

Zygmunt Mazur

Od mitu do ekologii **Poezja W.S. Merwina**

Zygmunt Mazur

Od mitu do ekologii Poezja W.S. Merwina

Wydawnictwo
Uniwersytetu
Jagiellońskiego

Recenzent

dr hab. Teresa Bela, prof. WSE

Projekt okładki

Marcin Klag

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Filologicznego.

© Copyright by Zygmunt Mazur & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2018
All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 987-83-233-4536-7



Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Słowo wstępne	7
Rozdział I. Poeta w służbie białej bogini: mitologia we wczesnej twórczości W.S. Merwina	17
Rozdział II. Merwin jako poeta ekologiczny	45
Rozdział III. „Nosiciel drabin”: podbój kontynentu amerykańskiego w poezji Merwina	83
Rozdział IV. Jedność przyrody, rdzennej kultury i języka: poezja Merwina o Hawajach	101
Rozdział V. Uwielbienie dla różnorodności gatunków: o życiorysach szalonych botaników i o hodowli palm	119
Rozdział VI. Destrukcyjny kontakt kultur	143
Rozdział VII. Medytacja nad czasem i symbolika zwierząt w późnej poezji Merwina	163
Zakończenie	175
Bibliografia	179

Słowo wstępne

„Kryzys ekologiczny wynika z kryzysu wyobraźni, z którego wyjść można tylko poprzez znalezienie lepszego sposobu obrazowania przyrody i stosunku ludzkości do niej” – napisał w połowie lat dziewięćdziesiątych znany historyk literatury amerykańskiej, Lawrence Buell¹, jeden z głównych twórców nowego trendu w amerykańskich studiach literaturoznawczych, znanego jako ekokrytyka lub krytyka ekologiczna (z ang. *ecocriticism* lub *environmental criticism*). Ekokrytyka wyłoniła się w odpowiedzi na nasilające się zagrożenia ekologiczne, z którymi musi zmierzyć się współczesny świat. Problemy te, takie jak postępujące zniszczenie środowiska naturalnego, wyczerpywanie zasobów naturalnych, globalne ocieplenie, zatrucie mórz i oceanów, zanieczyszczenie powietrza, kumulacja odpadów oraz wywołane ludzką działalnością wymieranie różnych gatunków zwierząt i roślin, są powszechnie znane. Często czynione przez historyków literatury spostrzeżenie, że rozmaite trendy w literaturze i kulturze wiążą się z przełomowymi odkryciami w naukach ścisłych lub w historii idei², wydaje się prawdziwe i w tym

¹ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge (MA), Londyn: Harvard University Press, 1995, str. 2.

² Zob. np. Susanna Lidström, *Nature, Environment, and Poetry: Ecocriticism and the Poetics of Seamus Heaney and Ted Hughes*. Abingdon, Nowy Jork: Routledge, 2015.

przypadku: ekokrytyka powstała przede wszystkim w odpowiedzi na ustalenia naukowe uprzytamniające nieuchronność katastrofy ekologicznej, do jakiej prowadzi ludzka działalność. Nie był to jednak jedyny bodziec; jak to ujmuje Julia Fiedorczyk, krytyka ekologiczna powstała również z „poczucia wyjałowienia humanistyki końca XX wieku, zafiksowanej na problemie alienujących właściwości języka”³.

Ekokrytyka jako zdefiniowany, wyodrębniony nurt w badaniach literaturoznawczych jest wytworem krajów anglojęzycznych, a przede wszystkim Stanów Zjednoczonych. Polski czytelnik znajdzie znakomite wprowadzenia i omówienia ekokrytyki w książce Julii Fiedorczyk⁴ oraz artykule Anny Barcz⁵. Ekokrytyka obejmuje wiele perspektyw, które, jak to ujmuje Anna Barcz, wynikają z „krytycznego namysłu nad antropocentryczną tradycją humanistyki, zmierzają w stronę poetyki różnorodności opartej na świadomości istnienia innych gatunków i perspektyw myślenia o świecie, koncentrują się na relacji ludzi ze zwierzętami i na obecności lub braku wartości proekologicznych w tekstach, ale przede wszystkim na reprezentacji środowiska naturalnego w różnych formach twórczej ekspresji – na nowych, często eksperymentalnych z założenia, próbach odniesienia się do przyrody”⁶.

Przedmiotem zainteresowania ekokrytyków jest bardzo szeroki zasób tekstów. Pierwotnie ekokrytyka zajmowała się głównie pisarstwem w sposób oczywisty poświęconym tematyce eko-

³ Julia Fiedorczyk, *Cyborg w ogrodzie: Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015, str. 17.

⁴ Julia Fiedorczyk, dz. cyt.

⁵ Anna Barcz, „Przyroda – bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze”. [W:] *Anthropos*, 18–19 (2012), str. 58–78.

⁶ Anna Barcz, dz. cyt., str. 59.

logicznej, później zakres zainteresowań ekokrytyków poszerzył się znacznie, w związku z szerszym rozumieniem pojęcia środowiska naturalnego. Równocześnie ekokrytyka zaczynała nabierać interdyscyplinarnego charakteru. Z całego ogromu tekstów, jakie można poddać analizie z perspektywy ekologicznej, wyłania się szczególnie interesująca twórczość poetów amerykańskich zwanych „ekopoetami” (z ang. *ecopoets*). Choć temat relacji pomiędzy człowiekiem i jego działalnością a środowiskiem naturalnym nie jest niczym nowym w literaturze, w poezji również, i w takiej czy innej postaci może zostać odnaleziony w nieskończonej liczbie utworów, to jako wyodrębniony, świadomy siebie nurt ekopoezja wyłoniła się dopiero stosunkowo niedawno, w latach dziewięćdziesiątych XX wieku⁷. Pierwszym opracowaniem krytycznym, które *explicite* stawiało „ekopoezję” jako swój główny temat, była opublikowana w 1999 roku książka Leonarda Scigaja, *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets*⁸, omawiająca twórczość A.R. Ammonsa, Wendella Berry’ego, W.S. Merwina oraz Gary’ego Snydera. Utrwaliło to pozycję tych właśnie poetów jako czołowych przedstawicieli nowego nurtu.

Ponieważ środowisko naturalne i jego relacja z człowiekiem jest motywem niezwykle często występującym w całej historii literatury, ten temat sam w sobie nie może być oczywiście definiującą cechą ekopoezji. Co zatem odróżnia ekopoezję od wcześniejszej twórczości o podobnej tematyce, na przykład, a może szczególnie, od poezji romantycznej lub amerykańskiego

⁷ J. Scott Bryson, „Introduction”. [W:] *Ecopoetry: A Critical Introduction*. Red. J. Scott Bryson. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2002, str. 1–13.

⁸ Leonard Scigaj, *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1999.

przyrodopisarstwa⁹ (*nature writing*), na tyle wyraźnie, żeby uzasadnić mówienie o osobnym nurcie? Otóż ekopoezja wyróżnia się zasadniczo zupełną i radykalną zmianą widzenia relacji pomiędzy środowiskiem naturalnym a człowiekiem. W bardziej uproszczonym (i przez to, być może bardziej powszechnym) rozumieniu, ekopoezja to poezja, w której mowa jest o problemach ekologicznych i zagrożeniach płynących dla środowiska z działalności człowieka. Takie rozumienie jest jednak niewystarczające; ograniczałoby ono ekopoezję do tekstów, które w sposób oczywisty ubolewają nad zniszczeniem środowiska naturalnego lub nawołują do jego ochrony, czyli sprowadzałyby ją do zielonej aktywności w formie poetyckiej. Tymczasem ekopoezja często zawiera refleksję nad człowiekiem i jego środowiskiem na bardziej abstrakcyjnym poziomie, nad ograniczeniami, jakie w naszej percepcji środowiska naturalnego z konieczności narzuca nieunikniony antropocentryzm, nad sztucznym charakterem binarnej opozycji pomiędzy przyrodą a cywilizacją, czy też nad rolą języka w kształtowaniu percepcji świata naturalnego.

Celem obecnej monografii jest przedstawienie, omówienie i interpretacja imponującego i bogatego dorobku jednego z wyżej wymienionych poetów, Williama Stanleya Merwina, urodzonego w roku 1927. Jego kariera rozpoczęła się na początku lat pięćdziesiątych, a najnowszą jego publikacją jest tom „Garden Time” wydany w 2016 roku. Ukazało się ponad dwadzieścia tomów jego oryginalnej poezji, a oprócz tego kilka tomów zawierających wybory wierszy oraz dwutomowe wydanie całości jego twórczości w prestiżowej serii „The Library of America”¹⁰; jego wiersze są też często zamieszczane w antologiach. Merwin

⁹ Zob. Joanna Durczak, *Rozmowy z ziemią: Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.

¹⁰ W.S. Merwin, *Collected Poems 1996–2011*, oraz *Collected Poems 1952–1993*. Red. J.D. McClatchy. Nowy Jork: The Library of America, 2013.

zdołał większość najbardziej prestiżowych nagród i stypendiów w dziedzinie poezji w USA i w innych krajach. Dwukrotnie zdobył nagrodę Pulitzera i dwukrotnie został wybrany amerykańskim poetą-laureatem. Jest też uznanym tłumaczem poezji o obszernym dorobku – przetłumaczył między innymi *Poemat o Cydzie*, *Pieśń o Rolandzie*, *Pana Gawena i Zielonego Rycerza*, *Czyściciel* Dantego, wiersze Osipa Mandelsztama, Federica Garcíi Lorki, jak również japońskie wiersze haiku i wiele innych. W jego dorobku znajdują się również utwory prozą, w tym eseje krytycznoliterackie, opowiadania, wspomnienia i listy.

Wczesna twórczość Merwina utrzymana jest w duchu modernizmu, a jego poezję cechuje formalna wersyfikacja. Na tym etapie poeta z powodzeniem stosuje różne tradycyjne gatunki liryki anglojęzycznej. W późniejszych dekadach forma jego wierszy ewoluje w kierunku wiersza białego, pozbawionego rymu i interpunkcji, bardzo oszczędnego w środkach poetyckich. Rozwój Merwina jako poety powiązany jest z najważniejszymi wydarzeniami w jego życiu: podróżami po Europie, działalnością pacyfistyczną w czasach wojny w Wietnamie, postępującym rozczarowaniem Stanami Zjednoczonymi i kapitalizmem, wyjazdem z USA, osiedleniem się na Hawajach i działalnością ekologiczną¹¹; ten proces zostanie dogłębniej prześlędzony w kolejnych rozdziałach niniejszej książki.

Jeden z wierszy w tomie *The Dancing Bears* (*Tańczące niedźwiedzie*), zatytułowany „Na temat poezji” („On the Subject of Poetry”), jest dobrym wprowadzeniem w twórczość Merwina i jego postrzeganie poezji oraz roli poety. Wiersz rozpoczyna się od poniższych dwóch zwrotek:

¹¹ „W.S. Merwin”. [W:] *Poets*. Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/poets/w-s-merwin>.

Nie rozumiem tego świata, Ojczy
 Przy młyńskim stawie na końcu ogrodu
 Jest człowiek, który łązi i nasłuchuje
 Koła obracającego się w strumieniu, tylko
 Tam nie ma żadnego koła które się obraca.

Siedzi tam w końcu marca, ale siedzi także
 W końcu ogrodu; ręce trzyma
 W kieszeniach. To nie oczekiwanie
 Którego on wypatruje, ani wczorajszy dzień
 Którego nasłuchuje. To obracające się koło¹². (I 75–76)

Mamy tu do czynienia z wpadającym w pamięć obrazem poety, z impresjonistycznym portretem, w którym brak szczegółów, ale w którym nakreślona jest sylwetka człowieka z rękami w kieszeniach, wsłuchującego się w dźwięk nieistniejącego obracającego się młyńskiego koła. Podmiot liryczny w wierszu brzmi prostolinijnie i rzeczowo; jest sfrustrowany faktem, że nie rozumie, o co chodzi tajemniczemu człowiekowi. W ostatniej zwrotce dowiadujemy się więcej o źródle jego frustracji:

Mówię o nim, Ojczy, ponieważ on jest
 Tam z rękami w kieszeniach, w końcu
 Ogrodu wsłuchując się w kręcące się
 Koło którego nie ma, ale to świat jest tym,
 Ojczy, czego nie rozumiem. (I 76)

Utwór ten zawiera wiele cech charakterystycznych dla twórczości Merwina. Przede wszystkim, w jego utworach często tytuł zawiera klucz do znaczenia wiersza. W tym utworze słowa „poezja” ani „poeta” nie pojawiają się ani razu poza tytułem. Po drugie, Merwin porusza różne wątki, tak jakby stawiał pytania, ale

¹² Jeśli nie zostało to zaznaczone inaczej, wszystkie cytaty z poezji Merwina podane są w moim tłumaczeniu, a numery stron odnoszą się do wydania zbiorowego jego poezji: W.S. Merwin, *Collected Poems 1996–2011* (oznaczone jako I), oraz *Collected Poems 1952–1993* (oznaczone jako II), dz. cyt.

nie udziela na nie odpowiedzi, prowokując czytelnika do wysiłku interpretacyjnego. W tym wierszu takim tematem jest związek między rzeczywistością a wyobraźnią poetycką i rola wyobraźni w postrzeganiu świata. W wierszu jest pewna wskazówka, która może całkowicie zginąć w przekładzie, gdyż „wheel” (koło) oraz „world” (świat) są słowami o podobnej długości, zaczynającymi się tą samą głoską, i obydwa pojawiają się w kolokacjach z czasownikiem „turn” (obracać się, kręcić), podczas gdy po polsku nie ma tej zbieżności formy słów, a koło młyńskie może się „obracać”, tak jak i kula ziemską, podczas gdy świat się „kręci”. Jeśli koło młyńskie jest światem, a podmiot w wierszu nie rozumie świata, ale go też nie widzi ani nie słyszy, to można odczytać ten wiersz jako zaproszenie dla czytelnika, aby wziął udział w procesie eksploracji świata, a poezja, która powstanie, będzie refleksją nad rzeczywistością, którą trzeba nauczyć się rozpoznawać, żeby ją poznać. Będzie to refleksja nad światem w chwili obecnej, poeta nie jest bowiem prorokiem przewidującym przyszłość („To nie oczekiwanie / Którego on wypatruje”) ani nie jest kronikarzem minionych wydarzeń („ani wczorajszy dzień / Którego nasłuchuje”).

W przeciwnym razie bowiem, niczym kamień młyński, ten świat nie zaistnieje. Dlatego poeta w wierszu przygotowuje się słuchaniem do słuchania:

Nie za bardzo mi się podoba, Ojcze,
Sposób, w który on zawsze zanim zacznie słuchać
Przygotowuje się poprzez słuchanie (I 76)

To zaproszenie przypomina wezwania transcendentalistów, takie jak to wystosowane przez Walta Whitmana w „Song of Myself”; jest jednak znacznie mniej optymistyczne.

Inną istotną kwestią, przewijającą się przez całą twórczość Merwina, jest to, że słuch jest dla niego równie ważny jak

percepcja wzrokowa. Poeta przedstawiony w wierszu słucha nieistniejącego koła młyńskiego. Harvey Gross¹³ zauważa, że czasy początków kariery Merwina to okres, w którym w poezji dominuje obrazowanie, a najpopularniejsze szkoły poetyckie w USA to „imagizm” czy „głęboki imagizm”, natomiast Merwin dodaje do obrazu dźwięk.

Pomimo niekwestionowanego statusu jednego z czołowych poetów USA Merwin jest stosunkowo mało znany polskiemu czytelnikowi. Jedyne wybranie jego poezji w polskim przekładzie ukazało się w 2013 roku¹⁴, kiedy to Merwin został nagrodzony Międzynarodową Nagrodą Literacką im. Zbigniewa Herberta, którą odebrał osobiście w Warszawie. W latach dziewięćdziesiątych jego wiersze pojawiły się w kilku wydanych w Polsce antologiach. Wcześniej jedynie kilka pojedynczych utworów Merwina ukazało się w przekładzie w różnych numerach *Literatury na Świecie*. Wśród tłumaczy Merwina na język polski są między innymi Julia Hartwig, Czesław Miłosz, Piotr Sommer, Zofia Prele, Tadeusz Rybowki, Krzysztof Boczkowski i Paweł Marcinkiewicz. Ciekawe omówienie (oraz pełny spis) przekładów poezji Merwina na język polski można znaleźć w artykule Agaty Hołobut¹⁵. Autorka pokazuje w swojej analizie, jak otwarta forma wierszy Merwina, którą poeta stopniowo wypracował, odchodząc od formalnych ograniczeń i klasycznej wersyfikacji, stanowi w rzeczywistości duże wyzwanie w przekładzie, dopuszcza bowiem rozmaite interpretacje tych samych wersów. Niestety, jakichkolwiek przekładów poezji Merwina jest bardzo

¹³ Harvey Gross, „The Writing on the Void: The Poetry of W.S. Merwin”. [W:] *The Iowa Review* 1.3 (1970), str. 92–106.

¹⁴ W.S. Merwin, *Imię powietrza: wiersze wybrane*. Wybór i red. Agata Hołobut; tłum. Krzysztof Czyżewski i inni. Kraków: Znak, 2013.

¹⁵ Agata Hołobut, „Closing Shut an Open Form: W.S. Merwin’s Poetry in Polish Translation”. [W:] *Państwo i Społeczeństwo*, 16.3 (2016), str. 131–150.

niewiele i większość utworów omawianych w tej książce nie jest dostępna w polskim tłumaczeniu. W związku z tym fragmenty cytowanych tu utworów podane są w moim przekładzie, chyba że zostało to zaznaczone inaczej.

Analizując poezję Merwina, skupiam się na przewodnim wątku jego twórczości, jakim jest relacja pomiędzy człowiekiem a przyrodą oraz tragiczne skutki wynikające z zaburzenia pierwotnej współzależności wszelkiego istnienia. Rozdział pierwszy tej książki, dla pełni obrazu, pokazuje jednak Merwina na początku jego kariery poetyckiej, kiedy tematy, które potem miały się stać najważniejsze dla jego twórczości, były dopiero w załączku. Owszem, stosowane przez Merwina w tym okresie tradycyjne formy poetyckie zostały przez niego wkrótce bezpowrotnie porzucone, ale druga najbardziej rzucająca się w oczy cecha jego poezji tego etapu, czyli dominacja wątków mitologicznych, była czymś więcej niż popisem erudycji czy też manierą szybko porzuconą przez młodego poetę. Fascynacja mitologią zaowocowała bowiem „mitologiczną świadomością”¹⁶ widoczną w jego późniejszej poezji.

Drugi rozdział poświęcony jest narodzinom Merwina jako ekopoety. W obliczu amerykańskiej polityki zagranicznej lat sześćdziesiątych oraz zwiększającej się świadomości problemów ekologicznych Merwin coraz częściej podejmuje typowy dla ekopoezji temat człowieka jako niszczyciela nieludzkiego świata, co jest przedmiotem pierwszej części tego rozdziału. Jest to szczególnie widoczne w tomie *Wszy (The Lice)*, który często przyjmuje ton oskarżycielski. Ta poezja – poezja radykalnego potępienia działalności człowieka przeciw środowisku – stanowi dla wielu czytelników i krytyków najbardziej rozpoznawalną,

¹⁶ Mark Christhilf, *W.S. Merwin: The Mythmaker*. Columbia: University of Missouri Press, 1986, str. 31.

ikoniczną twórczość Merwina. Inną definiującą cechą ekopoezji jest zmiana perspektywy z antropocentrycznej na biocentryczną. Biocentryzm w poezji Merwina zilustrowany jest przykładami jego wierszy przytoczonymi w drugiej części rozdziału. Kolejna część kontynuuje przedstawienie Merwina jako ekopoety, uzupełniając obraz o trzeci istotny element poezji ekologicznej, jakim jest wątek ekologicznej współzależności natury i człowieka.

Kolejne rozdziały pokazują, jak w twórczości Merwina refleksja ekologiczna zostaje poszerzona o perspektywę historyczną. Rozdział trzeci omawia sposób, w jaki Merwin komentuje opanowanie kontynentu amerykańskiego przez białych ludzi. W jego wizji podbój jakiegokolwiek ładu to nierozzerwalne połączenie podboju jego przyrody i rdzennej ludności. Temat rozdziału czwartego stanowi poezja, która powstała po przeprowadzce Merwina na Hawaje i w której jednym z głównych tematów jest historia i przyroda tych wysp. Z kolei botaniczne fascynacje Merwina znalazły odbicie w twórczości, która jest przedmiotem analizy w rozdziale piątym. Typowy dla ekopoezji zachwyty nad bogactwem przyrody, objawiającym się różnorodnością gatunków, znajduje u Merwina ujęcie historyczne, w postaci opowieści o ogrodnikach i botanikach zdolnych do niezwykłych poświęceń.

Perspektywa historyczna na działalność człowieka kontynuowana jest w rozdziale szóstym, poświęconym poematom narracyjnym Merwina ukazującym nieuchronność zniszczenia odrębnych cywilizacji i kultur istniejących na Ziemi obecnie i w przeszłości. Kontakt pomiędzy różnymi kulturami kończy się destrukcją i zwycięstwem tej cywilizacji, która jest bardziej oddalona od świata przyrody. Późna poezja Merwina kontynuuje wcześniejsze ekopoetyckie wątki, ale wzbogacona jest o refleksję nad czasem i pamięcią, co stanowi temat ostatniego rozdziału tej książki.

Rozdział I

Poeta w służbie białej bogini: mitologia we wczesnej twórczości W.S. Merwina

William Stanley Merwin urodził się 30 września 1927 roku w Union City, New Jersey, w rodzinie prezbiteriańskiego pastora. Wychowywał się w surowej, pozbawionej emocji religijnej atmosferze, która dała jego poezji „unikalny ton moralnego przesłania w wieku ceniącym sobie chyba najbardziej historyczny ekshibicjonizm”¹. Już we wczesnym dzieciństwie wykazywał skłonność do pisania wierszy, komponując protestanckie hymny dla swego ojca od momentu, w którym nauczył się pisać². Jako utalentowany uczeń otrzymał stypendium, które umożliwiło mu studia na elitarnym uniwersytecie Princeton, gdzie pisanie wierszy stało się jego pasją. W 1947 roku uzyskał licencjat z anglistyki, a następnie rozpoczął studia magisterskie na tym samym uniwersytecie, ale ich nie ukończył. W Princeton Merwin spotkał dwie osobowości: poetów R.P. Blackmura i Johna Berrymana, którzy wywarli duży wpływ na ukształtowanie się jego własnej poetyckiej osobowości, stosunku do poezji i tworzenia wierszy. Berryman zwrócił uwagę młodego poety na rolę pasji

¹ H.L. Hix, *Understanding W.S. Merwin*. Columbia: University of South Carolina Press, 1997, str. 1.

² W.S. Merwin, „Sidelights”. [W:] *Regions of Memory: Uncollected Prose 1949–82*. Red. Ed Folsom i Cary Nelson. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1987, str. 301–319.

w procesie przetwarzania doświadczenia w poezję, a Blackmur podkreślał rolę języka w definiowaniu człowieczeństwa³.

Po studiach w Princeton Merwin ożenił się po raz pierwszy, a następnie wyjechał do Europy, gdzie pracował w charakterze prywatnego nauczyciela na dworze księżnej Braganza w Portugalii, a nieco później, w latach 1950–1951, w domu sławnego poety angielskiego Roberta Gravesa na Majorce, ucząc jego syna. Po rezygnacji z pracy u Gravesa Merwin przeniósł się do Londynu, gdzie utrzymywał się z tłumaczeń oraz z pisania sztuk dla BBC. W tym czasie związał się z Dido Milroy, z którą współtworzył dramat zatytułowany *The Darkling Child* i która później została jego drugą żoną⁴.

Kariera poetycka Merwina zaczęła się na dobre w 1952 roku, kiedy to znakomity poeta angielski, W.H. Auden, wybrał tomik poezji *A Mask for Janus* do publikacji w prestiżowej serii dla młodych poetów, „Yale Series of Younger Poets”. Publikacja w tej serii jest nagrodą w corocznym konkursie dla niepublikowanych wcześniej poetów organizowanym przez uniwersytet w Yale i stanowi najstarszą amerykańską nagrodę literacką. Pierwsze wiersze Merwina noszą ślady przede wszystkim poetyki modernizmu, z widocznymi wpływami T.S. Eliota, R. Gravesa i W.B. Yeatsa⁵. Jak zauważył W.H. Auden w przedmowie do wyżej wspomnianego tomu, wiersze Merwina odzwierciedlają nieprzemijalne znaczenie wielkich mitów⁶.

³ H.L. Hix, dz. cyt., str. 2.

⁴ Podane w tym rozdziale informacje biograficzne pochodzą ze zbioru wywiadów wraz z życiorysem, *Conversations with W.S. Merwin*. Red. Michael Wutz i Hal Crimmel. Jackson: University Press of Mississippi, 2015, oraz artykułu „A Poet of Their Own” Dinitii Smith. [W:] *The New York Times*, 19.02.1995.

⁵ Mark Christhilf, dz. cyt., str. 1.

⁶ W.H. Auden, „Foreword to *A Mask for Janus*”. [W:] W.S. Merwin, *A Mask for Janus*. New Haven: Yale University Press, 1952, str. vii–xi.

We wczesnych latach pięćdziesiątych Merwin mieszkał głównie w Londynie, utrzymując się z pisania sztuk teatralnych oraz z przekładów. W 1954 roku ożenił się z Dido Milroy i w tym samym roku zakupił stary, rozpadający się dom w Prowansji. Po sukcesie tomu *Maska Janusa*, następne tomy poezji Merwina również zdobywały lub były nominowane do rozmaitych nagród literackich. Drugi tom poezji, *The Dancing Bears (Tańczące niedźwiedzie)* otrzymał nagrodę *Kenyon Review*, znanego i cenionego literackiego kwartalnika.

Merwin mieszkał w Anglii do 1956 roku. Według Edwarda Brunnera⁷, te kilka lat spędzonych w Londynie sprawiło, że jego styl pisania rozwijał się w innym kierunku niż poezja pisana przez współczesnych mu amerykańskich poetów, którzy prawie bez wyjątku utrzymywali się z pracy na uczelniach i znajdowali się bardziej pod wpływem trendów akademickich⁸. Merwinowi zaczynało jednak brakować Ameryki, więc kiedy otrzymał stypendium Rockefellera, w 1956 roku, przeniósł się do Cambridge, Massachusetts, gdzie pracował przez jakiś czas nad sztukami teatralnymi w Poets' Theater. W Cambridge poznał Roberta Lowell, Jamesa Merrilla, Adrienne Rich, Teda Hughesa i wielu innych poetów.

Jak to zauważa Mark Christhilf, w okresie, kiedy Merwin zaczynał pisać poezję, związek pomiędzy mitologią a poezją był bardzo widoczny. Moderniści uważali mity za prastarą formę poezji, zawierającą mądrość ludu i przekazującą jego wizerunek. Takie podejście było popularyzowane przez szeroko zakrojone studia nad zamierzchłą przeszłością, których celem było znalezienie uniwersalnych wzorów zachowań, wierzeń religijnych

⁷ Edward Brunner, *Poetry as Labor and Privilege: The Writings of W.S. Merwin*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1991.

⁸ Tamże.

i postaw moralnych. Sir James George Frazer w *Złotej gałęzi* porównał mity prymitywnych kultur z mitami greckimi, rzymskimi i chrześcijańskimi. Wykazując podobieństwa między nimi, odebrał mitom zachodnim, szczególnie chrześcijańskim, ich unikalność i oryginalność. James Frazer, Joseph Campbell, Jessie Weston i inni badacze kultur wywarli duży wpływ na modernizm w literaturze europejskiej i amerykańskiej, przede wszystkim poprzez uprzytomnienie czytelnikom uniwersalności doświadczeń ludzkich, czy to człowieka starożytnego, czy też współczesnego. Zatem jedną z głównych koncepcji modernizmu stało się twierdzenie, że starożytne mity pomagają odzwierciedlać stan duszy i umysłu człowieka XX wieku, jak tego dowodził T.S. Eliot w słynnej „Ziemi jałowej”.

Modernistyczny punkt widzenia musiał się wydawać Merwinowi atrakcyjny i stanowił zapewne dla niego znaczną nowość, biorąc pod uwagę prowincjonalne pochodzenie i ograniczony dostęp do życia kulturalnego, narzucony przez prezbiterianizm ojca⁹. Merwin sam przyznał to w jednym z wywiadów: „Jako że pochodziłem z prowincjonalnego i całkowicie nieliterackiego środowiska, byłem aż nadmiernie pod wrażeniem Kultury – Kultury przez duże K”¹⁰. Podążając śladami wielkich pisarzy, Henry’ego Jamesa, Ernesta Hemingwaya i T.S. Eliota, wyruszył do Europy wkrótce po ukończeniu studiów, aby poznać bogatą tradycję kulturową starego kontynentu, a zwłaszcza Anglii, Francji i Włoch, czego owocem były przekłady szeregu arcydzieł na język angielski.

Jeden z pierwszych wierszy z tomu *Maska Janusa*, „Ballada o Johnie Cable i trzech dżentelmenach” („Ballad of John Cable

⁹ H.L. Hix, dz. cyt., str. 1; również Mark Christhilf, dz. cyt., str. 3.

¹⁰ Ed Folsom i Cary Nelson, „Fact has two faces’: An interview with W.S. Merwin”. [W:] *Iowa Review* 13.1 (1982), str. 30–66.

and Three Gentlemen”), jest częściowo autobiograficzną narracją o atrakcyjności muzy sztuki dla zwyczajnego zjadacza chleba, przeciętnego obywatela:

On który przybył tego ranka,
 Jedno po drugim,
 Zza siedmiu wzgórz,
 Każde innego koloru,

 Dotarł teraz do ostatniego drzewa,
 W czerwonej dolinie,
 Do szarej rzeki
 Szerokiej jak morze. (I 14)

Przy tej nieokreślonej rzece Cable spotyka trzech dżentelmenów w przechylonej łodzi, którzy zapraszają go do towarzystwa przy przeprawie na drugą stronę:

„Cable, przyjacielu, Johnie, Johnie Cable”,
 Powiedzieli, gdy go zobaczyli,
 „Chodź z nami, bądź towarzyszem
 W przeprawie na drugą stronę”. (I 14)

Cable podaje szereg powodów, dla których nie może się do nich przyłączyć: musi pomagać swojej siostrze w uprawie ziemi, powinien być ze swoją żoną, by nie umarła ze zgrzyoty, chciałby pocieszyć starą, biedną i schorowaną matkę, jak również pragnie powrócić do swego ciała, które pozostawił w błocie przy Piątkowym Strumieniu, co go trapi, bowiem wcześniej zawsze dbał o swoje ciało. Trzej dżentelmeni mają kontrargumenty na wszystkie wymówki Cable’a i nieustająco zapraszają go na drugą stronę rzeki:

Do zaludnionego miejsca,
 Zatłoczonego miasta
 Które się nie zmieni
 Zanim żałość nie wyschnie. (I 16)

Cable ulega ich argumentom i wsiada do łódki:

Teraz Cable jest niesiony
Przez ciemne wody rzeki;
I nawet cień
Nie podążył za nim.

Na szerokiej rzece
Szarej jak morze
Flagi białej wody
Dotrzymują mu towarzystwa.

(I 16–17)

Mark Christhlf twierdzi, że trzech dżentelmeni, mówiący jednym głosem, reprezentują muzę sztuki lub poezji, jako że zapraszają Cable'a do miasta, którym jest Bizancjum, miasto sztuki¹¹. Należałoby tu dodać, że jest to Bizancjum w rozumieniu W.B. Yeatsa, który w znanym wierszu „Odjazd do Bizancjum” („Sailing to Byzantium”) opisuje to miasto jako miejsce, gdzie wielka sztuka zapewnia duchową wieczność i nieśmiertelność, podczas gdy ciało człowieka starzeje się w zastraszającym tempie i ulega rozkładowi. Wiersz Merwina redefiniuje zatem romantyczną koncepcję artysty jako estety. Poeta-artysta musi być kimś unikalnym i wielkim; musi poświęcić siebie i swój talent na ołtarzu ludzkości, a nie dla bezpośredniej rodziny. Ażeby doświadczenie stało się zrozumiałe, musi zamienić się w mit; natomiast warunkiem powstania mitu jest wygnanie, samotność i uniwersalność. Przywołuje to na myśl twierdzenie Jamesa Joyce'a, że artysta ma być „kapłanem wyobraźni”, który jest w stanie zamienić nudną codzienną powszedniość w wielką sztukę. Powyżej cytowane dwie ostatnie zwrotki ballady zawierają takie właśnie przesłanie – zaakceptowanie przez Cable'a artystyczno-estetycznego powołania.

¹¹ Mark Christhlf, dz. cyt., str. 4.

Nie jest to jednak jedyna interpretacja tej ballady. Rzeka, Piątkowy Strumień, przypomina Styks, mityczną rzekę życia i śmierci, a trzech dżentelmeni oferujący przeprawę na drugą stronę, gdzie zaczyna się życie wieczne, przypominają przewoźnika Charona i reprezentują śmierć. Z punktu widzenia trzech dżentelmenów, śmierć jest nieodłączną częścią ludzkiej egzystencji, a tymczasem Cable fundamentem swego życia uczynił materializm i indywidualizm. Dla niego ważne jest ciało i przyjemności cielesne:

Szkielet któremu tak byłem oddany
I który był moim błogosławieństwem,
[...]
Teraz, biedny, porzucony w błocie
Przy Strumieniu Piątkowym
Może mnie już nie pamiętać
W połowie tak czule. (I 16)

John Cable to uosobienie konsumpcyjnego podejścia do życia, materializmu i gratyfikacji. Znamienne jest to, że Cable nie identyfikuje się z żadną większą społecznością, jest natomiast przywiązany do swoich domowych i rodzinnych obowiązków, bo na tym zyskuje jego ciało, traktowane jako serdeczny towarzysz, o którego trzeba dbać. Trzej dżentelmeni odrzucają wyjaśnienia Cable'a:

Nie pozwolili mu pielęgnować zmartwienia;
Powiedzieli, „Dajemy ci nasze słowo:
Biedactwo jest zrobione z cierpliwości;
Nie powie ani słowa”. (I 16)

Według Christhilfa, „ciało można wytrenować, aby się nie sprzeciwiało”¹², a cytowane słowa można rozumieć jako odrzucenie materialistycznego punktu widzenia, bo ciało

¹² Tamże.

w ostatecznym rozrachunku przestaje istnieć. Głównym zagadnieniem jest tu etyczny problem istnienia rozpatrywany w kategoriach filozoficznych, którego konkluzją jest negacja ciała, jego potrzeb i przyjemności jako podstawy bytu człowieka.

Nasuwa się jeszcze jedna interpretacja ballady o Johnie Cable'u, która bynajmniej nie wyklucza innych, przedstawionych powyżej. Mianowicie, biorąc pod uwagę imię i nazwisko, bardzo amerykańskie, ale mieszkańcom Anglii, Irlandii czy Ameryki kojarzące się z niższym statusem społecznym, wiersz Merwina mógłby być postrzegany jako próba przeniesienia zachodniego, europejskiego mitu ludowego antybohatera na grunt amerykański, podobna do adaptacji niemieckiej legendy ludowej „Peter Klaus” w „Rip Van Winkle” przez Washingtona Irvinga w latach dwudziestych XIX wieku.

Wydaje się, że na stosunek Merwina do kulturalnej schedy zachodniej cywilizacji jako niekwestionowanego autorytetu duży wpływ wywarła nie tylko twórczość, ale i osobowość Roberta Gravesa. Kiedy Merwin pracował w domu Gravesa na Majorce jako nauczyciel jego syna, miał okazję poznać dokładnie modernistyczny prąd kulturowy reprezentowany przez Gravesa, W.B. Yeatsa i Edwina Muira¹³. Ujmując całe zagadnienie w dużym skrócie, można by powiedzieć, że dla sporej grupy literatów, szczególnie poetów, nowoczesne pojęcia zakładające postęp intelektualny i naukowy, jak również materializm i racjonalną świadomość, były nie do zaakceptowania, ponieważ dyskredytowały opis świata oparty na wyobraźni. Poeci znaleźli inspiracje w mitach celtyckich i germańskich, które przetrwały w ludowej mitologii Walii i Irlandii¹⁴.

¹³ Szerzej pisze o tym Mark Christhlf, dz. cyt.

¹⁴ Tamże.

Kiedy Merwin zetknął się z Gravesem, ten akurat opracował studium zatytułowane *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (w Polsce wydane jako *Biała bogini*)¹⁵. To kulturoznawcze dzieło, wymykające się klasyfikacji, nie jest bowiem ani typową pracą naukową, ani też fikcją literacką, poszukuje wspólnego pierwiastka żeńskiego w różnych religiach i mitologiach. Ten wspólny mit łączący wszystkie mity to według Gravesa „biała bogini”, znana w niektórych wierzeniach jako bogini księżycy, która sprawuje pieczę nad naturalnymi procesami życia i śmierci, tworzenia i niszczenia, oraz zmianami pór roku. Graves opisuje prymitywne kultury matriarchalne i ich obyczaje oraz rytuały, z których najważniejszy to ten, w którym królowie byli składani w ofierze, aby zdobyć przychyłność bogini. W jednym z głównych mitów dusza złożonego w ofierze króla-słońca przebywała w podmorskim ogrodzie-czyśćcu, oczekując na rezurekcję. W trakcie uwięzienia króla świat zamierał, po jego uwolnieniu nadchodziła dla świata pora odnowy. Graves twierdził, że poeta jest jak uwięziony król: powinien uczynić boginię swoją muzą. Bogini miałyby się odwdziaczyć, przynosząc ludzkości okres fizycznego i duchowego odnowienia.

Biała bogini najwyraźniej zawładnęła wyobraźnią Merwina, gdyż to ona dominuje w tomach *A Mask for Janus* oraz *Dancing Bears* pomimo faktu, że poeta czerpie również z wielu innych mitów i różnych tradycji mitologicznych; poza tym, jak to uważa Alice Benston, nie stroni on od syntetyzowania kilku mitów w jeden oraz często zmienia ich szczegóły, podkreślając wspólne cechy występujące w wielu wersjach lub tradycjach mitologicznych¹⁶. Obecne są w tych tomach poezji trzy największe

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Zob. Alice Benston, „Myth in the Poetry of W.S. Merwin”. [W:] *Poets in Progress: Critical Prefaces to Thirteen Modern American Poets*. Red. Edward Hungerford. Evanston: Northwestern University Press, 1967, str. 179–204.

mitologie: klasyczna, hebrajska oraz chrześcijańska, wraz z ich bohaterami i legendami, które Merwin traktuje jako pole badań i eksperymentu literackiego. Według Marka Christhila, mitu białej bogini można się dopatrzeć również tam, gdzie nie jest on wyraźnie rozpoznawalny, na przykład w wierszu „Na wschód od słońca i na zachód od księżyca” z tomu *Tańczące niedźwiedzie*, który rozpoczyna się poniższymi słowami:

Powiedzmy, że ten rok jest rokiem feniksa.
 Zwyczajne słońce i powszedni księżyc,
 Obracając się jak zwykle, są zbyt tajemnicze
 Chyba że te, które nie są ani słońcem, ani księżycem
 Przyjmą ich maski i orbity i zaczną snuć
 Opowieść, która nie jest ani solarna, ani księżycowa
 Tylko historię, która może być ludzka. Czym jest człowiek
 Którego człowiek może rozpoznać, chyba że nieludzkie
 Słońce i księżyc, kryjąc się za maskami człowieka,
 Przędą przed nim taką opowieść, że on
 – Rozpoznając siebie w dziwnej przypowieści –
 Przez pomyłkę bierze ją za przenośnię swej własnej,
 Uśmiechając się jak do znanej tajemnicy? (I 62)

Akcja poematu rozpoczyna się w zimie, kiedy w domostwie biednego wieśniaka żyjącego na odludziu pojawia się biały niedźwiedź, prosząc ojca o rękę najmłodszej córki. Po tygodniu – tyle czasu potrzebowała córka, aby podjąć decyzję o połączeniu swego losu z bestią – wyrusza na plecach niedźwiedzia do jego siedziby, wspaniałego pałacu. Niedźwiedź jest bowiem księciem, który – jak twierdzi – przez rok jeszcze musi pozostać w przebraniu. Prosi wybrankę o zaufanie i cierpliwość, ale ona nie dotrzymuje słowa. Po rozmowie z matką, która podaje w wątpliwość historię niedźwiedzia, bierze w nocy świecę i spogląda na piękne, ludzkie oblicze swego tajemniczego męża. Niestety, krople wosku budzą go i czar pryska; książę musi wrócić do pałacu

swjej macochy, która rzuciła na niego czar, natomiast jego wybranka stwierdza, że zamek i królestwo zniknęły. Nie pozostaje jej nic innego jak tylko wyruszyć na poszukiwanie niedostępnego pałacu leżącego dalej niż sięgają marzenia, czyli „na wschód od słońca i na zachód od księżycy”. Po wielu trudach dziewczyna odnajduje swego księcia na wyspie, budzi go z zaklętego snu, a on wybiera ją za małżonkę, bo tylko ona potrafi usunąć plamy z wosku na jego koszuli. Magiczne koło się zamyka w tym punkcie i następuje szczęśliwe zakończenie.

Najbardziej rozpoznawalnym dla większości czytelników pierwowzorem tej opowieści jest zapewne mit o Amorze i Psyche. Istnieje też źródło, jeszcze bardziej zbliżone do poematu Merwina, a mianowicie opowieść „Na wschód od słońca, na zachód od księżycy”, norweska wersja opowieści Apulejusza „Kupidyn i Psyche” (z *Metamorfoz*), z dodatkami folkloru północy, takimi jak trolle i duże białe niedźwiedzie. W połowie XIX wieku legenda ta została spisana przez Petera Asbjornsen, a następnie przetłumaczona, a raczej opowiedziana po angielsku, przez George’a W. Dasenta. Mark Christhilf jednak interpretuje poemat Merwina jako ilustrację mitu białej bogini¹⁷. Biały niedźwiedź-książę jest według niego uosobieniem króla-słońce, jego macocha to biała bogini, a biedna dziewczyna jest uosobieniem poety, który również odgrywa częściowo rolę króla-słońce, identyfikując się z nim, dając mu, poprzez swoje wysiłki, szansę na zdobycie przychylności białej bogini. Ich sukces oznacza nastąpienie okresu odnowy.

Jednym z wiodących tematów w tej historii jest istota poezji i relacja między wyobraźnią i obiektywnym światem rzeczywistym (którego istnienie też jest podawane w wątpliwość). Ta niepewność znajduje odzwierciedlenie w słowach córki wieśniaka:

¹⁷ Mark Christhilf, dz. cyt., str. 9.

A kim ja jestem, jeśli ta historia jest nieprawdziwa? (I 65)

„Wszystkie metafory”, powiedziała, „to magia”. Niech się zamienię w obracającą latarnię,

Niech w tej różnorodności będę prawdziwa.

Ale niech opowieść ta będzie improwizacją

Cały czas, i niech przez wszystkie powtórzenia

Trochę się różni od siebie, jak gdyby

to były błędy; a ja jako pani o cudzoziemskich manierach

będę mogła zaśpiewać we własnych włosach. (I 75)

Magia i metafora łączą się, aby opowiedzieć o ludzkich marzeniach, pragnieniach i cierpieniach, ale przede wszystkim o niewinności i miłości. Edward J. Brunner¹⁸ twierdzi, że *Tańczące niedźwiedzie* to zbiór wierszy o miłości, a kochankowie w „Na wschód od słońca, na zachód od księżyca” zachowują się nietypowo, to znaczy nie uciekają do swego doskonałego świata, lecz wolą żyć w niedoskonałym świecie ze wszystkimi innymi i zachwycają się nim, pozyskując go na nowo; wyróżniają się przy tym niewinnością. Córka wieśniaka jest szczęśliwa do momentu, kiedy to, za poradą swej matki, zapala świecę i podziwia pięknego księcia. Przez swoje zainteresowanie fizycznym wyglądem księcia traci ukochanego. Fizyczne piękno jest niczym, „puste jak szklane bażanty i kamienne kaczkę”¹⁹, bo tylko jej zachwyty odczuwany w ciemności był prawdziwy, wewnętrzny. Córka wieśniaka traci tę niewinność, ale odzyskuje ją poprzez cierpliwość, wytrwałość i ufność, czego symbolem jest odzyskanie białego koloru przez koszulę księcia. „Niewinność sama w sobie nie wystarcza; można ją tylko stracić”²⁰. Miłość i wyobraźnia łączą się w jedną całość. Merwin wydaje się twierdzić, że tylko miłość pozwala mu wierzyć w magię poetyckiej wy-

¹⁸ Edward Brunner, dz. cyt.

¹⁹ Tamże, str. 32.

²⁰ Tamże, str. 33.

obrażni, w siłę muzy, w możliwość stworzenia nowego świata; taka jest konkluzja tej przepięknej i wzruszającej baśniowej opowieści. Pierwszy wers konkluzji jest powtórzeniem pierwszego wersu poematu:

Powiedzmy, że ten rok jest rokiem feniksa.
 Teraz, nawet teraz, nad skalistym wzgórzem
 Tropikalny, świetlisty księżyc, zmieniając
 Swe śmiertelne przebrania w oku człowieka,
 Tworzy obraz, w którym istnieje świat. (I 75)

Jak to podkreśla sceptyczny ptak śpiewający na drzewie: „Cała magia jest tylko metaforą”; zapewne dlatego Merwin poświęca tak dużo uwagi metaforze i innym figurom językowym. Oto przykład wyjątkowo bogatego języka:

Kiedy niedźwiedź zapukał, drzwi otwarły się szeroko. Ich oczy
 Wyolbrzymione w ciemności, sala na którą weszli
 Płonęła między lustrami, między półfilarami
 Z żółtego chryzolitu; na ścianach z mosiądzu
 Złote gałęzie martwych drzew genealogicznych
 Umocowane świece i dzikie pochodnie których płomienie
 Wznosiły się nieruchomo niczym brylanty. Pod płomiennym
 Drzewem granatu ze szklanymi liśćmi, utopiony
 W basenie z berylu morskiej zieleni niczym w nieruchomej
 wodzie
 Złoty łosoś wisiał. A zaden dźwięk nie dochodził. (I 63–64)

Oryginalna i wyjątkowa pod względem poetyckiego obrazowania poezja w tomie *Tańczące niedźwiedzie* zachwyciła wielu krytyków. Dla Harveya Grossa, język poematu „Na wschód od...” jest tak błyskotliwy jak ten w „The Eve of St. Agnes” lub „Lamii” Johna Keatsa²¹. Wiersz obfituje w zapadające w pamięć porównania, często humorystyczne („Księżyc był tak chudy jak córka

²¹ Harvey Gross, „The Writing on the Void: The Poetry of W.S. Merwin”. [W:] *The Iowa Review* 1.3 (1970), str. 92–106.

biednego człowieka” / „The moon was thin as a poor man’s daughter”, „Drzwi / zniknęły niczym twarz w zamąconej wodzie” / „the door / Vanished like a face in ruffled water”, „Została powitana niczym utracona pora roku” / „She was greeted like a lost season”, „Dzień cały znowu spacerowała w zamożności lata” / „Daylong she walked again in affluent summer”), a naruszenie tradycyjnych ograniczeń kolokacyjnych powoduje nowe, świeże znaczenie wydobyte z nietypowego zestawienia epitetów z rzeczownikami (zamożne lato), niemniej pozostaje w sferze dość konwencjonalnej. Należy także podkreślić, że Merwin często stosuje animizacje („Pod koniec jesieni mur zagoił się za nimi” / „At the end of autumn / The wall healed behind them”, „służalcze firanki” / „obsequious curtains”).

Opisany w tym rozdziale poemat „Na wschód od słońca...” dobrze ilustruje sposób wykorzystania mitu, a raczej wielu zespojonych mitów, który był bardzo charakterystyczny dla wczesnej twórczości Merwina, co podkreśla większość krytyków zajmujących się analizą jego poezji. Sam poeta wypowiadał się wielokrotnie na ten temat, ale wypowiedzi te rzucają niewiele światła na rolę mitu w jego procesie twórczym, zwłaszcza że koncepcje Merwina na ten temat często ulegały zmianie. Merwin stwierdził między innymi, że poezja z natury jest mityczna, że „prawdziwe użycie języka jest w jakimś sensie mityczne”, jak również że „język jest mitem” i że „język jest artykulacją mitu”²². Wykorzystywanie mitów już funkcjonujących w kulturze i adaptowanie ich do własnych celów widać nadal w kolejnym tomie poezji, „Green with Beasts”, w którym podróż do świadomości świata zwierzęcego oraz medytacja nad tajemniczym światem, istniejącym na pograniczu człowieczeństwa i zwierzęcości, staje się źródłem mitu.

²² Wszystkie cytaty za H.L. Hix, dz. cyt., str. 23.

W wierszu „Lewiatan” („Leviathan”), pochodzącym z tomu *Zielono od bestii* (*Green with Beasts*, 1956), opis lewiatana nie zawiera wielu szczegółów ani konkretnych informacji, jest natomiast impresją związaną z trwogą, jaka opanowuje człowieka w obecności największego zwierzęcia na kuli ziemskiej. Ze względu na stylizację tego tekstu na wiersz staroangielski przedstawię jego fragment w oryginale, wraz z prowizorycznym tłumaczeniem mającym na celu przekazanie treści, ale nie podejmującym próby oddania wersyfikacji i aliteracji. Lewiatan przedstawiony jest w następujący sposób:

This is the black sea-brute bulling through wave-wrack,
 Ancient as ocean's shifting hills, who in sea-toils
 Travelling, who furrowing the salt acres
 Heavily, his wake hoary behind him,
 Shoulders spouting, the fist of his forehead
 Over wastes gray-green crashing, among horses unbroken
 From bellowing fields, past bone-wreck of vessels,
 Tide-ruin, wash of lost bodies bobbing
 No longer sought for, and islands of ice gleaming,
 Who ravening the rank flood, wave-marshalling,
 Overmastering the dark sea-marches, finds home
 And harvest [...]

(I 99)

[To ta czarna morska bestia niczym byk torująca sobie drogę
 przez fale
 Starożytna niczym oceanu ruchome wzgórze, w morzu pracy
 Podróżując, przeorywuje słone morgi
 Ciężko, jej ślad siwy za nią,
 Ramiona tryskają, pięść czoła
 Przez szaro-zielone wody tłucze, wśród nieujarzmionych koni
 Z pól ryczących, obok kości wraków okrętów,
 Ruin przyplwów, straconych ciał rzucanych przez wodę
 Których nikt nie szuka, i wysp lodu błyszczących,
 Płądruje ciemne masy wody, rozkazuje falom,

Opanowuje ciemne kresy morza, odnajduje dom
I żniwa [...]]

Próba bliższego poznania tego ssaka bywa dla człowieka ekstremalnym doświadczeniem. Ciemna, lodowata głębia może być wręcz zabójcza:

The hulk of him is like hills heaving,
Dark, yet as crags of drift-ice, crowns cracking in thunder,
Like land's self by night black-looming, surf churning and trailing
Along his shores' rushing, shoal water boding
About the dark of his jaws; and who should moor at his edge
And fare on afoot would find gates of no gardens,
But the hill of dark underfoot diving,
Closing overhead, the cold deep, and drowning. (I 99)

[Cielsko jego jak wzgórze podnosi się i opada,
Ciemne, jak odlamy dryfującego lodu, korony pękające z hukiem
pioruna,
Niczym łąd wyłaniający się z czarnej nocy, o który rozbija się
kpiel i opływa go
Przyśpieszając wzdłuż brzegu, badając płytkie wody
Wokół czerni jego szczęk; a ten kto przycumuje przy jego
krawędzi
I wyruszy dalej na piechotę, nie znajdzie furtek żadnych ogrodów,
Tylko nurkujące wzgórze ciemności pod stopami,
Zamykającą się nad głową, zimną głębię, i utopienie.]

Trzecia część wiersza kontynuuje odniesienia mityczne, zarówno biblijne, jak i literackie:

He is called Leviathan, and named for rolling,
First created he was of all creatures,
He has held Jonah three days and nights,
He is that curling serpent that in ocean is,
Sea-fright he is, and the shadow under the earth.
Days there are, nonetheless, when he lies
Like an angel, although a lost angel

[...]
 Waits; with one eye he watches
 Dark of night sinking last, with one eye dayrise
 As at first over foaming pastures. He makes no cry
 Though that light is a breath. The sea curling,
 Star-climbed, wind-combed, cumbered with itself still
 As at first it was, is the hand not yet contented
 Of the Creator. And he waits for the world to begin. (I 99–100)

[On zwie się Lewiatan, tak nazwany od wędrówki
 Pierwszy stworzony ze wszystkich stworzeń,
 To on miał Jonasza przez trzy dni i noce,
 To on jest zwiniętym węzem, który jest w oceanie,
 Postrachem mórz jest on, i cieniem pod ziemią.
 Niemniej jednak są dni, kiedy leży on
 Jak anioł, chociaż zagubiony anioł,

[...]
 Czeka; jednym okiem obserwuje
 Ciemność nocy zapadającą na końcu, jednym okiem jutrzeńkę
 Jak najpierw nad spienionymi pastwiskami. Nie wydaje głosu
 Choć to światło to oddech. Morze się zwija,
 Pokryte gwiazdami, wyczesane wiatrami, wygładzone i spokojne
 Tak jak było na początku, ręka jeszcze niezadowolona
 Stwórcy. A on czeka na początek świata.]

Wieloryb przedstawiony jest jako stworzenie o przerażającej sile, reprezentujące gwałtowne i zdradliwe siły natury, które wzbudza w człowieku nieopanowany strach i poczucie obezwładniającej bezradności. Wieloryb jest ogromny, potężny i przerażający, nie jest jednak, tak jak w *Moby Dicku* Melville'a, symbolem nadnaturalnej złośliwości. Wieloryb Merwina funkcjonuje bowiem w harmonii z resztą przyrody; olbrzym nie narzuca nikomu swojej woli i nie zmienia równowagi sił w przyrodzie. Szczególnym momentem łączącym świat człowieka i zwierzęcy jest opis wieloryba obserwującego wschód

słońca nad oceanem, podkreślający jego zdolność do patrzenia w przyszłość i w przeszłość.

W „Lewiatanie” widać wpływ kilku źródeł. Bodaj czy nie najważniejszym jest „Wieloryb” („The Whale”), anglosaksoński poemat z X wieku zamieszczony w tomie wierszy znanym jako „Księga z Exeter” („The Exeter Book”). To z niego pochodzi tak zwany wiersz anglosaksoński: cztery mocne akcenty i towarzysząca im aliteracja trzech z czterech akcentów, częste użycie złożonych rzeczowników i zmieniający się szyk wyrazów. Inne źródła to Stary Testament, szczególnie księgi Genesis, Hioba i Jonasza, oraz klasyk XIX-wiecznej literatury amerykańskiej, „Moby Dick” Hermana Melville’a z 1851 roku, do którego nawiązuje uwaga o etymologii słowa „whale”. Rozszerzona metafora na początku sugeruje, że ocean jest jak olbrzymie pole, a wieloryb to wół lub byk ciągnący pług i zbierający plon. Nikt i nic nie może stanąć mu na drodze albo powstrzymać jego marszu. Porównanie wieloryba do wyspy, czy też do lądu, o który rozbijają się fale morza, pochodzi najprawdopodobniej z „Księgi z Exeter”, w której żeglarze cumują przy wielorybie, myśląc, że to ląd, i rozpalają ogień, a wtedy wieloryb nurkuje w głąb oceanu, topiąc ich wszystkich. Odniesienia do Starego Testamentu i do „Moby Dicka” sugerują, że wieloryb to olbrzymia siła, wzbudzająca lęk i strach, nie bez powodu stworzona przez Boga jako pierwsze zwierzę na ziemi. Natomiast pod koniec wiersza, w okresie ciszy i wyczekiwania, wieloryb wydaje się stawać symbolem odrodzenia, czekającym na narodzenie się na nowo niedokończonego świata. Według biblijnych legend, najstarsze zwierzę świata nie morze umrzeć i będzie istnieć tak długo, jak będzie istnieć Ziemia. Ze Starego Testamentu pochodzi wizja wieloryba jako pana mórz i anioła Boga, który jest nieśmiertelny tak jak moc boska.

„Lewiatan” jest jednym z najbardziej znanych wierszy Merwina i był interpretowany na rozmaite sposoby. Edward Brun-

ner²³ twierdzi, że metamorfoza wieloryba (i zarazem wiersza) jest jego najbardziej uderzającą cechą. Najpierw lewiatan jest bestią, aby potem zostać prawie słodkim aniołem. Zarówno wieloryb, jak i ocean wydają się na początku niedokończone i nie-dookreślone, więc ta nagła zmiana jest uzasadniona. Dla Marka Christhilfa najważniejszy jest ocean, który jest symbolem „zasady miłości i odrodzenia”²⁴ w procesie stworzenia, a dla Merwina uosobieniem badań i odkryć, również w dziedzinie literatury, poeta szuka bowiem natchnienia w przyrodzie i nowych możliwości percepcji poetyckiej.

Zasadniczą cechą wieloryba jest jego starość; cecha ta jest uwypuklona przez formę wiersza, w udany sposób stylizowaną na starą. Jednym z użytych przez Merwina zabiegów jest zastosowanie wspomnianego powyżej wiersza anglosaksońskiego ze specyficzną wersyfikacją, o której wspomniałem powyżej. Należy również podkreślić aliterację, widoczną na przykład w następujących wersach: „This is the black-sea brute bulling through wave-wrack” (wers 1); „Star-climbed, wind-combed, cumbered with itself still” (wers 37), z twardym dźwiękiem „c” oraz syzcącym „s”; „seething soothes to stillness” (wers 32)²⁵. Poeta używa również złożonych słów typu: „wave-marshalling”, „star-climbed”, a składnia jest również zmieniona na bardziej archaiczną, przypominającą anglosaksońską.

Technicznie, wiersz jest dużym osiągnięciem i zyskał Merwinowi uznanie krytyków. Dla przykładu, Paul H. Wild²⁶ uważa, że wiersz Merwina należy porównać z „The Second Coming”

²³ Edward Brunner, dz. cyt.

²⁴ Mark Christhilf, dz. cyt., str. 14.

²⁵ Cheri Davis analizuje warstwę dźwiękową wiersza i dźwiękonaśladowczy charakter użytych słów. Zob. Cheri Davis, *W.S. Merwin*. Boston: Twayne, 1981.

²⁶ Paul H. Wild, „Hearing Poetry: W.S. Merwin’s ‘Leviathan’”. [W:] *The English Journal*, 56.7 (1967), str. 954–957.

Yeatsa, z tym że dla Merwina jeszcze ważniejszy jest język, który zdaniem Wilda stanowi jego największe osiągnięcie w tym utworze. Choć to forma wiersza wzbudziła największe uznanie krytyków, dla niniejszego studium istotne jest to, że wiersz ten jest znakomitym i reprezentatywnym przykładem stosunku Merwina do przyrody i do zwierząt w pierwszym okresie jego kariery poetyckiej. Widać w tym wierszu wyraźnie, że prawie w całości wizja przyrody jest określona przez podejście mityczne. Opis oceanu jest dwuznaczny. Jest on przedstawiony jako miejsce śmierci: ciemne, zaśmiecone wrakami statków i ciałami martwych zwierząt. Dla ludzi, istot lądowych, nieprzyjazne masy wody to rzeczywiście miejsce śmierci. W wierszu pojawia się jednak również druga grupa określeń dotycząca oceanu, nawiązująca do morza jako pola uprawnego, źródła pożywienia dla wieloryba. Dla niego morze to dom; ocean daje mu życie i jest jego żywicielem.

Podsumowując, można stwierdzić, że odzwierciedlone w tym wierszu podejście do świata przyrody jest stosunkowo tradycyjne. Wnosi niewiele nowego do istniejącego już w kulturze obrazu zarówno oceanu, jak i wieloryba. Przyroda jest potężna i przerażająca dla człowieka, jak to ilustruje obraz oceanu. Potęgi oceanu nie boi się jednak wieloryb, który jest najpotężniejszym wśród żywych istot stworzonych przez Boga. Pokonuje on ocean, rządzi falami, ale następnie czeka cierpliwie na to, co stanie się dalej. Tradycyjne podejście do tematu relacji między człowiekiem i przyrodą – topos potężnej przyrody i słabego człowieka – jest wsparte stylizowaną formą wiersza. Archaiczna forma powoduje odsunięcie niebezpieczeństwa od czytelnika, a sam lewiatan z tym, co reprezentuje, staje się mało istotny w odniesieniu do otaczającej czytelnika rzeczywistości. Podczas gdy staroangielska wersyfikacja, forma średniowiecznego bestiariusz oraz rytm czynią z tego wiersza małe arcydzieło, jego

treść jest określona i ograniczona przez istniejące mity, legendy oraz tradycyjną narrację.

Nieco inne jest podejście Merwina do przyrody w wierszu „Góra” („The Mountain”), z tomu *Zielono od bestii*, który wprowadza elementy azjatyckiej mitologii²⁷. W azjatyckiej legendzie olbrzymia góra łączy na swym szczycie, który stanowi centrum świata, ziemię z niebiosami:

Tylko niezwykle rzadko, kiedy niebieskie powietrze,
 Chociaż czyste, nie jest zbyt oślepiające (jak, powiedzmy,
 W szczególnym momencie właśnie o zmierzchu na jesieni)
 Albo jeśli chmury rozproszą się nagle
 Pomiędzy ulewami na wiosnę, można dostrzec wznoszące się
 Zbocza dostatecznie dobrze, aby nazwać je konturami; a nawet
 Rzadziej można spojrzeć powyżej linii drzew. Wtedy
 W zdumieniu rozpoznajemy
 To, co niby zawsze wiedzieliśmy:
 Że jest to, w rzeczy samej, góra; nie tylko
 To ograniczające znaczenie czegoś niepłaskiego
 Uniemożliwiającego pójście gdzieś indziej
 Niż w górę lub w dół, aż zaczyna nam świtać
 Że to zbocze, skoro jest tak nieuchwytnie
 A zarazem tak nieuniknione, musi być niczym innym
 Jak nami samymi; że wyrosliśmy z jedną
 Nogą krótszą od drugiej, i że zdeformowalibyśmy
 Najrówniejsze środowisko do naszego zniekształconego
 Stanu, jak to się mówi o pewnych górskich stworzeniach.

(I 120–121)

Góra z wiersza Merwina jest centralnie położona w masywie górskim i wyższa od wszystkich innych otaczających ją gór. Jej szczyt tonie w chmurach, ale nawet gdyby chmur nie było, nie można by jej zobaczyć, ponieważ ludzki wzrok nie sięga tak daleko. Miejsce, w którym nikt nigdy nie był, wymaga potwierdzenia

²⁷ Mark Christhilf, dz. cyt., str. 13.

swego istnienia poprzez ludzką obecność. Tymczasem, jak opowiada podmiot wiersza, wszelkie wysiłki, aby wspiąć się na szczyt góry, nawet z najbardziej technologicznie zaawansowanym sprzętem, spełzły na niczym, a niewielu śmiarków zdołało powrócić. Na pewnej wysokości warunki na górze zmieniają się całkowicie, wieje tam nieustający wiatr i panuje hałas przypominający grzmoty piorunów i bicie skrzydeł. Te warunki powodują, że ci, którzy stamtąd wracają

[...] w większości
 Byli ogłuszeni, niektórzy na zawsze; niektórzy oślepli,
 Często nieuleczalnie; wszyscy
 Bez wyjątku byli oślepieni, jak przez olbrzymie światło. A ci
 Którzy być może zaszli najdalej i wrócili, stracili
 Najwyraźniej zdolność używania naszego języka,
 Lub jeśli mówili, bełkotali bez związku
 O ciszy wybuchającej z panującego jazgotu, o czasie
 Upływającym tam lecz nie tu, czego nie mogliśmy zrozumieć,
 O czasie, którego w ogóle nie było. (I 122)

Narrator, który umieszczony jest w bliżej niesprecyzowanych czasach współczesnych (wspomina bowiem o nowoczesnym sprzęcie i wyciągach narciarskich), prowadzi dziwny, intrygujący wywód, jego dyskurs zawiera bowiem elementy baśniowe, podane tonem staromodnej przypowieści; mówi cały czas w liczbie mnogiej „my”, tak jakby reprezentował mieszkańców jakiegoś terenu i relacjonował ich tradycyjną legendę, ale równocześnie wtrąca znieśnacka rzeczowe, współczesne i nieco akademicko brzmiące uwagi:

[...] Te charakterystyczne
 cechy górnych zboczy – zwłaszcza zaburzenia
 poczucia czasu, oraz oślepienia – zdają się od zamierzchłych
 czasów wzbudzać spekulacje. (I 122)

Narrator następnie stwierdza, że istnieje tradycyjne wyjaśnienie tych tajemniczych zjawisk, osłepiającej światłości i wykolejenia poczucia upływu czasu – w postaci legendy, którą przytacza. Otóż król-kapłan, który w zamierzchłych czasach zdobył szczyt i spędził tam pewien czas, powrócił, lśniąc od światła, przyniósł wiedzę tajemną i zachowywał się „lodowcowo gwałtownie” (co zostało później zinterpretowane jako mądrość, dodaje narrator swoim „współczesnym” głosem). Legenda głosi, że król-kapłan ponownie zejdzie z góry, są też tacy, którzy twierdzą, że góra spadnie na nich, a nawet tacy, co uważają, że już spadła:

Są tacy, którzy twierdzą, że zawali się na nas. Ona
 Zawali się. I ci którzy twierdzą, że już się
 Zawaliła. Już się zawaliła. Czy my nie
 Widzieliśmy jak zawala się w cień, wieczór po wieczorze,
 Poprzez wszystko, co dotykalne [...] (I 123)

Istotny jest tu wątek nadchodzącego, przewidywanego zagrożenia, które powiązane jest z cieniem. Kilka lat później, w tomie *The Lice*, pojawi się utwór „The Last One” („Ostatnie”), w którym ten wątek zostanie podjęty ponownie i znacznie rozbudowany. Przez cały utwór przewija się motyw ograniczeń ludzkiej percepcji:

Wierzy się, że jeśli ktoś mógłby zobaczyć ją
 Całą, jej kształt mógłby rozjaśnić sprawę, ale to
 Jest niemożliwe, bo z odległości, z której w teorii
 Można by zobaczyć ją całą, byłaby niewidoczna. (I 121)

Nie jesteśmy w stanie objąć zjawiska umysłem, jeśli jest zbyt rozległe, ale przyglądając się szczegółom, też nie mamy oglądu całości. Merwin, w charakterystyczny dla siebie sposób, zostawia rozległe pole do interpretacyjnych wysiłków, nie dając wskazówek co do metaforycznego zrozumienia góry. Dla

przykładu, Edward Brunner²⁸ sugeruje, że wiersz przedstawia analogię między górą a poezją; ta błyskotliwa teza jest jednak trudna do obronienia ze względu na duży stopień uogólnienia i arbitralny charakter interpretacji. Nie wnosi ona też wiele nowego do zrozumienia stosunku poety do przyrody. Mity i legendy wzbogacają percepcję góry, nadają jej nowy, głębszy wymiar, sugerują tajemnicę i uduchowienie. W konsekwencji następuje identyfikacja wyobraźni poety z tym elementem środowiska naturalnego. Posuwając się tropem uniwersalizmu, można by powiedzieć, że poeta podkreśla jedność całego stworzonego świata, szczególnie wtedy, kiedy stwierdza możliwość, że zbrocze tej góry to my, ludzie.

Wiersz zaprasza do najrozmaitszych innych interpretacji, zachęca do zastanowienia się, czy Merwin nawiązuje do Mojżesza, pisząc o królu-kapłanie, który otrzymał na górze wiedzę tajemną, która potem okazała się zbiorem plemiennych zakazów („tribal taboos”). Należy też wspomnieć, że poeci romantyczni, lub bohaterowie romantycznych poematów, doświadczali w miejscach odległych od cywilizacji, w obliczu pierwotnej przyrody, a szczególnie na szczytach górskich, obcowania ze wzniosłością (ang. *the sublime*). Mieli wrażenie bycia bliżej Boga. Nie było to doświadczenie przyjemne, raczej wstrząsające i wyczerpujące, ale wychodzili z niego w jakimś sensie mądrzejsi lub dowiadywali się czegoś o sobie. Śmiałkowie, którym udaje się wspiąć na górę w wierszu Merwina, również stają w obliczu czegoś nadprzyrodzonego – ale wracają oślepieni, ogłuszeni i pozbawieni mowy. Jeśli można sobie pozwolić na taką samą dozę wolności interpretacyjnej, z jaką piszą amerykańscy znawcy Merwina, można by odczytać ten wiersz jako ironiczne spojrzenie na ludzkość dowiadującą się prawdy o sobie i swojej relacji ze światem

²⁸ Edward Brunner, dz. cyt., str. 55.

naturalnym i o nadchodzącej katastrofie ekologicznej. Dla tych, którym udaje się wspiąć na górę, prawda jest ogłuszająca i oślepiająca. Dla tych, którzy tej prawdy nie znają, pozostaje tkwienie w nieświadomości i w niejasnym poczuciu, że coś złego się wydarzy (góra zapadająca się w cień).

Na tym etapie wyraźnie zaznacza się zmiana w poetyckim stylu Merwina. Zamiast perfekcyjnie dopracowanych wersów, idealnie wpisujących się w tradycyjne poetyckie formy, mamy podejście bardziej bezpośrednie i nieformalne. Merwin zachowuje jeszcze interpunkcję, ale jego wersy często przypominają prozę, pojawia się użycie cezury i takiego podziału na wersy, który przecina związki wyrazowe.

Edward Brunner²⁹ podkreśla inną zmianę w poetyce Merwina, która dokonała się na tym etapie jego twórczości: jego zdaniem, słowa mają być słyszane jako przybliżenia. W rezultacie, przeciwne znaczeniowo, mnożące się frazy poetyckie wędrują wzdłuż dwóch różnych osi, co jest widoczne szczególnie na samym początku wiersza. Bogata jest też warstwa dźwiękowa, czego nie widać w tłumaczeniu, ale oryginał, wykorzystujący asonans, harmonię, aliterację i wewnętrzny rym, jawi się niczym swoista muzyka.

Tom *Zielono od bestii* zawiera osiem wierszy o morzach, wyprawach żeglarskich i katastrofach morskich, zatonięciach statków oraz rozbitkach, a w następnym tomie, *Pijak w palenisku* (*The Drunk in the Furnace*), znaleźć można kolejnych dwanaście. Czym jest morze dla Merwina w tych wierszach i jaka jest jego rola? Wiersz „Dwa obrazy Alfreda Wallisa” („Two paintings by Alfred Wallis”) został zainspirowany przez obrazy zatytułowane „Podróż na Labrador” i „Szkuner pod księżycem”. Ich autor, Alfred Wallis (1855–1942), był żeglarzem i rybakim, który

²⁹ Tamże, str. 54.

w wieku 70 lat, po śmierci żony, został malarzem samoukiem, żeby lepiej radzić sobie z samotnością. Jako członek marynarki handlowej odbył wiele niebezpiecznych podróży między Kornwalią i Nową Fundlandią. Podczas jednej z wypraw jego statek ledwo przetrwał sztorm, przy czym konieczne było wyrzucenie ładunku świeżo złowionych ryb³⁰. Wallis jest uważany za prymitywistę, twórcę naiwnego malarstwa brytyjskiego, jednego z najbardziej oryginalnych artystów XX wieku. On sam uważał, że „obrazy nigdy nie są obrazami, ale rzeczywistymi wydarzeniami”³¹; w konsekwencji jego podejście do malowania cechuje świeżość, bezpośredniość oraz odejście od perspektywy. Skala, w jakiej przedstawiony był dany przedmiot, zależy w obrazach Wallisa od jego znaczenia, w związku z czym ryby mogą być większe od statku rybackiego, a ptaki większe od gałęzi. Obrazy Wallisa cechuje też dramatyczne podejście do obrazowania żywiołu, podkreślające jego potęgę, budzącą strach i grozę, a równocześnie też jego piękno. Podobnie jest w wierszu Merwina:

Dziś w nocy, kiedy morze cieknie jak wrzód,
 Napuszone jak siano i tak samo brzmiające,
 Gdzie pod ciemnością kapelusza żelazny
 Statek ślizga się, kipiąc [...]
 [...] tam jak skulone psy wysoka
 Ulica skupionych gór się pojawi
 Żeby nachylać się niczym olbrzymie ukryte kobiety,
 Niedotykalne jak dym, i podczas naszego przejścia, zadowolone
 Aż do samych intymnych zlewów ich zimna. (I 144–145)

³⁰ Edwin B. Mullins, *Alfred Wallis: Cornish primitive painter*. Londyn: Macdonald, 1967.

³¹ „Alfred Wallis”. [W:] *Biographies*. The Bookroom Art Press. <https://www.bookroomartpress.co.uk/alfred-wallis/>.

Narrator jest członkiem załogi, a jego opis jest w czasie teraźniejszym i przyszłym. Doświadczenie grozy i zimna jest bezpośrednie, góry lodowe spersonifikowane: pojawiają się w uścisku, niczym olbrzymie kobiety nachylające się nad małym statkiem i opierające się o niego. Drugi obraz Wallisa, „Szkuner pod księżycem”, przykuwający uwagę naiwną kompozycją i wyraźnymi kolorami, zainspirował cztery linijki tego wiersza:

Czeka gdzie prawie że bylibyśmy. Częściowo
Różowy jak język; unosi się wysoko na oliwnym
Pomarszczonym nocnym potopie, foki i chmury skrywające
Taką groźbę i piękno, jakich może nigdy nie zobaczymy. (I 145)

Przesłanie malarza i poety są podobne, morza i oceany są piękne, tajemnicze i groźne. Kontemplacja piękna to źródło największej przyjemności, ale w tym przypadku jest ona połączona z doświadczeniem strachu w obliczu śmierci. Wpływowy krytyk sztuki, Adrian Stokes, który znacznie przyczynił się do spopularyzowania twórczości Wallisa, zachwycał się użyciem koloru w jego obrazach³². Również Merwin zwraca uwagę na kolor: biel kojarzy się z zimnem i śmiercią, odcień lekko czerwony i różowawy z ciepłem i życiem, i tym jest mały statek na obrazie Wallisa i w wierszu Merwina.

³² Janet Sayers, *Art, Psychoanalysis, and Adrian Stokes: A Biography*. Londyn, Nowy Jork: Routledge, 2015.

Rozdział II

Merwin jako poeta ekologiczny

Poezja protestu

Jak to zostało wspomniane we wstępie do niniejszej książki, charakterystyczną cechą ekopoezji stanowi określona tematyka. Ekopoezję cechuje postrzeganie relacji pomiędzy ludzkością a środowiskiem naturalnym jako problematycznych, a nawet wrogich, oraz krytyka destrukcyjnego wpływu człowieka na przyrodę. Stąd ekopoezja często przyjmuje formę protestu przeciwko niszycielskiemu działaniu człowieka, a czasem formę ostrej krytyki całej cywilizacji Zachodu. W przypadku Merwina, wyraźnie widać, jak tego typu tematyka dochodzi do głosu w jego tomach poezji z lat sześćdziesiątych.

Na początku lat sześćdziesiątych Merwin wraz z żoną mieszkał głównie w Nowym Jorku, ale spędzał też dużo czasu w domu we Francji, jak również powracał do Londynu, gdzie, jak to obowiązkowo zostaje odnotowane w każdym dziennikarskim przedstawieniu życiorysu Merwina, poeta utrzymywał kontakty towarzyskie z Tedem Hughesem i Sylwią Plath. W tym okresie Merwin pracował dla najstarszego tygodnika w USA, *The Nation*, założonego w 1865 roku, w charakterze redaktora poezji¹. Jego poglądy polityczne uległy znacznej radykalizacji wskutek

¹ Podane w tym rozdziale informacje biograficzne pochodzą ze zbioru wywiadów wraz z życiorysem, *Conversations with W.S. Merwin*. Red. Michael

polityki zagranicznej Stanów Zjednoczonych, opartej na sile militarnej i interwencjach wojskowych, a zwłaszcza wojny w Wietnamie. Merwin zaczął też postrzegać sytuację świata znacznie bardziej pesymistycznie w obliczu kubańskiego kryzysu atomowego i nasilenia się napięć pomiędzy USA a Związkiem Radzieckim, grożących wybuchem światowego konfliktu nuklearnego, oraz z powodu rozczarowania amerykańską gospodarką wolnorynkową, którą odbierał jako drapieżną i marnotrawną. Zdaniem Adrienne Raphael, mieszkając w dużej mierze w Europie, Merwin był odsunięty od polityki Stanów Zjednoczonych, ale śledził wiadomości na bieżąco i bardzo przejmował się doniesieniami z kraju. Ten status zewnętrznego obserwatora dał mu pewne inne spojrzenie na wydarzenia, a połączenie głębokiego zaangażowania w śledzenie wydarzeń politycznych oraz zewnętrznej, oddalonej perspektywy nadało kształt jego nowej poezji². Merwin zaczął pisać bardziej radykalne wiersze, co stało się wyraźnie widoczne w *Ruchomym celu* (*The Moving Target*), tomie poezji wydanym w 1963 roku. Po publikacji tego tomu, a tym bardziej kolejnego zbioru poezji, zatytułowanego *Wszy* (*The Lice*), w roku 1967 stało się jasne, że Merwin nie zamierza kontynuować kierunku, w którym wcześniej podążał i który obecnie wydawał mu się odtwórczy i naśladowczy. Poezja z *Ruchomego celu* i *Wszy* zwraca się ku przyszłości i ma więcej odniesień do otaczającego świata. Ton wierszy jest przygnębiający i apokaliptyczny; odzwierciedlają one rozczarowanie i frustrację Merwina wydarzeniami z życia politycznego i ogólnym biegiem historii.

Wutz i Hal Crimmel. Jackson: University Press of Mississippi, 2015, oraz artykułu „A Poet of Their Own” Dinitii Smith. *The New York Times*, 19.02.1995.

² Adrienne Raphael, „Reading a Dysfunctional World: Why Merwin’s *The Lice* is needed now more than ever”. [W:] *Poetry Foundation*. 17.07.2017. <https://www.poetryfoundation.org/articles/143711/reading-a-dysfunctional-world>.

Towarzyszy temu zmiana formy wierszy na bardziej surową, pozbawioną interpunkcji.

Lata sześćdziesiąte to czasy stopniowego docierania do opinii publicznej informacji o stopniu zanieczyszczenia środowiska oraz dochodzenia do głosu jednostek nawołujących do ochrony środowiska naturalnego. W 1962 roku amerykańska biolog, Rachel Carson, publikuje książkę *Silent Spring*, traktującą o nadmiernym użyciu pestycydów w USA i doraźnych i długofalowych skutkach ich stosowania dla środowiska oraz zdrowia człowieka. W tym czasie opinia publiczna poruszona jest informacją o równoczesnym wyginieciu kilku gatunków ptaków. Rząd amerykański stopniowo zaczyna wprowadzać pierwsze przepisy regulujące zanieczyszczenie środowiska, ale dopiero w roku 1970 powstanie federalna agencja mająca zajmować się tym problemem (Environmental Protection Agency). Istnieje jednak równocześnie głębokie przekonanie, że korzystanie z zasobów natury, odkrywanie nowych złóż bogactw naturalnych i ich eksploatacja jest wręcz obowiązkiem człowieka; przekonanie to jest zresztą nadal bardzo silne, co znakomicie widać, jeśli się prześledzi na przykład aktualną debatę w USA dotyczącą wydobywania gazu i ropy naftowej z łupków oraz wierceń w szelfie kontynentalnym.

W odpowiedzi na tę sytuację, poezja Merwina staje się coraz bardziej zaangażowana ekologicznie. W połowie XIX wieku Walt Whitman w przedmowie do *Leaves of Grass* pisał, że duch Ameryki zawiera się w ekonomicznej aktywności, której celem było stworzenie nowego, lepszego świata dla ludzi kosztem zmian w przyrodzie. Whitman uważał, że zasiedlenie kontynentu północnoamerykańskiego było wyczynem godnym epickiej poezji i jako takie porównywalne jest do osiągnięć starożytności i wieków średnich. Podziw dla ludzi zdolnych do takiego wyczynu znalazł wyraz w wierszach w tomie *Leaves of Grass*:

Kocham wzrastać pod gołym niebem.
 Kocham ludzi żyjących pośród bydła i czujących
 smak oceanu i lasów,
 Kocham budowniczych i sterników okrętów,
 i tych, co dzierżą topory i młoty,
 i powożących końmi,
 Mogę jeść i spać z nimi co tydzień³.

Merwin sprzeciwia się ideałowi oraz zbiorowi zasad i wartości, któremu poetycki wyraz dał Whitman. Merwin widzi zasiedlanie kontynentu północnoamerykańskiego przez białych ludzi jako proces agresji i niekontrolowanego zniszczenia, które doprowadziło przede wszystkim do eksterminacji rodowitych mieszkańców tych ziem, zniszczenia ich języków oraz kultury materialnej i duchowej. Ażeby wyprzeć plemiona indiańskie z zajmowanych przez nie terenów, konieczne było zniszczenie ich środowiska naturalnego, co uzyskano poprzez masową wycinkę drzew. Wycinka drzew jest obrazem, który rozpoczyna wiersz Merwina „The Last One” („Ostatnie”) z tomu *Wszy*:

Cóż zadecydowali o tym że będą wszędzie bo niby dlaczego nie.
 Wszędzie wszystko było ich bo tak uważali.
 Oni z dwoma listkami oni którymi ptaki gardzą.
 W samym środku kamieni podjęli decyzję.
 Zaczęli ścinać.

Cóż ścinali wszystko bo niby dlaczego nie.
 Wszystko było ich bo tak uważali.
 Wpadło we własny cień i zabrali oba.
 Trochę żeby mieć a trochę na opał.

(I 271)

Ironiczne zapytanie – „dlaczego nie?” – podkreśla butę i arogancję człowieka, który rozpoczął wycinanie drzew na wczesnym etapie swojej historii i czynność tę kontynuuje na szeroką

³ Walt Whitman, „Pieśń o mnie”. [W:] *Pieśń o mnie i inne utwory*. Tłum. i wybór Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Miniatura, 1996, str. 25.

skalę także dziś. Działalność ta, rozpoczęta na kontynencie amerykańskim w XVII wieku, nabrała tempa i rozmachu w wieku XIX, w którym rewolucja przemysłowa przebiegała równoległe z zasiedlaniem kontynentu przez miliony osadników. Zamiana zalesionych terenów na pola uprawne była warunkiem niezbędnym do uczynienia ziemi urodzajną, czyli zdolną wydać plony, które można było sprzedać na szybko umiędzynarodawiającym się rynku. Podobny proces można zaobserwować obecnie w takich krajach jak Brazylia, gdzie bezcenne hektary lasów Amazonii są zamieniane na pola, na których uprawia się soję i inne rośliny przemysłowe. Powracając do wiersza Merwina, sprawy przyjmują w nim dramatyczny i niespodziewany obrót:

Cóż wycinając wszystko doszli do wody.
Kiedy dotarli do końca dnia tylko jedno stojące zostało.
Zetną je jutro odeszli.

Noc zgromadziła się w ostatnich gałęziach.
Cień nocy zebrał się w cieniu na wodzie.
Noc i cień przybrały tę samą głowę.
A ta powiedziała Teraz.

Cóż rankiem ścięli ostatnie.
Tak jak inne ostatnie upadło w swój własny cień.
Upadło we własny cień na wodzie.
Zabrali je jego cień pozostał na wodzie.

(I 272)

W tym momencie to nie człowiek ma ostatnie słowo, tylko drzewo i jego odpowiedź na działanie człowieka jest tematem wiersza. Drzewo, choć już nie istnieje, pozostawia po sobie cień, który kładzie się na wodzie. Ten cień jest wynikiem przymierza pomiędzy siłami natury: nocą i niematerialnym, nieuchwytnym bytem, jaki pozostawiło po sobie drzewo. Człowiek postanawia zniszczyć ten tajemniczy cień za wszelką cenę. Imponujący jest arsenał zastosowanych w tym celu środków:

Cóż wzruszyli ramionami rozpoczęli usuwanie cienia na dobre.
 Przecieli prosto do ziemi cień pozostał nienaruszony.
 Położyli deski na nim cień wyszedł górą.
 Świecili na niego światłem cień poczerniał i stał się wyraźniejszy.
 Spowodowali eksplozję wody cień się zakoiysał.
 Zbudowali olbrzymie ognisko w korzeniach.
 Wysłali do góry czarny dym pomiędzy cieniem i słońcem.
 Nowy cień popłynął nie zmieniając starego.
 Wzruszyli ramionami odeszli aby przywieźć kamienie. (I 272)

Cień drzewa, czyli siła przyrody, jest nie tylko nieustająco niezniszczalna, ale zaczyna rosnąć w siłę. Cień drzewa zaczyna bowiem powiększać się:

Wrócili cień powiększał się.
 [...]

Wzięli kamienie nad wodę i wrzucili je w cień.
 Wrzucali je wrzucali je kamienie znikwały.
 Cień nie wypełnił się nadal rósł. (I 272)

W następnych dniach sytuacja nie poprawia się: cień rozszerza się, rośnie. Człowiek rzuca się do działania: wypompowuje wodę spod cienia, który rozszerza się na ląd; próbuje zeskrobać go maszynami; usiłuje rozbić go pałkami; ze złości bije go rękami, ale cień pozostaje na wszystkich przedmiotach, z którymi wchodzi w interakcję. Próby powstrzymania procesu wzrostu kończą się niepowodzeniem. W dniu trzecim kontynuacja destrukcyjnych działań kończy się tragicznie dla jego uczestników:

Zaczęli tratować jego brzegi stopami złapał ich za stopy.
 Kiedy ich złapał za stopy upadli.
 Wszedł im do oczu i stracili wzrok. (I 273)

Przyroda, poprzez niebyt (drzew już nie ma), poprzez ciemną niewidzialną siłę, mści się na człowieku. Środowisko naturalne, na ogół przyjazne, zmienia się w masowego zabójcę:

Ci którzy upadli zostali przez niego przykryci i zniknęli.
Ci którzy oślepli i weszli na niego zniknęli.
Ci którzy ocalili wzrok i stali nieruchomo
Połknął ich cienie.
Następnie połknął ich także i oni zniknęli.
Cóż inni uciekli. (I 273)

Ciemna siła przyrody posuwa się po drodze, którą wcześniej wybrał człowiek wycinający wszystkie drzewa, lecz zmierza w przeciwnym kierunku, dokonując aktu zemsty na ludzkości, która nie ma gdzie uciekać. Apokalipsa nie jest zemstą Boga, ale wynikiem sumy ludzkich działań, destrukcyjnych dla środowiska naturalnego. Ci, którzy uważają, że zwyciężyli dziką przyrodę, odkrywają, że zostali jednak przez nią pokonani.

Ci którzy przetrwali odeszli aby żyć jeśli im pozwoli.
Odeszli tak daleko jak tylko mogli.
Szczęśliwcy ze swoimi cieniami. (I 273)

Struktura wiersza, oszczędność środków poetyckiego wyrazu, prostota i ekonomia języka dają w przypadku tego wiersza porażający efekt.

Wierszem, który otwiera tom *Wszy*, jest krótki i enigmatyczny utwór „Zwierzęta” („The Animals”):

Wszystkie te lata za oknami
Ze ślepych krzyżami zamiatającymi stoły
I ja sam tropiący na pustych polach
Zwierzęta których nigdy nie widziałem
Ja pozbawiony głosu
Pamiętający żeby wymyślić dla nich nazwy
Czy któreś wróci czy chociaż jedno
Mówiąc tak
Mówiąc popatrz uważnie tak
Spotkamy się znowu (I 267)

Narrator opisuje sytuację dość beznadziejną: odseparowany, odizolowany, pozbawiony głosu, zwraca się do zwierząt, których nie ma. Działa w nadziei, że nadanie tym zwierzętom nazw spowoduje, że one powrócą. Jest to rozpaczliwe zaklinanie przyszłości, skazane na porażkę. Zwierzęta są też tematem wiersza „In Autumn” („W jesieni”):

Zwierzęta które wyginęły wciąż szukają domu
Ich oczy pełne bawełny

Teraz one
Nigdy nie przyjdą

[...]

Światła zapalą się w liściach bez związku z wieczorem

To są miasta

Gdzie miałem nadzieję zamieszkać

(I 291)

Zwierzęta szukające utraconego domu są ślepe; ich oczy, „pełne bawełny”, nie widzą. Ten fakt intensyfikuje apokaliptyczność ich losu. Czyż można przejść obok tego stanu rzeczy obojętnie? Wydawałoby się, że nie, ale reszta wiersza sugeruje co innego. Po wyginięciu zwierzęta kontynuują swoją podróż, podobnie jak gwiazdy, których światło ciągle do nas dociera, może to trwać wiele lat, pomimo że tych gwiazd już nie ma. Nie znajdują one miejsca spoczynku, a całe środowisko (Merwin wydaje się sugerować, że i wszechświat) jest opustoszałe i wymarłe. W ostatnim dwuwierszu głos mówiący w wierszu twierdzi, że miał nadzieję zamieszkać w tych miastach, to znaczy w społecznościach żyjących w naturalnym związku z przyrodą (czyli światem zwierząt). Wyginięcie zwierząt wyeliminowało możliwość znalezienia miejsca na ziemi, w którym mógłby czuć się częścią większej całości.

Lapidarne sformułowania, rwane i niedokończone myśli oraz przerywane refleksje zwiększają napięcie emocjonalne i inte-

lektualny niepokój w tym utworze; dają wyraz rozpacz, która towarzyszy poecie w trakcie pisania. Jest ona wynikiem bez nadziejnej sytuacji oraz braku perspektyw; przyszłość rysuje się w ciemnych barwach. Stopień wyobcowania człowieka jest zbliżony do tego opisanego powyżej w wierszu „Zwierzęta”.

Interesujący jest epigram, cytat z Heraklita, który rozpoczął na tom *Wszy*:

Wszyscy ludzie są oszukiwani przez wygląd rzeczy, nawet sam Homer, który był najmądrzejszym człowiekiem w Grecji; ponieważ został oszukany przez chłopców łapiących wszy: powiedzieli mu, „Co złapaliśmy i co zabiliśmy zostawiliśmy za nami, ale co nam uciekło przynosimy ze sobą”. (I 265)

Historia śmierci Homera, znana z anonimowego *Certamen Homeri et Hesiodi*, głosi, że Homer zagadnął pewnego dnia chłopców wracających z połowu ryb, czy coś złapali. Oni odpowiedzieli słowami przytoczonymi w powyższym cytacie, a Homer wkrótce potem zmarł, zgnębiony faktem, że nie odgadł, o jakich zwierzętach mówili chłopcy, czyli nie rozwiązał zagadki. Ten zabawny epigram jest różnie interpretowany w kontekście tomu *Wszy*. Dla Jerolda Ramseya powyższe słowa sugerują „kontynuację ego” („the continuity of the self”). Uciekające wszy symbolizują niedokonane wybory, winę, stracone okazje, i nie napisane wiersze o ich przerwanych życiu⁴. Aaron Moe uważa, że ważniejsza jest wymowa ekologiczna epigramu i jego bezpośredni związek z utworami z tomu *Wszy*, które są wyrazem frustracji Merwina i jego niepokojów w obliczu nadciągającego wyginięcia gatunków, w tym człowieka.

W książce *Regions of Memory*, pisząc o ekologii, Merwin cytuje Biblię i słowa Boga wypowiedziane pod adresem człowieka:

⁴ Cyt. za Aaron M. Moe, „Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry”. Lanham: Lexington Books, 2014, str. 98.

„Idźcie i rozmnażajcie się...”⁵. Zauważa, że te słowa są źródłem przekonania o moralnej i intelektualnej wyższości człowieka, które to przekonanie jest bardzo silne i wszechobecne w nowoczesnym świecie, pomimo że ten świat w zasadzie zrezygnował z Boga, a nawet Go uśmiercił (oczywiście, jest tu mowa o cywilizacji Zachodu): „Obecnie, w rzadkich przypadkach, kiedy jego (człowieka) wygoda nie wystarcza, aby usprawiedliwić jego manipulacje i wyniszczenie innych gatunków, przywołuje się regularnie jego inteligencję lub jej aspekt jako powód takiego działania”⁶. Zdaniem Merwina, według mitologii chrześcijańskiej inteligencja dała człowiekowi olbrzymią przewagę nad innymi stworzeniami i wytworzyła moralny splendor, który stanowi o absolutnej różnicy między człowiekiem i resztą świata. Człowiek stał się panem życia i śmierci nie tylko dla innych gatunków, ale również dla siebie samego. Zwierzęta nie potrafią odróżnić destrukcyjnej siły ludzkiej inteligencji od innych sił w przyrodzie. Merwin nazywa to zamachem („coup”), perfekcyjnie przygotowanym przez człowieka, aby podporządkować sobie inne gatunki i zdominować planetę. Zwraca też uwagę na fakt, że człowiek nie radzi sobie, pomimo wszelakich wysiłków, z sytuacją, w której jest panem życia i śmierci innych i siebie samego, co może prowadzić do samounicestwienia. Samozagłada ludzkości oznacza inny świat w przyszłości, świat bez człowieka. Wizja takiego świata jest tematem wiersza „Wdowa” („The Widow”), poniżej zacytowanym w przekładzie Zofii Prele:

Jak łatwo dojrzałe ziarno
Opuszcza łuskę
Przy byle obrocie planety

⁵ W.S. Merwin, „On Ecology”. [W:] *Regions of Memory: Uncollected Prose 1949–82*. Red. Ed Folsom i Cary Nelson. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1987, str. 203–206.

⁶ Tamże, str. 206.

Nie ma pory roku
Której jesteśmy potrzebni
Mistrzowie zapominania
Nawlekający głuche skały
Na pasmo światła
W którym budzą się cyfry a zło
Nakłada twarz normy
I wznosi miasta
Wdowa wyrasta nam spod paznokci
To niebo zrodziło nas i nas rodzi
[...]
Smucicie się
Nie tym że niebo nie istnieje ale
Tym że istnieje bez was
[...]
Wszystko co was nie potrzebuje jest rzeczywiste
Wdowa nie
Słyszy was i was krzyk jest bezmierny
Oto budzący się krajobraz
Sen za snem sen za snem go przemierza
Niewidzialny niewidzialny niewidzialny⁷

Jest to mało przyjemne odkrycie, że świat doskonale radzi sobie pod nieobecność istoty ludzkiej. Przyroda żyje bez człowieka, stosując się do własnych praw. To, że człowiek sadi kukurydzę, nie zmienia procesu jej dojrzewania i czasu zbiorów. Stwierdzenie „Nie ma takiej pory roku / Której jesteśmy potrzebni” definiuje różnicę między światem ludzkim i światem przyrody. H.L. Hix⁸ podkreśla fakt, że wyobrażamy sobie, a nawet jesteśmy przekonani, iż jesteśmy na Ziemi najważniejsi, ale niestety

⁷ W.S. Merwin, „Wdowa”. Tłum. Zofia Prele. [W:] dz. cyt., str. 26–27.

⁸ H.L. Hix, dz. cyt., str. 66–67.

tak nie jest. To tylko wyraz i projekcja naszych pragnień i urojeń istniejących w sferze intencjonalnej, a nie odzwierciedlenie stanu faktycznego: „Smucicie się / Nie tym że niebo nie istnieje ale / Tym że istnieje bez was”. To i inne ironiczne stwierdzenia odsuwają człowieka na dalszy plan, jednocześnie pomniejszając jego rolę i status: „Wszystko co was nie potrzebuje jest rzeczywiste”. Odwrócenie tego stwierdzenia: „Wszystko to, co was potrzebuje, jest nierzeczywiste” uwypukla wagę tej myśli i podkreśla ironię poety.

Wiersz charakteryzuje brak interpunkcji oraz niekonwencjonalna składnia, jak również niejednoznaczność warstwy leksykalnej. W artykule pt. „Rereading *The Lice*”, William Rueckert analizuje drobiazgowo skalę trudności interpretacyjnych piętrzących się przed czytelnikiem⁹. Trudno jest określić, kim lub czym jest tytułowa wdowa. Dwa wewnętrzne odniesienia – „Wdowa wyrasta nam spod paznokci / To niebo zrodziło nas i nas rodzi” („The Widow rises under our fingernails / In this sky we were born we are born”) i „Wdowa nie słyszy was i wasz krzyk jest bezmierny” („The Widow does not hear you and your cry is numberless”) – nie pomagają ustalić jej znaczenia, choć użycie dużej litery mogłoby sugerować znaczenie alegoryczne. Sprawę pogarsza przeplatające się użycie zaimków *my*, *nas*, *wy*, *was*. Podmiot liryczny wydaje się czasem zawierać siebie w grupie, do której się odnosi, a czasem nie; pewne jedynie jest to, że zaimki nie odnoszą się do wdowy. Jest możliwe, że tytułowa wdowa to świat przyrody oddzielony/odseparowany od świata ludzi. Kiedyś byliśmy dzieckiem przyrody i jej mężem, ale w którymś momencie rozwoju cywilizacji ten związek uległ unicestwieniu i przyroda została samotną wdową, która człowieka

⁹ William Rueckert, „Rereading *The Lice*”, str. 60. [W:] *W.S. Merwin: Essays on the Poetry*. Red. Cary Nelson i Ed Folsom. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1987, str. 45–64.

nie potrzebuje. Sześć linijek (6–11) odnosi się bezpośrednio do nas wszystkich: jesteśmy „mistrzami zapominania”, używamy liczb, ustanawiamy normy, również moralne, z których rodzi się zło, i wymyślamy miasta, które same w sobie są „zaprzeczeniem natury”¹⁰. Działania człowieka są przeciwne naturze, są skierowane przeciw przyrodzie, co Merwin wyraża w dość przerażającym obrazie: „Nawlekający głuche skały / Na pasmo światła” („Threading the eyeless rocks with / A narrow light”). W zacytowanym tłumaczeniu skały (czy też kamienie) są głuche, dosłownie – są „bezoczne”, pozbawione oczu. Określenie „ironia w powietrzu” podkreśla naszą głupotę i zaślepienie – nie jesteśmy w stanie zdać sobie sprawy, jak całkowicie jesteśmy zależni od natury. Zadufana w sobie ludzkość dopuszcza taką myśl, że być może niszczy planetę. Tymczasem niszczy sama siebie, a Ziemia/przyroda pozostaje obojętna. To nie przyroda owdowiała z powodu działalności człowieka, to owdowiały człowiek jest stroną tracącą najwięcej.

Merwin analizuje pragnienia człowieka, takie jak chęć dominacji i kontroli, w ironiczny sposób: człowiek narzeka, bo nie wie, kim jest lub kim chciałby być; tęskni za byciem kimś innym, bo powiedziano mu, że powinien być kimś innym; pragnąłby być tak konkretny jak liczby, rozmnaża się, więc liczebność jego populacji rośnie. Odczuwa silny żal, bo nie jest absolutnie pewien, czy istnieje niebo i czy w nim się znajdzie. Wynik takiego podejścia jest żaloszny: człowiek nie widzi „ironii w powietrzu”, czyli ironii własnego losu, która polega na tym, że istnienie człowieka zależy od niewidzialnej rzeczywistości, czyli powietrza. Rueckert sugeruje możliwą interpretację trzech ostatnich linijek wiersza jako wskazujących, że musimy dojść do punktu zerowego, aby móc zacząć od nowa. Taka interpretacja budzi pewne

¹⁰ Tamże, str. 60.

wątpliwości, jako że Merwin nigdzie w wierszu nie wspomina o dojsciu do punktu zero, od którego człowiek miałby rozpocząć swoje działanie na nowo, po zrewidowaniu fałszywych założeń, na których opierała się dotychczasowa cywilizacja. W apokaliptycznej wizji możliwość drugiej szansy nie istnieje. Merwin wydaje się opisywać krajobraz budzący się ze snu, który człowiek opuszcza, poruszając się cały czas we śnie, przy czym powtórzenie „sen za snem, sen za snem” wskazywałoby na różne koncepcje i idee, które pomagają człowiekowi oszukiwać siebie samego na różnych etapach rozwoju cywilizacji. Ten sen to nie tylko aluzja do rozlicznych utworów literackich, z ich mnogością odniesień do snu (np. Lorki „La vida el sueno”), ale również do różnych koncepcji filozoficznych i oczywiście wierzeń religijnych. Spekulacje można by mnożyć, ale wydaje się, że Merwinowi chodzi tutaj o dość ogólne stwierdzenie dotyczące natury ludzkiej w perspektywie historycznej: człowiek żyje w oderwaniu od rzeczywistości środowiska naturalnego, tworzy własne, często niezwykle abstrakcyjne i wymyślne konstrukcje myślowe, a nawet całe systemy filozoficzne i religijne. Wyimaginowana rzeczywistość jest dla niego bardziej konkretna niż skała czy drzewo.

Niewątpliwie Merwin tworzy w opozycji do pisarzy takich jak Vladimir Nabokov, który twierdził, że sztuka tworzy swoją własną rzeczywistość, o wiele potężniejszą niż rzeczywistość, która nas otacza. Człowiek nie będzie mógł stworzyć żadnej rzeczywistości, ani fizycznej, ani duchowej, jeśli straci podstawę swej egzystencji. „Budzący się krajobraz” mógłby sugerować budzącą się nadzieję, że człowiek wybudzi się ze snu, którego konsekwencje są apokaliptyczne. Trudno powiedzieć, do czego miałby się odnosić przymiotnik „niewidzialny/e”, który można by zestawić z predyspozycją człowieka do wiary w rzeczy konkretne, mierzalne, mające wymiary, widoczne, dostrzegalne.

Merwin, podobnie jak transcendentaliści, podkreśla wagę bytów niedostrzegalnych i niewidocznych. To, co widzimy, jest symbolem niewidzialnego bytu. Historycznie rzecz biorąc, koncepcje przyrody i natury jako matki, żony czy służącej zmieniały się, ale były one błędne i służyły człowiekowi do (samo-)oszukiwania się, bo tak naprawdę matka-natura (matka ziemia) owdowiała/ jest samotną wdową. Nie potrzebuje nas do niczego, nie wysłucha, nie usłyszy naszego płaczu; to my nie możemy się bez niej obejść, rodzimy się na jej łonie, z niej i w niej, umieramy i jesteśmy grzebani w niej i bez niej nie ma naszego życia.

Wiersz „Na polanie” („In a Clearing”) jest próbą zrozumienia, co śmierć oznacza dla zwierząt, i próbą odpowiedzi na pytanie, jak zwierzęta pojmują, czym jest dla nich koniec życia.

Niezliczone stada suną jak porosty
Wzdłuż ciemności każdy dywan na swej wysokości
W ciszy
Stada bez końca
Bez śmierci
Nic nie ma przed nimi nic za nimi
[...]

Przechodząc przez zmysły
Jak przez jasne polany otoczone bólem
Niektóre ze zwierząt
Widzą dusze poruszające się w ich słowie śmierć
Z jego licznymi językami których żaden bóg nie opanuje
Które nie może opisać
Niczego co nie umiera

To słowo
Spowija ich dusze
Skórę którą noszą
Jak światło w świetle
I kiedy gaśnie one znikają

[...]

Małe miejsce

Gdzie umierają słońce wschodzi

(I 305–306)

Dramatyczne stwierdzenie „nic nie istnieje przed nimi, nic nie ma za nimi” podkreśla różnice między ludźmi z zwierzętami: zwierzęta nie są świadome przeszłości ani przyszłości. Niektóre z nich dostrzegają dusze poruszające się przez jasne polany otoczone bólem, dusze mówiące niezliczonymi językami, którymi żaden bóg nie byłby w stanie posługiwać się, a języki te nie są w stanie opisać niczego nieśmiertelnego. Słowo spowija te dusze, a skórę, którą mają na sobie, noszą niczym światło w świetle; kiedy ono gaśnie, one znikają. Stąd w ich oczach jest „tylko jedno światło / Cieszę się nim i ciemnością do której przynależę”, wyruszają więc tą drogą. W sposób typowy dla Merwina wiersz uniemożliwia jednoznaczną interpretację, tworzy ulotne obrazy, które na różne sposoby można połączyć w całość.

Wątek porównania świata zwierzęcego i człowieka jest kontynuowany w innych utworach cyklu *Wszy*, takich jak „Wystrzegając się nowin nad rzeką”, „Lataj”, oraz „Szukając przyczyn”. Fragmenty wiersza „Wystrzegając się nowin nad rzeką” („Avoiding News by the River”) przytaczam poniżej w przekładzie Julii Hartwig:

Kiedy gwiazdy chowają się w świetle przed światem

Gajówki polują nad wąskim strumieniem

Pstrągi wspinają się ku swoim cieniom

I mleczne światło przelewa się przez gałęzie

Napełniając je krwią

Ludzie zaczynają się budzić

Za godzinę nastanie lato

[...]

Nie zawstydzają mnie morderstwa strzyżyka

Ani biesiady borsuka

Od których zależy całe dobro świata
Gdybym nie był człowiekiem nie wstydzilibym się niczego¹¹

W pierwszej zwrotce świat przyrody funkcjonuje w zgodzie i harmonii: pstrągi uganiają się za swym cieniem, strzyżyki polują nad strumieniem, gwiazdy chowają się w świetle, ale tylko do czasu, kiedy człowiek się obudzi. Kiedy to nastąpi, harmonia przyrody ulegnie zakłóceniu. Podmiot liryczny w wierszu nie wstydzi się, kiedy ptaki i zwierzęta polują i zabijają, bo one chcą zdobyć pożywienie i przeżyć. Celem ich życia jest przetrwanie i przedłużenie życia gatunku. Celem życia człowieka, obdarzonego inteligencją, powinno być nie tylko przetrwanie, ale jak pisze Edward Brunner w „Poetry as Labor and Privilege”, otoczenie opieką innych, wzięcie odpowiedzialności za innych mieszkańców tej planety. Inteligencja nakłada ciężar odpowiedzialności, dlatego „rozwijamy poczucie winy obcej światu przyrody, który funkcjonuje w samowystarczalnej jedności”¹². Inteligencja nie może być używana jako źródło siły i władzy, ponieważ staje się wtedy destrukcyjna. Mamy miażdżącą przewagę nad wszystkimi stworzeniami; jedynym ograniczeniem dla siły człowieka jest wstyd, którego, jak pisze Brunner, jest w ludzkim świecie coraz mniej. Naturalną rzeczą wydaje się przekraczanie granic, posuwanie się dalej, niż wydaje się to możliwe. Inteligencja może wyznaczać także granice, wszak człowiek jest jedyną istotą zdolną do wyobrażenia sobie przyszłości. Nasza inteligencja odróżnia nas od innych gatunków, co powinno zwiększyć naszą odpowiedzialność, ale tak nie jest i to jest jedno ze źródeł gniewu, bezsilności i frustracji Merwina.

¹¹ W.S. Merwin, „Wystrzegając się nowin nad rzeką”. Tłum. Julia Hartwig. [W:] W.S. Merwin, *Imię powietrza*, red. Agata Hołobut. Kraków: Znak, 2013, str. 35.

¹² Edward Brunner, dz. cyt., str. 150.

W wierszu „Lataj” („Fly”) Merwin opisuje śmierć hodowlanego gołębia:

Byłem okrutny dla tłustego gołębia
Bo nie chciał latać
Chciał tylko żyć jak poczciwy staruszek

Zaniedbał się brudny niechlujny przymilny
Rzucał się na jedzenie odganiał kota od śmieci
[...]

Lataj mówiłem podrzucając go do góry
Ale on spadał i wracał chciał być nakarmiony
Powtarzałem to ciągle podrzucając go
A jemu się pogarszało
Pozwalał się podnosić za każdym razem
Aż znalazłem go w gołębniku martwego
Na skutek zbędnych wysiłków

A więc taki właśnie jestem

Kontempluję jego oko które nie mogło
Pojąć że jestem stworzeniem którego trzeba unikać

Ja który zawsze miałem zbyt wielką wiarę w słowa (I 307–308)

Uderzająca jest ignorancja narratora, który oczekuje od swego ulubieńca, że będzie latał, zapominając o tym, że trzymał go w klatce, co spowodowało u ptaka utratę zdolności do latania. Narrator widzi utratę chęci do latania jako związaną z innymi zmianami u gołębia, które postrzega jako nieatrakcyjne: niechlujność, łakomstwo, zaniedbywanie swojej partnerki. Narratora drażni też nadmierna ufność gołębia (epitet użyty w angielskim oryginale to „confiding”), objawiająca się tym, że pozwalał się zanosić na górne piętro gołębnika, podrzucać się, nie zdając sobie sprawy z zagrożenia, jakie stanowił jego opiekun. Te cechy gołębia sprawiają, że narrator zaczyna się nad nim znęcać. Podrzuca go i udziela instrukcji, aby latał, jak gdyby wierzył, że

gołąb, jeśli tego dokona, otrząśnie się z rozleniwienia, obżarstwa, niezdarności i niechlujstwa. Dopiero śmierć ptaka uprzytamnia mu bezcelowość tego działania.

Interesujący jest wybór gołębia na temat wiersza. Z jednej strony, ze względu na zanieczyszczanie centrów miast i żerowanie na odpadkach pozostawianych przez ludzi, gołębie żyjące w miastach są często postrzegane niemal jako latający odpowiednik szczurów. Stary, otyły i brudny gołąb u większości ludzi nie wzbudzi sympatii. Tymczasem wiersz Merwina wymusza bardziej empatyczne spojrzenie na takiego ptaka, poprzez konsekwentne przypisywanie mu cech ludzkich. Ludzie są skłonni usprawiedliwiać pewną utratę formy fizycznej, zdziwaczenie czy też zaniedbania higieniczne u innych osób, gdy są one w podszłym wieku. Przeniesienie tego mechanizmu usprawiedliwienia na gołębia (poprzez porównanie go ze starym człowiekiem, „pocziwym staruszkim”) powoduje zmianę percepcji ptaka. Z drugiej strony, gołąb jest też nieomal symbolem latania, szczególnie szybkiego i na długie dystanse, a wiele gatunków gołębi jest hodowanych przez ludzi. Warto też wspomnieć o szczególnej roli, jaką gołębie odegrały w Ameryce Północnej, gdzie niektóre ich gatunki były niezwykle liczne. Pamiętne gołębie wędrowne były ważnym źródłem pożywienia dla rdzennych mieszkańców, a przybysze z Europy też bardzo chętnie polowali na te smaczne ptaki, masowo je zabijając. W historii gołębia najbardziej uderzająca była niezwykła liczebność. Ogromne rozmiary stad tych ptaków budziły w ludziach pewność, że ich zasoby są nieskończone, a zabijanie ich dla mięsa, sportu i rozrywki było całkowicie akceptowane i nie budziło najmniejszych wątpliwości. W niezwykłym, wczesnym przykładzie ekoliteratury, w powieści *Pionierzy*, James Fenimore Cooper przedstawił zupełnie inne spojrzenie na te zwyczaje, w opisie wstrząsającej swym okrucieństwem bezmyślnej i bezcelowej rzezi wspaniałych ptaków,

których jedyną winą było to, że były niezwykle liczne, towarzyskie (tworzyły bowiem ogromne stada) i ufne. Gołąb wędrowny, tak masowo występujący jeszcze pod koniec XIX wieku, jest obecnie gatunkiem całkowicie wymarłym. Ostatnia przedstawicielka tego gatunku padła w 1914 roku w ogrodzie zoologicznym.

Intrygująca jest ostatnia linijka wiersza, która włącza temat języka do rozważań nad destrukcyjnym i okrutnym działaniem człowieka: „Ja który zawsze miałem zbyt wielką wiarę w słowa”. Zdaniem Jane Frazier, dla narratora szokiem jest zdanie sobie sprawy ze swojego własnego egocentryzmu i antropocentryzmu, czyli z tego, kim naprawdę jest¹³. Narrator, rozumiejąc wagę swoich czynów (ich wynikiem jest śmierć), zaczyna też rozumieć, że używa języka jako narzędzia agresji. Ostatnia linijka wiersza może być traktowana jako samooskarżenie: przecież to Merwin jest poetą, który całe życie przywiązywał zbyt dużą wagę do języka. Frazier jednak zaznacza, że przywiązywanie nadmiernej wagi do języka dotyczy nas wszystkich, szczególnie w sytuacji, kiedy potrzebujemy języka, żeby oddzielić się od innych gatunków i usprawiedliwić ich eksterminację.

„Śmierć ulubionego ptaka” („Death of a Favorite Bird”) jest wierszem o podobnej tematyce:

W czym był problem z życiem na mym ramieniu
 Mój wiek skrzydło zachwył
 Że musiałeś wypluć swój oddech na krokwiach naszpikowanych
 gwoździami
 W rytmie deszczu
 Zadałem to pytanie wcześniej ono mnie zna i wraca
 Aby odnaleźć mnie w zimnym lecie bez snów
 I stodole pełnej czarnych piór. (I 307)

¹³ Jane Frazier, *From Origin to Ecology: Nature and the Poetry of W.S. Merwin*. Londyn: Associated University Presses, 1999, str. 106.

Zdaniem Jane Frazier¹⁴, inspiracją dla tego i innych wierszy Merwina mógł być wiersz Johna Keatsa:

I had a dove and the sweet dove died;
 And I have thought it died of grieving;
 O, what could it grieve for? Its feet were tied,
 With a silken thread of my own hand's weaving;

Pomimo że głos w wierszu wspomina o słodkiej niewoli, i o stopach związanych jedwabnym sznurkiem, oczywiste jest, że nie czuje się on winny śmierci słodkiej ulubienicy, nie rozumie też związku między szczęściem i wolnością. W lesie nie ma wygod, pożywienia i towarzystwa, a właściciel gołębiczy miał tak wiele do zaoferowania:

I kissed you oft and gave you white peas;
 Why not live sweetly, as in the green trees?

W odróżnieniu od podmiotu lirycznego w wierszu Keatsa narrator w „Śmierci ulubionego ptaka” czuje się winny śmierci ulubieńca, a pamięć cierpienia ptaka nie opuszcza go. Zdaniem Frazier, Merwin występuje przeciwko traktowaniu ptaków jako przedmiotów: obojętnie, czy jest to bezmyślny, znęcający się nad gołębiem narrator z wiersza „Lataj”, czy przepełniony bólem właściciel gołębiczy, która popełniła samobójstwo, obydwaj unieszczęśliwiają ptaki, a ich działalność jest destrukcyjna.

W wierszu „Kwiecień” („April”) Merwin jest jeszcze bardziej enigmatyczny niż kiedykolwiek:

Kiedy nas nie będzie kamień przestanie śpiewać

Kwiecień kwiecień
 Tonie przez piasek imion

[...]

Ty który możesz czekać będąc tam

¹⁴ Jane Frazier, dz. cyt.

Ty który nic nie tracisz

Nic nie wiesz

(I 284)

Komentarz Brunnera¹⁵, pracującego z oryginalnymi materiałami Merwina, jest bardzo pomocny w przypadku tego wiersza. Jego zdaniem głos poetycki przemawia z punktu widzenia, który dla niego jest umieszczony w przyszłości. Nic nie tracimy, jeśli nie mamy świadomości tego, co się wydarzyło. Jeśli nie wiemy, że ukryte gwiazdy istnieją, to nam ich nie brakuje, więc dla Merwina, który jest świadomy tego, co będzie, bo już tego doświadczył, pozostajemy ignorantami – po prostu nic nie wiemy. Ale pierwsza linijka, „Kiedy nas nie będzie kamień przestanie śpiewać”, sugeruje, że nazwa taka jak „kwiecień” zginie, jeśli poeci przestaną pisać o ukrytych gwiazdach i o kwietniu. Zadaniem poety jest przekazanie innym swej wiedzy, zrobienie wysiłku, nawet gdyby taki wysiłek miał pójść na marne. Jest to aluzja do podjęcia niezbędnej formy działania, rozpoczęcia mało prawdopodobnej, oczyszczającej zmiany, do której każdy człowiek mógłby dołączyć.

Wiersz „Niedokończona księga królewska” („Unfinished Book of Kings”) wydaje się, bardziej niż inne wiersze Merwina, nieprzenikniony i niezrozumiały, ocierający się o surrealizm w niektórych sformułowaniach, na przykład „odkryto że chleb był fotografiami niezidentyfikowanych mórz...”. Tytuł nawiązuje do ksiąg królewskich Starego Testamentu, czyli dwóch z sześciu ksiąg stanowiących tak zwaną historię deuteronomiczną, która opisuje dzieje Izraelitów od wkroczenia do Kanaanu po deportację do Babilonii (XIII–VI w. p.n.e.). Księgi królewskie zawierają szczegółowo opisane losy państwa izraelskiego i judzkiego. Nie znajdujemy jednak większego podobieństwa pod względem formy pomiędzy biblijnymi księgami królewskimi a utworem Mer-

¹⁵ Edward Brunner, dz. cyt., str. 143.

wina, który składa się z ponumerowanych rzymskimi cyframi zdań, przypominających przez swoją formę zestawy przykazań, jak ilustruje poniższy fragment:

I We wszystkich zębach przemielala się Śmierć

II I nowe gwizdki rozległy się po raz pierwszy na ulicach przed świtem

III Milczenie ostatni z okrętów wolności wpłynął w górę rzeki w nocy i przycumował aby czekać aż nabrzeże zgnije

IV W tamtym czasie wojna domowa między dynastiami nieobecności trwała już wiele lat (I 273–274)

Elementem łączącym tekst Merwina i księgi królewskie jest motyw proroków. W okresie judaizmu biblijnego, czyli w czasach ciągłego konfliktu z uparcie odradzającymi się praktykami wielobóstwa oraz kultu bóstw lokalnych, niezwykle ważną rolę odegrali prorocy, których działalność zrelacjonowana jest najbardziej dobitnie właśnie w księgach królewskich. Prorocy stanowili główne źródło kontaktu z Bogiem (jedyne dwie inne dopuszczalne formy kontaktu z Jahwe to sny oraz kamienie Urim i Tummim, czyli forma losowania)¹⁶. Bóg przemawiał przez proroków i ostrzegał Izraelitów oraz ich władców, jeśli nie przestrzegali jego przykazań, przez co wiele historii opowiedzianych w księgach królewskich to relacja o konfliktach poszczególnych władców z prorokami, na przykład Achaba z Eliaszem¹⁷, i spadających na władców karach. Historie te pokazują, że Bóg przewyższa ziemskich królów. Dlatego księgi królewskie są przede

¹⁶ „The Cultural Context of Biblical Prophecy”. [W:] *Oxford Biblical Studies Online*. Red. Michael D. Coogan. <http://www.oxfordbiblicalstudies.com/article/book/obso-9780195290004/obso-9780195290004-div1-74>.

¹⁷ *Księga królewska 1*. [W:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu: Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 5. Poznań: Pallottinum, 2014, str. 21–22.

wszystkim tekstem religijnym, pomimo że zawierają bardzo wiele informacji historycznych (oparte są na źródłach, z których część jest wspomniana bezpośrednio w tekście, a późniejsze badania archeologiczne i inne świadectwa pozabiblijne potwierdziły prawdziwość wielu informacji w nich zawartych). Zostały one zredagowane tak, aby podporządkować relację historyczną instrukcji religijnej, a autor (piszący lub redagujący tekst po 561 roku) ocenił poszczególnych królów pod kątem ich wierności Bogu¹⁸.

W „Niedokończonej księdze” ludzkość traci swoich proroków, co Merwin przekazuje w serii nośnych poetyckich obrazów: prorokom najpierw odpadają palce, następnie stopy, potem serca, a na końcu oczy i uszy:

X Palce proroków odpadły ale były niewidoczne bo nie było na nich pierścieni

XI Stopy proroków odpadły ale były niewidoczne bowiem ich cel przestał istnieć

XII Serca proroków wypadły ze starych gniazd

XIII Oczy proroków wypadły i rozbiły się niczym deszcz a ludzie ślepi jak młoty pośpieszyli przez nie w swych cienkich butach

XIV Uszy proroków odpadły i po tym nie było już nikogo kto mógłby usłyszeć słowa Śmierci Ale staram się pamiętać że kiedyś byłam młoda (I 274)

Merwin relacjonuje, że usta proroków spadły z ostatnich drzew podczas zimy, pomimo zapewnień prezydentów, pomimo ofiar palących się na ołtarzach, pomimo wysiłków aparatu sprawiedliwości. Palce proroków są niewidoczne, bo nie ma na nich pierścieni, czyli symboli bogactwa; dobra materialne są dla ludzi

¹⁸ Tomasz Jelonek, *Księgi Historyczne Starego Testamentu*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2006.

istotniejsze niż dobro społeczne czy ogólnoludzkie. W kolejnych wersach dowiadujemy się, że upłynęło już wiele lat, odkąd ostatni prorok zdał sobie sprawę, że przyszłość nie istnieje, a on jest tylko cieniem wkradającym się w szczeliny światła, żeby zająć tam miejsce razem z innymi. Upadek proroków poprzedza upadek całego narodu i ludzkości.

Nad tym wierszem warto się zastanowić również w kontekście historii amerykańskich purytanów, którzy z intensywnej lektury Biblii wyciągali wnioski, że to oni mogą być narodem wybranym i mają obowiązek przejąć po narodzie żydowskim tę rolę, bowiem ten zawiódł i nie dotrzymał warunków przymierza¹⁹. Wiązało się to z wielkim poczuciem własnego moralnego autorytetu. Tymczasem Merwin widzi Amerykę jako miejsce, w którym tego autorytetu już nie ma.

Wymowa wiersza jest nie tyle proekologiczna, ile przede wszystkim polityczna, w większym stopniu niż pozostałe wiersze z tomiku *Wszy*, bowiem wiodącym tematem utworu wydaje się polityczne przywództwo, a właściwie jego brak. Wiersz kończy się koronacją „króla nieobecnych”. Zarówno Rueckert²⁰, jak i Brunner²¹ stwierdzają, że wiersz ma wymowę polityczną (choć nie oferują analizy jego treści). „Niedokończona księga” jest niewątpliwie wyrazem skrajnego pesymizmu: bez politycznego przywództwa nie są możliwe zmiany w stosunku człowieka do środowiska w skali makro, która jest być może ważniejsza niż to, co każdy człowiek może indywidualnie zrobić w swoim najbliższym otoczeniu.

¹⁹ Sacvan Bercovitch, „The Puritan Vision of the New World”, str. 38–39. [W:] *Columbia Literary History of the United States*. Nowy Jork: Columbia University Press, 1988, str. 33–44.

²⁰ William Rueckert, dz. cyt., str. 93.

²¹ Edward Brunner, dz. cyt., str. 140.

William Rueckert, który wspomina swoją znajomość z Merwinem w „Rereading the Lice”, pisze, że Merwin w rozmowach zajmował wyraźne stanowisko, jeśli chodzi o tematy polityczne²². Wiersze we *Wszach* wyrażają wstyd, upokorzenie, bezsilność oraz rozpacz w obliczu politycznych realiów. Merwin ma na myśli przede wszystkim Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, uosabiające postęp i potęgę gospodarczą zachodniego świata, ale nie tylko, gdyż reszta świata, jego zdaniem, bezwolnie i bezmyślnie naśladuje USA w sferze gospodarki, powielając model maksymalnej eksploatacji wszelkich zasobów.

Brunner cytuje poetę Hanka Lazera, który nazywa tom *Wszy* elegią planetarną, pożegnaniem ze światem zniszczonym przez niedbałość; elegią, która celebrytuje ciszę²³. Zadziwia aktualność *Wszy*, zarówno pod względem poetyckiego stylu, jak i przekazywanych treści. Warto uprzytomnić sobie, że od publikacji tomu minęło ponad pięćdziesiąt lat. To zwykle wystarcza, żeby zmieniła się moda literacka, a zagadnienia niezwyklej wagi stały się melodią przeszłości. Tymczasem „Niedokończona księga królów”, traktująca o braku politycznego przywództwa, nie tylko nie traci na aktualności, a wręcz wydaje się napisana w czasach obecnych. Adrienne Raphel, przedstawicielka obecnego młodego pokolenia poetów amerykańskich, zachwyca się ponadczasowością tego tomiku, pisząc te słowa: „Tom *Wszy* ani nie unika odniesień do aktualnych wydarzeń, ani też nie angażuje się na tyle w szczególności, żeby stać się przestarzałym. Potrzebujemy tego tomu teraz, nie dlatego, że jest to zapis pewnego czasu i miejsca, ale dlatego, że podaje on nam sposób na doświadczenie dysfunkcyjnego świata”²⁴.

²² William Rueckert, dz. cyt.

²³ Cyt. za Edward Brunner, dz. cyt., str. 141.

²⁴ Adrienne Raphel, dz. cyt.

Biocentryzm

Kolejną ważną cechą ekopoezji jest porzucenie perspektywy antropocentrycznej na rzecz biocentrycznej. Jak to ujmuje Mariusz Marszałski, biocentryzm może się przejawiać nie tylko w „krytyce stechnicyzowanej cywilizacji ludzkiej stanowiącej zagrożenie dla ekowspólnoty”, ale również w „pokorze wobec świata przyrody”²⁵. Podczas gdy tradycyjne podejście do przyrody zakłada wyższość człowieka nad resztą świata naturalnego, ekopoezja porzuca to założenie.

Warto w tym kontekście popatrzeć na wiersz Merwina ze zbioru, który ukazał się w 1960 roku. W tomie tym, zatytułowanym *Pijak w palenisku* (*The Drunk in the Furnace*), po raz pierwszy w historii twórczości Merwina obecne są tematy amerykańskie. Poza tym Merwin odchodzi od regularnych form poetyckiego przekazu, w jego wierszach pojawia się przerzutnia, zaczyna ubywać interpunkcji (późniejsza poezja Merwina będzie jej całkiem pozbawiona). Duże różnice pomiędzy tym tomem a poprzednimi sprawiły, że niektórzy krytycy widzą go jako przelomowy. Popatrzmy jednak bliżej na monumentalny wiersz „Kości” („The Bones”). Jest to dramatyczny monolog, zbudowany na koncepcji morza jako żywego stworzenia, które w pewnym momencie zyskuje prawo głosu. Człowiek powinien się w ten głos wsłuchać:

Zabiera to dużo czasu, żeby się wsłuchać w to co piaski
Wydają się mówić, popychane wiatrem,
Ale wtedy nie da się tego przełożyć na słowa, ani stwierdzić
Dlaczego te rzeczy miałyby prawo głosu. Wiele rodzajów
Przedmiotów jest przynoszonych przez przypyływy – śmieci

²⁵ Mariusz Marszałski, „Amerykańska ekopoezja – nowa odmiana tradycyjnej poezji natury”. [W:] *Przeźnienie Teorii* 16. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2011, str. 51–68.

W ciągu całego roku, z gardłowym
 Grzechotem: chwasty, kawałki drzewa, ciała ptaków
 I ryb, muszle. [...] (I 163)

Morze jest w ciągłym ruchu i przemiela odpady i śmieci, wyrzucając je na plażę, a ludzie, spacerując wzdłuż brzegu, usiłują je wykorzystać, tak jak wspomniany w tym wierszu mężczyzna, który zrobił flet z wyrzuconej przez morze kości. Poeta natrafia na stary wrak przywleczony przez ostatni sztorm:

Silny wiatr odkrył piaskowy grób
 Żeby pokazać co tam jeszcze pozostało: wybielale, nadgryzione
 Drewno niczym żebra człowieka albo kość szczękowa
 Bestii, która wyginęła. Daleko na piaskach, jego
 Połamana klatka wyciągała się, nie rzucając żadnego cienia
 W zawoalowanym świetle. (I 163)

Opis wraku jest uzupełniony o obecność mężczyzny, który zjada swój posiłek prosto z papieru, zaśmiecając plażę rybimi ośćmi. W tym momencie poeta zdaje sobie sprawę, że:

Reszta była kośćmi, jakiegokolwiek
 Muzyki by nie robiły. Kośćmi rzeczy; i ludzi także
 I ludzkich zmagani których żebra ustawił
 Między sobą i bezkształtnymi przyływami. (I 163)

Człowiek ma zdolności poznawcze i świadomość, a umysł i wyobraźnia nie mają ograniczeń zmysłowych i poruszają się swobodnie. Paradoks polega na tym, że człowiek zdaje sobie sprawę z tego, że jego wysiłek nie ma końca, a morze zniszczy to, co człowiek zbuduje. Merwin wydaje się sugerować, że działalność człowieka porządkuje, nadaje kształt światu, a działalność żywiołu takiego jak morze ten porządek burzy, wprowadza chaos i marnotrawstwo. W twórczości Merwina z tego okresu trudno znaleźć jakiś pozytywny związek między działaniem przyrody i człowieka, a treść wierszy ujawnia tradycyjny,

zachodni stosunek do natury, którą trzeba ujarzmić, aby służyła człowiekowi, i która może człowieka zniszczyć i przytłoczyć. Jak to ujmuje Brunner, Merwin jest świadomy dwóch perspektyw: „wiecznej, nieugiętej, nieustępliwej obecności morza, obecności, która dotyka wszystkich punktów w poziomie, oraz kruchej, czasowej obecności człowieka, obecności, która wypełnia bezbronną przestrzeń w krótkiej chwili czasu”²⁶. Nigdzie nie pojawia się pytanie, które będzie ważne w późniejszych utworach poety: czy może zamiast walczyć z nieugiętym żywiołem, nie lepiej byłoby z nim współpracować i żyć w zgodzie?

W podejściu mitycznym przyroda istnieje w dość zawężonym pojęciu; w zasadzie tylko jako neutralny, mistyczny byt, którego tajemniczość może być wyjaśniona przez poetę zdolnego przeniknąć aurę obcości i znaleźć język, który wyrazi tę nieartykułowaną jakość. Wartością samą w sobie są subiektywne akty wyobraźni poety zmagającego się z językiem tworzącym znaczenie w poetyckiej przestrzeni samego dzieła literackiego. Poeta wyjaśnia wielką tajemnicę, wskazuje kierunek poszukiwań dzięki uprzywilejowanej pozycji, którą zawdzięcza ludzkiej świadomości, wyobraźni i historycznej pamięci. Żadna żyjąca istota nie dysponuje takimi atutami, stąd niepodważalna wartość sądów hermetycznej poetyckiej duszy, odizolowanej od świata zewnętrznego na skutek subiektywizmu i tworzenia własnego świata za pomocą języka.

Taka wizja roli poety oraz podejście do przyrody są całkowicie antropocentryczne. Warto je porównać z późniejszymi wierszami Merwina, z tomu *Deszcz w drzewach* (*The Rain in the Trees*) z roku 1988, w których pojawia się zasadniczo inna perspektywa. Wiersz „Do owadów” („To the Insects”) przekazuje

²⁶ Edward Brunner, dz. cyt., str. 63–64.

pewne refleksje w formie wiadomości zaadresowanej do owadów:

Starsi bracia
 jesteście tutaj tak krótko
 a udajemy że wynaleźliśmy pamięć
 zapomnieliśmy co to znaczy być wami
 którzy nas nie pamiętają (I 651)

Merwin zwraca uwagę, że owady żyły na ziemi dużo wcześniej niż człowiek. Udajemy, że to my wynaleźliśmy pamięć, ale tak nie jest; pozycjonujemy się znacznie wyżej w hierarchii żywych istot, ale zapominamy, że to owady oddziedziczą świat, kiedy zniknie ostatni ślad po człowieku:

pamiętamy jak wyobrażaliśmy sobie że to co przetrwa po nas
 będzie takie jak my
 i zapamięta świat tak jak my go widzimy
 ale to wasze oczy wypełnią się światłem (I 651)

Człowiek, w stosunku do innych form życia, jest na kuli ziemskiej stosunkowo krótko, natomiast wprowadził najwięcej szkodliwych zmian, które obracają się, w ostatecznym rozrachunku, przeciwko niemu. Wiersz „Po alfabetach” („After the Alphabets”) kontynuuje temat przetrwania owadów:

Próbuję odczytać język owadów
 one są językami przyszłości
 ich słowa opisują budowę jako pożywienie
 one potrafią opisać ciemną wodę i żyły drzew
 one potrafią przekazać to czego nie wiedzą (I 652)

Merwin dokonuje tu ironicznej inwersji punktu widzenia, a wiersz opisuje owady jako przyszłych użytkowników języka. Jesteśmy na tej planecie niezwykle krótko i koncentrujemy się na wyjątkowości własnego gatunku. Owady nie zasługują nawet

na odrobinę uwagi, są najczęściej postrzegane jako szkodniki i zabijane w dużych ilościach. Tymczasem to człowiek niszczy sam siebie, pozostawiając ziemię bardziej prymitywnym formom życia. Owady będą językiem przyszłości, „swoim własnym znaczeniem w gramatyce bez horyzontów”. Ta wizja człowieka jako mało istotnego, stosunkowo nowego elementu biosfery, który być może ulegnie autodestrukcji, wnosi w twórczość Merwina perspektywę biocentryczną.

Poczucie pokory wobec świata przyrody jest widoczne w wierszu „Różany żuk” („The Rose Beetle”), który tematycznie również pozostaje w owadzim świecie:

Mówią że przybyłeś z Chin
ale nigdy nie widziałeś Chin
zjadasz liście tutaj
twoi przodkowie podróżowali ślepi w jajeczkach
ty przybywasz tuż po zapadnięciu zmroku spod ziemi
z klikającym szumem podczas pierwszej nocy
dzięki zmysłowi węchu wiedzący jakie liście zjadać tutaj
gdzie się obudziłeś po raz pierwszy (I 673)

Jest to historia chińskiego owada, różanego żuka, niezwykle inwazyjnego szkodnika, który został najprawdopodobniej przywieziony na Hawaje w stadium larwalnym w ziemi roślin importowanych z Chin około sto lat temu. Żeruje nocą i wyrządza ogromne szkody, zjada bowiem olbrzymie ilości liści. W wierszu Merwina zjada on „liście truskawki obce jak ty / fasolę drzewo orchideowe bakłażan”, czyli rośliny zaimportowane na Hawaje, jak i rośliny, które występowały na wyspach przed przybyciem Europejczyków, takie jak abutilon czy ketmia. Żuk traktuje liście wszystkich tych roślin w ten sam sposób:

w nocy zamieniasz je w koronkę
w suchą siatkę

w niebo

jak niebo dawno temu nad Chinami

(I 674)

Obraz żuka, który przekształca się ze ślepej larwy, budzi się z początkiem nocy, po zapachu rozpoznaje, co ma jeść, i spokojnie, systematycznie zżera liście kolejnych roślin, jest wręcz ujmujący. To nowe spojrzenie na żuka, zwykle postrzeganego jako agresywnego szkodnika, jest możliwe dzięki trafności poetyckiego obrazu z ostatnich linijek wiersza. Żuk zamienia liście w ażurową siatkę, w niebo, takie niebo, jakie było kiedyś nad Chinami. Żuk po prostu wykonuje swoje czynności, zachowuje się tak samo, jak zachowywał się w Chinach. To nie jego wina, że ludzie przetransportowali go na Hawaje, w swojej ignorancji nie zdając sobie sprawy, że bez naturalnych wrogów w nowym środowisku żuk rozpleni się i stanie się żarłocznym szkodnikiem i wrogiem. Takich historii nauka o przyrodzie zna bardzo wiele, jak chociażby przypadek królików w Australii czy pnączy w lasach amerykańskiego Południa. Wiersz ten jest znakomitą ilustracją poetyckiego sposobu działania Merwina. Za pomocą jednego obrazu – w tym przypadku jest to obraz nieba, tego samego nieba, które jest nad Chinami i nad Hawajami – poeta jest w stanie wprowadzić zewnętrzny punkt widzenia, objąć świat ogólną refleksją: owady, tak jak wszystkie zwierzęta, robią to, co zawsze robiły. To człowiek, miotając się po całym świecie, przesiedla rośliny i zwierzęta, zmieniając naturalne ekosystemy i wywołując nieprzewidziane skutki.

Jedność z przyrodą

Trzecią wyraźnie widoczną cechą ekopoezji jest promowanie koncepcji ekowspólnoty, w której człowiek stanowi jedną część (i to nie główną ani najważniejszą) wielkiego systemu, obejmującego inne formy życia oraz naturę nieożywioną. Pozytywna

wartość jest w ekopoezji przypisywana sytuacjom zjednoczenia, łączności ze światem naturalnym. Takie zjednoczenie może być bardzo różnie przedstawione, ale, ogólnie rzecz biorąc, jest to wartość pozytywna. Z kolei stan oderwania lub odseparowania od przyrody jest czymś negatywnym, źródłem problemów. Krótki wiersz „Ważka” („The Dragonfly”) z tomu *Wszy* mówi o możliwości osiągnięcia jedności z ziemią:

Plewiąc motyką pole fasoli oto są skrzydła ważki
Z tego miejsca pszenica kiedyś sygnalizowała
Światłami *Wszystko jest tutaj*
Z tymi stopami na niej
Moimi własnymi
I motyką w moim cieniu (I 296)

Słynna motyka i pole fasoli to oczywista aluzja do Henry’ego Davida Thoreau i opisu uprawy fasoli przedstawionego w jego książce *Walden; or, Life in the Woods*. Merwin być może chciał przypomnieć czytelnikom pierwszego amerykańskiego ekologa i zachęcić ich do zaznajomienia się lub odnowienia znajomości z „Polem fasoli”, w którym Thoreau piękną prozą opisuje odczucia estetyczne oraz wartości moralne, jakie mogą powstać po nawiązaniu bliskiego kontaktu z przyrodą. Osiągnięcie pewnego stopnia zjednoczenia z ziemią jest możliwe pod warunkiem wykonania niebagatelnego wysiłku fizycznego, prawie zawsze okupionego bólem i cierpieniem. Motyka jest nie tylko narzędziem, ale służy jako ważny łącznik między człowiekiem i ziemią. To dzięki niej poeta jednoczy się z matką ziemią i osiąga pełną satysfakcję ze swego wysiłku, mimo faktu, że plon jest co najmniej skromny. Przy pomocy swoich stóp jednoczy się z otaczającym krajobrazem, a motyka pracuje w jego cieniu.

Typowa dla ekopoezji afirmacja jednoczenia się z przyrodą dobrze widoczna jest też w jednym z wielu narracyjnych poematów opartych na autentycznych historiach, których wiele

jest w tomie *Podróże*, wydanym w 1993 roku. „Chwila zieloności” („The Moment of Green”) opowiada o Gregorio Bondarze (1881–1959), rosyjskim entomologu, który urodził się na Ukrainie, w wiosce w rejonie Złotonoszy (obwód czerkawski), gdzie ukończył szkołę podstawową. W 1894 roku jego rodzina przeniosła się na Syberię, a Gregorio pracował w różnych zawodach, między innymi jako nauczyciel. W 1905 roku został wcielony do wojska w związku z wojną rosyjsko-japońską. Dwukrotnie aresztowany za działalność wywrotową, uciekł do Mandżurii, gdzie pracował jako nauczyciel. W 1908 roku przeniósł się do Francji, aby podjąć studia na Uniwersytecie Nancy, które ukończył jako agronom w 1910 roku. Ponieważ nie mógł wrócić do Rosji, wyemigrował do Brazylii, gdzie po otrzymaniu obywatelstwa w 1913 roku znalazł zatrudnienie jako profesor zoologii i entomologii na uczelni rolniczej Luis de Queiroz (obecnie część uniwersytetu w São Paulo). W 1916 roku wrócił do Rosji, gdzie został aresztowany za działalność z 1905 roku i wysłany do więzienia w Krasnojarsku. W 1917 roku, po zwycięstwie rewolucji październikowej, został zwolniony w ramach amnestii. Umiarkowany politycznie, przyłączył się do nurtu białych i został mianowany wicegubernatorem departamentu Jenisejsk. W 1919 roku wszechrosyjski rząd upadł i Bondar został znowu aresztowany oraz skazany na śmierć. Z nieznanых powodów, wyroku na nim nigdy nie wykonano i w 1920 roku został uwolniony, aby zorganizować obronę przed plagą koników polnych atakujących pola pszenicy. W drodze do celu zdołał zbiec do Mongolii, skąd rozpoczął odyseję, która zaprowadziła go do Mandżurii, Korei, Japonii i z powrotem do Brazylii, gdzie departament Bahia zatrudnił go jako entomologa i patologa roślin w Departamencie Rolnictwa. W Bahii żył do końca swych dni. Opisał i sklasyfikował 318 gatunków owadów w ponad czterystu publikacjach.

Jego kolekcję nabyła Fundacja Rockefellera i podarowała Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku.

Merwin opowiada historię Bondara z perspektywy retrospekcji; rozpoczyna *in medias res*, od wspomnienia o powrocie do Rosji w 1916 roku. Bondar nie był w stanie podać urzędnikom ani wojskowym żadnego przekonującego powodu, dla którego wrócił do kraju, został więc posądzony o szpiegostwo. Pierwsza zwrotka wiersza rejestruje głos Bondara wspominającego ten powrót oraz pytania, które mu zadawano. Oszczędny styl Merwina znakomicie oddaje charakter mówionej relacji:

upierali się że wiedzą wszystko
o nim ale mimo to pytali
dlaczego wrócił żeby go zastrzelono
[...]

przecież muszą wiedzieć że nie jest szpiegiem
w takim razie co go sprowadza
w wieku trzydziestu pięciu lat prawie pół drogi
dookoła świata

(I 737)

Umysł Bondara przechowuje wspomnienie kraju swojego dzieciństwa. To wspomnienie to nie tylko obraz, ale również zapach:

[...] falującym zbożem
wokół Połtawy wiatr chłuszczący
równiny w zimie góry buraków
tytoń wiszący w słonecznych
drzwiach woń bydłęcych
skór i browaru i wyschniętego

drewna w szkolnej sali gdzie przechowywał
w umyśle niewyraźne wspomnienie lata
tak daleko po drugiej
stronie roku.

(I 737)

Kilka zwrotek później znów pojawia się wzmianka o przechowanym wspomnieniu, w kontekście kolejnej próby odpo-

wiedzi na pytanie, dlaczego wrócił do Rosji; tym razem jest to dźwięk: „wspominał / dźwięk wysokich traw [...] kiedy był dzieckiem szept który / przetrwał tylko w jego umyśle”. Potrzeba poznania natury jest irracjonalna, tak samo jak potrzeba powrotu do bardzo odległego miejsca, ponieważ pamięta się dźwięk traw, przypominający szept. Bondar wspomina swoją fascynującą przyrodą już w latach szkolnych, opowiada o rysunku, który wykonał:

i jego ręka hodowała
 jej obrazy posuwała się konturem nóg
 jej traw wydłużających się on
 podążył za koronką jej żył aby
 znaleźć miejsce z którego wychodziły rysował
 pszczoły w jej kwiatach a na
 jej liściach cykadę jednego
 z jej głosów i konika polnego
 trochę chmura trochę papier który został
 jego przewodnikiem w pyłe i w ziemi (I 737)

W pierwszej linijce tego fragmentu jest istotna gra słów, niewidoczna w tłumaczeniu: zamiast „drew” (rysował) poeta używa bardzo podobnego w brzmieniu „grew” (hodował). Bondar udaje się w podróż, posuwa się na zachód, poprzez „biblioteki dworce migotanie obcych miast” i w końcu wchodzi

w drzewa obcej mowy aż
 wiedział że liście i mieszkańcy
 lata to jedność tak jak on był
 jednością z powołaniem, które go znalazło
 w swoim czasie a on podążył za nim
 przez Atlantyki do jego
 źródła tak jak to Bates i Wallace zrobili
 sześćdziesiąt lat wcześniej
 [...] (I 738)

Bondar integruje się z muzyką natury, wtapia się w nią, duchowo jednoczy, stając się z nią jednym bytem. Jego powołanie jest takie jak Batesa i Wallace, dwóch brytyjskich przyrodników-pasjonatów, badaczy flory i fauny Amazonii, twórców ewolucyjnej ekologii, którzy zebrali i opisali setki unikalnych gatunków. Bondar podróżuje, bo zmusza go do tego wewnętrzny głos, duchowa potrzeba, która daje mu niezwykle bogate życie. Merwin stara się udowodnić, że nie tylko życie w sztuce jest możliwe, ale życie w przyrodzie także, a fizyczne doświadczanie natury może być źródłem duchowego i estetycznego spełnienia. Zdaniem Scigaja, „Chwila zieloności” to wiersz wyrażający najbardziej bezpośrednio „epistemologiczną estetykę”²⁷ Merwina, która przenika jego twórczość.

²⁷ Termin użyty przez Leonarda Scigaja w *Sustainable Poetry: Four American Eco-poets*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1999, str. 208.

Rozdział III

„Nosiciel drabin”: podbój kontynentu amerykańskiego w poezji Merwina

Merwin był zdecydowanym przeciwnikiem wojny w Wietnamie. Kiedy kolejny tomik jego wierszy, *Nosiciel drabin* (*The Carrier of Ladders*), wydany w 1970 roku, otrzymał nagrodę Pulitzera, Merwin napisał oświadczenie do prasy, w którym zadeklarował, że nagrodę przekazuje na cele charytatywne i że akceptuje ją „jedynie jako okazję, aby publicznie wyrazić wstyd, który czuje wielu Amerykanów, dzień po dniu, bezsilnie i w milczeniu”¹.

Jego poezja z tego okresu często podejmuje temat Ameryki, a szczególnie historii osiedlenia się białych ludzi na tym kontynencie. Jest to historia, która w dużym stopniu uległa mitologizacji, jak to najlepiej widać na przykładzie najważniejszego z amerykańskich mitów, znanego na całym świecie mitu Dzikiego Zachodu. Poezja Merwina kwestionuje ten mit, analizuje stosunek białego człowieka do rdzennych mieszkańców Ameryki i ich kultury oraz podejmuje polemikę z ekspansją terytorialną USA w XIX wieku w kontekście ekonomicznym i ekologicznym. Jest więc intelektualną próbą zrozumienia i wyjaśnienia teraźniejszości za pomocą perspektywy historycznej. Otwierający

¹ W.S. Merwin „On Being Awarded the Pulitzer Prize”. [W:] *The New York Times*, 3.06.1971. <http://www.nybooks.com/articles/1971/06/03/on-being-awarded-the-pulitzer-prize/>.

tom cytaty z tradycyjnej afrykańskiej pieśni wprowadza nastrój i nadaje ton zebranym w tym tomie wierszom:

Nosiciel zmarłych
Zwraca się do nosiciela drabin,
To dzień noszenia ładunków,
To dzień kłopotów. (I 314)

Śmierć była nieodłącznym składnikiem procesu podboju nowych lądów. W związku z tym występowała konieczność chowania zmarłych: ciała trzeba było nosić i grzebać lub palić. Śmierć wielu, często niewinnych, inspirowana kultem, tradycją, zwyczajami czy rytuałem, spowodowana przez najazd, śmierć, nienastępująca w sposób naturalny – stanowi jeden z centralnych tematów tego tomu. Kraj, z którego pochodzi cytowana pieśń, to zachodnioafrykańskie królestwo o nazwie Dahomej, które istniało na terenie dzisiejszego Beninu od początków XVII wieku. Naród dahomejski był postrzegany jako odważny i waleczny w bitwie. Militarnie służył kobiecej armii, która nie ustępowała żadnemu męskiemu wojsku pod względem wyszkolenia bojowego, waleczności i lojalności. Europa była zafascynowana zwyczajami tego kraju, a szczególnie dahomejskimi wojowniczkami, zwanymi przez Europejczyków Amazonkami ze względu na ich podobieństwo do starożytnego plemienia wojowniczych kobiet. Zwyczaj, który szokował Europejczyków, to ceremonia uśmiercania kilkuset osób z okazji corocznych obchodów święta, podczas którego składano ofiarę z ludzi zmarłemu królowi. (Król szczególnie po śmierci potrzebował wielu żon i licznej służby.) Jako ofiary często byli wykorzystywani jeńcy wojenni. Królestwo zostało podbite przez Francję i stało się jej kolonią w drugiej połowie XIX wieku. Francuscy legionści musieli się zmierzyć z Amazonkami, które masowo padały pod gradem kul z karabinów maszynowych Legii Cudzoziemskiej. To ci żołnierze byli

pierwszymi autorami legend o nieustraszonych i gotowych na śmierć wojownikach kobiecej armii. Historia Dahomeju to historia nie tylko śmierci, ale także europejskiego kolonializmu, który był równolegle kontynuowany przez armię Stanów Zjednoczonych na kontynencie północnoamerykańskim.

Znajomość historii Dahomeju ma duży wpływ na rozumienie poszczególnych wierszy w tomie *Nosiciel drabin*. Kolonializm i ekologia są w przypadku tego kraju nierozłącznie ze sobą związane. W zachodniej cywilizacji podbój innych lądów wiązał się nie tylko z eksterminacją rdzennej ludności i zniszczeniem ich języka i kultury. Nieodłącznym składnikiem tego procesu był swoisty podbój przyrody. Zarówno w przypadku rdzennych mieszkańców, jak i zwierząt, zniszczenie ich naturalnego środowiska znacznie osłabiało ich szansę na przetrwanie. Tak jak amerykańskie bizony czy gołębie wędrowne wyginęły z powodu zniszczenia przyrody, tak i ludy Afryki i Ameryki stawały się łatwiejsze do pokonania, jeśli zniszczyło się ich środowisko naturalne.

W *Nosicielu drabin* Merwin podejmuje temat „objawionego przeznaczenia” (ang. *Manifest Destiny*). Ta szeroko propagowana w XIX wieku doktryna głosiła, że ekspansja i zawładnięcie kontynentem amerykańskim jest przeznaczeniem dziejowym Amerykanów. Koncepcja „objawionego przeznaczenia” została po raz pierwszy sformułowana w 1845 roku przez J.L. O’Sullivana. Przez lata była sztandarową ideą amerykańskiego ekspansjonizmu, używaną do uzasadnienia prawa do zajęcia terenów od wschodniego do zachodniego wybrzeża Ameryki Północnej oraz do uzasadnienia roszczeń USA do Teksasu, Oregonu, Meksyku czy Kuby. Wiersz „Koła pociągów” („The Wheels of the Trains”) wskrzesza obraz, który był dobrze znany podróżnikom przemierzającym środkowy zachód i zachód USA w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku: dziesiątki, setki, tysiące

stalowych kół do pociągów, równo ułożonych na niezliczonych stacjach i „czekających nieruchomo w rdzy, rzędy słońc, na nowe życie”. Według Hixa², Merwin, przywołując ten zapomniany aspekt z życia kolei żelaznych, wywołuje refleksję na temat historii całego kontynentu. Koleje żelazne były kiedyś nie tylko symbolem technologicznego postępu, lecz także głównym powodem, dla którego białym ludziom udało się całkowicie opanować kontynent amerykański. Koleje umożliwiły połączenie Ameryki w jedną całość, od Atlantyku po Pacyfik. Równocześnie zawładnięcie kontynentu przez białych było procesem ludobójczym i destrukcyjnym. To kolej przyczyniła się chociażby do wyginięcia gołębi wędrownych, na które zapotrzebowanie znacznie wzrosło, gdy transport kolejowy umożliwił szybkie przewożenie mięsa upolowanych ptaków do dużych miast, gdzie były potężne rynki zbytu. Dlatego w wierszu Merwina podróż pociągiem przez kontynent generuje

[...] otwory w górach
niekończącą się agonię nieba
czoła długo nieoświetlone
napisy nieczytelne (I 341)

Wiersz „Lackawanna” następuje bezpośrednio po „Kołach pociągu”, co wywołuje zapewne u wielu amerykańskich czytelników (oraz w obecnym autorze) skojarzenie z linią kolejową Erie-Lackawanna. Utwór ten nie dotyczy jednak kolei żelaznej, traktuje on natomiast o tytułowej niewielkiej rzece w północno-wschodniej Pensylwanii, dopływie rzeki Susquehanna. Poeta przez cały utwór zwraca się bezpośrednio do rzeki, zaczynając od tych słów:

Gdzie się zaczynasz
we mnie

² H.L. Hix, dz. cyt., str. 82.

tego nigdy nie widziałem
ale teraz w to wierzę (I 341)

Podmiot liryczny wiersza dopiero na pewnym etapie życia zdaje sobie sprawę, że źródło rzeki jest niejako w nim samym, przez co więc w jego świadomości jego własna historia i historia tego regionu Ameryki zazębiają się i stają się nierozzerwalnie związane ze sobą. W dzieciństwie mieszkał w pobliżu tej rzeki i miał przykazane, aby nie podchodzić do niej zbyt blisko. Rzeka jest w wierszu nierozzerwanie powiązana z zimą:

strach
prawda
mieszkała sama w poplamionych budynkach
na ulicach dym
powieka oka zegarem
czarna zima cały rok
niczym kurz
roztapiający się i zamarzający w ciszy
ty wypływałaś spod spodu
i w nocy ciała zmarłych dryfowały z prądem
wszyscy martwi
tego co później znaleziono nikt
nie mógł rozpoznać (I 342)

Według Eda Folsoma³, martwe ciała to ciała Indian, natomiast Hix uważa, że ze względu na proces „internalizacji historii”⁴ widoczny w wierszu odnosi się on nie tylko do Indian, ale również do bliskich poety i do jego własnej śmierci. Merwin musiał kilka razy umrzeć duchowo, aby się narodzić na nowo w tej rzece, którą określa jako Jordan. Wydaje mi się, że Merwin jest

³ Ed Folsom, „I Have Been a Long Time in a Strange Country’: W.S. Merwin and America”, str. 68. [W:] *W.S. Merwin: Essays on the Poetry*. Red. Cary Nelson i Ed Folsom. Urbana: University of Illinois Press, 1987, str. 224–249.

⁴ H.L. Hix, dz. cyt., str. 82.

tutaj bardziej dosłowny i poprzez martwych płynących z prądem rzeki ma na myśli tych wszystkich, którzy zginęli w dorzeczu rzeki Lackawanna, szczególnie w XVIII i XIX wieku. A historia tego maleńkiego skrawka ziemi w Pensylwanii obfituje w masakry. Zasiedlanie doliny Wyoming i Lackawanna rozpoczęło się na dobre w roku 1764 przez kolonistów z Nowej Anglii, dokładnie z Connecticut⁵. Ponieważ zarówno mieszkańcy Pensylwanii, jak i osadnicy z Connecticut rościli sobie prawa do doliny Wyoming, jako że obydwie kolonie dostały ten teren od króla Karola II, oraz także zakupiły go od plemion indiańskich, rozgorzał długotrwały i krwawy konflikt, w którym uczestniczyły również plemiona indiańskie. Jest on znany jako wojny Pennamitów (czyli mieszkańców Pensylwanii) z Jankesami (czyli mieszkańcami Connecticut) i był częściowo powiązany z działaniami wojennymi prowadzonymi w ramach walki kolonii amerykańskich o niepodległość. W 1778 roku, podczas wojny o niepodległość Stanów Zjednoczonych, doszło do masakry w Wyoming, dokonanej przez Indian na białych osadnikach w całym regionie, z której prawie nikt nie ocalał. Kiedy George Washington dowiedział się o tym wydarzeniu, wysłał wojska pod dowództwem generała Johna Sullivana, które miały ukarać Indian. Krwawy odwet na Indianach spowodował upadek potężnej koalicji Sześciu Narodów.

Wiek XIX to z kolei gwałtowny rozwój przemysłu ciężkiego w dolinie Lackawanna. Odkrycie złóż antracytu zadecydowało o rozwoju przemysłu hutniczego w regionie. W wierszu słyhać echa niezwykle burzliwej historii doliny, która jest symbolem historii wielu podobnych regionów w USA na całym środkowym zachodzie i zachodzie. Świadomość i wiedza historyczna

⁵ Elizabeth H. Williams, *The History and Geography of Scranton and its Vicinity*. Scranton: Scranton Public Schools, 1957. <https://archive.org/details/historygeography00will>.

Merwina są bardzo rozległe i jest oczywiste, że wie on więcej o przeszłości, niż wynikałoby to z niezwykle oszczędnego przekazu zawartego w wierszu.

Zakończenie wiersza jest bardzo enigmatyczne:

Budzę się czarny do kolan
czyli stało się
zanurzyłem stopę w tobie
obie stopy
Jordanie
zbyt długo wstydiłem się
na odległość

(I 342)

Jako posłuszne dziecko, poeta nie mógł wejść do rzeki w czasach swojego dzieciństwa; teraz wchodzi dwiema nogami, niczym do Jordanu. Pytanie, czego się wstydił i dlaczego, pozostaje bez odpowiedzi. Czy unikał konfrontacji z przeszłością tego rejonu? Dlaczego rzeka jest dla niego Jordanem? Co miałyby oznaczać duchowe odnowienie w kontekście wierszy, które nawiązują do depresyjnej historii zasiedlenia Zachodu USA? Nie wiadomo, czy Lackawanna jako biblijny Jordan miałyby wytyczać granicę zachodnich terytoriów jako ironicznej ziemi obiecanej, czy miałyby być cezurą symbolizującą chrzest i nowe, bogatsze życie duchowe. Wobec braku precyzyjniejszych wskázówek ze strony poety próby interpretacji pozostają spekulacją.

Szeroko pojęta świadomość ekologiczna jest tematem wiersza „Szlak do Kansas” („The Trail into Kansas”):

Pierwsze powozy nie zostawiły żadnego znaku
dym ich nie zdradza
ani linia odcisnięta w trawie *tu byliśmy*
całą noc słońce krwawi w nas
i rana opóźnia nas w ciągu dnia
czy zagoi się
tam

[...]

skierowani jesteśmy od rozrzuconych łon
całą drogę tutaj wybierając wybierając
którą stopę postawić
jesteśmy jak studnie poruszające się
przez prerię
ślepotą pustką zimnym źródłem
czy ktoś będzie szczęśliwy jak nas zobaczy
w nowym domu

(I 343–344)

Narrator tego wiersza jest osadnikiem, uczestnikiem wędrówki na Zachód USA, która na ogół przedstawiana jest optymistycznie jako liczna migracja zasiedlająca cały kontynent, który dobry Bóg dał ciężko pracującym Jankesom we władanie. Ale dla Merwina to tylko ideologiczna retoryka, mająca ukryć rozpacz, niepewność, strach przed nieznanym i bezbrzeżne poświęcenie. Ten osadnik ma świadomość, że nikt na niego i jemu podobnych nie czeka.

Niekonwencjonalne podejście do tożsamości kulturowej i świadomości ekologiczno-społecznej jest kontynuowane w wierszu „Zachód” („Western Country”):

Patrzę na wygnańców
ich chód
podtrzymywany prastarą wiarą że nikt
nie może umrzeć na wygnaniu
kiedy jedyną prawdą jest to że śmierć nie jest wygnaniem (I 344)

Ci uchodźcy to Amerykanie, mieszkańcy Zachodu, regionu jeszcze niezbadanego, nieodkrytego. Narrator kontynuuje swoją relację:

moi pobratymcy są bardziej okrutni niż ich gwiazdy
i wiem co wprawia w ruch długie
szeregi ciągnące w góry
każdy mężczyzna ze swoją strzelbą

jego stopy
na grubość palca nad ziemią (I 345)

Zwykli ludzie też pragną dziewiczej ziemi, która woła, aby ją uprawiać⁶. Jak zauważa narrator, przestrzeń zachodu kontynentu, która wydawała się nieograniczona, wskutek popełnionych zbrodni uległa skurczeniu do odległości, która dzieli palec od cyngla. Masy ludzi przemieszczają się na dzikie tereny, motywowane żądzą posiadania ziemi i wiarą, że takie jest ich przeznaczenie. Broń jest integralną częścią tego przedsięwzięcia, dopełnieniem męskości, wyznacznikiem przeznaczenia i narzędziem zbrodni. Taka była przeszłość i taka jest teraźniejszość. Wiersz jest napisany w czasie teraźniejszym, nie przeszłym. To nie przypadek: Merwin celowo chce podkreślić, że to, co było, jest kontynuowane. Nic się nie zmieniło, a Amerykanie są okrutni. Merwin rozprawia się z mitologią zasiedlenia USA w XIX wieku, z mitem Dzikiego Zachodu i z całą wizją amerykańskiej cywilizacji jako historii postępu w każdej dziedzinie życia.

Ta surowa ocena obejmuje sylwetki konkretnych postaci historycznych, takich jak na przykład siódmego prezydenta USA, Andrew Jacksona, o którym wzmianka pojawia się w wierszu „Ziemia ojczysta” („Homeland”). Wielkie zło, motywowane politycznie, usankcjonowane historycznie, jest tematem tego stosunkowo krótkiego, ale niezwykle przejmującego wiersza:

[...] Niebo nadal żyje
[...]
ze wszystkimi drutami kolczastymi zachodu
w żyłach
a słońce zachodzi
wbijając kołek
w czarne serce Andrew Jacksona (I 346)

⁶ Jane Frazier, dz. cyt., str. 91.

Okrutny to obraz i zarazem poetycka metafora: Andrew Jackson niczym wampir, który wypił mnóstwo krwi, unieszkodliwiony przez słońce za pomocą osinowego kołka wbijanego w jego czarne serce, symbol amerykańskiego jądra ciemności. Warto w tym miejscu przypomnieć sylwetkę Andrew Jacksona. Jako generał armii USA wślawił się on brutalnymi kampaniami wojskowymi przeciwko Creekom w Georgii i Alabamie oraz przeciw Seminolom na Florydzie. W wyniku jego działań wojskowych tysiące hektarów ziemi należącej do tych plemion przeszły w ręce białych osadników. Jako prezydent Stanów Zjednoczonych Jackson podpisał akt decydujący o przesiedleniu Indian z terenów Georgii, Alabamy i Florydy na ziemie leżące na zachód od rzeki Missisipi, do Oklahomy, w 1830 roku. Protestujące plemiona Czirokeezów wygrały sprawę przeciwko rządowi USA w Sądzie Najwyższym, ale Jackson zignorował ten wyrok i użył wojska, aby wymusić relokację. W wyniszczającym marszach, znanych jako Szlak Łez, uczestniczyło około 15 tysięcy Indian z plemienia Creek⁷. Około trzech i pół tysiąca z nich zmarło z zimna i niedożywienia podczas forsownego przemieszczania liczącej prawie dwa tysiące kilometrów trasy. W marszu, który nadzorował Van Buren, około pięciu tysięcy Czirokeezów padło ofiarą ekstremalnych warunków pogodowych. Szlak łez i śmierci, okrucieństwo żołnierzy i białych osadników, choroby, nieskończone cierpienia matek i dzieci skłoniły Merwina do bezlitosnego potępienia Jacksona w tym wierszu.

Donald Trump umieścił popiersie Jacksona na honorowym miejscu w Białym Domu. Ta publiczna afirmacja poczynań Jacksona budzi gwałtowne reakcje, nie tylko u potomków Indian

⁷ Paul S. Boyer, Clifford E. Clark, Joseph F. Kett, Neal Salisbury, Harvard Sitkoff, Nancy Woloch, *The Enduring Vision: A History of the American People*, tom II, wyd. 6. Boston, Nowy Jork: Houghton Mifflin, 2008, str. 254–255.

i innych prześladowanych mniejszości narodowych. Uznanie dla Jacksona to pochwała tego typu agresywnej, bezlitosnej polityki, którą on prowadził. Wzmianka o drutach kolczastych w wierszu włącza w jego czytanie szerszy kontekst, przywodzi na myśl II wojnę światową i obozy zagłady. Marszów takich jak te ze Szlaku Łez, a i znacznie bardziej krwawych, było w Europie wiele.

Temat ten jest kontynuowany i uzupełniany w wierszach jak na przykład „Przesiedlenie” („The Removal”) i „Prezydenci” („Presidents”). Ten pierwszy jest głosem wszystkich wysiedlanych i przesiedlanych na świecie, bezdomnych, pozbawionych korzeni, wyrwanych z ziemi. Ich drzewo życia zostało ścięte, a oni są liśćmi na tym drzewie. Na dnje rzeki woda i błoto próbują ich ukoić, kamienie niesione przez wodę chcą zmniejszyć ich ból, ale ich ran nie można zaleczyć, one są wieczne. Poetyckie obrazy w tym wierszu są mroczne, podkreślają obojętność jednych ludzi na cierpienia innych i przekazują smutną prawdę: ludzki los, nieograniczone cierpienie i ból wywołują więcej empatii nawet w przyrodzie, która z natury rzeczy pozostaje obojętna na krzyk mordowanych, niż u innych przedstawicieli rasy ludzkiej. Najbardziej wzruszająca jest część V, „pojmana wdowa”:

Wołam zostawcie mnie tutaj
 dym na czarnej ścieżce
 to były moje dzieci (I 353)

Wdowa nie chce iść, ale jest niesiona wbrew swej woli, jej twarz ciemnieje, oczy robią się czerwone. Poziom wody jest wysoki, łodzie ukradzione.

nie ma butów
 a oni udają, że jestem panną młodą
 w drodze do nowego domu (I 353)

Dopełnieniem pesymizmu powyższej sekwencji wierszy jest polityczna i moralna ocena amerykańskiego przywództwa politycznego, zawartego w wierszu „Prezydenci”:

Prezydent wstydu ma swą własną flagę
 prezydent kłamstw cytuje głos
 Boga

[...]

prezydent lojalności rekomenduje
 ślepotę ślepych

[...]

nie ma prezydenta żalu
 jest to królestwo
 starożytne absolutne bez kolorów
 jego władcy nikt nie ogląda
 modlitwy poszukują go

(I 349–350)

Pisząc o prezydencie kłamstw, Merwin miał niewątpliwie na myśli Richarda Nixona, ale jego ocena przywództwa politycznego Ameryki nie wydaje się nic tracić na aktualności. Donald Trump, jeśli chodzi o ochronę przyrody, nawet nie usiłuje zachować pozorów i publicznie oświadcza, że globalne ocieplenie to mity i wymysły tych, którzy chcą zaszkodzić USA i zniszczyć gospodarkę tego kraju. „Prezydent lojalności poleca ślepotę ślepych” – czy jest lepsze podsumowanie również obecnego przywództwa politycznego? Swoją poezją Merwin skłania czytelnika, nie tylko amerykańskiego, do chwili refleksji i zastanowienia, czyli do tego, czego zabrakło w szybko rozwijającej się cywilizacji amerykańskiej, szczególnie w XX i XXI wieku. W *Nosicielu drabin* Merwin zwraca uwagę na to, że Ameryka uformowała świadomość narodową w trybie samoafirmacji, że ludzie mylą się, uważając, że wzbogacają się materialnie i duchowo wraz z rozwojem kraju, gdyż w rzeczywistości odnotowują straty.

Merwin mierzy się z tematem podboju kontynentu amerykańskiego również w inny sposób: poprzez narracyjne poematy opowiadające o życiorysach autentycznych osób, których rola

w amerykańskiej historii postrzegana jest zwykle bardzo pozytywnie. Wiersz „Inni podróżnicy nad rzeką” („Other Travellers to the River”) jest swoistą glossą do biografii Williama Bartrama, przyrodnika i podróżnika, który na wiosnę 1774 roku wyruszył w długą, czteroletnią wyprawę z Pensylwanii do Georgii, Północnej i Południowej Karoliny, oraz na Florydę, podczas której przebył 2400 mil. Był świetnym obserwatorem i niezwykle utalentowanym rysownikiem. Opisał i uwiecznił na rysunkach faunę i florę całego regionu, zwracając szczególną uwagę na piękne kwiaty. Te notatki botaniczne, jak również opis zwyczajów Indian oraz zapis przygód Bartrama w podróży, ukazały się drukiem w 1791 roku pod tytułem *Podróże Bartrama* i stały się klasykiem literatury tamtych czasów. Według Eda Folsoma⁸ Bartram stworzył i umocnił wizerunek Indianina jako szlachetnego dzikusa, który przetrwał stosunkowo długo w zbiorowej wyobraźni Amerykanów i Europejczyków. Ogólnie rzecz biorąc, wkład Bartrama w zbadanie i opisanie Ameryki jest oceniany bardzo pozytywnie. Zbierając nasiona rzadkich roślin, ocalił je dla potomności. Nie chciał wojen i wyniszczenia indiańskich kultur. W swoim wierszu Merwin zwraca się bezpośrednio do słynnego przyrodnika:

Williamie Bartramie jak wielu
pojawilo się śpiąc
wpełzając niczym płomienie w
twoje oczy
i stali patrzac w dal na bezmiar wód
noc była za nimi
na wschodzie (I 343)

Bartram jest obserwatorem, sądzi, że nikt go nie widzi, a on może podglądać „dźwięki ziemi tańczące nago”. Zarówno

⁸ Ed Folsom, dz. cyt.

Indianie, jak i przyroda to dla Bartrama obiekty nadające się do badania i naukowego opisu. Przyrodnik nie zdawał sobie sprawy, na co naraża cenny i estetycznie niezrównany przedmiot swoich badań i pasji naukowej – na podbój, eksploatację i eksterminację. Nieświadomie, Bartram wytworzył żądzę podboju Florydy przez USA, przedstawiając ją jako unikalny klejnot. Floryda stała się później przedmiotem sporów podczas wojny Seminołów (plemion indiańskich zamieszkujących Florydę) i konfliktu z Hiszpanią. Aneksja Florydy wiązała się z eksterminacją rdzennych plemion indiańskich i ich kultury. To powód, dla którego Merwin ocenia dokonania Bartrama z innego, bardziej pesymistycznego punktu widzenia, z którego ekspansja terytorialna XVIII i XIX wieku była katastrofą.

Podobnie ma się sprawa z wierszem „Ogrody Zuñi”, traktującym o osiągnięciach Johna Wesley Powella, XIX-wiecznego podróżnika, badacza, geologa i etnologa. To on dokonał niebywałego wyczynu, płynąc w dół rzek Green i Colorado, a następnie pokonując rzeką cały Wielki Kanion, obszar całkowicie nieznan, niezbadany i nieopisany. W czasie wojny secesyjnej stracił prawą rękę, co nie przeszkodziło mu w kontynuowaniu samej kampanii wojskowej i nie uniemożliwiło mu późniejszych dokonań wymagających niebywałej sprawności fizycznej. Powell miał olbrzymi szacunek do Indian, ich języków, kultury i obyczajów i uważał, że mają oni prawo kontynuować swoje życie według swoich wierzeń⁹. W czasach, kiedy wiele ekspedycji naukowych na zachodzie kontynentu potrzebowało militarnej eskorty, Powell poruszał się nieuzbrojony. Zbierał dane geologiczne i etnograficzne, ale studiował też języki Indian oraz kompilował słowniki i dane antropologiczne. Tradycyjnie

⁹ „W.S. Merwin”. [W:] *Modern American Poetry*. Red. Cary Nelson. https://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/merwin/merwin.htm.

uważany jest za naukowca o dużej świadomości ekologicznej¹⁰, który uważał, że zasoby naturalne są ograniczone i powinno się je ostrożnie eksploatować. Proponował także, aby pustynne obszary nawadniać systemem irygacyjnym i był zwolennikiem tam na rzekach. Fascynujące są niektóre jego pomysły. Powell twierdził między innymi, że rząd federalny powinien odgrywać pomocniczą rolę w zarządzaniu terenami, które należy oddać w użytkowanie lokalnym społecznościom i samorządom. Lasy powinny być kontrolowane przez lokalnych użytkowników i nie powinny być wycinane, a woda podzielona sprawiedliwie, aby każdemu wystarczyło na potrzeby gospodarcze i domowe. Nawadniane obszary suche powinny być zorganizowane w autonomiczne rejony, w których byłyby źródła wody; trawy do karmienia stad powinny być pod ochroną. Powell był niewątpliwie bardzo wpływową postacią i jego wizja Zachodu odcisnęła niezatarte piętno na historii kraju.

A tak oto Merwin ocenia dokonania Powella w wierszu „Ogrody Zuñi” („The Gardens of Zuñi”):

Jednoręki odkrywca
 zdołał dotknąć połowy kraju
 W dziewiczej połowie
 domowe paleniska dają ciepła nie więcej
 niż gwiazdy
 tak jest już tyle lat
 i nic nie krwawi

(I 345)

Przed białymi odkrywcami, takimi jak Powell, Indianie umieli korzystać z ziemi w sposób umiarkowany. Ich paleniska zużywały minimalne ilości opału, były jak gwiazdy. Ich uprawa roli nie powodowała krwawienia ziemi, czyli nadmiernej i szkodliwej eksploatacji gleby. Frazier¹¹ twierdzi, że wyprawy podróżnicze

¹⁰ Jane Frazier, dz. cyt., str. 90.

¹¹ Tamże.

dzieliły kontynent, odcinały tereny naznaczone przez zgubny wpływ białego człowieka od dziewiczych terenów indiańskich.

W dalszej części wiersza Merwin posługuje się dość drastyczną metaforą:

Dawno zmarł ze swymi pięcioma palcami
i sumą ich dotyków
i pamięcią
drugiej ręki
swojego zwiadowcy

która nie przesłała wieści
stamtąd gdzie sięgnęła
[...]
gdy on balansował
balansował
i szukał po omacku
dziewiczej ziemi

aż znalazł gdzie kiedyś była

(I 345)

Odcięta ręka towarzyszyła Powellowi jako pamięć i ta ręka stała się jego zwiadowcą, który, jak się dowiadujemy w kolejnej zwrotce, nie miał żadnej wiadomości do przesłania. Jane Frazier interpretuje ten wiersz w sposób bardzo zdecydowany, pisząc, że Powell, jako symbol amerykańskiej ekspansji na zachód, jest w tym przypadku symbolem narodowej klęski, jako że Amerykanie, jako naród nigdy nie zadali pytań o sens tego, co robią¹². W wierszu Powell stracił rękę w wojnie secesyjnej, a strata ta nastąpiła równolegle ze stratą, którą ponieśli Amerykanie podbijając dzikie tereny. Zdaniem Frazier, brak ręki i brak linii na dłoni symbolizuje brak etosu, który powinien towarzyszyć parciu na Zachód, w konsekwencji czego żadna wiadomość nie zostaje wysłana przez rękę-zwiadowcę – język przestaje komunikować

¹² Tamże.

cokolwiek, jest martwy, przynajmniej semantycznie. W wierszu Merwina Powell próbuje odzyskać równowagę i poruszać się w kierunku dziewiczych terenów, czyli kontynuować wyprawę, której celu i znaczenia nie rozumie. Powell funkcjonuje tutaj jako wcielenie amerykańskiego programu na Zachodzie kontynentu, niepewny kierunku, potykający się, ale zdeterminowany, aby odkryć i posiąść na własność dzikie tereny, które znikają na skutek jego działań. Rdzenni mieszkańcy, którzy nie rozumieją, co znaczy objąć we władanie lub posiadać na własność, oferują coś zupełnie innego, nieosiągalnego poprzez objęcie czegoś na własność: świadomość środowiska naturalnego, skromność i prostotę, która sprawiła, że Indianie nie są wyalienowani i niepokojni tak jak biali ludzie¹³.

Postaci takie jak Bartram i Powell zostały przez historię ocenione pozytywnie. Zasłużyli się oni dla historii rozwoju amerykańskiej cywilizacji, a względem rdzennych mieszkańców Ameryki zachowywali postawę, która obecnie wzbudza uznanie: byli nastawieni do Indian pokojowo i starali się pomóc zachować ich dziedzictwo kulturalne, religijne i językowe. Merwin pokazuje jednak ciemną stronę ich działalności, którą są długoterminowe konsekwencje ich wypraw, widziane w większym obrazie, sięgającym poza doraźne skutki ich działań. W tej poszerzonej perspektywie wynik ich działań zostaje oceniony negatywnie, tak samo jak cała ekspansywna, żarłoczna i niszczycielska cywilizacja Zachodu.

¹³ Tamże, str. 91.

Rozdział IV

Jedność przyrody, rdzennej kultury i języka: poezja Merwina o Hawajach

W latach siedemdziesiątych Merwin kontynuował pisanie poezji i prace translatorskie. W 1973 roku ukazał się tomik poezji *Writings to an Unfinished Accompaniment*, a w 1977 – *The Compass Flower*. Już od kilku lat Merwin pozostawał w separacji z żoną, Dido Milroy, i był w związku z angielską pisarką, Moirą Hodgson. W 1975 roku udał się na odczyt swojej poezji na Hawaje, gdzie poznał początkującą poetkę Danę Naone, która pochodziła z Hawajów oraz podzielała zainteresowanie Merwina buddyzmem. W 1976 roku Merwin przeniósł się na Hawaje, na wyspę Maui, gdzie dzięki spadkowi po matce zbudował dom na dawnej plantacji ananasów. Jego związek z Daną Naone nie trwał długo i w 1983 roku Merwin poślubił swoją trzecią żonę, Paolę Schwarz, z którą żył aż do jej śmierci w 2017 roku¹.

Przeniesienie się na Hawaje wyznaczyło zupełnie nowy etap w życiu i w poezji Merwina. Przez większość swojego dotychczasowego życia był włóczęgą, przemieszczał się między Londynem, Nowym Jorkiem, Meksykiem, Francją i Hiszpanią. Na Maui osiadł na stałe i zaangażował się w przywracanie zakupionej plantacji do stanu pierwotnego, kiedy to na wyspie rosły

¹ Podane w tym rozdziale informacje biograficzne pochodzą ze zbioru wywiadów wraz z życiorysem, *Conversations with W.S. Merwin*, dz. cyt., oraz artykułu „A Poet of Their Own” Dinitii Smith. *The New York Times*, 19.02.1995.

palmy. Zajął się rekultywacją gleby wyniszczonej, jak na całej wyspie, przez intensywną uprawę ananasów i rozpoczął sadzenie palm i zbieranie nasion.

Tom poezji *Deszcz w drzewach* (*The Rain in the Trees*, 1988) jest uważany przez niektórych krytyków za początek nowego, ważnego etapu w twórczości Merwina². Jego poezja w tym tomie zawiera bowiem więcej wątków autobiograficznych, a poetyckie „ja” Merwina zaczyna być bardziej powiązane z nim samym. Doświadczenie mieszkania na Hawajach wydaje się najważniejszym wpływem, który ukształtował jego poezję z lat osiemdziesiątych. Merwin uważnie studiował historię odkrycia i opanowania wysp przez europejskich podróżników i amerykańskich plantatorów. Poglębiał swoją wiedzę na temat unikalnego, jedyne w swoim rodzaju hawajskiego ekosystemu, który wydawał się czymś w rodzaju ziemskiego raju na środku Pacyfiku, ze stałą temperaturą i wilgotnością powietrza przez większość roku. Hawaje powstały w wyniku wybuchów wulkanów około siedemdziesięciu milionów lat temu. Ponieważ są odizolowane od innych kontynentów, rozwinęły absolutnie unikalny ekosystem z dużą liczbą endemicznych gatunków zwierząt i roślin, niewystępujących nigdzie indziej na ziemi. Mieszkańcy Polinezji, którzy dotarli na wyspy hawajskie w I wieku naszej ery, przynieśli ze sobą nowe zwierzęta i rośliny, ale dopiero Europejczycy zaimportowali gatunki, które bezpowrotnie zmieniły ekosystem wysp. Moskity, towarzyszące dzikim świniom, rozprzestrzeniły ptasią grypę i malarię, co doprowadziło do wymarcia znacznej części ptasiej populacji i całkowitego wyniszczenia wielu gatunków. Pod koniec XIX wieku amerykańscy plantatorzy zaczęli niezwykle intensywną, przemysłową uprawę trzciny cukrowej, kokosów i ananasów. Wycięto lasy, aby zrobić miejsce na plan-

² Leonard Scigaj, dz. cyt. 177, Jane Frazier, dz. cyt.

tacje na zboczach gór. Deszcze zaczęły wypłukiwać żyzną glebę, która spływając do oceanu, powodowała wymieranie raf koralowych.

Pod koniec XVIII wieku na Hawajach żyło pomiędzy 300 tysięcy³ a pół miliona ludzi⁴. Do czasu, kiedy na wyspy przybył w 1778 roku pierwszy Europejczyk, Brytyjczyk James Cook, Hawajczycy nie znali praktycznie żadnych chorób. Odkąd na Hawajach zaczęły zatrzymywać się statki z Europy i Ameryki, Hawajczycy zarazili się od przybyszy różnymi chorobami, na które nie mieli w ogóle odporności. Epidemie chorób zakaźnych takich jak ospa, gruźlica, cholera, syfilis i rzeżączka, przywiezione przez robotników sprowadzanych do pracy na plantacjach, jak również złe warunki życia wynikające z ubóstwa, zdiesiątkowały Hawajczyków. Populacja rdzennych Hawajczyków skurczyła się do 40 tysięcy około sto lat po przybyciu Cooka⁵. W 1993 roku już tylko około dziewięciu tysięcy rdzennych mieszkańców żyło na wyspach, a prognozy demograficzne głosiły, że znikną oni całkowicie do roku 2044. Kiedy Merwin pisał wieszę zebrane w tomie *Deszcz w drzewach*, sytuacja Hawajczyków wydawała się wyjątkowo beznadziejna, jednak ostatnio populacja rdzennej ludności wysp zaczęła się odradzać⁶.

Obecnie blisko półtora miliona ludzi mieszka na Hawajach na stałe⁷, natomiast wiele milionów turystów odwiedza wyspy w ciągu roku. (W roku 2016 było to 9 milionów, z roku na rok

³ John Heckathorn, Lee S. Motteler, J. Patricia Morgan Swenson, „Hawaii State”. [W:] *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/place/Hawaii-state>.

⁴ Leonard Scigaj, dz. cyt.

⁵ John Heckathorn et al., dz. cyt.

⁶ United States Census Bureau. „Quick Facts Hawaii”. <https://www.census.gov/topics/population.html>.

⁷ John Heckathorn et al., dz. cyt.

ta liczba jest większa.)⁸ Duże obszary lasów są zamieniane na pola golfowe. Koszt życia na wyspach jest wysoki ze względu na konieczność importowania większości towarów z dużych odległości, wysokie są również ceny nieruchomości. Tymczasem rdzenni mieszkańcy Hawajów są w gorszej sytuacji socjoekonomicznej niż ogół populacji stanu. Średni dochód rdzennego mieszkańca jest nadal niższy od średniej dla całego stanu, pomimo że różnica ta stopniowo się zmniejsza⁹. Wielu rdzennych Hawajczyków ma niskopłatną pracę w sektorze hotelarsko-restauracyjnym, niektórzy grają na rodzimych instrumentach, takich jak ukulele, lub wyrabiają rozmaite pamiątki mające luźny związek z historią lub kulturą, na potrzeby turystów¹⁰.

Studia Merwina nad historią i kulturą Hawajów zaowocowały między innymi opowieścią pisaną wierszem, „The Folding Cliffs: A Narrative of 19th Century Hawaii”, która zawiera zarówno fakty z historii wysp, jak i miejscowe legendy. Wydarzeniem, któremu Merwin poświęca dużo uwagi w tej książce, jest aneksja wysp dokonana przez republikańskiego prezydenta USA Williama McKinleya w 1900 roku, który zignorował zalecenia swego poprzednika na tym urzędzie, demokraty Grovera Clevelanda, uważającego, że wyspy powinny zostać zwrócone prawowitym właścicielom, czyli rdzennym mieszkańcom. Dla politycznych przywódców USA było oczywiste, że Hawaje, ze względu na swe strategiczne położenie i możliwość zbudowania

⁸ Hawai'i Tourism Authority. „2016 Annual Visitor Research Report”. 2017. <https://www.hawaiitourismauthority.org/media/2117/2016-annual-visitor-research-report-revised-5-24-18.pdf>.

⁹ C.J. Hostetter, „Income Inequality and Native Hawaiian Communities in the Wake of the Great Recession: 2005–2013”. [W:] *Ho'okahua Waiwai, Economic Self-Sufficiency Fact Sheet*, 2 (2014). Honolulu: Office of Hawaiian Affairs, Research Division, Special Projects.

¹⁰ Leonard Scigaj, dz. cyt.

bazy marynarki wojennej, która dawała szansę kontrolowania całego Pacyfiku i Azji, były bezcenne i mogły należeć wyłącznie do USA. Inne względy nie były brane pod uwagę, co dobitnie ilustruje historia Kaho'olawe, małej wysepki położonej tuż obok Maui. Kaho'olawe przez wieki była świętą wyspą, na której mieściły się świątynie i miejsca pochówku. Stany Zjednoczone zajęły wysepkę w 1940 roku i marynarka wojenna korzystała z wyspy podczas manewrów wojskowych oraz używała jej jako celu podczas ćwiczeń artylerii przez pół wieku. Wysepka została zwrócona Hawajczykom w 1990 roku i dopiero wtedy odzyskali oni pełny dostęp do świętej ziemi.

Studiując jedyny w swoim rodzaju ekosystem wysp hawajskich, Merwin zdobył wiedzę, która umożliwiła mu zrozumienie naturalnych procesów zachodzących w środowisku i zastosowanie tej wiedzy w swej poezji, co spowodowało zmiany stylistyczne i estetyczne w jego twórczości. Ta wiedza pozwoliła mu też na zajęcie publicznego stanowiska w kontrowersyjnej sprawie geotermalnych odwiertów na Wielkiej Wyspie. Amerykański projekt zakładał uzyskanie dużej ilości energii z olbrzymich studni geotermalnych, które przeorałyby i zniszczyły największy dziewiczy las podzwrotnikowy na Hawajach. Merwin opublikował sprzeciw w kilku gazetach i magazynach, a w 1990 roku wysłał poruszający list do *American Poetry Review*. Projekt wstrzymano i nie został on zrealizowany do chwili obecnej.

Kilka wierszy w tomie *Deszcz w drzewach* opisuje podbój Hawajów, podkreślając ścisły związek między zmianami kulturowymi i stosunkiem kolonizatorów do środowiska naturalnego. „Przybysze z horyzontu” („The Strangers from the Horizon”) jest wyobrażeniem pierwszego pojawienia się europejskich intruzów z punktu widzenia rdzennego Hawajczyka:

Wcześnie jednego roku
 dwa statki przybyły do stóp góry
 [...]

 były czarne i większe od domów
 z zębami na bokach (I 660)

Statki robią przygnębiające wrażenie z powodu swoich rozmiarów, czarnej barwy oraz „zębów” po bokach, czyli dział. Statki mają też:

wiele płaszczy wypełnionych wiatrem
 chmur przesuwających się obok nas które nie były chmurami
 drzew zatrzymujących się przed nami które nie były drzewami
 (I 660)

Z bliska maszty statku wyglądają jak olbrzymie drzewa, a żagle przesuwiają się jak chmury. Miejscowi wiedzą też, i bardzo ich to przyciąga, że obcy dysponują władzą nad śmiercią:

mieli władzę śmierci której pożąдалиśmy
 więc wyszliśmy do nich biorąc nasze rzeczy
 których z pewnością będą potrzebować (I 661)

Merwin pomija fakt, że Hawaje były podzielone na cztery niezależne królestwa, które toczyły między sobą mordercze wojny i zapewne możliwość zdobycia przewagi w uzbrojeniu była silnym magnesem. Stąd chęć przynoszenia darów, które miałyby im zaskarbić sympatię panów śmierci. Narrator w wierszu stwierdza, że miejscowi ludzie dobrze wiedzą, iż obcy przybysze nie są bogami. W wierszu mieszkańcy Hawajów nie są więc tak naiwni, jakby się wydawało na podstawie niektórych relacji pierwszego spotkania Hawajczyków z Europejczykami. Historycznie rzecz biorąc, Cook został powitany na Hawajach jako powracający bóg Lono z powodu zbiegu okoliczności: przyplłynął akurat w trakcie trwania święta tego boga, a jego statek bardzo

przypominał statek boga Lono z legend¹¹. Wkrótce jednak Hawajczycy zorientowali się, że przybysze byli zwykłymi ludźmi, a Cook został zabity przez wojowników miejscowego króla, kiedy domagał się zwrotu skradzionej mu łodzi. Po wierszu „Przybysze z horyzontu” następuje wiersz pod tytułem „Zdobycyca” („Conqueror”), który jeszcze więcej mówi o sposobie widzenia dziejów Hawajów przez Merwina:

Kiedy zaczynają nosić twe ubrania
czy ich marzenia stają się twoimi
jak wyglądają

kiedy zaczynają używać twego języka
czy mówią to co ty mówisz
[...]

kiedy zaczynają używać twoich pieniędzy
czy potrzebują tych samych rzeczy co ty
[...]

czy kiedy nawracają się na twoich bogów
czy wiesz do kogo się modlą
czy wiesz kto się modli

żeby ciebie tam nie było (I 661)

W wierszu tym, przy pomocy paru prostych pytań postawionych przez narratora, poeta wyjaśnia sedno ostatniej fazy procesu odkryć geograficznych i podboju, czyli kolonizacji. W jej trakcie może zniknąć cała kultura, a z nią sposób postrzegania i rozumienia świata. Może, ale nie musi, a przynajmniej nie od razu. Merwin daje do zrozumienia, że zewnętrzne atrybuty takie jak ubranie, język, pieniądze nie oznaczają, że modlitwa rdzennych mieszkańców do nowych bogów nie będzie prośbą, aby kolonizatorzy opuścili tę ziemię. Akceptacja stylu życia nie

¹¹ James L. Haley, *Captive Paradise: A History of Hawaii*. Nowy Jork: St. Martin's, 2014.

musi oznaczać akceptacji sposobu widzenia i rozumienia świata, chociaż na dłuższą metę proces kolonizacji tak się najczęściej kończy. Niezwykle cenny i istotny jest tu punkt widzenia rdzennego mieszkańca Hawajów, który pokazuje sposób widzenia i rozumienia świata z bardzo odległej perspektywy historycznej końca XVIII wieku. Taką możliwość daje tylko literatura.

Historia degradacji środowiska naturalnego Hawajów jest podejmowana w sposób pośredni lub bezpośredni w omawianym tomie w wielu utworach. Szczególnie warte uwagi są wiersze „Tubylec” („Native”), „Akord” („Chord”), „Tracąc język” („Losing a Language”) oraz „Stracone oryginały” („The Lost Originals”). „Akord” jest wyjątkowo przejmującym tekstem:

Kiedy Keats pisał oni wycinali sandałowe lasy
 kiedy słuchał słowika oni słyszeli jak ich topory
 wydawały echo w lasach
 [...]

 kiedy rozmyślał o greckich lasach oni krwawili pod czerwonymi
 kwiatami
 kiedy marzył o winie drzewa zwały się na drzewa (I 664)

Merwin wykorzystuje tragiczną historię romantycznego poety angielskiego Johna Keatsa (1795–1821) i zestawia wydarzenia z jego życia z czymś, co działo się w tym samym czasie, ale nie miało żadnego wyraźnego związku z życiem poety: była to wycinka drzew sandałowych na Hawajach. W wierszu jest szereg odniesień do poezji Keatsa i wydarzeń z jego życia. Poeta stracił ojca w wieku ośmiu lat, a jego matka zmarła na gruźlicę, kiedy miał lat piętnaście. Wcześniej osierocony, szukał zapomnienia i pocieszenia w literaturze i sztuce. Mimo kłopotów finansowych uparcie pisał poezję. Opublikował szereg genialnych i nieśmiertelnych wierszy: „Ode to a Nightingale”, „Ode on a Grecian Urn”, „To Autumn” i „La Belle Dame Sans Merci”. W 1819 roku Keats zachorował na gruźlicę i wyjechał do Włoch,

mając nadzieję, że ciepły klimat umożliwi poprawę jego zdrowia. Niestety, ostatnie miesiące życia poety okazały się wyjątkowo bolesne. Jego lekarz zastosował drakońską dietę w postaci kromki chleba dziennie, terapią miało być też znaczne upuszczanie krwi, co spowodowało, że Keats cierpiał z głodu i braku tlenu. Kilkumiesięczna agonia sprawiła, że śmierć była wybawieniem. Sześć kolejnych obrazów w wierszu Merwina to właśnie sekwencja, w której kumulują się pogarszający stan zdrowia, narastające cierpienie i rozpacz:

kiedy dotykał swego serca oni byli głodni a ich wiara chora
 kiedy nad nim brzmiała pieśń oni byli w ukryciu i ścinali je cały
 czas
 [...]

 kiedy jęczał podczas podróży do Włoch oni przewracali się na
 szlakach i byli złamani
 kiedy leżał ze swoimi odami drewno zostało sprzedane za armaty
 (I 664)

Poetyckie przesłanie nie jest wyartykułowane – powstaje ono w wyniku zestawienia dwóch tematów i sfer działalności pozornie niemających żadnego związku. Wyciągnięcie wniosków z tego porównania Merwin pozostawia całkowicie czytelnikowi. W tym właśnie tkwi niezrównana siła poezji, że zestawienie tych przejmujących poetyckich obrazów nie wymaga żadnego komentarza.

Keats reprezentuje wysublimowaną sztukę, romantyczną poezję skoncentrowaną na duchowym i estetycznym związku człowieka z przyrodą, niezrównaną wyobraźnię, uduchowienie i dążenie do osiągnięcia stanu, który określał jako *negative capability*. Była to wiara w zdolność człowieka do przezwyciężenia ograniczeń intelektualnych i społecznych (nie ma granic dla kreatywności człowieka w sensie intelektualnym i duchowym). Wspomniani w wierszu „oni” reprezentują prymitywną,

destrukcyjną i bezmyślną działalność polegającą na wycinaniu lasów sandałowych. Bezcenne drewno jest sprzedawane po to, aby nabyć armaty służące zabijaniu innych, co jest innym rodzajem destruktywnej działalności. Na Hawajach rosło siedem gatunków drzew sandałowych niespotykanych gdzie indziej na świecie, używanych do wyrobu ozdób i luksusowych mebli i bardzo cenionych ze względu na zapach utrzymujący się nawet przez kilka dekad oraz na ich właściwości lecznicze. Drewno sandałowe poszukiwane było szczególnie w Chinach. Handel rozpoczął się w 1790 roku, ale nabrał rozmachu po roku 1814. Hawajski monarcha Kamehameha kontrolował wymianę handlową i dbał o młode drzewa. Niestety, po jego śmierci w 1819 roku nastąpiła rabunkowa wycinka lasów sandałowych na wyspach, inspirowana przez amerykańskich handlarzy, co doprowadziło do całkowitego wyniszczenia drzew. W pogoni za zyskiem tubylcy i wynajęci robotnicy podpalali całe obszary lasów, aby odnaleźć stanowiska drzew sandałowych po zapachu. W 1830 roku handel hawajskim drzewem sandałowym uległ całkowitemu załamaniu. Na wyspach przetrwały tylko pojedyncze drzewa w trudno dostępnych górzystych miejscach.

Największym osiągnięciem Merwina w tym wierszu jest sekwencja obrazów poetyckich o niesamowitej sile oddziaływania na czytelnika, zmuszająca do refleksji historycznej, filozoficznej, moralnej, do poszukiwania sensu i znaczenia, którego nie da się prosto wyrazić za pomocą języka. Równoległa konstrukcja wiersza ujawnia jeszcze jeden paradoks dotyczący charakteru bólu i cierpienia Keatsa oraz najemnych robotników, tubylców z Hawajów. Cierpienie Keatsa wzbudza wiele empatii, a badacze ciągle opisują jego dokonania i analizują jego poezję. Keats był twórcą, poetą, posługiwał się językiem genialnie, tworząc nowy świat dostępny wyobraźni. Bezimienni drwale wycinający lasy sandałowe na Hawajach pracują ciężko i cierpią w bólu i agonii,

krwawiąc z wysiłku, głodując, chorując, przewracając się. Bezmyślnie niszczą swój własny świat, własny ogród na wzgórzu. Jak na ironię losu, ich język, język wycinaczy drzew, nie przetrwa, a ich bezsensowny wysiłek i niszczycielska siła zostaną opisane w języku konkwistadorów, bo to zwycięzcy piszą historię z własnego punktu widzenia:

kiedy on leżał patrząc w okno oni wrócili do domu i położyli się
i nadszedł wiek kiedy wszystko zostało wyjaśnione w innym
języku (I 664)

Problem zaniku i utraty rdzennej kultury i języka powraca w wierszu „Tracimy język” („Losing a Language”), w którym narratorem jest młody Hawajczyk nieznający języka swoich rodziców, ale świadomy, że kiedyś ten język istniał. Poniższe fragmenty przytoczone są w przekładzie Magdy Heydel:

Oddech opuszcza zdania i już do nich nie wraca
choć starzy wciąż pamiętają coś co umieli powiedzieć

ale wiedzą że w takie rzeczy nikt już dzisiaj nie wierzy
a młodzi mają mniej słów

wiele rzeczy których dotyczyły słowa
już nie istnieje

rzeczownik na stanie pod nawiedzonym drzewem we mgle
czasownik na ja¹²

Przez tysiąc pięćset lat mieszkańcy Hawajów, wywodzący się z Polinezji, rozwijali własny język mówiony. „Odkrycie” wysp i kontakt z kulturą europejską i amerykańską oraz wprowadzenie języka pisanego przez protestanckich misjonarzy amerykańskich spowodowało utratę unikalnego związku między językiem

¹² W.S. Merwin, „Tracimy język”. Tłum. Magda Heydel. [W:] W.S. Merwin, *Imię powietrza*, red. Agata Hołobut. Kraków: Znak, 2013, str. 67.

a środowiskiem naturalnym. Młodzi nie dysponują bogatym językiem poprzednich pokoleń, nie ma już „rzeczownika na stanie pod drzewem nawiedzanym przez duchy”. Są odcięci duchowo i kulturalnie od świata przodków. Co więcej, wstydzą się języka swoich rodziców i chcą mówić w obcym języku, czyli po angielsku:

dzieci nie powtórzą
zdań które mówią rodzice

ktoś je przekonał
że lepiej wszystko mówić inaczej

aby zyskać podziw gdzieś
coraz to dalej i dalej

gdzie nie znają tutejszych rzeczy
mało mamy sobie do powiedzenia¹³

Historycznie rzecz ujmując, zmiany ekonomiczne, środowiskowe i procesy kulturowe zachodziły bardzo szybko, a wpływ obcych przybyszów umacniał się z każdym dniem. Presja, aby zaakceptować nową kulturę była olbrzymia; rdzenni mieszkańcy czuli się wyobcowani we własnym kraju, a zdobywcy patrzyli na nich z góry:

jesteśmy mylni i ciemni
w oczach nowych właścicieli

radio jest niezrozumiałe
dzień ze szkła

a kiedy słyszać głos w drzwiach to obcy
wszędzie zamiast imienia jest kłamstwo¹⁴

Jak podkreśla Frazier, język stracił funkcję referencyjną, nie odzwierciedla rzeczywistości, nie spełnia funkcji komunikacyjnej.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

Degradacja języka nastąpiła szybko, niezauważalnie dla ludzi, którzy mają niewiele do powiedzenia sobie nawzajem:

nikt nie widział jak to się stało
nikt nie pamięta

[...]

oto wymarłe pióra
oto deszcz któryśmy widzieli¹⁵

Merwin podkreśla ścisły związek między językiem, tożsamością kulturową i środowiskiem naturalnym jednostki. Język wyrasta z otaczającej przyrody i odzwierciedla wszystkie zjawiska i procesy w niej zachodzące. Zniszczenie środowiska naturalnego jest w konsekwencji powiązane ze zniszczeniem kultury i języka. Imperialny podbój tylko na początku odbywał się za pomocą armat. Obecnie ma wymiar kulturowy, ekonomiczny i technologiczny. Wiersz „Stracone oryginały” („The Lost Originals”) podsumowuje ten proces w następujący sposób:

Gdybyście pisali w naszym języku
pamiętalibyśmy jak wymarliście

gdybyście obudzili się pod naszymi oknami
wiedzielibyśmy kim jesteście

odczulibyśmy przerażenie
na widok zdjęć pokazujących was za kolczastym drutem

zza którego już nie wyszłicie
wrócilibyśmy do zdjęć was leżących martwych wraz z krewnymi
(I 666)

Choć nie jest to nigdzie w wierszu stwierdzone, wypowiedź ta mogłaby być skierowana przez Amerykanów do rodowitych mieszkańców Hawajów. Gdyby byli oni bliżej Amerykanów

¹⁵ Tamże, str. 68.

w sensie fizycznej odległości, gdyby posługiwali się językiem angielskim i w tym języku opisywali swoje cierpienia i rozpacz, gdyby w tym języku wyrażali swoje uczucia, to przetrwaliby w pamięci, zachowana zostałaby ich tożsamość, a Amerykanie mieliby dla nich współczucie:

bolałoby nas na wieść o tym że zamierzacie

[...]

powtarzalibyśmy słowa waszych dzieci

odczuwalibyśmy strach razem z wami

poczulibyśmy wstyd i oburzenie

i prawość

(I 666)

Warto zauważyć, że choć większość krytyków literackich zakłada, że Merwin ma na myśli Hawaje i ich rdzennych mieszkańców, w samym wierszu brak jest jakiegokolwiek odniesienia do tych wysp, więc wydaje się on dotyczyć wszystkich podbijanych i kolonizowanych ludów i kultur. Zamykanie Hawajczyków za drutami kolczastymi nie było praktykowane, nie umierali oni z zimna czy głodu. Takie obrazy najczęściej kojarzą się z przesiedleniami plemion indiańskich i Szlakiem Łez, o którym pisałem wcześniej, bądź też z II wojną światową, obozami koncentracyjnymi i Holokaustem. Wyobraźnia poety integruje szereg skojarzeń i obrazów nieopisanego i niewyobrażalnego cierpienia.

W pewnym sensie to prawda, jest nam łatwiej poczuć empatię i solidaryzować się z cierpieniem innych, jeśli mówią oni naszym językiem. Wymowa wiersza jest jednak głęboko ironiczna, jak dobitnie pokazuje jego zakończenie:

bylibyśmy dumni z was

nosilibyśmy po was żalobę

przetrwalibyście

tak jak my

być może uwierzylibyśmy
w ojczyznę

(I 666)

Jak podkreśla Scigaj¹⁶, ten mocno ironiczny wydzźwięk przywołuje na myśl dramatyczne monologi Roberta Browninga. W tym przypadku podmiot liryczny oskarża sam siebie o arogancję i ignorancję związaną z całkowicie nierealistycznymi oczekiwaniami.

Kulturowy imperializm zakłada, że to zwyciężeni, pobici i skolonizowani nauczą się nowego języka i że zrobią to szybko. Znany jest fakt, że to zwycięzcy piszą historię i narzucają swoją interpretację zdarzeń i punkt widzenia przy pomocy narracji historycznej. Hawajczycy, podobnie jak Indianie, nie mają historii swojego narodu pisanej we własnym języku. Historia i literatura Indian północnoamerykańskich czy afroamerykańskich niewolników istnieją prawie wyłącznie w języku konkwistadorów, czyli najczęściej w języku angielskim.

Problem lingwistyczny, który z dużą dozą ironii rozpatruje poetycki podmiot w „Utraconych oryginałach”, jest jeszcze bardziej wyrazisty w odniesieniu do literatury opisującej doświadczenie Holokaustu. Podczas II wojny światowej i wkrótce po niej relacje powstawały w wielu językach europejskich, po niemiecku, holendersku, czesku, polsku, węgiersku, ale pozycje takie jak pamiętnik Ann Frank i inne zdobywały popularność i stawały się znane i głośne w świecie dopiero po przetłumaczeniu na angielski. W miarę upływu czasu coraz więcej literatury o Holokauście powstaje w języku angielskim i jest publikowane w USA, czyli w języku zwycięzców w wojnie i dominującej kultury. Jest oczywiste, że Amerykanie nie będą uczyć się języków ludów, którzy stoją na niższym poziomie materialnym

¹⁶ Leonard Scigaj, dz. cyt., str. 185.

oraz technologicznym i którzy są przez Amerykę zdominowani w sensie ekonomicznym i kulturowym.

Problem języka i jego bliskiego związku z przyrodą jest tematem wiersza „Słyszac nazwy tych dolin” („Hearing the Names of the Valleys”), w którym rdzenny mieszkaniec wysp hawajskich wymawia zapomniane nazwy dolin i nazwy kamieni, od których pochodzą te nazwy, ale podmiot liryczny nie rozumie ich znaczenia i nie potrafi zapamiętać dźwięków:

żyłem nie znając
nazw na wodę
z jednej skały
i na wodę z innej skały
a z za tych nazw których nie mam
dnem i nocą płynie barwa wody
stary mówi mi jej nazwę
a gdy ją wymawia ja zapominam¹⁷

Powodem problemów z zapamiętywaniem słów jest brak bezpośredniego doświadczenia kulturowego i brak rzeczywistego zrozumienia zjawisk, które te słowa opisują. Nieprzypadkowo słowa wspomniane przez Merwina w tym wierszu oraz w wierszu „Tracąc język” dotyczą przyrody i sytuacji, w których człowiek jest częścią przyrody, takich jak „stanie pod nawiedzonym drzewem we mgle” czy rozróżnianie wody z różnych źródeł.

Warto wspomnieć, że kiedy Merwin pisał wiersze zebrane później w tomie *Deszcz w drzewach*, sytuacja języka hawajskiego wyglądała bardzo źle. W latach dziewięćdziesiątych język ten został uznany za prawie całkiem wymarły¹⁸. Wraz z początkiem nowego tysiąclecia hawajski został jednak do pewnego stopnia

¹⁷ W.S. Merwin, „Słyszac nazwy tych dolin”. Tłum. Magda Heydel. [W:] W.S. Merwin, *Imię powietrza*, red. Agata Hołobut. Kraków: Znak, 2013, str. 64.

¹⁸ John Heckathorn et al., dz. cyt.

przywrócony do życia. Zmiana polityki rządu amerykańskiego, odpowiednia alokacja funduszy oraz działalność entuzjastów spowodowały, że hawajski powrócił do wszystkich typów szkół, pojawiły się też szkoły podstawowe uczące tylko po hawajsku; równocześnie wzrosło zainteresowanie rdzennym dziedzictwem kulturowym.

Wiersz „Tubylec” („Native”) wnosi dużo do dyskusji na temat znaczenia i wymowy tomu *Deszcz w drzewach*:

Większość dni po południu
w tym roku zapisanym jako liczba
moją własną ręką
na białych plastikowych etykietach

Schodzę na dół po stoku
gdzie muły których nigdy nie widziałem
orały w słońcu i zdechły
kiedy byłem w szkole

Bito je
żeby szły prosto pod górę (I 662)

Podmiot wiersza, który wydaje się ogrodnikiem, opisuje, jak schodzi w dół stokiem góry, zaorany przez muły dawno temu. Muły były zmuszane do orania na stromym stoku. Wycięcie lasów i intensywne uprawa nachylonego pola szybko doprowadziły do erozji żyznej gleby.

teraz schodzę w dół obok
młodego drzewa mango
do półek zrobionych z drewna
zatrutych aby nie próchniały (I 662)

Tam właśnie, pod palmowym dachem, narrator wpatruje się w malutkie sadzonki miejscowych roślin w plastikowych doniczkach. Nasiona rodzimych roślin kiełkują późno, ale są piękne:

Tu drzewa 'ohia
wypełnione czerwonymi kwiatami czerwonymi ptakami
nutami wody przemykającą muzyką
światłem bogów

tu nasiona ze zniszczonych dolin
otwierają się późno
obok swoich łacińskich nazw
w cieniu liści które tu przyniosłem (I 662)

Ogrodnik już widzi, jak małe sadzonki rodzimych drzew wypełniają się kwiatami i ptakami. Są nadal piękne, pomimo że ich nazwy są nietutejsze (a wraz z łacińską nazwą idzie botaniczna taksonomia wymyślona przez białych ludzi). Takie optymistyczne, podnoszące na duchu obrazy, pełne kolorów i światła, dające nadzieję na lepszą przyszłość pomimo zła, które się wydarzyło, są rzadkością w poezji Merwina. Ta nuta optymizmu nieprzypadkowo pojawia się w tomie wierszy najbardziej związanym tematycznie z Hawajami; wydaje się, że sukces w skali mikro, który Merwin odniósł, kultywując palmy na swojej ziemi na wyspie Maui, przemienił się, jeśli nawet tylko chwilowo, w nadzieję na możliwość pozytywnych zmian w skali makro.

Rozdział V

Uwielbienie dla różnorodności gatunków: o życiorysach szalonych botaników i o hodowli palm

Na początku lat dziewięćdziesiątych Merwin został wręcz zasypany nagrodami literackimi, odzwierciedlającymi jego utrwalający się status jako jednego z czołowych poetów amerykańskich. Otrzymał Maurice English Poetry Award (1990) oraz Tanning Prize (1991), a tom wierszy *Podróże (Travels)*, wydany w 1993 roku, nagrodzony został Leonore Marshall Poetry Prize. Pierwszy wiersz, „Notatka wstępna” („Cover Note”), definiuje cele przyświecające poecie:

Czytelniku hipokryto mój
wariacie moja ty prawie
rodzino jest nas teraz tak
niewielu że wydaje się
że się wszyscy znamy a
słowa pomiędzy nami dalej
zakładają że tak jest
[...]

podczas gdy świat którego
się wspólnie trzymamy

płonnie a ja nie mam
pewności starożytnych

że przetrwają
jakikolwiek sylaby (I 677)

Poeta zakłada, że pomiędzy nim a czytelnikiem hipokrytą jest bliska więź, bowiem niewielu ich zostało, są niemal rodziną, dobrze się rozumieją. Merwin ma nadzieję, że jego poezja stanie się czynnikiem jednoczącym w obliczu faktu, że świat „płonie”. Jako poeta porzuca nadzieję, że pozostanie nieśmiertelny, nie ma wiary, że jego poezja przetrwa, nie ma też wiary (jak wyznaje w kolejnych zwrotkach), że jego poezja wywoła kiedyś w przyszłych pokoleniach czytelników olśnienie i jednoznaczne zrozumienie tego, co dokonuje się obecnie między nim a czytelnikiem „po tej stronie płomieni”. Poeta ma nadzieję, że czytelnik potraktuje jego słowa jako własne i weźmie je ze sobą:

[...] czytelniku
nie wiem czy ktoś
inny czeka na te
słowa które miałem nadzieję
mogłyby być napisane przez
ciebie i ty zabrałbyś
je ze sobą jako własne (I 677)

Wydaje się, że jest to szczególne życzenie – aby to, co ważne i istotne dla poety, stało się równie ważne i istotne dla czytelnika, aby słowa poety stały się słowami czytelnika, aby akt jedności zaistniał. Pragnieniem Merwina jest rezygnacja ze sławy i nieśmiertelności w rozumieniu starożytnych twórców na rzecz całkowitego przekazu znaczenia.

Podróże zawierają głównie narracyjne poematy o ekscentrycznych podróżnikach, odkrywcach i naukowcach, których życiorysy głęboko dotyczą problemu relacji człowieka z naturą. Kilka z osób, których losy relacjonuje Merwin, to botanicy pasjonaci, mający niezwykle intensywną więź ze światem roślin. „Ślepy prorok z Ambon” („The Blind Seer of Ambon”) to krótki

poemat historyczny poświęcony XVII-wiecznemu botanikowi, Georgiusowi Everhardusowi Rumphiusowi (1627–1702). To jego głos słyszymy w wierszu, w którym opowiada historię swojego życia:

Zawsze wiedziałem, że pochodzę z
innego języka

i nawet teraz kiedy już nie widzę
ciągle docieram do słów

ale liście

i muszle były tu wcześniej

i moje palce znajdując je odbijały echem

niewypowiedziane światło i głębię

(I 678)

Urodził się w Hesji, na terytorium Niemiec, w rejonie holenderskojęzycznym. O bogactwach Indii Wschodnich dowiedział się od holenderskich krewnych i zapragnął zobaczyć je na własne oczy. Zatrudniony przez Holenderską Kampanię Wschodnioindyjską, wypłynął z Holandii w 1652 roku i po roku żeglowania dotarł na wyspę Ambon na Molukach, czyli Wyspach Korzennych, gdzie miał pozostać do końca swych dni. W Larike poślubił Suzannę, kobietę prawdopodobnie chińskiego pochodzenia. Imieniem żony nazwał orchidę, bo to właśnie ona pokazała mu tę piękną roślinę po raz pierwszy:

Nazwałem imieniem żony kwiat

jakbym mógł dać kwiatu nazwę

moja żona śniada i świetlista

i jej tam nie ma

(I 679)

W Larike nie było wiele zajęcia, więc Rumphius zaczął zbierać i wysyłać do Holandii okazy różnych roślin i zwierząt, szczególnie skorupiaków. Tym samym stał się założycielem botaniki i zoologii na Wyspach Korzennych. W 1660 roku został przeniesiony do Hila, gdzie żył jak udzielny książę i opływał w dostatki.

Miał nawet małe prywatne zoo, a jego pensja była niebotycznie wysoka. Cały czas pracował nad swoim herbarium, opisując i sporządzając rysunki wielu gatunków ziół mających właściwości lecznicze. Utworzył pierwszy ogród botaniczny w Azji. Był bardzo spełniony, bowiem robił to, co go fascynowało, a pracodawcy przedłużali mu pobyt i wypłacali pensję. W takim właśnie momencie w 1670 roku, w wieku 42 lat, doświadczył tragedii – w krótkim czasie stracił wzrok z powodu jaskry. Z pomocą syna i asystentów kontynuował jednak swoją pracę naukową. Oryginalne manuskrypty pisał po łacinie, ale ponieważ nikt nie znał tego języka, został zmuszony do dyktowania opisów po holendersku. Musiał przy tym tworzyć nowe słowa w tym języku, bo wszelakie dostępne prace naukowe były po łacinie. W 1674 roku, podczas obchodów chińskiego Nowego Roku, nastąpiło silne trzęsienie ziemi, które spowodowało tsunami. Zginęło ponad dwa tysiące ludzi, w tym rodzina Rumphiusa:

[...] domy zawaliły się
 straciłem moją żonę
 i córkę (I 679)

W 1687 roku jego dom został doszczętnie strawiony przez pożar, który pochłonął jego cenną bibliotekę, zbiory i manuskrypty. Tylko część *Herbarium amboinense* i połowa płyt ocalała. Rumphius, nieugięty, pomimo ślepoty i olbrzymich strat, podyktował całe rozdziały z pamięci, a asystenci zrekonstruowali płyty pod okiem jego syna Paulusa.

Straciłem rysunki kwiatów
 w pożarze

 Straciłem opisy
 kwiatów
 moje pierwsze sześć ksiąg w morzu (I 679)

Do końca 1690 roku pierwsza część jego *magnum opus*, sześć tomów *Herbarium amboinense* zostało wyekspediowanych do Batawii (Dżakarty), gdzie wykonano ich kopie, bowiem podróż do Europy była długa i uważana za bardzo niebezpieczną. I rzeczywiście, statek, który przewoził sześć tomów herbarium, został zatopiony przez Francuzów. Druga kopia została wykonana i dodano trzy następne tomy, które Rumphius ukończył do tego czasu. W 1698 roku wszystkie dwanaście tomów znalazły się w bezpiecznej Holandii, gdzie znajdują się do tej pory w bibliotece Uniwersytetu w Lejdzie. Rumphius zmarł w wieku 75 lat, żył więc długo jak na Europejczyka w strefie tropikalnej, przepracował 50 lat w służbie Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej i zostawił spadek w wysokości 10 tysięcy guldenów, czyli około 2 milionów euro w przeliczeniu na dzisiejszą walutę¹.

J.F. Veldkamp nazywa Rumphiusa „Homo universalis”², skromnym, chętnie wysłuchującym opinii innych, nieugiętym wobec przeciwności losu, odpornym na stres, z poczuciem humoru, zawsze ciekawym świata i wiedzy. Nigdy nie zgorzkniał, choć nieszczęścia prześladowały go nie tylko za życia, a także nawet po śmierci, jako że jego grób-pomnik padł ofiarą złodziei cmentarnych, a w inny pomnik trafiła aliancka bomba w 1944 roku. A jaki wizerunek wyłania się z wiersza Merwina? Poeta wciela się w postać ślepego naukowca; opisuje, jakie poniósł straty zawodowe, zdrowotne i emocjonalne. Po tym, jak stracił wszystko, żonę, córki, dorobek naukowy życia i wzrok, kończy swoją opowieść tymi słowami:

jednego dnia patrzyłem
na nieskończoność małych stworzeń

¹ Informacje o życiu Rumphiusa pochodzą z artykułu „Georgius Everhardus Rumphius (1627–1702), the blind seer of Ambon”, J.F. Veldkamp, *Gardens’ Bulletin Singapore* 63.1–2 (2011), str. 1–15.

² Tamże, str. 13.

na jasnym piasku
 a następnego dnia jest to
 słyszenie po muzyce
 więc teraz to tak widzę

Biorę muszelkę do ręki
 nieznaną sobie i mnie
 Czuję cienkość ciepło i zimno
 Słucham wody
 która jest wzbierającą opowieścią
 Pamiętam kolory i ich życie
 wszystko mnie zaskakuje
 wszystko jest obudzone w ciemności

(I 679-680)

Subtelna ironia wynika z podkreślenia nowej jakości odbioru świata, który podmiot odkrywa na nowo po utracie wzroku. Muszla w jego ręce musi być ponownie poznana, a jest to przedmiot, który miał w ręce niezliczone ilości razy w swoim życiu. Rumphius jest artystą-estetą, tak jak Merwin, więc ciągle definiuje na nowo swój stosunek do manifestacji piękna przyrody. Świat przyrody i duchowe wewnętrzne życie człowieka nawzajem się przenikają i spotykają się w wyobraźni, która to cecha odróżnia człowieka od wszystkich innych stworzeń.

Wiersz „Zagubiona kamelia Bartramów” („The Lost Camellia of the Bartrams”) opisuje przygodę Johna Bartrama i jego syna Williama z kamelią. John Bartram (1699–1777), naturalista, podróżnik i odkrywca, uważany jest za ojca botaniki amerykańskiej. Z ramienia korony brytyjskiej badał kulturę Indian, eksplorował niezbadane obszary Kanady i zbierał rośliny oraz nasiona. Syn Bartrama, William (1739–1823), kontynuował dzieło ojca. Przez cztery lata badał i opisywał życie, kulturę i zwyczaje Indian w Południowej Karolinie, Georgii i Florydzie, jak również florę i faunę tych rejonów. (O Williamie Bartramie wspomniałem już wcześniej, omawiając wiersz „Inni podróżnicy nad rzeką”).

Znany był on wśród Indian jako Puc-puggy, czyli „Łowca kwiatów”. Jego najbardziej znane dzieło to „Travels...” („Podróże...”), wydane w roku 1791, które zyskały ogromną popularność i stały się źródłem inspiracji dla całego ruchu romantyzmu europejskiego, a zwłaszcza dla Coleridge’a, Wordswortha i Chateaubrianda. Na stronie 467 swoich „Podróży”³ William Bartram opisuje niskie drzewo o przepięknych kwiatach i nietypowych owocach, które wydaje się podobne do gordonii. William napotyka je po raz pierwszy, towarzysząc swemu ojcu Johnowi podczas ekspedycji botanicznej. Jest późna jesień, więc nie wiedzą, jak zaklasyfikować i nazwać tę roślinę. Dwanaście lat później William odnajduje to samo drzewo, opisuje szczegółowo jego wygląd, pokrój, kwiaty i owoce, zbiera nasiona i sadzonki. Nazywa drzewo „Franklinia Alatomaha” na cześć Benjamina Franklina. Roślina ta, należąca, podobnie jak kamelie, do rodziny herbatowatych, jest endemitem – nie występuje nigdzie indziej. Po jakimś czasie okazuje się, że roślina zniknęła już również z miejsca swojego pierwotnego występowania i wyginęłaby całkowicie, gdyby nie to, że przetrwały okazy wyhodowane z sadzonek pobranych przez Williama. Obecne drzewko to jest rzadką, kolekcjonerską rośliną (w Polsce znaną pod nazwą „franklinia amerykańska”), niewystępującą już w naturze, której okazy istnieją tylko w ogrodach.

³ William Bartram, *Travels Through North & South Carolina, Georgia, East & West Florida, the Cherokee Country, the Extensive Territories of the Muscogulges, or Creek Confederacy, and the Country of the Chactaws; Containing An Account of the Soil and Natural Productions of Those Regions, Together with Observations on the Manners of the Indians. Embellished with Copper-Plates.* Philadelphia: James & Johnson, 1791. [W:] *Documenting the American South.* University Library, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2001. <http://docsouth.unc.edu/nc/bartram/bartram.html>.

W wierszu Merwin spowalnia narrację i maluje surowe tło podmokłych terenów, chcąc opisać moment zauroczenia pięknem dzikiej przyrody zgodnie z atmosferą „Podróży” Williama Bartrama, która tak ujęła romantyków:

Cały dzień
mówił ojciec jechaliśmy
przez bagna
patrzac na błotnie leśne

cyprysy stojące w głębokiej wodzie
a na wyższym gruncie palmy
pomieszane z sosnami
jelenie
i indyki poruszające się pod
gałęziami (I 706)

Kiedy William po raz pierwszy widzi franklinię porą wiosenną, widok idealnie pięknych kwiatów jest obezwładniający:

[...] kwiaty
pierwszorzędne jeśli chodzi
o piękno i zapach
olbrzymie i białe jak śnieg
z koroną lub

gronem
promiennych złotych pręcików (707)

Merwin starannie opisuje kwiaty, roślinę i historię jej przetrwania dzięki sadzonkom pobranym przez Bartramów, konkludując, że znikła już ze środowiska naturalnego i jedynie gdzieś jest uprawiana jako „cultivated foreigner” (co stanowi grę słów, gdyż „foreigner” to „cudzoziemiec”, a „cultivated” może znaczyć „uprawiany, hodowany”, ale też „kulturalny, obyty”). Poeta wykorzystuje „Podróże” Bartrama w sposób zaskakująco wierny treści dziennika. Ponownie opowiada historię, która już

dawno temu została opowiedziana po raz pierwszy, nie wnosząc zasadniczo żadnej nowej treści ani nie zmieniając punktu widzenia, z którego opowiedziana jest ta historia. Zmienia się jedynie forma, z notatki prozą na charakterystyczny dla Merwina, enigmatyczny i minimalistyczny przekaz poetycki. Wydaje się, że asceza cechująca styl poetycki Merwina dotyczy również jego sposobu użycia źródeł: poeta nie dodaje nawet najdrobniejszego szczegółu na temat wyprawy Bartramów, której nie ma w „Podróżach” Williama. Należy wyraźnie powiedzieć, że historia kamelii nie jest historią o wyniszczeniu gatunku z powodu działalności człowieka, jako że kamelia znika z powodu aktu natury. Wody rzeki zmieniają koryto, wracają na stare miejsce, a delikatny gatunek wymiera, nie radząc sobie w nowych warunkach. Przypadek zrządza, że Bartramowie ratują ten gatunek i piękno z nim związane. Według Kevina J. Hayesa⁴, kamelia (czy też franklinia) z wiersza Merwina symbolizuje pamięć. Sadzonki zabrane przez Bartramów to pamięć o wydarzeniach, których doświadczamy. Jeśli nie będą kultywowane, zginą, ale starannie pielęgnowane przetrwają. Widać tu pewną analogię: William Bartram pobiera sadzonki rośliny i ratuje gatunek przed wyginięciem, a Merwin pożyczka historię od Johna i Williama Bartramów, przedłużając życie ich relacji. William Bartram kultywuje rzadką roślinę w swoim ogrodzie, a Merwin – pamięć o Bartramie w swoim wierszu. Pamięć, szczególnie jeśli odnosi się do silnych emocji i uczuć, definiuje naszą tożsamość oraz pomaga przetrwać; Merwin nieustająco podkreśla tę funkcję poezji. Dla Christopha Irmschera⁵ kamelia w wierszu Merwina „pojawia się wzruszająco jako metafora utraconego piękna samej Ameryki”

⁴ Kevin J. Hayes, *A Journey Through American Literature*. Nowy Jork: Oxford University Press, 2012, str. 170–171.

⁵ Christoph Irmscher, *The Poetics of Natural History: From John Bartram to William James*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

(str. 52), a fakt, że jest uprawiana w różnych ogrodach, nie rekompensuje utraty naturalnego habitatu i oryginalnej dzikości tej rośliny. Botaniczna działalność kolekcjonerska niszczy to, co ma ocalić. Taka interpretacja wydaje się dość skrajna, ale do przyjęcia w kontekście zakończenia wiersza.

W wierszu „Po Douglassie” („After Douglas”) Merwin opisuje życie podróżnika i botanika Davida Douglasa (1799–1834). Douglas, który urodził się w Szkocji jako syn kamieniarza, już w wieku 29 lat cieszył się dużą sławą jako botanik. Zajmował się badaniem flory północno-wschodniego wybrzeża Ameryki Północnej, a następnie jej północno-zachodnim wybrzeżem, pomiędzy północną Kalifornią i Columbią. W krótkim czasie zgromadził w swoim herbarium 288 gatunków, a jego kolekcja stała się największą w historii botaniki Wielkiej Brytanii, kraju mającego w tej dziedzinie najwybitniejsze osiągnięcia na świecie. Jego nazwiskiem nazwano między innymi świerk Douglasa, największe drzewo Ameryki Północnej. Douglas fascynował współczesnych tym, że był niestrudzonym i nieustraszonym podróżnikiem i badaczem nowych terenów. Podczas różnych wypraw ledwie uszedł z życiem z rejsu na morzu, poniósł duże uszczerbki na zdrowiu i w znacznym stopniu stracił wzrok, niemniej nie ustawał w poszukiwaniach nowych gatunków roślin. Wśród Indian w rejonie Columbii znany był jako „Wódz króla Jerzego” lub „Człowiek Trawa”. Największa strata, jaką poniósł, to utrata około 400 okazów roślin oraz botanicznych zapisków i obserwacji podczas wypadku na rzece Fraser w 1833 roku, kiedy to jego łódź rozbiła się na skałach, a on i jego przewodnik zostali porwani przez wir wodny i rzućeni na skały. Zmarł w 1834 roku, podczas wspinaczki na górskim szlaku na Hawajach, stratowany przez byka w dole-pułapce na bydło, do której najprawdopodobniej wpadł, choć okoliczności tego wypadku nie zostały

nigdy całkiem wyjaśnione⁶. Był więcej niż naukowcem, bowiem w przyrodzie widział nie tylko temat naukowych dociekań. Był wrażliwy na piękno i uważał, że wielkie wydarzenia w naturze są świadectwem nieskończonej inteligencji i siły w rękę Wszechmogącego. Pomimo obsesji na punkcie badania natury uważał, że dążenie jedynie do ustalenia prawd naukowych to przejaw „moralnej służalczości”⁷.

Wiersz Merwina przyjmuje perspektywę Douglasa patrzącego na swoje życie w momencie śmierci. Douglas, spoglądając na swoje ciało, nad którym stoi byk, ocenia swoje życie pozytywnie. Pomimo młodego wieku (ma zaledwie 35 lat) przeżył więcej niż jedno życie:

[...]

w długim świetle lata

mewy błyskają nad skałami albatros

beczy niczym kozioł widzę że życia jedno za drugim

są przewodnikami i znają mnie tak i ja

rozpoznają

każde życie aż do punktu w którym zapominam

(I 710)

Ten moment zapominania to zbliżająca się śmierć. Życia, jakie przeżył przed nią, były wartościowe, dobre, wypełnione ciekawością świata, pragnieniem poznania i niezwykle aktywne. Douglas najbardziej ceni sobie bezpośredni kontakt z przyrodą, z roślinami i zwierzętami przy użyciu wszystkich pięciu zmysłów. Inni ludzie przeszkadzają mu w tym kontakcie. Liczy się muzyka przyrody, do której powstania potrzebna jest intuicja, twórcza wyobraźnia i pasja poznawcza. Słowa nie potrafią oddać

⁶ M.L. Tyrwhitt-Drake, „Douglas, David”. [W:] *Dictionary of Canadian Biography*, tom VI. University of Toronto/Université Laval, 1987. http://www.biographi.ca/en/bio/douglas_david_6E.html.

⁷ Tamże.

piękna i znaczenia. Douglas to wcielenie pasji poznawania roślin i zwierząt i doświadczenia tego, co piękne i dobre w przyrodzie. Jest to wiersz o epistemologii piękna świata przyrody, o wewnętrznej potrzebie i moralnym imperatywie poznawania tego świata. Podróż jest satysfakcją i spełnieniem. Śmierć jest zapomnieniem, i narrator w wierszu Merwina paradoksalnie zdaje sobie sprawę, że zapomniał wydarzenia, które doprowadziły do jego śmierci:

każde życie aż do punktu w którym zapominam
i jestem tu zapominając o butach
które ubrałem i o górze
na którą wszedłem

Idę tam dalej, nie czekając, a
imię moje jest już zapomniane w
drzewa a tam jest dom McGurneya o którym ja
też już zapomniałem

I McGurney mówi mi o wykopanych
dołach na stoku and tam niezmienny
jest zapomniany byk stojący na tym
czym ja byłem

(I 710)

Wiersz „Chinowiec” („Cinchona”) podsumowuje wysiłek kilku naturalistów i botaników, którzy włożyli wiele wysiłku, nie-raz nadludzkiego, aby zasadzić chinowce w nowym środowisku. Chinowiec był zwykłym drzewem rosnącym w peruwiańskich Andach, ale nabrał znaczenia i wartości, kiedy substancja otrzymana z kory tego drzewa uratowała życie i wyleczyła z malarycznej gorączki żonę wicekróla Peru w XVII wieku. Jezuicy misjonarze przywieźli duże ilości kory chinowca do Hiszpanii i do Włoch; sprzedawana była również jako „kora jezuitów”, „drzewo jezuitów” czy „proszek jezuitów” i była tak cenna jak złoto. Przez wieki chinina była jedynym dostępnym lekiem na

malarię, co spowodowało masową wycinę tego drzewa w Andach.

więc kiedy zwróciło
jej życie drzewo natychmiast było postrzegane
jako coś wartościowego
tak jak złoto
i chociaż jego smak był gorzki było wyszukiwane korowane
i transportowane
na sprzedaż w Hiszpanii rozpowszechniane przez
misjonarzy chronione toczono o nie walki
zabijano dla niego (I 712)

Kora chinowca zaczęła być trudno dostępna, co spowodowało, że Anglicy i Holendrzy zaczęli podejmować próby zdobycia nasion i sadzonek oraz rozpoczęcia masowej uprawy tego drzewa w Indiach i Indonezji. Holendrzy, którzy na Jawie mieli góry pokryte przez lasy lądujące podobne do Andów peruwiańskich, w 1852 wybrali Justusa Charlesa Hasskarla, niemieckiego botanika, do przeprowadzenia trudnej misji – zebrania nasion i sadzonek wielu gatunków chinowca. Hasskarl nie znał południowej Ameryki i niewiele wiedział o lokalnych uwarunkowaniach, ale zdołał zebrać trochę nasion oraz kupić sadzonki i rozpoczął uprawę chinowca na Jawie. Eksperyment nie powiódł się z powodu błędów popełnionych przez niemieckiego botanika: wybrał niewłaściwe i bezwartościowe gatunki (istnieje 36 gatunków tej rośliny) i zasugerował błędną lokalizację jej uprawy na Jawie. Anglicy, a dokładniej Kompania Indyjska zleciła zdobycie chinowca i jego uprawę wytrawnemu podróżnikowi i geografowi, Clementsowi Robertowi Markhamowi, który w 1852 roku przebywał dłuższy czas w Peru i dowiedział się o właściwościach medycznych chinowca. W latach 1859–1861 Markham wyruszył z misją zdobycia, a raczej wykradzenia, różnych gatunków tej cennej rośliny. Wyprawa całego zespołu ekspertów

była niebezpieczna, między innymi z powodu konfliktu przerażającego się w wojnę między Boliwią i Peru. Kraje te chroniły również swoje interesy, uniemożliwiając eksport chinowca. Pomimo to wyprawa powiodła się, a Markham wybrał też najlepsze tereny pod uprawę chinowca w Indiach, Burmie i Ceylonie. O sukcesie Anglików w dużej mierze zdecydował jeden z uczestników wyprawy, Richard Spruce (1817–1893), zdolny botanik z doświadczeniem nabytym w Peru i Boliwii⁸. W wierszu Merwin podaje niektóre szczegóły z ekspedycji, która wyruszyła z Ambato w lipcu 1859 roku. Po pokonaniu wielu trudności uczestnicy wyprawy dotarli do gajów chinowca, zastali je jednak zdewastowane i zmuszeni byli zagłębić się dalej w góry. Pomimo mnożących się problemów Spruce wraz ze swoim ogrodnikiem zdołał zebrać tysiąc nasion i zgromadzić oraz zapakować w specjalne pojemniki 600 sadzonek roślin⁹. Tak zaczęła się niezwykle niebezpieczna podróż z mułami poprzez góry, a następnie spływ tratwą w dół wezbranej rzeki. Obfite opady deszczu zamieniły rzekę w rozszalałą i ryczącą bestię, która roztrzaskała tratwę na skałach. Członkowie ekspedycji byli ogłuszeni hukiem i wściekłością żywiołu, ale zarówno oni, jak i nasiona i sadzonki przetrwały. To wydarzenie Merwin przedstawia w następujący sposób:

ogłuszeni rykiem rzeki
uwolnili się by wypłynąć na cichy
przesmyk

otwierający się jak brama
i kiedy dzień się kończył znaleźli miejsce

⁸ Alan Cochrane, *Richard Spruce*. Yorkshire Philosophical Society, 2012. <https://www.ypsyork.org/resources/yorkshire-scientists-and-innovators/richard-spruce/>.

⁹ Michael Pearson, *Richard Spruce: naturalist and explorer*. Settle: Hudson History, 2004.

aby zatrzymać się i zacząć
 obmacywać rozłupane pnie drzew
 które ocaliły im życie i dotykać pojemniki
 z sadzonkami jakby dotykali kości
 własne po upadku i znaleźli
 je całe

tam pod delikatnymi
 przykryciami nienaruszone małe liście
 błyszczące białym światłem podczas gdy księżyc
 wzniósł się w tę noc odchodzącego roku
 na rzece na której zapadła cisza

(I 715)

Spruce zdołał dotrzeć do wybrzeża i rośliny zostały bezpiecznie przewiezione do Londynu i do Indii¹⁰. On sam był całkowicie wyczerpany, obolały i ledwo mógł się poruszać; miał niesprawne obie nogi i musiał leżeć w hamaku przez kilka tygodni. Była to cena, którą zapłacił, aby imperium brytyjskie mogło się nadal rozwijać i rosnąć w siłę, co byłoby w strefie tropikalnej bez chininy szczególnie trudne. Pozostał na wybrzeżu Pacyfiku przez trzy lata. To zapewne do tej gorączki Merwin robi aluzję w ostatniej linijce wiersza, kiedy uczestnicy morderczej wyprawy wyrażają obawy, że roślina nie będzie chciała rosnąć w Indiach i ich wysiłki spełzną na niczym:

i przez chwilę nie mogli sobie przypomnieć
 co pędziło ich całe życie do
 tego białego wybrzeża jakie zagadki jaka nieokreślona
 gorączka

(I 715)

Merwin kończy swoją relację o dzielnym botaniku w tym miejscu jego wyprawy, ale można tu dodać jeszcze jeden fakt, który kontynuuje i podkreśla łańcuch nieszczęść, jakich los nie

¹⁰ Gorączkę chinowca opisuje szczegółowo Mark Honigsbaum w książce *The Fever Trail* („Szlak gorączki”), Londyn: Macmillan, 2001.

szczędzi Spruce'owi, czyniąc historię jego życia pod wieloma względami podobną do historii Rumphiusa, mędrca z Ambon. Spruce zdeponował dużą sumę pieniędzy, w tym płatność za sadzonki, w banku, który ogłosił bankructwo. Botanik został załamany bankrutem, a jego apele do rządu pozostały bez echa. Po piętnastu latach w Ameryce Południowej, bez przysłowiowego grosza przy duszy, wyruszył w podróż powrotną do ojczyzny. Po wielu staraniach zdołał w końcu uzyskać głodową pensję rządową i przez następne 27 lat, aż do śmierci, pracował nad swoim herbarium w wymuszonej przez chorobę pozycji leżącej w domku w Coneysthorpe. Pracownicy ogrodów w Kew skatalogowali jego zdobycze – siedem tysięcy kwitnących roślin, paprocie, mchy i grzyby¹¹.

Merwin nieprzypadkowo wybiera postaci, których życie staje się tematem jego wierszy. Historia Richarda Spruce'a opowiada o tym, że uczeni pasjonaci są zdolni do największych poświęceń, łącznie z oddaniem życia, aby osiągnąć swój cel. W tym przypadku jest to przeniesienie rośliny na inny kontynent w momencie, kiedy ta roślina ginie w swoim naturalnym środowisku na skutek rabunkowej gospodarki, rządzącej się zasadami bezwzględного wyzysku i maksymalnych korzyści. W tej historii naukowiec-pasjonat zostaje bankrutem-biedakiem, chcąc nie chcąc będąc na usługach drapieżnego systemu, który działa pod hasłami gospodarczego wzrostu i technologicznego, czyli cywilizacyjnego, postępu. Ironia, którą Merwin wydaje się podkreślać, wynika z faktu, że naukowcy pasjonaci chcieli przede wszystkim poznać przyrodę, a ludzka ciekawość jest być może największą siłą napędową zachodniej cywilizacji. Równocześnie ich wiedza jest wykorzystywana do innych celów – do rabunko-

¹¹ M.R.D. Seaward i S.M.D. Fitzgerald (red.), *Richard Spruce (1817–1893): Botanist and Explorer*. Royal Botanic Gardens, Kew, 1996.

wej gospodarki naturalnymi zasobami planety. Merwin wydaje się twierdzić, że ten trend zaczął się na dobre w XV wieku, wraz z odkryciami geograficznymi i podbojami obu Ameryk, Azji, Afryki i innych lądów, nieznanymi uprzednio Europejczykom. Jednakże już wcześniej, w średniowieczu, zachodnia Europa zaczęła unicestwiać swoje środowisko naturalne, w czym prym wiodły takie kraje jak Anglia i Holandia. W XV wieku ten proces jedynie się nasilił, nabrał tempa i trwa do dziś dnia.

Globalny rynek, który w wizji Merwina wcale nie jest wynalazkiem ostatnich dekad, lecz ma początek w podbojach i kolonizacji, oraz perspektywa wzbogacenia się, szczególnie dla biedniejszych regionów świata, uruchamiają siły ekonomiczno-społeczne i dynamikę wydarzeń, które są nie do powstrzymania. Sytuacja w Peru z XVIII i XIX wieku, czyli wycinanie całych lasów chinowca, żeby okorować drzewa, sprzedać tysiące ton czerwonej kory, zmarnować resztę drewna i zdewastować środowisko naturalne, powodując masowe powodzie i inne katastrofy ekologiczne, ma dalszy ciąg w obecnych czasach. Znakomity przykład stanowi nielegalne wydobywanie złota w Peru, które wyniszcza obecnie rejon Madre de Dios, wcześniej nieskalany cywilizacją olbrzymi region Amazonii, pokryty niezwykle bujnym lasem tropikalnym, najzdrowszym na świecie i posiadającym unikalną faunę i florę. W Peru „gorączka złota” rozpoczęła się już w 2009 roku, kiedy cena złota na światowych giełdach osiągnęła wysokość tysiąca dolarów za uncję. Dziesiątki tysięcy mężczyzn i chłopców z całego kraju, wyposażonych w piły motorowe, pompy i terenowe motocykle, wyruszyły w dżungłę, aby pozyskiwać złoto prymitywną metodą, jaką jest mieszanie sedymentów z rzek z rtęcią w celu uzyskania amalgamatu złota i rtęci, a następnie wytapianie rtęci z tegoż amalgamatu. Metoda ta jest zarówno szkodliwa dla środowiska, zamienia bowiem całe dorzecze w pustynię zatrutą rtęcią, jak i trująca dla

człowieka, bowiem amalgamat jest często podgrzewany w naczyniach kuchennych w słabo wentylowanych pomieszczeniach, a rtęć przedostaje się do wody i gromadzi się w rybach, które stanowią zasadnicze źródło pożywienia w Peru. Dzieci ubijają bosymi stopami mieszaninę piasku z wodą i rtęcią w beczkach¹². Nielegalny eksport złota z Peru jest obecnie większy niż kokainy, ale cena tej zamiany jest wysoka – zdjęcia satelitarne wskazują na całkowite i być może nieodwracalne zniszczenie olbrzymich obszarów lasów tropikalnych przemienionych na niemal księżycową pustynię. Ustalono, że jedynie pomiędzy rokiem 2003 a 2009 zniszczone zostało ponad 6 tysięcy hektarów terenu¹³. Odnosi się wrażenie, że nad niektórymi rejonami świata wiśi fatum: nigdy nie wyrwą się one z zakłętego kręgu ubóstwa i autodestrukcji, a dotyczy to szczególnie Ameryki Łacińskiej, Afryki i Azji. Lektura poezji Merwina uprzytamnia czytelnikowi, że takie jest właśnie dziedzictwo odkryć geograficznych i podbojów kolonialnych, których celem była ekonomiczna eksploatacja nowych obszarów planety i wzbogacenie krajów europejskich, które zmarnowały sporą część tego bogactwa na wojny toczone na wielu kontynentach pomiędzy XVII a XIX wiekiem oraz na dwie wojny światowe w XX wieku. Obecnie podobną cenę za rozwój gospodarczy płać Chiny i Indie.

Fascynacja roślinami i chęć zachowania ich rzadkich gatunków, która łączy postacie Rumphiusa, Bartrama, Douglasa i Spruce'a, jest bardzo bliska samemu Merwinowi. Przez lata zbierał on i kupował nasiona różnych gatunków palm z wszyst-

¹² Ellie Gardner, „Peru battles the golden curse of Madre de Dios”. [W:] *Nature*, 20.06.2012.

¹³ Jennifer J. Swenson, Catherine E. Carter, Jean-Christophe Domec, Cesar I. Delgado, „Gold Mining in the Peruvian Amazon: Global Prices, Deforestation, and Mercury Imports”. [W:] *PLoS ONE* 6.4. (2011). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0018875>.

kich części świata. Zasadzony przez niego las palmowy jest obecnie największym zbiorem palm na świecie, a Merwin zebrał i przechowuje nasiona ponad dwóch i pół tysiąca gatunków tych roślin z całego świata¹⁴. Poeta tak opisał początki swojej działalności na wyspie Maui:

Na początku, nawet miejscowe chwasty nie chciały rosnąć. Na tej ziemi najpierw wycięto lasy, aby dostarczyć opału dla wielorybników cumujących przy wyspie, następnie osadnicy wykorzystali ją jako pastwisko. Kiedy bydło zbuntowało się i przestało jeść dzikie trawy, zasadzono pola trzciny cukrowej, ale dolina została tak naprawdę zrujnowana dopiero przez plantatorów ananasów. Ponieważ sadzili ananasy w górę i dół, zamiast wzdłuż stoków, cała żyzna gleba została wypłukana¹⁵.

Kiedy Merwin zaczął sadzić miejscowe drzewa, nie chciały one rosnąć w wyeksploatowanej i zatrutej glebie. Poeta opisał swoje doświadczenia w wielu wywiadach, esejach oraz w przejmującym dokumencie filmowym „Pomimo że cały świat płonie” („Even Though the Whole World Is Burning”)¹⁶, wyreżyserowanym przez Stefana Schaefera. Film jest opowieścią o człowieku, który usiłuje wydobyć sens życia poprzez małe, pozornie nieistotne gesty. Las palmowy, zasadzony i pielęgnowany przez Merwina na Maui, daje świadectwo istnienia sensownej, pozytywnej, kreatywnej działalności jednostki (w mikroskali) w obliczu postępującej dewastacji całej planety (w makroskali). Palmowy las stworzony przez Merwina ma zostać przekazany po jego śmierci pod użytek publiczny¹⁷.

¹⁴ Casey N. Cep, „The Palm Trees and Poetry of W.S. Merwin”. [W:] *The New Yorker*, 29.04.2015.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ „Even Though the Whole World Is Burning”, scenariusz i reżyseria Stefan C. Schaefer. Cicala Filmworks, 2014.

¹⁷ David H. Lynn, „W.S. Merwin: Then and Now”. [W:] *The Kenyon Review*, 32.4 (2010), str. 1.

Widać wyraźnie, że Merwina i szalonych botaników z przytoczonych w tym rozdziale wierszy łączy uwielbienie dla różnorodności roślin na ziemi. Kolejnym komentarzem na temat różnorodności gatunków, tym razem utrzymanym w tonie anegdoty lub ciekawostki historycznej, jest wiersz „Dziedzictwo” („Inheritance”), będący narracją o czterech tysiącach odmian gruszek na polach i w ogrodach Francji, które hodowane były jeszcze około sto lat temu. Mieszkańcy wsi byli dumni ze swoich osiągnięć w dziedzinie hodowli nowych rodzajów owoców:

[...] osiadli uważni sprytni ludzie
 którzy porównywali swoje sadzonki in na dzikim pniu
 lub na zwykłej pigwie szczepili
 te rzadkie i wyjątkowe odmiany (I 716)

Pewien farmaceuta zapytał wiosną kwiaty swoich grusz przy pomocy gęsich piór, pragnąc uzyskać odmianę, która warta byłaby jego nazwiska. Odmian przybywało i w którymś momencie było ich tak dużo, że nazwy i smaki zaczęły się wszystkim mylić. Aby rozwiązać napiętą sytuację, powołano komisję, która – używając skali od jeden do dziesięciu – miała zdecydować, które odmiany będą kontynuowane. Nieco nostalgicznie i żartobliwie poeta opisuje cały proces ewaluacji, w którym członkowie jury próbują sprowadzić ogromną różnorodność cech poszczególnych gruszek do ocen na skali od jednego do dziesięciu. Podczas opisu tego przedsięwzięcia wzrasta dynamika wiersza, rośnie napięcie:

według kilku prostych
 kryteriów na skali od jeden do dziesięć
 redukowali każdy kęs gruszki w ciemności
 ich ust a wszystko co mogli
 powiedzieć o tym co tam mieli to
 wybełkotane cyfry przez
 wąs i serwetkę znaczące

cokolwiek ustalili że te cyfry
będą oznaczać ale prawdziwy smak ciągle umykał z
ich języków nieujawniony nigdy
nie dający się przywołać [...]

(I 718–719)

Nagle, w ostatniej zwrotce, okazuje się, że wszystkie te wysiłki są całkowicie bez znaczenia dla przyszłych pokoleń, bowiem wszystko, czym się delectowali, zniknęło niczym „świeczka w tunelu”, a pozostało tylko kilka odmian hodowanych na dużą skalę i dostępnych w sprzedaży.

Merwin nawiązuje tu do zjawiska, które, od czasu, gdy powstał ten wiersz, jeszcze się nasiliło¹⁸. Jak pisze Cesar Revoredo-Giha, ekonomista specjalizujący się w rynku produktów spożywczych, istnieje około 7500 odmian jabłek, ale tylko kilka można powszechnie kupić. Dla przykładu, na brytyjskim rynku są to odmiany Braeburn, Gala, Golden Delicious oraz Granny Smith. Odmian bananów na świecie jest ponad czterysta, ale na rynku dominuje odmiana Cavendish, która stanowi około 40% wszystkich uprawianych bananów. Revoredo-Giha wyjaśnia, że wynika to ze specyfiki rynku warzyw i owoców: sieci supermarketów zamawiają jak najmniej odmian danego warzywa czy owocu, ale za to w maksymalnie dużych ilościach, bo to umożliwia uzyskanie niskiej ceny i skrócenie łańcucha dostawy. Co ciekawe, właściwości takie jak trwałość dominują w kryteriach doboru owoców do supermarketów. Dla przykładu, markety w Wielkiej Brytanii najchętniej zamawiają truskawkę „Elsanta”, która jest większa od innych odmian, o wiele bardziej odporna na transport, ma czerwony kolor i grubą błyszczącą skórkę, może

¹⁸ Cesar Revoredo-Giha, „Our favourite fruits come in thousands of varieties, but no supermarket will ever sell them”. [W:] *The Conversation*, 19.05.2014. <https://theconversation.com/our-favourite-fruits-come-in-thousands-of-varieties-but-no-supermarket-will-ever-sell-them-26840>.

być najdłużej ze wszystkich odmian eksponowana na półce sklepowej, ale w żadnym wypadku nie jest najsmaczniejsza.

Z żalem i smutkiem, ale i z pewną dozą humoru, poeta relacjonuje proces, który obserwujemy w nowożytnej erze – redukcowanie ilości gatunków i odmian praktycznie całej flory i fauny na ziemi. Z najrozmaitszych powodów albo człowiek sam wywołuje ten skutek, albo przynajmniej biernie zezwala na zubożenie tego, co oferuje matka natura. Coraz rzadziej hoduje się drzewa owocowe w przydomowych ogrodach, dominują ozdobne drzewa i krzewy wyłącznie z listy hodowanych odmian komercyjnych. Uniformizacja, rozpoczęta już w XIX-wiecznej Ameryce, jest obecnie kontynuowana również w Polsce, gdzie po dwóch dekadach transformacji we wszystkich podmiejskich ogródkach, a nawet na Podhalu, widać te same żywotniki wschodnie i sosny koreańskie i kilka innych roślin tego typu, wszystkie jednakowe.

Uwielbienie dla różnorodności gatunków jest przekazane w inny sposób w wierszu „Palmy” („The Palms”), ujmującym w swej prostocie i emocjonalnym podejściu do tych drzew. W zachodniej tradycji takie podejście jest częściej spotykane w stosunku do zwierząt:

większość kwiatów jest mała i zielona w ciągu dnia
i tylko kilka ma zapach
ale z czasem owoce są piękne
a nieco później ich dzieci
czy się na nie patrzy czy nie

wiele owoców nie jest większa od groszku
ale niektóre są jak mózgi z czarnego marmuru
i niektóre mają więcej niż jedno nasiono w środku
niektóre pełne są mleka o różnym smaku
i na wielu z nich jest pismo
pochodzące z czasów gdy nie było mowy

i dzieci są podobne do siebie
z takimi samymi rodzinnymi upodobaniami

jeśli chodzi o cień kiedy są młode
w którym ich kolory nabierają głębi
i z taką samą rodzinną słabością do wody
i do ciepła
i każda rodzina zмага się z wiatrem na swój sposób
i ze słońcem i z wodą (I 745)

Najważniejsza w tym wierszu jest daleko idąca antropomorfizacja palm: tworzą one rodziny, mają dzieci, zróżnicowane upodobania i uczą się od siebie, od rozpryskującej się wody, od spadającej wody i od wiatru:

znacznie później słoń
będzie się uczył od nich
mięśnie będą się uczyć od swoich cieni
uszy zaczną w nich słyszeć
dźwięk wody (I 745-746)

Scigaj interpretuje „pismo / pochodzące z czasów gdy nie było mowy” jako odniesienie do tego, że palmy są starsze od człowieka, i choć nie mają ludzkiej świadomości, to wydają się zdolne, jeśli chodzi o umiejętność przetrwania, do czegoś więcej niż fizyczna reakcja na warunki panujące w otoczeniu¹⁹. Ta myśl, że palmy są starsze od człowieka i od języka ludzkiego, przywołuje znajomą już perspektywę, w której człowiek jest tylko jednym z wielu elementów dużego ekosystemu, który istniał przed nim i który może go przetrwać.

¹⁹ Leonard Scigaj, dz. cyt., str. 214.

Rozdział VI

Destrukcyjny kontakt kultur

Z wierszy Merwina, zwłaszcza z tych zgromadzonych w tomie *Podróże*, wyłania się obraz świata, w którym następuje stopniowa redukcja wszelkiej różnorodności pod wpływem działalności człowieka. Nie jest to tylko różnorodność flory czy fauny, ale również różnorodność kultur stworzonych przez ludzi. Zeztknięcie się różnych kultur prowadzi do konfliktu i destrukcji. Merwin pokazuje to poprzez opowieści o ludziach, którzy są bardzo różni, ale łączy ich to, że albo zostają zmuszeni do opuszczenia swojego kraju, albo ich rodzinne strony zostają przejęte przez najeźdźców. Tak czy owak, normalne życie w ich własnym środowisku jest niemożliwe; muszą nauczyć się oni żyć na nowo w zupełnie innych warunkach, w obliczu ścierających się ze sobą sił różnych cywilizacji.

Bohaterem wiersza „Manini” jest Hiszpan Francisco de Paula Marín, znany jako Manini lub Marini¹. Niewiele wiadomo o pierwszym okresie jego życia. Urodził się w Hiszpanii w pobliżu Kadyksu w 1774 roku i prawdopodobnie otrzymał tylko podstawowe wykształcenie. Kiedy miał 19 lat, zatrudnił się jako pomocnik nawigatora na statku będącym częścią większej wyprawy do Vancouver Island. W pewnym momencie opuścił ekspedycję i zaciągnął się na amerykańskim brygu „Lady

¹ „Francisco de Paula Marín”. *Encyclopedia Britannica*.

Washington”. W 1793 lub 1794 roku przybył na Hawaje i został tłumaczem i doradcą wojskowym króla Kamehameha I, który toczył wojnę o wyspę O’ahu. Marín doradzał królowi, jak wykorzystać zachodnie uzbrojenie w bitwach, i pomagał je nabyć. Za jego zasługi król nadał mu obszerne dobra ziemskie w pobliżu Honolulu i Pearl Harbor. W 1804 roku uczestniczył w wyprawie kapitana Jamesa Rowana na północnozachodnie wybrzeże Pacyfiku, podczas której pełnił funkcję tłumacza i negocjatora.

Największe zasługi położył jako ogrodnik. Na Hawajach rozpoczął uprawę wielu roślin, które nigdy tam nie rosły. W 1815 roku miał winnicę i produkował wino i brandy, jak również przedestylował cukier z trzciny cukrowej i otrzymał rum. Wprowadził też, na zachodnią modłę, przemysłową uprawę pomarańczy, ananasa, mango, bawełny i kawy. Jako poliglota pełnił funkcję przedstawiciela dyplomatycznego w Honolulu, zbierał podatki oraz był księgowym. Kiedy Kamehameha zachorował, Marín był nadwornym lekarzem aż do śmierci króla. Następca tronu awansował Marína do stopnia kapitana w armii hawajskiej. Marín był znany jako ojciec dużej rodziny, miał przynajmniej trzy żony i być może ponad dwadzieścioro dzieci (niektóre źródła mówią o dwudziestu trojgu). Pomimo poligamii uważał się za katolika i wspierał Kościół rzymskokatolicki. Jego rodzina stanowiła znaczną część wyznawców katolicyzmu na wyspach. W 1820 roku pierwsi chrześcijańscy misjonarze dotarli na Hawaje i ich purytańskie poglądy spowodowały, że wpływ Marína na wydarzenia na wyspach zaczął maleć. Stosunkowo szybko wprowadzono restrykcje dotyczące dystrybucji i sprzedaży alkoholu i wprowadzono zakaz jakiegokolwiek działalności dla księży katolickich. Na skutek intryg politycznych i olbrzymiego zamieszania spowodowanego walką o polityczną władzę nad wyspami Marín stracił posiadłości ziemskie. Zmarł w Honolulu w 1837 roku. Jest uważany za osobę, którą położyła olbrzymie zasługi

dla Hawajów. Robert Crichton Wylei napisał, że wyspy zawdzięczają swoje bogactwo przede wszystkim jednemu człowiekowi, Marínowi, który wprowadził uprawę wielu nowych gatunków roślin.

W wierszu „Manini” Merwin podchodzi do historycznego materiału w taki sam sposób, w jaki opisuje losy mędrca z Ambon – identyfikuje się z Maninim tak dalece, jak to możliwe, na wielu płaszczyznach: kognitywnej, estetycznej i emocjonalnej:

Ja Don Francisco de Paula Marin
zachowałem to co najlepsze na zagubionych stronach
światło w pokoju w którym się urodziłem
pierwsze twarze i co do mnie powiedziały
pod koniec dnia patrzę na południowy wschód na morze
ponad zieloną zasłonę świata
gdzie mam swój ogród (I 680)

Marín jawi się jako niemogący znaleźć sobie stałego miejsca hiszpański wędrowiec, który nie czuł się dobrze na dworze Kamehameha, był zmęczony ciągłą walką, napięciem i groźbami. Dwa wątki w tym wierszu są ważne: jeden to handel futrami prawdopodobnie w okolicach cieśniny Nootka w Kolumbii Brytyjskiej, a drugi to wywóz drzewa sandałowego z Hawajów. Według Scigaja², Marín był świadkiem nielegalnego handlu futrami jako zupełnie młody człowiek, a na Hawajach zetknął się z wycinaniem lasów sandałowych i ich eksportem do Chin w ramach długoletniego kontraktu z agentami handlowymi z Nowej Anglii. Kontrakt był zawarty przy udziale Marína, który pilnował wypełnienia jego warunków na wyspach.

byłem wciąż chłopcem
kiedy pożeglowałem w daleką drogę do rzek z lodu

² Leonard Scigaj, dz. cyt., str. 202.

widziałem płaskie futra wynoszone z lasu
oddzielone od ciał

jako że nie mamy tutaj żadnych futer
wysłał on swoich ludzi w góry
z toporami aby cięli pachnące drzewa sandałowe
były wynoszone na ich wysmaganych plecach
i sprzedane za to czego nie potrzebowali
w końcu za nic i ja to nadzorowałem
wraz z drzewem odszedł zapach
który nigdy już w góry nie powrócił (680–681)

Marín z rezygnacją i smutkiem stwierdza, że duch opuszcza wyspy razem z martwymi drzewami i zwierzętami, ale on sam nic nie może na to poradzić, musi bowiem pilnować swego interesu i bronić własnej pozycji. Niemniej jednak ma świadomość, że zachodzi proces wyniszczania ziemi i drapieżnej eksploatacji środowiska naturalnego oraz grabieży zasobów przyrody na olbrzymią skalę. Jest zamożnym człowiekiem i wpływową osobistością, ale boi się cały czas o przyszłość. Zagrożeniem dla niego są protestancy misjonarze patrzący z dezaprobatą na jego żony i dzieci. Misjonarze patrzą też z dezaprobatą na dojrzewające przy domu winogrona, co stanowi cień sugestii, że ze swoją wiarą są oni nie tylko zagrożeniem dla pozycji społecznej i politycznej Marína, ale też dla przyrody wysp. W lirycznym zakończeniu wiersza Marín stwierdza:

chciałem mieć całą dolinę jako swój ogród
i owoce całej ziemi które by tam rosły
[...]
I miałem zioła lecznicze bo to nie jest niebo
jak każdy dzień mi przypominał i wciąż tęskniłem za miejscem
podobnym do tego z którego myślałem że pochodzę
[...]
po południu przynoszą mi perły z zatoki
obracam je w palcach jedna za drugą

przymierzam każdą z nich do dnia tak jak to
zawsze robiłem i znowu są kolory
jeszcze raz i to zamglone światło którego szukam
znowu ciepłe w moim dotyku i nadal unikające mnie (I 682–683)

Marín odczuwa żal, bo głębia duchowego doświadczenia jest niedostępna dla niego, między innymi dlatego, że całe życie pracował w ramach pewnych wartości. Jak to ujmuje Scigaj:

Jako sługa kapryśnego i apodyktycznego władcy, Marín zmarł jako podróżnik, którego niespokojny duch nie znalazł satysfakcji w życiu poświęconym na zaskarbienie sobie łaski władcy oraz zdobywanie bogactwa w jarzmie handlowych interesów. Pozostał funkcjonariuszem w systemie, który wyssał z niego energię, ale nigdy nie zaspokoił jego ducha. Jego zaangażowanie w ducha natury było zbyt wątłe i zbyt krótkie [...] ³.

„Prawdziwy świat Manuela Cordovy” to autentyczna historia Manuela Cordovy-Rios (1887–1978), Peruwianczyka, który miał 15 lat, kiedy w 1902 roku został porwany przez członków plemienia Huni Kui (co oznacza „prawdziwi ludzie, wybrani ludzie”) podczas wyprawy w dżungli amazońskiej na granicy Peru i Brazylii. Z racji wieku zdołał przystosować się do nowych warunków, nauczył się języka i sztuki polowania, przyzwyczyił się do pożywienia. Wódz Xumu przekazał mu tradycyjną wiedzę całego plemienia. Głównym zajęciem mężczyzn było polowanie. Od czasu do czasu wódz Xumu zbierał mężczyzn na sesje mające na celu poprawę ich łowieckich umiejętności. Głównym elementem tych sesji było wspólne popijanie ciemnozielonego napoju przyrządzanego z liści ayahuasca i chacruny oraz śpiewanie pieśni (*chants*) przy ognisku. Grupa doświadczała zbiorowych wizji i halucynacji na temat zwierząt i ptaków, co jej zdaniem pomagało skoordynować wysiłki w czasie polowania. Cordova był zafascynowany działaniem ayahuasca, z zainteresowaniem słuchał

³ Tamże, str. 203.

plemiennych legend i opowiadań, poznawał mityczne postacie oraz brał udział w tradycyjnych obrzędach.

Wódz plemienia przekazywał też Cordovie tradycyjną wiedzę w czasie indywidualnych sesji, zwłaszcza w zakresie przyrządzania ayahuasca i innych napojów tego typu, sposobów zbierania oraz podawania. Późniejsze analizy i badania medyczne potwierdziły właściwości tych napojów oraz niezwykłą wiedzę farmakologiczną indiańskich szamanów. Cordova nauczył się śpiewów, rozpoznawania roślin, zapoznał się z ich medycznymi właściwościami. Pod wpływem starego wodza wyostrzył percepcję, rozwinął wyobraźnię oraz nauczył się wykorzystywać intuicję. Pewnego dnia Manuel dowiedział się, że głównym powodem, dla którego został porwany, była możliwość zdobycia przez niego broni i amunicji, których sprzedaż tubylcom była surowo zabroniona prawem. Huni Kui chcieli zdobyć broń palną, aby móc stawić opór uzbrojonym zbieraczom kauczuku oraz innym plemionom, które weszły w posiadanie broni.

Siedemnastoletni Manuel wpadł na pomysł, aby odszukać drzewa kauczukowe w lasach, uzyskać z nich kauczuk, sprzedać go i za te pieniądze nabyć broń i amunicję. W ten oto sposób jego plemię zdobyło możliwość obrony swego terytorium. Po śmierci starego wodza Cordova został wodzem plemienia, wcześniej wszedłszy w związek małżeński z Pachnącym Kwiatem. Jako wódz Cordova musiał się zmagać z wieloma problemami, z których największym wyzwaniem były krwawe walki ze zbieraczami kauczuku i innymi plemionami. Groźne i zniechęcające były anonimowe zamachy na jego życie, które doprowadziły do tego, że prawie nie mógł opuszczać wioski własnego plemienia. Po sesji z ayahuasca, w której miał wizję zmarłego wodza oraz zobaczył swoją matkę chorą i umierającą, postanowił uciec i powrócić do Iquitos w Peru. Po siedmiu latach nieobecności w domu został powitany przez ojca, który poinformował go z żalem, że jego

matka i siostra zmarły niedawno podczas epidemii grypy. Cordova rozpoczął praktykować ziołolecznictwo, stał się uznanym uzdrowicielem (*curandero*) i herbalistą, kontynuował tę działalność przez długie lata. W latach sześćdziesiątych spotkał amerykańskiego leśnika, specjalistę od lasów tropikalnych, Franka Bruce'a Lamba (1913–1993), który spisał jego relację i opublikował w USA pod tytułem *Wizard of the Upper Amazon* (1971). Lamb wydał też drugą książkę o jego zdolnościach leczniczych i mocy uzdrawiającej, zatytułowaną *Rio Tigre and Beyond* (1985). Obydwie książki cieszyły się sporym powodzeniem⁴.

W wierszu „Prawdziwy świat Manuela Cordovy” („The Real World of Manuel Córdova”) Merwin kładzie nacisk na synestezję zmysłów i osiągnięcie stanu zjednoczenia z naturą i wszelkim innym bytem otaczającym człowieka:

wypił napój
i widzenia zaczęły się podnosić
z ciemniejszego głosu
z głosu nocy tajemniczy głos
głos deszczu głos korzeni
poprzez śpiew zobaczył swą
krew w żyłach drzew
pojawił się w zieloności swych oczu
poczuł węża którym była
jego skóra i małpy
swoich rąk widział twarze
w liściach i potrafił rozpoznać
tych którzy byli trucizną i tych
którzy mogli uratować był bezradny
kiedy kości przyszły by gonić

⁴ Wszystkie informacje o Cordovie pochodzą z Frank Bruce Lamb, *The Wizard of the Upper Amazon*. Nowy Jork: Atheneum, 1971. Z tego źródła korzystał także Merwin.

za nim i to były
 jego własne kości ogień
 jego zębów wspinał się
 do jego oczu mógł słyszeć
 przez własną noc rzekę
 pozbawiona koloru nigdzie się niekończącą
 odbijającą się echem w uchu (I 758)

Wszystkie zmysły Cordovy są maksymalnie wyostrzone i zintegrowane, jego krew pulsuje nie tylko w żyłach jego ciała, ale również w naczyniach drzew; jego skóra jest również skórą węża, a ręce są kończynami małpy. Intuicja pozwala mu błyskawicznie i nieomylnie rozpoznawać dobrych i złych ludzi. Granice między człowiekiem a przyrodą zacierają się; niewątpliwie mamy tu do czynienia z jednością człowieka ze zwierzętami i roślinami, stanem zjednoczenia. Nie do końca uzasadniony wydaje się natomiast komentarz Scigaja na temat tego fragmentu: widzi on w nim „zwiększoną świadomość ekologiczną i poczucie moralnego celu”⁵.

Dwa aspekty edukacji Manuela wydają się ważne dla Merwina: przekazywanie wiedzy oraz stosunek do roślin. Stary wódz przekazuje swoją wiedzę Cordovie podczas tajemniczego procesu, przypominającego telepatię, który polega na transmisji wiedzy od szamana do jego ucznia bez wolicjonalnego udziału pamięci. Cordova twierdził, że otrzymał wiedzę od starego wodza podczas około 500 sesji, kiedy był pod wpływem ayahuasca. Były to sesje-wizje, w czasie których Xumu instruował go szczegółowo o medycznych właściwościach danej amazońskiej rośliny, w czasie kiedy Cordova wpatrywał się w tę roślinę, przyswajając sobie jej cechy charakterystyczne. Drugi aspekt to komunikacja ze światem flory, czyli słuchanie roślin i mówienie do nich. Stary wódz nauczył Cordovę wielu śpiewów, które były

⁵ Leonard Scigaj, dz. cyt., str. 205.

nucone, aby roślina mogła się wykazać swoimi właściwościami leczniczymi. Wyjaśnił też mu, że wszystko, co żyje w dżungli, ma sferę fizyczną i duchową. To ta druga sfera jest ważniejsza w leczeniu chorób i stanów zapalnych i to do niej szaman zwraca się bezpośrednio.

Zakończenie wiersza jest wypełnione pesymizmem. Sytuacja plemienia staje się coraz trudniejsza. Spadające ceny kauczuku powodują, że coraz trudniej jest nabyć wystarczającą ilość broni i amunicji, a konkurencja w dżungli rośnie. Dezintegracja plemienia staje się faktem i Cordova czuje, jak emocjonalnie oddala się od tubylców. Kiedy dowiaduje się, że w czasie wypadów stają się kanibalami, podejmuje decyzję o ucieczce. Kiedy się oddala, cały jego świat zarówno w sensie kulturowym, jak i środowiska, którego był częścią, ulega rozpadowi:

zapłacił za przejazd nic
nie chciał jeść wyszedł na pokład
bez czucia zmarznięty usiłujący uniknąć
ich pytań położył się i czekał
[...]
słyszał kończyny drzew
z lasu wrzucane do głośnego
paleniska widział drzewa iskier niknące
nad głową kiedy łódź ruszyła
po rzece jego matka nie żyła
cokolwiek mógłby potrzebować
znajdowało się gdzieś czego się nie da powiedzieć
jak gdyby nigdy nie istniało (I 767)

Prawdziwy, rzeczywisty świat Manuela Cordovy okazuje się nie istnieć. Głęboka ironia wiersza leży właśnie w konkluzji przeciwstawnej tytułowi. Prawdziwa, rzeczywista, naprawdę istniejąca, namacalna jest przyroda, środowisko naturalne. Wszelkie wytwory umysłu, wyobraźni, pamięci są nierealne. Wiersz

pokazuje, jak świat Indian południowoamerykańskich Huni Kui, żyjących w dżungli amazońskiej w naturalnej symbiozie ze środowiskiem, ulega erozji degradacji i destrukcji pod wpływem zachodniej cywilizacji, presji ekonomicznej, kulturowej i interesów handlowych. Potrzeba posiadania broni palnej za wszelką cenę w pewnym momencie staje się najbardziej palącą sprawą dla tubylców. Pracują ciężko, aby wymienić kaczuk na te właśnie „dobra” Zachodu. Paradoksalnie, im więcej zbierają kaczuku, tym bardziej jego cena spada i więcej go potrzebują, aby wymienić go na broń, która może być użyta, po dostaniu się w ręce wrogów, do zabijania ich samych. Przed nadejściem cywilizacji plemiona indiańskie toczyły między sobą wojny, ale ze względu na słabsze uzbrojenie mała ich liczba ginęła w tych konfliktach, których można było też unikać, emigrując daleko w głąsę. Po nadejściu zachodnich agentów handlowych przestrzeń życiowa tubylców i ich środowisko naturalne zaczęło się kurczyć w zastraszającym tempie. Opętani żądzą posiadania narzędzi do efektywnego zabijania sami niszczą swoje lasy, wycinając drzewa kaczukowe i inne rośliny, oraz zabijają siebie nawzajem. Znamienne jest to, że Merwin kończy swoją narrację w momencie, kiedy Cordova podejmuje decyzję o ucieczce z dżungli i porzuceniu Huni Kui. Nie pisze o dalszym życiu Cordovy w Peru i Brazylii, o praktykowaniu tradycyjnej medycyny Huni Kui, o użyciu ziół w leczeniu chorób i o tym, że Cordova w pewnym momencie swego życia przyjmował nawet do 500 pacjentów miesięcznie oraz że korzystając ze swojej unikalnej wiedzy, pomógł wielu ludziom. Wydaje się, że jedyny prawdziwy świat Manuela Cordovy to siedem lat spędzonych z plemieniem Huni Kui, podczas których zdobył dużą wiedzę dotyczącą siebie samego oraz przyrody, nabył tożsamość plemienną, został wprowadzony w wiedzę tajemną, żył i funkcjonował w intymnym związku ze środowiskiem naturalnym, dżunglą amazońską.

W porównaniu z tym światem, który zdecydował się w pewnym momencie porzucić, każdy inny świat musiał wydawać mu się nierzeczywisty i nieprawdziwy.

Zarówno Marín, jak i Cordova znaleźli się w miejscu zetknięcia się dwóch światów: rodzimych kultur Hawajów oraz dżungli amazońskiej i świata białego człowieka. Jako przedstawiciele świata białych podejmowali, wydawałoby się, udane próby integracji ze światem rdzennych mieszkańców miejsc, w których się znaleźli. Okazywało się jednak, że byli tylko elementami ogólnego mechanizmu destrukcji. Marín, ułatwiając miejscowym handel drewnem sandałowym, Cordova, pomagając tubylcom zdobyć broń, w istocie byli tylko ogniwami prowadzącymi do nieuchronnej destrukcji tych światów, skazanych na porażkę w zetknięciu ze światem Zachodu. Równie beznadziejna jest sytuacja rdzennych mieszkańców nienazwanego miejsca, których losy przedstawione są w wierszu „Spełnienie” („Fulfilment”). Oni również skazani są na porażkę, do tego stopnia, że wiersz zaczyna się od wzmianki o przepowiedni wróżącej nieszczęście. Niczym Sienkiewicz w *Potopie* albo Hawthorne w *Szkarłatnej literze* Merwin od pierwszej linijki buduje atmosferę nadchodzącego zła, powołując się na omen, który można zaobserwować w przyrodzie:

Sposób w jaki dym
rozwiął się i trucht wędrownych
gwiazd w jesienne noce
białe skrzydła poza sezonem i surowe krzyki kiedy
lód pękał to były
zwiastuny i czasami wiedzieliśmy co
nam mówią że nadchodzi (I 703–704)

Głos mówiący do czytelnika to plemienne, kolektywne „my”. Treść wiersza pasuje znakomicie do Indian północnoamerykańskich, ale Merwin nie identyfikuje ich wyraźnie ani – tradycyjnie

już – nie podaje żadnych bardziej szczegółowych informacji o praktykach, które wspomina w wierszu. Nienazwani Aborygeni relacjonują, jak źle skończyła się dla nich zmiana ich zwyczajów myśliwskich pod wpływem nowych osadników. Opisanie zwyczaje, które od zawsze były częścią plemiennego życia, przypominają motyw „pana zwierząt” (ang. „master of the animals”)⁶. Jest to wspólna nazwa nadana przez zachodnich badaczy wielu podobnym bóstwom lub boskim bohaterom kulturowym, czczonym w rozmaitych wierzeniach świata, zwłaszcza prehistorycznych. Pan zwierząt sprawuje opiekę nad dzikimi zwierzętami i wymaga od myśliwych stosowania się do pewnych reguł. Jedynie pewna część zwierząt może zostać zabita, reszta musi być zostawiona w spokoju. Często przewijającym się motywem jest to, że pan zwierząt trzyma swoje stado w zagrodzie i wypuszcza pewną liczbę sztuk w ręce myśliwych. Wszystkie zwierzęta, również te zabijane przez myśliwych, muszą być traktowane z szacunkiem. Myśliwi, którzy nie stosują się do tych zasad, narażają się na gniew pana zwierząt, który może nie przysłać im więcej żadnej zwierzyny. W większości tego typu wierzeń zakładano możliwość przeproszenia pana zwierząt – czy to za pośrednictwem szamanów, czy też przez składanie ofiar.

Rdzenni mieszkańcy ulegają pokusie wzbogacenia się na handlu skórami. Biali przybysze oferują tradycyjnie polującym myśliwym, w zamian za skóry, nowe, lepsze narzędzia do polowania, dzięki czemu myśliwi zabijają więcej zwierząt. Ten powszechnie znany fakt z historii podboju kontynentu północnoamerykańskiego przez białego człowieka – wyginięcie dużych stad zwierząt, na przykład bawołów, z powodu ulepszonych technik polowań – nie jest niczym nowym. W wierszu Merwina nabiera on natomiast zupełnie nowego wyrazu, jest bowiem

⁶ „Master of the animals”. *Encyclopedia Britannica*.

opowiedziany z punktu widzenia osób, które ze zwierzętami łączyła więź zupełnie inna niż w kulturze zachodniej. Otóż do momentu zmian, które przysły wraz z nowymi osadnikami, zwierzęta były pewnego typu rodziną człowieka. Zwierzęta niejako oddawały się człowiekowi, który miał obowiązek zadbać, aby ich liczba zwiększała się, stąd konieczna była wstrzeźliwość w ich zabijaniu. Postawa ta przejawiała się wobec całej przyrody. Takie zachowanie zapewniało myśliwemu przychylność podczas polowania pana zwierząt, który działał jak czuwający nad nim stróż. Zwierzęta były postrzegane jako całość z człowiekiem – człowiek „jadł z nich” („we eat of / you”), zwierzęta dawały mu część siebie, ale gatunek jako całość był przez człowieka otaczany szacunkiem. Zwierzęta były też postrzegane jako mające określoną wartość duchową, o czym świadczy fakt, że większość duchowych istot w wierzeniach Indian północnoamerykańskich była przedstawiana w postaci zwierząt⁷.

Wiersz porusza czytelnika dzięki konsekwentnej zmianie punktu widzenia. Historia jest opowiedziana z perspektywy plemion, które wychowane zostały na wierze w to, że niezastosowanie się do reguł ustalonych przez pana zwierząt, odwiecznie przestrzeganych przez pokolenia, sprowadzi na ludzi nieszczęście. Jest zatem naturalne, że od początku pojawienia się zmian plemiennym myśliwym towarzyszy uczucie lęku i niepokoju oraz poczucie, że sami, przez chęć współpracy z białymi ludźmi, naruszyli zasadę szacunku i więź ze zwierzętami. W końcu tubylcy uświadamiają sobie tragiczne konsekwencje najazdu białych, ale nic nie mogą na to poradzić. Najbardziej przejmujące w wierszu jest poczucie, że pomimo iż to eksploatacja przez

⁷ Åke Hulkrantz, *The Religions of the American Indians*. Tłum. Monica Setterwall. Berkeley, Los Angeles, Londyn: University of California Press, 1981, str. 142–143.

białego człowieka doprowadziła do tragicznych dla rdzennych mieszkańców skutków, narracja o tych wydarzeniach z punktu widzenia rdzennych plemion jest przepelniona poczuciem winy. Wychowany w swojej religii tradycyjny myśliwy nie może bowiem nie dojść do wniosku, że mści się na nim odstępstwo od zasad, którymi kierowały się poprzednie pokolenia. Jest to prawdziwa perfidia losu. Równocześnie z poczuciem winy plemiona prowadzące narrację w wierszu odczuwają też wszechogarniającą bezradność:

Ale co mogliśmy
zrobić aby dzień się nie skończył
lub aby zima nas nie znalazła
jak mogliśmy powstrzymać wiatr bez domu
od wślizgnięcia się
w nasz sen lub ustrzec naszych rodziców przed śmiercią (I 704)

Zatem z jednej strony katastrofa, która spotyka rdzennych mieszkańców, jest częściowo przez nich spowodowana, z drugiej strony jest nieodwracalna tak samo jak śmierć ze starości i inne nieugięte prawa przyrody. Nieodwracalność zmian dodatkowo podkreśla tytuł wiersza – „spełnienie” – akcentujący wypełnienie się przepowiedni opisanej na początku relacji. Nieuniknione jest też to, iż sam fakt, że tubylcy kiedykolwiek istnieli, będzie znany tylko wtedy, gdy najeźdźcy zechcą przechować o tym pamięć. W konkluzji wiersza biali najeźdźcy informują tubylców:

*nikt nie będzie
pamiętał was powiedzieli nikt
nie uwierzy że kiedykolwiek staliście
w świetle dziennym nikt nie będzie chciał wiedzieć
co z wami zrobiliśmy
tylko w naszych słowach ktokolwiek usłyszcy
to co zechcemy o was powiedzieć* (I 705)

Ironiczny wydzźwięk jest tu podobny do tego w wierszu „Zdobycwa” z tomu *Deszcz w drzewach*. Los tubylców, nawet całkowita ich eksterminacja, zostanie opisany w języku najeźdźców, bo to zwycięzcy piszą historię. Rdzenni mieszkańcy zdają sobie sprawę z tych cech obcych przybyszów:

i to jest prawda
oni są tym co zapominają i robią
zapis tego czym nie są
zamieniają siebie w niebo dymu
przed następnym wiatrem
gdziekolwiek idą oddalają się bardziej od
domu w nocy która otwiera się
bez końca [...]

(I 705)

Najeźdźcy definiują się przy pomocy języka, który stracił kontakt z rzeczywistością i nie ma już funkcji referencyjnej, natomiast tworzy własną rzeczywistość, która przykrywa pustkę, zarówno fizyczną, jak i duchową. Widać tu wpływy indiańskiej tradycji poetyckiego obrazowania w języku mówionym, podobnie jak w samym zakończeniu:

[...] kiedy
lato się kończy i ostatnie stada
zniknęły i z bezsennego
zimna niezapamiętanej rzeki ten
jeden głos się wznosi
aby go usłyszeć raz raz tylko raz ale
nikt go nie słucha

(I 705–706)

Na styku walczących światów znajdują się również bohaterowie wiersza „Biografie artystów” („Lives of the Artists”), zainspirowanego prawdziwymi historiami dwóch młodych mężczyzn z plemion indiańskich w Ameryce. Jednym z nich był chłopak-sierota z plemienia Arapaho, który w roku 1879, w wieku 17 lat, otrzymał nazwisko Frank Henderson i został wysłany

z Oklahomy do indiańskiej szkoły w Pensylwanii. Znany jest dzięki temu, że kiedy zmarł – w wieku zaledwie 23 lat – pozostawił po sobie tom 87 przepięknych rysunków, reprezentujących gatunek zwany „ledger art”. Nazwa ta pochodzi stąd, że Indianie z Wielkich Równin, którzy pierwotnie tworzyli piktoqramy przedstawiające swoje zwyczaje i osiągnięcia na skórach zwierzęcych, od czasu kontaktu z białymi ludźmi zaczęli do rysowania wykorzystywać europejskie przybory piśmiennicze oraz papier, książki i zeszyty, wśród których często znajdowały się już zapisane księgi rachunkowe (ang. *ledgers*). Młodych Indian uczono piktografii, aby mogli notować wydarzenia i komunikować się z innymi członkami plemion. Miała ona jasne i jednolite reguły; posługiwano się symbolami, a rozmieszczenie symboli i wizerunków na stronie miało znaczenie dla interpretacji rysunku. Notatnik, w którym rysował Henderson, przetrwał do współczesnych czasów w rodzinie kobiety, która go od Hendersona otrzymała⁸. Natomiast kiedy trafił w 1988 roku do domu aukcyjnego w Nowym Jorku, poszczególne kartki tej księgi zostały oprawione indywidualnie i sprzedane za wysokie kwoty, jako że z upływem czasu tego typu rysunki zaczęły cieszyć się dużym powodzeniem wśród kolekcjonerów.

W wierszu Merwin opisuje, w charakterystyczny dla siebie, niezwykle oszczędny sposób, jak rodzi się artysta, jakie momenty stają się objawieniami:

Było to wtedy, kiedy szkoła spaliła się i on
zaczął tworzyć książkę
na początku roku w tym czasie kiedy księżyc
śniegu zaczynały zanikać we wglębieniach
na równinie do której powrócił
zeszłego roku jak gdyby to był dom przynosząc

⁸ Rita Reif, „Bold Images Capture the World of the Plains Indians”. [W:] *The New York Times*, 29.05.1988.

imię w które go odziano
sypiał

na poddaszu gdzie położono wszystkich chłopców
po pożarze spali
nad końmi i w domu
koni w zapachu koni i całą noc
słyszeli konie oddychające pod ich
oddechem i kopyta z ciemności w suchej
trawie i to wtedy zaczął chcieć
stworzyć książkę

o tym co widział i jak to było
leżał obudzony słuchając
siebie jak chce namalować rysunki we właściwy sposób
o tym co było i nie mogło być nigdy odnalezione
znowu [...]

(I 723)

W sytuacji, w której znajdowali się Indianie pod koniec XIX wieku, piktogramy zaczęły odgrywać szczególną rolę, w miarę jak stawało się jasne, że kultura Indian znika w bardzo szybkim tempie. Stada bizonów dostarczające plemionom indiańskim pożywienia pierwotnie liczyły ponad 20 milionów sztuk na wielkich równinach (a według niektórych źródeł nawet 70 milionów). W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku amerykański przemysł wprowadził metody garbowania, które uczyniły skóry bizonów wielce pożądanym towarem, bowiem można było z nich produkować wiele artykułów na masową skalę, szczególnie toreb i walizek. Ceny skór wzrosły i zawodowcy myśliwy, taki jak na przykład znany Bill Dixon, zabijający kilkadziesiąt bizonów dziennie, był w stanie zarobić fortunę⁹. Pojawiła się też odpowiednio potężna broń, karabin na bizony

⁹ T.C. Richardson, „Dixon, William”. [W:] *The Handbook of Texas Online*. Texas State Historical Association. <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/fdi22>.

Sharpsa, który umożliwił zabicie bawoła jednym strzałem z dużej odległości, nie przegrzewał się i nie zaciął. W ciągu kilku lat amerykański bizon zniknął, pozostały tylko pojedyncze sztuki, często w prywatnych rękach. Indiańskie plemiona zostały pozbawione pożywienia i zaczęły przymierać głodem, szczególnie w zimie. Styl życia, ubiory, zwyczaje, tradycje, język, ustne przekazy, wraz z całą przebogatą kulturą wielu plemion indiańskich, zaczęły zanikać w przyspieszonym tempie, a zbrojny opór przed przesiedleniem do rezerwatów przybrał wręcz symboliczny wymiar. Zachowanie tej kultury przy pomocy piktogramów stało się palące i odbywało się w atmosferze walki na śmierć i życie. Indiancy artyści zaczęli sobie zdawać sprawę z tego, że na zachowanie ich unikalnej cywilizacji nie ma szans. Do tworzenia piktogramów zaczęła motywować ich jedynie chęć ocalenia jej od całkowitego zapomnienia. Karen Daniels Petersen, znawczyni sztuki Indian północnoamerykańskich, która opracowała katalog do wystawy prac Hendersona w Nowym Jorku w 1988 roku, napisała: „Sztuka amerykańskiej piktografii nie jest już wykonywana. To zaginiony język Ameryki”¹⁰. To stwierdzenie nasuwa natychmiastowe skojarzenie z wierszem Merwina „Tracąc język”, w którym poeta z żalem odnotowuje nieodwracalną stratę w kulturze i zubożenie tejże.

W wierszu wspomniany jest też Reverend Samuel D. Haury, reprezentant mennonitów, malej, lecz wpływowej sekty, która wzorem kwaków i Morawian nauczwała zasad życia w pokoju i niestawiania oporu. Wielebny w wierszu zawsze „wie lepiej”, które to stwierdzenie ma wyraźnie ironiczny wydźwięk w obliczu faktu, że pokojowego nastawienia do życia uczono tych, których żołnierze wyrzucali z domów lub zabijali:

¹⁰ Karen Daniels Petersen, *American Pictographic Images: Historical Works on Paper by the Plains Indians*. Nowy Jork: Alexander Gallery, 1988.

[...] i wrócił
 aby spotkać wielebnego Haury
 który zawsze wiedział
 lepiej i zrobił z niego błyskotliwego Indianina
 ucząc za pomocą białych słów [...] (I 725)

Drugi bohater wiersza to wojownik Czejenów zwany Małym Paznokciem, starszy o kilka lat od Hendersona. Nie znali się, ale obaj tworzyli piktogramy, rysując w „ledger books”. W wierszu Merwin łączy losy Hendersona i Małego Paznokcia. Opowieść o życiu artystów wpleciona jest w losy wojny pomiędzy różnymi plemionami indiańskimi i wojskami armii Stanów Zjednoczonych. Czejeni, szczególnie ci z północy, z którymi wędrował Mały Paznokcieć, regularnie odmawiali poddania się; uciekali i walczyli do końca. Historia zniszczenia Czejenów to opowieść o nieludzkim harcie ducha i ciała, odporności i determinacji ludzi, którzy wyżej cenili swoją wolność i sposób życia niż życie w niewoli. Jak to opisuje John Monnett w książce o Czejenach, „Tell them we are going home...”, ostatnie godziny życia Czejenów, którym groziła przegrana w bitwie, często kończyły się samobójstwami. Matki zabijały swoje dzieci, a potem popełniały samobójstwo, często znajdowano je jeszcze w półżywe. Mały Paznokcieć został zabity przez żołnierzy armii USA w 1879 roku, wraz z grupą Indian z kobietami i dziećmi, która broniła się zaciekle w głębokim jarze. W ostatnich chwilach walki Mały Paznokcieć intonuje pieśń:

[...] niektórzy przyłączyli się do jego
 pieśni śmierci mężczyzn było mniej
 niż dwudziestu *Umrę teraz*
jeśli jest coś trudnego
jeśli jest coś niebezpiecznego
ja mam to zrobić wtedy
 pająki przypuściły atak na
 umocnienia aby zastrzelić każdego

kto się jeszcze ruszał nawet
 wtedy rzucił się na ich ogień z nożem
 w górze i później znaleźli pod jego
 koszulą książkę przypiętą paskami surowej skóry
 do pleców i dziury od dwóch kul
 karabinu Sharpsa prawie
 w tym samym miejscu (I 729–730)

Podziurawiona kulami księga z rysunkami, którą znaleziono na plecach Małego Paznokcia, znajduje się w zbiorach Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku¹¹. W wierszu Merwina wspomniany jest pojedynczy rysunek, który można zobaczyć w muzealnej gablocie:

w dusznym muzeum czerwone
 linie lecą z szyi
 konia na którym mężczyzna z długimi warkoczami
 ściga się i na białym niebie są czarne gwiazdy
 płaczące czarnymi łzami w
 świetlanej ciszy przez którą obcy ludzie
 przechodzą a niektórzy z nich przystają tam
 ze wszystkim co wiedzą (I 730)

Wiersz jest przejmującym, głęboko emocjonalnym oskarżeniem amerykańskiej cywilizacji białego człowieka, spadkobiercy i kontynuatora europejskiej cywilizacji, o całkowite wyniszczenie, rasowe i środowiskowe, bogatej i zróżnicowanej cywilizacji plemion indiańskich na ziemiach północnej Ameryki i poprzez to zubożenie dziedzictwa cywilizacyjnego całej planety. Cywilizacja i postęp w gruncie rzeczy oznaczają poważne zubożenie i uniformizację, co na dłuższą metę nie wróży dobrze intelektualnemu i duchowemu rozwojowi człowieka. Ten obraz jest też niezwykle pesymistyczny, jak gdyby Merwin wątpił, że jakkolwiek rozwój człowieka jest możliwy.

¹¹ John H. Monnett, *Tell them we are going home: The Odyssey of the Northern Cheyennes*. Norman: University of Oklahoma Press, 2001.

Rozdział VII

Medytacja nad czasem i symbolika zwierząt w późnej poezji Merwina

W dorobku Merwina opublikowanym po 1993 roku najbardziej na uwagę zasługuje tom wierszy zatytułowany *Cień Syriusza* (*The Shadow of Sirius*), opublikowany w 2009 roku. Został uznany powszechnie za najlepszy tom poezji Merwina od *Deszczu w drzewach* i otrzymał nagrodę Pulitzera. Niektórzy nazwali tę publikację „powrotem” Merwina, jako że była znacznie lepsza od kilku tomów które ją bezpośrednio poprzedzały¹. Krytycy są zgodni co do tego, że Merwin w *Cieniu Syriusza* osiągnął pełnię mocy, jeśli chodzi o jego poetycki styl. Craig Morgan Teicher ujął to w ten sposób: „Proroczy, ponadczasowy ton Merwina w końcu znalazł swoje miejsce w czasie. Jako młody człowiek, Merwin pisał wiersze w masce starego człowieka. Jako stary człowiek, wrósł w tę maskę, tak że nie można już rozpoznać, gdzie jest ona przypięta”. Według Teichera, w *Cieniu Syriusza* Merwin jest najbardziej sobą, jego poetycki styl wydaje się najmniej wymuszony. O ile w poezji z lat sześćdziesiątych czytelnik odnosi wrażenie, że czyta wiersze, z których ktoś usunął interpunkcję, wiersze z *Cienia Syriusza* brzmią, jakby interpunkcji w nich nigdy nie było. Helen Vendler jest podobnego zdania, twierdząc,

¹ Najbardziej zjadliwą krytykę poezji z tomu „The River Sound” można znaleźć w eseju Craiga Morgana Teichera, „The View from His Words”. [W:] *The Los Angeles Review of Books*, 11.09.2014.

że Merwin wypracował unikalny, łatwo rozpoznawalny styl, który stosuje po mistrzowsku, znakomicie pasujący do dwóch trybów pisania, widocznych w *Cieniu Syriusza*: medytacji oraz „kontrolowanej narracji” („controlled narrative”)². Zaiste, szersza, bardziej medytacyjna perspektywa jest częsta w tym tomie, tak samo jak refleksja nad naturą czasu i jego przemijaniem. Krytycy piszący o *Cieniu Syriusza* słusznie zauważają, że w tematyce tomu na pierwszy plan wysunęły się temat czasu oraz pamięci³. Niemniej, pomimo że przesłanie ekologiczne przestało być tak wyraziste, jak w jego wcześniejszej twórczości, przyroda nadal odgrywa w jego poezji zasadniczą rolę. Wiersze oparte są na luźnych skojarzeniach, w których obrazy zawierające zwierzęta, ptaki i rośliny służą jako symbole i artefakty kognitywne związane z indywidualną i kolektywną pamięcią kulturową, zarówno świadomą jak i podświadomą. Otwierający tom wiersz „Flet nomadów” („The Nomad Flute”), poniżej w tłumaczeniu Karoliny Kopczyńskiej, dobrze to ilustruje:

Śpiewałeś mi kiedyś zaśpiewaj teraz
 pozwól usłyszeć długi wysoki dźwięk
 ocalejmy
 gwiazda już błednie
 mogę wybiec myślami dalej ale zapominam
 czy mnie słyszysz

Czy nadal mnie słyszysz
 czy pamięta cię
 twoje powietrze
 o tchnienie poranka

² Helen Vendler, „Defender of the Earth”. [W:] *The New York Review of Books*, 26.03.2009.

³ Np. Elizabeth Lund, „The Shadow of Sirius: W.S. Merwin’s Pulitzer Prize-winning poetry collection challenges our concept of reality”. [W:] *The Christian Science Monitor*, 4.06.2018.

melodio nocy melodio poranka
mam ze sobą
wszystko czego nie znam
nic nie straciłem

ale teraz już wiem
żeby cię nie pytać
skąd znasz tę muzykę
skąd się wywodzi
w Chinach kiedyś żyły lwy

będę słuchać aż flet zamilknie
a światło znów dojrzeje⁴

Wiersz zaczyna się od paradoksalnego stwierdzenia, że pamięć (kulturowa), jakkolwiek jej zawartość jest nieznaną, stanowi nieodłączną część tożsamości. Drugie stwierdzenie poety to przyznanie się do własnych ograniczeń: „Wiem teraz lepiej / I nie będę pytał / gdzie nauczyłeś się tej muzyki”. W tym kontekście pojawiają się lwy, które Russell Brickey⁵ interpretuje jako pochodzące z podświadomości: wyjaśnieniem ich nagłego pojawienia się mogłaby być możliwość, że są one częścią czegoś, co zostało zauważone lub przyswojone. Lwy nigdy nie były rdzennymi zwierzętami Chin, ale lwy-strażnicy są popularnym motywem w chińskiej sztuce i dekoracji. Lwy pokazują, jak działa pamięć jako kulturowy artefakt, jak łączy kiedyś zapamiętane doświadczenie z wyobraźnią, pozwalając na uchwycenie momentu w czasie, i jak ten proces ogranicza możliwości umysłu. Pamięć jest bowiem ograniczona wydarzeniem w danym momencie czasu i przestrzeni, a pojawienie się lwów rozpoczyna

⁴ W.S. Merwin, „Flet nomadów”. Tłum. Karolina Kopczyńska. [W:] W.S. Merwin, *Imię powietrza: wiersze wybrane*, red. Agata Hołobut. Kraków: Znak, 2013, str. 101.

⁵ Russell Brickey, „Time and the Animals of Sirius”, str. 23. [W:] *Merwin Studies: Poetry, Poetics, Ecology*, 1 (2013), str. 21–46.

proces integracji czasu subiektywnego (psychologicznego) i czasu obiektywnego (liniowego), w którym podświadoma pamięć odgrywa zasadniczą rolę. W wierszu wzmianka o lwach nie jest wyjaśniona, nie jest też istotne, czy jest prawdziwa, bowiem jej celem jest wywołanie wolnych skojarzeń.

Merwin od pierwszych wierszy tego tomu wskazuje na siłę symboliki zwierząt w indywidualnej i kolektywnej pamięci kulturowej. Rola nawet pojedynczych obrazów zawierających prawdziwe lub wymyślone zwierzęta jest olbrzymia, zaczyna się od wczesnego dzieciństwa i determinuje nasz sposób pojmowania świata oraz naszą postawę wobec środowiska naturalnego. Wiersz „W środku opowieści” („Far Along in the Story”) opisuje niezwykle i tajemnicze wydarzenie:

Chłopiec szedł ze stadem żurawi
które podążały za nim wołały nadlatując
zza horyzontu
czasami myślał że rozpoznaje
głos w tym wołaniu ale
nie mógł usłyszeć co wołają
a kiedy spojrzął za siebie nie mógł rozróżnić
jednego ptaka od drugiego w ich
podnoszeniu i opadaniu więc szedł dalej
usiłując zapamiętać coś w
ich wołaniu aż się potknął i
ocknął a cały dzień był przed nim
[...]
żurawie zniknęły z nieba i w
tym momencie przypomniał sobie kim jest
tylko zapomniał jak się nazywa

(II 548–549)

Chłopiec idący na czele stada żurawi wsłuchuje się w krzyk ptaków i słyszy wołający głos, który powoduje, że ztraca się, umyka mu poczucie rzeczywistości i czasu, nie wie, kim jest i gdzie jest aż do momentu, kiedy potyka się i odzyskuje przy-

tomność umysłu. Wówczas zdaje sobie sprawę, że funkcjonował w innym wymiarze czasu i droga przed nim jest jasno wytyczona. Chłopiec doświadcza objawienia, ale za cenę utraty indywidualności i tożsamości: zapomniał, jak się nazywa, ale za to wie, kim jest. Przy pomocy prostego języka i nieskomplikowanych obrazów Merwin pragnie przekazać skomplikowaną treść. Brickey uważa, że wiersz jest o własnym ja, o ego, które wzbogaca się, a wiersz „oferuje szablon pozwalający zanurzyć się w czwartym wymiarze czasu, który staje się dostępny dzięki głosom zwierząt”⁶. Czas linearny jest jednokierunkowy i skończony, zaczyna płynąć od momentu urodzenia do śmierci. Ta koncepcja czasu stoi za ideą postępu w zachodniej cywilizacji. Według Brickeya, buddyjska koncepcja czasu oparta jest na założeniu, że czas ma czwarty wymiar, który jest zawsze obecny w umyśle; „zasadniczo, czas jest zmieniającym się modelem percepcji w miarę naszego przechodzenia od jednego stanu do drugiego i pojęcie to może być przyrównane do cykliw narodzenia się na nowo”⁷. Czwarty wymiar czasu pozwala uwolnić umysł od ograniczeń czasu liniowego, który zmusza umysł zmierzający do końca czasu, aby powtórnie przeżył przeszłość. Można zmusić własne ego do zanegowania pamięci przeszłości i wprowadzić się w stan „już nie” i „jeszcze nie”. Czas czwartego wymiaru uwalnia jednostkę od walki z iluzją upływającego czasu i umożliwia zbliżenie się do naturalnych procesów natury. Ten stan, znany również jako pierwotny stan całkowitej perfekcji, jest stanem bez „ograniczeń czasowych przeszłości, terażniejszości i przyszłości”⁸. W przeciwieństwie do czasu liniowego składającego się z przeszłości, terażniejszości i przyszłości, czwarty wymiar czasu umożliwia całkowitą i prawdziwą wolność psychiczną i duchową.

⁶ Tamże, str. 29.

⁷ Tamże, str. 24.

⁸ Tamże.

Brickey przyjmuje, że Merwin jako buddysta i tłumacz poezji orientalnej jest świetnie zorientowany w tych zagadnieniach i jego wiersze, szczególnie te w tomie *Cień Syriusza*, są próbą ucieczki od czasu liniowego, nieodłącznie związanej z nieuchronnie nadciągającą śmiercią. Powyższy wiersz opisuje więc doświadczenie naturalnego czasu przez chłopca i jedność z naturalnymi, cyklicznymi procesami, symbolizowanymi przez krzyki żurawi.

Podobnie jest w wierszu „Martwy poranek” („Still Morning”):

Wydaje się teraz, że jest tylko jeden
 wiek i on nie wie
 nic o wieku jaki znają lecące ptaki
 nic o powietrzu przez które przelatują (II 544)

Przelatujące ptaki wywołują zapomniany obraz z pamięci narratora, „skrawek światła słonecznego”, który pozostaje z nim, chociaż szczegóły całego zdarzenia ulegają zatarciu. Pierwsze cztery linijki wydają się zachęta, aby rozważyć pojęcia czasu inne niż te, które znamy jako ludzie. Merwin sugeruje, że przyroda, szczególnie zwierzęta, funkcjonuje inaczej, w innym czasie. Ludzka koncepcja czasu jest wytworem ludzkiego umysłu, a ludzie stali się niewolnikami takiego pojmowania natury czasu, co tłumaczyłoby niezachwianą wiarę człowieka Zachodu w nieustanny postęp i rozwój ludzkości.

Wiersz pod tytułem „Kret” („The Mole”) jest nieco bardziej romantycznym spojrzeniem na pospolite zwierzę, tak często znienawidzone przez współczesnych mieszkańców przedmieść, dla których trawnik w ogródku niezniszczony przez kreta to często obiekt niespełnionych marzeń:

Tutaj jest jeszcze jedno
 życie które widzimy tylko z zewnątrz
 z zewnątrz

widzimy ich
 tylko martwych i na zdjęciach
 pochodzących z ciemności (II 577)

Cały proces rycia podziemnych tuneli odbywa się w całkowitej ciemności i jest dokonywany przez ślepe zwierzęta, „potomków korzeni i wody”. Krety są całkowicie dzikie, pierwotne, pomimo że funkcjonują tak blisko człowieka; ich życie przebiega tuż obok nas, tak jakby nas nie było. Trochę niepokoi fakt, że nie potrzebują człowieka do niczego, „same odnajdują drogę w ciemności, bez nas”. Jest to bardzo romantyczne spojrzenie na przyrodę przypominające Williama Wordswortha, Percy Bysshe Shelleya i Emily Dickinson, ale też bardziej lokalne i przyziemne – bez romantycznego zjednoczenia z przyrodą i „wysublimowanej boskiej obecności”⁹.

Wiersz „Artysta uciezki” („Escape Artist”) jest przykładem prostego, bezpośredniego przekazu i różni się znacznie od swych subtelnych poprzedników:

Kiedy ustawią klatki
 do eksperymentu
 dobrze wiedzą od dawna
 że nie ma żadnej magii
 w lisach w żadnym przypadku
 pojedynczo czy w gatunkach
 kolorze regionie płci
 czy to w stanie dzikim
 czy w pokoleniach
 chowanych w niewoli
 dla jakości futra
 lub cechy charakteru (II 576)

Lisy, czyli przedstawiciele dzikiego świata przyrody, są uwięzione w klatkach i hodowane z dwóch powodów: naukowych

⁹ Tamże, str. 33.

eksperymentów i ładnych futer. Ich magia, kiedyś opisywana w średniowiecznych bestiariuszach (jak *Reynard the Fox*) i baśniach, już nie istnieje. Według Brickeya¹⁰, wiersz jest aluzją do bogatej literackiej przeszłości tego zwierzęcia i jego rozlicznych wcieleń jako filozofa, przestępcy i żartownisia. Lis był wcieleciem mądrości i dowcipu, ale teraz jest tylko tragiczną ofiarą człowieka. Wiersz należy do wierszy-protestów Merwina, a jego siła oddziaływania ma źródło w obrazowaniu i aluzjach do historycznych konkretyzacji wyobrażeń, które uległy szybkiej degradacji w stosunkowo krótkim czasie. Ta interpretacja wydaje się dodatkowo uzasadniona w świetle dużego dorobku Merwina jako tłumacza literatury średniowiecznej.

W późnej poezji Merwina powraca znany dobrze z jego wcześniejszych tomów wątek gatunków zagrożonych wyginieciem lub całkiem wymarłych. Wiersz „Milczenie kanarków kopalnianych” („The Silence of the Mine Canaries”) jest elegią o znikających gatunkach:

Nietoperze nie rozkwitają
od lat w szczelinie
muru wieży kiedy długi zmierzch
wiosny przesącza się przez nią
kiedy zachodnie światło przynosi
kolory rozstania

(II 589)

Nietoperze otwierają listę zwierząt, które już się nie pojawiają, a lista jest niepokojąco długa: jaskółki, rudziki, pięć gatunków sikorek, kukułki, drozdy, lelki i pokrzewka czarnogłowa, która „instruowała Mendelssohna”. Nostalgia za tymi ptakami podkreślona jest przez oszczędny, lecz sugestywny język poetyckiego obrazowania, który wskazuje unikalną cechę danego gatunku: jaskółki szybują, muskają powierzchnię, ich głosy skrzą

¹⁰ Tamże, str. 32.

się w egzaltowanym języku. Najwięcej uwagi poświęca Merwin nietoperzom, nazywając je „futrzanymi pąkami” („furred buds”):

budzącymi się wśród ciemnych płatków
zanim ślepe pozęglują za własnym echem
których wysokie nieomyłne kadencje tylko
one mogły słyszeć całkowicie i jechać na ich
grzbiecie

(II 589–590)

Merwin pisze o sytuacji, jaka panuje w miejscu, w którym mieszka, ale należy podkreślić tutaj, że obserwuje się dramatyczne zmniejszenie ptasiej populacji w większości krajach świata, nie tylko wysoko rozwiniętych. Dane statystyczne sugerują wręcz katastrofę ekologiczną o niespotykanych rozmiarach. We Francji w ciągu ostatnich piętnastu latach liczba ptaków zmalała o jedną trzecią¹¹, przy czym Francja uchodziła za ostoję ptasich gatunków w Europie w ciągu XX wieku. Dodatkowo, w niektórych regionach całkowicie zniknęły takie gatunki jak kuropatwy, skowronki i makolągwy. W ostatnich dwóch latach nastąpiło przyśpieszenie tego procesu i ptaki znikają w jeszcze szybszym tempie. Badania w Niemczech w ubiegłym roku oceniły spadek populacji owadów o 75%, co oznacza katastrofę dla ptaków¹². Najnowsze badania oceniły spadek ptasiej populacji o 50% w całej Europie w ciągu ostatnich 30–40 lat, a około 40% z 11 tysięcy gatunków ptaków żyjących na świecie zagrożonych jest wyginięciem¹³. Wiersz „Pamiętając skrzydła” („Remembering the Wings”) kontynuuje wątek znikania gatunków, wiążąc go z kondycją człowieka:

¹¹ Josh Gabbatiss, „‘Shocking’ decline in birds across Europe due to pesticide use, say scientists: New figures reveal decline in farmland birds at a ‘level approaching an ecological catastrophe’”. [W:] *The Independent*, 21.03.2018.

¹² Tamże.

¹³ Bird Life International, *State of the world’s birds: taking the pulse of the planet*. [W:] *Cambridge Bird Life International*, 2018.

Co się stało ze wszystkimi gołębiami
 siedzącymi na szczycie dachu stodoły
 koroną ciemno czerwonego stoku dachówek
 tymi czarnymi Mondains szerokimi jak barki
 bażantowymi skrzydłami Cauchoises
 lśniącymi miedzianymi Bouvreuils
 Carneauxs zawsze walczącymi

[...]

Édouard mówił że padną lupem lisa
 Verdun ciągle obecny w jego myślach

[...]

więc co się stało z dziećmi
 które chodziły z nim do szkoły

[...]

i co się stało z Édouardem
 kiedy patrzę i dach jest pusty

(II 597)

Pierwsza część wiersza, dwanaście linijek, wylicza gatunki gołębi, które dawniej żyły we Francji, ale które już wyginęły. Oprócz nazwy, podmiot liryczny wymienia też najbardziej charakterystyczną cechę każdego z gatunków, którą zapamiętał. Pamięć jest tu ważna, bo druga część wiersza to właśnie zwrot ku przeszłości, wspomnienie nieżyjącego już Édouarda i jego traumatycznych wojennych doświadczeń z czasów I wojny światowej, których symbolem jest bitwa o Verdun: najdłuższa, najbardziej zjadła i najkrwawsza z bitew tej wojny. Los człowieka przeplata się z losem gołębi. Édouard i jego koledzy ze szkolnej ławki nie żyją i dach też jest pusty. Przedwczesna śmierć dotyka wszystkich. Kondycja człowieka jest określona przez kondycję przyrody i nie da się tego oddzielić. Takie przesłanie wydaje się bardzo proste i oczywiste, ale ma swoją siłę oddziaływania.

Ostatni wiersz w tomie *Cień Syriusza*, zatytułowany „Śmiejący się drozd” („The Laughing Thrush”), celebryje piękno śpiewu drozda o poranku i jego znaczenie:

O bezimienna radości poranka

[...]

pieśni bez pytań i ograniczeń

tak to jest to miejsce i ten jeden raz

w całości tego co było i będzie

z całą pamięcią budzącą się w niej

[...]

to tutaj wyśpiewują pierwsze blaski dnia

niezależnie od tego czy ktoś słucha

(II 605–606)

Pieśń ptaka jest pieśnią budzenia się do życia, wita wstający dzień, jest afirmacją światła i ducha połączonych z całym światem. Ta muzyka nie zna granic i umożliwia duchowe zespolenie podmiotu lirycznego z przyrodą, czyli stan, który dobrze jest już nam znany z wcześniejszej twórczości Merwina. Kolejny znajomy wątek to niezależność istnienia przyrody, która trwa bez względu na to, czy człowiek istnieje. Melodia ptaków jest bytem całkowicie autonomicznym i istnieje sama dla siebie, bez względu na to, czy ktoś słucha, czy nie, co stanowi przypomnienie o biocentrycznej postawie poety. Ten znajomy wydzźwięk wzbogacony jest o charakterystyczny dla później twórczości Merwina wątek czasu i pamięci. Brickey twierdzi, że stan opisany w wierszu jest „stanem podobnym do Nirwany”¹⁴, w którym pamięć (zapomniane obrazy) i język (słowa, które utraciły znaczenie) integrują się i powstają frazy przyszłości; oczywiście, pod warunkiem, że jakakolwiek przyszłość istnieje.

¹⁴ Russell Brickey, dz. cyt., str. 38.

Zakończenie

Wczesna poezja Merwina była formalnie związana tradycjami poetyckimi minionych epok. W latach późniejszych poeta stopniowo wypracował swój charakterystyczny styl, który Helen Vendler opisała jako „sprytną składnię zwijającą proste słowa w gordyjski węzeł”¹. Na początku swojej twórczości Merwin zafascynowany był mitologią, a jego poezja pełna była odniesień do mitów i legend. W uproszczeniu, ten etap twórczości Merwina – tradycyjny w formie i mitologizujący w treści, nazywany często modernistycznym – można by uznać za zupełnie odrębny od jego późniejszej twórczości. Jak jednak zauważają między innymi Mark Christhilf czy Sandra Guy², Merwin co prawda przestał nawiązywać do konkretnych mitów, ale pozostał w jego twórczości „mityczny” sposób widzenia świata, w którym mit i poezja mają ten sam cel: zwrócić uwagę na jedność człowieka z kosmosem. Merwin nadaje zatem znaczenie światu, historii i indywidualnemu życiu poprzez wyobrażony, mitologizujący porządek.

Merwin jest bezsprzecznie najczęściej klasyfikowany jako „poeta ekologiczny”. Jest to zupełnie uzasadnione, zważywszy na występujące w jego twórczości cechy typowe dla ekopoezji.

¹ Helen Vendler, dz. cyt.

² Mark Christhilf, dz. cyt.; Sandra M. Guy, „W.S. Merwin and the Primordial Elements: Mapping the Journey to Mythic Consciousness”. *Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought* 38.4 (1997): 414–423.

Analiza wierszy Merwina pozwala na sformułowanie koncepcji przyrody i relacji człowieka ze środowiskiem naturalnym. Ta koncepcja jest niejednorodna, zawiera bowiem elementy romantyczne i racjonalne. Z jednej strony Merwin postrzega przyrodę jako byt obiektywny istniejący niezależnie od człowieka, funkcjonujący całkowicie poza nim, wieczny, który go przetrwa. Z drugiej strony przyroda jest bytem narażonym na zniszczenie przez działalność przemysłową człowieka, bezbronnym, niezdolnym do skutecznej obrony i znajdującym się na krawędzi załamania. Wyraz tej wizji dają rozliczne utwory Merwina poświęcone wymierającym gatunkom roślin i zwierząt. Ta sprzeczność w Merwina stosunku do przyrody jest charakterystyczną cechą całego jego dorobku.

Merwina nie interesuje teoria ekologii. Pisanie poezji jest procesem poznawczym, który zmienia się, rozwija, a którego celem jest zmiana stosunku do przyrody w ludziach. Powinni zacząć myśleć i podjąć działania. Dramatyczny apel i gniew cechują takie tomy jak *Wszy* czy *Nosiciel drabin*. Niezrozumiałe jest, że ludzie są obojętni na to, co jest oczywiste dla poety: destrukcja środowiska i wyginięcie gatunków doprowadzi do apokalipsy. W miarę upływu czasu poezja Merwina łagodnieje, mniej w niej napięcia. Pozytywistyczny stosunek do problemu przechyla szalę w stronę działania w mikroskali, co znajduje odbicie w życiu osobistym Merwina, czyli w jego działalności ogrodniczej na Hawajach i w dążeniu do ocalenia wszystkich możliwych gatunków palm. Należy cieszyć się pięknem, które jest wokół, i pracować nad zachowaniem tego, co jeszcze przetrwało. Jest to plan minimum, ascetyczny niczym sama poezja Merwina.

Jak już wspominałem w wstępie do niniejszej książki, w 2013 roku W.S. Merwin otrzymał Międzynarodową Nagrodę im. Zbigniewa Herberta, którą odebrał osobiście w Warszawie.

Podczas tej wizyty w Polsce, jak również podczas poprzedniej, spotkał się z czytelnikami w Krakowie. Miałem przyjemność wziąć udział w tych spotkaniach i wysłuchać odczytów jego poezji. Merwin pięknie czyta własną poezję, jest też znakomitym mówcą. Z przyjemnością wspominam rozmowę z nim oraz jego żoną, Paulą. Rozmówcom poświęca dużo uwagi i zainteresowania. Wydaje się jak jego poezja: bezpośredni, zatroskany, dobitny, ale nie stara się olśnić.

Bibliografia

- „Alfred Wallis”. [W:] *Biographies*. The Bookroom Art Press. <https://www.bookroomartpress.co.uk/alfred-wallis/>.
- Altieri, Charles. „Situating Merwin’s Poetry since 1970”. [W:] *W.S. Merwin: Essays on the Poetry*. Red. Cary Nelson i Ed Folsom. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1987, str. 159–197.
- Andersen, Kenneth. „The Poetry of W.S. Merwin”. [W:] *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, 16.4 (1970), str. 278–286.
- Auden, W.H. „Foreword to *A Mask for Janus*”. [W:] W.S. Merwin, *A Mask for Janus*. New Haven: Yale University Press, 1952, str. vii–xi.
- Barcz, Anna. „Przyroda – bliska czy daleka? Ekokrytyka i nowe sposoby poetyki odpowiedzialności za przyrodę w literaturze”. [W:] *Anthropos*, 18–19 (2012), str. 58–78.
- Bartram, William. *Travels Through North & South Carolina, Georgia, East & West Florida, the Cherokee Country, the Extensive Territories of the Muscogulges, or Creek Confederacy, and the Country of the Chactaws; Containing An Account of the Soil and Natural Productions of Those Regions, Together with Observations on the Manners of the Indians. Embellished with Copper-Plates*. Philadelphia: James & Johnson, 1791. [W:] *Documenting the American South*. University Library, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2001. <http://docsouth.unc.edu/nc/bartram/bartram.html>.

- Benston, Alice. „Myth in the Poetry of W.S. Merwin”. [W:] *Poets in Progress: Critical Prefaces to Thirteen Modern American Poets*. Red. Edward Hungerford. Evanston: Northwestern University Press, 1967, str. 179–204.
- Bercovitch, Sacvan. „The Puritan Vision of the New World”. [W:] *Columbia Literary History of the United States*. Nowy Jork: Columbia University Press, 1988, str. 33–44.
- Bird Life International, *State of the world's birds: taking the pulse of the planet*. Cambridge Bird Life International, 2018.
- Boyer, Paul S., Clifford E. Clark, Joseph F. Kett, Neal Salisbury, Harvard Sitkoff, Nancy Woloch, *The Enduring Vision: A History of the American People*, tom II, wyd. 6. Boston, Nowy Jork: Houghton Mifflin, 2008, str. 254–255.
- Brickey, Russell. „Time and the Animals of Sirius”. [W:] *Merwin Studies: Poetry, Poetics, Ecology*, 1 (2013), str. 21–46.
- Brunner, Edward. *Poetry as Labor and Privilege: The Writings of W.S. Merwin*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Bryson, J. Scott. „Introduction”. [W:] *Ecopoetry: A Critical Introduction*. Red. J. Scott Bryson. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2002, str. 1–13.
- Bryson, J. Scott. *The West Side of Any Mountain: Place, Space, and Ecopoetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2005.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge (MA), Londyn: Harvard University Press, 1995.
- Cep, Casey N. „The Palm Trees and Poetry of W.S. Merwin”. [W:] *The New Yorker*, 29.04.2015.
- Christhilf, Mark. *W.S. Merwin: The Mythmaker*. Columbia: University of Missouri Press, 1986, str. 31.
- Clifton, Michael. „Breaking the Glass: A Pattern of Visionary Imagery in W.S. Merwin”. [W:] *Chicago Review*, 36.1 (1988), str. 65–83.

- Cochrane, Alan. *Richard Spruce*. Yorkshire Philosophical Society, 2012. <https://www.ypsYork.org/resources/yorkshire-scientists-and-innovators/richard-spruce/>.
- Conversations with W.S. Merwin*. Red. Michael Wutz i Hal Crimmel. Jackson: University Press of Mississippi, 2015.
- Davis, Cheri. *W.S. Merwin*. Boston: Twayne, 1981.
- Durczak, Joanna. *Rozmowy z ziemią: Tradycja przyrodopisarska w literaturze amerykańskiej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Even Though the Whole World Is Burning*, scenariusz i reżyseria Stefan C. Schaefer. Cicala Filmworks: 2014.
- Fiedorczuk, Julia. *Cyborg w ogrodzie: Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015.
- Folsom, Ed i Cary Nelson. „Fact has two faces’: An interview with W.S. Merwin”. [W:] *Iowa Review* 13.1 (1982), str. 30–66.
- Folsom, Ed. „I Have Been a Long Time in a Strange Country’: W.S. Merwin and America”, str. 68. [W:] *W.S. Merwin: Essays on the Poetry*. Red. Cary Nelson i Ed Folsom. Urbana: University of Illinois Press, 1987, str. 224–249.
- „Francisco de Paula Marín”. *Encyclopedia Britannica*.
- Frazier, Jane. *From Origin to Ecology: Nature and the Poetry of W.S. Merwin*. Londyn: Associated University Presses, 1999.
- Gabbatiss, Josh. „‘Shocking’ decline in birds across Europe due to pesticide use, say scientists: New figures reveal decline in farmland birds at a ‘level approaching an ecological catastrophe’”. [W:] *The Independent*, 21.03.2018.
- Gardner, Ellie. „Peru battles the golden curse of Madre de Dios”. [W:] *Nature*, 20.06.2012.
- Gross, Harvey. „The Writing on the Void: The Poetry of W.S. Merwin”. [W:] *The Iowa Review* 1.3 (1970), str. 92–106.

- Guy, Sandra M. „W.S. Merwin and the Primordial Elements: Mapping the Journey to Mythic Consciousness”. [W:] *Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought* 38.4 (1997): 414–423.
- Haley, James L. *Captive Paradise: A History of Hawaii*. Nowy Jork: St. Martin's, 2014.
- Hawai'i Tourism Authority. „2016 Annual Visitor Research Report”. 2017. <https://www.hawaiiitourismauthority.org/media/2117/2016-annual-visitor-research-report-revised-5-24-18.pdf>.
- Hayes, Kevin J. *A Journey Through American Literature*. Nowy Jork: Oxford University Press, 2012.
- Heckathorn, John, Lee S. Motteler, J. Patricia Morgan Swenson, „Hawaii State”. [W:] *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/place/Hawaii-state>.
- Hix, H.L. *Understanding W.S. Merwin*. Columbia: University of South Carolina Press, 1997.
- Holobut, Agata. „Closing Shut an Open Form: W.S. Merwin's Poetry in Polish Translation”. [W:] *Państwo i Społeczeństwo*, 16.3 (2016), str. 131–150.
- Honigsbaum, Mark. *The Fever Trail* („Szlak gorączki”). Londyn: Macmillan, 2001.
- Hostetter, C.J. „Income Inequality and Native Hawaiian Communities in the Wake of the Great Recession: 2005–2013”. [W:] *Ho'okahua Waiwai, Economic Self-Sufficiency Fact Sheet*, 2 (2014). Honolulu: Office of Hawaiian Affairs, Research Division, Special Projects.
- Hultkrantz, Åke. *The Religions of the American Indians*. Tłum. Monica Setterwall. Berkeley, Los Angeles, Londyn: University of California Press, 1981, str. 142–143.
- Irmscher, Christoph. *The Poetics of Natural History: From John Bartram to William James*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.
- Jelonek, Tomasz. *Księgi Historyczne Starego Testamentu*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2006.

- Knockerbocker, Scott. *Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language*. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press, 2012.
- Księga królewska 1*. [W:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu: Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 5. Poznań: Pallottinum, 2014.
- Lamb, Frank Bruce. *The Wizzard of the Upper Amazon*. Nowy Jork: Atheneum, 1971.
- Lidström, Susanna. *Nature, Environment, and Poetry: Ecocriticism and the Poetics of Seamus Heaney and Ted Hughes*. Abingdon, Nowy Jork: Routledge, 2015.
- Lund, Elizabeth. „The Shadow of Sirius: W.S. Merwin’s Pulitzer Prize-winning poetry collection challenges our concept of reality”. [W:] *The Christian Science Monitor*, 4.06.2018.
- Lynn, David H. „W.S. Merwin: Then and Now”. [W:] *The Kenyon Review*, 32.4 (2010).
- Marszałski, Mariusz. „Amerykańska ekopoezja – nowa odmiana tradycyjnej poezji natury”. [W:] *Przestrzenie Teorii* 16. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2011, str. 51–68.
- „Master of the animals”. *Encyclopedia Britannica*.
- Merwin, W.S. „On Being Awarded the Pulitzer Prize”. [W:] *The New York Times*, 3.06.1971. <http://www.nybooks.com/articles/1971/06/03/on-being-awarded-the-pulitzer-prize/>.
- Merwin, W.S. „On Ecology”. [W:] *Regions of Memory: Uncollected Prose 1949–82*. Red. Ed Folsom i Cary Nelson. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1987, str. 203–206.
- Merwin, W.S. „Sidelights”. [W:] *Regions of Memory: Uncollected Prose 1949–82*. Red. Ed Folsom i Cary Nelson. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1987, str. 301–319.
- Merwin, W.S. *Collected Poems 1952–1993*. Red. J.D. McClatchy. Nowy Jork: The Library of America, 2013.

- Merwin, W.S. *Collected Poems 1996–2011*. Red. J.D. McClatchy. Nowy Jork: The Library of America, 2013.
- Merwin, W.S. *Imię powietrza: wiersze wybrane*. Wybór i red. Agata Holobut; tłum. Krzysztof Czyżewski i inni. Kraków: Znak, 2013.
- Moe, Aaron M. „Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry”. Lanham: Lexington Books, 2014.
- Monnett, John H. *Tell them we are going home: The Odyssey of the Northern Cheyennes*. Norman: University of Oklahoma Press, 2001.
- Mullins, Edwin B. *Alfred Wallis: Cornish primitive painter*. Londyn: Macdonald, 1967.
- Pearson, Michael. *Richard Spruce: naturalist and explorer*. Settle: Hudson History, 2004.
- Petersen, Karen Daniels. *American Pictographic Images: Historical Works on Paper by the Plains Indians*. Nowy Jork: Alexander Gallery, 1988.
- Raphel, Adrienne. „Reading a Dysfunctional World: Why Merwin’s *The Lice* is needed now more than ever”. [W:] *Poetry Foundation*. 17.07.2017. <https://www.poetryfoundation.org/articles/143711/reading-a-dysfunctional-world>.
- Reif, Rita. „Bold Images Capture the World of the Plains Indians”. [W:] *The New York Times*, 29.05.1988.
- Revoredo-Giha, Cesar. „Our favourite fruits come in thousands of varieties, but no supermarket will ever sell them”. [W:] *The Conversation*, 19.05.2014. <https://theconversation.com/our-favourite-fruits-come-in-thousands-of-varieties-but-no-supermarket-will-ever-sell-them-26840>.
- Richard Spruce (1817–1893): Botanist and Explorer*. Red. M.R.D. Seaward i S.M.D. Fitzgerald. Royal Botanic Gardens, Kew, 1996.
- Richardson, T.C. „Dixon, William”. [W:] *The Handbook of Texas Online*. Texas State Historical Association. <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/fdi22>.

- Rueckert, William. „Rereading *The Lice*”. [W:] *W.S. Merwin: Essays on the Poetry*. Red. Cary Nelson i Ed Folsom. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1987, str. 45–64.
- Sayers, Janet. *Art, Psychoanalysis, and Adrian Stokes: A Biography*. Londyn, Nowy Jork: Routledge, 2015.
- Scigaj, Leonard. *Sustainable Poetry: Four American Eco-poets*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1999.
- Smith, Dinitia. „A Poet of Their Own”. [W:] *The New York Times*, 19.02.1995.
- Swenson, Jennifer J., Catherine E. Carter, Jean-Christophe Domec, Cesar I. Delgado, „Gold Mining in the Peruvian Amazon: Global Prices, Deforestation, and Mercury Imports”. [W:] *PLoS ONE* 6.4. (2011). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0018875>.
- Teicher, Craig Morgan. „The View from His Words”. [W:] *The Los Angeles Review of Books*, 11.09.2014.
- „The Cultural Context of Biblical Prophecy”. [W:] *Oxford Biblical Studies Online*. Red. Michael D. Coogan. <http://www.oxfordbiblicalstudies.com/article/book/obso-9780195290004/obso-9780195290004-div1-74>.
- Tyrwhitt-Drake, M.L. „Douglas, David”. [W:] *Dictionary of Canadian Biography*, tom 6. University of Toronto/Université Laval, 1987. http://www.biographi.ca/en/bio/douglas_david_6E.html.
- United States Census Bureau. „Quick Facts Hawaii”. <https://www.census.gov/topics/population.html>.
- Veldkamp, J.F. „Georgius Everhardus Rumphius (1627–1702), the blind seer of Ambon”. [W:] *Gardens’ Bulletin Singapore* 63.1–2 (2011), str. 1–15.
- Vendler, Helen. „Defender of the Earth”. [W:] *The New York Review of Books*, 26.03.2009.
- „W.S. Merwin”. [W:] *Modern American Poetry*. Red. Cary Nelson. https://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/merwin/merwin.htm.

- „W.S. Merwin”. [W:] *Poets*. Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/poets/w-s-merwin>.
- Whitman, Walt, „Pieśń o mnie”. [W:] *Pieśń o mnie i inne utwory*. Tłum. i wybór Andrzej Szuba. Kraków: Wydawnictwo Miniatura, 1996.
- Wild, Paul H. „Hearing Poetry: W.S. Merwin’s ‘Leviathan’”. [W:] *The English Journal*, 56.7 (1967), str. 954–957.
- Williams, Elizabeth H. *The History and Geography of Scranton and its Vicinity*. Scranton: Scranton Public Schools, 1957. <https://archive.org/details/historygeography00will>.

Redaktor prowadząca
Karolina Wąsowska

Korekta
Magdalena Jankosz
Małgorzata Szul

Skład i łamanie
Sebastian Leśniewski

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80, fax 12-663-23-83