

Jacek Gutorow

CZYTAJĄC WIERSZE ANDRZEJA BUSZY

Panu Andrzejowi – na pamiątkę opolskich spacerów

Najpierw pytanie: jaki sens należałoby nadać frazie „czytać poetę”? Czy jest coś, o czym powinniśmy wiedzieć, kiedy rozpoczynamy lekturę wierszy autora zupełnie nam nieznanego albo nie do końca, połowicznie tylko rozpoznanego (w niniejszym szkicu interesował mnie będzie ten drugi przypadek)? Podpisuję się pod hipotezą mówiącą, że autentyczna poezja, to znaczy poezja wyrastająca organicznie z głębokich pokładów wyobraźni i wrażliwości, jest wydarzeniem w dużej mierze ryzykownym, zmuszającym do porzucenia wydeptanych, oznaczonych ścieżek interpretacyjnych i wkroczenia na teren pozbawiony legendy, gdzie trzeba zmobilizować własną wrażliwość, czyniąc z niej krytyczny oręż. Poznawanie poety, zwłaszcza poety krytycznie nieobłaskawionego, choć w interesującym mnie tutaj przypadku piszącego od (bagatela) ponad półwiecza, twórcy wieloznacznego i stawiającego opór nazbyt łatwym rozpoznaniom i utożsamieniom, jest fascynującym doświadczeniem spotkania z niewiadomym, zarazem jednak stanowi spore wyzwanie egzystencjalne. Wszak czytając poetę czytamy także siebie, tudzież odnajdujemy w sobie ślady innego. Taka lektura to tyleż rozmowa, co niebezpieczeństwo impozycji i wchłonięcia czytanego autora.

W opublikowanym kilka lat temu szkicu Janusz Pasterski nazwał Andrzeja Buszę „poetą osobnym”¹. Sądzę, że to dobry punkt wyjścia do rozważań nad czytelniczym doświadczeniem towarzyszącym lekturom wierszy vancouverkiego pisarza. Osobność jest słowem wyjątkowo w kontekście twórczości Buszy nośnym. Po pierwsze, nabiera ono u niego zadziwiająco wiele znaczeń, odnoszących się nie tylko do tekstów, ale także do biografii, formacji intelektualnej czy kwestii językowych. Po drugie, kategoria osobności nie jest w kontekście twórczości Buszy oczywista, przede wszystkim dlatego, że związana jest z mniej lub bardziej wyraźnym gestem dystansowania się od siebie i kwestionowania co bardziej autobiograficznych impulsów. Mówiąc inaczej: choć o poezji Buszy można

¹ J. Pasterski, *Historia i metafizyka w poezji Andrzeja Buszy*, [w:] *Powrześniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej: Paryż, Londyn, Monachium, Nowy Jork*, t. 2, red. V. Wejs-Milewska i E. Rogalewska, Białystok 2016, s. 627–641 (stwierdzenie o „poecie osobnym” na str. 627). Patrz również: J. Pasterski, *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011, s. 198–201.

powiedzieć, że jest osobna, i choć określenie to całkiem dobrze rezonuje tak z wypowiedziami samego poety, jak i naszymi czytelniczymi odczuciami, to konstatację tę wypadałoby opatrzyć odpowiednio wieloznacznym znakiem interpunkcyjnym bądź typograficznym (cudzysłowem, kursywą, a nawet, po Heideggerowsku, przekreśleniem), wskazującym na otwarty charakter pytań o językową i podmiotową tożsamość, pokoleniową i estetyczną przynależność, takie a nie inne poetyckie powinowactwa. W zasadzie wszystko sprowadza się do pytania o to, kto w tych wierszach mówi, jakim językiem (sprawa w przypadku twórczości Buszy fundamentalna) i na jaką niepodległość chce się wybić. Nie przyłapiemy poety na jednoznaczności. Kiedy mówi o poetyckiej bądź pokoleniowej osobności – a zważywszy, że nie czyni tego często – to najwyraźniej mając świadomość konotacyjnego echa, jakie wzbudzają słowa.

Sformułowania „poeta osobny” czy „poezja osobna” mają w moim odczuciu spory walor poznawczy. Jednym z ważniejszych momentów w poetyckiej twórczości Buszy jest modernistyczny dystans do dziedziczonej tradycji, do poetyckiego „ja”, do świata przedstawionego i do widm retoryki. Warto dodać, że dystans ów ujawnia się nie wprost, lecz w trakcie lektury, czyli na ruchomym styku wierszy i czytelniczej wrażliwości. Sądzę, że nie zrozumiemy tej poezji, jeśli będziemy odbierali ją w sposób dosłowny, jako bezpośredni wyraz intencji autora. Podobnie jak anglosascy moderniści (głównie Thomas Stearns Eliot i Ezra Pound), Busza odnajduje i wygrywa swój głos „w” tradycji, a zarazem „przeciw” tradycji, nawiązując do wielkich poprzedników, a jednocześnie dyskretnie ich sabotując. Oscylacja momentów bliskości i dystansu, ciągłości i zerwania, inkluzji i wykluczenia, jest w tej poezji nader istotna. Kategoria „osobności” jest ściśle związana z tak pojmowanym faktem rozszczepienia (czy też rozszczelnienia) poetyckiej wrażliwości. Poeta podkreśla własną osobność, zarazem jednak nalega na ciągłość z tradycją literacką. Momenty te wcale nie muszą się wykluczać.

Czytając wiersze Andrzeja Buszy po kolei, od debiutanckich *Znaków wodnych* po teksty najnowsze, mam nieodpartą poczucie obcowania z kilkoma równorzędnymi głosami czy też częstotliwościami poetyckimi, których nie sposób ujednoczyć, rozwijają się bowiem niezależnie od siebie, każdy podług własnej, unikalnej dla siebie logiki. W trakcie kolejnych lektur nie odstępowało mnie też wrażenie nakładania się na siebie poetyckich inspiracji i wpływów, często nader od siebie odległych, czasami najwyraźniej sprzecznych. Jestem przekonany, że efekty te przyczyniają się do znacznego poszerzenia czytelniczej wrażliwości i imaginacji. Mówiąc skrótowo, kontradycje dobrze służą tej poezji. Są też do pewnego stopnia jej znakiem rozpoznawczym. Gdybyście chcieli wyrazić twórczą suwerenność Buszy w

możliwie zwięzły sposób, można by, jak sędzę, odwołać się do wersu zaczerpniętego z *Pieśni o sobie* (*Song of Myself*) Walta Whitmana: „Czyżbym sobie zaprzeczał? Ależ proszę bardzo, zaprzeczam sobie” (*Do I contradict myself? Very well then, I contradict myself*)². Chyba tylko w poezji tego rodzaju stwierdzenia nie mają charakteru pejoratywnego, odnoszą się bowiem do przewrotnego potencjału wyobraźni i wrażliwości. Intuicję wielopoziomowej tożsamości poetyckiej odnajduję w wielu tekstach Buszy. Słyszę ją choćby w tle tytułowej frazy *Głosy i refrakcje* (tak poeta nazwał jeden ze swoich ostatnich tomów), ewokującej obraz rozwidlających się rejestrów, rozszczepionych i zniekształconych tonów i dźwięków mowy, jak również w licznych wierszach podejmujących ironiczną grę z konwencjami i tropami lirycznymi³. To ostatnie wydaje mi się szczególnie istotne i potwierdza istnienie w twórczości Buszy wyrazistych modernistycznych filiacji.

Konwencją literacką w sposób szczególny uobecnioną i poddaną problematyzacji jest w poezji Andrzeja Buszy konwencja pastoralna; na niej też chciałbym się skupić w dalszej części tekstu. Oczywiście, z łatwością odnajdujemy w tej poezji inne, równie istotne rejestry bądź pasma poetyckie. Na przykład od początku ważną rolę odgrywa w niej motyw wygnania. Osobliwym jego rozwinięciem była decyzja o pisaniu wierszy w języku angielskim – można w niej widzieć świadome potwierdzenie kondycji wykorzenienia, twórczo przez poetę wykorzystane i przekształcone w chwyt literacki (myślę tu przede wszystkim o efektach związanych z bilingwizmem późniejszej poezji Buszy). Mamy dostrzegalną retorykę biblijną, przejawiającą się w odniesieniach do Starego Testamentu, podanych albo wprost, albo w kontekście coraz większego zainteresowania poety manichejską wizją rzeczywistości (za kulminację tej problematyki można, jak sędzę, uznać krótki poemat *Kohelet*). Mamy wreszcie, mniej może wyrazistą, moim zdaniem jednak efektownie przez Buszę praktykowaną, konwencję surrealistyczną, rozwijaną zazwyczaj w postaci niespodziewanie skojarzonych obrazów, jak w wierszu *Kobieta z wiolonczelą i lisami*, gdzie na obraz samotnej wiolonczelistki stojącej na skrzyżowaniu nakłada się obraz lisów wietrzących krew, albo w wierszu *Lot*, gdzie wieża lotów przedstawiona zostaje jako kamienny ul gromadzący gwiazdy⁴.

² W przekładzie Andrzeja Szuby: „Czy ja sobie zaprzeczam?/ Niech będzie, że sobie zaprzeczam”. W. Whitman, *Pieśń o mnie*, [w:] tegoż, *256 wiersze i poematy*, Kraków 2002, s. 134.

³ Jak zauważa Pasterski, metafora refrakcyjna pojawiła się wcześniej u Buszy w ważnym szkicu *O refrakcji znaczeniowej w przekładzie poetyckim*, gdzie mowa jest przede wszystkim o przesunięciach znaczeniowych pojawiających się w trakcie przekładania tekstu literackiego na inny język. Patrz: J. Pasterski, *Inne wyzwania*, s. 274 (esej Buszy ukazał się pierwotnie w londyńskim „Pamiętniku Literackim” 1983, nr VII, s. 21–29).

⁴ Drugi z tych wierszy został napisany w języku angielskim i nosi tytuł *Flight*. Polski przekład Bogdana Czaykowskiego opublikowany został w tomie sygnowanym przez Buszę i Czaykowskiego *Pelnia i przesilenie / Full Moon and Summer Solstice*, Toronto – Rzeszów 2008, s. 16–17 (przekład) i 18–19 (tekst angielski).

Przewijające się przez twórczość Buszy ślady tych i innych konwencji warte są prześledzenia i zbadania; związana z nimi problematyka została już zresztą podjęta i wstępnie rozpoznana przez krytykę. Jeśli podnoszę w tym miejscu znaczenie poetyki pastoralnej, to przede wszystkim dlatego, że za jej sprawą ujawniają się napięcia, antynomie i aporie charakteryzujące tę poezję w ogóle, również poza cudzysłowami konwencji. Pojawiająca się w wielu wierszach symbolika idylliczna świadomie nawiązuje do pewnego nurtu w historii literatury europejskiej, nie ma co do tego wątpliwości. Ujawnia się w nich jednak coś jeszcze: modernistyczny z gruntu dramat wyczerpania dotychczasowych narracji i bolesnego odczucia utraty ciągłości z tradycją kulturową i światopoglądową. Wątek zerwania z wymiarem arkadyjskim mówi nam też coś o samym poecie, nabierając w jego wierszach wymiaru poetyckiej autocharakterystyki.

Wiadomo, że konwencję pastoralną od początku jej istnienia charakteryzował moment dramatycznego pęknięcia wrażliwości, rozziwmu pomiędzy ideałem a rzeczywistością, intencją a językową wypowiedzią. O ile jednak w sielankowej poezji Teokryta, Wergiliusza i ich następców stan rozdarcia wpisany jest w świadomość ciągłości dziedziczonej i współtworzonej kultury europejskiej, o tyle dokonująca się w obrębie poezji nowoczesnej problematyzacja konwencji pastoralnej przybiera formę podważenia całej tradycji, jej miejsca i statusu w kulturze współczesnej, wiarygodności, a nawet sensowności niesionego przez nią przesłania. Zauważalne w poezji współczesnej radykalne próby przeformułowania gatunku sielanki zdecydowanie wykraczają poza rozważania genologiczne, wskazując na ogólniejsze procesy zmierzające do zakwestionowania sensu wielkich narracji składających się na to, co rozumiemy pod pojęciem tradycji. W takim właśnie kontekście interpretuję obecność tropów pastoralnych w poezji Buszy. Biorą się one nie tylko z ewidentnej fascynacji poezją anglosaską, w której tryb sielankowy odgrywa rolę estetycznego klucza wiolinowego, ale również z odczucia kryzysu współczesnej kultury i kondycji ludzkiej, kryzysu, który z jednej strony przybiera formy melancholijno-nostalgiczne, z drugiej zaś przejawia się w świadomości pęknięcia, chaosu i radykalnego zakwestionowania światopoglądów określających miejsce człowieka w świecie.

Można w tym miejscu przywołać znany esej Friedricha Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, tekst antycypujący modernistyczną koncepcję poróżnionej, rozproszonej świadomości. Jak wiadomo, niemiecki poeta dokonuje rozróżnienia pomiędzy naiwną w jego mniemaniu bezpośredniością percepcji i ekspresji a sentymentalną (to znaczy wyrastającą z

Przytoczone słowa to „like a stone hive/ that gathers stars” – w przekładzie Czaykowskiego: „jak ul kamienny/ gromadzący gwiazdy”.

rozpoznania retorycznego charakteru każdej artystycznej wypowiedzi) problematyzacją wszelkich momentów bezpośredniości. Sądę, że moment ten stanowi ciekawy kontekst do interpretacyjnych rozważań nad wierszami Buszy. Z jednej strony odnajdujemy u autora *Niepewności* intuicję doświadczenia bezpośredniości i pełni, wyrażającą się w delikatnych, nasyconych opisach świata przyrody. Z drugiej strony pojawia się widmo pata egzystencjalnego, poznawczego i artystycznego. W rezultacie otrzymujemy poezję, w której najważniejsze wydaje się napięcie pomiędzy wspomnieniem odległej, wyidealizowanej przeszłości i doświadczeniem utraty. Dojmująca jest także świadomość umownego charakteru języka, który pada ofiarą własnej retoryki i deklaratywności. Oto być może najważniejsze parametry głosu, który przemawia do nas z tych wierszy.

Szkic Schillera to intrygujący przykład obecnej w romantyzmie tendencji ironicznej, w pełni rozwiniętej przez pisarzy modernistycznych. Sądę, że Buszy bliski jest taki przewrotny, świadomy siebie romantyzm. Zresztą na pewne zbieżności wskazywali krytycy. Za celną uważam wysuniętą przez Justynę Budzik sugestię, że w otwierającym dorobek Buszy tomie *Znaki wodne* wyczuwalny jest wpływ Blake'owskiej dialektyki niewinności i doświadczenia⁵. Przewijającą się w całej twórczości angielskiego ekscentryka antytezę można zresztą całkiem zasadnie odnieść do Schillerowskiej opozycji sztuki naiwnej i sentymentalnej. Gdyby opozycje te próbować opisać za pomocą kategorii kojarzonych z konwencją pastoralną, należałoby zapewne powiedzieć, że tak wyraźny u Buszy dramat pęknięcia świadomości zostaje obrazowo przedstawiony w formie nieodwołalnego i radykalnego zakwestionowania odczucia komunii człowieka ze światem natury, a kluczowym dla jego twórczości akcentem wydaje się kwestia ontologicznego wyobcowania istoty ludzkiej, nieodnajdującej w nowoczesności żadnej sankcji i racji własnego istnienia.

Czytelnicy Buszy wiedzą, że kwestia utraty ostatecznej sankcji bytu i wynikający stąd sceptycyzm przejawiają się w tej twórczości w postaci obsesyjnie szkicowanych obrazów postępującej dezintegracji i rozkładu, a ich tłem jest nieledwie manichejska wizja kosmosu jako miejsca wszechobecnego cierpienia, bólu i śmierci. Przykłady można mnożyć. W wierszach *Idylla* i *Sielanka* – przywołuję je jako pierwsze, gdyż w najbardziej oczywisty sposób, już tylko przy pomocy znaczących tytułów, przywołują kontekst konwencji bukolicznej – dominującym tematem jest cierpienie istot żywych w ironicznym zderzeniu z pięknem i wzniosłością naturalnej scenerii. W pierwszym z wymienionych tekstów chłopiec

⁵ J. Budzik, *Trawy rosną dla wszystkich. Angloamerykańskie inspiracje w poezji Andrzeja Buszy i Bogdana Czaykowskiego*, [w:] *Powrześniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*: Paryż, Londyn, Monachium, Nowy Jork, t. 2, s. 622–624.

przykłada zapaloną zapałkę do nogi ślimaka; w drugim gad pożera robaka. Teksty te są nader dla Buszy charakterystyczne: pozbawione komentarza, wyzwalają spory ładunek ironii, rozsadzającej jednoznaczność autorskiego przesłania. Podobnie w wierszach *Łabędź* czy *Cedr*, gdzie elementy świata przyrody, zwłaszcza te, które za sprawą tradycji poetyckiej kojarzymy z trybem pastoralnym, odmalowane są w tonacji czarnej (przymiotnik „czarny” należy do najczęściej używanych przez poetę) i wpisane zostają w gnostycki pseudo-porządek bytu jako hierarchii zła. Nader charakterystyczny moment odnajdziemy w *Szkicu burzy*, tekście z pozoru opisowym, w rzeczywistości jednak ciężącym ku retoryce apokaliptycznej⁶.

Paradygmatycznym przykładem zakwestionowania i rozbicia konwencji jest krótki poemat *Przesilenie dnia z nocą* (*Summer Solstice*). Rozpoczyna się on od opisu o sielankowej proveniencji, choć kontekst ten zostaje nieco osłabiony za sprawą dwóch słów otwierających wiersz („nawet jeśli”), zaś do wyznania poety wkrada się podejrzliwość:

nawet jeśli ten dzień rozkwitnie
jak pąk przepięknej róży czerwca

złotem brzoskwini o świtanie
liliowo o zachodzie słońca⁷

Fragmentowi temu Busza przeciwstawia w następnych wersach obrazy rozkładu: „cień/ jak rak się rozgałęzi/ czarnym znamieniem/ na różowej tkance”⁸. Zmiana tonacji jest o wiele gwałtowniejsza niż w klasycznej czy post-klasycznej poezji pastoralnej, w której nawet najbardziej pesymistyczne akcenty wpisane są w porządek bytu. Poeta sprzeniewierza się filozofii idylli – i jest tak w zasadzie w każdym wierszu napisanym rzekomo w jej duchu. Dominuje odczucie beznadziei i przekonanie o krachu dotychczasowych wartości. Nie przypadkiem odwołuję się tutaj do wątków filozofii Friedricha Nietzschego. Postulat „śmierci Boga” powraca u autora *Koheleta* kilkakrotnie, i to w kluczowych fragmentach tekstów, nadając im wymiar apokaliptyczny i defetystyczny. Tonacja pozostaje ciemna do samego końca, jak w nader charakterystycznym *Trzecim testamencie*, gdzie po hasle śmierci Boga pojawia się ponury opis postępującej entropii i chaosu⁹. Vancouverski poeta nie jest, jak widać, do końca wierny lekcjom modernizmu. Przypomnijmy, że u takich koryfeuszy

⁶ Patrzwłaszcza ostatnie linijki wiersza: „z ołowiu/ chmury/ błysk jak brzytwa/ tnie oko// i śle ziarnisty deszcz/ zabarwiony krwawo/ ściekami/ i rowami”, [w:] A. Busza, *Szkic burzy*, przeł. B. Czaykowski, [w:] tychże, *Pelnia i przesilenie / Full Moon and Summer Solstice*, s. 26.

⁷ Tamże, s. 22.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 46–47.

modernizmu jak T.S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens czy Wiliam Carlos Williams po rozpoznaniu kryzysu pojawia się zawsze imperatyw i praktyka rekonstrukcji, czy to w wymiarze światopoglądowym, czy to estetycznym. Moglibyśmy, co prawda, doszukiwać się intuicji odnowy we wcale licznych w wierszach Buszy fragmentach epifanicznych (znacząca jest fascynacja poety imagizmem). Mają one jednak wyraźnie status wyjątków potwierdzających regułę, tę zaś wyznaczają dominujące w twórczości poety akcenty starotestamentowe, gnostyczne i manichejskie.

Ważnym zjawiskiem towarzyszącym procesowi problematyzowania konwencji pastoralnej jest efekt intertekstualny. Moment ten nie powinien umknąć uwadze czytelników eseju Schillera – wszak konstytutywną cechą poezji sentymentalnej jest wedle niemieckiego poety kulturowa i retoryczna samoświadomość, przejawiająca się w formach autotematycznych i ironicznym, polegających w dużym stopniu na aluzyjnym, cudzysłownym czy też pasożytniczym odnoszeniu się do tekstów kanonicznych, uznanych za część tradycji kulturowej. W twórczości Buszy zjawisko intertekstualizmu nabiera szczególnego charakteru – mamy przecież do czynienia z poetą nie tylko silnie zakorzenionym w tradycji literatury anglosaskiej, ale również dwujęzycznym. Wiersze Buszy otwierają przestrzeń, w której dochodzi do konfrontacji różnych języków, różnych rejestrów i tradycji, a nawet różnych etapów historycznej ewolucji języka (dzieje się tak na przykład w tekstach, w których poeta przywołuje poezję staroangielską). Autor *Znaków wodnych* świadomie i z powodzeniem wykorzystuje fakt, że od początku drogi twórczej znajdował się w polu oddziaływania różnych języków. Rzadko kiedy pisze „jedną” ręką. W jego wierszach mamy do czynienia z rozproszeniem i dekonstrukcją sensów migrujących z jednego poziomu tekstu bądź tradycji na inny, tekstów nadpisanych, podpisanych, przepisanych albo wpisanych w inne teksty, tworzących sieć odniesień i współzależności, związanych licznymi splotami z tkanką tradycji i nierzadko wywracających tę ostatnią na nice.

Jest rzeczą ciekawą i znamioną, że efekty intertekstualne pojawiają się w poezji Buszy zazwyczaj w związku z konwencją pastoralną. Odniesienia do poezji Goeffreya Chaucera, Williama Szekspira, Williama Blake’a, Gerarda Manleya Hopkinsa czy wczesnego Ezry Pounda wpisane są najczęściej w dyskusję nad sensem i statusem idylli w nowoczesnym świecie. Nie są to odniesienia przypadkowe, wszak każdy z wymienionych poetów kwestionował czystość gatunku i podważał oczywistość argumentów mających sankcjonować prawomocność konwencji. Jasne, że odwołując się do wierszy poprzedników, Busza chce też spłacić poetycki dług. Przede wszystkim jednak, konfrontując ze sobą teksty i tradycje, ujawnia tkwiące w nowoczesności antynomie i aporie. Podstawowe przesłanie poety wyrasta

z przekonania, że dotychczasowe narracje religijne, filozoficzne czy epistemologiczne uległy wyczerpaniu. Zauważmy przy okazji, że dokonujące się w ramach modernizmu zakwestionowanie poetyki i wrażliwości pastoralnej jest nie tyle jednym z efektów kryzysu dotychczasowych form kulturowych, co jego najważniejszym symptomem; charakteryzujący epokę nowoczesną nihilizm polega w dużej mierze na niemożności powrotu do naturalnych, jednoznacznych, niesproblematyzowanych i w tym sensie naiwnych form egzystencji i ekspresji¹⁰.

Dobrym przykładem ukazującym dramat wyczerpywania się konwencji sielankowej na tle intertekstualnych odniesień literackich jest czteroczęściowy poemat *Pory roku* (*The Seasons*), w moim odczuciu jeden z ważniejszych tekstów poetyckich Buszy. Utwór ma charakter medytacyjny i opiera się na efektach ekfrastycznych. Opis leśnej ścieżki raz po raz przechodzi w medytację rozwijającą się wokół ulubionych dzieł malarskich, stanowiących w poemacie swoiste medium, poprzez które poeta odbiera (ale i projektuje) otaczający go świat zjawisk przyrodniczych. W ostatniej części aluzje malarskie ustępują miejsca konkretnemu odwołaniu literackiemu – chodzi o *Odę do jesieni* (*Ode to Autumn*) Johna Keatsa, wiersz, który bez przesady można nazwać wzorcowym przykładem, a zarazem kulminacyjnym momentem europejskiej poezji pastoralnej. Echa *Ody* są wyraźniejsze w wersji oryginalnej (angielskiej). Warto zauważyć, że już w pierwszym wersie przywołane zostaje nazwisko angielskiego poety, przy czym dzieje się to w kontekście doświadczenia lekturowego, co tylko potęguje wrażenie intertekstualnego spiętrzenia. Oto przekład zaproponowany przez Bogdana Czaykowskiego:

Zupełnie jakbyś czytywała Keatsa
 Pod lśniącą miedzią słońca w aureoli
 Letni przedwieczór drzemie
 W brzęczeniu sennych pszczół
 I rymujących pizzicato cykad
 Po brzegi wypełniona słodycz soków
 Spływa wzdłuż liści uwzorzonymi żyłkami
 Pstrokakąc ciepłe trawy pośród drzew
 A spod cienistych żywopłotów
 Patrzą oczami niedźwiadków jagody
 Ze skosem wieczoru odpływa przypyływ Claude’a

¹⁰ Jestem daleki od utożsamiania modernizmu z nihilizmem. Jak wspomniałem, diagnozie o nihilistycznym charakterze współczesnej cywilizacji zachodniej od początku towarzyszyły próby rekonstrukcji świata wartości. Pozostaje jednak faktem, że ironiczna wrażliwość modernistyczna czerpie siłę również z momentów negacji, rozpadu i poczucia końca kultury.

Może usłyszysz fujarkę Fauna ucichająca w mroku
 Poświata z marmuru drzewa drzewa przybierają pozy klasyczne
 Et in Arcadia Ego¹¹

Siła tego wiersza bierze się między innymi z napięcia pomiędzy wyobrażonym doświadczeniem spełnienia („po brzegi wypełniona słodycz soków”) a przybierającą na sile intuicją wyczerpania energii życiowej. Napięcie to nie zostaje w wierszu Keatsa wyartykułowane wprost, jest przecież założone w metaforycznych obrazach późnego lata i nasyconej jesieni. Wiersz Buszy można zapewne interpretować jako rodzaj komentarza, glosy do ulubionego tekstu poetyckiego. Oprócz komentarza pojawia się jednak rozpoznanie aporetycznego charakteru tradycji arkadyjskiej. Autor *Koheleta* nie ma złudzeń co do iluzoryczności sielankowej legendy. Jej odczarowanie następuje już w pierwszym wersie: „Zupełnie jakbyś czytywała Keatsa”. Jeszcze donośniejsze wydają się w tym kontekście kończące wiersz i cały poemat słowa łacińskiego dictum: „Et in Arcadia Ego”. W najbardziej oczywistym sensie przypominają one o nieuchronności wydarzenia śmierci (poeta uzyskuje ten efekt poprzez świadome odwołanie do znanego obrazu Nicolasa Poussina, do pewnej tradycji kulturowej i pewnego języka). Odnajduję w nich jednak także, wyartykułowaną w trybie ironicznym, intuicję wyczerpania się i kresu konwencji. Busza przywołuje wiersz Keatsa, aby następnie wpisać weń siebie, a w tak stworzonym intertekście umieścić własne imię, własny idiom, własny dramat. Świadomość powtórzenia, świadomość pisania spóźnionego, widmowego, nienaturalnego – oto najbardziej uderzające momenty przełamania i wyczerpania narracji, czyniące z tego i innych wierszy Buszy teksty w istocie antyidyliczne, zrywające z tradycją w języku tejże tradycji, przy wykorzystaniu charakterystycznych dla niej toposów i obrazów.

Powtórzmy: czytelna w poezji Buszy polemika z tradycyjnym („naiwnym”) pastoralizmem dokonuje się w imię nowoczesnego (modernistycznego) doświadczenia rozpadu świata, wykracza więc, i to zdecydowanie, poza spory estetyczne i historycznoliterackie. Tym, co zostaje przez autora *Głosów i refrakcji* zakwestionowane, jest nie tylko konwencja poetycka, lecz również, a może przede wszystkim, spójność i prawomocność języka, jakim mówimy o świecie, o innych i o sobie. W tym sensie przypadek twórczości poetyckiej Andrzeja Buszy jest nader charakterystyczny i może być interpretowany jako wyraz pesymistycznych intuicji obecnych w anglosaskim modernizmie pod postacią (choćby) metafor chiazmu i rozszczepienia – czy to u Eliota piszącego o cieniu

¹¹ A. Busza, *Pory roku*, przeł. B. Czaykowski, [w:] *Pełnia i przesilenie. Full Moon and Summer Solstice*, s. 29.

padającym pomiędzy intencję a wyraz, czy to u Stevensa konfrontującego niekompatybilne porządku konwencji i parodii, czy też u Pounda, którego późna twórczość jest zapisem dramatu niemożności pogodzenia impulsu źródłowego z nieuchronnym momentem przekładu. Wiersze Buszy czytam jako modernistyczne z ducha dokumenty rozejścia się tradycji i doświadczenia. Z tej pierwszej został tylko nawyk powtarzania, monotonna i odarta ze znaczeń ekonomia recyklingu, który czasem wydaje się jedynym dostępnym nam sposobem pisania o odczarowanym świecie. Podobnie jak niektórzy, co bardziej ironiczni romantycy, podobnie jak krytyczni w stosunku do nowoczesności moderniści, autor *Koheleta* utracił wiarę w czystość i prawomocność dotychczasowych narracji religijnych, filozoficznych i estetyczno-literackich. Pozostaje odczucie wyczerpania czasu, który nam został, i wyjąłowania literatury, będącej już tylko machinalnym przedłużeniem tradycji. Jak tyłu innych, Busza usiłuje przywrócić sens tej ostatniej, odnajduje jednak tylko oderwane fragmenty, z których niepodobna złożyć na powrót całości.

Jacek Gutorow

Summary

Reading Andrzej Busza's Poems

The essay begins by situating Andrzej Busza's poetry in the context of the broadly understood Anglo-Saxon modernist tradition, the stress being put on its multivocal, allusive and meditative qualities. One of Busza's most characteristic literary gestures is his constant effort towards questioning traditional poetic forms, a Modernist device *per se*. Importantly, the essay focuses on the Polish poet's ironic treatment of the pastoral mode. Busza's anti-pastoral sentiments are attributed to various influences, the most significant ones being the Manichean ontological pessimism and the Romantic concept of the split self with its inability to re-integrate man and his world.