2. Pielgrzymka na północ

Spójrzmy teraz na wiersz Heaneya, w którym temat domu, „turysty we własnym kraju", powraca w innym, zaskakującym może kontekście:

Człowiek z Tollund

I.
Któregoś dnia pojadę do Aarhus
Zobaczyć jego głowę brązową jak torf,
Łagodne łuski powiek,
Spiczastą czapkę ze skóry.

W tym płaskim kraju nieopodal
Miejsca, gdzie go wykopano
Razem z ostatnim kleikiem z ozimych ziaren
Zakrzepłym w jego żołądku,

Nagiego, jeśli nie liczyć
Czapki, stryczka i paska,
Będę stał długo,
Pan młody przeznaczony bogini

Co zacisnęła na nim swój naszyjnik
I uchyliła bagno,
Te ciemne soki, które przechowały go
Jak ciało świętego,

Trofeum zmagań
Łopat dziurawiących torf.
Teraz jego skalana twarz
Spoczywa w Aarhus.

II.
Zaryzykowałbym bluźnierstwo,
Poświęcił kocioł bagna,
Naszą świętą ziemię, i modlił się
Żeby zakiełkowały

Rozrzucone, złapane w zasadzkę
Ciała robotników,
Nieboszczycy w pończochach
Wystawieni na podwórza farm,

Rozsiane zęby i skóra
Które zdradziły śmierć
Czterech młodych braci, wleczonych
Po torach przez mile.

III.
Coś z jego smutnej wolności
Kiedy jechał furą
Powinno dotrzeć do mnie, w samochodzie,
Gdy wypowiadam nazwy

Tollund, Grauballe, Nebelgard,
Patrząc na wskazujące ręce
Ludzi ze wsi
Których języka nie znam.

Tam w Jutlandii,
Wśród starych śmiercionośnych parafii,
Będę się czuł zagubiony,
Nieszczęśliwy i jak w domu[4].

[4] Przeł. Piotr Sommer, w: Seamus Heaney, *Kolejowe dzieci*, Wrocław 2010, s. 23, 24.

Wiersz ten, pierwszy z „bagiennego cyklu", powstały jeszcze w 1970 roku, jest zapowiedzią podróży, nie byle jakiej, bo poprowadzi ona do miejsca, gdzie w szklanej muzealnej gablocie przechowywane jest zakonserwowane ciało męczennika, boskiego wybrańca. Jeśli dodać, że podróżnik z wiersza zamierza modlitwą wyprosić u tego męczennika wstawiennictwo za swoich współczesnych, stanie się jasne, że podróż, o której mowa, jest po prostu pielgrzymką. Jednak nieoczywista jest to pielgrzymka, bardziej bluźniercza niż nabożna, bardziej świecka niż religijna, mogąca wprawić wiernych w uzasadnione zdumienie. Męczennikiem, którego podróżnik Heaneya chce odwiedzić, jest bowiem anonimowy mężczyzna z epoki żelaza, mieszkaniec przedchrześcijańskiej Północy, ponad dwa tysiące lat temu złożony w ofierze germańskiej bogini ziemi Nerthus podczas dorocznej ceremonii rytualnej. O rytuałach tych wiemy co nieco od Tacyta, który pisał, „jak to w trakcie święta wiosny podobizna [Nerthus] jest wieziona na ukwieconym wozie, po czym ci, co ją wieźli, zostają utopieni razem z wozem"[5]. Ciało poświęconego Nerthus mężczyzny wydobyto z bagna niedaleko duńskiej miejscowości Tollund w 1950 roku. Archeolodzy badający jego doskonale zachowane zwłoki ze zdumieniem znaleźli w żołądku niestrawione ziarna wielu różnych zbóż, jakby współplemieńcy, którzy posłali go na tamten świat, chcieli wraz z ciałem wyekspediować w zaświaty (lub raczej do krainy podziemi) pełny katalog swoich ziemskich bogactw. Mężczyzna musiał zjeść tę zbożową papkę, na którą składały się ziarna jęczmienia, siemienia lnianego, rdestu i chwastów dziko rosnących na zaoranej ziemi, nie wcześniej niż dwadzieścia cztery godziny przed śmiercią[6]. Po symbolicznej uczcie Człowiek z Tollund wniknął w wilgotny

[5] John i Caitlin Matthews, *Mitologia Wysp Brytyjskich*, przeł. Zofia Ziółkowska, Poznań 1997, s. 157.

[6] Geoffrey Summerfield, *Worlds. Seven Modern Poets*, Harmondsworth 1974, s. 267.

mrok jutlandzkiego bagniska, niosąc ze sobą żywe jeszcze, ciepłe nasiona.

Pętla na szyi mężczyzny wskazuje na to, że go uduszono. Po egzekucji jego zwłoki wrzucono do bagna, które dzięki swoim chemicznym właściwościom zakonserwowało ciało tak doskonale, że kiedy duńscy chłopi przypadkiem na nie trafili i wydobyli je z miejscowych mokradeł, byli przekonani, że mają do czynienia z ofiarą niedawnego mordu, powiadomili więc policję. Zwłoki z Tollund, skulone, jakby mężczyzna spał, lub, gdy spojrzymy inaczej: ułożone w pozycji embrionalnej, jakby dopiero miał obudzić się do życia, niemal nie poddały się działaniu czasu, choć od jego śmierci minęły dwa tysiąclecia. Twarz ofiary zachowała wyraźne, zindywidualizowane rysy: nabrzmiałe, mięsiste usta wydają się układać w lekki, ktoś mógłby powiedzieć: mądry uśmiech, szczeliny między zamkniętymi powiekami zakreślają łagodne półksiężyce i sprawiają wrażenie, jakby lada chwila miały się rozewrzeć, by spojrzeć w oczy patrzącemu. Na czole rysują się pionowe i poziome zmarszczki, na brodzie i nad wargami widać rzadki zarost, dłonie i ramiona też pokryte są meszkiem. Na znakomicie zakonserwowanej skórze biegną czarnymi szlakami żyły, tak nabrzmiałe, że trudno uwierzyć, że już nie płynie w nich krew. Drobne fałdki i zmarszczenia sugerują – wbrew faktom – że ta skóra żyje, przekształca się, przesuwa w niewidzialnych ruchach własnej tektoniki. Nie widać śladów rozkładu, jakby czas nie miał nad tym ciałem władzy, a inne, potężniejsze od czasu siły uczyniły go swoim lennikiem. Dzięki temu dane jest nam wejrzeć w świat, a raczej spojrzeć w twarz – dosłownie! – światu nieistniejącemu już od wielu wieków.

Jeśli w konfrontacji z Człowiekiem z Tollund budzi się w nas wrażenie zawieszenia czasu, albo poczucie, że przenosimy się w przeszłość, to właśnie dzięki znakomicie zachowanej twarzy – samo ciało nie byłoby zdolne do wywołania tak skutecznej iluzji. Twarz jest czymś jednostkowym, rozpoznawalnym, jedynym, jej przetrwanie obrazuje

przetrwanie nie tylko ciała czy materii, ale też osoby, bo właśnie na twarzy zapisuje ona jedynym widzialnym dla oka pismem swoją historię. Zestaw najwidoczniejszych oznak tożsamości zachowany w twarzy – te zmarszczki, ten półuśmiech, te nabrzmiałe usta – każe myśleć o Człowieku z Tollund właśnie jako o konkretnym mężczyźnie, wydobytym nie tyle z duńskich mokradeł, ile z tłumu współczesnych nam bliźnich. Jego zwłoki – poza pętlą na szyi – nie noszą znamion brutalnej śmierci, ten martwy człowiek wydaje się nienaruszony, a łagodny, by nie powiedzieć wręcz błogi wyraz jego twarzy przywodzi na myśl raczej spokojny sen, w którym jest od lat pogrążony, niż zgon. Twarz, która coś wyraża, jest zawsze twarzą dla nas, twarzą żywą, komunikuje się bowiem z nami, opowiada o tym, co ukryte, a co bardziej niż warunki fizyczne charakteryzuje osobę ludzką – jej tożsamość, osobowość, czy choćby chwilowy nastrój. Świadomość, że nie jest to dzieło sztuki rzeźbiarskiej, jakaś odlana w brązie głowa, ale z krwi i kości człowiek, pozwala nawiązać bezpośrednią, niemal osobową relację z oglądaną postacią, choćbyśmy pamiętali, że przyglądamy się ludzkim szczątkom. Znakomicie zachowane cechy nie pozwalają nam uznać jej za muzealny eksponat sprzed dwóch tysięcy lat. To nie przedmiot, ale nadal człowiek, to nie trup, ani nie obraz śmierci, ale wizerunek życia, to nie zamierzchła historia, ale nasza dzielona z innymi współczesność.

Nic dziwnego, że Heaney, oglądając zdjęcia Człowieka z Tollund, a także fotografie innych ludzi wydobytych z jutlandzkich bagien, miał wrażenie, że patrzy na swoich irlandzkich krewnych i ziomków. Poczucie bliskości, jaką wywołuje – zwycięska nad czasem – twarz Człowieka z Tollund, pozwoliło Heaneyowi osadzić jego historię w bliskim świecie, wśród swoich współplemieńców, w fizjonomicznym pejzażu Irlandii Północnej. Stąd krok tylko do dostrzeżenia w tych obiektywnie obcych twarzach i ciałach śladów krwawych waśni rozdzierających Irlandię od lat. Skojarzone z żywotnością

tych twarzy historie ich gwałtownych śmierci odezwały się echem, przywołując równie dramatyczne historie innych śmierci, innych zabójstw, popełnianych przez zwaśnione strony irlandzkiego konfliktu. Wyłoniła się łącząca germańskie i celtyckie ludy północnej Europy ponadczasowa wspólnota. Więcej, związane ze śmiercią Człowieka z Tollund pogańskie rytuały religijne znalazły swój odpowiednik – niech będzie, że ironiczny – w religijnych podziałach społeczności współczesnej Irlandii. Człowiek z Tollund, choć nigdy z Irlandią nie miał nic wspólnego, stał się dla Heaneya obrazem sytuacji, w jakiej znalazła się Irlandia – przez skojarzenie z krewnymi, z przemocą wewnątrzplemienną, z religijnym podłożem zabójstw. Zirlandyzowanie Człowieka z Tollund było o tyle zrozumiałe, że podobnych odkryć dokonywano również w Irlandii – Heaney wprawdzie pisał wiersze bagienne poświęcone ciałom wydobytym z bagien Półwyspu Jutlandzkiego, ale mógłby znaleźć równie znakomicie zakonserwowane ciała sprzed wielu stuleci także dużo bliżej domu: w muzeach irlandzkich. Dzisiaj Muzeum Narodowe w Dublinie ma odrębną dużą salę, w której eksponowani są w szklanych gablotach „ludzie z bagien". Grzebano ich, członków arystokratycznych rodów lub królewskich zakładników, podczas rytualnych zaślubin nowego króla z ziemią, którą obejmował we władanie – najczęściej na liniach ówczesnych granic, wraz z kosztownymi naczyniami używanymi podczas uczt królewskich lub przeciwnie, jak w Lisnacrogher w hrabstwie Antrim – ze zwykłymi przedmiotami, świadczącymi o płodności i urodzaju: z osełką masła, kamieniem młyńskim i sierpem.

Heaney jednak nie opisywał tych wydobytych z irlandzkich trzęsawisk ludzi. Kierując wzrok ku północnej Europie i znajdując inspirację dla swoich irlandzkich wierszy w nieirlandzkich wykopaliskach archeologicznych, zdołał połączyć w tym zaskakującym mariażu przeciwstawienie, które leży u podłoża każdego plemiennego konfliktu: swojskość i obcość, dom i to, co poza domem, za granicą, gdzie indziej. Pisząc o obcym

krajobrazie i obcej kulturze, znajdował w nich analogie do świata znanego i bliskiego. To, co dalekie, przyswajał, a to, co rodzime, rzutował na szeroki ekran historii powszechnej i geografii Europy. Dzięki temu mógł także zatrzeć granice, zdawałoby się, że nienaruszalne, między przedmiotem nieożywionym (jakim są zakonserwowane zwłoki sprzed dwu tysięcy lat) a żywym człowiekiem (jakim wydaje się Człowiek z Tollund), jak również między swoimi a obcymi, między przeszłością a chwilą obecną. Powtórzone tu kilkakrotnie słowo „między" spina klamrą dwa miejsca i każe myśleć o przejściu od jednego z dwóch światów do drugiego. A jeśli słowa przywołują myśl o podróży, to możemy powrócić do zdania, od którego rozpoczęliśmy ten szkic. Wiersz ten jest zapowiedzią podróży. Do domu i od domu.

Gdyby ta podróż odbyła się w rzeczywistości, byłaby nieświętą, nieboską pielgrzymką. Do duńskiego Aarhus, gdzie w muzealnej gablocie leży Człowiek z Tollund (fot. 3). Przyszły podróżnik wie, jak wygląda ten Człowiek, bo zna go z czarno-białej fotografii, którą znalazł w książce duńskiego archeologa P.V. Globa *The Bog People* (Ludzie z bagien). Zna go wystarczająco dobrze, by pierwszą część wiersza poświęcić jego opisowi. Jak zwykle u Heaneya, opis może zaskakiwać atencją dla szczegółu, choć tu jest wyjątkowo krótki i prosty: „głowa brązowa jak torf", „łagodne łuski powiek", „spiczasta czapka ze skóry". Z wyjątkiem ostatniego detalu, Heaney posługuje się obrazami ze świata przyrody. I nie bez powodu: zwłoki ludzkie upodobniły się do naturalnego otoczenia, stąd skojarzenie z torfem, a także z łuskami, czy, jak u Barańczaka, ze strąkami („delikatne strąki powiek"). Kolejne fragmenty opisu – „z ostatnim kleikiem z ozimych ziaren zakrzepłym w jego żołądku" – odwołują się do znanego fragmentu z książki Globa, w której podano skład ostatniego posiłku ofiary. To przyglądanie się wydobytym z bagna zwłokom mężczyzny, a raczej ich fotografii, prowadzi do utożsamienia się obserwatora z obserwowanym, a także poety z przedmiotem jego

opisu – w strofie trzeciej. Ponieważ w angielskim nie ma odmiany przez przypadki, słowo „nagi" w bierniku wygląda jak mianownik, a cała zwrotka, poza kontekstem strof sąsiadujących, nieco inaczej zwersyfikowana, może brzmieć po polsku następująco:

Nagi, jeśli nie liczyć
Czapki, stryczka, i paska,
Będę stał długo.
Pan młody przeznaczony bogini

O kim tu mowa? Czy na pewno o Człowieku z Tollund? Czy raczej o obserwatorze i poecie? Opisywana w pierwszym wersie powyższego cytatu nagość odnosi się oczywiście do nagości Człowieka z Tollund i w polskim przekładzie wiersza z Człowiekiem tym łączy się też gramatycznie, przez przypadek (biernik: „nagiego": „w tym płaskim kraju nieopodal / miejsca, gdzie go wykopano [...] / nagiego"). Ale w angielszczyźnie może być uznana za opis samego podmiotu lirycznego, „(Ja będę stał) nagi". Ta identyfikacja – mylna, choć w wierszu nic mylnego zdarzyć się nie może – prowadzi dalej do połączenia trzeciego i czwartego wersu strofy, „Będę stał długo / pan młody przeznaczony bogini". Choć dzieli te dwa wersy kropka, której tu dla swoich celów nie powtarzam, zapis sugeruje możliwość odczytania ich jako dwóch określeń tego samego podmiotu: będę stał ja, pan młody. W wierszu o podróży i przemieszczaniu się, w którym przekształceniu ulegają postaci i kształty, takie stopienie podmiotu i przedmiotu nie jest przypadkowe. Heaney wysyła tu wyraźny sygnał, że pisząc wiersz o Człowieku z Tollund, staje się – poprzez język – tym Człowiekiem, wchłania go, uwewnętrznia, aż do całkowitego utożsamienia się z nim. Co znaczy też, że Heaney Człowieka z Tollund stwarza jako przedmiot swojego wiersza, a tym samym, że Człowiek ten nie może być postrzegany w oderwaniu od podmiotu i twórcy wiersza. Postawmy

sprawę jeszcze dobitniej: ten wiersz, ze swoją detalicznością i czułością opisu, jest marzeniem o widzeniu, a nie widzenia tego rejestracją.

Szczególna więź, jaka się tu tworzy między obserwatorem, podmiotem wiersza, a Człowiekiem z Tollund bierze się także i stąd, że ten drugi, choć nigdy nienazwany tym słowem, jest jednak trupem. A trup, jak pisze w swoim studium Louis-Vincent Thomas, staje się często ekranem, na który projektowane są rozgrywające się w nas samych filmy:

> Trup, przedmiot bierny – *perinde ac cadaver* wyraża absolutną bierność – manipulowany, wysławiany lub sakralizowany, jawi się przede wszystkim jako miejsce konwergencji bardzo wielu fantazmatów. Aby wypełnić pustkę, jaką reprezentuje, z najgłębszej podświadomości odrzucającej bezsensowność śmierci wytryskują złożone i sprzeczne nieraz wyobrażenia. [...] żałosny obraz istoty pozbawionej wzroku i wydanej spojrzeniom innych: zmarły zdany jest na łaskę potomnych, którzy mogą go określać wedle upodobania, przyjmując wobec niego postawy pogardy lub szacunku, miłości lub nienawiści[7].

3. Śmiertelne zaślubiny

Kiedy Heaney opisuje wrzucenie ciała do bagna, daleki jest od ukazywania drastyczności związanej z egzekucją. Jego obraz to raczej scena zaślubin, w których panem młodym jest Człowiek z Tollund, a panną młodą – ziemia, nordycka bogini Nerthus. Zaślubiny nie mają charakteru mistycznego, Heaney opisuje je, posługując się metaforyką erotyczną, wrzucenie mężczyzny do bagna jest symbolicznym związkiem intymnym, gdy bogini, opływając sokami, rozwiera bagno jak

[7] Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. Krzysztof Kocjan, Łódź 1991, s. 51.

masywne, pulchne uda i zaciska na kochanku swoją obręcz (w oryginale *torc*, czyli raczej naszyjnik). Kochanek zaś niesie jej w swoim ciele nasienie, zapładniając boginię, wiosną wyda na świat nowe życie. To miłosne zespolenie, zapewniające reprodukcję sił natury, jest jednocześnie unicestwieniem mężczyzny, jego pożarciem. Zaciskająca się obręcz to zarówno łono podczas miłosnej penetracji, poddane rytmicznej naprzemienności skurczów i rozkurczów, jak i rzeczywista pętla, która kochanka udusiła. W metaforyce zaproponowanej przez Heaneya „uchylone bagno" przywodzi na myśl rozchylone uda gotowej do miłości bogini, ale jest też rozstąpieniem się miękkiej ziemi, w której mężczyzna znajdzie śmierć. Symbolika seksualna i skojarzenia ze śmiercią i unicestwieniem nie są może tak zaskakujące jak nagłe przejście, jakie czyni obserwator, wychodząc ze świata pogańskich rytuałów ku światu chrześcijańskiemu, a nawet konkretniej: katolickiemu. Człowiek z Tollund, oblubieniec przeznaczony germańskiej bogini, dzięki jej sokom zostaje świętym, a więc kimś, kto dzięki łasce uświęcającej ma udział w świętości Boga i jest dla czcicieli twórczym wzorem życia[8]. A zwłoki jego spoczywają jak relikwie w Aarhus.

Heaney opisuje fotografię Człowieka z Tollund i widzi w niej obraz śmiertelnych zaślubin. Mężczyzna oddany przebóstwionej ziemi, która uświęca jego śmierć, to intrygujący motyw – zatrzymajmy się więc na chwilę. Motyw ten przywołuje bowiem powszechnie znany, tradycyjny wizerunek Irlandii jako kobiety, która wzywa swoich synów lub kochanków, by poszli za nią i oddali jej życie. Występuje w pieśniach, poematach i balladach zwanych *aisling*, mających swój początek w XVIII wieku, w czasie gdy Irlandia w popularnych wyobrażeniach literackich i kulturowych „zmieniała płeć" i przekształcała się z ojczyzny w „matczyznę".

[8] Karl Rahner, Herbert Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987, s. 459.

Tematem aislingów, powstających pierwotnie w reakcji na klęskę jakobitów i przegraną sprawy narodowej, było wizyjne spotkanie poety z „kobietą niebiańską", *spéirbhean*, uosabiającą Irlandię. Kobieta ta opowiadała poecie o niedoli, jaką przyszło jej cierpieć, żaliła się, że porzucił ją jej prawowity wybranek, po czym przepowiadała krajowi wyzwolenie. Wkrótce tej „niebiańskiej kobiecie" nadano imię – Caitlín Ní Uallacháin (Cathleen ni Houlihan). Nie musiała to być piękna dziewczyna. Czasami, przeciwnie, zmitologizowana w ten sposób Irlandia przybierała postać biednej starej kobiety, Sean-Bhean bhocht (Shan Van Vocht). Kobietę tę zaczęto również utożsamiać z Marią Dziewicą, wiążąc ikonografię narodową z katolicyzmem. Najbardziej znaną Cathleen przedstawił Yeats w swoim dramacie *Cathleen ni Houlihan*, kreśląc symboliczną, zakorzenioną w narodowym *imaginarium* opowieść: na wiejskim weselu pojawia się stara kobieta, która gościom weselnym opowiada o swojej utraconej ziemi. Na jej słowa pan młody porzuca narzeczoną, wychodzi z domu i przyłącza się do powstańców. Po jakimś czasie ktoś donosi, że w okolicy widziano nieznajomą kobietę, lecz już nie staruchę, ale piękną i młodą dziewczynę – jakby za przyczyną męczeńskiej krwi jej młodych oblubieńców starucha odmłodniała. Sztuka wywołała w Irlandii falę rewolucyjnego entuzjazmu, młodzi Irlandczycy, odczytując symboliczne przesłanie dramatu Yeatsa jako wezwanie do czynnej walki, porzucali domy i zasilali szeregi insurekcjonistów. Kulminacją tego zrywu, przygotowaną właśnie przez ludzi wychowanych na aislingach i mitologii Irlandii matki, było powstanie wielkanocne 1916 roku, gdy korzystając z zaangażowania Brytyjczyków na froncie pierwszej wojny, irlandzcy niepodległościowcy rzucili Londynowi wyzwanie i ogłosili powstanie wolnej Irlandii. Insurekcję po tygodniu krwawo stłumiono, przywódców pojmano. Dziewięćdziesięciu z nich skazano na karę śmierci, lecz wykonano ostatecznie piętnaście wyroków. Wśród straconych był Patrick Pearse, który tuż przed egzekucją napisał dwa słynne wiersze, oba

odwołujące się do mitu matki Irlandii oczekującej od swych synów krwawej ofiary życia. Dlatego też gdy Heaney w losie Człowieka z Tollund dopatruje się analogii do sytuacji w Irlandii, germańska bogini Nerthus zamienia się w Cathleen, w kobiece upostaciowienie Irlandii domagające się – w imię miłości do ojczystej ziemi – krwawej ofiary, żąda śmierci jej kochanków, czeka na męczenników.

A jeśli mężczyzna z Tollund zamienia się w świętego, przywołując na myśl katolickie praktyki balsamowania zwłok świętych bądź legendy o błogosławionych zmarłych, których ciała dzięki boskiej interwencji się nie rozkładały, logiczną konsekwencją staje się to, że pielgrzym kieruje do niego modlitwę. I ona to właśnie otwiera drugą część tryptyku. A jest to modlitwa niepozbawiona dramatyzmu, na skraju bluźnierstwa, gdyż modlący się pielgrzym, poeta, zdaje sobie sprawę, że modli się na miejscu pogańskich rytuałów, prosząc, by stało się ono – ten czarci kocioł bagna – „naszą świętą ziemią". Słowa modlitwy kierują się też ku przeszłości, przywołując obrazy z wojny wyzwoleńczej z lat dwudziestych XX wieku. Wspomnieniem wydobytym z przeszłości, z pamięci raczej narodowej niż osobistej, jest zawarty w drugiej części utworu obraz czterech braci zabitych w zasadzce, których nieobute ciała wleczono po torach. Jak wspomina Heaney, inspiracją do tego fragmentu wiersza była fotografia, jaką zapamiętał z dzieciństwa, kiedy oglądał kupiony przez ojca popularny w tamtych latach republikański almanach *The Wolfe Tone Annual*. Martwi mężczyźni, których zwłoki ułożono na podwórzu przed otwartymi drzwiami ich własnego domostwa, należeli do chłopskiej rodziny, którą zamordowali w akcji odwetowej żołdacy z Black and Tans, oddziałów pomocniczych probrytyjskiej policji, znanych ze szczególnej brutalności i samowoli[9]. Dom zamienił się w miejsce śmierci.

---

[9] Heaney opowiada o tym Dennisowi O'Driscollowi w wywiadzie opublikowanym w *Stepping Stones*, London 2008.

Te obrazy okrucieństw popełnianych w czasie walk toczonych w dwudziestowiecznej historii Irlandii porażają swoim bezsensem, wobec którego śmierć Człowieka z Tollund, poświęconego bogini ziemi podczas rytuałów płodności, mających na celu zapewnienie nowego życia, wydaje się śmiercią sensowną i zrozumiałą. Wraca tu wyraźnie temat katolicyzmu: śmierć jako odkupienie, ciało jako ziarno nowego życia, które musi obumrzeć, by wzeszło, a wreszcie chrześcijańska nauka o śmierci męczenników (*sanguis martyrum – semen christianorum*). Stąd już tylko krok od zestawienia obu śmierci i modlitwy do Człowieka z Tollund o to, by ciała pomordowanych, jak jego ciało, zakiełkowały, a ich śmierć nie okazała się pustym absurdem.

Straszliwa niedorzeczność przywołanego obrazu – ciał czterech młodych Irlandczyków wleczonych jak worki po torach i uderzających o podkłady kolejowe – wygląda jak parodia podróży czy pielgrzymki. Ciała w ten sposób zmasakrowane zostawiają po sobie ślady: strzępy skóry i zęby. One zaczynają teraz swoją opowieść o tym, co spotkało czterech braci. Ten zwarty obraz, choć pojawia się w konsekwencji poszerzenia perspektywy i wprowadzenia szerokiego, historycznego planu do wiersza, ogniskuje się na detalu, jakim są nieobute stopy zamordowanych robotników czy skóra i zęby zostawione na torach. To świat wyraźnie rozsypany, rozproszony i pokruszony, odśrodkowy świat części, fragmentów i szczątków. Całość w tej historycznej scenie ginie, rozpada się na kawałki, tak jak z ciał pomordowanych braci zostają drobne części, z których już nie da się odtworzyć całości. Podobnie niepełne, naznaczone brakiem są nieobute stopy robotników – kolejny obraz, który mówi o naruszonej, rozbitej całości. To rzeczywistość, jak pisze Heaney, *scattered*, czyli „rozrzucona bezładnie" (przeł. S. Barańczak), która być może dopiero po wstawiennictwie „świętego z Tollund" zostanie ponownie zespolona, podda się działaniu siły dośrodkowej, a nawet – zakiełkuje nowym życiem.

Czytając ten fragment wiersza Heaneya, trudno nie przywołać utworu jego rówieśnika, innego poety z Belfastu, Michaela Longleya. W jego poetyckim tryptyku *Wiązanki* znalazł się obraz zmasakrowanych ciał dziesięciu robotników – ofiar ataku terrorystycznego – korespondujący z Heaneyowską wizją:

Kiedy zmasakrowano dziesięciu robotników
Na jezdnię obok nich leciały okulary,
Portfele, bilon i sztuczna szczęka –
Krew, resztki pożywienia, chleb, wino[10].

Śmierć, zwłaszcza nagła i brutalna, jawi się jako potężna odśrodkowa moc, która rozbija na kawałki wszystko, co kiedyś stanowiło całość. To synonim rozproszenia i rozbicia. Królestwo resztek, strzępów, ułamków, okruchów – zaprzeczenie symbolizującego przestrzenny ład domu. Nie bez powodu w języku polskim zwłoki nazwane zostały szczątkami – jakby w języku zawierało się rozpoznanie istoty śmierci jako siły rozczłonkowującej. Rozproszone po ataku przedmioty, należące ongiś do robotników, wydają się absurdalne. Bezsens podkreśla oszczędna katalogowa forma wersów, wyliczających nieprzystające do siebie rzeczy. Sztuczna szczęka na jezdni to obraz groteskowy, ale Longley potęguje odczucie nonsensu, zestawiając szczękę z bilonem czy z resztkami pożywienia. Wyrwana z całości – z ust – nie wpisuje się w nowe konfiguracje, jest przedmiotem wyobcowanym i osieroconym, śladem po całości, do której już nie należy, bo całość ta została bezpowrotnie unicestwiona. Rozbity na fragmenty człowiek ujawnia swoją nędzę – jakby warunkiem zapewniającym godność człowiekowi było współistnienie części, bo oddzielone od siebie wywołują śmiech lub litość.

---

[10] Przeł. Piotr Sommer, w: Michael Longley, *Lodziarz z Lisburn Road*, Legnica 1998, s. 38.

Po cytowanej zwrotce Longley przechodzi do kończącego wiersz fragmentu, w którym obrazuje ostatnią posługę okazaną ojcu. Jest to czynność zaprzeczająca odśrodkowej sile śmierci, działanie zespalające, w którego wyniku przedmioty wracają na swoje miejsca, do domu, w większej, ludzkiej całości:

Zanim ponownie będę mógł pochować ojca
Muszę oczyścić okulary, włożyć mu je
Na nos, kieszenie napełnić pieniędzmi
I w martwe usta wsunąć mu protezę.

4. U siebie i ku sobie

Wróćmy jednak do Heaneya. Pielgrzymka poety, którą rozpoczęła refleksja nad sensem prehistorycznej, jutlandzkiej ofiary i jej powinowactwem z sekciarskimi mordami popełnianymi we współczesnej Irlandii, a która następnie przywołała obrazy brytyjsko-irlandzkiej wojny z lat dwudziestych ubiegłego wieku, w ostatniej części tryptyku prowadzi poetę ku przyszłości. Wypełnia tę część wyimaginowana podróż do Danii, do Aarhus. Do Aarhus? Raczej do pobliskiego Silkeborg, bo tam, a nie w Aarhus, przechowywane są wyjęte z bagna szczątki – skąd ta faktograficzna niedokładność w wierszu? Kiedy słuchałem Heaneya czytającego ten wiersz, zrozumiałem jednak, że o pomyłce mowy być nie może: w wymowie poety Aarhus brzmi bowiem prawie jak angielskie *our house*, czyli „nasz dom". Aarhus, obce miasto na dalekim Półwyspie Jutlandzkim, stało się naszym domem, wskutek echa, brzmieniowego powinowactwa słów[11]. I właśnie to echo zainteresowało poetę, który wiersz o podróży zaczął od słów „Pewnego dnia pojadę do *naszego domu*". Pielgrzymka do

[11] Etymologia nazwy Aarhus jest jednak inna i znaczy „ujście rzeki" (*å*, „rzeka", i *oss*, „ujście").

Człowieka z Tollund jest więc podróżą do siebie. To podróż odbyta we względnie komfortowych warunkach jazdy samochodem, a jednak naznaczona gorzką świadomością tamtej śmierci. Człowiek z Tollund nie jest już siłą scalającą, dla której poeta gotów byłby popełnić bluźnierstwo, ale ofiarą, którą prześladowcy wieźli na miejsce kaźni na dwukołowym wózku – Heaney, jak zwykle bardzo czuły na skojarzeniową moc dobieranych słów, używa tu słowa *tumbril*, oznaczającego dwukołowy wózek, którym wożono na miejsce egzekucji skazańców w latach wielkiego terroru podczas rewolucji francuskiej. Człowiek z Tollund przywołuje więc jeszcze inną epokę bezsensownych bratobójczych mordów, ale dla poety jest on tu paradoksalnie podmiotem „smutnej wolności". Taki oksymoron sprawia sporą trudność w interpretacji wiersza, bo czym miałaby być wolność wiezionego na stracenie Człowieka z Tollund? Można podsunąć kilka odpowiedzi: to wolność człowieka, który uznaje się ciągle za członka wspólnoty dokonującej na nim rytualnego mordu, a tym samym nie uznaje śmierci za coś, co przychodzi z zewnątrz i jest mu siłą narzucone. Może to być wolność człowieka, który rozumie sens własnej śmierci, konieczność poświęcenia się tłumaczy wymuszoną troską o los wspólnoty – co uczyniłoby z niego postać nieomal chrystusową. Smutek tej wolności wiązałby się z jej nieuniknionym końcem, jakim jest przedwczesna śmierć mężczyzny. Byłaby ta smutna wolność uświadomioną koniecznością, odgrywaniem roli wśród swoich, w swojej wspólnocie, a więc u siebie, w tym obszarze wolności, jakim jest szeroko rozumiany dom.

Heaney, którego wiersze, jak pisze Magda Heydel, „nigdy nie są bezdomne"[12], znakomicie rozgrywa tę końcówkę wiersza, problematyzując jednak pojęcie domu, sens bycia u siebie, pokazując, jak to, co znajome i swojskie, staje się,

[12] Magda Heydel, „Żebym dał wiarę cudom. O wierszach Seamusa Heaneya", w: Seamus Heaney, *Przejrzysta pogoda*, Kraków 2009, s. 6.

w sensie Freudowskim, niesamowite[13]. Wyobrażając sobie podróż przez Półwysep Jutlandzki, odczuwa obcość tamtejszej kultury i nieprzenikliwość tamtejszego języka. Tollund, Grauballe, Nebelgard. Niemal chińszczyzna. Na pytania, które są nazwami miejscowości, a także prośbą o wskazanie drogi, dostaje najprostszą odpowiedź – wskazujące ręce ludzi. Celnie dobrany obraz, w którym to, co znajome, nakłada się na to, co obce. To obraz braku porozumienia, które każe obu stronom odwołać się do zastępników mowy: podróżny wymienia nazwy miejscowości, miejscowi wskazują kierunek wyciągniętą ręką. Ale ten brak porozumienia jest również oznaką jakiejś pierwotnej, niemal prewerbalnej komunikacji – nie trzeba języka, by spytać o drogę do Tollund, podobnie jak nie trzeba języka, by na takie pytanie odpowiedzieć ręką. Świat Człowieka z Tollund to kraj „śmiercionośnych parafii" (przeł. P. Sommer) lub „śmierć ludziom niosących parafii" (przeł. S. Barańczak) – nie jest to niewinne przywołanie jednostki kościelnej administracji. Jeśli w wierszu irlandzkiego katolika, jakim jest Heaney, pojawia się parafia, to zapewne po to, by związać opisywaną rzeczywistość – wiejskie regiony Danii – z krajobrazem i historią Irlandii, na której tak głęboko odcisnął swoje niejednoznaczne piętno katolicyzm. To geograficzno-historyczne terytoria, których tożsamość wyznacza religia, to świat, w którym myśli się kategoriami kościelnymi, bo poniekąd powołano go do życia na podobieństwo Kościoła. Tu, w wyjątkowo jak na Heaneya ostrym i jednoznacznym utożsamieniu, religia przedstawiona zostaje jako śmiercionośna siła, instytucja odpowiedzialna za bratobójcze walki. Stara religia ludów epoki żelaza domagała się śmierci mężczyzny, który miał być poślubiony bogini płodności. Nowa religia współczesnej

[13] Sigmund Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1997.

Irlandii domaga się śmierci tych, którzy odmawiają inne modlitwy lub posyłają dzieci do innych szkół. W imię jednej czy drugiej religii zabija się ludzi i znajduje się dla tych morderstw wytłumaczenie.

„Będę czuł się zagubiony, nieszczęśliwy i jak w domu". Te dwa wersy to znakomite, wyjątkowo celne zwieńczenie nieświętej pielgrzymki poety, który dociera do punktu, gdzie dom okazuje się geograficznie daleką rzeczywistością, gdzie swojskość wpisuje się w obcość i traci uśmierzający sens czegoś, co utrwala nas we własnych przekonaniach, co oferuje bezpieczne schronienie przed nieznanym, chaotycznym i obcojęzycznym światem, co daje nam wierzyć, że wszystko, w czym żyjemy, jest zrozumiałe i da się wyrazić w naszym języku. Tymczasem w rozwiązaniu wiersza składnikami „bycia w domu" stają się poczucie zagubienia i smutek. Zazwyczaj poczucie zagubienia i nieszczęścia wyrzucane jest daleko poza margines swojskości, należy do obcego świata, nieprzeniknionego dla nas, ale zewnętrznego, od którego możemy się odwrócić i o którym możemy zapomnieć, pogrążając się w sondowaniu tego, co nasze. Heaney odwraca ten paradygmat: poczucie zagubienia i wydomowienia, o którym warto mówić, bo to uczucie, które nas naprawdę niepokoi, jest poczuciem bycia u siebie. Zagubienie poza domem jest niejako automatycznie rozbrajane; tam, na zewnątrz, człowiek ma prawo się gubić. Takie zagubienie nie budzi lęku, nie rozbija obrazu rzeczywistości, nie wprawia go w rozchybotanie. Groźne natomiast jest zagubienie u siebie w domu, które Heaney w końcówce wiersza zidentyfikował i nazwał – bliskie zagubieniu mężczyzny siedzącego w chińskiej restauracji w Portrush w cytowanym wyżej utworze Mahona. Obcy z wiersza Heaneya, wydobyty tyleż z bagna, ile z najgłębszych pokładów wyobraźni, staje się domownikiem, za granicą czuje się jak u siebie. To przełamanie obcości nie wiąże się jednak z wyzwoleniem się od lęków i konfuzji. Przeciwnie,

świadomość obcości kulturowego krajobrazu, do którego należy Człowiek z Tollund, gwarantowała pielgrzymowi spokój duszy; odkrycie – w Aarhus, czyli w „naszym domu" – powinowactwa czy tożsamości stan ten zakłóca. Pielgrzymka, którą obiecuje sobie w tym wierszu poeta, jest więc podróżą ku sobie samemu, a objawienie, które czeka na pielgrzyma u jej kresu, jest prawdą o własnej, spoczywającej w zapomnianym bagnisku, obcości.

Rozdział 6

Małe cudzołożnice

1. Golenie głów

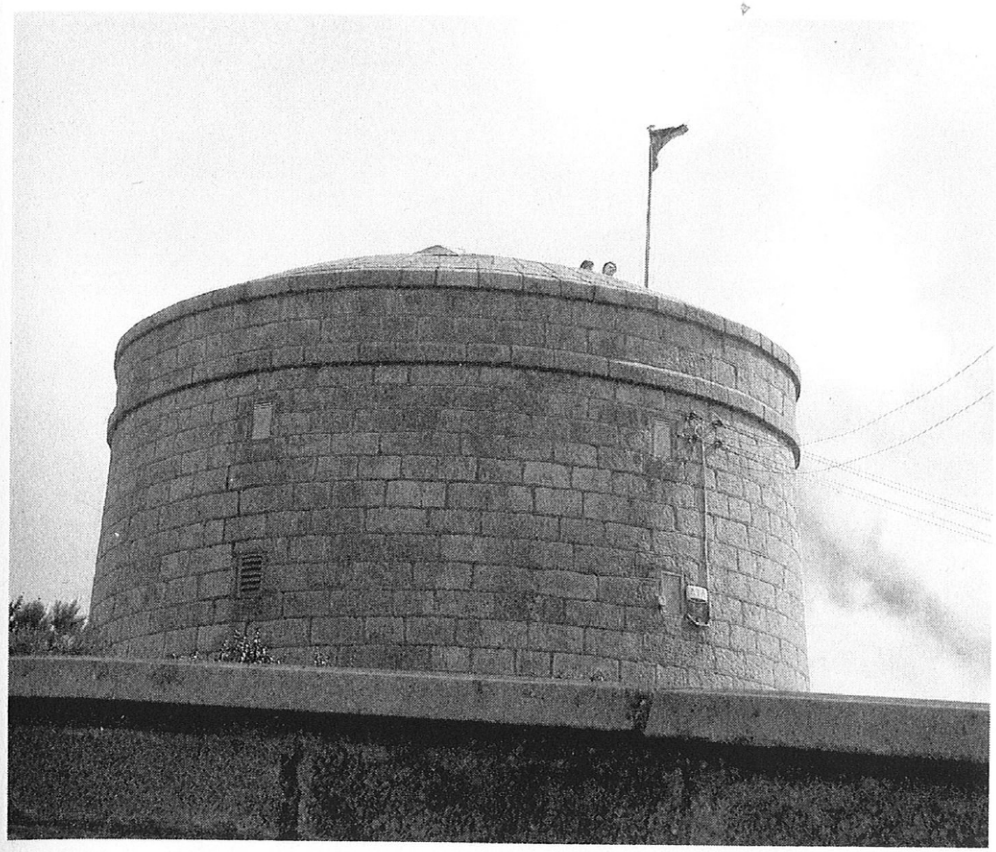
„Wczoraj w Londonderry dwustuosobowy tłum gapiów przyglądał się w milczeniu, jak grupa kobiet wyciągnęła z samochodu młodą dziewczynę i przywiązała ją do ulicznej latarni. W ruch poszły nożyczki i smoła. Na tekturowej tabliczce zawieszonej na jej szyi widniały słowa: *Żołdacka dziwka*. Dziewczynę przywiązano do tej samej latarni, przy której w ubiegły wtorek została w ten sam sposób upokorzona dziewiętnastoletnia Marta Doherty, narzeczona stacjonującego w Irlandii Północnej brytyjskiego żołnierza"[1].

Czytam to doniesienie prasowe z listopada 1971 roku, powtórzone wkrótce w setkach innych gazet, i mam wrażenie, że z niewielkimi tylko zmianami mogłoby pochodzić z okupowanej Warszawy czy Paryża, z Południa Stanów Zjednoczonych czy z jednej z fundamentalistycznych republik islamskich. Przywołuje obraz niemal archetypiczny – pozbawienie młodej dziewczyny włosów, atrybutu jej seksualności, i symboliczne skalanie: oblanie czarną smołą. Ważna jest też w tym brutalnym rytuale latarnia, często służąca za ludową

[1] Fragment artykułu z „The Free-Lance Star" z 11 listopada 1971 r.

szubienicę, wierna sojuszniczka ulicznych rewolucji, a w przypadku kobiet – przysłowiowy, a więc niekwestionowany znak ich moralnego upadku. W rytuale linczu, w tej plemiennej karze za cudzołóstwo, za stosunki z wrogiem lub obcym, kobieca seksualność zostaje zarówno wymazana, jak i wydobyta w swojej drastycznej postaci na plan pierwszy, odsłonięta i zamieniona w widowisko. Nie ma linczu bez widzów – w Derry / Londonderry zebrało się ich dwustu. Upokorzenie kobiety za niezgodne z prawem plemienia ujawnianie własnej seksualności zawsze odbywa się publicznie: kobieta musi być widziana, musi znaleźć się na miejskiej ulicy, w negliżującym ją świetle latarni. Odarta z godności, często brutalnie obnażona, staje się w momencie linczu publiczną własnością, przedmiotem należącym do każdego widza tego dwuznacznego spektaklu. Dzięki temu przywłaszczeniu widz, jeśli jest mężczyzną, może liczyć na kompleksowe doznanie: rozładowuje własne seksualne napięcie, zaspokaja erotyczną ciekawość, a jednocześnie odczuwa moralną wyższość nad splugawioną linczowaną ofiarą. Jakby jedną stroną łapczywie ją pożerał, a drugą – wypluwał z niesmakiem.

Prawa plemienne stają tu ponad prawami jednostki – oddanie kobiety we władanie tłumu jest tej hierarchii dobitnym przykładem. Plemię wymaga i karze, mając już z definicji niekwestionowaną przewagę, jak choćby dwieście do jednego. Dziewczyna, zwłaszcza młoda, idąca z wrogiem do łóżka, zapewne nie robi tego, by rzucać wyzwanie prawom swojej społeczności. Nie powoduje nią zazwyczaj chęć sabotażu, ale indywidualna, rozgrywająca się na zupełnie innym poziomie i innym językiem pisana historia – intymna opowieść o pożądaniu czy miłości. A jednak wspólnota czyta jej czyn jako gest wrogi, wymierzony przeciwko sobie. Nic to, że pójście do łóżka nie musi być tożsame ze zgodą na kolaborację, z czerpaniem zysków z wpisania się w politykę najeźdźcy czy z przyłączeniem się do silniejszego. Nie intencje obchodzą wspólnotę, ale publiczny sens czynu.



1. Wieża Martello w Sandycove pod Dublinem. Fot. Renata Senktas

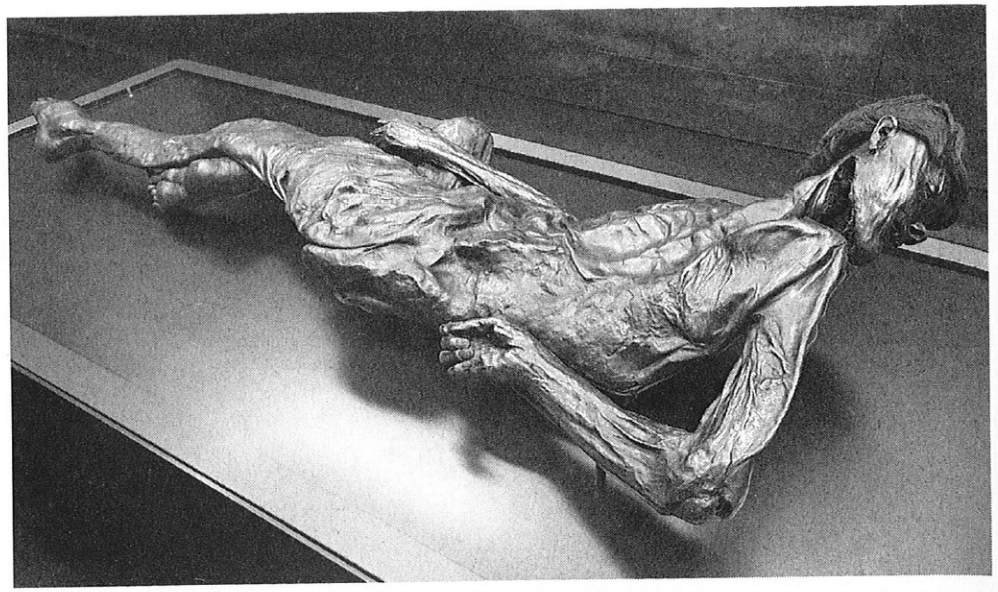
2. Thoor Ballylee, szesnastowieczna wieża W.B. Yeatsa w hrabstwie Galway. © Photo Courtesy of Emily Nalevanko. All Rights Reserved

3. Człowiek z Tollund

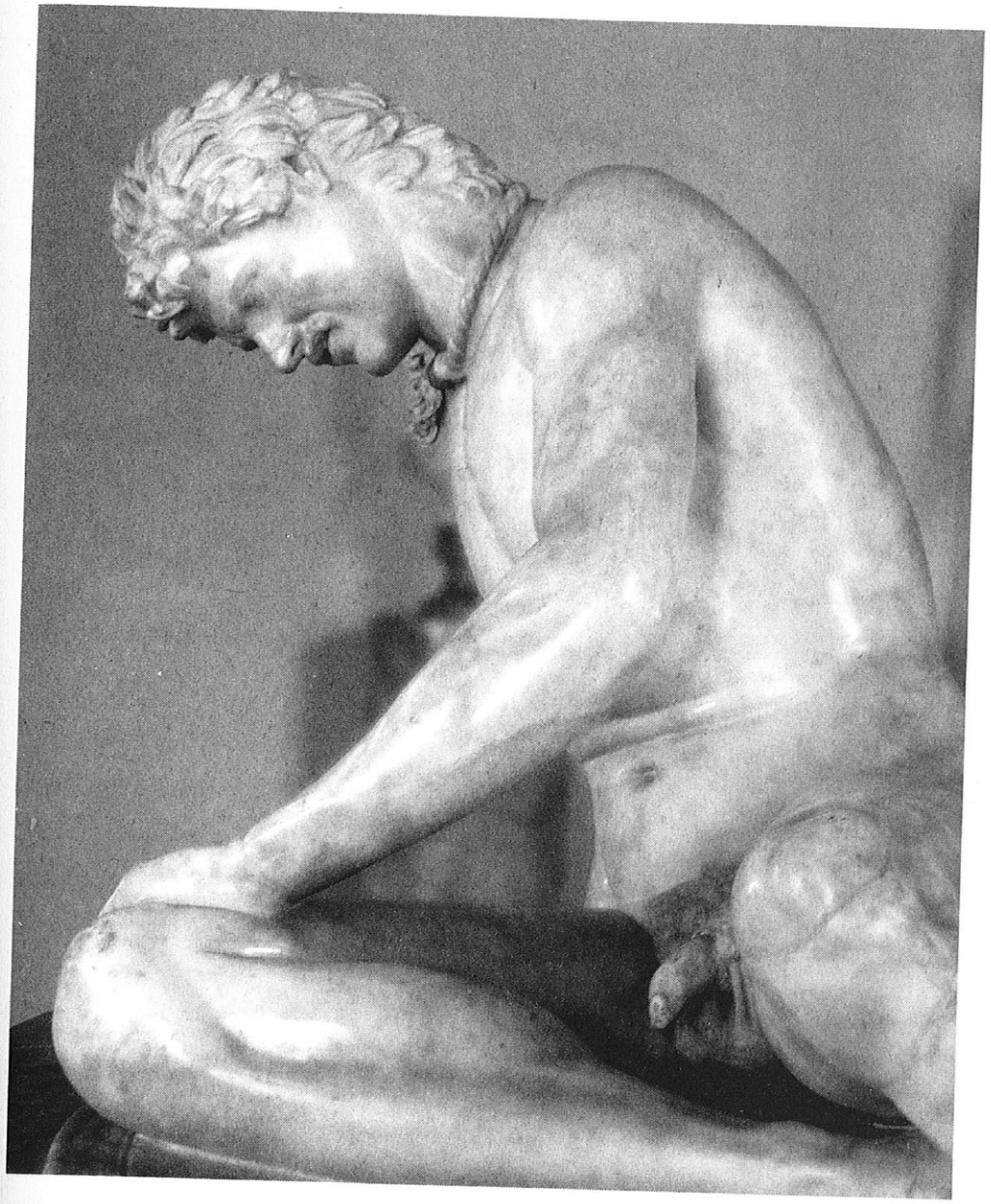
4. *Mieszkańcy*, fotografia z serii *Pozytywy* Zbigniewa Libery, 2002. Reprodukcja dzięki uprzejmości artysty

5. Więźniowie obozu zagłady KL Auschwitz. Zdjęcie z rosyjskiej kroniki filmowej z 1945 r.

6. Mural w Derry ze sceną z zajść podczas Krwawej Niedzieli 30 stycznia 1972. Fot. Jerzy Jarniewicz



7. Człowiek z Grauballe. Fot. Michal Rydlo



8. Umierający Gal, rzymska kopia hellenistycznego oryginału

9. Seamus Heaney z Czesławem Miłoszem. Fot. Z archiwum Seamusa Heaneya, reprodukcja dzięki uprzejmości poety

Konflikt między prawem jednostki a prawem społeczności odczuwa także widz linczu, który musi wybierać między współczuciem i utożsamieniem się z linczowaną „zdrajczynią" a zadeklarowaniem się po stronie zdradzonego plemienia. Musi wybierać między indywidualną więzią łączącą go z ofiarą a poczuciem bezpieczeństwa płynącym z przynależności do wspólnoty. Także w widzu walczą ze sobą człowiek ze zbiorowością, to, co jednostkowe, z tym, co ogólne, odruch współczucia i współodczuwania, zwany czasami „miłością", z prawem i posłuszeństwem wobec prawa, zwanym czasami „zakonem". W takich okolicznościach człowiek uzmysławia sobie, zawsze po raz kolejny, że jest istotą dwoistą, na wskroś pękniętą, a ta dwoistość może być, i nadmiernie często bywa, źródłem tragicznych, nierozstrzygalnych dylematów.

E.M. Forster powiedział kiedyś, że gdyby mu przyszło wybierać między zdradą ojczyzny a zdradą przyjaciela, ma nadzieję, że starczyłoby mu odwagi, by zdradzić ojczyznę. Jeśli to wyznanie szokuje, to słusznie, bo miało szokować. Forster stanął tu po stronie indywidualnych zobowiązań i więzi z konkretnymi ludźmi, przedkładając je nad lojalność wobec abstrakcyjnego i symbolicznego bytu o zmieniającej się historycznie postaci i ujawniającego się w działaniu wielu instytucji, których cele mogą być dalekie od osobistych przekonań jednostki, bądź wręcz z nimi sprzeczne. Sentencja Forstera, sformułowana z pewnością polemicznie w dobie panoszenia się nacjonalistycznych ideologii, jest na tyle ogólna i oddalona od konkretnych sytuacji, że równie dobrze można jej bronić, jak ją kwestionować. Forster nie założył, na przykład, że zdrada kraju w imię przyjaźni może być także na dłuższą metę czy w innej perspektywie zdradą przyjaciela, którego chciało się w ten sposób ocalić. Albo że, ratując przyjaciela, może zdradzić innych przyjaciół, którzy współtworzą przecież substancję tego abstrakcyjnego bytu, jakim jest ojczyzna. Kiedy Forster wyraża nadzieję, że starczyłoby mu odwagi na dokonanie wspomnianego wyboru, świadomy jest,

że taki akt wymagałby heroizmu – przeciwstawienia się nie tyle uwewnętrznionemu systemowi wspólnotowych wartości, ile samej wspólnocie, z której w ten sposób by się wykluczył, a która za taką zdradę wymierzyłaby mu karę – być może najwyższą. Za zdradę przyjaciela karą byłyby zapewne – jedynie? – wyrzuty sumienia.

Rzeczywistość północnoirlandzka lat siedemdziesiątych stawiała mieszkańców tego regionu, w tym także poetów, wobec podobnych, jednak wcale nie abstrakcyjnych dylematów. Sytuacja faktycznej wojny, domowej lub kolonialnej, zamieniała życie w permanentny stan wyjątkowy, który zawiesza subtelne rozgraniczenia, narzucając uproszczoną, ale przez to śmiertelnie skuteczną optykę świata czarno-białego. Jeśli Heaney dokonał swobodnego przekładu Sofoklesowej *Antygony*[2], to nie bez powodu: Irlandia zamieniała się w królestwo Kreona, a żyjący w niej ludzie nieraz zbliżali się do dylematu córki Edypa. Ten antyczny konflikt, w którym jedną ze stron jest sam poeta, naznaczył jeden z najlepszych wierszy Heaneya, utwór z „bagiennego cyklu", *Kara*:

Kara

Czuję tamto szarpnięcie
postronka
na jej szyi, wiatr
na jej nagich piersiach

ściągający sutki
w krople bursztynu,
kołyszący kruchym
rusztowaniem żeber.

[2] Seamus Heaney, *The Burial at Thebes. Sophocles'* Antigone [Pochówek w Tebach. *Antygona* Sofoklesa], London 2004.

Widzę jej ciało
zatopione w bagnie,
ciążący kamień,
unoszące się drągi i gałęzie.

Pod nimi była młodym
okorowanym drzewem
wydobytym teraz
jako kość dębu, szkatułka mózgu –

jej ogolona głowa
jak ścierń czarnego zboża,
oczy zawiązane ziemistą przepaską,
pętla jak pierścień

do przechowywania
wspomnień miłości.
Mała cudzołożnico,
zanim cię ukarali

byłaś lnianowłosa,
niedożywiona, i twoja
czarna jak smoła twarz była piękna.
Mój biedny koźle ofiarny,

kocham cię prawie,
lecz wiem, że sam
rzucałbym kamieniami ciszy.
Jestem podstępnym podglądaczem

odsłoniętych i pociemniałych
zwojów twojego mózgu,
siatki mięśni
i wszystkich porachowanych kości –

ja, który stałem niemy
gdy twe zdradzieckie siostry
w czepkach ze smoły
łkały pod płotem,

który podzielałem
cywilizowane oburzenie,
rozumiem tę dokładną
i plemienną, intymną zemstę[3].

Punktem wyjścia, podobnie jak w przypadku *Człowieka z Tollund* i *Człowieka z Grauballe*, jest fotografia, którą Heaney zobaczył w książce P.V. Globa *The Bog People*. Przedstawiała wydobyte w 1952 roku z bagna w Windeby, w niemieckim Szlezwiku-Holsztynie, zwłoki kilkunastoletniej dziewczyny sprzed dwu tysięcy lat. Dziewczyna, którą dziś oglądać można w szklanej gablocie w Archäologisches Landesmuseum w Szlezwiku, na oczach miała opaskę, a jej głowa była ogolona. Pozycja jej ciała wskazywałaby na to, że zanim utopiono ją w bagnie, złożono ją w płytkim grobie i ukamienowano. O takiej właśnie karze wymierzanej przez Germanów za cudzołóstwo pisał Tacyt. Podobne kary do dziś wymierza się w różnych kulturach świata za takie samo wykroczenie przeciw zasadom publicznej moralności.

2. Kocham cię prawie

„Czuję szarpnięcie" – pierwsze słowa wiersza spadają na czytelnika z siłą, która wytrąca ze stanu bezpiecznej równowagi. Gdybym powiedział, że wiersz ten zaczyna się od utożsamienia patrzącego z przedmiotem jego obserwacji, z zamordo-

[3] Przeł. Piotr Sommer, w: Seamus Heaney, *Kolejowe dzieci*, Wrocław 2010, s. 54, 55.

waną młodą dziewczyną, miałbym rację, ale tylko częściowo. W pierwszych wersach patrzący przejmuje cudze cierpienie, bierze na siebie cudzy ból, jakby nie tyle utożsamiał się z opisywaną ofiarą, ile się nią po prostu stawał. Ale – jeśli spojrzymy na pierwszy i drugi wers w oderwaniu od tego, co po nich następuje – potrzebna będzie korekta: choć wiersz rzeczywiście zaczyna się od cielesnego doświadczenia obserwatora, od jego bólu („czuję tamto szarpnięcie / postronka"), nie ma tu przecież ani słowa o ofierze. Dwa pierwsze wersy wolne są od jakiejkolwiek wzmianki o dziewczynie, która pojawia się dopiero w trzeciej linijce („na jej szyi"); czytelnik ma więc wrażenie, że czyta o doświadczeniu samego podmiotu, któremu założono na szyję postronek. Dziewczyna wyłoni się dopiero po tym doznaniu, wyjdzie – jak antyczna bogini z morskiej piany – z bolesnego doświadczenia podmiotu, które zapisane jest w początkowych słowach wiersza. Z szarpnięcia, które dusi i łamie kark. Albo powiedzmy inaczej: wyjdzie ze słów, bo przecież każdy wiersz tworzy, powoli i stopniowo, swój przedmiot, z każdym kolejnym wersem wysnuwa go z siebie jak pajęczą nić. Dziewczynę powoła do życia autor, jego choćby najogólniej rozumiane odczuwanie – ból, na przykład. „Czuję szarpnięcie", napisze, by dopiero w trzecim wersie wprowadzić „ją", postać jeszcze niezidentyfikowaną i nieokreśloną – poza najogólniejszym oznaczeniem płci. „Jej" za chwilę przekaże to, czego doświadcza, obarczy ją swoimi snami, niepokojem, swoją grzeszną, pożądliwą myślą. Zaczyna jednak od siebie, od nazwania własnej bolesnej emocji, by przerzucić ją na dziewczynę. Wykreowana przez wiersz, przez poetę, kobieca postać jest więc już z definicji kozłem ofiarnym, biorącym na siebie to, co leży ciężarem (jak kara) w wyobraźni wiersza, w umyśle jego autora.

„Ona", muśnięta zaledwie jednosylabowym zaimkiem dzierżawczym w trzecim wersie utworu, przywołana do życia pierwotnym, inicjacyjnym odczuciem poety („czuję"), szarpnięciem na (czyjej to?) szyi, wywiedziona zostaje z widmowych słów, a już po chwili zaczyna przyoblekać się

w ciało. Bo zauważmy, że kolejne wersy to ubieranie żeńskiego zaimka, abstrakcyjnego i pustego, w zmysłową cielesność tej jednej, konkretnej dziewczyny widocznej na czarno-białym zdjęciu. To ubieranie do śmierci, które dziewczynę tworzy i jednocześnie ją rozbiera. „Ona" ukazuje swoje nagie piersi – wyraźnie naznaczone erotyzmem, pobudzone i przejawiające oznaki podniecenia. Odpowiada na pieszczotę wiatru, a jej ciało, przedmiot erotycznego pożądania, zamienia się w obiekt estetycznego przeżycia – obserwator widzi w jej sutkach piękne krople (lub paciorki) bursztynu. Słowo *beads*, które Piotr Sommer przekłada właśnie jako „krople", Stanisław Barańczak oddaje jako „paciorki", jak w różańcu, czym rozpoczyna serię ważnych w tym wierszu odniesień do katolicyzmu:

Czuję, jak targnął
jej karkiem zaciśnięty
stryczek, jak wiatr
zmroził jej nagość.

W jego podmuchach sutki
kurczą się w bursztynowe
paciorki, dygocze krucha
klatka jej żeber[4].

Wybór Sommera uwypukla inny – zmysłowy – wymiar obrazu, przypominając, że słowa *bead* można użyć także na określenie skroplonego na czole potu. O ile Barańczak podsuwa w „bursztynowych paciorkach" trop religijny, tworząc element kontekstu społecznego tego północnoirlandzkiego wiersza (katolicyzm), o tyle Sommer skupia się na intymności pierwszych obrazów, uwypuklając ich erotykę. Wspominam pokrótce o tym translatorskim dwugłosie dlatego, że

[4] Przeł. Stanisław Barańczak, w: Seamus Heaney, *Przejrzysta pogoda*, Kraków 2009, s. 65.

u Heaneya oba te wątki, religijny i erotyczny, ściśle się łączą, poeta prowadzi je równolegle aż do ostatniego obrazu, o czym jeszcze będę miał okazję napisać. Przy czym wymiar wspólnotowy opisywanego dramatu ujawnia się w wierszu nieco później, ustępując wpierw miejsca indywidualnej erotycznej fascynacji. Obraz sutków ściągniętych w krople bursztynu łączy w sobie sugestię seksualnie kojarzonej wilgoci z odczuciem równie erotycznej twardości, a także z przywołaniem możliwości wyjścia poza czas, balsamicznej metamorfozy dziewczęcego ciała. Wobec takiej erotyzacji obrazu, czułej i delikatnej, jaką udaje się Heaneyowi w tych wersach osiągnąć, można by niemal zapomnieć o postronku jako narzędziu kaźni, ba, można wręcz uznać go za rekwizyt wymyślnej gry miłosnej. Zwłaszcza że kolejne wersy dopełniają obraz cielesności tej tajemniczej dziewczyny – jej żebra nieznacznie poruszają się pod wpływem chłodnego podmuchu, a śmiertelność, o której wiersz opowie za chwilę, jest tu zaledwie zasygnalizowana w czułych słowach mówiących o kruchej konstrukcji żeber.

Jeszcze chwila, a inicjujące wiersz „czuję" już bez maskowania przyjmuje inną postać, bliższą męskiej roli, jaką zaczyna odgrywać wobec dziewczyny oglądający ją podmiot: zamienia się w „widzę". No tak, wzrok: męski punkt widzenia, męski zmysł. O ile „przez dotyk", jak brzmi tytuł filmu Magdaleny Łazarkiewicz o rodzącym się porozumieniu dwóch pacjentek oddziału onkologicznego, jest typem komunikacji wiązanej w naszej kulturze z wrażliwością kobiet, intymną i cielesną, o tyle oglądanie, „przez oczy", wydaje się przywoływać świat męskich – częstokroć sekretnych – doznań. Wędrujący po wersach wzrok czytelnika powtarza wędrówkę spojrzenia poety, którego oczy suną po ciele nagiej dziewczyny, całkowicie mu podległej, biernej i bezbronnej, bo – jak się za chwilę dowiemy – martwej. A jakiż obraz może się równać, siłą i magią oddziaływania, pięknej martwej kobiecie? – pytał retorycznie Edgar Allan Poe i budował taki właśnie obraz zmarłej Lenory w swoim *Kruku*. Po zmianie czasownika opisującego doznania

poety, po zastąpieniu „czuję" przez „widzę", dziewczyna również się zmienia, a raczej pod jego skanującym wzrokiem znika, zostaje tylko jej ciało – doskonale bezwolne i podległe męskiemu spojrzeniu. Obserwator, który niedawno identyfikował się z dziewczyną, nie widzi jej, widzi jej młode, nagie ciało, które przywalono kamieniem i gałęziami, by poszło pod powierzchnię bagna, zanurzyło się w tego bagna wilgotnym, miękkim ciele.

Wzrok obserwatora staje się wkrótce wzrokiem jego pobudzonej wyobraźni: kolejne wersy opisu odtwarzają bowiem stan, którego nie mógł widzieć, ale który mógł sobie wyobrazić, a za pomocą słów – wykreować. Siłą wyobraźni Heaney przepoczwarza dziewczynę, tworząc własną, północną księgę *Przemian*: dziewczyna nie jest już tylko erotycznie naznaczoną nagą kobietą, ale staje się też młodym, okorowanym (czyli obnażonym) drzewkiem. Zaczyna się pierwszy akt w mitologicznym teatrze Heaneya: Dafne w drzewo przemieniona, Dafne drzewem bobkowym, Nimfa prześladowana przez boga. Wydobyte z bagna lub wyłonione z wyobraźni poety – po cudownej transsubstancjacji – kobiece ciało, ciało tej prehistorycznej Dafne, jest nie do poznania. Już nie sutki ani żebra, ale „ścierń czarnego zboża", „dąb", „szkatułka". Dziewczyna nie daje się dookreślić, umyka definicjom jak Dafne umykała Apollinowi, przepoczwarza się. Heaney celnie dobiera tu chwyty, za których pomocą oddaje ten proces wszechwładnej metamorfozy, zespolenia się form, przenikania się wzajemnego kształtów – pojawiają się w wierszu neologizmy utworzone z zestawienia słów, które przypominają staroangielskie kenningi: *oak-bone* (dąb-kość), *brain-firkin* (mózg-faska). W figurach tych oba człony wzajem się definiują i przekształcają, w efekcie powstaje trzecia jakość, przedmiot, który – jak w pierwszym z przywołanych przykładów – nie jest ani dębem, ani kością, a czymś pomiędzy nimi. Wpisanie obrazu dziewczyny, zamordowanej, ogolonej, obnażonej i wreszcie zatopionej w bagnie, w rozbrzmiewające mitologicznymi odniesieniami

sceny metamorfoz, gdzie formy się zwielokrotniają i dobywają z siebie nowe kształty, odsuwa w cień namacalne ślady kaźni: niknie ogolona głowa, przepaska na oczach, pętla. Inwencja poety zaczyna dominować nad materialnymi śladami przemocy. W tym przetworzonym, zestetyzowanym obrazie przemian pętla wiąże się nie ze wspomnieniami bólu, ale miłości. Ta miłość może wprawiać w zakłopotanie – skąd się wzięła? Czy obserwator wytropił u siebie to uczucie, które zrodziło się z pracy połączonych sił wzroku i wyobraźni, dwóch wielkich instancji odpowiadających za tworzenie – pięknych i pamiętnych – obrazów? Zapytajmy inaczej: czy obserwator to Pigmalion zakochany w posągu z kości słoniowej, któremu nada imię Galatea?

Ta niespodziewana miłość oglądającego, miłość poety, irlandzkiego Pigmaliona, okazuje się jednak naznaczona mrokiem: nie jest uczuciem czystym i niewinnym, prowadzi bowiem do oskarżycielskiego i uwłaczającego dziewczynie epitetu z kolejnego wersu: „mała cudzołożnico". Dobyta z bagna dziewczyna była prawdopodobnie ukarana śmiercią za cudzołóstwo, o czym, jak już pisaliśmy, świadczyłaby jej ogolona głowa, ślady smoły i ułożenie ciała. Nie pada tu jednak ze strony oglądającego słowo ostrzejsze i bardziej związane z niewyważonym językiem, jaki musiał towarzyszyć ulicznym linczom w Derry, choćby „dziwka", ale „cudzołożnica", termin obciążony ciągiem kulturowych i religijnych skojarzeń, dziś rzadko używany, z innego kontekstu przybyły. Podobnie jak inny epitet z wiersza, „kozioł ofiarny", odsyła do świata biblijnych obrazów i chrześcijańskich wartości, dość zaskakujących w tym przedchrześcijańskim świecie, do którego należała ofiara.

Jeśli dziewczyna staje się kozłem ofiarnym, to jej grzechy, za które została ukarana, są tak naprawdę grzechami społeczności, w której żyła. Przejęła na siebie brzemię, którego nie chcieli lub nie mogli unieść jej współplemieńcy, włączając w to – poetę. W jej śmierci kryje się nie tyle mroczna tajemnica jej osobistego życia, ile równie mroczna prawda o społeczności,

do której należała i która ją zamordowała. Wiersz zaczął się od autorskiego utożsamienia, od przyjęcia na siebie cierpienia oglądanej na zdjęciu kobiety, teraz jednak, w ironicznym kontrapunkcie, to dziewczyna przejmuje na siebie, wbrew swojej woli, mroczne doświadczenia wspólnoty, tak jak przejmował je biblijny „kozioł wypuszczalny" – zgodnie ze słowami Pana skierowanymi do Mojżesza, instruującymi go, co ma czynić jego starszy, przyrodni brat, Aaron:

> A gdy oczyści świątynię i przybytek, i ołtarz, wtedy niech przywiedzie kozła żywego. A włożywszy obydwie ręce na głowę jego niech wyzna wszystkie nieprawości synów Izraelowych i wszystkie występki i grzechy ich, i przeklinając nimi głowę jego, wypuści go przez człowieka przygotowanego na puszczę. A gdy zaniesie kozioł wszystkie nieprawości ich do ziemi pustej i będzie puszczony na pustynię, wróci się Aaron do przybytku świadectwa[5].

To cytat z Księgi Kapłańskiej. To słowa starotestamentowego Prawa. Ale w wierszu Heaneya idą za nimi słowa „nowego przykazania". To z kolei Miłość. Inna jednak niż rozpoczynające wiersz pożądanie, które kazało poecie wyobrażać sobie wilgotne i twardniejące sutki zmarłej. W zaskakującym wyznaniu, „kocham cię prawie", Heaney dorzuca zastrzeżenie, że jeśli to miłość, to ograniczona, naznaczona niepewnością i nieskładająca obietnic. Ale to „prawie" to także uświadomienie sobie, że trudno tu mówić o miłości, skoro jej obiekt jest martwy, nie żyje od kilku tysięcy lat. To miłość, która nie powstrzyma kochanka przed rzucaniem kamieniami ciszy. Gdyby był obecny w tamtej chwili, kiedy wieziono ją z przepaską na oczach, utytłano w smole, ukamienowano i wrzucono do bagien, stałby niemy. Zdradziłby, inaczej niż Forster, przyjaciela, a nie ojczyznę. Miłość, czy jakkolwiek nazwać tę zażyłość, ku której

[5] Kpł 16, 20–23.

rozwinął się wiersz, nie była na tyle silna, by zmusić go, żeby wyszedł, stanął naprzeciwko tłumu i wziął w obronę kobietę, z którą związało go to trudne do zważenia uczucie. To już nie anonimowa nastoletnia ofiara, to jego kochanka, którą „poznał" w pierwszych wersach wiersza. „Kto z was jest bez grzechu, niech pierwszy na nią rzuci kamieniem"[6] – pamiętamy, że po tych słowach nikt nie ważył się rzucić w niewiastę, którą przyłapano na cudzołóstwie. Gdyby Jezus uwolnił jawnogrzesznicę, zostałby przez lud uznany za gwałciciela Zakonu; gdyby pozwolił ją ukamienować, sprzeciwiłby się swojemu posłaniu. Wydaje się, że podmiot Heaneyowskiego wiersza swoją ciszą wybiera inaczej niż Jezus, ale też inaczej niż Forster: staje po stronie Zakonu, po stronie dwustu gapiów w Derry, wpisuje się w moralność plemienia i gotów jest rzucać kamienie. „Kamienie ciszy" to określenie wyjątkowo znaczące, gdy pojawia się w kontekście wiersza i wypowiedzi poety, dla którego nie cisza, ale słowa są – powinny być – naturalnym żywiołem. Poeta tymczasem przyznaje, że zamilkłby, ucichł w obliczu gwałtu i cierpienia, w obliczu społeczności bezwzględnie egzekwującej przestrzeganie prawa. Czy może bez „prawie", czyli bezwarunkowo kochać kogoś, kto tę bezradność tkwiącą w nim wyzwala, demaskuje jego słabość?

Biblijne „kamienie ciszy" powracają w wierszu w przedostatniej strofie, gdy podmiot już w trybie orzekającym oświadcza, że stał niemy, kiedy siostry dziewczyny padały ofiarą linczu – to już odniesienie do współczesnej mu rzeczywistości północnoirlandzkiej, do opisanej na początku tego szkicu praktyki golenia głów i oblewania smołą dziewcząt „zdradzieckich", fraternizujących się z obcym i wrogiem. Tryb przypuszczający, „rzucałbym", zamienia się w orzekający – tu już Heaney nie odwołuje się do wyobraźni, ale przywołuje pamięć, która podsuwa mu na myśl niedawne sceny z konfliktu północnoirlandzkiego. Milczenie poety nie ma w sobie nic z wykraczającej poza

[6] J 8, 7.

słowa mądrości, to ciche współuczestnictwo w dokonujących się aktach gwałtu i przemocy, wobec których poeta nie ma nic do powiedzenia. Scena linczu jest w wierszu zaledwie naszkicowana, i to tak oszczędnie, że jej sens może umknąć mniej uważnemu czytelnikowi. Tym bardziej zwraca uwagę detal, szkicowe odtworzenie miejsca, gdzie zdradzieckie siostry, po linczu, stały i płakały – pod płotem. Jak w Derry, gdzie przywiązywano je do słupów latarni. Ten jeden jedyny detal scenograficzny zamienia dość ogólny obraz plemiennego samosądu wykonywanego na kobietach w konkretną scenę z północnoirlandzkiej historii, powiązaną z doświadczeniem poety, odciśniętą w prywatnej pamięci.

W tym miejscu wiersza następuje zwrot – od losu dziewczyny do sytuacji poety – który podkreślają słowa samoidentyfikacji: „jestem podstępnym podglądaczem", *an artful voyeur*. Podglądanie to nie tylko sytuacja, w jakiej postawił siebie autor, rola obserwatora, który uczestniczy w wydarzeniach jedynie na dystans, na odległość wzroku. Patrzenie – w zamian za interwencję. Patrzenie – jako oznaka niemożności, nieumiejętności kochania („kocham cię p r a w i e"), nieumiejętności włączenia się do obserwowanych wydarzeń. Ale też: patrzenie – jako oznaka władzy, którą cieszy się (żywy) mężczyzna patrzący na bezwolną (martwą) kobietę i poeta patrzący na przedmiot swojego przyszłego wiersza. Podglądactwo leży u podłoża sztuki, bo sztuka – zawsze? – zakłada to wszystko, co z podglądaniem się wiąże, a więc wymieniony tu dystans, działanie „w zamian", swoistą niemożność, a jednocześnie władzę, która pozwala traktować instrumentalnie przedmiot artystycznego namysłu.

Podglądactwo, voyeuryzm, to także nazwa perwersji seksualnej, oferującej zastępczą przyjemność. A jednocześnie redukującej kobietę do roli przedmiotu, bezwolnie dyspozycyjnego dla męskiego wzroku. Jeśli to jest podglądactwo, to obserwator staje się współuczestnikiem wykroczenia, za które zlinczowana została nastolatka. Jako współuczestnik

zbrodni, jest jednak także współwykonawcą kary. Gdyby nie przyłączył się do tych, którzy karę wymierzają, musiałby sam, wraz z dziewczyną, podlegać karze, za nieprawość zwaną podglądactwem. Wymierzanie kary ratuje go przed karą.

Heaney nazywa to podglądactwo „podstępnym", *artful* – w angielszczyźnie to wieloznaczny przymiotnik, który może oznaczać kogoś sprytnego, ale też podstępnego, a także coś, co do sztuki należy i z niej się wywodzi, jest nieprawdziwe, ale też zgrabnie skonstruowane. Heaney wiąże więc w ten sposób koncept podglądactwa ze statusem sztuki. Temat ten najjaskrawiej przedstawił Marcel Duchamp w swojej instalacji *Étant Donnés* z 1969 roku. Ten swoisty peep-show, który zaprasza do oglądania przez dziurkę w drewnianych drzwiach nagiej, być może martwej lub zgwałconej kobiety, demaskuje w widzu, w kulturalnym odbiorcy sztuki, podglądacza, a nawet cichego wspólnika w seksualnej zbrodni. Heaney i Duchamp? Jakkolwiek dziwnie by to brzmiało, odległość między *Karą* a *Étant Donnés*, tymi dwiema wypowiedziami o voyeuryzmie, da się pokonać jednym krokiem. Podglądanie cudzego cierpienia to z kolei chleb powszedni wielu malarzy. Na myśl przychodzi choćby Jacques-Louis David, który szkicował Marię Antoninę na chwilę przed jej zgilotynowaniem, albo Géricault, który przyglądał się wypożyczonym z paryskiej kostnicy trupom, by jak najwiarygodniej oddać tragedię rozbitków Meduzy. Albo, jeśli przejdziemy do bliższych nam czasów, Andy Warhol beznamiętnie powielający obrazy wypadków samochodowych czy krzeseł elektrycznych. „Dramat układasz" – to powracający, nie tylko u Heaneya, temat podejrzliwości wobec literatury, która żeruje na cudzych tragediach i zamienia je w estetycznie satysfakcjonujące dzieła sztuki.

3. Plemienna intymność

Ostatnie zdanie wiersza, niejasne składniowo, wije się jak w długim meandrycznym zeznaniu, jakby mówiący próbował uniknąć końca i nie chciał się ostatecznie wypowiedzieć. Wraca temat niemoty, tu zderzonej z podglądactwem: nie mówiłem, ale patrzyłem. W żadnym innym wierszu, jeśli utożsamić głos podmiotu tego wiersza z poetą, Heaney nie stawia tak wyraźnie sprawy współuczestnictwa w potępianych przez siebie wydarzeniach. Idzie też o krok dalej, narażając się na oskarżenie o próbę rozgrzeszenia plemiennej przemocy, gdy twierdzi, że tę zbrodnię „rozumie". Prawa plemienia okazują się silniejsze od indywidualnego poczucia sprawiedliwości – nakaz Zakonu ważniejszy od wskazań Ewangelii. By pozostać członkiem wspólnoty, mówiący rezygnuje z głosu, przyłącza się do tych, którzy kamienują. Powracająca w wierszu symbolika biblijna: kozioł ofiarny, kamienowanie, policzone kości, choć podsuwa inną perspektywę – miłosierdzia, dostrzegania belki we własnym oku raczej niż źdźbła w oku bliźniego, perspektywę wyższości nowotestamentowego przykazania miłości nad integrującym społeczność Prawem – okazuje się w ostatecznej instancji bezsilna. Podmiot, któremu poeta użycza swojego głosu, staje wśród linczujących, już nie poczuje szarpnięcia postronka na szyi ofiary, ale sam pętlę zaciśnie w imię zrozumienia dla niewzruszonych plemiennych praw.

Temu zrozumieniu daje wyraz w najbardziej niezwykłej trójce przymiotników, którymi opatruje słowa „zemsta": „ale rozumiem tę dokładną / i plemienną, intymną zemstę". „Plemienność" ma charakter definicyjny i nie jest tu niespodzianką, bo rzeczywiście jesteśmy świadkami plemiennego działania; „dokładność" zemsty wskazuje na jej pozbawiony miłosierdzia, instytucjonalny wymiar, ale następujące po nich słowo „intymny", zwłaszcza że poprzedza bezpośrednio „zemstę", musi być dla każdego czytelnika tego wiersza zaskoczeniem.

Intymność wydaje się wykluczać pojęcie zemsty, przywodząc na myśl emocjonalne zbliżenie, a wręcz pieszczotę (w pięknym, wiele mówiącym przeniesieniu znaczenia, *intimacy* po angielsku to także zbliżenie seksualne, czyli „życie intymne"). Wprowadza więc skojarzenia z bliskością i więzią uczuciową, zaprzeczając dokładności czy ścisłości (*exact*), o których mowa w poprzednim wersie. Ale w zestawieniu tym dochodzi do jeszcze innego, ważniejszego bodaj spotkania, do kolejnej konfrontacji świata jednostki i świata wspólnoty – intymność prowadzi bowiem do skojarzeń z doznaniami prywatnymi, do relacji między ja a ty, między dwojgiem ludzi. Jest czymś osobistym, niespołecznym. Plemienność z kolei mieści się na antypodach intymności, to zwycięstwo interesu wspólnoty nad potrzebami jednostki.

Mimo wzajemnie sprzecznej relacji obu słów Heaney jednak wpisuje intymność w obraz plemiennego działania. Nie wiem, czy w ten sposób podporządkowuje to, co osobiste, a więc intymne, prawom wspólnoty, czy też tylko wiąże – doraźnie, w tym konkretnym przypadku – wątek osobisty z plemiennym? Zemsta jest efektem złamania zasad plemiennej solidarności, kontakty egzogamiczne wystawiają spójność plemienia na szwank, stąd konieczność dokładnej, ściśle wyegzekwowanej zemsty na tych, którzy są winni naruszenia plemiennego tabu. Z drugiej strony, zemsta może być intymną, a więc prywatną zemstą kogoś, kto, jak podmiot tego wiersza, dał się skusić erotycznemu powabowi młodej dziewczyny, obnażył ją, wędrował po niej lubieżnym wzrokiem, „prawie" się w niej zakochał, ale przerażony swoim czynem dołączył do tych, którzy wyznaczyli jej rolę kozła ofiarnego. Dorzućmy do tego jeszcze jedną interpretację intymności zemsty, która wynika z tego, że zemsta ta rozgrywa się wśród swoich, w plemieniu, a więc wśród ludzi, którzy związani są jakąś formą intymności: kaci i ich ofiara nie są przecież sobie obcy. Napięcie między dwoma ostatnimi przymiotnikami wiersza to miejsce, w którym wyzwala się jego największa energia. Sieje spustoszenie wśród słów i pojęć,

któreśmy uznali za oczywiste, po czym zostawia nas w powierszowej ciszy – oniemiałych, nie tyle wobec aktu zemsty, o którym właśnie przeczytaliśmy, ile wobec siły, którą można nazwać tylko oksymoronicznie – plemienną intymnością.

Wiersz *Kara* to w całej twórczości Heaneya chwila najbardziej bodaj ryzykowna, w której neutralny obserwator, tak często spotykany w jego poezji, zostaje wplątany w dziejące się na jego oczach wydarzenia i zmuszony do wzięcia za nie współodpowiedzialności. Ujawnia tkwiące w nim samym pokłady plemiennych, przedchrześcijańskich impulsów, które na co dzień przykryte są warstwą kulturalnych nawyków („podzielałem / cywilizowane oburzenie"). Głos, który słychać w tym wierszu, to głos człowieka przerażonego doniesieniami o linczach dokonywanych na nastoletnich dziewczętach w Belfaście czy w Derry, ale też kogoś, kto należy do społeczności dokonującej takich linczów i ze społecznością tą, zniewoloną, upokorzoną i uprzedmiotowioną, się identyfikuje. Byłem częścią tego świata, przyznaje, i, jak Tadeusz Borowski, który za pierwszoosobowego narratora swoich opowiadań obrał obozowego kapo, bierze na siebie winę i gotów jest przyjąć (tytułową?) karę. Czy moglibyśmy wrócić teraz do początku wiersza i jeszcze raz odczytać jego pierwsze zdanie: „czuję szarpnięcie postronka na szyi"? Przeczytajmy je już nie jako wyraz empatycznej identyfikacji z zamordowaną cudzołożnicą, ale jako tytułową karę, wymierzoną jednak nie jej, ofierze z e m s t y, ale sobie samemu – podglądaczowi i wspólnikowi w tej plemiennej zbrodni. Zauważmy, że to, co zdarzyło się cudzołożnicy nazwane zostaje w końcowym wersie wiersza nie karą, lecz zemstą, a słowo to brzmi jak szyderstwo z pojęcia, które dało tytuł temu wierszowi. Kara bowiem zakłada prawo, zemsta natomiast jest działaniem prawo lekceważącym. Więc może rzeczywiście tytułowa kara dotyczy podmiotu? Nie bez powodu pierwotnym tytułem wiersza była „Hańba" (*Shame*), która dobitniej niż „kara" łączyła ofiarę z jej katami: hańba młodej dziewczyny

znajdywała barbarzyńskie dopełnienie w hańbie wspólnoty dopuszczającej się linczu.

Z drugiej strony jednak Heaney pisze o r o z u m i e n i u tej zemsty: to nie tylko ciche współuczestnictwo, ale też jej usprawiedliwienie. Bo czyż, jak uczy ludowa mądrość, zrozumieć nie znaczy wybaczyć? Więcej: w słowach poprzedzających to wyznanie, Heaney z ironią pisze o cywilizowanym oburzeniu, a tych, łącznie z sobą, którzy to oburzenie podzielają, nazywa wspólnikami, jakby oburzenie kulturalnych, wyrafinowanych umysłów na wieść o plemiennych samosądach było zasłoną dymną jakiegoś przestępczego spisku. Można by niemal usłyszeć w tych słowach sarkastyczną krytykę miejscowych obrońców praw zwierząt z *Pierwszych czystek*. Gdzie jest w tym wszystkim Heaney? Nie staje w obronie dziewczyny i nie potępia plemienia, jakby się można było spodziewać po liberalnym poecie, któremu drogie powinny być przede wszystkim przejawy indywidualnej suwerenności. Przyznaje się do rozumienia zemsty, choć to rozumienie nie jest wolne od wątpliwości. I być może tak należy czytać ten nieoczywisty, niepokojący wiersz – rozumienie nie zakłada bezproblemowej zgody, ściera się z odruchem empatii dla ofiary. Dylemat przedstawiony w tym wierszu jest sytuacją, która zbliża się do antycznego pojęcia tragedii. Rozumienie nie wyklucza potępienia. Wiersz nikogo nie rozgrzesza, tym bardziej samego poety. On bowiem wymierza sobie karę i okrywa hańbą tych, których rozumie. Z sobą włącznie.

4. Wyjazd na Kubę

Poprowadził mnie ten wiersz wąską, graniczną drogą, nad którą stykały się ze sobą światy odrębnych systemów wartości: suwerenność jednostki z dyktatem plemienia, Miłość z Zakonem, estetyka w imię pasożytniczej sztuki z etyką wspartą na empatii i szacunku do ludzkiego cierpienia, uczestnictwo

z powstrzymaniem się od działania. To dość rozległy i rozszerzający się obszar problemów, prowadzący ku pytaniom powszechnym i coraz bardziej ogólnym. A może potrzebne byłoby jednak zawężenie perspektywy? Może potrzebny byłby powrót do tego, czym zaczęliśmy: powrót do Derry? W dyskusji nad stanowiskiem, jakie zajmuje Heaney w tym wierszu, nie możemy abstrahować od tego, że ofiarą, którą przejmuje wzrok mężczyzny, jest młoda kobieta. Choć wykonawczyniami samosądu w Derry opisanego na początku tego szkicu były kobiety, w samym linczu ujawnia się patriarchalna struktura społeczeństwa dopuszczającego podobne praktyki, a w wierszu Heaneya wzrok poddający dziewczynę oglądowi jest wyraźnie wzrokiem – panującego nad sytuacją, reprezentującego (jawnie) prawo i (sekretnie) pożądanie – mężczyzny.

Paul Muldoon w wierszu należącym do innej tradycji też napisał o rzucaniu kamieni milczenia, które w ostatecznym rozrachunku oznacza współuczestnictwo w patriarchalnej przemocy. Wiersz ten, osadzony w rozpoznawalnych realiach irlandzkich, nosi tytuł *Kuba*. Warto przeczytać go po lekturze *Kary*:

Kuba

Moja najstarsza siostra wróciła tego ranka
W swej wieczorowej sukni z białego muślinu.
„Za kogo ty się do cholery uważasz,
Że latasz na tańce prawie bez ubrania?
Jakbyśmy mieli mało kłopotów
Z wojną na świecie, jeśli nie z końcem świata".
Ojciec walił pięścią w blat kuchennego stołu.

„Ci Jankesi już wcześniej byli o włos od nieszczęścia –
Trzeba było słyszeć, co wygadywał Patton w Armagh –
Ale ten Kennedy, to prawie Irlandczyk
Więc on niewiele lepszy od nas.
Wystarczy tylko, że powie słowo.

Jeżeli macie coś na sumieniu
To powinniście chyba pojednać się z Bogiem".

Słyszałem, co mówi May zza kratki konfesjonału.
„Pobłogosław mi, ojcze, bo zgrzeszyłam.
Raz skłamałam, raz byłam nieposłuszna.
I raz, ojcze, dotknął mnie chłopiec".
„Powiedz mi, dziecko. Czy ten dotyk był nieskromny?
Dotykał twoich piersi, na przykład?"
„Otarł się o mnie, ojcze. Bardzo delikatnie"[7].

Sytuacja wyjściowa *Kuby* to zderzenie trzech postaci: wrzeszczącego ojca, zahukanej córki i milczącego syna, piszącego w pierwszej osobie, a więc podmiotu i twórcy tego wiersza. Atak ojca na dziewczynę, która ośmieliła się ładnie ubrać i wyjść na potańcówkę, nie spotyka się tu z żadną reakcją jej brata: syn słucha i milczy, kiedy ojciec – fizycznie i werbalnie – wyładowuje swoją agresję, zapewne owoc własnej frustracji, na córce. Własną frustrację ojciec przykrywa słowami pełnymi moralizatorstwa, próbując wywołać w dziewczynie poczucie winy. Dziewczyna, która wyszła na tańce ubrana w lekką muślinową sukienkę, jest w oczach, a raczej w słowach ojca niemal „małą cudzołożnicą". Jej chęć zabawy uznana zostaje za dowód moralnego zepsucia, a w najlepszym razie – nieodpowiedzialności. Sukienka ją ponoć nieprzyzwoicie obnaża, a ona sama bawi się, gdy świat stoi na skraju nuklearnej katastrofy. Ojciec celnie dobiera argumentację, która ma służyć upokorzeniu i zastraszeniu dziewczyny – dojrzewającej, a więc i powoli wyrywającej się spod jego władzy. Bo jeśli jest – według jego kryteriów – niemoralna albo jak dziecko nieodpowiedzialna, nie może sama za siebie podejmować decyzji – musi uznać autorytet ojca. Nie o lęk, że córce coś złego mogło się przytrafić, tu chodzi, ale o uświadomienie sobie, że w czasie gdy

[7] Przeł. Piotr Sommer, „Literatura na Świecie" 1997, nr 10–11.

sytuacja polityczna pokazuje jego całkowitą bezradność wobec toczących się procesów, mężczyzna traci władzę i w domu.

Trzy strofy wiersza Muldoona to trzy akty tego małego dramatu, w których na scenę wchodzą po kolei trzej ojcowie, reprezentujący trzy instytucje irlandzkiego patriarchatu: ojciec biologiczny jako głowa rodziny znajduje odpowiednika w ojcu narodu, prezydencie, a ten z kolei w ojcu duchowym, za którym stoi autorytet Kościoła. Trzech ojców i trzy instytucje sprzysięgły się, by stanąć przeciw młodej dziewczynie, odkrywającej radość życia i własną seksualność – a przede wszystkim po raz pierwszy uświadamiającej sobie własną atrakcyjność. To właśnie to odkrycie pączkującej dopiero kobiecości mobilizuje patriarchalną trójcę do natychmiastowego kontruderzenia, które ma pokazać dziewczynie, gdzie jej miejsce.

W scenie spowiedzi to kapłan wydaje się zdemoralizowanym podsłuchiwaczem, odpowiednikiem voyeura, podstępnego podglądacza z Heaneyowskiej *Kary*, który dopytuje o szczegóły zdarzenia, narzucając na coś, co mogło być jedynie niewinnym epizodem, jednoznacznie erotyczną interpretację. Spowiednik ma nad dziewczyną władzę pozwalającą mu ingerować w jej najbardziej prywatne, intymne sprawy, ma władzę, której dziewczyna nie kwestionuje, poddaje się jej, nieświadoma, stosując standardowe formułki spowiedzi. Obok ogólnikowego „zgrzeszyłam" i wyliczenia drobnych przewinień, które nie wywołują żadnej reakcji spowiednika, pojawia się szczegół dotyczący spotkania z chłopcem. To on staje się pretekstem do naruszenia przez kapłana sfery intymności dojrzewającej dziewczyny. Na tę agresję dziewczyna odpowiada zdaniem konkretnym i jednocześnie ujawniającym całą delikatność tego zdarzenia: „Dotknął mnie. Bardzo delikatnie". *Very gently* – nieskażone myślą o grzechu odczucie czułości, być może pierwsze w jej życiu, przed konfesjonałem zamienia się w grzech, za który musi odpokutować. Ta scena spowiedzi wyjaśnia tytuł wiersza, który nie tylko sytuuje opisane wydarzenie w określonym historycznie czasie – czyli w roku

konfliktu kubańskiego – ale też przywołuje zapamiętane przez Muldoona długie kolejki do konfesjonałów jako reakcję wiernych na apokaliptyczne prognozy rychłego wybuchu trzeciej wojny, a w jej następstwie – nuklearnego końca świata.

Ale obok trzech ojców jest w tym wierszu czwarty mężczyzna, a raczej mężczyzna *in spe*, czeladnik w tym fachu patriarchalnego nadzoru – brat dziewczyny. W pierwszej strofie nie reaguje na werbalną napaść ojca na córkę, do trzeciego wersu czytelnik mógłby wręcz przyjąć, że krzyk ojca jest krzykiem właśnie brata. W scenie spowiedzi brat stoi za plecami siostry i słyszy, jest kolejnym podsłuchiwaczem wchodzącym w posiadanie wiedzy, która pozwoli mu utrwalać strukturę patriarchalnej władzy, sprawując kontrolę nad siostrami, „małymi cudzołożnicami". Podsłuchiwanie zbliża się tu do podglądactwa, nie jako źródło erotycznego zaspokojenia, ale jako przykład uprzedmiotowienia kobiety, wyraz niesymetrycznej relacji między obserwatorem a obserwowaną, między mężczyzną, który słucha i patrzy, a kobietą, która wbrew woli mu się poddaje. W wierszu Muldoona podsłuchiwanie spowiadającej się młodej kobiety ustawia ją w roli istoty słabej, bo skłonnej do grzechu, a więc potrzebującej zdecydowanej – męskiej, oczywiście – opieki. W przypadku linczów popełnianych na irlandzkich kobietach, w tym także na dziewczynie z wiersza Heaneya, oglądanie obnażonego ciała jest aktem symbolicznej przemocy, zastępczego gwałtu, i utrwala obraz kobiety jako „obcej wśród nas", nieodczuwającej plemiennej więzi, poddanej aspołecznym instynktom i irracjonalnej biologii. Wydaje się, że irlandzka społeczność przywołana w wierszach Heaneya i Muldoona, sama w stanie oblężenia i zagrożona w swoim istnieniu, potrzebuje małych cudzołożnic, tych „łkających sióstr w czepkach ze smoły" i córek wracających nad ranem „prawie bez ubrania", nie tyle by zgodnie z opisanym przez René Girarda mechanizmem kozła ofiarnego uwolnić się od poczucia winy i odzyskać spokój, ile by wzmacniać patriarchalny porządek, udrapowany w szaty odwiecznego, naturalnego ładu.

Rozdział 7

Obrazy obrazów, czyli wiersze z fotografii wyrosłe

1. *Pozytywy* Zbigniewa Libery

Kiedy powstawał ten szkic, w warszawskiej Zachęcie otwarto retrospektywną wystawę prac Zbigniewa Libery, artysty z innego niż Heaney kontynentu i reprezentującego radykalnie odmienne rozumienie sztuki. Odwiedziwszy Zachętę, przypomniałem sobie prace Libery, którymi interesowałem się od jakiegoś już czasu. I uświadomiłem sobie, że niektóre z nich mogłyby stanowić ciekawy, choć nieoczywisty *pendant* do zawartej w tym rozdziale dyskusji nad fotograficznymi inspiracjami w „wierszach bagiennych" Heaneya. Myślę tu przede wszystkim o *Pozytywach*, cyklu ośmiu inscenizowanych fotografii, powstałych w latach 2002–2003, „odtwarzających przedstawienia ze zdjęć, które od lat funkcjonują w masowym obiegu"[1]. Libera dał im wieloznaczny i ironiczny tytuł, który z jednej strony odsyła wprost do techniki tradycyjnej fotografii, oznaczając powielany w nieograniczonym praktycznie zakresie obraz zwany odbitką fotograficzną (pozytywem); z drugiej –

[1] Bożena Czubak, *O nadużyciach pamięci i zapominania*, w: *Opowiedziane inaczej*, pod redakcją Bożeny Czubak, Gdańsk 2008, s. 133.

uaktywnia wartościowanie, wiążąc tę pracę z pojęciami pozytywnymi: dobra, optymizmu i korzyści.

Przyglądając się sfotografowanym przez Liberę scenom, przedstawiającym na przykład uśmiechniętych mężczyzn okutanych kocami lub ubranych w pasiaste piżamy (fot. 4), albo rozbawionych młodych ludzi na jakimś lotnisku polowym, wśród których na pierwszym planie widać nagą dziewczynę, albo też kipiących radością kolarzy podnoszących szlaban graniczny, widz doznaje niepokojącego wrażenia *déjà vu*. Obrazy te przywołują bowiem z archiwum zbiorowej pamięci inne obrazy, sugestywnie podobne, ale nie do końca te same. W pierwszym, opisanym wyżej przypadku, może to być zdjęcie więźniów obozu zagłady stojących za ogrodzeniem z drutu kolczastego (fot. 5). W przypadku drugim, zdjęcie z trawionego wojną Wietnamu, z nagą, przerażoną i poparzoną napalmem dziewczynką na pierwszym planie, uciekającą z innymi dziećmi środkiem drogi z płonącej po bombardowaniu wioski. A wreszcie zdjęcie hitlerowskich żołnierzy usuwających polski szlaban graniczny w pierwszym dniu drugiej wojny światowej. Te przejmujące historyczne sceny, przywołane przez zainscenizowane, radosne „pozytywy" Libery, to „negatywne" obrazy z naszej uśpionej pamięci. Nie są to jednak mentalne obrazy wydarzeń, w których uczestniczyliśmy, to obrazy innych obrazów, powidoki słynnych, dokumentalnych fotografii zapisujących najtragiczniejsze wydarzenia ubiegłego wieku: Zagładę, wojnę w Wietnamie, wybuch drugiej wojny światowej. Bo coraz częściej pamiętamy fotografie, a nie samo wydarzenie, na co zwróciła uwagę Susan Sontag w trafnym komentarzu: „problemem nie jest to, że ludzie pamiętają dzięki fotografiom, ale to, że pamiętają same fotografie"[2].

Przeszłości – z definicji – (już) nie ma, istnieje tylko w powielanych i przetwarzanych obrazach – przypomina Libera i wyciąga z tego spostrzeżenia konsekwencje, skupiając uwagę

[2] Cyt. za: Bożena Czubak, dz. cyt., s. 134.

na sposobach istnienia i funkcjonowaniu obrazów oraz na związku widzenia i pamięci. Rzeczywiście, wojna w Wietnamie zamieniła się w serię kilku najczęściej reprodukowanych zdjęć, takich jak fotografia Nicka Uta, zatytułowana *Napalm*, zrobiona w Trang Bang w 1972 roku, a rok później nagrodzona Pulitzerem. Podobnie z drugą wojną światową – przywołanie tego wydarzenia przywodzi na myśl kilkanaście, może kilkadziesiąt zdjęć, które wielokrotnie i w wielu rozmaitych źródłach oglądaliśmy. Pamięć, która interesuje Liberę, to pamięć „z drugiej ręki", pamięć obrazów, odnosząca się do wydarzeń, których bezpośrednio nie przeżyliśmy (a jeśli nawet przeżyliśmy, to pamiętamy je w cudzych, przyswojonych wizerunkach, bo pamięć jest bezładną skarbnicą obrazów). Cykl Libery trafnie obrazuje to nasze wizualne, pamięciowe wyposażenie, tę historię zapośredniczoną i zakonserwowaną w obrazkach, które w sobie nieświadomie nosimy. Przypomina także, jak często wydarzenia niedawnej przecież historii sprowadzone zostają do kilku reprodukowanych masowo obrazów, które to wydarzenie skutecznie zastępują.

Ale w jego pracy, która przewrotnie przestawia znak wartości, jest jeszcze jedna ważna sugestia: obraz, nawet najbardziej zakorzeniony w weryfikowalnej historii, jest zawsze obrazem do wynajęcia. Szybko staje się pustym ekranem, na którym pamięć, indywidualna czy zbiorowa, wyświetla coraz to inny film. Obraz bowiem odrywa się od pierwotnego kontekstu i wypełnia się różną treścią, zależną okazjonalnie od miejsca, w którym się pojawia, i od instytucji, które go przejmują i powielają. Wpisuje się w rozmaite historie, przyjmuje różne tytuły i podpisy, wędruje przez media, rozmnaża się w niezliczonych reprodukcjach. Dlatego kiedy oglądamy obraz na fotografii, widzimy nie jedno, ale wiele zdjęć, widzimy – z pomocą pamięci – jego prehistorię, na którą składają się jego liczne wcześniejsze wcielenia, kopie, parodie, cytaty, fragmenty.

Libera sięgnął do obrazów związanych z traumą – wszystkie negatywy odnoszą się do wydarzeń bolesnych, groźnych

i niepokojących, których treść spychana jest w nieświadomość, choć one same, wypatroszone i spacyfikowane, krążą w kulturze bez ograniczeń i współtworzą naszą tożsamość. Ich „pozytywowe" przetworzenie, zmianę znaku na plus, można by odczytać jako próbę egzorcyzmowania wypartych obrazów historycznej traumy; można by – gdyby nie to, że *Pozytywy* działają raczej w odwrotną stronę. Powiedziałbym, że one traumy nie goją, ale przeciwnie: przywołaniem wypartej traumatycznej wiedzy zakłócają przyjemność niewinnego oglądania pozornie radosnych scen. Kiedy oglądamy fotografie Libery (a na swoich wystawach artysta nigdy nie pokazuje negatywów, które stanowią ich ukryty wzorzec), stajemy wobec obrazów radości, z których powoli, w zależności od naszej ikonicznej erudycji i zasobów naszej pamięci, zaczynają wyłaniać się obrazy groźne i przerażające – jak z dziecięcych klocków Lego wyłonił się w jednej z poprzednich prac Libery obóz koncentracyjny. Pamięć nie daje nam niewinnie patrzeć, modelując nasze widzenie.

Piszę tu o pracach Zbigniewa Libery nie dlatego, bym sugerował jakieś artystyczne czy tematyczne powinowactwo między nimi a poezją Heaneya. Zadawane przez Liberę pytania dotyczące sposobu funkcjonowania obrazów w relacji do procesów widzenia, pamięci i traumy mogą natomiast stać się pretekstem do innego spojrzenia na inspirowane fotografiami, nawiązujące do bolesnych wydarzeń z historii Irlandii, głośne „wiersze bagienne" irlandzkiego poety. Heaney napisał te wiersze, kiedy po dłuższym czasie znalazł, jak sam przyznaje, odpowiednie o b r a z y, które pomogły mu poradzić sobie z wyrażeniem doświadczenia, traumatycznego, a jednocześnie opornego wobec zbyt oczywistych prób reprezentacji. Te obrazy to fotografie w książce duńskiego archeologa.

2. Książka ze zdjęciami

Zapomina się często, że zaczynając swój cykl „wierszy bagiennych" *Człowiekiem z Tollund*, Heaney tych wydobytych z bagien zwłok nie widział, choć eksponowane są one w duńskich i niemieckich muzeach. Bezpośrednią inspiracją tego znakomitego cyklu wierszy były czarno-białe fotografie, które zobaczył w książce P.V. Globa *The Bog People*[3]. Nie wspominam o tym po to, by dorzucić do naszych rozważań anegdotyczną ciekawostkę czy postronny detal, ale dlatego, że ta fotograficzna geneza „wierszy bagiennych" odciska się zarówno w metaforyce, jak i w warstwie tematycznej cyklu. Czytając te wiersze, warto pamiętać, że Heaney nie pisze o wydobytych z bagna zwłokach, ale o fotograficznych obrazach tych zwłok, o przetworzonych wizerunkach. A to zasadnicza różnica.

Bo jeśli punktem wyjścia jest nie samo zdarzenie, ale fotografia tego zdarzenia, nie sam przedmiot, ale jego (foto) graficzna reprodukcja, to czeka nas inna zgoła lekturowa wędrówka. Nieuchwytna już dla nas rzeczywistość rytualnych mordów z epoki żelaza, docierając do poety za pośrednictwem fotograficznych obrazów, musiała przecież podlegać istotnej inscenizacyjnej obróbce. Fotografia bowiem, jak każde przedstawienie, poddała tę rzeczywistość wstępnej selekcji, uładziła ją, odpowiednio kadrując, i narzuciła na nią określony sens. Heaney, pisząc wiersze bagienne, nie stawał więc wobec amorficznego żywiołu surowego doświadczenia, jakim byłoby spojrzenie w twarz wydobytym z bagna zwłokom, ale miał do czynienia z uporządkowanymi już, poddanymi nieuchronnej symbolizacji i estetycznej obróbce obrazami. Bez względu na intencje poety jego „wiersze bagienne" są więc przede wszystkim wierszami o oglądaniu zdjęć, a dopiero potem, pośrednio, podejmują temat bagien i rytualnych ofiar, które

[3] P.V. Glob, *The Bog People. Iron Age Man Preserved*, London 1971.

do tych bagien wrzucono. Są wierszami nie tyle o przemocy, ile o jej wizerunkach.

Zdjęcie, którego przedmiot ustawiony jest w wybranej przez fotografa perspektywie, oddaje jedynie jeden z możliwych profili tego przedmiotu. Wieloznaczne i wielopostaciowe zjawiska, przefiltrowane przez porządkujące medium, jakim jest (w naszym przypadku) fotografia, zamieniają się w byt jednowymiarowy i niezmienny. W porównaniu z otwartą, zmienną i niepoddającą się jednoznacznej definicji rzeczywistością, przedmiot sfotografowany jest już przedmiotem wyreżyserowanym. Został zatrzymany w ruchu, nacechowany i wzbogacony (lub obciążony) arbitralnie narzuconym sensem. Ktoś za nas wybrał punkt widzenia i ustalił odległość od przedmiotu, ktoś za nas wykadrował obraz tak, by zmieściły się w nim pewne tylko elementy, ktoś za nas ustawił ostrość, dokonując tym samym podziału na rzeczy istotne i drugorzędne, pierwszo- i drugoplanowe, na figurę i tło. Zdjęcie jest zawsze takim właśnie „za nas".

Wystarczy przyjrzeć się „wierszom bagiennym" pod tym kątem, by przyznać, że każda fotografia, tak jak każdy obraz, jest zakodowanym „za nas" przekazem: tkwi już w rozległej sieci odniesień do innych obrazów i innych – kulturowych, literackich, religijnych, czy politycznych – kontekstów, w jakich te obrazy się pojawiały. Za tą świadomością kryje się też towarzyszące jej bardzo ponowoczesne przekonanie, że żyjemy dziś w świecie, w którym, jak określił to Geoffrey Hartman, „obecność zastąpiona zostaje przez reprezentację"[4]. Otaczają nas bowiem obrazy i reprodukcje, a ich przedmioty, pierwotne i niezapośredniczone, są nam albo niedostępne, albo wręcz nigdy nie istniały „realnie". O tym pisała Susan Sontag, komentując rolę fotografii: „Interpretujemy rzeczywistość zawsze poprzez obrazy. We współczesnym społeczeństwie obrazy, które cieszą się niemal nieograniczonym autorytetem,

[4] Zob. Geoffrey Hartman, *The Longest Shadow*, Bloomington 1994.

to głównie obrazy fotograficzne"[5]. Sontag stawia zdecydowane tezy: pisze „zawsze" – zawsze poprzez obrazy. Pisze „głównie" – głównie poprzez obrazy fotograficzne. Co znaczy, że naszym okiem jest dziś – głównie – oko obiektywu. Czyjegoś obiektywu. Patrzymy więc przez czyjeś wcześniejsze patrzenie. Albo inaczej: patrzymy na patrzenie.

Świadomość ta, która naznaczyła opisane wyżej prace Zbigniewa Libery, nie jest oczywiście świeżym odkryciem: przenika sztukę ostatnich dziesięcioleci, najjaskrawiej ujawniając się w fotorealizmie – nurcie współczesnego malarstwa amerykańskiego, w którym autorzy miejskich plenerów nie wychodzili na ulice miast, ale malowali je ze zdjęć i pocztówek, wiernie – bardziej niż wiernie – oddając nie tylko detale miejskiej scenerii, ale także wszelkie niedoskonałości odbitek fotograficznych, które stanowiły ich bezpośrednią inspirację: załamania, płowienie kolorów, nieostrość. Ich dzieła były więc obrazami obrazów, a tematem – ograniczenia i możliwości technik reprodukcyjnych. Interesowała ich nie rzeczywistość, ale jej odbicia. Dlatego też obsesyjnym motywem stawały się wszelkie refleksy, pojawiające się na powierzchniach szklanych i transparentnych, najczęściej na szybach sklepowych witryn, na których nakładały się na siebie w jednowymiarowej kompozycji trzy światy. Wyliczmy: świat przed szybą, który się w niej odzwierciedla, świat za szybą, który jest przez nią widoczny, i świat przezroczystych lśniących powierzchni. W tym malarstwie wszystko stawało się refleksem na dwuwymiarowej powierzchni; rzeczywistość znikała, zamieniając się w odzwierciedlenie w sklepowej szybie czy na lśniącej karoserii samochodu, przetwarzając się w obraz, jeszcze zanim malarz stworzył z niego własny obraz.

Heaney, oglądając zdjęcia Globa przedstawiające ofiary dawnych rytuałów, widzi je poprzez traumatyczne obrazy

[5] Susan Sontag, *The Image World*, w: *A Susan Sontag Reader*, Harmondsworth 1982, s. 349.

współczesnego konfliktu w Irlandii. Czarno-białe obrazy z książki Globa stają się „pozytywami", odbitkami rozmaitych negatywów, które zgromadziła wizualna pamięć poety, a wraz z nim pamięć wielu jego czytelników. Zdjęcia Globa powinny budzić niemiłe, groźne skojarzenia – ze śmiercią, bólem, rozkładem. Tymczasem przedstawieni na fotografiach, na pozytywowych odbitkach, ludzie z bagien, którymi są przecież brutalnie zamordowane ofiary pogańskich obrzędów, kojarzą się – w wierszach takich jak *Człowiek z Tollund* czy *Człowiek z Grauballe* – ze snem, spokojem i majestatem. Ich śmierć, wpisana w sakralny porządek rzeczy, wydaje się patrzącemu uzasadniona i sensowna. Dla Heaneya ciała wrzucone do trzęsawisk symbolizują nie agonię, ale zaślubiny z boginią ziemi, stąd dominująca w jego opisach symbolika płodności i jawnie erotyczna metaforyka. Ta uniwersalistyczna interpretacja, kamuflująca rzeczywistą ohydę morderstw, wpisująca je w kosmiczny wzorzec mitów wegetacyjnych, jest pochodną fotograficznej genezy wierszy – oglądanie zdjęcia, a nie samego wydarzenia zapewnia bowiem oglądającemu komfort bezpiecznego dystansu, pozwala na zachowanie postawy zaciekawionego, ale nieporuszonego obserwatora. Stąd biorą się wątpliwości, głównie etycznej natury, jakie te zdjęcia, a potem zainspirowane nimi wiersze, wzbudzają. Odpowiednio wykadrowane i opatrzone podpisami zdjęcia zamieszczone w książce Globa estetyzują rzeczywistość, jaką jest brutalnie zadana śmierć, podobnie jak wspomniane wiersze Heaneya estetyzują krwawy północnoirlandzki konflikt, który mają odzwierciedlać. Tworzą się pozytywy: odbitki – z odwróconym znakiem wartości – obrazów tragicznych i przerażających.

Zauważmy, że wiele fotografii z książki Globa przedstawiających postaci ludzkie pozbawionych jest tła. Przedmiot zdjęcia – także z powodu redukcji do dwu barw – zostaje w ten sposób wyabstrahowany ze swojego naturalnego, „pozajęzykowego" kontekstu, co z kolei umożliwia jego dowolną, estetyzującą symbolizację. Wszystkie fotografie to zbliżenia

postaci, czasem nawet wystudiowane portrety, kontakt między widzem a przedmiotem przedstawionym na zdjęciu ma więc charakter niemal osobisty, intymny, na swój sposób ciepły. „Upiększanie – zauważa Sontag – to jeden z klasycznych zabiegów aparatu fotograficznego, który osłabia moralną reakcję na to, co jest ukazywane"[6]. Idąc w ślad za zasugerowaną przez fotografie wizją, Heaney nie opisuje deformacji czy rozkładu sfotografowanych zwłok, dostrzega w nich spokój i harmonię; dzięki przemyślnej sztuce fotografii nawet widoczne ślady przemocy bezboleśnie wpisują się w ten harmonijny obraz: głęboka rana na szyi człowieka, któremu poderżnięto gardło, to „ciemna jagoda czarnego bzu", a odsłonięte płaty mózgu to „pociemniałe plastry miodu".

Taka zaproponowana przez Heaneya „pozytywowa" lektura fotografii zamieszczonych w książce duńskiego archeologa jest nie tylko efektem ich kompozycji, wywodzi się też po części z podpisów pod zdjęciami, jakimi opatrzył je duński autor. Dla Sontag, podpis to „brakujący głos", który „znaczy dla nas więcej niż świadectwo naszych oczu"[7]. Roland Barthes zwracał uwagę, jak bardzo podpis pod zdjęciem czy grafiką zakotwicza otwarty semantycznie obraz w określonym polu pojęciowym, narzucając nam swoją interpretację, napełniając go treścią[8]. Nie inaczej z podpisami pod zdjęciami, które zainspirowały Heaneya – u podłoża jego „wierszy bagiennych" leży nie tylko sam obraz, ale obraz już zinterpretowany, opatrzony komentarzem.

Podpis pod jednym ze zdjęć w książce Globa, przedstawiającym ofiarę rytualnych mordów, nawiązuje na przykład do tradycyjnego literackiego toposu „śmierć jest snem", przenosząc archeologiczne znalezisko w rejon sztuki. Podpisem tym jest

[6] Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Kraków 2010, s. 98.

[7] Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Kraków 2009, s. 119.

[8] Cyt. za: Manuel Alvarado (red.), *Representation and Photography*, Basingstoke 2001, s. 157.

cytat z *Gilgamesza*: „Zmarli i śpiący, jakże są do siebie podobni". Taki podpis, bliższy poezji niż naukowej obiektywności, odsyła do wielkiej światowej literatury sprzed kilku tysięcy lat, i jednocześnie neutralizuje bezpośrednie znaczenie tej fotografii – odciąga czytelnika od myśli o popełnionym przed laty morderstwie, o cierpieniu zadanym człowiekowi, którego zwłoki wydobyto z bagna, o okrucieństwie praktyk rytualnych, któremu poddani byli współplemieńcy zabitego człowieka. Za pomocą cytatu pod zdjęciem Glob w pewien sposób „inscenizuje" fotografię zwłok, estetyzuje je i odbiera im grozę, a w konsekwencji negatyw, jak w pracy Libery, zamienia się w „pozytywną" odbitkę.

Choć Glob jest archeologiem, rzadko pisze neutralnym, typowym dla naukowca tonem, narzuca mitologiczne, poetyzujące interpretacje. Ostatnie zdjęcie w książce opatrzone jest przypisem: „Człowiek z Tollund złożony w ofierze bogini płodności, matce Ziemi, która przechowała jego ciało do naszych dni". Jak na tekst naukowy, jest to zadziwiający podpis, nie tylko przywołujący wierzenia ludów pierwotnych jako własne, ale i w sposób jednoznaczny utożsamiający bagno z bóstwem – według tego podpisu, to nie bagno, ale bogini zakonserwowała ciało tego człowieka i przechowała je do naszych dni. Zauważmy też, że archeolog nie pisze o dokonanym na mężczyźnie morderstwie, o jego uduszeniu, o wrzuceniu jego zwłok do bagna, ale o złożeniu go w ofierze bogini płodności. Glob dał się uwieść dyskretnemu urokowi metafory. Przejął zniewalający język mitu. Stał przed wydobytymi z bagien zwłokami i patrzył na nie zauroczony, nie jak archeolog, ale jak amator sztuki zwiedzający galerię rzeźb i malowideł. W ciałach zamordowanych ludzi dostrzegł nie zdeformowane trupy, ale Gilgamesza i wykute dłutem artysty popiersia. Stąd w jego książce o prehistorycznych zbrodniach – pozytywy: piękno i literatura.

3. Obrazy z frontu północnoirlandzkiego

Dokładniejsza analiza wykazałaby z pewnością, jak wiele metaforyka Heaneya w „wierszach bagiennych" zawdzięcza takim podpisom pod zdjęciami, a także na ile Glob swoją interpretacją ukierunkował sposób odbioru tych dokumentalnych, czarno-białych fotografii. Ale, jak już wspominałem, kontekst interpretacyjny tych zdjęć to nie tylko estetyzujące podpisy pod nimi, to także współczesna rzeczywistość polityczna świata Heaneya, przez którą irlandzki poeta patrzył na zawarte w książce fotografie. Ten zewnętrzny wobec książki, polityczny kontekst zakreśla pole możliwych odczytań, wpisując zdjęcia wydobytych ciał w historyczno-polityczną narrację o konflikcie w Irlandii Północnej. Jak Libera w swojej pracy, Heaney zmusza czytelników do wyciągnięcia z pamięci negatywów, których odbitki, uładzone „pozytywy", znalazł w książce Globa. Przypomnę tu, że Heaney natknął się na te zdjęcia, w czasie gdy konflikt w Ulsterze przybrał na sile. Książkę kupił pod koniec 1969 roku, a więc po starciach w Derry, które wybuchły w konsekwencji marszu w obronie praw obywatelskich w październiku 1968, także po znacznie brutalniejszych zajściach w tym samym mieście, zwanych „bitwą w Bogside" w sierpniu 1969 roku i po wkroczeniu armii brytyjskiej do Ulsteru. Większość „wierszy bagiennych" powstała zaś kilka miesięcy po Krwawej Niedzieli w Derry (30 stycznia 1972), gdy od kul brytyjskich żołnierzy zginęło trzynastu nieuzbrojonych irlandzkich demonstrantów.

W „wierszach bagiennych" w nieunikniony, a zamierzony przez Heaneya sposób fotografie wydobytych z trzęsawisk ciał korespondują więc z obrazami (głównie prasowymi) konfliktu irlandzkiego. Fotografia ogolonej młodej dziewczyny z opaską na oczach, zamordowanej dwa tysiące lat temu (wiersz *Kara*, który omawiam w poprzednim rozdziale) przywołuje na myśl

fotografię prasową współczesnego linczu na Irlandce, która związała się z brytyjskim żołnierzem. Fotografia Człowieka z Tollund (temat rozdziału 5), przywodzi na myśl zdjęcie zwłok irlandzkich braci zamordowanych przez terrorystyczne oddziały brytyjskie podczas wojny o niepodległość – zdjęcie, które Heaney zapamiętał z jednej z książek swojego dzieciństwa.

Obecność zastąpiona zostaje przez reprezentację – pamiętamy (jak pisze Sontag) poprzez fotografie, ale, co ważniejsze, pamiętamy tylko fotografie. Wspomniana tu Krwawa Niedziela szybko zamieniła się w obrazy rozpowszechniane w światowych mediach i jako obrazy docierała do współczesnych. Słynne zdjęcie księdza Edwarda Daly'ego, późniejszego biskupa Derry, który, pochylony, z zakrwawioną białą chusteczką w dłoni, próbuje pod ostrzałem nieść pomoc śmiertelnie postrzelonemu siedemnastoletniemu Jackie'emu Duddy, było powielane w gazetach, książkach, reportażach telewizyjnych, na plakatach i w filmowych ekranizacjach, aż stało się podstawą wielkiego muralu na jednym z domów w Derry (fot. 6), zamieniając się tym samym w znak rozpoznawczy „kwestii irlandzkiej", w ikonę, której symboliczne i polityczne przesłanie zastąpiło jej pierwotnie dokumentacyjny charakter. Autor zdjęcia, a następnie wykonawca muralu, starannie skomponowali heroiczny obraz z wydarzenia, które przecież było tragiczną chwilą agonii i chaosu. Dokonali jego teatralizacji. Widać teraz na nim grupę mężczyzn niosących rannego chłopca i idącego przed nimi księdza Daly'ego – ustawiają się oni na pierwszym planie, w wyodrębnionej, zwartej grupie, tworząc męską, północnoirlandzką pietę, z ciałem ubranego na biało chłopca przecinającym poziomo całą kompozycję. Autor muralu w Derry, reprodukując ten fotograficzny obraz, dokonał charakterystycznych symbolicznych uzupełnień. Przed grupą mężczyzn niosących rannego, z lewej strony malowidła umieścił stojącego z gotowym do strzału karabinem brytyjskiego żołnierza, w masce gazowej i ciężkich, wysokich

butach. Jego pionowa sylwetka kontrastuje z poziomo ułożonym ciałem rannego. Jest najbliżej widza, wywołując w nim poczucie zagrożenia i niepokój. Jego czarna, nadludzka postać dominuje złowrogo w tej scenie, przytłaczając inne postaci, a niewidoczna, skryta za maską twarz czyni z niego androida. W nieunikniony sposób konflikt północnoirlandzki, jak wszystkie publiczne wydarzenia, zamienił się w powielane obrazy i narracje. Zapis zajął miejsce wydarzenia, a nawet sam stał się wydarzeniem. Można więc zgodzić się z poglądem niektórych komentatorów życia politycznego w Irlandii, że tamtejsze spory, często prowadzące do aktów przemocy, dotyczą już nie tyle historii, ile właśnie jej reprezentacji. Toczy się walka o znaki, symbole, obrazy.

Heaney jest świadomy pośredniczącego charakteru fotografii, tego, że zastępuje ona czy przesłania traumatyczną rzeczywistość – wie, że w „cyklu bagiennym" pisze o obrazach, a więc o negocjowalnych wersjach zdarzeń. Kiedy wiersz *Człowiek z Tollund* zaczyna słowami „Pewnego dnia pojadę do Aarhus", to słowa te można odczytywać jako wyraz nadziei, że uda mu się ominąć zapośredniczone formy przedstawienia i dotrzeć do samej rzeczy, do Aarhus, gdzie w szklanej gablocie leży Człowiek z Tollund. Słychać w tych słowach pragnienie przekroczenia – iluzorycznego z natury rzeczy – świata obrazów, tak łatwo podatnego na manipulację i zafałszowanie, i dotarcia do prawdziwej rzeczywistości – do duńskiego Aarhus, a nie do fotografii w książce Globa. A jeśli wychodzi poza książkowe zdjęcia, to do innej fotografii, której opis pojawia się w drugiej części wiersza – do zapamiętanej z dzieciństwa fotografii zamordowanych chłopców, których nieobute ciała zabójcy rozłożyli na ziemi. To pragnienie wyjścia poza świat wtórnych, powielanych obrazów, rozwija się analogicznie do jednego z głównych tematów tych wierszy: przekroczenia bezsensu współczesnych morderstw plemiennych i dotarcia do ich prehistorycznych źródeł, które pogrążonemu w chaosie światu nadałyby ład i sens.

4. Człowiek z Grauballe i konający Gal

Świadomość, że ludzie z bagien, o których pisze Heaney, to przetworzone obrazy, znajduje wyraz już w pierwszym wersie innego, późniejszego wiersza cyklu, *Człowieka z Grauballe*. Oto ten wiersz w całości:

Jak gdyby był oblany
smołą, leży
na poduszce z torfu
i wypłakuje

czarną rzekę samego siebie.
Jego ziarniste przeguby
są jak dąb bagienny,
gałka pięty

jak bazaltowe jajo.
Podbicie skurczyło się
od zimna jak łapa łabędzia
albo jak mokry korzeń bagna.

Biodra to zarys
i torbiel małża,
kręgosłup – węgorz zatrzymany
pod migotliwym błotem.

Głowa unosi się,
broda to przyłbica
wzniesiona nad zbrązowiałym
i stwardniałym otworem

poderżniętego gardła.
Zakonserwowana rana

otwiera się do wewnątrz ku ciemnej
jagodzie czarnego bzu.

Kto powie „trup"
na ten żywy odlew?
Kto powie „zwłoki"
na ten nieprzemakalny spokój?

I jego zardzewiałe włosy,
czub niesamowity
jak u płodu.
Pierwszy raz widziałem jego wykręconą twarz

na zdjęciu –
głowę i ramię
sterczące z torfu,
wgniecione jak po porodzie kleszczowym,

lecz dziś spoczywa
w mojej pamięci bez skazy,
aż po zrudziały róg
paznokcia,

zawieszony na szalach
piękna i okrucieństwa –
obok Umierającego Galla
nazbyt dokładnie wypełniającego

swoją tarczę,
obok prawdziwego ciężaru
każdej zakapturzonej ofiary,
wrzuconej tu z poderżniętym gardłem[9].

[9] Przeł. Piotr Sommer, w: Seamus Heaney, *Kolejowe dzieci*, Wrocław 2010, s. 52, 53.

Wiersz o Człowieku z Grauballe zaczyna się od słów „jak gdyby był oblany smołą" – zauważmy, że konstrukcja ta, w trybie przypuszczającym, podkreśla hipotetyczny, warunkowy charakter przedmiotu lub osoby, którą przedstawia fotografia. Skoro Człowieka z Grauballe można poznać tylko w formie zapośredniczonej, przez fotografię, to wszystko, co o nim możemy powiedzieć, jest „jak gdyby" – człowiek na obrazie oglądanym przez poetę, na wydrukowanej fotografii, nie jest przecież „naprawdę" oblany smołą. On na takiego wygląda (fot. 7). Heaney świadomy jest tego problemu. W tej samej strofie pisze, że człowiek z Grauballe „wygląda jakby płakał" (*seems to weep*), podkreślając ponownie niewspółmierność tego, co rzeczywiste, z tym, co przedstawione, tego, co realne, z tym, co się nam jedynie widzi.

Człowiek z Grauballe „wygląda jakby wypłakiwał czarną rzekę samego siebie". Zwróćmy uwagę na dwa ostatnie słowa. Oglądany na fotografii mężczyzna wyłania z własnej postaci – kogo? Samego siebie. Obraz rodzi się więc z obrazu, przedstawienie prowadzi do kolejnego przedstawienia, jak fotografia Człowieka z Tollund poprowadziła obserwatora do wspomnienia fotografii czterech zamordowanych braci. Ta zapętlona metafora, wskazując na niepewny status reprezentowanego na fotografii bytu, sugeruje także samozwrotność przedstawienia, które może odnosić się tylko do siebie, przyciągając uwagę czytelnika swoimi walorami estetycznymi, kamuflując rzeczywistość, którą ma jakoby reprezentować, a mówiąc wprost: kamuflując morderstwo. Czytelnik znajduje się w pułapce reprezentacji, w autonomicznym obszarze przedstawienia, które zerwało związki ze swoim zewnętrznym desygnatem.

To samozwrotne odczytanie wiersza, wyrastające z jego fotograficznej genezy, znajduje uzasadnienie w kolejnych zwrotkach, kiedy to wydobyty z bagna człowiek opisany zostaje w szeregu następujących po sobie porównań:

Jego ziarniste przeguby
są jak dąb bagienny,
gałka pięty

jak bazaltowe jajo.
Podbicie skurczyło się
od zimna jak łapa łabędzia,
albo jak mokry korzeń bagna.

Ten krótki fragment wiersza zaskakuje zagęszczeniem porównań – ma się wrażenie, że obserwatorowi nie wystarcza obiektywny opis części ciała widzianego na zdjęciu, gdyż każda wymaga dopełnienia w postaci figury retorycznej, wiążącej opisywany przedmiot z czymś innym, do niego zewnętrznie podobnym. Części ludzkiego ciała – przegub dłoni, pięta, podbicie stopy – przedstawione zostają tu w odniesieniu do innych przedmiotów: do dębów, do bazaltowego jaja, do łapy łabędzia lub korzenia. Zabieg ten wydaje się kwestionować ontologiczną samowystarczalność opisywanego ciała, które – nie możemy o tym zapominać – istnieje na fotografii i tylko na fotografii jest Heaneyowi dostępne. Ta seria zachodzących szybko na siebie, różnorodnych porównań sugeruje jakąś bytową niewystarczalność, którą fotograficzna reprezentacja Człowieka z Grauballe dzieli z wszystkimi reprezentacjami. Wątpliwa realność przedmiotu przedstawionego musi być zatem wsparta przywołaniem innych, „realniejszych" przedmiotów: to one mogą ocalić ciało przed utratą jego tożsamości, przed rozpłynięciem się wśród innych *signifiants*. Przedmiot, który może być tylko odbiciem czy iluzją, potrzebuje innych przedmiotów, które swoją substancjalnością poświadczyłyby jego istnienie.

Kto wie, może też z tego powodu Heaney wprowadza do swojego opisu obrazy odwołujące się do doznań zmysłowych innych niż wizualne. Ważną rolę odgrywa tu zwłaszcza zmysł dotyku („mokry korzeń", „zimno", „stwardniały

otwór"), wyraźnie kontrastujący z naocznością, gdyż zmysł dotyku pobudzony zostaje tylko wtedy, kiedy oba ciała, poznające i poznawane, są w bliskim, bezpośrednim kontakcie. W przypadku zmysłu wzroku, obserwatora od przedmiotu obserwowanego dzieli zawsze pewien dystans. Wzrok pozwala na osobność, umożliwia stanie z boku, w bezpiecznej odległości od obserwowanych zjawisk. Nie gwarantuje jednak, że to, co widzimy, istnieje naprawdę, a nie jest po prostu powabnym widziadłem, które lada chwila może się bez śladu rozwiać. Prawdziwość obrazu można natomiast przekonująco zweryfikować dotykiem. Wyciągnięte palce, palce ewangelicznego Tomasza, powoli i niepewnie zbliżane do oglądanego przedmiotu, są niemal odruchową reakcją na widok, który nas zaskakuje i zadziwia. Dać obraz pod dotyk. Dotknąć, by uznać obraz za majaki lub za byt realnie istniejący. Dotknąć, by uwierzyć. Ufamy bardziej pospolitym palcom niż szlachetnym oczom.

A jednak próba pogłębienia ontologicznej samowystarczalności widzianego na zdjęciu ciała poprzez porównanie go do dotykalnych przedmiotów i przyznania mu w ten sposób większej dozy realności zostaje zakwestionowana przez czysto językowy impuls, który łączy dwa ostatnie obrazy cytowanej strofy, stanowiąc ich poetycką motywację. Te dwa porównania stopy Człowieka z Grauballe najpierw do łabędziej łapy, potem do bagiennego korzenia, to jedyny przykład dokładnego rymu w całym wierszu Heaneya: *foot* („łapa") – *root* („korzeń"). To sam język, logika rymu łączącego „łapę łabędzia" z „bagiennym korzeniem", wygenerowała drugie porównanie, każąc poecie po słowie „łapa" szukać słów o podobnie brzmiącym zakończeniu. A więc każąc mu też podążać wiernie za kapryśną muzyką języka, a nie za logiką wizualnych skojarzeń. Porównanie, które miało wzmocnić więź obrazu (obrazu poetyckiego będącego odbiciem obrazu fotograficznego) ze światem zewnętrznym, doprowadziło tak naprawdę tylko do uwypuklenia jego tekstualnego,

przedstawieniowego charakteru, zamykając go w więzieniu języka i reprezentacji.

Jeśli więź między słowem a przedmiotem zostaje zerwana, bo słowo za słowem, a nie za rzeczą bieży, to pytanie o prawdę, czyli o relację między nimi, traci sens. Wiersz Heaneya, który tak pięknie udokumentował językowy charakter obrazów inspirowanych obrazami, zwraca się ku sobie, uwalnia się spod dyktatu zewnętrznej wobec niego rzeczywistości. Zwrotka siódma składa się już wyłącznie z pytań (o słowa!), nie posiada więc żadnej wartości logicznej, nie można przypisać jej ani fałszu, ani prawdy. Heaney wyciąga spod wersów fundament realnego świata. Podkreśla tym samym wątpliwy, zastępczy charakter swojego doświadczenia, które legło u źródeł tego wiersza, to znaczy: oglądania fotografii. Heaney, pytając o słowa, mówi tu bowiem o niemożliwości opisania obrazu:

Kto powie „trup"
na ten żywy odlew?
Kto powie „zwłoki"
na ten nieprzemakalny spokój?

Rzeczowniki takie jak „trup" czy „zwłoki", które przychodzą na myśl, kiedy próbujemy wraz Heaneyem opisać przedstawionego na fotografii Człowieka z Grauballe, okazują się tu żałośnie nieodpowiednie, gdyż bezpośrednim przedmiotem obserwacji nie jest przecież definiowalny, poddany określeniom, cielesny byt, ale papierowy fantom – czarno-biała odbitka w książce. Ale nawet pozornie opisowe frazy w wersie drugim i czwartym też szybko ukazują swoją nieadekwatność: czy odlew może być „żywy", a spokój „nieprzemakalny"? Te słowa niczego nie opisują, ale tworzą figury retoryczne. Obraz Człowieka z Grauballe, którego Heaney po raz pierwszy zobaczył na zdjęciu, został zinternalizowany, zamienił się w imaginacyjny, doskonały, „pozytywowy" obraz, w obraz

pamięciowy, we wspomnienie, i znalazł się w wyobraźni poety: „dziś spoczywa w mojej pamięci – b e z s k a z y", po to tylko, by znowu zamienić się w inny jeszcze obraz, tym razem w wierszu, w obraz jeszcze bardziej oddalony od rzeczywistości, od swojego pierwotnego, coraz bardziej widmowego desygnatu. Dzięki powtarzanym przez Heaneya obrazom zapośredniczenia uświadamiamy sobie, jak daleko jest Człowiek z Grauballe, opisany w wierszu pod tym tytułem, od Człowieka z Grauballe wydobytego z duńskich bagien, wystawionego na pokaz w szklanej gablocie jednego z duńskich muzeów.

W dalszych częściach wiersza spójnik „jak" już się nie pojawia, a porównania zamieniają się w metafory. Wiersz staje się utworem o niepowstrzymanym procesie transformacji. Zmiany, o których pisze Heaney, to przede wszystkim metamorfozy, jakim podlega ciało zatopione w bagnie, przekształcone dzięki działaniu soków ziemi w rozmaite formy naturalne: biodra są torbielą małża, kręgosłup jest węgorzem, broda – przyłbicą, nienazwana tchawica jest jagodą bzu. Ponieważ jednak wiersz tak naprawdę mówi o fotografii, transformacja ta może odnosić się także do innych zmian, które zachodzą, kiedy przedmiot staje się przedstawieniem i zamienia w obraz. Sam Heaney oczywiście świadomie zamienia zdjęcie Człowieka z Grauballe, któremu współplemieńcy poderżnęli gardło, w ikonę ofiar konfliktu północnoirlandzkiego.

Pośród wielu transformacji, jakim podlega Człowiek z Grauballe w pamięci (lub w wyobraźni) poety, jedna, pojawiająca się pod koniec wiersza, ma szczególne znaczenie. Heaney zestawia go z Umierającym Galem, „zbyt ściśle wpisanym w kontur / swej tarczy", odwołując się nie tyle do jakiegoś anonimowego wojownika celtyckiego, ile do dobrze znanej rzymskiej rzeźby, czyli znowu do przedstawienia, do (przestrzennego) obrazu. Tym ciekawszego, że ta marmurowa rzeźba rzymska, eksponowana w Muzeum Kapitolińskim (fot. 8), nie jest oryginałem, lecz repliką, czyli obrazem dużo starszej, zaginionej już dziś hellenistycznej rzeźby wykonanej

prawdopodobnie w brązie w II wieku p.n.e. Rzeźba ta zasłynęła dzięki niezliczonym reprodukcjom. Jak rzadko które dzieło sztuki rzeźbiarskiej rozmnożyła się tysiącami kopii, od wiernych artystycznych replik i kosztownych podróbek zamawianych przez możnych kolekcjonerów sztuki, po tanie komercyjne miniaturki, używane na przykład jako przyciski do papieru. Umierający Gal, którego zobaczyć dziś można w Dublinie, Cambridge, Sztokholmie czy w Berlinie, jest więc reprodukcją reprodukcji, której pierwotna podstawa, grecki oryginał, dawno już nie istnieje. Człowiek z Grauballe, którego Glob porównał do rzeźby, zamienił się w pamięci poety w inną rzeźbę, stopił się z antycznym dziełem sztuki przedstawiającym umierającego Gala. Obraz przywołał obraz.

A wraz z obrazem – bliższą Heaneyowi historię Celtów, do których zaliczali się między innymi Galowie i przodkowie dzisiejszych Irlandczyków. Umierający Gal, podobnie jak Człowiek z Grauballe, jest nagi, jeśli nie liczyć naszyjnika z poskręcanych metalowych drutów, zwanego torkwes (*torc*), charakterystycznego właśnie dla ludów celtyckich i znajdowanego w wykopaliskach w różnych rejonach Europy, także w Irlandii. Realistycznie odtworzona w marmurze lub brązie scena śmierci jednego z celtyckich wojowników, którzy, jak potwierdzają starożytni historycy, Diodorus czy Liwiusz, zwykli byli walczyć nadzy, upamiętnia triumf greckich wojsk nad Celtami, ale też oddaje sprawiedliwość godności i odwadze tych barbarzyńskich (z greckiego punktu widzenia) przeciwników. Umierający Gal wprowadza więc do wiersza historię, w której słychać echa dramatycznych dziejów Irlandii.

Z chwilą kiedy wydobyty z bagien Człowiek z Grauballe zamieniony zostaje w obraz, w fotografię, odkleja się od realnego świata i zaczyna podlegać – jako przedstawienie – innym prawom. Uruchamia się wtedy niekończący się proces przemian: Człowiek z Grauballe, czyli wydobyte z bagna zwłoki, zamienia się w ofiarę plemiennych prześladowań, w ofiarę praktyk religijnych, w poślubionego bogini Ziemi

kochanka, w prześladowanego Celta z Galii, a wreszcie zaczyna symbolizować wszystkie ofiary krwawego konfliktu w Irlandii Północnej. Obraz dokumentujący archeologiczne znalezisko przekształca się w dzieło sztuki, które odsyła do innych dzieł sztuki, a te z kolei można zobaczyć w powiązaniu z jeszcze innymi dziełami: w ten sposób obraz przedstawiony na zdjęciu, na powielanej, pozytywowej odbitce – punkt wyjściowy Heaneyowskich transformacji – napełnia się stopniowo znaczeniem, którego nie miał jego desygnat. Człowiek z Grauballe zamieniony w znak traci swoją dosłowność, nabiera znaczenia figuratywnego – najpierw na fotografii, którą odczytujemy w kontekście metaforyzującej narracji Globa, a potem w równie nasyconym symboliką wierszu Heaneya. Dopiero w kontekście odwołań do sztuki, gdy pozytyw ewokuje w pamięci obserwatora szereg negatywów, to znaczy, kiedy w swoim wierszu Heaney przywołuje grecką rzeźbę, Umierającego Gala, bo jest podobna do postaci na oglądanej fotografii, wtedy to Człowiek z Grauballe zaczyna reprezentować, jako metonimiczna figura *pars pro toto*, wszystkie ofiary kolonizacyjnej polityki europejskich imperiów. Także i ofiary współczesnego konfliktu w Ulsterze.

Człowiek z Grauballe i inne wiersze „cyklu bagiennego", choć z pozoru dotyczą źródeł przemocy i jej trwania w historii, są zapisem bezpośredniej reakcji na fotograficzne obrazy i jako takie zwracają się ostatecznie przeciwko absolutyzacji swoich twierdzeń, wykazując wtórny, arbitralny i samozwrotny charakter rzeczywistości, do której się odnoszą. Kwestia statusu przedmiotów, które zainspirowały Heaneya w tym cyklu, pozostaje otwarta. Co leży u podstaw każdego z tych wierszy – przetworzony obraz, który można dowolnie powielać, czy też rzeczywisty, jednostkowy przedmiot stawiający opór próbom uniwersalizacji? Oglądane „pozytywy", czy też przywoływane przez nie, a przechowywane w zbiorowej pamięci i być może bliższe rzeczywistości – negatywy? Ta ontologiczna niepewność dotycząca przedmiotów widzianych

na reprodukcjach charakteryzuje również każde twierdzenie, które pada w tym wierszu, a wiersz zaczyna mówić o względności i wielości prawd. Paradoksalnie, przedmiot ginie w wyniku powielania, najpierw w fotograficznym przedstawieniu, potem w szeregu poetyckich porównań i w licznych odniesieniach do dzieł sztuki, a wreszcie w artefakcie, którym jest sam wiersz Heaneya. Miejsce tego przedmiotu zajmują pleniące się samoczynnie obrazy. A dokładniej: obrazy obrazów.

Rozdział 8

Jak pachnie róża

1. Zaczęło się od słów

Słowo – etykieta zastępcza, tani erzac, pusty cień. Pierwszy podejrzany w każdym śledztwie – bo mówi o tym, czego nie ma i czym nie jest. Kłamie – jakże urzekająco składnie.

Mistrzowie wiązania mowy wiedzą, jak niedoskonałe jest narzędzie, którym się posługują. Słowa łączą się ze sobą w wierszu w sposób piękny i estetycznie konieczny, ale żaden konieczny związek nie łączy równie pięknie i równie koniecznie słowa z przedmiotem, do którego to słowo odsyła. Rozmowa między słowem a rzeczą naznaczona jest niepokojącą skazą arbitralności, której nie mają inne znaki, na przykład te, którymi posługują się malarze. Bo choć w obu przypadkach w grę wchodzi pewna umowność, to jednak obraz przedstawiający drzewo jest nieporównanie bliżej drzewa niż słowo „drzewo", *tree*, *der Baum* czy *l'arbre*. Ten pierwszy związek, łączący obraz z przedmiotem, oparty jest na widzialnym dla każdego podobieństwie wyglądów, choćby uschematyzowanych. Ten drugi, łączący słowo z przedmiotem, czytelny tylko dla tych, którzy znają język, jest przypadkowy i niekonieczny. Drzewo rzuca na płótno cień, wchodząc w jawne z tym cieniem powinowactwo.