (stany zgodne) lub osłabianiu (stany przeciwne)” (Z. Płochowski, *Co to jest światło?*, Warszawa 1987, s. 66).

przeciwstawne, wskutek czego zaobserwujemy naprzemiennie ułożone jasne i ciemne prążki, a nie jednolity strumień światła¹⁰. Co ciekawe, takie zjawisko nazywa się też niekiedy antyświatłem. Pojęcie to oraz sposób działania zjawiska może kojarzyć się z tytułem tomu Karpowicza. Metafora „odwróconego światła” w tym kontekście stałaby się figurą napięcia pomiędzy znoszącymi się, ale współistniejącymi w całym dziele poety opozycjami porządku i chaosu.

Światło to również pojęcie typograficzne, oznaczające każdą pustą przestrzeń w tekście. Determinuje ono proporcje i odległości między częściami tomu¹¹. Światła pomiędzy elementami układów wierszy w *Słojach zadrzewnych* współtworzą znaczenie. Dzięki operowaniu stopniem szarości zauważamy na każdej stronie napięcie między tekstem głównym (jak gdyby lepiej oświetlonym) i pobocznym (tytuły rozdziałów „wyłaniają się z cienia”).

Ostatnim kontekstem, który warto w tym miejscu przywołać, jest fascynacja Karpowicza postacią George’a Berkeleya¹². Główna idea irlandzkiego filozofa dotyczyła zależności bytu od percepcji wzrokowej i sprowadzała się do równania *esse = percipi*¹³. Rzeczy istnieją tylko tak, jak je postrzegamy, i dlatego są bytami niesamodzielnymi, zależnymi od mechanizmów naszego poznania. Autor *Odwróconego światła* dyskutował z tezą Berkeleya o nieistnieniu tego, czego nie percypujemy¹⁴. Dla polskiego poety szczególnie interesująca w myśli Berkeleya była krytyka procesu abstrahowania i uogólniania pojęć oraz postulat otwarcia się na problem wielości znaczeń w języku¹⁵.

¹⁰ „Interferencję światła zaobserwował i opisał po raz pierwszy F.M. Grimaldi [...]. W jednym ze swych doświadczeń Grimaldi przepuszczał wiązkę światła słonecznego przez mały otworek w przegrodzie. Na ekranie ustawionym za przegrodą zaobserwował rozmyty obraz otworka. Z kolei Grimaldi powtórzył ten eksperyment z dwoma bardzo bliskim otworkami. [...] na ekranie pojawiły się ciemne i jasne na przemian obszary (prążki), [...]. Fakt był niewątpliwy: światło dodane do światła nie zwiększa stopnia oświetlenia, ale go nawet zmniejsza” (Z Płochowski, op.cit., s. 66).

¹¹ Zob. J. Felici, *Kompletny przewodnik po typografii: zasady doskonałego składu tekstu*, przeł. M. Kotwicki, P. Biłda, Gdańsk 2006, s. 34.

¹² Problemem tym zajmował się do tej pory tylko Bartosz Małczyński – zob. B. Małczyński, *Sztuczne oczy. Tymoteusz Karpowicz i George Berkeley*, „Topos” 2006, nr 4, s. 57–64; por.: W. Tatarkiewicz, *Berkeley*, w: idem, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 1981, s. 104–109; S. Zabieglik, *Berkeleya teoria widzenia*, „Principia” 2000, nr 27/28, s. 171–185.

¹³ „Mówię, że stół, na którym piszę, istnieje; znaczy to, że go widzę” (G. Berkeley, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego. Trzy dialogi między Hylasem i Filonousem*, przeł. (Traktat...) J. Leszczyński, Warszawa 1956, s. 36).

¹⁴ Zob. M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005, s. 64.

¹⁵ Zob. T. Karpowicz, *kot*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, Wrocław 1999, s. 104 (pierw. *Znaki równania*).

W poezji i poglądach Ezry Pounda światło łączyło się natomiast z rozumem i porządkiem (*order*), które decydują o przewadze niektórych ustrojów i form życia społecznego nad innymi. Za cywilizacje „oświecone” uważał starożytną Grecję i Rzym, Chiny z czasów Konfucjusza¹⁶ oraz – niestety – Włochy pod rządami Mussoliniego¹⁷. Pound uważał, że dzięki właściwym decyzjom i przejrzystym regułom postępowania możliwe jest osiągnięcie lub przynajmniej zbliżenie się do utopii, ziemskiego raju (*il paradiso terrestre*)¹⁸. Z kolei po stronie ciemności i nieszczęścia cywilizacji stała w rozumieniu poety lichwa i religie monoteistyczne.

W *Cantos* bardzo często pojawiają się odwołania do filozoficznego dyskursu na temat światła, który sięga myśli Pitagorasa. Kontynuował go Platon, a następnie neoplatonicy i inni myśliciele¹⁹. Jak większość filozoficznych mikronarracji w *Cantos* również tę poświęconą światłu można odczytać automatycznie, a ciekawym kontekstem dla niej wydaje się Karpowiczowski system paralaks.

Światło odgrywało niebagatelną rolę w świecie Dantego, tak ważnego dla Pounda poety. Prowadziło do raju, było znakiem obecności siły, która wszystko ogarnia i wszystko stwarza. U Pounda (podobnie jak u Dantego) piekło to miejsce pozbawione naturalnego światła. Zgodnie z założeniem, że wędrówka bohatera *Cantos* ma się kończyć w raju, tematyka światła i jej historyczny kontekst mają największe znaczenie przy interpretacji części *Section: Rock-Drill i Thrones 96-109 de los Cantares*, które następują po *The Pisan Cantos*. Motyw światła odgrywa w nich bardzo ważną rolę. Można się zastanawiać, czy cel, jakim była epifania podmiotu *Pieśni*, został osiągnięty. Z pewnością jednak *The Pisan Cantos* stanowią antycypację tego, co miało się wydarzyć w końcowych częściach cyklu, i na co wędrujący bohater Pounda z niecierpliwością czekał.

¹⁶ Zob. R.E. Kibler, *Religion: Confucianism and Taoism*, w: *The Ezra Pound Encyclopedia*, red. D.P. Tryphonopoulos, S.J. Adams, Westport, London 2005, s. 55.

¹⁷ Zob. B. Hatlen, *Racism and Anti-Semitism*, w: *The Ezra Pound Encyclopedia*, s. 251–254.

¹⁸ Zob. D. Reid, *Myth and Anthropology*, w: *The Ezra Pound Encyclopedia*, s. 198–201.

¹⁹ Zob. A. Moody, *The Cantos of Ezra Pound: 'To build light'*, w: *Platonism and the English Imagination*, red. A. Baldwin, S. Hutton, Cambridge 1994, s. 308–318; M. Byron, *Philosophy: Ancient European i Philosophy: Medieval and Renaissance European* w: *The Ezra Pound Encyclopedia*, s. 218–221; por.: W. Tarkiewicz, *Plotyn i neoplatonicy*, w: idem, *Historia filozofii*, t. 1, s. 165–171; D. Reid, *Religion: Polytheism, Neoplatonism, and the Occult Tradition*, w: *The Ezra Pound Encyclopedia*, s. 257–259.

Wątki z myśli Plotyna rozważał poeta także w odniesieniu do poezji Guida Cavalcantiego i stosowanego przez tego ostatniego pojęcia *diaphane*²⁰. Dla Pounda oznaczało ono dotarcie do wiedzy poprzez piękno i miłość, których znakami są światło i przezroczystość. Światło ma również związek z poetyką i teorią obrazu autora *Cantos*, gdyż właśnie w świetle ma źródło nazwa *fanopea*²¹. Jednocześnie światło wiąże się z pojęciem *vortex*, co widać na przykładzie wczesnego wiersza *Phanopoeia*²².

Światło kojarzy się z doskonałością nie tylko w kulturze śródziemnomorskiej. *Canto 94* kończy się zwrotem „To build light” („budować światło”), aluzją do Ocellusa (neoplatonika i autora traktatu o świetle²³), a także chińskimi ideogramami, które przetłumaczyć można jako „Every day make it new” („Każdego dnia twórz to na nowo”)²⁴. Widzimy, że Poundowski postulat „make it new” splata się, za pośrednictwem filozofii konfucjańskiej, z ideą budowania światła, które jest naturalnym symbolem nowego porządku społecznego²⁵. *Sincerity* (szczerłość związana z precyzyjnym nazywaniem rzeczy) to dla Pounda pojęcie ściśle łączące się ze światłem. Dlatego ideogram chiński, który odpowiada słowu *sincerity*, to dla autora *Cantos* obraz promienia słońca, który spoczywa na właściwym miejscu²⁶.

Kiedy Pound tworzył *Pieśni Pizańskie*, był stale narażony na silne działanie światła słonecznego²⁷. W sensie duchowym przebywał jednak w najgłębszych ciemnościach z powodu osamotnienia, poczucia winy i niepewności co do własnego losu. Zmierzenie ku epifanii jest gestem skierowanym przeciwko nieznośnemu słońcu w pizańskim obozie, ale też nieustannym dążeniem do niego (jako znaku absolutu, rozumu, piękna). Wydaje się, że właśnie ku temu pozytywnemu światłu, biorącemu swój początek w myśli Platona i Eriugeny, warto się skierować przy interpretacji *Cantos*.

²⁰ Zob. M.S. Byron, *Philosophy: Medieval and Renaissance European*, w: *The Ezra Pound Encyclopedia*, s. 220; por. C.F. Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, Berkeley–Los Angeles–London 1993, s. 142, 460, 566.

²¹ Słowo to pochodzi od greckich słów: *φαίvo* („świecić, czynić widocznym”) i *ποιεῶ* („ja robię”).

²² Zob. E. Pound, *Phanopoeia*, w: idem, *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound*, New York 1990, s. 169–170. Przeł. – K.G.

²³ Ocellus to w tym kontekście imię znaczące, kojarzące się z łacińskim słowem *oculus* („oko”), a więc również z szeroką problematyką widzenia i percepcji – zob. C.F. Terrell, op.cit., s. 642.

²⁴ Zob. C.F. Terrell, op.cit., s. 642. Przeł. – K.G.

²⁵ Ibidem, s. 205.

²⁶ Ibidem, s. 426.

²⁷ „From May 24 to June 15, he stayed in a concrete-floored, wire isolation cage in the open air of a fierce summer, and slept under constant illumination until he suffered acute symptoms of confusion, anxiety and fatigue” (C.F. Terrell, op.cit., s. 110).

Do błędów politycznych Pounda przyczyniło się „tragiczne oświecenie” (*tragic enlightenment*)²⁸. Pound wierzył, że kierunek, ku któremu się zwrócił, poprowadzi jego samego i całą cywilizację do tego, co określa się frazesem „światłana przyszłość”. Rozwianie tych złudzeń było równie bolesne, co decydujące dla ostatecznego kształtu *Pieśni*.

2.

Wiersz *ŚWIATŁOWSTĄPIENIE* z tomu *Słoje zadrzewne* od początku okazuje się mocno zakorzeniony w refleksji nad warunkami percepcji i poznania:

alfa
ŚWIATŁOWSTĄPIENIE
 oczekiwanie jest kolorem światła
 którego nikt nie ujrzy
 wieczna lampa pod nim zapalona
 ujmie tylko przezroczytą twarz Boga
 w ewangeliczne światło palców
 tuż pod szyją wszystkich gotyków
 mimo wszystko płyn z tą lampą w górę²⁹.

Wiadomo, że jesteśmy w stanie widzieć jedynie ograniczone spektrum barw. Powstają one przez rozszczepienie światła białego³⁰. Prawa optyki, na które powołuje się tu Karpowicz, prowokują do wyciągnięcia wniosków o fragmentaryczności i nieciągłości ludzkiego poznania. Stawiają pod znakiem zapytania wszystkie nasze sądy na temat świata. Tę część rzeczywistości, której nie oświetla widzialne dla człowieka światło, określa Karpowicz terminem „oczekiwanie”. Dążenie do poszerzenia obszaru naszej wiedzy o świecie wiąże się z czekaniem na mo-

²⁸ Zob. I.B. Nadel, *Understanding Pound*, w: *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, red. I.B. Nadel, Cambridge 1999, s. 15. Por.: „enlightenment – 1) the act of enlightening [...]; 2) the state of having been enlightened”; „enlighten – to cause to understand; free from false beliefs [...]”; „enlightened – not keeping to false beliefs, having true understanding” (*Longman Dictionary of Contemporary English*, red. P. Procter, London 1982, s. 364).

²⁹ T. Karpowicz, *ŚWIATŁOWSTĄPIENIE*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, s. 274 (pierw. *Rozwiązywanie przestrzeni*).

³⁰ Stąd używa się terminu „światło widzialne”, który oznacza tę część promieniowania elektromagnetycznego, na którą nasz narząd wzroku reaguje. Warto przywołać w tym miejscu początek słynnego wiersza Czesława Miłosza: „Barwy ze słońca są. A ono nie ma/ Żadnej osobnej barwy, bo ma wszystkie” (C. Miłosz, *Słońce*, w: idem, *Świat. Poema naiwne*, Kraków 1999, s. 20).

ment iluminacji, który oznaczać może poznanie tego, co do tej pory było niejasne. Do tego zmierza wciąż rozwijająca się nauka.

Podmiot wiersza mówi jednak także o oczekiwaniu na odkrycie tych tajemnic, które objawią się nam poza światem doczesnym³¹. Według Biblii, pozostaje nam pogodzić się z niedoskonałością naszego poznania. O Stwórcy wnioskujemy z tego, co są w stanie zobaczyć nasze oczy, a więc ze stworzenia, którego częścią jesteśmy. Ta interpretacja kieruje wiersz Karpowicza na tory lektury uwzględniającej chrześcijański kontekst światła i jasności. Uzasadnia ją tytuł wiersza, który jest neologizmem jednoznacznie kojarzącym się z wniebowstąpieniem. Podkreśla on znaczenie światła jako środka, dzięki któremu człowiek zmierza ku doskonalszemu poznaniu.

W dalszej części wiersza poeta wprowadza metaforę „wiecznej lampy” – odpowiednika wiedzy, ludzkiego rozumu, który od wieków daje człowiekowi możliwość poznania otaczającej go rzeczywistości. Światło tej „lampy” jest jednak ograniczone – nie świeci wyraźnie, wywołuje tylko niedoskonałe cienie, jak w Platońskiej jaskini. Przewidywalność w określeniu twarzy Boga kojarzy się z doskonałością i prawdą. Równocześnie to twarz nie ludzka, niedostępna. Gdy coś jest przewidywalne, służy jako medium pomiędzy jakimiś elementami rzeczywistości. Nie dość, że z jego twarzy niewiele możemy wyczytać, to nasze poznanie ogranicza się do jakiegoś fragmentu boskiej natury czy istoty.

Obraz „ewangelicznego światła palców” kojarzy się z długimi wiązkami światła, rozchodzącymi się po gotyckiej katedrze. Przypominać one mogą palce (być może Boga). W tym sensie światło jawi się jako figura Stwórcy. Karpowicz dokonuje dalszej antropomorfizacji świata przedstawionego – mówi bowiem o „szyi wszystkich gotyków”, co może być metaforą strzelistych murów katedr. Zostały one w wierszu sprowadzone do zbiorczego określenia „wszystkie gotyki”. Przez zabieg synekdochy Karpowicz w sposób syntetyczny przywołuje całe dziedzictwo sztuki, a szczególnie architektury sakralnej (zwłaszcza gotyku), która miała za zadanie zbliżać człowieka do Boga. Niebagatelną rolę odgrywało w niej operowanie światłem, które przeciskając się przez wąskie okna i rozchodząc się w wielu kolorach przez witraże, dawało wrażenie obcowania z metafizyką.

³¹ Szczególnie adekwatny wydaje się tu cytat z biblijnego *Hymnu o miłości*, w którym jest mowa o niedoskonałości naszej percepcji na ziemi. Jednocześnie zawiera się w nim obietnica bezpośredniego poznania: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno;/ wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz:/ Teraz poznaję po części,/ wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany” (1 Kor 13,12).

Niezwykle ważny dla interpretacji całości liryku jest ostatni wers, zaczynający się od słów „mimo wszystko”. To zastrzeżenie i następujący po nim rozkaznik powodują, że wiersz ma charakter afirmatywnej refleksji na temat ludzkiego poznania. Jedyne „wieczna lampa”, a więc ludzki rozum, może nam wskazać drogę do odkrycia eschatologicznych tajemnic, choć wiedzę prawdziwie pewną osiągniemy dopiero po śmierci. Pojawia się tu też metafora płynięcia w górę, co przez skojarzenie z wyrażeniem „w górę rzeki” oznacza wyjątkowy wysiłek, podejmowany mimo przeciwności, a także ciągle przekraczanie własnej kondycji. Prowadzi to do przesuwania się granic naszej percepcji i poszerzania wiedzy o świecie.

ŚWIATŁOWSTĄPIENIE można również interpretować poprzez myśl Berkeleyya. Według tego filozofa nie istnieją czyste abstrakcje (które później Immanuel Kant nazwie rzeczami „samymi w sobie”), gdyż wszystko warunkuje nasza percepcja. Pojęcia abstrakcyjne stanowią jedynie wytwory naszego umysłu. Wynikają one z natury języka i służą lepszemu porozumiewaniu się, jednak nie możemy orzekać o ich istnieniu. To, co widzimy, to świat, który oświetla „wieczna lampa” z wiersza Karpowicza. Granice naszej egzystencji zbiegają się z granicami postrzegania zmysłowego. Jednak zdaniem irlandzkiego myśliciela tylko w umyśle Boga możliwe jest istnienie idei poza postrzegającym je umysłem³². To widzenie szersze niż to, na które stać nasze zmysły. Znaki tego nadludzkiego poznania można jednak zaobserwować w oświetlonej słabym światłem naszego rozumu rzeczywistości.

Funkcje trygonometryczne, którymi Karpowicz obudował wiersz *alfa ŚWIATŁOWSTĄPIENIE*, mają formę pseudocytatów. Są to fikcyjne wypowiedzi postaci historycznych, mitycznych oraz spersonifikowanych przedmiotów bądź zjawisk, w formie krótkich sentencji. Spaja je zawsze jedna idea, rozszczepiona na trzy wierzchołki semantycznego trójkąta³³. W tym

³² Zob. B. Małczyński, op.cit., s. 59.

³³ Okazuje się, że nazwy funkcji trygonometrycznych nie zostały nadane tym wypowiedziom na prawach *licentia poetica*, ale mają przełożenie na reguły matematyki. Spróbujmy rozpisać zależności trygonometryczne na treści zawarte w Karpowiczowskich funkcjach *alfy*. Jeśli w trójkącie prostokątnym, którego jeden z kątów to *alfa*, za długości boków trójkąta (*a* – przyprostokątna naprzeciw kąta *alfa*, *b* – przyprostokątna przyległa do kąta *alfa* i *c* – przeciwprostokątna) uznamy trzy główne idee pseudocytatów (czyli kolejno: *a* – światło, *b* – ciemność oraz *c* – oczekiwanie), okaże się, że zależności te mają sens i są zgodne z zasadami trygonometrii. W *sinusie* zatem byłaby to relacja światło – oczekiwanie, w *cosinusie*: ciemność – oczekiwanie, *tangens* oznaczałby stosunek światło – ciemność, *cotangens*: ciemność – światło, *secans*: oczekiwanie – ciemność i *cosecans*: oczekiwanie – światło. Próba zastosowania wobec tych tekstów reguł matema-

przypadku jest to motyw światła ze *ŚWIATŁOWSTĄPIENIA*. Warto zaznaczyć, że bez wiedzy na temat przywołanych tu postaci trudno właściwie zinterpretować tę część układu wierszy, jak w *sinusie*:

sinus alfa

światła potrzebuję tylko na tyle abym mógł widzieć celownik

*Kałasznikow II*³⁴.

Kałasznikow to rosyjski wojskowy, konstruktor karabinu automatycznego, który przyjął nazwę od nazwiska twórcy³⁵. Kontekst ten implikuje cały szereg znaczeń związanych z wojną i powoduje radykalne odwrócenie czytelnika od religijnych i filozoficznych sensów, które przyniósł wiersz *alfa*. Karpowicz dokonuje deziluzji i pokazuje, że światło utożsamiane z prawdą i absolutem może służyć również bardzo przyziemnym i okrutnym zamiarom, w tym przypadku zabiciu wroga. Dlatego światła nie potrzeba dużo – najważniejsze jest osiągnięcie celu. Często mówi się o wojnie jako o czasie ciemności, o momencie, w którym ludzkość doznaje zaślepienia i nie ocenia właściwie rzeczywistości, przez co dochodzi do tragedii. Jeśli pojawia się wówczas światło, to służy ono tylko cierpieniu. Radykalnie zawęża się przestrzeń wiedzy, samoświadomości, a przede wszystkim empatii.

Cosinus zatrzymuje czytelnika przy tematyce wojennej, gdyż mówi o geście oddawania strzału:

cosinus alfa

oczekiwanie nie może być dłuższe od czasu naciskania cyngla

*Armstrong II*³⁶.

Poeta dokonuje tu przekształcenia jeszcze jednego motywu (oprócz światła), który stanowił ważny element wiersza *alfy* – oczekiwania. Podczas gdy tam jest ono związane z obietnicą wieczności, tutaj odnosi się do stanu napięcia przed wykonaniem strzału. Strzelający czeka na właściwą chwilę, w której

tyki sprawia, że stają się one od siebie w wysokim stopniu zależne, definiują się i dookreślają nawzajem – zob. I. Szpara, *Argument i funkcja i liryce Tymoteusza Karpowicza*, w: *Tożsamość i rozdwojenie*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2002, s. 241–250.

³⁴ T. Karpowicz, *sinus alfa*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, s. 275 (pierw. *Rozwiązywanie przestrzeni*).

³⁵ Zob. A. Ciepliński, R. Woźniak, *Encyklopedia współczesnej broni palnej (od połowy XIX wieku)*, Warszawa 1994, s. 93.

³⁶ T. Karpowicz, *cosinus alfa*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, s. 275.

będzie miał pewność, że trafi w wybrany cel. W wierszu *alfie* mamy nadzieję na życie wieczne (i ostateczną, pewną wiedzę), w *cosinucie* natomiast oczekujemy na śmierć wroga. Ten moment nie powinien być jednak zbyt długi, gdyż zwłoka może przynieść refleksję i zawahanie. Postać, która wypowiada ten pseudocytat, to zapewne sir William Armstrong, XIX-wieczny angielski przemysłowiec i wynalazca, który stworzył przełomowe konstrukcje sprzętu artyleryjskiego. Jego działo weszło do standardowego wyposażenia brytyjskiej armii³⁷. Armstrong pojawia się zatem w tekście Karpowicza na podobnych prawach jak Kałasznikow z *sinusa*.

Kolejna funkcja trygonometryczna powraca do kontekstu biblijnego:

tangens alfa

кто пробuje на гвиздзах завесить вечную лампу ten ma duże
 kłopoty z drabiną]
*Jakub II*³⁸.

Poeta przywołuje postać Jakuba, który według Księgi Rodzaju zobaczył we śnie drabinę sięgającą nieba³⁹. Poruszali się po niej w obu kierunkach aniołowie, a na jej szczycie biblijny bohater zobaczył Boga. W tekście Karpowicza ważny jest głównie wątek wchodzenia w górę, o którym była mowa w wierszu *ŚWIATŁOWSTĄPIENIE*. Pojawienie się postaci Jakuba dookreśla ten motyw i rozwija go. Wskazuje na to powtórzenie metafory „wiecznej lampy”, która również tutaj oznaczać może światło ludzkiego rozumu. Jednak kontekst drabiny Jakubowej rozszerza refleksję nad poznaniem o problem zuchwałości człowieka i chęci odkrycia Bożych tajemnic. Jakub Karpowicza zdaje się bowiem twierdzić, że próba zdobycia pełni wiedzy za pomocą rozumu musi skończyć się fiaskiem. Człowiek powinien być świadomy znikomości światła „wiecznej lampy” wobec światła gwiazd, które jest znakiem Boga. Dlatego gest rozjaśniania gwiazd, wyrażony w akcie zawieszenia „wiecznej lampy” na niebie, jest dla niego znakiem ludzkiego błędzenia.

Cotangens kieruje odbiorcę ku malarstwu barokowemu, któremu zawdzięcza się odkrycie nowych możliwości wynikających z operowania światłem i cieniem:

³⁷ Zob. A. Ciepliński, R. Woźniak, op.cit., s. 16.

³⁸ T. Karpowicz, *tangens alfa*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, s. 275.

³⁹ Zob. Rdz 28,10–22; por. W. Kopaliński, *Drabina*, w: idem, op.cit., s. 70–71.

cotangens alfa

ścigało mnie prawo za zabicie człowieka i światło z powodu
 narodzin ciemności]
*Caravaggio II*⁴⁰.

Światłocien, jako technika malarska przywołana przez nazwisko Caravaggia, wpisuje się w „światłą” tematykę tej grupy tekstów. Ważna dla Karpowicza okazuje się również biografia tego XVI-wiecznego włoskiego malarza, który wiódł życie awanturnika⁴¹. Caravaggio był wielokrotnie karany, również za morderstwo. Paralelnie zbudowany pseudocytat ujawnia najgłębsze emocje artysty. Bohater *cotangensa* czuje się winny w dwojaki sposób – z jednej strony przez ludzkie błędy, z drugiej – przez odkrycie światła w swojej sztuce, które jest tu rozumiane jako coś, co przynależy do sfery boskiej. Karpowicz odsyła w tym pseudocytacie do ugruntowanej tradycją pojmowania sztuki jako sfery *sacrum*.

W *secansie* mamy odwołanie do filozofii Ludwiga Wittgensteina⁴². Był on jednym z tych myślicieli, którymi Karpowicz fascynował się najbardziej. Jego dokonania wpłynęły na stosunek modernistów do języka i ich eksperymenty formalne⁴³. Według Wittgensteina zadaniem filozofii miało być wskazywanie na sferę niewyraźności poprzez maksymalne wykorzystanie możliwości języka. Wydaje się, że ten postulat starał się spełniać w poezji Karpowicz. W pseudocytacie odnajdujemy parafrazę najśłynniejszego aforyzmu filozofa: „Granice mojego języka są granicami mojego świata”⁴⁴:

secans alfa

mój język jest granicą mego świata ale moje światło nie jest granicą
 mego mare tenebrarum]
*Wittgenstein II*⁴⁵.

⁴⁰ T. Karpowicz, *cotangens alfa*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, s. 275.

⁴¹ Zob. D. Seward, *Caravaggio: awanturnik i geniusz*, przeł. R. Galos, Wrocław 2003. W poezji polskiej malarz ten pojawia się również u Kazimierza Wierzyńskiego w przejmującym wierszu z tomu *Sen mara* z roku 1969 – zob. K. Wierzyński, *Caravaggio*, w: idem, *Wybór poezji*, Wrocław 1991, s. 485–487.

⁴² Zob.: W. Tatarkiewicz, *Neopozytywizm*, w: idem, *Historia filozofii*, t. 3, s. 200; B. Wolniewicz, *O traktacie*, w: L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. VII–XLII.

⁴³ Zob. R.M. Berry, *Language*, w: *A Companion to Modernist Literature and Culture*, red. D. Bradshaw, K.J.H. Dettmar, Oxford 2006, s. 113–121.

⁴⁴ L. Wittgenstein, op.cit., s. 64.

⁴⁵ T. Karpowicz, *secans alfa*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, s. 275.

Pierwsza część utworu to parafraza wypowiedzi filozofa, ale drugi człon pochodzi już od Karpowicza⁴⁶. W myśl tych słów światło jest czymś, co w przeciwieństwie do języka nie wyznacza granic poznania. „Moje światło” moglibyśmy tutaj konsekwentnie interpretować jako rozum jednostki, jego świadomość i tożsamość, ale także przyrównać do pojęcia świata z aforyzmu Wittgensteina.

Tym, co w myśli austriackiego myśliciela szczególnie interesowało autora *Słojów zadrzewnych*, była refleksja dotycząca wyznaczenia granic ludzkiego poznania, a zatem również wyrażania. Polski poeta poszedł jednak dalej – chciał udowodnić, że jeśli wyrażanie kończy się tam, gdzie znany jednostce świat, to należy – za pomocą języka – dokonywać stałego rozszerzania tego świata. Na tym polegałoby tworzenie Karpowiczowskiej „poezji niemożliwej”. Starożytni Grecy nie mogli wiedzieć o istnieniu ziem poza *mare tenebrarum*, co czyniło ich sąd o rzeczywistości z gruntu fałszywym, choć w obrębie ich świata był on jak najbardziej słuszny. Samo wyznaczenie granicy tego, co znane, i tego, co niemożliwe do odkrycia, implikuje, że poza *mare tenebrarum* jednak coś istnieje i pozostaje tylko kwestią czasu, kiedy zostanie odkryte. Podczas gdy Wittgenstein uważał, że nie należy (a poza tym nie da się) mówić o tym, co niewyrażalne, Karpowicz konsekwentnie starał się to czynić w swej poezji, był przekonany o możliwości przekroczenia granic języka⁴⁷. W tym punkcie poglądy filozofa i poety rozmiągają się.

Ostatnia z funkcji trygonometrycznych – jak często ma to miejsce w *Rozwiązywaniu przestrzeni* – jest lekko parodystyczna i komiczna. Jej zadaniem jest rozbicie dyskursu filozoficznego i zredukowanie ciężaru kontekstów kulturowych, którymi poeta obarcza czytelnika w pseudocytatach⁴⁸.

⁴⁶ *Mare tenebrarum* (łac. „morze ciemności”) – według określenia starożytnych Greków: morze otaczające Europę, a tym samym wyznaczające granice znanego im świata – zob. W. Kopaliński, *Mare tenebrarum*, w: idem, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1988, s. 320.

⁴⁷ „Czy jednak nie mogłoby istnieć coś, czego za pomocą zdania nie można by wyrazić (i co nie byłoby również przedmiotem)? Czegoś takiego nie można by wyrazić za pomocą języka; nie możemy więc również o to pytać” (L. Wittgenstein, *Dziennik 1914 – 1916*, przeł. M. Poręba, Warszawa 1999, s. 86–87).

⁴⁸ Inni bohaterowie *cosecansów* to na przykład: Warszawski Znachor, Polski Hodowca Drobiu, Polski Okulista, Materac, Powiatowy Sekretarz Partii. Nawet jeśli *cosecans* nie zaburza spójności tematycznej pozostałych pseudocytatów, to niemal zawsze mówi w nim postać (ludzka bądź zantropomorfizowana) anonimowa, spoza świata historii i kultury.

cosecans alfa

knoty najczęściej wyobrażają sobie że są źródłem światła

*Olej*⁴⁹.

W tym przypadku mówi Olej, a więc zantropomorfizowana substancja. Używało się jej (przed wynalezieniem lampy naftowej) jako paliwa w lampach oliwnych. W wierszu Karpowicza olej kpi z knotów, ponieważ uważają się za źródło światła, podczas gdy tylko je przewodzą. W rzeczywistości sam olej nie jest w większym stopniu źródłem światła niż knot. Wypowiedź ta skłania jednak do pytania, skąd tak naprawdę pochodzi światło i czy jest czymś więcej niż tylko efektem reakcji chemicznej. *Cosecans alfa* każe czytelnikowi zatoczyć interpretacyjne koło i wrócić do *ŚWIATŁOWSTĄPIENIA*, w którym mówi się o świetle pozaziemskim, pochodzącym od Boga. W sensie metaforycznym jest ono zatem zakorzenione w świecie idei.

Ostatnia część trygonometrycznego układu wierszy jest rozpisana na obie strony osi:

wymiar pokątny

O PEWNEJ PORZE ŻYCIA

stworzenie świata według haydna polega na muzyce oratoryjny charakter ma glon i człowiek zjadający ten glon państwo także jest symfonią lub nokturnem i Bóg strzeże nas poprzez muzykę – Gott erhalte

często daje się słyszeć jak pory roku przystają przed trąbką wie-
deńskiego mistrza

i zaglądają do jej wnętrza można wtedy widzieć jak twarz wiosny
zielenieje lato pokrywa się ogniem rilke zdejmuje już dojrzałe grona
z pochylonego czoła jesieni i zamieć robi wszystko by wykołować
strony zimy

o pewnej porze życia przez nie domknięte drzwi wieczności ma się
szczęście słyszeć jak missa brevis śmieje się do rozpuku z ludzkie-
go pojęcia krótkości i długości ale wtedy Bóg daje jej klapsa każe
ukłknąć na grzechach i spokojnie ubiera nuty⁵⁰.

⁴⁹ T. Karpowicz, *cosecans alfa*, w: idem, *Słoję zadrzewne*, s. 275.

⁵⁰ T. Karpowicz, *O PEWNEJ PORZE ŻYCIA*, w: idem, *Słoję zadrzewne*, s. 275. Wymiar pokątny z reguły odbiega pod względem treści od pozostałych części triady. Odznacza się sporą długością wersów. Nie ma w nim też takiej eliptyczności, jaka charakteryzuje pseudocytaty. Większy stopień opisowości i narracyjności wymiaru pokątnego służyć ma przełamaniu sztywnej struktury

Karpowicz uruchamia tutaj kontekst muzyczny i kulturowy, jakim jest hymn Austro-Węgier, zaczynający się od przywołanych w tekście słów „Gott erhalte”⁵¹. Muzykę do niego skomponował Joseph Haydn, który – jak pisze poeta – uważał akt stworzenia świata za gest związany z muzyką. Karpowicz dokonuje znaczącego przesunięcia, dzięki któremu wiersz *O PEWNEJ PORZE ŻYCIA* wychodzi poza kontekst historyczny – w tym wierszu to nie Bóg strzeże cesarza, ale „Bóg strzeże nas poprzez muzykę”.

Geniusz muzyka może mieć taką siłę, że „pory roku przystają przed trąbką wiedeńskiego mistrza/ i zagłądają do jej wnętrza”. Natura sama kieruje się zatem w stronę sztuki, chce ją dogłębnie poznać, a tym samym przekroczyć siebie i wejść w inny, ludzki porządek. Taka sztuka, która prowokuje do działania naturę, jest w najwyższym stopniu doskonała. Jednocześnie daje ona wgląd w to, co stanowi istotę zmienności zjawisk natury, skoro dzięki muzyce możliwe jest zobaczenie, jak „twarz wiosny zielenieje”, a „lato pokrywa się ogniem”.

Kolejnym kontekstem jest poezja Rainera Marii Rilkego. Obraz, w którym austriacki poeta „zdejmuje już dojrzałe grona z pochylonego czoła jesieni”, przywodzi na myśl jego znany wiersz – *Dzień jesienny*⁵². Może on też odsyłać do całej poezji tego autora, która z jednej strony zakorzeniona jest w muzyce, a z drugiej mocno tkwi w refleksji egzystencjalnej i eschatologicznej, podejmowanej również przez Karpowicza w ostatniej części wiersza⁵³. Zacytowany fragment zawiera interesującą metaforę – zbieranie dojrzałych owoców u progu jesieni to jednocześnie gromadzenie plonów poetyckiej refleksji.

Namysł nad zmianą pór roku (a więc nad przemijaniem) przetrąca się na końcu tekstu w rozważania egzystencjalne, czego znakiem jest zamiana wyrażenia „pora roku” na sformułowanie „pora życia”. Zmiana ta oznaczać ma wyjście poza cykl powtarzających się epizodów i rozszerzenie perspektywy na trudno uchwytnie „wieczne teraz”. Przejście do refleksji nad tymi pro-

wiersza *alfy*) i jego funkcji. „Pokątność” tego tekstu oznacza ucieczkę od ścisłych reguł geometrii.

⁵¹ Pierwsze słowa hymnu to „Gott erhalte unsern Kaiser” („Boże, zachowaj naszego cesarza”). Odnosiły się one oczywiście do osoby Franciszka I Józefa. Tekst hymnu podlegał wielokrotnym przekształceniom, w zależności od zmian politycznych – zob. *Haydn (Franz) Joseph* [hasło], w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowiecki, Warszawa 2006, s. 358.

⁵² R.M. Rilke, *Dzień jesienny*, w: idem, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1993, s. 49.

⁵³ Zainteresowanie Karpowicza poezją Rilkego zapośredniczone zostało zapewne przez studia nad Leśmianem. U obu autorów widział on dążenie do zarejestrowania pierwotnych stanów języka i świata, który nie jest, ale ciągle się staje – zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 16–19.

blemami komponuje się z aluzją do Rilkego, który podobnie ujmował problem ontologii i czasu⁵⁴. Dlatego Karpowicz mówi tu o takim stanie, w którym przez krótką chwilę mamy szansę spotkać się z tym, co transcendentne, gdyż „drzwi wieczności” pozostają niedomknięte. Doświadczenie to zostaje uogólnione poprzez zastosowanie formy bezosobowej („ma się szczęście”), stąd nie mamy w wierszu wyraźnie ujawniającego się podmiotu.

Karpowicz rozbija dość poważny dyskurs, wprowadzając humor, który dominuje w ostatniej strofie. Jej bohaterką jest upersonifikowana *missa brevis*. W tradycji liturgicznej tym mianem określa się mszę zwykłą, skróconą – w przeciwieństwie do *missa solemnis*, która jest uroczysta, rozbudowana⁵⁵. Śmieje się ona „do rozpuku” ze sposobu, w jaki ludzie (osadzeni w czasie, dążący do wieczności, ale nic o niej niewiedzący) postrzegają pojęcia trwania i przemijania. W obliczu nieskończoności to, co dla ludzi trwa krótko, musi być śmiesznie nietrwałe wobec wieczności. Za ludźmi wstawia się jednak Bóg i karze mszę w dość ziemski sposób – daje jej klapsa jak krnąbrnemu dziecku i rozkazuje „ukłęknać na grzechach” (zamiast na grochu). Wątek muzyczny powraca w klauzuli wiersza, gdy Bóg – spokojny o ludzkie pojęcia czasu i trwania – „ubiera nuty”. Odzieniem Stwórcy okazuje się muzyka, co w świetle pierwszej strofy wiersza dodatkowo ją nobilituje. Stwórca jest tu zatem postacią troskliwą i opiekuńczą („Bóg strzeże nas poprzez muzykę”), ale jednocześnie dba, by to, co najważniejsze, nie przedostało się przez drzwi oddzielające świat ludzki od boskiego. Wiersz *O PEWNEJ PORZE ŻYCIA* powraca zatem do dyskursu dotyczącego epistemologii, z którym mieliśmy do czynienia w wierszu *alfie*.

Warto zaznaczyć, że wybrany przez mnie układ wierszy Karpowicza jest tylko jednym z wielu układów, w których pojawia się tematyka światła, koloru, widzenia⁵⁶. Wszystkie przywołane powyżej wiersze pochodzą z części *Rozwiązywania*

⁵⁴ Sam autor *Słojów zadrzewnych* tak pisał o Leśmianie i Rilke: „Wszystko trwa, lecz nic się nie powtarza [...]. Czytając wiersze Leśmiana nie ma się wrażenia żmudnej ciągłości i starości świata «Welt ist nie, sondern weltet». «Świat, zda się, dziś nam nastał...» – i nie ma tradycji [...]. Przypomina się Rilke: «Próbujcie powiedzieć, jakbyście byli pierwszym człowiekiem, to, co widzicie, to, czym życie, co kochacie, tracie». Jest to poezja «dziwu pierwotnego»” (T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975, s. 115–116).

⁵⁵ Zob. *Msza, missa* [hasło], w: *Encyklopedia muzyki*, s. 583.

⁵⁶ Zob. T. Karpowicz, *ŚPIĄCA ALICJA*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, s. 272; T. Karpowicz, *RARON O PORANKU*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, s. 276; T. Karpowicz, *PYTAŃIA W OBRĄZKACH*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, s. 280; T. Karpowicz, *SZYBKOŚĆ CZASU*, w: idem, *Słoje zadrzewne*, s. 282. Wszystkie teksty pochodzą z *Rozwiązywania przestrzeni*.

przestrzeni, która nosi tytuł *WEŻŁY POWIETRZA* – w tej samej części znajduje się *ŚWIATŁOWSTĄPIENIE*. Ten fakt oraz zawiedzenie czytelnicznych oczekiwań (spodziewalibyśmy się, że Karpowicz umieści te teksty w części *WEŻŁY ŚWIATŁA*) nakłada na analizowane przeze mnie utwory specyficzny kontekst.

3.

W liście do ojca z roku 1927 Pound określił trzy dominanty swego największego dzieła. Był to motyw zejścia do świata zmarłych, cykliczność historii oraz metamorfoza tego, co zwyczajne, w coś, co odsyła do porządku ponadludzkiego, metafizycznego⁵⁷. Wydaje się, że fragmenty mówiące o świetle i zapowiadające bądź symbolizujące moment epifanii miały realizować ostatni z zamyśłów autora.

Wśród wielu różnorodnych wątków *Canto LXXX* za najważniejsze wypadaloby uznać przyjaźń z Williamem Butlerem Yeatsem oraz refleksje na temat klęski Mussoliniego. Pound mówi o początkach swej kariery i prowadzi z autorem *The Tower* dialog (będący w istocie monologiem) na temat piękna⁵⁸. Powracają w tej pieśni wspomnienia sprzed wielu lat z pobytu w Hiszpanii, dlatego jako kontekst pojawiają się aluzje do hiszpańskiego malarstwa. Pound wraca również do momentu opuszczenia rodzinnego kraju. Znajdziemy tu duży fragment odnoszący się do pobytu we Francji, zawartych tam znajomości oraz współczesnej liryki tego kraju. Uzasadnia to obecność wielu wtrąceń w języku francuskim. Utwór kończy się pełną nostalgii częścią poświęconą Anglii, a szczególnie Londynowi. Przez całą pieśń przewijają się aluzje do twórczości Szekspira, a także do historii ojczyzny tego dramaturga. Pound walczy z lukami w pamięci, gorączkowo próbuje przywołać przeszłość i ocalić ją w poezji. Wiąże się to z lękiem dotyczącym aktualnej sytuacji ludzi i miejsc, które wspomina.

Jak w większości *Pieśni Pizańskich* wspomnienia połączone z aluzjami do kultury i historii przeplatają się z opisem tego, co dzieje się tu i teraz. Sygnałem powrotu do rzeczywistości widzianej w momencie powstawania utworu jest osobliwa wypowiedź skierowana do wałęsającego się po obozie kota, która pełni rolę ironicznego *interludium*. Dowiadujemy się również, że tekst powstaje w nocy:

⁵⁷ Zob. *Selected Letters of Ezra Pound*, red. D.D. Paige, New York 1971, s. 210.

⁵⁸ Więcej na temat przyjaźni i współpracy obu poetów zob. G. Bornstein, *Ezra Pound and the Making of Modernism*, w: *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, s. 26.

Prowling night – puss leave my hard squares alone
 they are in no case cat food
 if you had any sense
 you wd/ come here at meal time
 when meat is superabundant
 you can neither eat manuscript nor Confucius
 nor even the hebrew scriptures
 get out of that bacon box⁵⁹.

Fragment mówiący o świcie wtłacza w naturalny rytm dnia i nocy wielokierunkowy i niemal chaotyczny dyskurs wspomnień. Wskazanie na logiczne następstwo dnia i nocy może też służyć uautentycznieniu poetyckiej wypowiedzi więźnia obozu w Pizie.

‘I am the torch’ wrote Arthur ‘she saith’
 in the moon barge βροδοδάκτυλος Ἥως

with the veil of faint cloud before her
 Κύθηρα δεινά as a leaf borne in the current
 pale eyes as if without fire⁶⁰.

Łącznikiem między światem londyńskiego środowiska literackiego a zapośredniczonym kulturowo opisem wycinka rzeczywistości, który pozostał uwięzionemu poecie do obserwacji, jest motyw pochodni zapowiadającej pierwsze poranne światła. Słowa „I am the torch” pochodzą z wiersza Arthura Symonsa *Modern Beauty*⁶¹. Czytelnik zostaje odesłany do kolejnego kontekstu kulturowego – Pound przytacza stały epitet, którego Homer używał na określenie Eos (bogini jutrzeńki): *brododaktylos* (różanopalca)⁶².

⁵⁹ E. Pound, *Canto LXXX*, w: idem, *Cantos, The Cantos*, London 1990, s. 531–532. „Skradający się kocie zostaw moje ciężkie woluminy / tu w ogóle nie ma jedzenia dla ciebie/ jeśli masz trochę rozsądku/ możesz tu przyjąć w porze posiłku/ kiedy mięsa jest w nadmiarze/ nie wolno ci jeść ani rękopisu ani Konfucjusza/ ani nawet hebrajskich pism/ wynoś się z tego schowka na szynkę”. Przeł. – K.G.

⁶⁰ E. Pound, *Canto LXXX*, s. 546. „«Jestem pochodnią» napisał Artur «ona rzekła»/ na księżycowej barce βροδοδάκτυλος Ἥως// a przed nią woalka bladej chmury/ Κύθηρα δεινά jak liść zatrzymany na wietrze/ jasne oczy jakby pozbawione ognia”. Przeł. – K.G.

⁶¹ Zob. C.F. Terrel, op.cit., s. 444.

⁶² Homer używał jednak słowa *rbododaktylos*. Pisownia z inicjalnym „b” pochodzi od Safony – poeta zapisał greckie słowo tak, jak je pamiętał. Problem ten omawia Hugh Kenner – zob. H. Kenner, *The Pound Era*, Berkeley 1971, s. 56–57.

Nieco później pojawia się fragment, który zarówno treścią, jak i formą (przez umieszczenie w nawiasie kwadratowym) odstaje od głównego toku pieśni:

[Only shadows enter my tent
as men pass between me and the sunset,]⁶³.

Ujawnia się tu perspektywa, z której podmiot patrzy na otoczenie – pomiędzy nim a wschodem słońca przechodzą ludzie, współwięźniowie. Sytuacja, w jakiej się znalazł, uniemożliwia bezpośredni kontakt ze światłem poranka. Jest ono tutaj figurą natury, której kontemplacja prowadzi do wiedzy wyższej, daje dostęp do świata idei.

Canto LXXXI odgrywa kluczową rolę w całym cyklu *The Pisan Cantos*⁶⁴. W pierwszej części pieśni obecne są reminiscencje z pobytu w Hiszpanii (dotyczące również wojny domowej)⁶⁵. Od części zatytułowanej „libretto” rozwija się obserwacja i refleksja na temat światła, którą zapowiadał *Canto LXXX*. Nie tylko muzyka, ale i światło towarzyszą momentowi epifanii. Jego preludium stanowi wspomniane libretto. Mowa tu o tajemniczym spojrzeniu, którego obecność jest wyczuwalna, choć trudno ją uzasadnić. Podmiot zastanawia się, z kim ma do czynienia: może to być duch lub stworzona przez umysł człowieka hipostaza⁶⁶.

Ed ascoltando al leggier mormorio
there came new subtlety of eyes into my tent,
whether of spirit or hypostasis
but what the blindfold hides
or at carneval
nor any pair showed anger⁶⁷.

⁶³ E. Pound, *Canto LXXX*, s. 550. „[Tylko cienie wchodzą do mojego namiotu/ kiedy ludzie przechodzą między mną a zmierzchem,]”. Przeł. – K.G.

⁶⁴ Zob. przyp. 373.

⁶⁵ Zob. C.F. Terrell, op.cit., s. 451–452.

⁶⁶ Hipostaza pochodzi od greckiego słowa *hypóstasis*, oznaczającego podstawę, fundament: „[...] w filozofii starożytnej (perypatetyzm, stoicyzm, epikureizm) byt realnie istniejący, substancja [...]; w filozofii średniowiecznej (Tomasz z Akwinu, scholastyki): także byt jednostkowy, indywidualny [...]; w neoplatonizmie: zasada, substancja duchowa oraz pochodzące od niej byty duchowe; we wschodniej teologii wczesnochrześcijańskiej: określenie osób Trójcy Świętej [...]; negatywnie: określenie bytów idealnych (np. idei platońskich) lub pojęć abstrakcyjnych (np. cech, relacji), którym przypisuje się realne istnienie” (A.Z. Zmorzanka, *hipostaza* [hasło], w: *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 4, red. M.A. Krąpiec, Lublin 2003, s. 477).

⁶⁷ E. Pound, *Canto LXXXI*, w: idem, *The Cantos*, s. 555. „Ed ascoltando al leggier mormorio/ oto nowa subtelność oczu nawiedziła mój namiot/ nie wiado-

W całym cyklu bardzo często przewija się motyw niezwykle pięknych, tajemniczych oczu⁶⁸. Wydaje się, że wspomniany duch niepokojący poetę jest zarówno zapowiedzią epifanii, która przyjdzie w dalszej części pieśni za pośrednictwem światła i spojrzenia, jak również bliżej nieokreśloną postacią. Skupia ona w sobie wszystkie uosobienia kobiet-bóstw:

Saw but the eyes and stance between the eyes,
 colour, diastasis,
 careless or unaware it had not the
 whole tent's room
 nor was place for the full Εἶδος
 interpass, penetrate
 casting but shade beyond the other lights
 sky's clear
 night's sea
 green of the mountain pool
 shone from the unmasked eyes in half-mask's space⁶⁹.

Są to nie tylko hipostazy kobiecej mocy, która otwiera bohaterowi drzwi do transcendencji, ale również przejawy boskiej siły objawiającej się w naturze. W tym kontekście nie dziwi fakt, że pieśń rozpoczyna się obrazem Zeusa leżącego na łonie Cerery, która jest symbolem płodności i bujnej przyrody.

Sposób opisu epifanii, jakiej doświadcza podmiot w *Canto LXXXI*, jest niezwykle oszczędny i do pewnego stopnia opiera się na impresjach. Otrzymujemy wyłącznie niespójne, fragmentaryczne obserwacje przesuwanego się światła („saw but the eyes”, „colour”, „shade”, „interpass, penetrate”). Cienie

mo czy duch czy hipostaza, / tyle co kryje opaska na oczy / czy jak w karnawał / a w żadnych nie było namiętu” (E. Pound, *Canto LXXXI*, przeł. A. Sosnowski, w: idem, *Pieśni*, przeł. L. Engelking, K. Koziół, A. Sosnowski, A. Szuba, Warszawa 1996, s. 106).

⁶⁸ Obrazy te często łączą się z postaciami bogiń lub silnych kobiet, które kierują Pounda przez piekło w stronę raju, a wędrowce tej zawsze towarzyszy światło. Oczywistym kontekstem jest tutaj Sybilla, która prowadziła Eneasza po zaświatach czy Danteska Beatrycze oprowadzająca poetę po raju – zob. E. Pound, *Canto LXXXIX*, *Canto LXXXVIII*, w: idem, *The Cantos*, s. 486–492, 477; por. E.P. Nassar, *The Pisan Cantos*, w: idem, *The Cantos of Ezra Pound*, Baltimore–London 1975, s. 92.

⁶⁹ E. Pound, *Canto LXXXI*, w: idem, *The Cantos*, s. 556. „Widziałem tylko oczy i rozstaw oczu, / kolor, diastazę, / bez troskie oczy nieświadome że nie / obejmują całości namiotu / lub że brak miejsca na pełnię Εἶδος / przesuwały się, przenikają / rzucając ledwie cień zza innych światła / jasne niebo / morze nocą / zielen górskiego stawu / lśniły w oczach w czarnej opasce maseczki” (E. Pound, *Pieśni LXXXI*, w: idem, *Pieśni*, przeł. A. Sosnowski, s. 106–107).

wewnątrz namiotu traktowane są przez więźnia jak cienie w jaskini Platona. Blaski budzącego się dnia przemieniają się w umyśle podmiotu w fantastyczną grę światła i cieni, którą obserwuje on z wnętrza namiotu. Iluminacja przychodzi niespodziewanie i może być złudzeniem zmęczonego umysłu, jednak daje pociechę impuls do sformułowania najważniejszego wniosku na temat swego aktualnego położenia.

Jest to przekonanie o tym, że wartości – zarówno indywidualne, jak i stanowiące część zbiorowego dziedzictwa ludzkości – przetrwają niezależnie od okoliczności i wciąż będą miały decydujący wpływ na losy jednostek i społeczeństw.

What thou lovest well remains,
the rest is dross
What thou lov'st well shall not be reft from thee
What thou lov'st well is thy true heritage⁷⁰.

Pound zdaje sobie sprawę z kryzysu kultury i ze swej dramatycznej sytuacji, ale nie traci nadziei. Wiara ta stała się silniejsza wraz z momentem epifanii. W zakończeniu *Canto LXXXI* poeta jest pewien, że wciąż istnieje możliwość zbudowania ziemskiego raju, czyli *il paradiso terrestre*. Charakter momentu objawienia dookreślają słowa:

First came the seen, then thus the palpable
Elysium, though it were in the halls of hell⁷¹.

Najważniejszą rolę odgrywają tu światło i gest spojrzenia. Epifania jest możliwa, gdyż percepcja wzrokowa opiera się na postrzeganiu momentalnym, natychmiastowym i przejrzystym. Pound zauważa, że chwila, w której pojmuje się z obezwładniającą jasnością swoje miejsce w świecie i prawdę na jego temat, zawsze przychodzi najpierw jako wizja, a dopiero później jako coś namacalnego.

Nieco wcześniej przywołane zostaje słowo *eidos*, które można przetłumaczyć jako „wiedząc” lub „widząc”⁷². Widzenie i wiedza są tu zatem ściśle związane, mimo że percepcja – oparta na

⁷⁰ E. Pound, *Canto LXXXI*, s. 556. „To co najbardziej kochasz – pozostanie, / reszta to śmieci / To co najbardziej kochasz, nie będzie ci wydarte / To co najbardziej kochasz, to twoje prawdziwe dziedzictwo” (E. Pound, *Pieśń LXXXI*, s. 107).

⁷¹ E. Pound, *Canto LXXXI*, s. 556. „Najpierw nastąpiło widzialne, potem tak namacalne / Elizjum, jakby w przedsionku piekieł” (E. Pound, *Pieśń LXXXI*, s. 106).

⁷² Zob. C.F. Terrell, op.cit., s. 453. Plotyn był filozofem, który dokonał ścisłego rozróżnienia na *eidos* (formę) i *eikon* (podobieństwo), co podkreślał Pound,

ulotnym przeplataniu się światła i cieni – wydaje się czymś mniej godnym zaufania niż to, co namacalne („palpable”). Dopiero w momencie racjonalizowania wizji na plan pierwszy wysuwa się to, co wyraźnie widoczne i określone. Zaistnienie epifanii okazuje się jednak uzależnione od impulsu, który jest czymś ulotnym, mglistym, a przy tym wiąże się z pięknem – a więc od światła.

Wydaje się, że dopiero w *Canto LXXXIII* motyw światła jest omówiony szerzej – Pound zbiera i dookreśla elementy świetlnej mozaiki, a jednocześnie dobudowuje do nich kolejne konteksty. Koncentrują się one wokół neoplatonizmu⁷³. Pound włącza się w sięgającą starożytności dyskusję o *arché* – pierwiastku, z którego wszystko wzięło początek.

W pieśni pojawia się odwołanie do myśli Georgiusa Gemistusa (nazywanego też Pletonem), bizantyjskiego neoplatonika, który uznawał Posejdona, władcę wód, za najważniejszego z bogów⁷⁴. Woda, która w neoplatonizmie odbija boski porządek wszechświata, pojawia się również w dalszej części pieśni, gdzie mowa o jej blasku: „the brightness of ‘udor’”⁷⁵. Pleton interesuje Pounda również dlatego, że jego postać wiąże się z Sigismundem Malatestą⁷⁶. Dzięki niemu powstała świątynia Tempio Malatestiano, która dla amerykańskiego poety była najdoskonalszą realizacją założeń neoplatonizmu.

W kolejnych wersach Pound przywołuje Eriugę:

[...] lux enim
 ignis est accidens and,
 wrote the prete in his edition of Scotus:
 Hilaritas the virtue *bilaritas*

the queen stitched King Carolus' shirts or whatever
 while Erigena put greek tags in his excellent verses

zwracający zawsze uwagę na precyzyjność definicji – zob. M. Byron, op.cit., s. 219.

⁷³ „*Canto LXXXIII*, dominated by the imagery of light and water, is perhaps the most explicit Neoplatonic poem in the *Pisan* sequence” (G. Liebrechts, *Ezra Pound and Neoplatonism*, Cranbury 2004, s. 284).

⁷⁴ Zob. C. F. Terrell, op.cit., s. 459.

⁷⁵ E. Pound, *Canto LXXXIII*, w: idem, *The Cantos*, s. 566. „The opening scene in *Canto 83* replays the mystic symbolism in Neoplatonic thought, where everything that is (in this world) is a reflection of the divine order, thus images reflected in water become a graphic way of evoking manifestations of the divine process” (C.F. Terrell, op.cit., s. 483).

⁷⁶ Sigismundo Malatesta przywiózł prochy Platona do Wenecji – zob. W. Tarkiewicz, *Humaniści*, w: idem, *Historia filozofii*, t. 2, s. 18; por. C.F. Terrell, op.cit., s. 37.

in fact an excellent poet, Paris
 toujours Pari'

(Charles le Chauve)

and you might find a bit of enamel
 a bit of true blue enamel
 on a metal pyx or whatever
 omnia, que sunt, lumina sunt, or whatever⁷⁷.

Według Eriugeny Bóg objawia się za pośrednictwem światła, a całe stworzenie jest teofanią, aktem objawienia się Boga. Na podobnej zasadzie światło objawia się za pośrednictwem ognia. Cytat z Eriugeny został rozbity na dwa wersy („lux enim/ignis est accidens”). Szósty wers pieśni jest cytatem z traktatu Roberta Grosseteste’a *De luce*. Grosseteste sądził, że światło rozprzestrzenia się w świecie i obejmuje całą rzeczywistość, a więc *de facto* ją stwarza. Uważał nawet, że wszystkie zasady działania rzeczywistości opierają się na prawach optyki⁷⁸.

Poprzez podzielenie cytatu Pound z jednej strony odwołuje się do myśli Grosseteste’a, a z drugiej czyni to zdanie dwuznacznym, gdyż jeśli wers siódmy potraktujemy autonomicznie, ogień okaże się atrybutem światła⁷⁹. Zatem natura, oprócz tego, że jest księgą, w której odnaleźć można ślady rzeczywistości transcendentnej, to okazuje się również samowystarczalnym mechanizmem, działającym według własnych reguł. Ta ambiwalencja sprawia, że poeta unika jednoznacznego stwierdzenia, co sądzi o teofanii i prawach, którymi rządzi się przyroda.

Eriugena twierdził, że wielość objawień Boga możemy zaobserwować w grze różnych odcieni światła. Autor *De divisione naturae* zapoczątkował myślenie o świecie jako przestrzeni wypełnionej symbolami boskiej mocy. Człowiekowi pozostaje jedynie te symbole odczytać⁸⁰. Filozof działał na dworze Karola Łysego,

⁷⁷ E. Pound, *Canto LXXXIII*, w: idem, *The Cantos*, s. 563. „[...] lux enim/ignis est accidens i,/ napisał prete w swoim wydaniu Szkota:/ Hilaritas cnota bilaritas/ / królowa szyła Królowi Karolowi koszule czy coś innego/ podczas gdy Eriugena wkładał greckie zdania w swoje wspaniałe wersy/ w zasadzie znakomity poeta, Paryż/ toujours Pari' / (Charles le Chauve)/ / możesz znaleźć trochę emalii/ trochę prawdziwej niebieskiej emalii/ na metalowym cyborium lub czymkolwiek/ omnia, que sunt, lumina sunt, lub czymkolwiek”. Przeł. – K.G. – por. M. Byron, *Philosophy: Medieval and Renaissance*, w: *The Ezra Pound Encyclopedia*, s. 220; zob. W. Tatarkiewicz, *Eriugena i prąd panteistyczny*, w: idem, *Historia filozofii*, t. 1, s. 216–220.

⁷⁸ Zob. M. Byron, *Philosophy: Medieval and Renaissance*, w: *The Ezra Pound Encyclopedia*, s. 220.

⁷⁹ Zob. G. Liebrechts, op.cit.

⁸⁰ Zob. przyp. 417.

stąd imię władcy pojawia się w przywołanym fragmencie pieśni. Znaczenie światła w filozofii Eriugeny zostało u Pounda jeszcze wyraźniej podkreślone poprzez cytat: „omnia, quae sunt, lumina sunt”. Oznacza to, że wszystko, co istnieje, jest światłem, a zatem emanacją Stwórcy⁸¹. Ważne jest tu dopowiedzenie Pounda: „or whatever”, które rozumieć można jako uwydatnienie roli światła. To dzięki światłu widzimy bowiem otaczającą nas rzeczywistość, jakkolwiek by ona nie była.

Z powyższym cytatem koresponduje dalszy fragment *Canto LXXXIII*, w którym zarówno słońce, jak i powietrze zapowiadac będą obrazy ziemskiego raj:

And now the ants seem to stagger
 as the dawn sun has trapped their shadows,
 this breath wholly covers the mountains
 it shines and divides
 it nourishes by its rectitude
 does no injury
 overstanding the earth it fills the nine fields
 to heaven⁸².

Warto zwrócić uwagę na przeplatanie się perspektywy realistycznej i symbolicznej w tym fragmencie. Jest to charakterystyczne dla niemal wszystkich obrazów światła w omawianych pieśniach. Jak się okazuje, ta część *Canto LXXXIII* ma źródła również w filozofii chińskiej, konkretnie w myśli Mencjusza⁸³.

W dalszej części pieśni pojawiają się Heliady, córki Heliosa:

Plura diafana
 Heliads lift the mist from the young willows
 there is no base seen under Taishan
 but the brightness of 'udor
 the poplar tips float in brightness
 only the stockade posts stand⁸⁴.

⁸¹ Cytat pochodzi z dzieła *Periphyseon*, przez późniejszych wydawców przemianowanego na *De divisione naturae* – zob. C.F. Terrell, op.cit., s. 563.

⁸² E. Pound, *Canto LXXXIII*, w: idem, *The Cantos*, s. 566; zob. C.F. Terrell, op.cit., s. 461. „A teraz mrówki wydają się zataczać/ kiedy świt schwytał ich cienie/ ten powiew okrywa w całości góry/ świeci i rozdziela się/ karmi swą czystością/ nie czyni szkody/ odkrywając ziemię wypełnia dziewięć pól/ do nieba”. Przeł. – K.G.

⁸³ Zob. C.F. Terrell, op.cit., s. 461.

⁸⁴ E. Pound, *Canto LXXXIII*, s. 566. „Plura diafana/ Heliady podnoszą mgłę znad młodych wierzb/ nie widać podnóża góry Taishan/ ale blask wody/ wierzchołki topól skapanie w blasku/ tylko pale ogrodzenia sterczą”. Przeł. – K.G.

Tu również przywołany zostaje moment ustępowania ciemności i początku dnia. Według greckiego przekazu po śmierci Faetona (który za bardzo zbliżył się do słońca podczas kierowania rydwanem Heliosa) Heliady opłakiwały brata, więc ojciec zamienił je w topole. Stąd u Pounda wierzchołki tych drzew zanurzone są w blasku.

Mit po raz kolejny przeplata się z ponurą rzeczywistością – wyobraźnia poety odtwarza opowieść o córkach Heliosa, jednak oczy dostrzegają tylko wysokie ogrodzenie obozu. W świetle to nie również góra, którą poeta widzi ze swej perspektywy, jednak utożsamia ją ze świętą górą Taishan w Chinach. Jest to motyw powracający w pieśni: „[...] the sun as a golden eye/ between dark cloud and the mountain”⁸⁵. W tym fragmencie pojawia się kolejny ważny cytat z łaciny: „plura diafana”, który można przetłumaczyć jako „więcej przezroczystości”⁸⁶. Pound dokonuje przemieszczenia tego, co naturalne i osiągalne zmysłami, z tym, co symboliczne, czyli z rzeczywistością zmitologizowaną. Na dodatek swobodnie łączy elementy różnych kultur⁸⁷.

Mimo że utwór jest zdominowany przez refleksję dotyczącą światła, pojawiają się w nim również inne wątki. Powraca obecny w *Canto LXXIV* zmodyfikowany cytat z Charles’a Baudelaire’a („Le Paradis n’est pas artificiel”⁸⁸). Autor kontynuuje również wspomnienia z pobytu w Stone Cottage⁸⁹. Reporterskie zapiski rozbijają filozoficzny dyskurs i monolog podmiotu dotyczący kwestii egzystencjalnych. Dzieje się to również na poziomie formalnym – język, jakiego używa Pound do opisu tych obserwacji, jest oszczędny i mało poetycki. To styl notatki prasowej lub pozbawionego refleksji sprawozdania, które zawiera tylko „suche” fakty. Fragmenty epifaniczne odznaczają się zaś lirycznością. Przejścia między rozpaczą a ekstatycznym uniesieniem wyznaczają dualistyczne ramy, w których znajduje się podmiot *The Pisan Cantos*. Oscyluje on pomiędzy dwiema sferami rzeczywistości – widzialną i zmitologizowaną. Walka, jaką stacza wię-

⁸⁵ „[...] słońce jak złote oko/ pomiędzy ciemną chmurą a górą”. E. Pound, *Canto LXXXIII*, w: idem, *The Cantos*, s. 567. Przeł. – K.G. Oczywiście skojarzenie góry pod Pizą z Taishan jest wytworem wyobraźni poety. Nie wiadomo, jaki szczyt miał na myśli Pound.

⁸⁶ To cytat ze wspomnianego Roberta Grosseteste’a – zob. C.F. Terrell, op.cit., s. 460.

⁸⁷ Mityzacja sprawia, że księga natury staje się czytelna dla tego, kto jest na tyle wytrwały, by tropić ukryte w niej znaki – zob. E.P. Nassar, *The Pisan Cantos*, w: idem, *The Cantos of Ezra Pound*, s. 76.

⁸⁸ E. Pound, *Canto LXXXIII*, w: idem, *The Cantos*, s. 563.

⁸⁹ Pound przebywał tam razem z Yeatsem, którego był przyjacielem i sekretarzem. Czas spędzony w Stone Cottage wywarł duży wpływ na twórczość obu poetów – zob.: C.F. Terrell, op.cit., s. 462; G. Bornstein, op.cit., s. 26–28.

zień obozu, polega na nieustannym przewycięzaniu ciemności i kierowaniu się w stronę światła⁹⁰.

Teksty te charakteryzują się również dualizmem innego rodzaju. Poeta nieustannie przechodzi z piekła obozowej rutyny do ziemskiego raju, którego znakiem jest światło. Znaczenie ma tu również kontekst całości *Pieśni* – w *Canto XV* to właśnie Plotyn wyprowadza Pounda z piekła⁹¹. W tym sensie droga przebyta przez bohatera *The Pisan Cantos* jest doświadczeniem katarktycznym, przejściem przez czyszciec⁹². Znalezienie światła wiedzy, dzięki której realizować się będzie zarówno utopia państwa rządzonego przez porządek, jak i własne oświecenie, to dwa najważniejsze cele, jakie przyświecają Poundowskiemu bohaterowi. Ich osiągnięciu służyć miała wędrówka po obszarach historii, kultury i krętych ścieżkach własnej biografii.

4.

Problematyka światła zdaje się w dużej mierze konstytuować filozoficzne spostrzeżenia w *Słojach zadrzewnych* i *The Pisan Cantos*. Fascynacja tym tematem wykracza w obu przypadkach poza ramy jednego dzieła i obejmuje w zasadzie całą twórczość. Zarówno Karpowicz, jak i Pound, poddając światło poetyckiej obserwacji, kierują swą refleksję na tory epistemologii i problemu percepcji. Tej ostatniej kwestii więcej uwagi poświęca Karpowicz – przyczyniła się do tego fascynacja filozofią Berkeleya. Pound natomiast skłania się bardziej ku zagadnieniu epifanii, która dokonuje się za sprawą światła. Obaj poeci przychylali się do koncepcji światła jako *arché*, pierwotnej siły i budulca, z którego powstał świat. W ich ujęciu staje się ono dodatkowym, piątym żywiołem⁹³.

⁹⁰ Zob. E.P. Nassar, *The Pisan Cantos*, w: idem, „*The Cantos*” of Ezra Pound, s. 96.

⁹¹ Zob. M. Byron, *Philosophy: Ancient European*, w: *The Ezra Pound Encyclopedia*, s. 219; C.F. Terrell, op.cit., s. 67–68.

⁹² „*The exordium of the Pisan sequence demonstrates that Pound reviewed his days in the Disciplinary Training Centre as a purgatorial experience because it revealed to him how Paradise may arise out of the deepest hell, and delivered him an ideal of human civilisation based on natural order: «If the hoarfrost grips thy tent / Thou wilt give thanks when night is spent» (LXXXIV/540)» (G. Liebrechts, op.cit., s. 290).*

⁹³ Kojarzenie światła z żywiołem powietrza ma długą tradycję filozoficzną. W kontekście współczesnej nauki sprawa okazuje się jednak bardziej problematyczna, gdyż światło rozchodzi się także w próżni. Zarówno filozofowie, jak i naukowcy mieli problem z określeniem natury światła, na przykład w wieku XVIII mówiono o nim jako o fluidzie lub pierwiastku chemicznym. Współczesna optyka przyjmuje tezę o podwójnej naturze światła. Udowodniono, że wykazuje ono

Autorzy, o których mowa, stosują strategię rozbijania dyskursu dotyczącego światła na wiele różnych, niekoniecznie sąsiadujących ze sobą fragmentów. Dopiero w zestawieniu przynoszą one możliwie pełne przedstawienie tego motywu. Czytelnik odnosi wrażenie, że światło w ich poezji nie jest skupione, lecz rozprasza się i rozchodzi w różnych kierunkach, tworząc świetlną mozaikę elementów historii filozofii i historii indywidualnych.

Polski poeta z jednej strony wchodzi w dialog z filozofią, a z drugiej próbuje umieścić swe teksty w ścisłym porządku matematycznym. Kieruje się w stronę uogólnienia i holistycznej refleksji. Rzeczywistość pozatekstowa jest jednak dokładniej określona u Pounda. W *Pieśniach Pizańskich* na pierwszy plan wysuwają się odniesienia autobiograficzne. Kwestia epifanii i światła przebijającego się przez ciemność zyskuje wymiar osobistej walki o wewnętrzny ład sumienia. Jest ona także silnie osadzona w kontekście II wojny światowej i upadku dotychczasowego porządku świata.

Nasuwa się wniosek o wzajemnym oświeclaniu się analizowanych utworów poprzez przywołane w nich konteksty. Autorowi *ŚWIATŁOWSTĄPIENIA* nieobca byłaby z pewnością neoplatoniska myśl o świecie (widzianym i poznawanym dzięki światłu) jako emanacji wyższej siły, streszczająca się w przywołanych przez Pounda słowach Eriugeny. Światło umysłu może wyprowadzić z ciemności i nieświadomości, skierować ku odkryciu tajemnic bytu (jak u Karpowicza) lub stać się siłą sprawczą, dzięki której porządek świata zostanie przywrócony (jak u Pounda). Myśl Berkeleyya może współbrzmieć z niektórymi poglądami Pounda. Należy do nich z pewnością krytyka pojęć abstrakcyjnych oraz podkreślenie wagi percepcji wzrokowej (co znalazło wyraz w fanopei i metodzie ideogramicznej).

Opisane powyżej zjawisko wynikać może z tego, iż interesujący mnie twórcy odwołują się do tego samego łańcucha filozoficznej refleksji na temat światła, który rozpoczyna się u presokratyków i sięga odkryć współczesnej optyki. Niemniej lektura porównawcza udowadnia w tym przypadku swą użyteczność i wskazuje na pośrednie zależności między tymi twórcami, wynikające z pozostawania w tej samej sferze inspiracji historycznych i kulturowych.

zarówno cechy fali elektromagnetycznej, jak i strumienia cząsteczek (zob. *Światło a fizyka kwantowa*, w: D. Halliday, R. Resnick, *Fizyka dla studentów nauk przyrodniczych i technicznych*, Warszawa 1972, s. 618–648). Ta ambiwalencja może się okazać inspirująca zarówno dla współczesnych myślicieli, jak i dla artystów.

KAROLINA GÓRNIAK

Light in the Poetry of Modernists. ŚWIATŁOWSTĄPIENIE by Tymoteusz Karpowicz and the Fragments of *The Pisan Cantos* by Ezra Pound

The aim of this article was to present a comparative interpretation of the selected poems by Tymoteusz Karpowicz (the poem *alfa ŚWIATŁOWSTĄPIENIE* and a few accompanying poems) and Ezra Pound (*The Cantos: LXXX, LXXXI and LXXXIII*). The texts have been selected because of the theme of light, sun and visual perception. The comparative method is supposed to show 20th-century Polish poetry in the context of Anglo-American modernism. The relationship between the two poets seems to be hypothetical and one-sided. It has not been established so far whether the writings of Karpowicz were inspired by Pound's texts. Thus, the article realized a model of contactless, comparative literary study, where comparisons are made on the basis of a typologic relationship. The first part of the article presented the theme of light in some non-poetic texts by Karpowicz and Pound and in their conception of art. The next two parts focus on the interpretation of poetry. The last chapter contained the conclusions drawn from the comparative analysis of chosen texts. The motif of light became not only a link between the selected poems, but also a reason for the comparison of the poetical techniques, specificity of style and the functions of linguistic experiments. The philosophical, Biblical, literary and even scientific contexts were evoked. A theoretical background was represented by the notion of reading/interpretation by Wolfgang Iser, transtextuality by Gérard Genette and the category of a model reader by Umberto Eco. The literary projects of Karpowicz and Pound impel readers to consider several issues. The most significant are: the limits of interpretation, obscurity or inexplicability of modern poetry and the problems of literary communication.

Keywords: avant-garde, Karpowicz, modernism, neoplatonism, poetry of the 20th century, Pound, the motif of light.

Karolina Górniak – doktorantka w Katedrze Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki UJ. Absolwentka krakowskiej komparatystyki. Interesuje się polską i anglojęzyczną poezją współczesną (szczególnie awangardową), teorią literatury i sztuką interpretacji. Przygotowuje pracę doktorską o poezji Tymoteusza Karpowicza. Uczestniczka wielu studenckich i ogólnopolskich konferencji naukowych. Dwukrotnie otrzymała Stypendium z Funduszu im. Stanisława Estreichera. Autorka trzech tomów poezji.

