

Paul Muldoon: O sobie samym zwielokrotnionym

Urodzony w 1951 roku, Paul Muldoon jest przedstawicielem post-Heneayowskiego pokolenia poetów irlandzkich. Choć pierwszy tom, *Knowing My Place*, wydany został w 1971 roku, za właściwy debiut uznaje się *New Weather* z 1973 roku, który pojawił się od razu w prestiżowym wydawnictwie Faber and Faber. Publikowali tam wtedy między innymi Samuel Beckett oraz właśnie Seamus Heaney. Zresztą to właśnie irlandzki noblista wprowadził nastoletniego jeszcze Muldoona na salony. Początek ich przyjaźni obrósł już legendą, podobno Heaney opowiadał wszystkim znajomym, że twórczość młodego Muldona „to jest to”¹. Z perspektywy czasu *New Weather* uznawane jest przez niektórych krytyków (na przykład Tima Kendall) za debiut przedwczesny, nieporównywalnie mniej kompletny poetycko od kolejnego pełnego tomu *Mules* z 1977 roku. Następane lata przyniosły już w zasadzie same triumfy w postaci najważniejszych w krajach anglojęzycznych wyróżnień w dziedzinie literatury: od Pulitzera aż po prestiżową nagrodę poetycką im. T. S. Eliota. Muldoon ma na koncie już dwanaście książek poetyckich, a ponadto libretta, sztuki teatralne oraz liczne wydania poszczególnych cyklów wierszy lub dłuższych poematów.

Najnowsza książka, wydana w 2015 roku *One Thousand Things Worth Knowing*, wyraźnie podkreśla rewizjonistyczny stosunek poety do swojego *oeuvre*. Co najmniej od tomu *The Annals of Chile* z 1994 roku Muldoon chętnie, w najróżniejszy sposób, aluzyjnie zawiązuje nie tylko do dzieł innych poetów, ale też do swoich wcześniejszych wierszy. Często są to odwołania do postaci lub wydarzeń opisywanych wcześniej; w poemacie *At the Sign of the Black Horse*, 1999 z *Moy Sand and Gravel* (2002), w którym przewijają się figury wczesno-dziewiętnastowiecznych irlandzkich robotników pracujących przy budowie kanałów rzecznych na obszarze New Jersey w USA,

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Anglistyki, Zakład Literatury i Kultury Brytyjskiej, e-mail: witpietrzak@wp.pl.

¹ Zwięźle pisze o tym T. Kendall, *Paul Muldoon*, Bridgend 1996, s. 14-15.

odwołuje się do wiersza *The Loaf* z tego samego tomu: „Kiedy przykładam ucho do dziury, nagle zdaję sobie sprawę, / że szpadle i łopaty dają czadu / na całego od Raritan aż po Delaware”². Po drugie, Muldoon stosuje zabiegi aluzyjne w warstwie formalnej wiersza, jak choćby w poematach *Incantata* i *Yarrow* z *The Annals of Chile*, z których drugi, zamykająca cały tom elegia dla matki poety, wykorzystuje schemat foniczny *Incantaty*. Wreszcie po trzecie, Muldoon wraca do postaci i epizodów z własnej biografii raz już przekształconych w materię poetycką po to, by ponownie przemyśleć ich rolę i znaczenie w rozwoju przyszłego poety.

Wszystkie te zabiegi intertekstualne pojawiają się ze szczególną intensywnością w *One Thousand Things Worth Knowing*, w efekcie tworząc wrażenie tomu podsumowującego ostatnie czterdzieści lat pisarstwa Muldoona. I chociaż w przypadku tak niezwykle proteuszowego poety tego typu tezy muszą zawsze pozostać w sferze ustaleń przejściowych – wiele jest wszak w najnowszym tomie nowych otwarć i motywów dotąd obecnych tylko incydentalnie – to mimo wszystko ów rewizjonizm sumujący dokonania Muldoona wydaje się jednym z kluczowych aspektów książki. Już na pierwszy rzut oka wiersz *Paul Muldoon: Pompeje* pełen jest autobiograficznych niedomówień i nagłych wolt. Jednak żaden wiersz wcześniej nie odwoływał się tak bezpośrednio do autora. Owszem mieliśmy do czynienia z przywołaniem jego bliskich z imienia i nazwiska, zwłaszcza partnerki Muldoona Mary Farl Powers (przede wszystkim we wspomnianej elegii *Incantata*) oraz syna, Ashera, który jest jednym z głównych bohaterów *Moy Sand and Gravel* (2002); zresztą cały tom *The Prince of the Quotidian* (1994) to poetycki zapis każdego dnia z jednego miesiąca z życia poety. Ponad to, Muldoon grał też często ze swoim nazwiskiem, ewokując je poprzez aluzje do staroirlandzkiego poematu *Immram Máel Dúin* (Podróż Máel Dúina) lub jego przeróbki autorstwa Alfreda Tennysona *Voyage of Maeldune* (której Muldoon nie znosi), lecz nigdy nie odwoływał się tak otwarcie do swojej osoby.

Gdy zatem w pierwszej strofie widzimy chłopca próbującego naprawić pękniętą dętkę, aż chce się stwierdzić, że chłopiec ten to młody Paul, który gdzieś na boku ulicy we wsi Eglish albo w Moy zмага się niespodziewanymi kłopotami logistycznymi. Nic zresztą nie stoi na przeszkodzie, bo w wywiadach Muldoon często wspominał swoje życie na wsi i wiążące się z tym nieraz długie podróże rowerem. Jednak aspekt autobiograficzny zostaje sproblematyzowany w ostatniej strofie pierwszej części, kiedy poeta przywołuje „Powleczonym gumą kostium kąpielowy / Jayne. Ależ przylegał”. Imię jest tu o tyle ważne, że jednocześnie umacnia nas w przypuszczeniu, iż mamy do czynienia z wierszem autobiograficznym i podważa zasadność takiego twierdzenia. Żoną Muldoona jest pisarka Jean Hanff Krolitz, a więc Jayne z wiersza jest zarazem wystarczająco podobna fonetycznie do Jean, aby podtrzymać sugestię autobiografizmu, ale też wystarczająco różna (nawet nieco zaskakująco różna, bo zdecydowanie popularniejszym

² P. Muldoon, *Moy Sand and Gravel*, London 2012, s. 47. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady z tekstów anglojęzycznych autorstwa W.P.

zapisem imienia jest Jane), by kazać nam ów autobiografizm zakwestionować. W pewnym sensie końcówka wiersza podsuwa odpowiedzi:

[...] Wracając z warsztatu
Jayne zapragnęła
Potrójnego z McDonald's.
Seks-zabawy, w którą wliczone
jest podduszenie i raz przebita dętka.
Powierzchnia wzburzona od tego pęcherzyka
ujawnia
się tylko w takim sensie,
w jakim maska ujawnia, kto się z kim położył.

Wiersz kpi z wyświechtanej metafory, że w poezji chodzi o to, co ukryte pod powierzchnią, ponieważ wzburzenie tafli wody jest tu analogią do nałożenia maski, która ujawnia fakty z życia naskórkowego. Zamiast więc metaforyki głębi, o którą aż się prosi w tej części wiersza, Muldoon zwraca uwagę na sztuczność wszelkich archeologicznych czy też wertykalnych pojęć prawdy. Wyraźny jest tu też element skandalu, który dla Muldoona zdaje się wiązać z próbami przeświecenia czyjegoś życia, a tyczy się to tyleż działań o charakterze policyjnym, co samej poezji. W ostatnim wersie w odpowiedzi na wątpliwości, których wiersz więcej dostarcza niż rozwiewa, poeta rzuca nam, dość wścibskim czytelnikom: „Opona to czarny pies. Dętka podobna do psiego języka”. Jest coś lubieżnego, coś z tej „Seks-zabawy, w którą wliczone / jest podduszenie”, w nieuprawnionym doszukiwaniu się wątków autobiograficznych w wierszu, którego autor nigdy nie podpisywał z nami Lejeunowskiego paktu.

Pomimo to, imię i nazwisko w tytule każą twardo odpowiedzieć poecie, że przecież sam się o to prosił. Tu warto zwrócić uwagę na fakt, że w całym tomie jest niezwykle dużo wierszy ekfrastycznych, zresztą poetyka ekfrazy zawsze była Muldoonowi bliska. Właściwie wszystkie te wiersze mają zawsze ten sam schemat tytułu, stosowany przez Muldoona także w jego przekładach: imię i nazwisko artysty, a po dwukropku tytuł dzieła – na przykład tuż po omawianym wierszu pojawia się *Camille Pissarro: Apple Picking at Eragny-Sur-Epte*. Można zatem odnieść wrażenie, że *Paul Muldoon: Pompeje* to wiersz opisujący dzieło malarza lub rzeźbiarza o podobnym imieniu i nazwisku. Muldoon rozpracowuje pojęcie tożsamości, do której w wierszu poeta się zbliża, choć nigdy nie pozwala sobie na ostateczne odkrycie kart. Co więcej, choć tytuł sugeruje dzieło sztuk plastycznych o epickich aspiracjach, to wiersz odcina się od patosu i hiperboli; zamiast tego sugeruje, że dzieło owego „Paula Muldoona” jest przede wszystkim zapisem prywatnych przeżyć zgodnie z sentencją Stefana Dedalusa, odpowiadającego dyrektorowi szkoły, panu Deasy: „Boję się tych wielkich słów, [...] które czynią nas tak nieszczęśliwymi”³.

³ J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 2002, s. 36.

O ile w *Paul Muldoon: Pompeje* podmiot liryczny zdaje się celowo wycofywać z przestrzeni publicznej, wybierając anonimowość, o tyle w wierszu *Kuba(2)*, który należy do najciekawszych liryków w całej książce, poeta zdaje sobie sprawę, że jest postacią publiczną czy tego chce, czy nie. Wielowarstwowość i niekwestionowany element autobiograficzny przenikają się tutaj w sposób niezwykle złożony, w efekcie tworząc przestrzeń nieustannej gry tożsamością i o tożsamość, a wszystko to na tle nieco mgławicowej panoramy współczesnego świata zachodniego. Już sam tytuł przywodzi na myśl wcześniejszy wiersz Muldoona, *Kubę* z tomu *Why Brownlee Left* (1980). *Kuba* należy do ścisłego kanonu twórczości Muldoona, a na polski przełożona została przez Piotra Sommera:

Moja najstarsza siostra wróciła tego ranka
W swej wieczorowej sukni z białego muślinu.
„Za kogo ty się do cholery uważasz,
Że latasz na tańce prawie bez ubrania?
Jakbyśmy mieli mało kłopotów
Z wojną na świecie, jeśli nie z końcem świata”.
Ojciec walił pięścią w blat kuchennego stołu⁴.

Prozatorska fraza wiersza przypomina stylem twórczość Roberta Frosta, który – jak sam Muldoon przyznawał wielokrotnie – jest „jednym z [jego] ulubionych poetów”⁵. Podobnie jak w wierszach Amerykanina, w *Kubie* mamy do czynienia ze scenką rodzajową, pod której dość trywialną powierzchnią kryje się potężny zarzut wobec patriarchy. „Czy to polityczni, biologiczni, czy też religijni – pisze Kendall – ojcowie pojawiający się w wierszu manipulują May, obciążając ją swoimi własnymi uprzedzeniami; *Kuba* to przypowieść nie tyle o niewinności zachowanej, co odebranej przez świętoszkowate ideologie”⁶. Podobnie do *Kuby*, ukazującej upadek figury ojca w trzech jego aspektach, *Kuba(2)* skupia się na związku ojca z córką:

Wieczorem w Hawanie uderzamy z córką na miasto.
Martwi się, że ludzie ją biorą za moją żonę na życzenie.
Może chodzi o tatuaż z napisem *Anseo* na jej kostce.
Może o aluzję do tamtego mojego wiersza.

May, siostra poety z *Kuby* (w rzeczywistości autobiografizm jest tu pozorny, bo siostra Muldoona miała na imię Maureen), wraca z imprezy, sądząc po ubiorze, raczej eleganckiej po to, by napotkać w domu gniewnego ojca (i niemniej gniewnego brata – uwagę zwraca fakt, że do siódmego wersu nie mamy podstaw podejrzewać, aby zarzuty wobec May formułował kto inny niż sam poeta), podczas gdy w *Kubie(2)* ojciec z córką dopiero „uderzają [...] na miasto”. Nieformalna fraza sugeruje, że poeta-ojciec stara się odnaleźć wspólny język z córką, która jednak czuje się nieswojo, choć

⁴ P. Muldoon, *Kuba*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 1997, nr 10–11, s. 68.

⁵ M. Donaghy, *A Conversation with Paul Muldoon*, „Chicago Review” 1985, nr 35.1, s. 84.

⁶ T. Kendall, *Paul Muldoon...*, s. 76.

z drugiego wersu nie wynika, czy podzieliła się z ojcem swoimi obawami, czy jest to jego własna hipoteza. W obydwu wypadkach daje tu o sobie znać empatia ojca, który natychmiast odczytuje zakłopotanie córki.

Silnie zaakcentowany w otwarciu *Kuby(2)* jest element autobiograficzny. Tatuaż córki to gaelickie słowo znaczące „tutaj”, używane również jako odpowiedź uczniów na sprawdzanie listy obecności. *Anseo* to również tytuł innego doskonale znanego wiersza Muldoona z tego samego tomu, co *Kuba*. *Anseo* należy do najbardziej otwarcie politycznych utworów poety. Znowu zasugerowany jest tu kontekst autobiograficzny, choć tym razem nie ma dowodów na poparcie tezy, że postaci z wiersza istniały naprawdę. Podmiot liryczny wraca pamięcią do szkolnych lat i przywołuje postać Josepha Mary Plunketta Warda, który zazwyczaj uciekał z lekcji. Choć karą za wagary była chłosta wykonana przez niego samego różgą, Joe Ward przyjmował to z godnością, a jego „robotą była tak misterna / Że grawerował na niej swoje inicjały”⁷. W trzeciej strofie wiersza historia zatacza koło, bo kary nauczyciela przynoszą odwrotny od zamierzonego skutek – Ward staje się komendantem oddziału IRA i teraz „co rano podczas musztry / Jego ochotnicy odpowiadali *Anseo*”⁸. W ten sposób nieugięty młodzik zdradza powinowactwo ze swoim imiennikiem, Josephem Mary Plunkettem, poetą i dziennikarzem, który czynnie popierał niepodległościowe starania Irlandii i został rozstrzelany za udział w powstaniu wielkanocnym w 1916 roku. W jednym z wywiadów Muldoon zwrócił uwagę, że to „opresyjne, okrutne”, ale też katolickie społeczeństwo determinuje los Warda⁹, tym samym czyniąc jego bunt w gruncie rzeczy aktem konformistycznym. Choć z czasem Muldoon nieco dystansował się od gorzkiej konstatacji *Anseo*, uznając ją za nieco „uproszczeniową”¹⁰, w *Kubie(2)* to właśnie ten wiersz przychodzi mu na myśl, jakby zdawał sobie sprawę, że tatuaż córki to deklaracja polityczna, o tyle niebezpieczna, że czasy ludzi pokroju Joe Warda minęły wraz z ugodą pomiędzy rządami Brytyjskim i Irlandzkim z 1998 roku. Jednak dalsza część wiersza przywołuje „wujka Pata”, którego „nazna-czyła kula”, ewidentnie odwołując się czasu kłopotów. Wujek Pat zresztą to kolejna aluzja tyle autobiograficzna, co intrapoetycka, bo postać ta pojawia się regularnie w twórczości Muldoona. W wierszu *Turyści (Quoof [1983])* rodzice poety wraz z „wujem Patem, naszym najukochońszym ponurakiem” wyruszają jego Fordem na drogę, aby przejechać się pierwszym w środkowym Ulsterze rondem w miejscowości Ballygawley. Zabawna dykteryjka przemienia się radykalanie w trzeciej strofie, gdy wujek Pat opowiada pozostałym pasażerom, „jak to B-Specials / zatrzymali go którejś nocy koło Ballygawley” i „Przytknęli mu tak mocno pistolet do skroni, / że odcisnięte O nie chciało zejść jeszcz w domu”¹¹. W tym kontekście tatuaż *Anseo* na

⁷ P. Muldoon, *Anseo*, [w:] *Sześciu poetów północnoirlandzkich*, przeł. i red. P. Sommer, Warszawa 1993, s. 130.

⁸ Tamże, s. 130.

⁹ J. Haffenden, *Paul Muldoon Interviewed by John Haffenden, Viewpoints*, red. J. Haffenden, London 1981, s. 140.

¹⁰ *Paul Muldoon in Conversation with Neil Corcoran*, [w:] *Paul Muldoon: Poetry, Prose, Drama. A Collection of Critical Essays*, red. E. Kennedy-Andrews, Gerrards Cross, 2006, s. 178–179.

¹¹ P. Muldoon, *Turyści*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 1997, nr 10–11, s. 70.

kostce córki nabiera jeszcze bardziej niepokojących konotacji, wszak „Są tacy, co wzdychają za lunchami z potrójnym martini / i jednostrzałowym Martini-Henry”.

Z drugiej strony tak jak w *Kubie* i *Anseo*, a właściwie całym tomie *Why Brownlee Left*, podmiot *Kuby*(2) obawiać się może, że pomimo pozornie dobrych stosunków z córką, zaraz może ją utracić. Koniec końców poeta żyje ciągłymi wspomnieniami wujków i przyjaciół (z których większość to istniejący faktycznie szefowie mafii), podczas gdy ona „Mówi, że *Anseo* na ścięgnię Achillesa / to znak, że żyje tu i teraz”. Pragnienie córki, by żyć chwilą jest wprost przeciwne do ojca, który zastanawia się, „Kiedy wyprawimy Rothsteinowi i Lansky’emu oraz ich obstawie / wspólne pożegnanie?”. Jednak zaraz po tym pytaniu wraca on do tu i teraz, stwierdzając, że „W Irlandii nadszedł czas, byśmy zaczęły rozwikływać / retorykę roku 2016”. Tym niemniej perspektywa, którą oferuje w ostatniej strofie, wydaje się dość ponura:

Basen w klubie Riviera ma kształt trumny.
Tyle się tu rzeczy zatopiło od czasu Zatoki Świń.
Być może dlatego budynki są pomarszczone?
Być może dlatego samochody mają płetwy?

Nagły zwrot ku Irlandii oraz jej przyszłości jest typowym zabiegiem dla uwielbiającego zestawienia pozornie kompletnie niezwiązanych obrazów Muldoona. W jednej chwili podmiot wiersza rozmawia o przyjęciu dla przyjaciół, nomen omen spod ciemnej gwiazdy, po to, żeby niespodziewanie ulecieć myślą ku Irlandii, a potem wrócić do Hawany. W ten sposób wiersz zatacza koło tak, jak ojciec z córką, których wypad na miasto musi skończyć się z powrotem w hotelu; ale i wiersz wraca do początkowych rozważań nad powodem niepewnego samopoczucia córki.

W *Kubie* podmiot liryczny ani razu nie przywołuje Zatoki Świń, a je-dyną wzmianką dotyczącą kubańskiego kryzysu z 1962 roku jest przywołanie prezydenta Kennedy’ego, który zresztą jest „niewiele lepszy od nas”. O ile zestawienie niewinności May (choć niewykluczone, że jej spowiedź nie jest do końca szczerą) z lubieżnym księdzem, a szerzej z ojcem-furiatem i nieobliczalnym liderem światowym, nadaje wierszowi głęboko empatyczny wymiar, o tyle zakończenie *Kuby*(2) to wizja z sennego koszmaru, który więcej ma wspólnego z wierszem *Anseo*. Resentyment z czasów szkolnych wiedzie Joe Warda ku przemocy, a kończący wiersz obraz „Jego ochotników” zostawia przemożne wrażenie, że przemoc i śmierć czyhają tuż za horyzontem, za ostatnim wersem. W tym kontekście *Kuba*(2) przedstawia świat po dokonaniach Joe Warda i jemu podobnych, świat, w którym niewinny człowiek był zatrzymywany i zastraszany przez policję. Pomimo tego, że Armagedonu udało się uniknąć, wypaczenia wtedy zapoczątkowane są nadal widoczne w budynkach i samochodach, ale też w hotelach, w otaczającej poetę rzeczywistości.

Wreszcie *Kuba*(2) stawia pytanie, z którym każdy wiersz o mniej lub bardziej zaangażowanej naturze musi się zmierzyć: po co w czasie marnym

poeci? To Hölderlinowskie pytanie, które za sprawą Heideggera, Celana i Różewicza zajmuje jedno z centralnych miejsc w dwudziestowiecznej myśli ludzkiej, nie jest też obce Muldoonowi. Chociaż początkowa reakcja na wiersze Muldoona to zachwyt nad sprawnością formalną, która pozwala mu „zrymować kota z psem”, jak wspominał kiedyś inny poeta irlandzki Michael Longley, to przy bliższej lekturze okazuje się, że znaczna część z tych krotkochwilnych quasi-sonetów i poematów staje przed pytaniem o zasadność pisania poezji. W wierszu *Lunch z Pancho Villą* tytułowy pamflecista zapytuje młodego poetę:

Rozejrzyj się, synu. Po prostu popatrz wokół siebie.
Ludzie się nawzajem zabijają
Od lewa do prawa i po środku,
A ty, co robisz? Piszesz sobie ronda?¹²

W *Anseo* Joe Ward, jako człowiek czynu, staje się antytezą poety, wszak „Walczył o Irlandię, / Robiąc ruch w interesie”¹³. Drugi wers przywołuje z kolei klasyczną już formułę W. H. Audena z elegii *Pamięci W. B. Yeatsa* (obydwaj zresztą są dla Muldoona ważnymi prekursorami, choć w innym sensie niż Frost): „Nic się nie zdarza za sprawą poezji”¹⁴. W *Kubie(2)* do wspomnianych twórców, przemykających echem przez wiersz, dołącza jeszcze przywołany z nazwiska Hemingway, który „Wszystkiego spróbował, żeby zatrzymać gnacie. / Zostawił sobie tylko rzeczy najpotrzebniejsze”. Proza Hemingwaya to nieustanne zmaganie o prawdę i autentyzm, zaś w wierszu Muldoona autor *Komu bije dzwon* w pewnym stopniu stanowi zaprzeczenie „śpiocha Rip[a] van Winkle”, bohatera opowiadania Washingtona Irvinga. Hemingway działa, a nawet pomaga poecie i jego córce „odstawić rum” (jedna z wielu sugestii, że między nimi jest sporo niewyrażonych pretensji), w przeciwieństwie do Ripa van Winkle, który jednak jest bliższy podmiotowi, „całe życie zmagającemu] się z pourazowym zmęczeniem”.

Pomimo dość minorowego nastroju, *Kuba(2)* nie wyraża zgody na spisanie na straty literatury w ogóle, a poezji w szczególności. Odrobinę nadziei da się zauważyć we wspomnianej niespodziewanej konstatacji o potrzebie rozwikłania w Irlandii retoryki roku 2016. Tu warto przypomnieć, że słynny wers Audena nie jest wcale konkluzją wiersza, bo poeta dodaje, że poezja „przeżywa / I przemetrzuję wszystko w wysłowionej rzez siebie kotlinie / [...] / przeżywa / Jako zdarzenie się swoiste, usta, głos”¹⁵. W zakończeniu elegii, która nie stroniła od przytyków pod adresem Yeatsa („Byłeś niemądry jak my” pisze Auden), poeta daje wyraz uznaniu dla autora *Wieży*: „Ziemio, przyjmij postać wielką, / William Yeats dziś w tobie spoczął”¹⁶. W opublikowanym tuż po śmierci Yeatsa słynnym eseju *The Public*

¹² P. Muldoon, *Poems 1968–1998*, London 2001, s. 41.

¹³ P. Muldoon, *Anseo...*, s. 130.

¹⁴ W. H. Auden, *44 wiersze*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1994, s. 65.

¹⁵ Tamże, s. 65.

¹⁶ Korzystam tu ze swojego przekładu tego dwuwersu; wyżej cytowany przekład Barańczaka bowiem nie oddaje uznania, które wyraźnie wybrzmiewa w oryginale.

v. *the Late Mr William Butler Yeats*, przemawiając to jako oskarżyciel, to jako obrońca, Auden finalnie deklaruje, że pomimo błędów (jak choćby tymczasowe wspieranie faszystów, zwłaszcza Mussoliniego) „dykcja wierszy z *The Winding Stair* jest dykcją człowieka sprawiedliwego i to z tego powodu ludzie sprawiedliwi zawsze będą uważać [Yeatsa] za mistrza”¹⁷. Elegię Audena Muldoon przywołuje w wysoce intertekstualnym poemacie 7, *Middagh Street* (tytuł to adres domu w Nowym Jorku, gdzie Auden mieszkał na początku lat czterdziestych, a waz z nim pozostali bohaterowie poematu, od striptizerki Rose Lee aż po przyjaciela Audena, irlandzkiego poetę Louisa MacNeice’a) z tomu *Meeting the British* (1987). W pastiszowym fragmencie części, w której poeta przemawia głosem Audena, Muldoon odwołuje się właśnie do kwestii mocy sprawczej poezji: „Czy wpływ jednej z moich sztuk / mógł pchnąć na śmierć pewnych ludzi (*pewnych ludzi?*)”¹⁸. Wersy te zapożyczone są z napisanego pod koniec życia Yeatsa wiersza *Człowiek i echo*, w którym poeta próbuje dokonać rachunku sumienia:

Scena z jednej z moich sztuk:
Czy jej wpływ naprawdę mógł
Pchnąć na śmierć z angielskich luf
Pewnych ludzi? [...] ¹⁹

Chodzi tu o jedną z najbardziej otwarcie zaangażowanych politycznie sztuk Yeatsa *Kathleen ni Houlihan*, która od premiery w 1902 roku (w roli tytułowej wystąpiła wtedy niespełniona miłość Yeatsa, ale też radykalna nacjonalistka Maud Gonne) stała się naczelnym dziełem nacjonalistów irlandzkich upatrujących szansy na odzyskanie niepodległości w dziele zbrojnym. Dla Yeatsa odpowiedź na pytanie z *Człowieka i echa* skłaniałaby się ku przytaknięciu, ale w 7, *Middagh Street* Muldoon, przybierając maskę Audena, widzi w tak postawionej sprawie przejaw egotyzmu i napuszenia Yeatsa. Jednak odrzucenie tak pojętej roli poezji nie oznacza, że wiersz pozostaje dziełem odizolowanym od przestrzeni społecznej.

Ostatni przemawiający w 7, *Middagh Street* głos, należący do MacNeice’a, stwierdza „Coś się za sprawą poezji może wydarzyć – / nie tylko może, ale musi”²⁰. Komentując poemat Muldoona Jefferson Holdridge zauważa, że 7, *Middagh Street* niemal implikuje powrót koncepcji sztuki dla sztuki, ale ostatecznie poezja „nie bierze się z samej siebie. Nie jest autoteliczna. Może być osobna względem polityki, lecz nigdy nie może być od niej kompletnie oderwana”²¹. W zakończeniu poematu Muldoon sugeruje, że poezja jest

¹⁷ W. H. Auden, *The Public v. the Late Mr Willam Butler Yeats*, [w:] *The Complete Works of W. H. Auden: Prose, Volume II, 1939–1948*, red. E. Mendelson, New Jersey 2002, s. 7.

¹⁸ P. Muldoon, *Poems 1968–1998...*, s. 178.

¹⁹ Cyt. za S. Heaney, *Zwierzyć poezji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1996, s. 235. W przekładzie zmieniono jedno słowo: zamiast „Tylu ludzi”, jak w swojej wersji proponuje Jarniewicz, proponuję „Pewnych ludzi” po to, aby trzymać się bliżej oryginału angielskiego – „Certain men”.

²⁰ P. Muldoon, *Poems 1968–1998...*, s. 192. Kursywa w oryginale.

²¹ J. Holdridge, *The Poetry of Paul Muldoon*, Dublin 2008, s. 96.

sposobem konstruowania świata, nawet jeśli nie jest to oczywiste dla większości ludzi:

Jednooki majster przybłąkał się z Homera;
„MacNeice? To imię Feniańskie”.
Jakby chciał powiedzieć, „Zaden twojego sortu
nawet tu po pobijak nie przyjdzie,
że nie wspomnę o mocowaniu nitów, robieniu spawów
na kwinkweremie z Niniwy”²².

Przykładając wagę tylko do przynależności politycznej MacNeice’a i to jedynie na podstawie jego nazwiska – zresztą kosmopolityczny MacNeice nie miał nic wspólnego z radykalnymi nacjonalistami – „jednooki majster” nie dostrzega, że wpisuje się w rolę Polifema próbującego naiwnie ustalić tożsamość „Nikogo” – Odyseusza. Co więcej, nie zdaje on sobie sprawy z faktu, że – jakkolwiek dziwnie brzmiący w majstrowych ustach – końcowy fragment jego wypowiedzi (ostatni wers) to cytat z wiersza *Cargoes* angielskiego poety Johna Masefielda. Tak oto sytuacja dziejąca się w dokach Belfastu kopiuje poezję, która uwypukla wielowymiarowość i nieoczywistość pojęć takich jak tożsamość czy etniczność.

Gdy zatem w *Kubie(2)* wątek polityczny przywołany zostaje w ostatniej strofie, to wszystko, co „się tu zatopiło od czasu Zatoki Świn” tylko wiersz jest w stanie pomieścić. Muldoon zbliża się tu do idei historiografii jako formy narracyjnej, którą to ideę dogłębnie analizował Hayden White, lecz Muldoon zdaje się iść o krok dalej. Nie tylko uznaje, że zapis historyczny istnieje na mocy tych samych reguł, co tekst literacki, ale również sugeruje, że to właśnie poezja może dać wyraz złożoności historii rozumianej jako zbiór (potencjalnie nieskończony) tekstów opisujących szeroko pojętą przeszłość. Poezja bowiem nie rości sobie pretensji do tworzenia konkluzji, do wyjaśniania zawiloci i zamykania ich w zwężonych formułach. Jeśli już, poezja w rozumieniu Muldoona to nade wszystko ciągle poszukiwanie, „pełna determinacji podróz w nieznanie”, w której kluczowe jest to, żeby „nie wiedzieć, czego się szuka”²³. W tej perspektywie *Kuba(2)* to zapis osobistego doświadczenia – dodatkowo sproblematyzowanego faktem, że córka w wierszu i rzeczywista córka poety, Dorothy Aoife (podobnie do May z *Kuby* i Maureen), jednocześnie są i nie są tą samą osobą – które zostaje przefiltrowane przez kontekst własnej twórczości Muldoona i szeroko pojętej historii długiego dwudziestego wieku.

Pytanie o sens poezji we współczesności, które przemyka przez całą twórczość Muldoona, staje się w *Kubie(2)* pytaniem o możliwość zrozumienia złożoności świata. Pełna finezji poetyka Muldoona, jego niezwykła wyobraźnia słuchowa, pozwalająca chwycić foniczne związki między wyrazami – czasem komiczne, czasem przerażające – służy mu do badania

²² P. Muldoon, *Poems 1968–1998...*, s. 193.

²³ Muldoon mówił o tym wielokrotnie, choćby na wieczorze poetyckim w Swarthmore College w stanie Pensylwania [online] <http://daily.swarthmore.edu/2009/03/26/muldoon/> (dostęp 19.08.2016).

sfery zarówno poetyckiej (w najszerszym tego słowa znaczeniu), jak i polityczno-społecznej. W rozmowie z Olivią Cole Muldoon, zapytany o pamiętnikarski ton niektórych swoich utworów, odpowiedział, że „wiersz zawsze jest ważniejszy, [...] bo ma jakieś zadanie, coś do zrobienia w świecie”²⁴. Echem odbija się tu końcówka 7, *Middagh Street*, ale też niosący za sobą ogromną odpowiedzialność fakt, że – raz jeszcze trawestując Hölderlina – to, co się wydarzyło albo dopiero ma wydarzyć, to wszystko zatopione w basenie klubu Riviera, ustanawiają poeci.

STRESZCZENIE

W niniejszym artykule omówione są w szczególności dwa wiersze Paula Muldoona z jego najnowszego tomu *One Thousand Things Worth Knowing* (2015): *Paul Muldoon: Pompeje* i *Kuba(2)*. W trakcie analizy wskazane zostają dominujące motywy twórczości poety oraz sposoby, w jakie są one przepracowywane w różnych wierszach i poematach. W efekcie zostają uwypuklone kluczowe aspekty jego poezji – rozważania nad pojęciami tożsamości i autobiografii, namysł nad miejscem wiersza w świecie oraz nad odpowiedzialnością poety względem społeczności, z której się wywodzi.

Słowa kluczowe

Paul Muldoon, poezja anglojęzyczna, intertekstualność, autobiografizm

SUMMARY

Paul Muldoon: About his multiplied self

This article discusses, in particular, two poems by Paul Muldoon, included in his latest collection entitled *One Thousand Things Worth Knowing* (2015) – *Paul Muldoon: Pompeii* and *Cuba (2)*. In the course of analysis, some dominating motifs within Muldoon's literature are indicated, together with the methods he uses to incorporate them into his various poems and narrative poetry. In consequence, the key aspects of his poetry are emphasised – deliberations upon identity and autobiography, reflections upon the place of the poem in the world and the poet's responsibility towards the society he originates from.

Keywords

Paul Muldoon, English-speaking poetry, intertextuality, autobiographism

²⁴ O. Cole, „*Artmaking is a Drug*” – *Interview with Poet Paul Muldoon*, [online] <http://www.spectator.co.uk/2014/07/paul-muldoon-gets-high-on-writing/> (dostęp: 19.08.2016).

Paul Muldoon: Kuba(2)

Wieczorem w Hawanie uderzamy z córką na miasto.
Martwi się, że ludzie ją biorą za moją żonę na życzenie.
Może chodzi o tatuaż z napisem Anseo na jej kostce.
Może o aluzję do tamtego mojego wiersza.

Buicki '59. Chevrolety '59.
Studebakery '59 o bielonych oponach.
Zlane deszczem ulice przeszły przez magiel.
W cukrowni też panuje tłok.

Przez chwilę rozmawiamy jak to Irlandia zatonie
na długo przed remisem zero do zera.
Ojciec Che Guevary pochodził od Lynchów z Galway.
Teraz genetycznie zaprogramowany sum nabiera

prędkości, brnąc na brzuchu jak staromodna partyzantka.
Może zmniejszona septyma nie jest akurat nutą,
na którą w miarę przyzwoita rewolucja powinna się kończyć?
Biedni z wyciągniętymi rękoma po „ołówki” i „mydło”?

Choć jestem na kofeinowym haju,
całe życie zmagam się z pourazowym zmęczeniem.
Nawet światowej sławy śpioch Rip Van Winkle
wyłączył się tylko na dwadzieścia lat.

Bagnistej szczęka
kobry może jeszcze się okazać lekiem na ciśnienie.
Pasję do marihuany
da się jeszcze zdusić w zarodku.

Niektórzy są tu na operację nosa; niektórzy uszkodzonej łąkotki.
Dochody z turystyki medycznej skrzętnie się odkłada.
Niebieski skorpion potrafi zatruć raka.
Rak jajnika może jeszcze dać nam się wykazać.

Kapelusz przeciwsłoneczny Hemingwaya jest z rafii.
Wszystkiego spróbował, żeby zatrzymać gnacie.
Zostawił sobie tylko rzeczy najpotrzebniejsze.
Jego Chrysler '55 stoi w komisie.

Przesiedzimy z Hemingwayem jeszcze jeden wieczór
walcząc, by odstawić rum.
W pamięci przeglądam listę moich wujków.
To właśnie wuja Pata naznaczyła kula.

Nasi przyjaciele Meyer Lansky i żydowska mafia
wybudowali Rivierę pod klub hazardowy.
Gdyby nie różnica w strefach czasowych
wujek Arnie dostałby swój udział.

Najlepsze kije bejsbolowe są z hibiskusa.
Nadają się na ludzi, co ci w drogę wchodzi.
Za to najlepsze wiersze udzielają odpowiedzi
tylko na pytania, które z nich samych wychodzą.

Przez chwilę rozmawiamy o Bułacie i Jewgieniju,
dwóch przyjaciółach z Rosji, którzy wyjechali z miasta.
Gatunek kubańskich iguan
w gruncie rzeczy już prawie wygasa.

Cygara, które zapalamy na Alei Prezydentów
zdobyły na festiwalu złote medale.
Wydaje się, że cygaro zaskrzy się jaśniej,
w miarę jak się światło dnia oddala.

Córka prowadzi mnie przez willę Hemingwaya
do biurka, gdzie się tłum pijących zbiera.
Mówi, że *Anseo* na ścieganie Achillea
to znak, że żyje tu i teraz.

Czapła złotawa szczególnie się raduje,
że da się jeszcze wołu zaprząć do pługa.
Są tacy, co wzdychają za lunchami z potrójnym martini
i jednostrzałowym Martini-Henry.

Kiedy wyprawimy Rothsteinowi i Lansky'emu oraz ich obstawie
wspólne pożegnanie?
W Irlandii nadszedł czas, byśmy zaczęli rozwikływać
retorykę roku 2016.

Basen w klubie Riviera ma kształt trumny.
Tyle się tu zatopiło od czasu Zatoki Świń.
Być może dlatego budynki są pomarszczone?
Być może dlatego samochody mają płetwy?

Paul Muldoon: Pompeje

1

Zamaczając wyciągnięty z niej
fragment dętki

w plastikowym wiaderku
w oczekiwaniu na pęcherzyk powietrza,

chłopiec na ulicy naprawia tak cały czas
oponę.

To jakby próbować wywabić węża
z bagażnika

jakiegoś Oldsmobile'a,
gdzie upatrzył sobie miejsce.

Powleczony gumą kostium kąpielowy
Jayne. Ależ przylegał.

2

Gdy odprawiali Kalendy
zauważyliśmy coś jakby lekki

wzrost w notowaniach, gdy kostka lodu
ni stąd ni zowąd zaprósza

ogień pod prawy sutek Jayne. Podówczas
pneumatyczne kesony

rzadziej używano do kopania węgla,
niż tuneli. Moja pomyłka wynikła

trochę z tego, że i róże, i stal
mogą być „damasceńskie”.

Jest też ta róża, której kwiat się rozłożył
na płucu górnika.

3

Budowniczy mostów może dostać choroby
dekompresyjnej, jeśli

wciągną go za szybko. Wracając z warsztatu
Jayne zapragnęła

Potrójnego z McDonald's.
Seks-zabawy, w którą wliczone

są podduszenie i raz przebita dętka.
Powierzchnia wzburzona od tego pęcherzyka

ujawnia
się tylko w takim sensie,

w jakim maska ujawnia, kto się z kim położył.
Opona to czarny pies. Dętka podobna do psiego języka.