

Jacek PARTYKA

## ZACHWYT I ROZPACZ LOUISE BOGAN

W 1951 roku ukazała się niewielka, przekrojowa historia amerykańskiej poezji *Achievement in American Poetry, 1900-1950*, w której wśród omówionych twórców próżno szukać nazwiska Louise Bogan. Fakt ów jest nieco zaskakujący, ponieważ swego czasu na jej temat w samych superlatywach wypowiadały się tak znamienite postaci, jak Marianne Moore czy W. H. Auden, lecz jednocześnie nie dziwi, jako że autorką pracy była właśnie Bogan – pisarka z pewnością nietuzinkowa, lecz o mocno „ściszonej” głósie. Sklasyfikowanie swojego pisarstwa pod szyldem „dokonań” oznaczałoby w jej przypadku ni mniej, ni więcej, tylko sprzeniewierzenie się wyznawanej przez nią zasadzie (zauważalnej w wierszach, choć zapewne nigdy niewyrażanej wprost) nieufności wobec własnego talentu. Sztuka słowa jest zawsze momentem spotkania dwóch stron, bez aprobaty czytelnika nawet najbardziej kunsztowny utwór musi pozostać zbiorem czarnych znaków na kartce papieru. Bogan miała tego świadomość – nigdy nie uprawiała autopromocji.

### Poetka marginesu

Louise Marie Bogan urodziła się w 1897 roku w prowincjonalnym Livermore Falls w stanie Maine, w rodzinie zdominowanej przez impulsywną matkę, której postać, zdaniem wielu krytyków, kładzie się traumatycznym cieniem na licznych wierszach córki<sup>1</sup>. Choć studia na Boston University nie przyniosły upragnionego dyplomu (na zajęcia uczęszczała tylko przez rok), solidne podstawy humanistycznego wykształcenia uzyskane w bostońskiej Girls' Latin School wystarczyły, by w sposób jak na swój wiek niezwykle profesjonalny mogła oddać się pasji literackiej, której, pomimo wielu przeciwności losu (śmierć pierwszego męża, nieudane drugie małżeństwo i cierpienie spowodowane re-

gularnie powracającą depresją), pozostała wierna do końca. Odrębność głosu, tak pożądany przez każdego twórcę własny „charakter pisma”, Bogan wypracowała z dala zarówno od kwitnącego w pierwszych trzech dekadach XX wieku modernizmu (z przytłaczającymi swą „wybitnością” postaciami T. S. Eliota i Ezry Pounda), jak i od chronologicznie późniejszego nurtu poezji konfesyjnej (Robert Lowell, Sylvia Plath, John Berryman). Zasadniczy zrąb jej dorobku poetyckiego ukazał się przed drugą wojną światową w trzech objętościowo skromnych tomach: *Body of This Death* (1923), *Dark Summer* (1929) i *The Sleeping Fury* (1937). Zwieńczeniem, a jednocześnie podsumowaniem kariery stała się opublikowana dwa lata przed śmiercią książka *The Blue Estuaries. Poems: 1923–1968*, zawierająca tylko 123 wiersze – ilość znamienita, świadcząca o mocno krytycznym stosunku poetki do jakości swojej własnej poezji i o skali wymagań, jakie przed sobą stawiała.

Wczesne wiersze Louise Bogan zestawiane są często z twórczością Edny St. Vincent Millay – obie autorki uznały swój kobiecy punkt widzenia za sposób na odnowienie amerykańskiej poezji lirycznej. W 1923 roku, kiedy Millay opublikowała swoją czwartą książkę, *The Harp-Weaver and Other Poems*, a Bogan mogła już poszczycić się debiutanckim *Body of This Death*, stało się jasne, że obie doskonale wpisują się w długą tradycję zapoczątkowaną niezwykle głośnym głosem Emily Dickinson i podejmowaną kolejno, choć z mniejszym powodzeniem, przez Louise Imogen Guiney, Lizette Woodworth Reezę, Adelaide Crapsey i Elinor Wylie<sup>2</sup>. Jednakże podczas gdy dorobek Millay był nieco zachowawczy i pod względem dykcji oraz tematyki raczej konwencjonalny, Bogan szybko okazała się bardziej nowoczesna w dążeniach do określenia rdzenia tego typu poezji, skuteczniej „oczyszczając” ją z naleciałości dziewiętnastowiecznych twórców spod znaku „genteel tradition”.

Początek kariery Bogan to okres, w którym w Stanach Zjednoczonych lawinowo powstawały tzw. „little magazines”, niezależne periodyki stawiające sobie za cel wyławianie młodych talentów na polu rodzącej się „nowej” sztuki. Najbardziej wpływowy spośród nich, chicagowski miesięcznik „Poetry”, ukazywał się już od ponad dziesięciu lat i wciąż był sceną zaskakujących eksperymentów w poezji anglojęzycznej (energicznie działająca redaktorka Harriet Monroe przyczyniła się znacząco do spopularyzowania m.in. imagizmu, wierszy Eliota, Yeatsa, Pounda i Williamsa). Ale choć pismo to, w przeciwieństwie do radykalnie nastawionego

„Others” Alfreda Kreymborga, programowo otwarte było na publikowanie wszelkiej poezji, nie tylko tej spod znaku awangardy (pod jednym wszak warunkiem – że spełniać będzie wymóg jakościowy), Bogan nie próbowała podjąć z nim regularnej współpracy. Bardziej po drodze było jej ze środowiskiem skupionym wokół nowojorskiego „The Measure”, gdzie od samego początku zamieszczano jej wiersze, i gdzie na przełomie 1924 i 1925 roku przez trzy miesiące pełniła funkcję redaktorki. „The Measure” promowało takich poetów, jak: Conrad Aiken, Wallace Stevens, Robert Frost czy Hart Crane, ale praktycznie od samego początku istnienia, tj. od marca 1921 roku, postacią numer jeden była tam Millay. Jak zauważa Perlmutter<sup>3</sup>, spowodowane było to niechęcią, jaką ówczesni redaktorzy żywili wobec „bezkształtności” imagizmu i wiersza wolnego, oraz „negatywizmu” Eliota i Pounda, z ich nazbyt nostalgicznym zapatrzeniem w utracony ład tradycji. Poszukiwania nowej jakości w poezji prowadzone więc były niezależnie od projektu „wysokiego” modernizmu. Bogan z pewnością dobrze czuła się w kręgu współpracowników pisma niszowego ze względu na podejmowaną tam obronę sprawdzonych już konwencji literackich, połączoną, co niezwykle istotne, z otwarciem na nowatorskie i oryginalne treści.

Bogan unikała rozgłosu, nie identyfikowała się z żadnym ruchem politycznym i trzymała się z daleka od wszelkich programowo zorganizowanych kręgów literackich („The Measure” było wyjątkiem). Jej wiersze są oczywiście zapisem konkretnego doświadczenia, nie mają jednak – celowo – charakteru osobistych wyznań. Jej prywatność, tak skrzętnie skrywaną przed światem, naruszyło dopiero pośmiertne wydanie listów<sup>4</sup>. Chociaż redaktorka tomu, Ruth Limmer, w uzasadnieniu decyzji o publikacji wskazywała na ich dokumentalny charakter oraz wyjątkowe walory literackie, nie zdołała – szczególnie w odredaktorskich adnotacjach – oprzeć się pokusie ujawnienia bardzo intymnych faktów z życia pisarki (np. krępującego faktu, iż była ona w młodości związana z przestępcą, Johnem Coffeyem, czy też informacji na temat jej choroby psychicznej).

## Kobiecość

Założenie, że istnieje literatura specyficznie „żeńska” wymaga sprecyzowania źródeł lub też przejawów jej odrębności na tle innych funkcjonujących dyskursów artystycznych. Jednak rozróżnienie nie jest bynajmniej

sprawą oczywistą i łatwą. Problem wykreślenia jednoznacznych granic, w jakich zamyka się taka twórczość, można rozpatrywać dwojako: bądź z pozycji autorskiej, bądź też w perspektywie czytelniczej. W pierwszym przypadku kierunek badań krytycznych zmierzałby w stronę określenia typowych predylekcji gatunkowych, wyraźnie identyfikowalnych osobliwości stylistycznych i doboru tematyki. W drugim przypadku fenomen pisarstwa kobiecego byłby wypadkową lektury – ujawniałyby się zatem tylko w momencie przyjęcia określonej optyki interpretacyjnej i w tym sensie byłby niejako wartością „dodaną” do samego tekstu (który sam w sobie jest, przyjmijmy teoretycznie, „rodzajowo” neutralny)<sup>5</sup>. Zawłaszczenie poetyckiego dorobku Louise Bogan przez krytykę feministyczną jest oczywiście w pełni uzasadnione i zrozumiałe (przykładem chociażby przywoływane przeze mnie poniżej analizy Christine Colasurdo i Jacqueline Ridgeway), niemniej jednak nie muszą one, moim zdaniem, wykreślać obowiązkowego horyzontu dociekań interpretacyjnych. Twórczość amerykańskiej poetki jest niezwykle interesująca również z uwagi na fakt, iż stawia fundamentalne pytania dotyczące relacji pomiędzy człowiekiem a materią słowa, pomiędzy tym, co przeczuwane, a tym, co ostatecznie wyrażone, pomiędzy zachwytem kreacji i rozpaczą niedosytu, jaki jej towarzyszy. A są to przecież bolączki twórcy nowoczesnego i płeć odgrywa w tym momencie rolę raczej poślednią. Historia literatury dokumentuje zazwyczaj teksty trwałe, a więc takie, które zdołały wydobyć się z szuflady pochopnych i pozornie oczywistych klasyfikacji, i – to najcenniejsze – potrafią nawiązywać dialog z nowymi kontekstami. Posiłkując się nieco banalnym stwierdzeniem: żywotność literatury „wartościowej” (cudzośłów przy tym słowie jest dla nas absolutnie niezbędny) tkwi w przekazie „niedomkniętym”, w zdolności do wiecznego zaskakiwania.

W 1922 roku T. S. Eliot wyraził niezwykle znamiennej opinię, która, choć pomieszczona w prywatnej korespondencji do Ezra Pounda, odzwierciedlała ugruntowany wówczas sposób postrzegania poezji kobiecej: „jest ledwie pół tuzina ludzi (ale żadnej kobiety), których warto publikować”<sup>6</sup>. Rzeczywiście twórczość amerykańskich poetek była na początku XX wieku nie tyle pomijana milczeniem przez ówczesnych pisarzy i krytyków, co wręcz celowo umieszczana na marginesie. Być może, jak chce Christopher Beach<sup>7</sup>, u podłoża takiego zachowania tkwiło pragnienie ochrony krystalizującej się właśnie poezji modernistycznej przed usilnie zwalczaną „zniewieściałością” późnej literatury dziewiętnastowiecznej,

być może nadal odgrywał tu rolę typowy seksistowski stereotyp. Faktem jest, że z wyjątkiem H.D. i Marianne Moore kobiety rzadko trafiały do ówczesnych antologii poezji amerykańskiej. Potrzeba było czasu i radykalnej zmiany sposobu myślenia, by dostrzec intelektualną i estetyczną oryginalność dorobku Edny St. Vincent Millay, Laury Liding Jackson, Elimor Wylie czy Sary Teasdale.

Bogan zdarzało się pisać w duchu feministycznego sprzeciwu, ale czyiniła to zazwyczaj w sposób, który do dziś nie przestaje zdumiewać czytelników. Pobieżna lektura czterech fragmentów słynnego wiersza „Women”<sup>8</sup> („Kobiety”) uderza przede wszystkim nagromadzeniem deprecjonujących, niemal pogardliwych sformułowań:

Women have no wilderness in them,  
They are provident instead,  
Content in the tight hot cell of their hearts  
To eat dusty bread.

(...)

They wait, when they should turn to journeys,  
They stiffen, when they should bend.

(...)

Their love is an eager meaninglessness  
Too tense, or too lax.

They hear in every whisper that speaks to them  
A shout and a cry<sup>9</sup>.

Jest niemal tak, jak gdyby sama autorka przychyliła się do wymienionych zarzutów. Ograniczenia lub wręcz ubóstwo doświadczenia kobiet nabierają w wierszu intensywności w zestawieniu z milcząco implikowanym bogactwem życia na sposób „męski”. Bowles<sup>10</sup> zauważa jednak, że krytyczny ton daleki jest tu od jednoznaczności: „[wiersz] charakteryzuje się niezwykle ambiwalentnym stosunkiem do kobiet i odzwierciedla analogiczny stosunek autorki do własnej kobiecości – takie pomieszanie jest doskonale zrozumiałe w ramach porządku społecznego, który deprecjonuje ze względu na płeć”. Bogan zatem zdecydowała się na krok bardziej radykalny niż można było początkowo przypuszczać: podsunęła czytelnikowi szkło powiększające, w którym dokładniej widać wymuszoną przez spo-

łeczny kontekst marginalną rolę kobiet. Głos, który przemawia w wierszu jest pozbawiony emocji i mnożąc anafory posługuje się tylko zaimkiem „one” („they”). Ironiczny wydzźwięk tego wiersza polega na tym, że pomieszczony w nim opis kobiecych przywar w doskonały sposób imituje perspektywę patriarchalną. Bogan „zawłaszcza” męski punkt widzenia; uznając stan przedstawiony za stan faktyczny, stawia się mimo wszystko w pozycji uprzywilejowanej. Innymi słowy, potępia nie tyle kobiety, ile szereg funkcjonujących w kulturowym obiegu stereotypów na ich temat.

Znacznie ciekawsze ujęcie podobnego tematu można wyczytać z chronologicznie późniejszego „Sonetu”<sup>11</sup>, gdzie zachowanie podmiotu lirycznego jest radykalne i jawnie buńczuczne, ale z drugiej strony, wiersz ten posiada bardziej uniwersalny wymiar, będąc afirmacją szeroko rozumianej wolności:

Since you would claim the sources of my thought  
 Recall the meshes whence it sprang unlimed,  
 The reedy traps which other hands have timed  
 To close upon it. Conjure up the hot  
 Blaze that it cleared so cleanly, or the snow  
 Devised to strike it down. I will be free.  
 Whatever nets draw in to prison me  
 At length your eyes must turn and watch it go.

My mouth, perhaps, may learn one thing too well,  
 My body hear no echo save its own,  
 Yet will the desperate mind, maddened and proud,  
 Seek out the storm, escape the bitter spell  
 That we obey, strain to the wind, be thrown  
 Straight to its freedom in the thunderous cloud<sup>12</sup>.

Budowanie tożsamości przez podmiot liryczny „Sonetu” uwarunkowane jest przez konflikt – „ja” konstryuuje się poprzez sytuacje, których musi unikać, czyli *via negativa*. Metaforyka całości krąży wokół zderzenia przeciwieństw: jest oprawca, jest ofiara; są przemyślnie próby zniewolenia i zasadzki z jednej strony oraz uwieńczone powodzeniem ucieczki i przenikające każdy wers pragnienie swobody z drugiej. Spór dostarcza energii do życia, ożywczych soków dostarcza walka. Najkrótsze zdanie w tym

obfitującym w przerzutnie wierszu stanowią cztery silnie akcentowane monosylaby: „I will be free” („Będę wolna”) – ściszony krzyk niepokornej.

Kontekst wyrażony jest na tyle ogólnikowo, że nie sposób stwierdzić, kim są strony toczące spór. Takie jednak obszary niedookreśloności stanowią jeden z charakterystycznych wyznaczników poezji Bogan. Miejsca semantycznie „nieczyste” (w sensie precyzji nazwania) są zawsze odporne wobec wszelkiej łatwej peryfrazy, ale jest też w nich nieodparty urok. I pewnie w tym „braku” skrywa się siła poezji, jej najmocniejszy atut. Bogan wymusza na czytelniku lekturę osobistą – nie chodzi o to, by identyfikować się z nabrzmiałym symboliką konkretem z cudzego życia, lecz o to, by wiersz dopełnić doświadczeniem własnym. Poetka znajduje więc upodobanie w tworzeniu struktur o charakterze apelatywnym (by przywołać fenomenologiczne ujęcie dzieła literackiego) – podsuwa słowa, które, jako tekst, sterują procesem lektury, a sens wyłania się ze zderzenia dwóch perspektyw: poezji i jej odbioru; bez wzajemnego oddziaływania między tekstem a czytelnikiem sensu wiersza dociec nie sposób. Wiersz sam w sobie jest opustoszały ze znaczeń (sam tytuł zresztą konotuje tylko formę, czyli beztreściowość)<sup>13</sup>. Z drugiej strony, sonet jest formą na tyle skonwencjonalizowaną, że budzi pewne oczekiwania „treściowe” i fakt ów Bogan z pewnością także wykorzystuje.

## Zachwył pisania, rozpacz pisania

Mit jako matryca odniesień zawsze pełnił w literaturze funkcję porządkującą doświadczenie, a zarazem wpisywał nowo powstające utwory w uniwersalny obszar zachodniej – i nie tylko – kultury. Był swego rodzaju znakiem rozpoznawczym umożliwiającym podjęcie dialogu z innymi twórcami; sygnalizował, że na przestrzeni dziejów można wyodrębnić stale powtarzające się, nadal istotne tematy, motywy i obsesje. Atrakcyjność historii mitologicznych polega chyba na ich wyjątkowo „otwartym” na interpretację charakterze – od samego początku istniały w rozmaitych wersjach i każde ich podjęcie (czy to na polu sztuki, czy też – jak to miało miejsce w przypadku psychoanalizy – na polu quasi-naukowym) wymuszało ich twórczą modyfikację. „Meduza”<sup>14</sup> należy do bodaj najsłynniejszych, najczęściej antologizowanych utworów Bogan, i kto wie, czy nie dzieje się tak dlatego, że w przypadku tego wiersza mamy do czynienia z bardzo osobistym, często przekornym, odczytaniem klasycznego podania.

Historia Meduzy jest bowiem w tradycyjnym ujęciu w pierwszym rzędzie historią jej zabójcy. Jak podkreśla Kubiak<sup>15</sup>, w imieniu Perseusz kryje się starogrecki czasownik *pertho*, „niszczyć”, „wałę w gruzy”, wskazuje więc na zaciekłość i skłonność do konfrontacji z przeciwnikiem. Pragnąc uchronić swoją matkę, Danae, od napastliwości króla wyspy Serifos, Polidektesa, młody Perseusz obiecał mu prezent w postaci głowy jednej z Gorgon. Wyposażony w skrzydlate sandały, umożliwiające niewidzialność „psi szyszak”, tarczę, wielką torbę zwaną *kibis* oraz podarowany przez Hermesa sierp z adamantu, Perseusz wyruszył za wody Okeanosa, by dopaść ofiarę. Spośród trzech Gorgon dwie (Steno i Euryale) były nieśmiertelne; trzecia, Meduza, określana czasem jako „Szeroko-Władnąca” i w tym czasie brzemienna, była jedyną, którą można było zabić. Ponieważ moc nieruchomych oczu Gorgon obracała w kamień wszystkich, którzy na nie spojrzeli, Perseusz postanowił zaatakować, gdy „arcypotwory” pogrążone były we śnie, odwracając wzrok i wykorzystując tarczę jako lustro. Kiedy heros odciął Meduzie głowę, z obficie krwawiącej rany wyłoniło się jej potomstwo: Chrysador i Pegaz. Na fakt urodzin Pegaza w momencie zbrodni popełnionej na jego matce warto zwrócić baczniejszą uwagę. Rumak był znany z tego, że, choć zazwyczaj gwałtowny i groźny, wiernie służył Apollinowi. Był też, co jeszcze ciekawsze w kontekście analizy wiersza Bogan, miłośnikiem zdrojów: „Gdziekolwiek, będąc spragniony, uderzył kopytem mocno w ziemię, nowe źródło tryskało”<sup>16</sup>. To właśnie spod jego kopyta, nieopodal gaju poświęconego muzom, w Beocji wytrysnęło słynne Hippokrene, „Końskie Źródło”. Wyptywająca zeń woda dostarczała natchnienia poetom, zjawiały się przy nim muzy, by tańczyć i śpiewać. Tak dopełniona historia Meduzy jest więc osobliwym splotem wątków niszczenia i stwarzania, konfrontacji z grozą (*gorgos* to grecki przymiotnik „straszny”, „dziki”) i narodzin piękna.

W wersji mitu zaprezentowanej przez Bogan, Perseuszowa zbrodnia i jej skutki oczyszczone są z większości przytoczonych powyżej szczegółów. Zakładając uprzednią, kontekstową wiedzę czytelnika, autorka próbuje przeszczerzyć historię na inny grunt; zamiast dokładnie opisywać, szkicuje:

I had come to the house, in a cave of trees,  
Facing a sheer sky.  
Everything moved, – a bell hung ready to strike,

Sun and reflection wheeled by.  
When the bare eyes were before me  
And the hissing hair,  
Held up at a window, seen through a door.  
The stiff bald eyes, the serpents on the forehead  
Formed in the air.  
This is a dead scene forever now.  
Nothing will ever stir.  
The end will never brighten it more than this,  
Nor the rain blur.  
The water will always fall, and will not fall,  
And the tipped bell make no sound.  
The grass will always be growing for hay  
Deep on the ground.  
And I shall stand here like a shadow  
Under the great balanced day,  
My eyes on the yellow dust, that was lifting in the wind,  
And does not drift away<sup>17</sup>.

Christine Colasurdo<sup>18</sup> trafnie, jak się wydaje, określa „Meduzę” mianem wiersza „niepokojącego”, rozpiętego, albo budującego napięcie i jednocześnie z tego napięcia czerpiącego poetycką siłę wyrazu, pomiędzy milczeniem a mową, paraliżem a ruchem, pomiędzy „ja” a tym, co „obce”. Najbardziej chyba udanym posunięciem poetki jest tutaj skrupulatna eliminacja wszelkich elementów, które umożliwiałyby rozpatrywanie semantyki wiersza na planie łatwej alegorii (by nie wspomnieć o autobiografizmie) – jako czytelnicy nie otrzymujemy jednoznacznej wskazówki odnośnie tego, co kryje się pod powierzchnią zakreślonej sceny: czy chodzi tu o przecucie śmierci, moment mistycznego olśnienia, próbę opisanie wieczności, czy też może myślowy powrót do traumy dzieciństwa. Skojarzenia tego typu generują się niemal samoistnie w trakcie lektury, ale zawsze pozostają ledwie tropem, śladem, możliwością. Jacqueline Ridgeway<sup>19</sup>, na przykład, odczytuje opisanie w wierszu spotkanie jako poetyckie zobrazowanie paraliżującego lęku zarówno wobec matki-tyranki, jak i wobec porządku patriarchalnego. W tym przypadku zatem sztuka słowa stanowiłaby jednocześnie narzędzie umożliwiające namiastkę psychoanalitycznej terapii oraz „ustawie-

nie” głosu kobiecie piszącej. Wydaje się jednak, że „Meduza”, wyjęta z kontekstu autobiograficznego i kontekstu społeczno-historycznego, do takich prób odczytania wcale nie skłania.

Colasurdo<sup>20</sup> w taki oto sposób objaśnia źródła ambiwalencji „Meduzy”. Pierwsza zwrotka wprowadza liryczne „ja”, osobę (najprawdopodobniej kobietę), która z bliżej niewyjaśnionych powodów zjawia się w „jaskini z drzew”. Warto zwrócić uwagę na dynamizm początku tej sceny – cały świat ogarnięty jest ruchem. Przeczucie, że wkrótce wydarzy się coś istotnego (zawarte we frazie „dzwon bić był gotów”) spełnia się w momencie, gdy ukazana zostaje głowa Gorgony. Jej opis jest wybiórczy, zawierający jedynie najbardziej charakterystyczne elementy: „nagie oczy”, „włosy syczące”, „szklany wzrok” i „węże na czole”, tak jak gdyby napotkane oblicze było zbyt upiorne, by zaryzykować opis dokładniejszy. Materialna rzeczywistość ulega metamorfozie w chwili gdy „ja” stawia czoła Meduzie. Odtąd, już „na zawsze”, pulsujące do tychczas życiem otoczenie nieruchomieje; z pola widzenia znikają także obie postaci. Kiedy w zwrotce piątej „ja” powraca, jest w gruncie rzeczy zaledwie jednym z elementów odczłowieczonego krajobrazu. Zostaje niemal dosłownie wchłonięte.

Ciekawą stroną wiersza jest gramatyka użytych czasowników. Podmiot liryczny wyłania się z odległej przeszłości – podkreśla to użycie czasu zaprzęskiego: „przybyłam” („I had come”), po którym następują dwa inne: „ruszyło” i „mignęło”, wskazujące na sekwencyjny porządek zdarzeń. Pierwsza, wypełniona ruchem zwrotka, ujęta jest zatem gramatycznie jako dokonana i skończona, jak gdyby przenikająca świat witalność była nieodwracalnie utracona. W przypadku opisu Gorgony mamy do czynienia ze zdaniem, w którym czasownik pojawia się w stronie biernej (w oryginale: „held up”, „seen through”, „formed”). Głowa nie wychyla się samoistnie – jest raczej, niczym przedmiot, podsunęta. Pierwszy przykład użycia czasu teraźniejszego jest jednocześnie obwieszczeniem wszechogarniającej martwoty: „Oto na zawsze martwa scena” („This is a dead scene forever now”). Wers ów, stanowiący formalną i semantyczną oś utworu, umieszczony jest mniej więcej w połowie, większość kolejnych czasowników opisuje już stany przyszłe i jest silnie naznaczona negatywnością („nothing”, „never”, „nor”), która z kolei jest budulcem szeregu kluczowych paradoksów: „Żaden ruch nie ogarnie rzeczy”, „Woda jak zawsze opadnie, i na zawsze się wstrzyma”, „Trawa wyrastać będzie”.

Jaki, ostatecznie, jest więc wynik spotkania obu postaci? Otrzymujemy scenę aporii wyrażoną aporetycznym językiem. Ruch i paraliż zachowują niemal jednakową siłę; język jednocześnie orzeka coś i neguje to, co orzeka. Negacja i afirmacja zachodzą na siebie, tworząc intrygującą logiczną sprzeczność. W wierszu zapada cisza, materialność zastyga w dziwną inercję. Podjęcie próby naszkicowania sceny przez poetkę jest ilustracją stopniowego zaniku głosu. To, co nazwane (doświadczenie), umiera w słownej materii wiersza. Dotykamy tu być może „unieruchomienia” lub „zabicia”, o jakim pisał kiedyś wielki admirator talentu Bogan, W. H. Auden:

Art is a *fait accompli*  
 ...  
 It presents  
 Already lived experience  
 Through a convention that creates  
 Autonomous completed states.

Sztuka to, innymi słowy:

An algebraic formula,  
 An abstract model of events<sup>21</sup>.

*Fait accompli* jako podstawowy wyróżnik literatury oznacza, ni mniej, ni więcej, że sztuka słowa nie tyle utrwala doświadczenie, co – w procesie takiego utrwalania – niemal dosłownie je zabija, dając czytelnikowi ledwie namiastkę: statyczny, abstrakcyjny model.

Czy „Meduza” jest utworem jednoznacznie mrocznym? Czy rzeczywiście, jak chce Colasurdo<sup>22</sup>, traktuje o jakiejś fundamentalnej porażce? Jeśli uważnie wczytać się w słowa Bogan, można, jak się wydaje, dostrzec pewną ambiwalencję w wymowie całości, i na tak postawione pytanie odpowiedzieć przecząco. Obecność podmiotu lirycznego sygnalizowana jest tylko na początku i na końcu wiersza – taka klamra kompozycyjna ma więc charakter „osobowy”. W pewnym sensie „ja” kontroluje sytuację. Ujrawszy oblicze Meduzy nie milknie, dalej korzysta z języka, opisuje, nazywa sytuację, w jakiej się znajduje. Dotknięte paraliżem, nadal potrafi werbalizować ów stan. Jego tożsamość nie ulega wymazaniu. Cisza obej-

muje tylko otoczenie, język wewnętrzny zachowuje giętkość. Tak więc mamy w tym wierszu do czynienia z mówieniem „na przekór”, „wbrew”; innymi słowy – jesteśmy świadkami polemiki z przekazanym przez tradycję mitem. Wybrzmiewające mocną kadencją „I stać tutaj będę” podwaja ścieżkę interpretacji wskazując bądź to na fiasko, bądź też na niewzruszone pragnienie trwania na pozycji podmiotu mówiącego, co teoretycznie nie powinno być już możliwe.

Tak przeprowadzona analiza zatrzymuje nas na progu usymbolizowania lub alegoryzacji oblicza tytułowego monstrum – widzimy, jak wiersz „działa”, uzmysławiamy sobie nieoczywistość konsekwencji, jakie pociąga za sobą spotkanie ze zmaterializowaną trwogą, ale czynimy to z szacunku dla zastosowanej przez autorkę strategii, która polega na tym, by maksymalnie powiększyć semantyczną potencjalność dwudziestu jeden wersów. Interpretacja Meduzy jako alegorii sytuacji kobiety tworzącej w ramach patriarchalnego porządku kultury lub też jako symbolu postaci matki nękającej autorkę, jest oczywiście możliwa, ale z pewnością nie jest konieczna.

Częste motywy autoteliczne oraz namysł nad procesem twórczym jako materia i głównym problemem wiersza wręcz zapraszają czytelnika do zaklasyfikowania pokaźnej części poetyckiego dorobku Bogan jako „prześwitu” lub „przeczcucia” refleksji poststrukturalistycznej; lub, inaczej, jako literatury obecnie opisywanej hiperpojemnym pojęciem literackiego postmodernizmu. Antylogia w tytule „Poem in Prose”<sup>23</sup> prowadzi do namysłu nad nieoczywistością pojęć pozornie oczywistych, do faktu zanikania granic pomiędzy terminami często niepodważalnymi (ich umowności jesteśmy, oczywiście, świadomi, ale przyjmujemy ten fakt tylko ze względu na wymóg komunikatywności języka):

I turned from side to side, from image to image, to put you down,  
All to no purpose; for you the rhymes would not ring (...).

And it is my virtue that I cannot give you out,  
That you are absorbed into my strength, my mettle,  
That in me you are matched, and that it is silence which comes  
from us<sup>24</sup>.

Bogan odwraca romantyczny paradygmat duchowego natchnienia jako momentu źródłowego poezji na rzecz *agonu* twórcy nie tylko z tematem, lecz również – a może przede wszystkim – z językiem. Podejmując dialog z językiem decyduje się na przedsięwzięcie karkołomne, ponieważ akceptuje grę na cudzych zasadach. Niezwykle mocno osadzony w „banalnej” rzeczywistości „trudu pisania”, „Poem in Prose” nie stawia sobie za cel wyjaśnienia ostatecznego celu i sensu tworzenia poezji; zamiast tego świadczy o bezradności prób chwywania słów w sieci formy. Sam akt pisania nie jest zabezpieczony żadną gwarancją powodzenia. Wręcz przeciwnie: owocem trudu jest cisza. Ostatecznie otrzymujemy utwór, który opisuje, jak niemożliwą czynnością jest opisywanie – wiersz o tym, jak poetka nie zdołała napisać wiersza.

Wierszem tematycznie dopełniającym „Poem in Prose” jest „Single Sonnet”<sup>25</sup> – „Sonet samotnik”, w którym adresatem uroczystej przemowy, a zarazem powiernikiem w chwili udręki, jest tytułowy gatunek poetycki. Formalnie utwór ma postać trzech spójnych czterowierszy o okalającym układzie rymów (*abba*) z wieńczącym całość dystychem – jest więc daleki od wzorca Petrarcki, ale też różny od realizacji Szekspirowskiej. Oto zestawienie początku i końca:

Now, you great stanza, you heroic mould,  
Bend to my will, for I must give you love:

Staunch meter, great song, it is yours, at length,  
To prove how stronger you are than my strength<sup>26</sup>.

Z czysto technicznego punktu widzenia sonet jest pewnego rodzaju ramką do wypełnienia – słowa należy wpruć w sztywny porządek kompozycyjny (wyodrębniając człon opisowy i człon liryczny) przy zachowaniu rozmieszczenia rymów w zgodzie z przepisami tradycji. W sonecie Bogan to właśnie w formie ulokowane jest obsesyjne uczucie piszącej. Historia gatunku pokazuje, iż w znakomitej większości sonety były pisane przez mężczyzn do kobiet, amerykańska autorka dokonuje zatem znaczącego odchylenia: jako kobieta obdarzyła uczuciem sonet. Tym samym sztuka jako przestrzeń testowa, *ersatz* miłosnego wyznania, staje się tutaj protezą osoby ułomnej – ułomnej, bo niezdolnej do przyjęcia i akceptacji targa-

jących nią uczuć. Co niemożliwe w życiu, przesunięte zostaje na teren literatury.

Jeśli, wyjątkowo, choć na chwilę pozwolimy sobie na niekonsekwencję suplementacji sensu (sensów) wiersza pewnym faktem z życia autorki, jego czytelność wyostreza się jeszcze bardziej. Manuskrypt „Single Sonnet” opatrzony jest adnotacją: „pisane w Cromwell Hall (sanatorium), Connecticut, maj 1931”<sup>27</sup> i nie można wykluczyć, że opisuje rekonwalescencję w co najmniej dwojakim rozumieniu tego słowa. Powrót do zdrowia sprzęgnięty jest z powrotem do porządku formalnego rygoru wiersza. W przeciwieństwie do rzekomej porażki „Poem in Prose”, czy niepokornego triumfalizmu „Sonnet”, „Single Sonnet” kończy się stanem zawieszenia. Nie otrzymujemy jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: czyja siła „przeważa”. Rozstrzygnięcie takie jest oczywiście nieobowiązkowe lub wręcz niemożliwe. Bez maestrii poetki forma pozostałaby pusta, niczym żyzna gleba bez zasiewu. Sonet jest wierszem o budowie zamkniętej, posiada określoną liczbę wersów – ukazać fiasko pisania oznaczałoby w tym przypadku konieczność niespełnienia formalnych wymogów, na przykład kończąc po wersie trzynastym. Tymczasem ostatni dystych, niczym sygnał *da capo al fine*, odnosi czytelnika do początku i w ten sposób udanie wieńczy dzieło. Frank<sup>28</sup> podkreśla, że dla Bogan forma poetycka jest narzędziem samopoznania. Diagnostyczny potencjał tkwiący w kunszcie zestawiania słów podług zadanego wzoru pomaga jej opanować emocjonalne wzburzenie, czy też nawet wewnętrzny chaos, nadając mu zamkniętą postać: „Bogan nie wierzyła, że sztuka istnieje po to by «wyrażać» uczucie, ale raczej po to, by ozdabiać je [*grace it*] formą i w ten sposób czynić emocję znośną”. Tym samym poezja, rozumiana jako uszerogowanie stanów wewnętrznego wzburzenia, otrzymuje w przywołanym powyżej wierszu postać sonetu i wymyka się konieczności precyzowania autobiograficznego zakotwiczenia.

## Tradycje i rewolucje

Aby poznać poglądy pisarza na temat: czym jest sztuka i jakie – jeśli da się to sprecyzować – winna stawiać sobie cele, najlepiej sięgać do tworzonych przez niego literatury, tam bowiem spełnia się artystyczny zamysł. Niemniej jednak cenne są również wszelkie odautorskie komentarze, programy, manifesty, które ułatwiają krytykom odkrywanie kolejnych warstw

głębci tekstu i dociekanie intencji, która w zależności od indywidualnego talentu (i szeroko rozumianej recepcji dzieła) albo przynosi sukces, albo kończy się porażką. Bogan pozostawiła po sobie także dorobek krytyczny, głównie w postaci recenzji, ale właśnie na „marginiesach” tych bardzo wyważonych i pisanych bez uczonego zadęcia tekstów wyczytać można szereg spostrzeżeń natury ogólnej, które stanowią cenne, choć nieobligatoryjne, uzupełnienie jej poezji. Świadomie sytuując się poza nurtem wysokiego modernizmu, autorka *Body of this Death* rozumiała oczywiście doniosłość ogromnego jakościowego skoku, jaki dokonał się w anglojęzycznej poezji na przestrzeni dwudziestolecia 1910–1930, tj. od radykalnej modulacji głosu i rewolucji estetycznej wiersza imagistycznego, poprzez ambitnie zakrojone projekty T. S. Eliota i Ezry Pounda, odrodzoną lirykę u Wallace’a Stevensa, aż po precyzyjną sylabicznych wersów Marianne Moore. W tekście „Reading Contemporary Poetry” Bogan przyrównuje ten przełom do rewolucji romantycznej, która wymusiła zerwanie z nadmiernie skonwencjonalizowaną literaturą osiemnastego wieku: „Rewolucja ta zaczęła się od powrotu Wordswortha do naturalnego piękna i prostoty dykcji, od wizjonerstwa Coleridge’a, a następnie objawiła się w marzeniach Shelleya o potężnej i doskonałej jednostce i w bogactwie uczuć Keatsa”<sup>29</sup>. Tak rozumiana poezja posiadała, jak wierzono, siłę i była (w zamierzeniu) narzędziem wywierania realnego wpływu na rzeczywistość. Świadomość człowieka epoki modernizmu była już zbyt wyostrowana, daleko bardziej sceptyczna, by pokładać w słowie bezgraniczną ufność, dlatego poezja „siły” straciła bezpowrotnie rację bytu – „nie jesteśmy w stanie jej odtworzyć”, zauważa Bogan<sup>30</sup>. Aby pozostać wiernym duchowi czasu, należało literaturę zasadniczo przebudować, na nowo określić jej sposoby nazywania pulsującego zmianą świata wokół. Wraz z pojawieniem się tekstów modernistycznych perspektywa oglądu rzeczy uległa znacznemu ograniczeniu, i to w sposób widoczny dla czytelnika, któremu przyznano tym samym ważną rolę w procesie budowania sensu. Poszukiwania nowych form wyrazu wiodły przez eksperyment raczej niż odgórnie przyjętą metodę, bez spójnego i wyczerpującego omówienia tematu, koncentrując się na fragmentach i szczegółach. Ukazywanie świata potrzaskanego, „nieprostego”, było stanowczo wyrażonym sprzeciwem wobec dyskursów, które pretendują do klarownego, jednoznacznego i wartościującego opisu. „Emocjonalny ton poezji uległ obniżeniu”<sup>31</sup>, oddając pole językowi potocznemu, oczyszczonemu ze sztuczności i zbędnego patosu; językowi, który w bezprece-

densowym stopniu zaczęła uważnie przyglądać się samemu sobie, manifestować swoją konwencjonalność. Próbując określić cechy nowej poetyki, Bogan wskazuje na zagęszczenie materii wiersza, obejmujące słownictwo, składnię i formę; odejście od porównania na rzecz metafory; dominację kompozycyjnej zasady opartej na zestawianiu pozornie diametralnie różnych scen i obrazów, co wymuszało na odbiorcy podjęcie wysiłku odszukiwania relacji pomiędzy nimi; oraz wszechobecną ironię. Wiersze straciły w dużej mierze wymiar prywatny, eliminowały punkt widzenia autorskiego „ja” na rzecz wywiedzionej z twórczości Roberta Browninga maski, lub też stawały się po prostu bezosobowe. Poezja, jednym słowem, stała się „trudna”, ale fakt ów nie był celem zamierzonym (z wyjątkiem, być może, Eliota), lecz efektem ubocznym – próbą polepszenia jakości analiz, pragnieniem bardziej adekwatnego przedstawienia doświadczenia. Będąc miłośniczką tradycyjnych form metrycznych, poetka podkreśla również, iż tak charakterystyczny dla początkowej fazy poetyckiego modernizmu entuzjazm dla wiersza wolnego był stosunkowo krótkotrwały. Idea *vers libre* wyrastała z przekonania, że jeśli jednostkowe przeżycie ma zawsze charakter unikatowy, to zasługuje na niepowtarzalny, jemu tylko właściwy kształt artystyczny. Postulat ten nie był w gruncie rzeczy niczym „nowym”, należy go rozumieć jako przedłużenie romantycznej koncepcji formy organicznej, i niewątpliwie stanowił jedną z tych cech nowej poezji, wobec której autorka „Meduzy” była bardzo wstrzeźliwa. Wszystkim miłośnikom poezji, zarówno tej nowej, jak i kanonicznej, Bogan zalecała poddawanie wierszy testowi czytania na głos, miała więc głębokie przekonanie, że o wartości „mowy związanej” decyduje w znacznym stopniu jej muzyczność<sup>32</sup>.

Istotnym elementem, który Bogan często wymienia w swoich analizach literackich, jest pojęcie „atmosfery” („ambience”) lub „aury” wiersza. Wyrażając aprobatę dla badań spod znaku Nowej Krytyki – nowej metody uważnego czytania, która zakładała samowystarczalność utworu literackiego, odrzucała konieczność znajomości kontekstu pozaliterackiego dla jego odczytania i podnosiła interpretację do rangi działalności naukowej – poetka zaznaczała, iż tego typu postępowanie wprowadza szereg „ograniczeń”, ponieważ „[z]adnego wiersza nie da się zredukować do zbioru słownikowych definicji”<sup>33</sup>. Chirurgiczna precyzja „nowych krytyków” prowadzi do nadmiernej intelektualizacji lektury, zapominając, że przeżycie estetyczne ma charakter głównie emocjonalny. „Aura” i „atmosfera”

przynależą oczywiście do obszaru imponderabiliów, definiować ich nie sposób, ale ich niejasny, niedostępny teoretycznym określeniom wymiar jest niezbywalnym składnikiem poezji.

W tekście o znamionym tytule „The Pleasures of Formal Poetry”<sup>34</sup> Bogan podejmuje polemikę z poglądem, jakoby odziedziczone z przeszłości tradycyjne formy poetyckie stanowić miały ograniczenie kreatywności twórcy (punktem odniesienia jest estetyka Williama Carlosa Williamsa). Czy rzeczywiście powrót do wiersza pisanego wedle skodyfikowanych, często bardzo precyzyjnie określonych reguł, musi być jednoznaczny z wyrzeczeniem się wolności? Bogan stanowczo podkreśla, że rytm poezji tkwi w metrum. Uporządkowanie sylab akcentowanych w wersie tchnie węż życie, podobnie jak miarowość podnosi dynamikę marszu na spacerze<sup>35</sup> i dodaje nam ożywczej energii. Metrum oraz rym (szczególnie w funkcji semantycznej, która wiąże się z wartością znaczeniową rymujących się układów wyrazowych) posuwają wiersz „do przodu”, nadając mu potoczności. Sylaby akcentowane w poezji tworzą napięcie – bez napięcia nie ma poezji<sup>36</sup>. Przyjęcie ograniczeń formalnych jest zatem dla niej nie tylko wyzwaniem i koniecznością, ale także sposobem godzenia nowoczesności z tradycją – Bogan nie wierzyła bowiem w możliwość definitywnego odcięcia współczesnego twórcy od dziedzictwa przeszłości:

Prawdziwe rewolucje w sztuce więcej przywracają niż niszczą. Modernistyczna rewolucja w poezji przywróciła wiele funkcji utraconych przez sztukę w opresyjnym okresie wiktoriańskim. Nowoczesna poezja języka angielskiego ponownie stała się złożona, urozmaicona i pouczająca. Nawet jeśli jest mniej „popularna” niż poezja wiktoriańska, zawiera głębsze treści, jest bardziej erudycyjna i cechuje się większą swobodą. Odeszła od prowincjonalnych ograniczeń i dotkniętych ubóstwem regionów duchowości w obszerniejsze „krajny umysłu”. Nie szokuje czytelnika prymitywną sensacją; zajmuje się raczej daniem znaków. Nie dostarcza natychmiastowych pocieszeń ani nie uspokaja. Nie jest zniekształconym i pochlebczym odbiciem naszych nadziei i ambicji, a emocje poety są częstokroć zupełnie obce naszym odczuciom, nie możemy więc w pełni się z nimi identyfikować. Ale, jak stwierdził Herbert Read, prawdziwą funkcją sztuki nie jest bezpośrednio przeniesienie uczuć i doświadczenia z poety na czytelnika, z malarza na oglądającego obraz: „Prawdziwą funkcją sztuki nie jest wyrazić *uczucie* a przekazać *rozumienie*”<sup>37</sup>.

Bogan miała wyostrzoną świadomość faktu, iż tendencja do generowania tylko i wyłącznie *nowych* form i znaczeń w literaturze jest ostatecznie mrzonką; a nawet jeśli byłoby to możliwe, oznaczałoby zanik samego pojęcia tradycji, tej instytucjonalnej ramy sprzyjającej przechowywaniu dziedzictwa przeszłości. Żywiołem tradycji jest bowiem nieustanne powtarzanie tego, co „już było”, w twórczy, oryginalny, zgodny z duchem czasu, sposób. Jeśli dawne treści i formy nie są podejmowane przez nowe pokolenia, tradycja traci żywotność, stając się zbędnym balastem.

\*\*\*

Jej pożegnalny tom zebranych wierszy, *The Blue Estuaries: Poems 1923-1967*, opatrzony jest mottem z Rilkego (którego tłumaczyła i darzyła, obok Yeatsa, wyjątkową estymą):

To, z czym walczymy, jak jest małe,  
Jak wielkie to, co walczy z nami<sup>38</sup>.

Kto wie, czy gdyby Bogan mogła ów dystych napisać sama, nie miałaby wątpliwości co do usytuowania w zdaniu obu przymiotników – być może zamieniając je miejscami otrzymałaby równie intrygujący komunikat, wskazówkę na temat: kim jesteśmy i co nas spotyka? A może obie wersje okazałyby się równie prawdziwe, niezbędne do pełnego *zrozumienia*?

Dla Louise Bogan dar słowa był zarazem klątwą i błogosławieństwem, źródłem rozpacz i zachwytu. Jej pisanie odbywało się w przestrzeni sporu i niezgody, choć było czynnością niezbywalną, kompulsywną. Jej twórczość, tak jak życie, mieni się paradoksem, ale, ostatecznie, czy można pisać, czy można żyć – inaczej?

## Przypisy:

- 1 Wyczerpującą informację biograficzną na temat Bogan przynosi książka E. Frank, *Louise Bogan: A Portrait*, Knopf, New York 1985.
  - 2 Patrz: E. P. Perlmutter, *A Doll's Heart: The Girl in the Poetry of Edna St. Vincent Millay and Louise Bogan*, „*Twentieth Century Literature*”, Vol. 23, No 2 (May, 1977), 157.
  - 3 Ibidem, 165.
  - 4 *What the Woman Lived: Selected Letters of Louise Bogan, 1920–1970*, ed. R. Limmer, Harcourt, New York 1973.
  - 5 Rozwinięcie tematu przynosi artykuł E. Showalter, *Krytyka feministyczna na rozdrożu*, przekł. I. Kalinowska-Blackwood, tłum. przejrzał R. Nycz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2: *Literatura jako produkcja i ideologia. Poststrukturalizm. Badania intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*, wyd. 2 poprawione, Kraków 1996.
  - 6 *Letters of T. S. Eliot*, Vol. 1, 1898–1922, ed. V. Eliot, Mariner Books, 1990, 593.
  - 7 Ch. Beach, *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge University Press, 2003, 72.
  - 8 L. Bogan, *The Blue Estuaries. Poems 1923–1968*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1995, 17.
  - 9 „Kobiety nie mają w sobie dzikości,  
Są raczej przezorne,  
Zadowolone w głębi ściśniętych i gorących serc  
Mogąc jeść zeschnięty chleb.  
Są beczynne, gdy trzeba ruszać w drogę,  
Sztynnieją, gdy trzeba się schylić.  
Ich miłość jest żarliwą pustką,  
Zbyt spięta, to znów zbyt niedbała.  
W każdym szepcie słyszą  
Wrzask i płacz”.
- (przekład własny, J.P.)
- 10 G. Bowles, *Louise Bogan's Aesthetic of Limitation*, Indiana University Press, Bloomington 1987, 35 (przekład własny, J.P.).
  - 11 L. Bogan, op. cit., 26.
  - 12 „Żądając prawa do źródeł mej myśli  
Wspomnij na sidła, które omija  
I mierne wnyki ręką wprawną rozpięte  
By chwytać skuteczniej. Przypomnij żar  
Płomienia – w niszczeniu daremny, i śnieg obfity  
W zamiśle miażdżący. Będę wolna.  
Jakkolwiek się rzucisz próbując mnie kiełznać,  
Oko dostrzeże tylko fiasko próby.  
Usta me, w jednym wprawione aż nadto,  
Ciało na własne się tylko echo nastraja,  
A umysł – dumny, płomienny, szalony  
Ku zawierusze dąży; od tej magii z dala

Co żąda posłuchu, wtulona w wiatr, rzuci się  
W wolność: niebo granatem nabrzmiałe”.

(przekład własny, J.P.)

- 13 Chodzi tu przede wszystkim o W. Isera i jego sformułowanie „apelatywna struktura tekstu” w artykule *Proces czytania. Perspektywa fenomenologiczna*, przekł. W. Bialik, [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w RFN. Antologia*, red. H. Orłowski, Warszawa 1986, 225.

14 L. Bogan, op. cit., 4.

15 Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, 434.

16 Ibidem, 437.

- 17 „Przybyłam do domu, w jaskini drzew,  
Z twarzą utkwioną w błękicie.  
Wszystko drgnęło, dzwon bić był gotów,  
Ruszyło się słońce, mignęło odbicie.  
Gdy nagle nagie oczy przede mną, jak zjawa,  
I włosy syczące  
To w oknie, to raptem w drzwiach,  
Ten martwy szklany wzrok, te węże na czole  
Przestrzeń zawłaszczające.  
Oto na zawsze martwa scena.  
Żaden ruch nie ogarnie rzeczy.

Koniec nie przyniesie olśnienia,  
Ostrości deszcz nie zniweczy.  
Woda jak zawsze opadnie, i na zawsze się wstrzyma  
Dźwięku nie wyda w zawieszeniu dzwon  
Trawa wyrastać będzie na pasze  
– Głębokiej ziemi plon.  
I stać tutaj będę jak cień  
W ten dzień stateczny, wspaniały,  
Oglądać pył żółty wzniecony przez wiatr  
W powietrzu znieruchomiły”.

(przekład własny, J.P.)

- 18 Ch. Colasurdo, *The Dramatic Ambivalence of Self in the Poetry of Louise Bogan*, „Tulsa Studies in Women’s Literature”, Vol. 13, No 2 (Autumn 1994), 345.

19 J. Ridgeway, *Louise Bogan*, Boston, Twayne 1984, 37.

20 Ch. Colasurdo, op. cit., 346-348.

21 W. H. Auden, *Collected Poems*, Vintage International, New York 1992, 201.

„Sztuka to *fait accompli*

...

Przedstawia

Wcześniej przeżyte doświadczenie  
Poprzez konwencję, która kreuje  
Autonomiczne, zamknięte stany.  
[Jest]

Algebraiczną formułą,  
Abstrakcyjnym modelem zdarzeń”.

(przekład własny, J.P.)

- 22 Ch. Colasurdo, op. cit., 347.  
23 L. Bogan, op. cit., 72.  
24 „Rzucałam się z boku na bok, obraz gonił obraz, byle cię utrwalić,  
Wszystko daremnie; dla ciebie rymy brzmieć nie chcą (...).

W tym moja zasługa, że cię ogłosić nie mogę,  
Że wchłania cię moja siła, moja ambicja,  
Że jestem ci drugą połową, i że poczyna się z nas cisza”.

(przekład własny, J.P.)

- 25 L. Bogan, op. cit., 66.  
26 „Teraz, strofo przeświećta, heroiczna formo,  
Bądź mi posłuszna, niech kochać cię będzie mi wolno.

Miaro stanowcza, pieśni wspaniała, teraz ty, wreszcie,  
To pokaż światu, żeś niżli ja mocniejsza”.

(przekład własny, J.P.)

- 27 Ch. Colasurdo, op. cit., 354.  
28 E. Frank, op. cit., 247.  
29 L. Bogan, *Reading Contemporary Poetry*, „College English”, Vol. 14, No 5 (Feb., 1953),  
255 (przekład własny, J.P.).  
30 Ibidem, 255.  
31 Ibidem, 256.  
32 Ibidem, 257.  
33 Ibidem.  
34 L. Bogan, *The Pleasures of Formal Poetry*, [w:] *The Poet's Work: 29 Poets on the Origins and  
Practice of Their Art*, ed. R. Gibbons, University of Chicago Press, 1979, 201-214.  
35 Ibidem, 206.  
36 Ibidem, 211.  
37 L. Bogan, *Reading Contemporary...*, 260 (przekład własny, J.P.).  
38 R. M. Rilke, *Poezje*, przekł. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, 67.