
■ MICHAŁ BZINKOWSKI

O POSZUKIWANIU I ODNAJDYWANIU PUSTKI. WOKÓŁ ANTYCZNYCH PEREGRYNACJI JORGOSA SEFERISA

Wysiadając pewnego wiosennego popołudnia na stacji metra Piccadilly Circus przy placu o tej samej nazwie, w samym sercu Londynu, przypomniałem sobie fotografię, która zdobi okładkę wydanej właśnie biografii Jorgosa Seferisa¹: starszy pan o okrągłej twarzy, spokojnym spojrzeniu i nieznacznym uśmiechu, jakby trochę niepewny, stojący w płaszczu i angielskim meloniku przed pomnikiem „amorka” na Piccadilly Circus (Beaton 2003). Pomyślałem wówczas: co zostało w kulturze europejskiej z wierszy greckiego mistrza, który nie tylko – jak się powszechnie uważa – zrewolucjonizował poezję grecką i wprowadził literaturę grecką do Europy, ale także pokazał światu inną Grecję? Współczesna Hellada z jego wierszy to nie słoneczny kraj gajów oliwnych i rozległych plaż ani zagubiona Arkadia. Grecja Seferisa to kraj przeklęty, pełen okaleczonych posągów i spękanych marmurów, a jej mieszkańcy to żeglarze bez pracy, dryfujący na roztrzaskanych okrętach zmierzających donikąd, bezskutecznie próbujący nawiązać kontakt z klasyczną przeszłością.

Chciałbym tu poruszyć kilka kwestii, które zwykle umykają badaczom współczesnej literatury europejskiej, zwłaszcza zajmującym się problematyką mitu w poezji. Twierdzę, że specyfika greckiej tradycji literackiej i dziedzictwa antycznego nie poddaje się jednoznacznym klasyfikacjom i nie pozwala umieścić się łatwo, w sposób konwencjonalny, w nurcie dwudziestowiecznej literatury europejskiej. Postaram się zatem odpowiedzieć przede wszystkim na pytanie, na czym owa specyfika polega oraz

¹ Jorgos Seferis (1900–1971), pierwszy grecki laureat literackiej Nagrody Nobla w 1963 roku.

w jaki sposób współczesny Grek może czerpać z wielowiekowego dziedzictwa literackiego. Ponadto spróbuję rzucić nieco światła na funkcję, jaką pełni język grecki, będący w użyciu bez przerwy od ponad trzech tysięcy lat. Istotne będzie także określenie roli aluzji mitologicznych w przedstawionych tu przeze mnie wierszach. Na koniec spróbuję pokazać, z jakimi trudnościami musi zmagać się tłumacz poezji nowogreckiej.

Początkowo zafascynowany francuskim i anglosaskim symbolizmem przełomu wieków (Wajenas 1979: 105–184), Jorgos Seferis w roku 1931 wydaje swój pierwszy zbiór *Στροφή*² w niewielkim nakładzie dwustu egzemplarzy. Pelen nawiązań do „poezji czystej”, podobnie zresztą jak napisany parę lat później poemat *Ερωτικός λόγος* (Rzecz o miłości), zbiór ten nie stanowi jeszcze całkowicie dojrzałego i oryginalnego dzieła, jak się powszechnie uważa³. Dopiero powstały w latach 1933–34 poemat o nieprzetłumaczalnym tytule *Μυθιστόρημα*⁴ w znacznej mierze decyduje moim zdaniem o wielkości poety, jego wpływie na współczesnych i oddźwięku, który jego poezja miała w literaturze europejskiej.

W związku z tym, że większość z przedstawionych w „Przekładańcu” wierszy Jorgosa Seferisa pochodzi właśnie ze zbioru *Mithistorima*, czytelnikom należy się kilka słów wprowadzenia nie tylko w problematykę całości, ale także w kwestię reminiscencji antycznych. Dopiero w tym zbiorze bowiem poeta rozpoczyna na dobre podróż, której cel wydaje się nie do końca określony i której sens wyjaśnia się dopiero w późniejszych wierszach. Podróż ta jest zaprzeczeniem idei podróży. Podczas niej funkcję statku pełnią opowieści mitologiczne starożytnych Greków, a żeglarzami są wszyscy poszukujący „Grecji prawdziwej”: wszyscy Grecy, dla których Grecja pozostaje ideą bez formy i którzy nieustannie zadają sobie pytanie „Kim jesteśmy?”.

² Gr. *Στροφή* oznacza zarówno „zwrot” jak i „strofę”. Kostis Palamas, poeta o pokolenie starszy od Seferisa, pisał: „Jest to zwrot, jaki czyni nagle nasza nowa poezja” (cyt. za: Chadzinikolau 1985: 141).

³ Inaczej twierdzi M. Vitti w monografii na temat „pokolenia roku 30”: *Η γενιά του τριάντα*, Αθήνα 2004: 105.

⁴ Z braku bardziej adekwatnego określenia pozostawiam tytuł w transkrypcji fonetycznej, podobnie jak to czynią krytycy literatury. Polscy tłumacze literatury nowogreckiej sugerowali następujące tytuły: „Mityczna historia” (Strasburger 1995: 124), „Opowieść” (Chadzinikolau 1985: 142) oraz „Legenda” (Kubiak 1995: 121). Tytuł składa się w istocie z dwóch wyrazów: *μύθος* i *ιστορία*, których sens Seferis wyjaśnia w sposób następujący: „*Mithos* dlatego, że wykorzystałem w sposób dosyć jasny pewną mitologię; *istoria* dlatego, że starałem się wyrazić, z niejaką spójnością, sytuację tak niezależną ode mnie jak bohaterowie powieści”.

Nie jest rzeczą łatwą określić, jaka jest główna tematyka poematu *Mithistorima* ani co łączy składające się na niego dwadzieścia cztery pieśni. Przesadą byłoby twierdzić – jak chcą badacze – że jest to tytułowy mit i historia: obok oczywistych i zawołanych aluzji do greckiej tradycji mitologicznej i greckiej historii, w poemacie mieszczą się liryki bardzo osobiste, w których na próżno doszukiwać się powyższych wyznaczników. Refleksja osobista niezmiennie przeplata się tu z refleksją ogólną, a podmiot liryczny wyrażony w pierwszej osobie liczby mnogiej, zadając rozliczne pytania bez odpowiedzi, rozważa losy zbiorowe czy to narodu greckiego, czy to całej ludzkości.

Utwór sprawia wrażenie wielobarwnej mozaiki, przywołując na myśl poematy T.S. Eliota i W.B. Yeatsa, których Seferis uważał za swych mistrzów i tłumaczył na język grecki. Właśnie owa „mozaikowość” paradoksalnie decyduje o zwartości poematu. Wiersze I i XXIV bez wątpienia stanowią ramę kompozycyjną dzieła Seferisa, początek i koniec, punkt wyjścia i ostatnią prośbę podmiotu lirycznego, lecz próba ułożenia w logiczną całość i ciąg przyczynowo-skutkowy pozostałych wierszy cyklu, a także podejmowane przez badaczy próby korelacji Seferisowych pieśni z dwudziestu czterema pieśniami Homerowej *Odysei*, skazane są na niepowodzenie. Jak kawałki mozaiki, poszczególne wiersze można układać w dowolnej kolejności, za każdym razem tworząc nowy, niepowtarzalny obraz. Ten, według mnie, świadomy zabieg poety jest nie tylko chwytem kompozycyjnym. Technika ta ma swoje uzasadnienie w wymowie całego utworu.

Dominujący w cyklu motyw rozbicia człowieka, braku oparcia, niemożności spełnienia i nawiązania kontaktu, znajduje swój wyraz w specyficznie Seferisowych obrazach. Postacie w wierszach tego poety – czy są to towarzysze Odysa, czy współcześni argonauci – podróżują na statkach, które nie tylko są potrzaskane i zbutwiałe, ale też nie mogą wypłynąć na otwarte morze i tkwią w porcie. Podróże, nawet jeśli się rozpoczynają, nie mają końca, jak w wierszu *Argonauci: Przybiliśmy do brzegów pełnych nocnych woni/ śpiewu ptaków, wód, które zostawiły na dłoniach/ pamięć wielkiego szczęścia./ Lecz podróże się nie kończyły.*

Nie jestem pewien, czy można w sposób jednoznaczny określić cel Seferisowej wędrówki. Badacze poezji Seferisa główny cel owych podróży upatrują w poszukiwaniu tożsamości narodowej przez współczesnych Greków. Echa tzw. katastrofy małoazjatyckiej z 1923 roku, jednej z większych katastrof geopolitycznych XX wieku przed II wojną

światową⁵, powracają często u Seferisa i twórców całego „pokolenia roku 30.”⁶. Motyw opuszczenia, pozostawienia domu, odjazdu przyjaciół, nieobecności bliskich, niemal obsesyjnie powracający w twórczości greckiego poety, dowodzi, że odniesienie się do wspomnianego wydarzenia musiało być dla niego niezwykle istotne. Przesadą byłoby jednak twierdzić, że głównym zamiarem Seferisa było pokazanie „uszczipłonego hellenizmu”⁷ i jego tragicznych dla Greków konsekwencji. Warto zacytować zdanie samego poety, który, odżegnując się od tego rodzaju jednoznacznych odczytań wiersza *Argonauci*, pisał do Roberta Levesque’a, tłumacza jego poezji na język francuski: „los Greków i współczesnego człowieka jest sam w sobie tak tragiczny i pozbawiony nadziei, że taki rozlew krwi jak w Smyrnie w roku 1922 nie jest w rzeczywistości niczym innym jak tylko okrutnym epizodem poważniejszej Odysei”⁸.

Rozumienie poematu należy rozszerzyć i wyjść poza interpretację narodową w kierunku rozważań na temat człowieka współczesnego, który nie może znaleźć dla siebie miejsca, człowieka pozbawionego oparcia, bliskiego Eliotowskiemu człowiekowi wydrążonemu (*hollow man*). U Seferisa to nie sam człowiek jest pusty, jak pisze poeta w wierszu *Santorini*, który powstał w tym samym czasie co poemat *Mithistorima: wyschła miłość/ w dziurawych duszach*. Dusze współczesnych są dziurawe (τρύπιες), nic w nich nie pozostaje, wszystko ulatnia się z nich bezpowrotnie. Człowiek, podobnie jak antyczne posągi, jest rozbity. Tak ujmuje to Seferis w przejmującym haiku:

Jak pozbierać
tysiąc kawałków
każdego człowieka?

⁵ Na mocy traktatu w Lozannie doszło do tzw. wymiany ludności między Grecją a Turcją. Szacuje się, że do opuszczenia domów zmuszono około dwóch milionów ludzi, w tym półtora miliona ludności pochodzenia greckiego.

⁶ Gr. *η γενιά του Τριάντα* – „pokolenie roku 30.” lub „pokolenie lat 30.”, pokolenie twórców, których debiut przypadł na lata trzydzieste. Jorgos Seferis uważany był za jednego z prekursorów ruchu i najwybitniejszego jego przedstawiciela. Spośród innych znamiennych twórców można wymienić Jannisa Ritsosa (1909–1990), Odiseasa Elitisa (1911–1996, laureat literackiej Nagrody Nobla w 1979), Nikiforosa Wretakosa (1911–1990) czy Ritę Bumi-Papá (1906–1984).

⁷ Grecja bezpowrotnie utraciła tereny w Azji Mniejszej związane od tysiącleci z cywilizacją i kulturą helleńską.

⁸ Tłumaczenie M.B, wg. Karandonis 1963: 128.

Seferisowy człowiek nieustannie szuka; a nigdzie nie znajdując pomocy, zwraca się o radę do zmarłych. Motyw swoistej nekromancji, której pierwowzorem jest bez wątpienia epizod z XI księgi *Odysei*, pojawia się wielokrotnie w twórczości poety. Bohater Seferisa, podobnie jak Homerowy Odys, ilekroć tkwi w sytuacji bez wyjścia, spogląda w zaświaty, u zmarłych poszukując mądrych wskazówek, które pozwoliłyby mu ruszyć dalej. Jednocześnie można odnieść wrażenie, że w tym nastroju stagnacji i zrezygnowania pobrzmiewają echa francuskich symbolistów, początkowo tak bliskich Seferisowi. Bez wątpienia widać też wpływ Kostasa Kariotakisa, najbardziej popularnego poety z greckiego dwudziestolecia międzywojennego, twórcy dekadentycznej odmiany poezji neoromantycznej. Zapożyczenia – czy może raczej reminiscencje – ograniczają się do pewnego nastroju, w jakim znajduje się podmiot liryczny poematu. Owa nieustanna podróż i brak pomocy znajdują swój przejmujący wyraz w ostatniej części cyklu: *Tu kończą się dzieła morza, dzieła miłości...*

Zakończenie poematu zwraca uwagę czytelnika na kolejną z możliwości interpretacyjnych całości dzieła. Jak twierdzą niektórzy badacze, to właśnie miłość i jej tragiczne komplikacje są główną treścią utworu. Mimo że takie twierdzenie wydaje się mocno przesadzone i nie może się z nim w pełni zgodzić, zawiera ziarno prawdy. Jeżeli spojrzymy na niektóre liryki pod tym kątem, ich zrozumienie staje się łatwiejsze. I tak nasycony subtelnym erotyzmem wiersz II oraz *pelen zapachów i nocnych woni* obraz nocy z *Argonautów* czy dłoń ukochanej zrywającej stokrotkę (część XVI) mogą sugerować, że bohater utworu jest nieustannie atakowany przez wspomnienia, które wzmagają uczucie pustki i osamotnienia. Taka też w moim przekonaniu jest rola miłości w poemacie *Mithistorima*. Echa miłości, niegdyś szczęśliwej, teraz gorzkiej, pojawiają się już wcześniej w poezji Seferisa. Miłość przeistacza się w coś namacalnego, coś, czego można dotknąć, ale co równocześnie jest w jakiś sposób obce i niedostępne:

W morskich jaskiniach
jest pragnienie, jest miłość
jest ekstaza,
wszystkie twarde jak muszle
możesz je trzymać w dłoni.⁹

Brak miłości i dręczące wspomnienia wzmagają poczucie wszechogarniającej pustki i stagnacji wyznaczających egzystencję podmiotu li-

⁹ Fragment cyklu *Σχέδια για ένα καλοκαίρι*, *Szkice o lecie*.

rycznego całego cyklu. Przyjrzyjmy się teraz bliżej treści kilku przedstawionych w „Przekładańcu” wierszy.

Wiersz IX poematu *Mithistorima* zaczyna się obrazem daremno oczekiwania na rozpoczęcie podróży. Bohater utworu jest zupełnie sam, wszyscy przyjaciele go opuścili (w. 1–4). Zdany tylko na siebie, próbuje zebrać siły, by opuścić port (w. 5–6), ale wszystko zdaje się działać przeciwko niemu. A choćby udało mu się wypłynąć, na morzu czekają na niego rozliczne niebezpieczeństwa (w. 7–8). Może jednak należy rozumieć wyrażenie *zapach soli innego sztormu* (*μυρωδιά/ του αλατιού της άλλης τρικυμίας*) jako odniesienie do przeszłości? (Capri-Karka 1982: 247; 1985: 44). Przywołuje ono bowiem na myśl obraz statków, które przetrzymały już sztormy, a teraz w przystani roztaczają zapach soli. Tym samym niemożność podjęcia decyzji może być spowodowana dręczącym wspomnieniem, wizją minionej podróży, z góry skazanej na katastrofę. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy jest to reminiscencja słów z pierwszego utworu w zbiorze, w których pojawia się obraz powrotu po nieudanej podróży: *Powróciliśmy do domów przygnębieni/ bezsilni, z ustami splekanymi/ od smaku rdzy i soli* (w. 8–10). Jeżeli podmiot liryczny wiersza wciąż ma przed oczyma wizję klęski, to może, zdając sobie sprawę, że grozi mu kolejna porażka, nie jest w stanie wykonać żadnego ruchu? Taka interpretacja uzasadniałaby początkowe wersy utworu IX, w których bohater zdecydowanie stwierdza: *nie mogę już czekać* (*δεν μπορώ πια να περιμένω*), ale potem nie potrafi podjąć działania, chociaż dostrzega jego konieczność.

Wrażenie wewnętrznej pustki, które towarzyszy bohaterowi wiersza, nie wynika wyłącznie z samotności, ale też z głębszego poczucia zatracenia i rozproszenia duszy (Beaton 1991: 99). Bohater zdaje się sięgać wzrokiem w inny wymiar, szukać odpowiedzi na dręczące pytania poza otaczającą go rzeczywistością. Nieoczekiwanie perspektywa rozszerza się i obejmuje płaszczyznę mityczną: *Gwiazdy nocy zwracają me myśli ku oczekiwaniu/ Odysa na zmarłych wśród asfodeli./ Wśród asfodeli, gdy tam przybiliśmy, pragnęliśmy znaleźć/ łąkę, która widziała Adonisa zranionego* (w. 13–16). Obraz asfodelowej łąki sugeruje, że bohater wiersza jest opuszczony przez wszystkich niczym Odys, który starał się dowiedzieć od zmarłych, jak dotrzeć do Itaki. Bohater Seferisa szuka odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób mógłby wyruszyć i zostawić za sobą stary port. Nawiązanie w ostatnim wersie do mitu o Adonisie, jak się wydaje, potwierdza wyrażone wcześniej pragnienie odrodzenia się: *by moje ciało na nowo odżyło* (*να ζωντανέψει το κορμί μου*). Tak oto dwie opowieści mityczne splatają się ze sobą. Poczucie osamotnienia

i niemożności wyruszenia w podróż znajduje swój odpowiednik w mitycznej opowieści o Odysie, który ostatnią szansę osiągnięcia celu dostrzega w kontakcie ze zmarłymi. Z drugiej strony, pragnienie odrodzenia się, gdyż tylko wtedy będzie można znów rozpocząć życie, łączy się z mitem wegetacyjnym o umierającym i odradzającym się na nowo Adonisie.

Uwagę zwraca sceneria, która początkowo wydaje się na wskroś współczesna, w ostatnich wersach jednak za pośrednictwem mitu przekształca się w przestrzeń ponadczasową. Jeśli można ten wiersz odczytywać jako aluzję do współczesnej Seferisowi Hellady, to być może poeta wskazuje, jak wielką wagę powinno mieć spojrzenie na historyczną przeszłość Grecji. Tylko ujrzanie całości wielowiekowej historii własnego kraju pozwoli odnaleźć *łukę, która widziała zranionego Adonisa*, co w metaforycznym znaczeniu zapewne należałoby rozumieć jako ponowne odrodzenie Grecji. Jest to z pewnością tylko jedna z licznych możliwości interpretacyjnych, znajduje ona jednak potwierdzenie w wymowie całego poematu.

Tytuł części XII zbioru, *Butelka w morzu* (*Μποτίλια στο πέλαγο*), jest aluzją do twórczości przyjaciela Seferisa, kapitana i poety D.I. Andoniu, który w ten sposób określał swoje wiersze (Beaton 1991: 101). Zgodnie z powszechnie znaną tradycją wiadomość w rzuconej do morza butelce jest ostatnią nadzieją żeglarzy, którzy zrzędzeniem losu znaleźli się na bezludnej wyspie. Podążając tym tropem, można się spodziewać następnego w zbiorze *Mithistórima* wiersza przesyconego uczuciem samotności, odosobnienia i braku oparcia.

Opisywane miejsce wygląda w istocie jak bezludna wyspa, pustkowie, na którym nie widać żadnego ruchu. Bez wątplenia jest to typowy dla Grecji, a zwłaszcza dla wybrzeży wysp Morza Egejskiego, pejzaż, który żeglarze oglądają wielokrotnie podczas żeglugi. Wśród samotnych kapliczek i bielonych wapnem domów pojawiają się jednak podróżnicy, którzy nie do końca tutaj pasują. Ich przybycie burzy iluzję realności i odsyła do świata symbolicznego, osadzonego w warstwie antycznego mitu: *Tutaj zarzuciliśmy kotwicę, by przedłużyć złamane wiosła...* Nie ulega wątpliwości, że owi anachroniczni podróżnicy wyczerpani podróżą, przybijający do brzegu, by naprawić wiosła, bardziej przypominają Odysa i jego towarzyszy niż współczesnych żeglarzy. Złowrogie wody, które podczas podróży przysporzyły im zmartwień (*Η θάλασσα που μας πίκρανε*, w. 12), wydają się teraz dziwnie spokojne, jakby morze uśmierzyła jakaś zewnętrzna, boska moc. *Bezkrzesna cisza* (*απέραντη γαλήνη*), jaka panuje wokoło, zdaje się to potwierdzać. Morze jest *nieprzeniknione* (*ανεξερεύνητη*): z jednej strony dla

tego, że wciąż nie widać końca podróży i nie wiadomo, co może spotkać żeglarzy na jej dalszych etapach. Z drugiej zaś strony powyższy epitet podkreśla symboliczny wymiar podróży, w której świat współczesny zostaje spojony ze światem starożytnym za pośrednictwem mitu. Dobitnym wyrazem nakładania się na siebie dwóch wymiarów czasowych może być wspomnienie o najmłodszym (*ο μικρότερος*) towarzyszu podróży.

Najmłodszym z towarzyszy Odysa był Elpenor, który zginął tragicznie na wyspie czarodziejki Kirke – spadł z dachu i złamał sobie kark¹⁰. W wierszu *Butelka w morzu* nie ginie on wprawdzie, ale się gubi (*χάθηκε*) po wygranej w kości (w. 14–16); podobnie jak u Homera, towarzysze odpływają bez niego (w. 17). Nie jest natomiast do końca jasne, dlaczego Elpenor gra w kości: być może oznacza to, że mimo wygranej musi umrzeć? Jak słusznie zauważa C. Capri-Karka, wygrana przez niego moneta może być kolejną subtelną aluzją do starożytnej mitologii (Capri-Karka 1982: 251; 1985: 48). Chodzi oczywiście o monetę, którą według wierzeń starożytnych Greków dusze zmarłych musiały płacić podziemnemu przewoźnikowi Charonowi za przewóz przez Acheront (Grimal 1990: 61). Zrozumienie wygranej Elpenora, która paradoksalnie okazuje się przegraną, staje się zatem o wiele łatwiejsze: najmłodszy z towarzyszy Odysa wygrywa monetę, co w znaczeniu symbolicznym wydaje się równoznaczne z utratą życia.

Moim zdaniem w cytowanym wyżej passusie wiersza *Butelka w morzu* można odnaleźć też aluzje do innego mitu morskiego starożytnej Grecji, mianowicie wyprawy Argonautów po złote runo. Jedna z wersji mitu przekazana przez Apolloniosa Rodyjskiego mówi o tym, że w wyprawie towarzyszył Heraklesowi niejaki Hylas, chłopiec o wyjątkowej urodzie, który był najmłodszy ze wszystkich uczestników, dopiero bowiem wchodził w wiek młodzieńczy¹¹. Epizod z Hylasem w *Argonautykach* Apolloniosa (I, 1207–1362) przynosi więcej szczegółów zgodnych z treścią utworu Seferisa. Otóż w epizodzie tym Argonauci, chcąc nadrobić stracony czas i przyspieszyć żeglugę, urządzają zawody w wiosłowaniu; Herakles łamie wiosło i w czasie postoju udaje się do lasu, by zdobyć materiał przydatny do sporządzenia nowego wiosła (I, 1187–1206). W tym samym czasie Hylas, który rusza do lasu na poszukiwanie źródła, po drodze wpada do

¹⁰ *Odyseja* 10, 552–660.

¹¹ Ap. Rhod., *Argonautica* I, 132. Według wersji Apolloniosa Herakles zabił Theidamasa, króla Dryopów, a potem przygarnął i wychował jego syna Hylasa, młodzieńca o niezwyklej urodzie.

wody, zdąży jednak wydać jeszcze zduszony okrzyk (I,1207–1239)¹². Gdy Polyphem z Heraklesem szukają zagubionego chłopca, reszta drużyny, nie zauważywszy ich nieobecności, odpływa z wyspy, korzystając z pomyślnego wiatru wiejącego w ciemnościach.

Sieć aluzji do przywołanego passusu z *Argonautyk* jest zdumiewająca. Interesujące, że żaden z badaczy zajmujących się poezją Seferisa nie zwraca uwagi na odniesienia do mitu o Argonautach w utworze *Butelka w morzu*. Herakles udający się na ląd, by naprawić wiosło, Hylas gubiący się w lesie i utopiony w jeziorze, Argonauci odpływający z wyspy bez kilku towarzyszy, o których po prostu zapomnieli – wszystko to dowodzi, że Seferis znał i miał w pamięci ten epizod.

W sposób niezwykle kunsztowny Seferis łączy dwa podobne do siebie wątki mitologiczne z podróży Odysa i wyprawy Argonautów. Oba antyczne mity morskie pojawiają się w wierszu w scenerii współczesnej Grecji, a starożytni żeglarze przybijający do jednej z wysp greckich subtelną nicią wiążą ze sobą przeszłość i teraźniejszość. Podróż przez historię Grecji jest jednak dla poety pełna goryczy. Kolejne wyspy – czy mijane w czasie żeglugi (jak w wierszu *Argonauci*), czy będące przystanią dla znużonych podróżą żeglarzy – niosą ze sobą jedynie rozczarowanie i utratę towarzyszy. Cel podróży wydaje się tak samo odległy jak na początku. Po raz kolejny podróżnicy wsiadają na okręt, by odpłynąć w poszukiwaniu wciąż umykającego im celu. Nie zadali sobie nawet trudu, żeby naprawić wiosła (w. 10). *Żegluga ze złamanymi wiosłami* (σπασμένα κουπιά) wydaje się decyzją nie tylko pełną desperacji, ale wprost pozbawioną sensu. Z drugiej jednak strony chęć naprawy wiosła za wszelką cenę również może być powodem nieszczęścia: Hylas ginie w chwili, kiedy jego przyjaciel zajęty jest poszukiwaniem drzewka nadającego się na wiosło. Czy tym samym Seferis mówi, że przeszłości, której symbolem mogłoby być złamane wiosło, nie da się naprawić? Podróżnicy z jego wiersza kontynuują podróż obciążeni balastem przeszłości, której w żaden sposób nie można zmienić, z którą trzeba żyć. Na poziomie historii współczesnej ta implikacja wydaje się zrozumiała. Poszukiwanie tożsamości narodowej i miejsca współczesnych Greków w świecie nie może być oparte tylko na próbie ożywienia starożytnej klasycznej przeszłości, której symbolem są złamane wiosła. Ta droga – jak można zauważyć na przykładzie wiersza *Butelka w morzu* – nieuchronnie prowadzi donikąd.

¹² Według innej wersji mitu Hylas zostaje wciągnięty do wody przez nimfy, które zachwyciły się jego urodą – zob. Grimal 1990: 149.

Tytuł części XVII poematu, *Astyanaks*, stanowi bezpośrednio odniesienie do mitu o wojnie trojańskiej, Astyanaks był bowiem wnukiem króla Trojan, Priama, synem Andromachy. Istnieje kilka wersji wątku o Astyanaksie. Według jednej z nich chłopiec został jako niewolnik wywieziony z matką na statku, według innej zginął zrzucony przez Neoptolemosa z murów Troi¹³, co miało być przypieczeniem klęski Trojan. Los najmłodszego syna Hektora jest także tematem tragedii Eurypidesa *Trojanki*, w której czytamy między innymi o okolicznościach jego tragicznej śmierci¹⁴.

W samym wierszu Seferisa jest jednak niewiele nawiązań do mitu trojańskiego. Nie wiadomo dokładnie, kto jest w nim osobą mówiącą, a kto adresatem słów (Beaton 1991: 104). Wydaje się, że ktoś odchodzi z pola bitwy, a ja liryczne prosi go, by koniecznie zabrał ze sobą chłopca (w. 1–6). Jedynie pierwszy i trzeci wers mogą być odniesieniem do wojny trojańskiej. Obraz trąb grających do boju, lśniącej broni i spocynych koni sugeruje, że Astyanaks urodził się właśnie w czasie zmagania bitewnych. Nie mogło być inaczej, zważywszy, że mityczna wojna trojańska trwała dziesięć lat.

Pierwszą strofę wiersza przenika przeczucie zbliżającej się klęski, nieuchronnego nieszczęścia. Obraz wojny wywołany przez wspomnienie mitycznych zmagania między Achajami a Trojanami może dotyczyć rzeczywistego konfliktu, który miał miejsce kilka lat przed powstaniem tego wiersza, a którego widmo wciąż powraca do Seferisa (Capri-Karka 1982: 260; 1985: 53; Beaton 1991: 104). Paralela z klęską Greków zamieszkujących Azję Mniejszą w 1922 roku znajduje uzasadnienie w tonacji wiersza XVII, a także w poetyce całego cyklu *Mithistorima*. Seferis zapewne wskazuje na ironię historii: role zwycięzców i pokonanych się odwróciły – wówczas Grecy zdobywali tereny leżące na wybrzeżach Azji Mniejszej, teraz sami zostali pokonani i zmuszeni do powrotu na tereny Grecji właściwej. Choć nie ma tu wyraźnych ani bezpośrednich odniesień do współczesnego konfliktu, taka interpretacja jest uzasadniona. Łącznikiem między światem starożytnym a współczesnym, między tysiącletnimi lat historii, jest w tym wierszu bez wątpienia przyroda (w. 7–11). Długowieczne drzewa oliwne (*οι ελιές*) i ich poskręcane pnie są milczącymi świadkami historii Hellady. Wydaje się, że równocześnie mogą stanowić symbol wszystkich przodków, którzy przez stulecia walczyli o utrzymanie tradycji (Capri-Karka 1982: 260; Kohler 1985: 389–390).

¹³ *Iliada* VI, 402–3.

¹⁴ Eurypides, *Trojanki* 1118–1121.

Dzięki ich wysiłkom przetrwał kraj i kultura (w. 9). Dusze, *które znały swą modlitwę* (*γνώριζαν την πρόσευχή τους*), to wszyscy żyjący w zgodzie z otaczającym ich światem, ci, których zawsze wspierała mocna i zakorzeniona w tradycji wiara.

W ostatniej strofie powraca błagalnie o ocalenie chłopca. W chaosie wojny właśnie małe dziecko powinno ocaleć przede wszystkim (w. 12–17), co wyjaśnione jest w ostatnim wersie. Prośba do odchodzącego, aby *uważnie przyglądał się drzewom* (*να μελετά τα δέντρα*), stanowi główne przesłanie utworu. Przynajmniej dwie interpretacje są prawdopodobne. Z jednej strony ostatnie słowa mogą nawiązywać do drzew oliwnych, o których była mowa w poprzedniej strofie (w. 7). W tym sensie badanie drzew to poznanie przeszłości, zajmowanie się historią i wyciąganie wniosków, by zapobiegać następnym konfliktom i przelewowi krwi. Możliwa jest też inna, szersza interpretacja. Drzewa umiejscowione w obrazie wojny, krwi i chaosu są reprezentantami całej przyrody, stanowią symbol harmonii i porządku. W ten sposób można by rozszerzyć interpretację wiersza na całą perspektywę historii Grecji. Poszukiwanie własnej tożsamości narodowej, próba określenia w pełnych zarysach, czym jest współczesna Hella-da, jest procesem długotrwałym.

Utwór XX ze zbioru *Mithistórima* początkowo nie był poprzedzony żadnym tytułem. Po raz pierwszy tytuł *Andromeda*, ujęty zresztą w nawias kwadratowy, pojawił się w przekładzie francuskim, dodany przez Seferisa na prośbę Roberta Levesque'a, wydawcy jego przekładów, a następnie w wydaniu angielskim (Capri-Karka 1982: 264). Spowodowane było to w dużej mierze trudnościami w rozumieniu wiersza, który tłumaczom, krytykom, jak i czytelnikom wydał się nie do końca komunikatywny. Seferis bowiem w subtelny sposób łączy w tym utworze różne mity o wspólnych wątkach. Choć tytuł sugeruje, że głównym odniesieniem będzie historia Andromedy przykutej do skały jako żer dla potwora morskiego, pierwsze wersy zdają się tylko częściowo potwierdzać takie przypuszczenie: *W mej piersi rana znów się otwiera/ gdy gwiazdy zachodzą i łączą się z moim ciałem.* (w. 1–2). Uwaga o zachodzących gwiazdach (*όταν χαμηλώνουν τ' άστρα*) łączących się z ciałem może stanowić dalekie nawiązanie do dalszych losów Andromedy, która według mitologicznej tradycji miała zostać zamieniona przez Atenę w konstelację. Bez wątplenia wzmianka o ranie (*πληγή*) wywołuje skojarzenie z innym znanym wątkiem mitycznym, w którym postać zostaje przykuta do skały. Według tradycji antycznej w ten sposób za wykradzenie świętego ognia z rydwanu Słońca ukarany został

Prometeusz. Jak się jednak okazuje, podmiotem lirycznym jest kobieta, przypuszczalnie tytułowa mityczna Andromeda: *przywiązana do skały, która przez mój ból stała się moja* (w. 7). W jej usta poeta wkłada natomiast słowa, które odsyłają do trzeciej z kolei historii mitycznej w tym utworze: *Morze, morze, któż je zdoła wyczerpać?* (w. 5). Słowa, wypowiedziane przez Klitajmestrę w *Agamemnonie* Ajschylosa w chwili, gdy powracający z Troi Agamemnon wkracza do pałacu po rozesłanej purpurowej tkaninie, pojawiają się wielokrotnie w poezji Seferisa. W mowie Klitajmestry morze, źródło purpury, było symbolem krwi Agamemnona, który zaraz potem został zamordowany. W utworze XX Seferisa morze jest schronieniem i kryjówką potwora morskiego, który ma się wynurzyć i pożreć Andromedę. Powstaje jednak pytanie, co łączy trzy wspomniane powyżej postacie.

Zestawienie obok siebie Prometeusza, Andromedy i *implicite* także Agamemnona nie jest przypadkowe. Wszystkie trzy mityczne postacie są ofiarami *hybris*. Jedynie Andromeda cierpi z powodu *hybris* popełnionej nie przez nią samą, ale przez jej matkę, która, jak mówi tradycja mitologiczna, ośmieliła się mówić o sobie, że jest piękniejsza niż Nereidy. *Hybris* matki mści się na córce; zbrodnia popełniona przez któregokolwiek z członków rodziny powraca w następnych pokoleniach. W tym sensie postać Andromedy mogłaby stanowić symbol współczesnej Grecji, cierpiącej przez stulecia na skutek wyniszczających ją wojen. Grecji, której los nie jest wyłącznie wynikiem bieżących wydarzeń, ale w większym stopniu stanowi pochodną całej historii kraju, od starożytności po czasy obecne.

Być może zatem należy rozumieć postać Prometeusza jako symboliczne przedstawienie klasycznej Hellady, jej wpływu na rozwój kultury i sztuki? Czy w ten sposób Seferis stara się zwrócić uwagę na rolę, którą Grecja odegrała w przeszłości, będąc załącznikiem cywilizacji europejskiej? Tego rodzaju interpretacja znajduje potwierdzenie w tonacji całego utworu. Ojczyzna Seferisa, niegdyś będąca centrum cywilizacyjnym i kulturowym świata, przez blisko czterysta lat okupacji tureckiej została przez świat niemal zupełnie zapomniana. Teraz zaś, po odzyskaniu niepodległości, kolejny raz utraciła należące do niej od tysiącleci ziemie na wybrzeżach Azji Mniejszej. „Wielka Idea” – odzyskanie terenów małoazjatyckich – już w czasie, gdy Seferis pisał swój wiersz, uważana była za cel nierealny. Znowu zatem w cyklu *Mithistorima* pojawia się sugestia, że historii nie da się zmienić, ale trzeba nauczyć się z nią żyć.

Pytanie Andromedy: *Te kamienie, które zanurzają się w głębi lat, dokąd mnie zabiorą?* (w. 4), stanowi wyraźne odniesienie do Seferiso-

wej wizji historii. *Kamienie* (πέτρες) są z jednej strony symbolem nieodwracalności czasu i wydarzeń, z drugiej zaś, podobnie jak w innych wierszach, mogą być rozumiane jako symbol martwego punktu, drogi bez wyjścia.

Nastrój stagnacji, z której trudno się wyrwać, pogłębiony zostaje słowami Andromedy z ostatnich dwóch wersów: *Widzę drzewa, które oddychają czarną ciszą zmarłych/ a potem uśmiechy nieruchome posągów* (w. 8–9). Postać mityczna, bohaterka wcześniej prawie zjednoczona ze skałą (w. 7), w tym miejscu zdaje się zupełnie zastygać w kamień; staje się posągiem o tragicznym uśmiechu (Capri-Karka 1982: 266), jeszcze jednym z kamieni, które *zanurzają się* (βυθίζονται) w mrokach historii.

Nasuwa się znowu skojarzenie z gorzką wizją historii Grecji – kraju, który jeżeli nie odkryje na nowo swojej prawdziwej wartości, stanie się tylko skansenem skamieniałych posągów, a być może sam „zamieni się” w kamień.

Ostatni utwór cyklu *Mithistorima*, część XXIV, zamyka klamrą całość zbioru. Osoba mówiąca w wierszu zdaje sobie sprawę, że nadszedł koniec i wypełniło się oczekiwanie na *pradawny dramat* (το πανάρχαιο δράμα), wspomniany w części I. Wszystko się kończy, choć może niezupełnie tak, jak się spodziewano. Nadzieja, *żeby wznieść się wyżej* (να σηκωθούμε λίγο ψηλότερα), wyrażona w części poprzedzającej, okazała się płonna. Wszystko spoczywa teraz w rękach potomnych, którzy też mogą się czegoś nauczyć od swoich przodków. Symboliczna podróż kończy się dla wędrowców w podziemiu, bez szansy na naprawienie błędów. Oczekiwanie na cud było daremne, cel pozostał poza zasięgiem i główny bohater wraz z towarzyszami poniósł klęskę. Teraz, niczym Homerowy Tejrezjasz, podmiot liryczny daje z podziemia wskazówki żyjącym. Motyw zejścia do podziemi i rozmowy ze zmarłymi powraca kilkakrotnie, jak wspomniałem, w wierszach Seferisa. W utworze XXIV zarówno osoba mówiąca jak i jej towarzysze są zaledwie *bezsilnymi duszami wśród asfodeli* (αδύναμες ψυχές μέσα στ' αφοδίλια). Według tradycji antycznej, na asfodelowych łąkach mieszkają dusze zmarłych, jest to kres wędrówki dusz prowadzonych przez Hermesa¹⁵. Nie ulega zatem wątpliwości, że osoba mówiąca w wierszu znajduje się już wśród zmarłych¹⁶. Współ-

¹⁵ Odyseja 24, 11–13.

¹⁶ Nie mogę zgodzić się z opinią Ricksa (1989: 138), że sytuacja z wiersza Seferisa kontrastuje z odpowiednim passusem u Homera, gdzie czytamy, że po asfodelowej łące przechadzał się między innymi Achilles, który był panem nawet w podziemiu. Autor wyraźnie nie bierze pod uwagę innych słów Achillesa: poległy wódz mówi, że wolałby być parobkiem na ziemi niż panem w Hadesie (Od.11, 489-491). Stąd też stwierdzenie Seferi-

mniany w wierszu rytuał składania ofiar zwierzęcych – *zwróćcie w stronę Erebu głowy ofiar* – również ma swój dokładny odpowiednik w Homerowej *Odysei*. Słowa wzięte są bezpośrednio z passusu z księgi X, gdzie czarodziejka Kirke daje Odysowi rady, co powinien uczynić, aby spotkać się z Tejrzejaszem i dowiedzieć się od niego, jak dotrzeć do Itaki¹⁷. Krew, która *szczernieje* (*μαυρίσει*), jest być może aluzją do krwi owiec składanych w ofierze¹⁸. Jak wiadomo, Odys kieruje się wskazówkami wieszczka i szczęśliwie udaje mu się osiągnąć długo wyczekiwany cel, jakim jest powrót do Itaki. Bohater Seferisowej podróży w poemacie *Mithistorima*, przeciwnie do Homerowego Odysa, poniósł jednak klęskę. Wraz z nim w podziemiu znaleźli się jego towarzysze. Istotne jest to, że bohater utworu jest w pełni świadomy swojej porażki (Capri-Karka 1985: 65). Jego życie nie jest jednak do końca przegrane. Doświadczenia będące udziałem jego i być może – także w znaczeniu metaforycznym – całego jego pokolenia, mogą bowiem być lekcją dla tych, którzy dopiero nadejdą. Chociaż bohaterowi i jego towarzyszom nie udało się wiele osiągnąć: *my, którzy nie mieliśmy nic* (w. 6), wiedzą o czymś najważniejszym, bez czego wszelkie starania mogą okazać się daremne: *nauczymy ich spokoju*. Cały poemat zamyka słowo, które w poezji Seferisa powraca niczym zaklęcie. *Spokój* (*γαλήνη*) to słowo wieloznaczne, odnosi się zwłaszcza do pogody na morzu, gdy jego powierzchni nie mąci żaden podmuch wiatru, a żegluga jest całkowicie bezpieczna. Z drugiej strony oznacza także milczenie, ciszę konieczną, by usłyszeć siebie i otaczający świat. W ten sposób poemat, w którym mimo rozpaczliwych starań nie udaje się ukończyć symbolicznej podróży, kończy się jednak, jak się wydaje, wyrażeniem wielkiej nadziei: podróż Grecji przez historię zakończy się kiedyś bezchmurnym, jasnym niebem i spokojnym morzem, milczeniem, którego nie zakłóci wrzawa bitewna i rozlegający się od stuleci zgiełk broni¹⁹.

Wiersz *Helena* pochodzi ze znacznie późniejszego zbioru zatytułowanego *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ'* (Dziennik pokładowy III), opubli-

sa, że dusze w Hadesie są *bezsilne* (*αδύνατες*), nie stoi zupełnie w sprzeczności z tekstem Homera.

¹⁷ Odyseja 10, 528 i n.

¹⁸ Odyseja 11, 36.

¹⁹ Przeciwnie sądzi R. Beaton (Beaton 1983: 25), który utrzymuje, że pojęcie „spokoju” (*γαλήνη*), jest dwuznaczne i można je utożsamiać ze stanem snu lub śmierci, w związku z czym utwór kończy się wyrazem rezygnacji i porażki. Moim zdaniem, brak jest jednoznacznych przesłanek, które potwierdzałyby taki wniosek, a użycie rzeczownika *γαλήνη* w innych utworach Seferisa, zwłaszcza w *Refleksjach nad obcym wersem*, gdzie pojawia się on w pozytywnym znaczeniu, może przemawiać za moją interpretacją.

kowanego po raz pierwszy w roku 1955 pod tytułem zaczerpniętym z tragedii Eurypidesa: *Cypr, gdzie [Apollo] rzekł, że mam się zatrzymać...*, potem dołączonym do zbioru jako epigraf. Większość utworów z tego zbioru powstała na Cyprze, kilkakrotnie odwiedzanym przez poetę w latach 1953–56. Wyspa była dla Seferisa nowym doświadczeniem i świeżym źródłem inspiracji. Miał wrażenie, że znalazł się w cudownym miejscu, dalekim od zepsutego świata wielkich miast, w którym – jak pisał – „uczucia wyparowują i tracą swój rzeczywisty wymiar w chaosie wrażeń”²⁰. Cypr zaś, przeciwnie, to miejsce, w którym „wciąż funkcjonuje cud” (*όπου το θαύμα λειτουργεί ακόμη*)²¹. Wizyta na wyspie była zatem dla poety swego rodzaju objawieniem, jak pisał w komentarzu do wydania zbioru: „Było to objawieniem świata, a także doświadczeniem ludzkiego dramatu, który – bez względu na to, co podpowiadają nasze codzienne skojarzenia – mierzy i osądza nasze człowieczeństwo”. „Ludzki dramat” (*ανθρώπινο δράμα*) może tu być aluzją do ciężkiej sytuacji mieszkańców Cypru, którzy w tym czasie walczyli o wyzwolenie wyspy spod brytyjskiego panowania. Pod koniec wojny Cypr pozostawał kolonią brytyjską i dopiero po długich walkach w latach 1955–1959, dzięki greckim oddziałom, Cypryjczycy odzyskali niepodległość. Nawiązania do ich walki można odnaleźć w wielu wierszach wspomnianego zbioru (Capri-Karka 1985: 170). Warto zwrócić uwagę na fakt, że do pewnego stopnia także głos Seferisa mógł mieć znaczenie dla ostatecznego uzyskania niepodległości przez Cypr w 1962 roku: poeta pełnił wówczas stanowisko ambasadora w Londynie. Odczucie świata, który nie przestaje być światem „greckim”, gdzie w dalszym ciągu ważną rolę odgrywa „cud” (*θαύμα*), przywodzi Seferisowi na myśl wciąż żywą mitologię antyczną związaną z wyspą (Vitti, 1994: 243).

Nie jest rzeczą możliwą przedstawić, choćby w zarysie, rozliczne problemy interpretacyjne, jakie nasuwają się przy lekturze wiersza *Helena*. Ten jeden z najbardziej znanych utworów Seferisa, przełomowy – jak się powszechnie uważa – jeśli idzie o inspiracje antyczne, doczekał się całkiem pokaźnej literatury przedmiotu²². Postaram się ogólnie przedstawić te elementy reminiscencji antycznych pojawiających się w wierszu, które, w moim przekonaniu, w dużej mierze wpływają na wymowę utworu i których zrozumienie jest ważne dla odbioru całego wiersza.

²⁰ Seferis, *Eseje I*, 34–35.

²¹ Cytat pochodzi z komentarza Seferisa do pierwszych wydań zbioru, zob. Sawidis 1961: 305.

²² Szeroko komentuje go N. Nikolau w swej pracy na temat Seferisowej mitologii (Nikolau 1992: 100–181).

Śpiew słowika, który nawiedza głównego bohatera, przypomina mu o dniu, kiedy spotkał w Egipcie, na wybrzeżu Proteusa²³, Helenę. Słyszając głos ptaka, kobiety spartańskie, wśród których była Helena, podniosły lament. Powoli przez usta Heleny ujawnia się przerażająca prawda o wojnie trojańskiej: *To nieprawda, to nieprawda, wołała./ Nie weszłam na błękitnodzioby statek./ Nigdy nie postawiłam stopy w męskiej Troi* (w. 29–31).

Ostatnie dwa wersy cytowanego fragmentu do złudzenia przypominają zachowany fragment XV wiersza Stezychora, tzw. *Palinodii*, czyli *Odwołania*, w którym poeta odżegnuje się od tego, co napisał wcześniej, kierując się wersją mitu przekazaną przez Homera i Hezjoda:

Nieprawdziwa jest moja opowieść:
Nie wsiadłaś na okręt z pięknymi ławami,
Nie weszłaś nigdy do Troi warownej.²⁴

Nie tylko treść, ale także sama konstrukcja fragmentu wiersza Stezychora stanowią w moim przekonaniu wyraźny dowód na to, że Seferis znał ów tekst i miał go w pamięci, tworząc wiersz *Helena*. Dziwić może zatem, że z wyjątkiem E. Benedetti, który zestawia oba fragmenty (Benedetti, 1970: 93), żaden z badaczy zajmujących się tym utworem, także Nikolau, o tym nie wspomina.

Wydaje się, że Teukros nie wierzy, prawda jest zbyt straszna, żeby mógł ją przyjąć od razu. Przerażająca świadomość absurdalności dziesięcioletnich zmagania wojennych dociera do niego w chwili, gdy oszołomiony przygląda się Helenie z bliska²⁵. Wtedy dostrzega tragiczną ironię wojny, w której brał udział. Za zrzędzeniem bogów Grecy i Trojanie przez dziesięć lat walczyli jedynie o widmo, ginęli i zabijali dla ułudy;

²³ Według Eurypidejskiej wersji mitu o Helenie, gdy Parys wprowadził do Troi stworzone przez Herę widmo, prawdziwa Helena została z rozkazu Dzeusa oddana w opiekę Proteusowi, panującemu wówczas na egipskiej wyspie Faros, i w Troi nie była – zob. Grimal 1990: 305. Postać Proteusa pojawia się już we wcześniejszych wierszach Seferisa, gdzie jednak poeta odwołuje się nie do Eurypidesa, ale do IV księgi *Odysei* (w. 450–461).

²⁴ Przełożył J. Danielewicz.

²⁵ Homer unikał bezpośrednich opisów postaci: o powierzchowności jego bohaterów dowiadujemy się zwykle z czyjejś relacji. Opis Seferisa zachowuje cechy stylu Homeroowego (Capri-Karka 1985, 194). Oprócz *wielkich powiek* (*μεγάλα βλέφαρα*) poeta nie przedstawia żadnych szczegółów wyglądu Heleny, a jedynie wrażenia, jakie wywołuje jej postać.

bogowie oszukali zarówno Greków jak i Trojan, walka była od samego początku daremna, była zwykłą igraszką bogów (w. 38–41).

Przedstawiony w następnych wersach obraz zmagania wojennych z niezwykłą intensywnością podkreśla destrukcyjną siłę konfliktu, który prowadzi donikąd. Tragiczne wydarzenia, których pierwotną przyczyną było uprowadzenie Heleny, stają się symbolem każdej wojny. Z drugiej zaś strony słowa Seferisa można rozumieć również w węższym znaczeniu: katastrofalne skutki wynikają z niepohamowanej zmysłowości, która zawsze doprowadza do upadku (Mackridge 1993: 460). Za taką interpretacją przemawiałby obraz z drugiej części fragmentu wiersza (w. 42–50), który kontrastuje z naszkicowanym powyżej obrazem krwi, śmierci i zniszczenia. Wyrażenia *trzepotanie motyla* (*τίναγμα μιας πεταλούδας*) czy *łabędzi puch* (*το πούπουλο ενός κύκνου*)²⁶ mogą wywoływać skojarzenia natury erotycznej, a łabędź może stanowić aluzję do Dzeusa, który pod postacią tego ptaka posiadał Ledę. Jedną interpretacją nie przeczy drugiej i obie mają wspólny mianownik. Symbolika Heleny mieści w sobie zarówno miłość, jak i wojnę. Jej osoba stanowi przykład tego, do czego może prowadzić niekontrolowana zmysłowość. Za jej sprawą mężczyźni zachowują się irracjonalnie, co miewa tragiczne konsekwencje. Eurypidejska idea zaślepienia i irracjonalności bogów i ludzi pojawia się zaraz za cytowanym powyżej fragmentem wiersza. Egzystencjalne w swej naturze pytanie: *Czym jest bóg; Czym nie jest bóg? A co jest pomiędzy?* (w. 52), zdaje się zmierzać do stwierdzenia, że w istocie bogowie nie są lepsi od ludzi, a mają na nich wręcz destrukcyjny wpływ.

Utwór Seferisa nie kończy się jednak tym pytaniem. W następnych wersach znajdujemy gorzką sugestię, że może ludzie po raz kolejny dadzą się złapać na *starą przynętę bogów* (*το παλιό δόλο των θεών* – w. 59). W słowach Teukrosa można wyczuć niepewność co do tego, gdzie leży prawda, co jest słuszne i czy to, co teraz wydaje się właściwe, po latach nie będzie ocenione jako błąd o tragicznych skutkach. Ostatnie wersy utworu stanowią jednocześnie jego podsumowanie. W nich uwidacznia się główna myśl wiersza, choć brak jest odpowiedzi na postawione wcześniej pytania. Poeta pozostawia we wszystkim cień wątpliwości, co potwierdzają powtarzające się słowa: *jeśli jest prawdą* (*αν είναι αλήθεια*).

²⁶ Benedetti (1970: 93) uważa, że wyrażenie *łabędzi puch* (*το πούπουλο ενός κύκνου*) może być aluzją do wiersu 215 *Heleny* Eurypidesa.

Znaczenie bohatera utworu, Teukrosa, nie jest oczywiste. Można próbować je zdefiniować na kilku płaszczyznach. Jeżeli postać Heleny należy rozumieć jako symbol zmysłowości prowadzącej do zguby, Teukros byłby symbolem wszystkich tych, którzy zbyt późno zdają sobie sprawę, że ich życie pozbawione było sensu. Przypadkowe spotkanie Heleny po wielu latach przez Teukrosa może też mieć bardziej uniwersalne znaczenie: Teukros byłby symbolem tych, którzy za późno odkrywają, że są ofiarami zdrady i oszustwa, a ich walka i cierpienia były daremne. Nie ulega wątpliwości, że zasadne jest dopatrywanie się w wierszu *Helena* aluzji do rzeczywistej sytuacji Cypru, a zwłaszcza Cypryjczyków, którzy mimo czynnego udziału w II wojnie światowej nie odzyskali niepodległości po wojnie i nadal pozostawali pod panowaniem brytyjskim (Capri-Karka 1985: 196; Nikolau 1992: 102, 104; Benedetti 1970: 93; Keeley, 1983: 98).

Utwór można ponadto postrzegać na płaszczyźnie osobistej. W tym sensie poeta na Cyprze po raz pierwszy zdaje sobie sprawę, że tradycja mitologiczna, z której przez tyle lat czerpał inspirację, okazuje się tylko „pustą koszulą” (Maronitis 1987: 165). Potwierdzeniem takiej konstatacji byłyby ostatnie wersy utworu: poeta zdaje się w nich zastanawiać, czy przypadkiem bajka (*παραμύθι*) nie bywa mądrzejsza od mitu (*μύθος*).

Jednym z najsłynniejszych utworów Seferisa jest wiersz *Król Asine*, który wchodzi w skład zbioru *Dziennik pokładowy I* i – jak głosi notatka – pisany był od lata 1938 w Asini²⁷ do stycznia 1940 w Atenach. Motto zaczerpnięte z Homera: *Asinen te...* („I Asine...”) jest dla Seferisa punktem wyjścia do rozważań nad dziejami Grecji i nad poszukiwaniem tożsamości narodowej przez rodaków. Mimo niebudzącego najmniejszych wątpliwości nawiązania do *Iliady* nie można uznać *Króla Asine* za eksploatację antycznej opowieści: Seferis w większym stopniu tworzy fikcyjną opowieść o władcy legendarnego miasta Asine, którego bezskutecznie poszukują bohaterowie wiersza. Nie mogę zgodzić się z powszechnym twierdzeniem, że w tym utworze poeta wyłącznie „opowiada mitem”. Seferis raczej tworzy mit, podobnie jak w niektórych pieśniach poematu *Mithistorima* – mit o daremnym poszukiwaniu i odnajdywaniu pustki, o obcowaniu z przeszłością i rozczarowaniu. Rzeczywiście, „opowiada mitem”, ale stworzonym przez siebie, zainspirowanym jednym słówkiem w *Iliadzie*. Nie wiem, czy byłem w stanie do końca zrozumieć ten wiersz, dopóki nie znalazłem się w mitycznym Asini. Nie, nie w mitycznym. Dopóki nie wszedłem na mury cytadeli, nie spojrzalem na

²⁷ Wymowa współczesna.

morze zielone i bez połysku, nie usłyszałem ciszy i nie poczułem pustki, pustki w świetle, pustki pod maską i dotyku kamieni...

Pozostaje mi pokrótce wyjaśnić kryterium wyboru wierszy oraz problemy, jakich następcza tłumaczenie poezji nowogreckiej. W warstwie – nazwijmy ją – ideowej utworów Seferisa największą trudność sprawia ciągle balansowanie między mitem a rzeczywistością, między prawdą historyczną a wizją jednostki, między przeżyciem zbiorowym a przeżyciami podmiotu lirycznego. Problemem staje się wówczas uchwycenie istoty myśli, skojarzenie ze sobą słów pozornie bez żadnego związku. W założeniu programowym Seferisa jego poezja miała być „prosta” – jak pisze w wierszu *Starzec na brzegu rzeki* (*Ενας γέροντας στην ακροποταμιά*): *Nie pragnę niczego innego jak prostej mowy, niech mi dana będzie ta łaska* (*Δεν θέλω τίποτε άλλο παρά να μιλήσω απλά, να μου δοθεί ετούτη η χάρη*). Nie ma co ukrywać, że stwierdzenie to brzmi cokolwiek bałamutnie. Owa prostota, o której mówi poeta, paradoksalnie nie tylko utrudnia lekturę jego wierszy, ale stanowi dla przekładającego prawdziwe wyzwanie. Tłumacz staje się w dużym stopniu hermeneutą, objaśnia i precyzuje, prowadzi przez gąszcz Seferisowej poezji, tak pełnej erudycji i tak wiele wymagającej od czytelnika. W warstwie leksykalnej natomiast pojawiają się problemy dwójakiego rodzaju. Częstym zabiegiem Seferisa jest wplatanie w wiersze fragmentów antycznej literatury greckiej – bądź pojedynczych słów, bądź całych cytatów. Oczywiście nie budzi to zdumienia: wielu twórców europejskich tej epoki obficie wykorzystuje tę właśnie metodę, by przywołać tutaj choćby Ezrę Pounda czy T.S. Eliota. O tyle jednak, o ile wymienieni twórcy czerpią swoje cytaty z obcych tradycji językowych, nawet z tak odległych jak język japoński czy chiński (Pound), Seferis wykorzystuje dziedzictwo tylko własnego języka (sic!). A nie trzeba nikogo przekonywać, że żaden inny język na świecie, z wyjątkiem chińskiego, nie może poszczycić się tak długą, nieprzerwaną tradycją jak język grecki. Narzędzie to potężne w rękę twórcy takiego jak Seferis, ale wykorzystywane przez niego, mimo wszystko, z umiarem. To, co użytkownikowi języka greckiego może wydawać się naturalne i budzić oczywiste skojarzenia, bezpowrotnie umyka w przekładzie poezji greckiej na jakikolwiek inny język. Czy zasadne byłoby bowiem wyszukiwanie ekwiwalentnych archaizmów w języku polskim, by zastąpić nimi wplecione w wiersze fragmenty z Homera? A może należałoby wykorzystać funkcjonujący i utrwalaony

tradycją przekład antycznego dzieła i za każdym razem wkładać przekład do przekładu? Oba rozwiązania mogą budzić wątpliwości. Ja przyjąłem inną metodę: fragment napisany w klasycznej grece, czy jest to dosłowny cytat, czy zaledwie jedno słowo, przekładam tak, by nie odróżniał się od reszty tekstu, opatrując go jednak przypisem odsyłającym do źródła.

Wybierając wiersze do „Przekładańca”, starałem się pokazać utwory znane i już tłumaczone oraz takie, których przekład ukazuje się po raz pierwszy. Istotnym kryterium była bez wątpienia komunikatywność przekazu, w związku z czym szukałem wierszy niewymagających erudycyjnego komentarza. Najważniejszym jednak czynnikiem były reminiscencje i aluzje do antycznej literatury i mitologii greckiej, bez znajomości których pełne odczytanie twórczości Jorgosa Seferisa nie jest możliwe. Poezja aluzyjna Seferisa, chociaż tak bliska twórczości T.S. Eliota, przez to, że obficie czerpie z niemal trzydziestowiecznej, nieprzerwanej tradycji greckiej, stanowi w poezji europejskiej XX wieku rzecz bez precedensu. Uważany przez swoich rodaków za niedoścignętego mistrza, za tego, który wprowadził literaturę grecką na europejskie salony, Jorgos Seferis pozostaje jednak całkowicie odosobniony; żaden z naśladowców nie zbliżył się do jego poziomu. Drugi grecki noblista, Odiseas Elitis (Nobel 1979), początkowo pozostający pod wpływem surrealistów, od zachwytu nad pięknem Morza Egejskiego i słonecznej helleńskiej przyrody zmierza ku poematom religijno-metafizycznym. Poezja Seferisa nie tylko na tle poezji greckiej, ale – można pokusić się o takie stwierdzenie – także europejskiej, wznosi się osamotniona, a poza nią rozpościera się tylko *bezkresna, nieprzenikniona cisza*.

Bibliografia

- Beaton R. 1991. *George Seferis*, Bristol.
- Beaton R. 1993. *The Poetic Quest of George Seferis*, Labrys 8, 23–34.
- Beaton R. 2003. *George Seferis. Waiting for the Angel*, London.
- Benedetti E. 1970. *Poesia e pensiero della Grecia classica nell' opera di Giorgio Seferis*, w: *Ommagio a Seferis*, Università di Padova. Studi Bizantini e Neogreci diretti da Filippo Maria Pontani, Liviana Editrice in Padova, 27–143.
- Capri-Karka C. 1982. *Love and the Symbolic Journey in the Poetry of Cavafy, Eliot and Seferis. An interpretation with detailed poem-by-poem analysis*, New York: Pella Publishing Company.

- Capri-Karka C. 1985. *War in the Poetry of George Seferis. A poem-by-poem analysis*, New York.
- Chadzinikolau N. 1985. *Literatura nowogrecka 1453–1983*, Poznań.
- Feredinu A. 1976. *Ο Αισχύλος στην ποίηση του Σεφέρη*, ΟΔΕΒ.
- Grimal P. 1990. *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław.
- Jouanny R. 1978. *Séferis et la Grèce antique*, „Revue des études grecques” 91, 123–148.
- Karandonis A. 1963. *Ο Ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, Εκδόσεις Γαλαξία – Κεραμεικός.
- Keeley E. 1956. *T.S. Eliot and The Poetry of George Seferis*, Comparative Literature.
- Keeley E. 1983. *Modern Greek Poetry. Voice and Myth*, New Jersey.
- Klironomos M. 2002. *Ancient Aváμνησις, National Mνήμη in the Poetry of Giorgos Seferis*, „Journal of Modern Greek Studies” 20, 215–239.
- Kohler D. 1985. *L'aviron d'Ulysse: l'itinéraire poétique de Georges Séferis*, Paris: Société d' Edition „Les Belles Lettres”.
- Kokolis X. A. 1975. *Πίνακας λέξεων των „Ποιμάτων” του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα.
- Kubiak Z. 1995. *Kawafis Aleksandryjszyk*, Warszawa: Wydawnictwo Tenten.
- Krikos-Davis K. 1979. *On Seferis's "Helen"*, „Byzantine and Modern Greek Studies” 5, 57–76.
- Lorenzatos Z. 1980. *The Lost Center and Other Essays in Greek Poetry*, Princeton–New Jersey.
- Mackridge P. 1993. *Ο ηδονικός Σεφέρης*, w: *Εισαγωγή στην ποίηση του Σεφέρη*, 455–462.
- Marcheselli L. 1966. *Echi dei tragici greci nell' opera di Seferis*, Estratto da „Dioniso” Trimestrale di studi sul teatro antico/ Anno 40 fascicolo 1-4-Gennaio-Dicembre, Istituto Nazionale del Dramma Antico Siracusa, 99–113.
- Maronitis D.N. 1987. *Μύθος και ιστορία στο Ημερολόγιο Καταστροφώματος, Γ'*, w: *Ο Σεφέρης στην Πύλη της Αμμοχώστου*, Αθήνα, 155–169.
- Mastrodimitris P.D. 1964. *Η αρχαία παράδοσις εις την ποίησιν του Σεφέρη*, Αθήνα.
- Nikolau N.K., 1992. *Μυθολογία Γ. Σεφέρη. Από τον Οδυσσέα στον Τεύκρο*, Αθήνα.
- Rexine J. 1979. *The Classical Tradition in the Poetry of George Seferis*, Indiana Social Studies Quarterly, tom XXXII, 1, 28–42.
- Ricks D. 1989. *The Shade of Homer. A Study in Modern Greek Poetry*, Cambridge.
- Sawidis G.P. 1961. *Μια περιδιάβαση*, w: *Για τον Σεφέρη*, Αθήνα.
- Seferis J. 1999. *Δοκιμές, Ίκαρος*.
- Seferis J. 2000. *Ποιήματα, Ίκαρος*.

Simondon M. 1977. *Thèmes odyséens dans la littérature grecque. L' Ulysse de Séféris, w: Influence de la Grèce et de Rome sur l'occident moderne*, Paris: 128–297.

Strasburger J. 1995. *Słownik pisarzy nowogreckich*, Warszawa.

Vitti M. 1994. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα.

Wajenas N. 1979. *Ο Ποιητής και ο Χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα.

The 20th-century Greek poet Yorgos Seferis (the penname of Yorgos Seferiadis, 1900–1971) is considered to be one of the most influential Modern Greek poets. However, his hermetic, at times obscure, poetry is not widely read outside Greece and English-speaking countries, even though it was awarded the Nobel Prize in 1963. The article discusses Seferis's use of antiquity and investigates the ways in which Modern Greek can draw inspiration from ancient literary sources. It attempts to define the function of mythological allusions in the poems translated for "Przekładaniec" as well as presents some of the difficulties the translator of Modern Greek poetry may come across.

