

„*Ripae ulterioris amore*” – o poezji i poecie w sztuce Toma Stopparda *Wynalazek miłości*

Tom Stoppard słynie z tego, że otwarcie wykorzystuje teksty przeszłości, wplatając ich fragmenty w osnowę własnych utworów. Zabieg ten stosuje również w jednej ze swoich ostatnich sztuk *Wynalazek miłości*, w której oprócz Wirgiliusza, zacytowanego w tytule artykułu, pojawiają się urywki poezji Horacego, Katullusa, Housmana i wielu innych. Tej niezwykle – nawet jak na Stopparda – kontaminacji tekstów własnych z cytowanymi towarzyszy tematyka, która również skupia się na problematyce kreacji artystycznej. Rozmowy postaci, wśród których znajdują się wybitni krytycy sztuki, tacy jak John Ruskin czy Walter Pater, zdominowane są przez refleksje dotyczące poezji, jej roli w opozycji do nauki, a także straty, jakich doświadcza w procesie tłumaczenia¹. By móc prowadzić te rozważania, Stoppard kreśli w sztuce pejzaż oniryczny, który jest wytworem wyobraźni umierającego Alfreda Edwarda Housmana (1859–1936), dla ułatwienia określonego przez autora jako AEH. Postać ta to angielski badacz i ceniony poeta, znany głównie jako autor zbioru poetyckiego *Chłopak ze Shropshire* (*A Shropshire Lad*)². Ponieważ Housman był filologiem klasycznym, naturalne wydaje się to, że sen zabiera go nad brzeg Styksu, który raz po raz przechodzi cudowną metamorfozę i zamienia się w Tamizę. Płynąc rzeką, z Charonem jako przewoźnikiem, Housman przeżywa swoje życie na nowo, spotyka starych przyjaciół, swą prawdziwą miłość – Mojżesza Jacksona, a nawet siebie samego z czasów młodości. Sztuka podąża alogicznym torem wyznaczonym przez mechanikę snu, łącząc fakty z fikcją, a postaci mitologiczne z historycznymi³. Powstaje w ten sposób zapis podróży duchowej, w którą wybrał się człowiek rozdarty pomiędzy empirią naukowca i wrażliwością poety.

Poniższy artykuł stanowi zatem próbę omówienia obecności poezji i jej twórcy w sztuce Toma Stopparda. Głównym celem moich rozważań jest analiza funkcji, jakie pełnią cytowane fragmenty poezji w sztuce *Wynalazek miłości*, ze szczególnym uwzględnieniem gry znaczeń, która zostaje uruchomiona poprzez nieoczekiwane zbliżenia, konfrontacje i powiązania.

¹ Niezwykła mnogość odwołań do historii, literatury i sztuki sprawiła, że kiedy *Wynalazek miłości* został wystawiony w Nowym Yorku w 2001, sztuce towarzyszył obszerny program dostarczający publiczności informacji na temat jej tła obyczajowo-politycznego.

² Tytuł podają za H. Zbierskim, *Historia literatury angielskiej*, Poznań 2002, s. 238, u Mroczkowskiego brzmi on *Chłopiec z Shropshire*, zob. *Historia literatury angielskiej*, Wrocław 1981, s. 553. Wybrane utwory poetyckie Housmana zostały przetłumaczone na język polski, zob. *Poeci języka angielskiego*, pod red. H. Krzeczowskiego et al., t. 3, Warszawa 1974 oraz *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*, wybór i tłum. S. Barańczak, Kraków 1993.

³ Omawiam szczegółowo strukturę czasu związaną z wykorzystaniem w utworze konwencją marzenia sennego w artykule „*The dream-warp of the ultimate room*” – *the problem of time in The Invention of Love by Tom Stoppard*, „*Beyond Philology*” (3) 2004, s. 133–146.

Akt pierwszy przedstawia lata spędzone przez Housmana w Oxfordzie i od samego początku temat poezji wysuwa się tu na pierwszy plan. By oddać klimat artystyczny i obyczajowy epoki, Stoppard zaaranżował nad brzegiem rzeki grę w krykieta, która w swojej dziwacznej oniryczności przypomina tę rozgrywaną w *Alicji w Krainie Czarów*⁴. Podczas gry biorący w niej udział profesorowie i krytycy wygłaszają własne opinie na temat sztuki i moralności. Każdy z nich widzi Złoty Wiek w innej epoce, z ich wypowiedzi wynika jednak, że nawet ci, dla których antyk jest synonimem harmonii i piękna, odrzucają kategorycznie homoseksualizm jako jego element składowy. Esteci, reprezentowani w sztuce przez Patera i Wilde'a, tworzą koncepcyjną przeciwagę tej oczywistej hipokryzji.

Jak się wydaje, można zaryzykować stwierdzenie, że urywki poezji antycznej pełnią podobną funkcję co wspomniane wyżej dyskusje estetyczne z aktu pierwszego oraz sceny ujawniające kulisy procesu Oscara Wilde'a z aktu drugiego. Wskazują one na prawdopodobne źródła inspiracji i wpływu, które ukształtowały życie i poezję Housmana. Linijki rzymskich czy greckich wierszy wplecione w dialogi głównych bohaterów świadczą o erudycji tego poety i jego podziwieniu dla kultury antycznej. Oprócz tego ujawniają one dwie namiętności, którym podporządkowane było życie Housmana: uwielbienie prawdy i miłość do heteroseksualnego kolegi, Mojżesza Jacksona. Mówiąc metaforycznie, te dwa silne uczucia targające głównym bohaterem doprowadziły do rozszczepienia jego osobowości. Jest on jednocześnie badaczem i poetą, a nawet sam Housman nie wierzy, by takie rozdwojenie mogło prowadzić do czegoś dobrego. Zapytany przez swoje młodsze „ja”, czy jest możliwe być jednocześnie poetą i uczonym, AEH odpowiada: „W każdym razie nie w pierwszej lidze. Wrażliwość poetycka stanowi zagrożenie dla badacza”⁵. Starszy mężczyzna wątpi w to, że lektura tekstów antycznych ma jakikolwiek wpływ na poprawę naszego intelektu, moralności czy smaku. Zaznacza ironicznie, że jest jeden wyjątek od tej reguły – kiedy, zauroczeni połączeniem dźwięku i znaczenia u Horacego, odczytamy to jako lekcję pokory i powstrzymamy się od pisania własnych wierszy. Słuszniejsze od tworzenia własnej poezji wydaje się Housmanowi przywrócenie tekstom antycznym ich oryginalnego kształtu, co też czyni jako edytor naukowy, ponieważ wierzy, że:

„wiedza jest czymś dobrym. Nie musi dobrze wyglądać, brzmieć dobrze, ani nawet dobrze czytać. Dobro zawiera się w samej wiedzy. A jedyna rzecz, która sprawia, że coś jest wiedzą, to prawda. (...) Przecinek lub jego brak może oznaczać prawdę albo fałsz”⁶.

I rzeczywiście wiele z rozmów toczących się w sztuce poświęconych jest błędnej interpunkcji u Katullusa, temu, czy łączymy *intermissa* z *bella* w odzie Horacego, czy też temu, co dodał tłumacz w przekładzie Fedry, by „zastąpić opis pederastii deskrypcją pełnej

⁴ Cechą wspólną utworu Lewisa Carrolla i twórczości Alfreda Housmana jest humor nonsensu. Warto zauważyć, że obok poezji wypełnionej nostalgią i melancholią, która stała się niezwykle popularna w okresie pierwszej wojny światowej, Housman pisał wybrane wiersze oparte na humorze nonsensu. Przypomina je Stanisław Barańczak, zob. Edward Lear, Lewis Carroll, W.S. Gilbert, A.E. Housman, Hilaire Belloc. 44 opowiadki wierszem, wybór, tłum., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1998.

⁵ T. Stoppard, *Arkadia. Wynałazek miłości*, tłum. J. Limon, Gdańsk 1998, s. 147.

⁶ Ibidem, s. 148.

uczucia sympatii, jaka łączy przeciętnego Anglika z jego żoną⁷. AEH poświęcił całe swoje życie na dotarcie do prawdziwego kształtu tekstów okaleczonych przez upływ czasu, niestarannych kopistów czy też nadgorliwych tłumaczy. Z niestabnącą energią krytykował i szydził ze swoich akademickich kolegów, którzy zamiast przywracać tłumaczonym tekstom ich pierwotny charakter – zniekształcali je i wypaczali. Odbiorca, przytłoczony tymi wszystkimi szczegółami technicznymi edytorstwa naukowego, może łatwo wyciągnąć wnioski, że kiedy AEH dyskutuje na temat wynalezienia poezji miłosnej, wiedziony jest głównie przez swoją pasję badawczą. Jednak uważna lektura fragmentów poezji cytowanych w sztuce odkrywa ich inne funkcje, ściśle związane z jego drugą namiętnością, miłością do Jacksona.

Urywki poezji klasycznej stanowią w utworze niejako ekwiwalent kultury antycznej i przenoszą do niej model świata, w którym każdy mógł być szczęśliwy z „wynalezienia miłości”. Model ten jest skontrastowany wyraźnie z wiktoriańską Anglią traktującą antyk jako wzór cnót i porządku, a jednocześnie karzącą więzieniem za kontakty homoseksualne. Bolesna świadomość, że jego uczucia byłyby potępione społecznie, doprowadziła Housmana do życia w samotności. Kiedy zdobył się na odwagę, by wyznać Jacksonowi swoją miłość, spotkał się z grzeczną, acz stanowczą odmową; w konsekwencji na ich przyjaźni pojawiła się ostra rysa. Przerażony potępieniem i upokorzeniem, jakie mogłoby go spotkać, gdyby jego orientacja wyszła na jaw, zmieniał wielokrotnie domy i nauczył się skrywać głęboko własne uczucia. Cytowane fragmenty poezji antycznej przynoszą rozgoryczonemu staremu człowiekowi ukojenie, gdyż mówią o tym, że kiedyś istniało takie miejsce, w którym mógłby być szczęśliwy.

Co ciekawe, szczegółowa analiza sposobu, w jaki urywki poezji są wplecione w tkankę utworu, pozwala zauważyć pewną znaczącą regularność. Akt pierwszy zdominowany jest przez poezję klasyczną, z kolei akt drugi, obejmujący okres po ukończeniu studiów, zawiera więcej tekstów poetyckich autorstwa samego Housmana. Wybór wierszy i ich rozmieszczenie w strukturze całej sztuki są nieprzypadkowe, ponieważ podkreślają rozłam osobowości Housmana: na badacza literatury Greków i Rzymian oraz na poetę piszącego własne utwory. Co więcej, taki układ wierszy służy wydobyciu kontrastu pomiędzy wyidealizowaną antyczną Grecją a wiktoriańską Anglią. Wszystkie utwory Housmana cytowane w sztuce odnoszą się do „miłości, która nie śmie wyjawić swej nazwy”⁸, przenika je ton bólu i żalu powodowany poczuciem odrzucenia i braku spełnienia. Możliwe jest dostrzeżenie związku pomiędzy intensywnością emocji wyrażanych we fragmentach poświęconych nieodwzajemnionej miłości AEH a twórczością Katullusa i Propercjusza. Nawiązania do ich poezji przewijają się przez cały czas trwania sztuki. Tym, co łączy sylwetki tych trzech artystów, jest z pewnością temat miłości. Petrie dowodzi,

⁷ Ibidem, s. 134.

⁸ Wyrażenie to pochodzi od Alfreda Douglasa i pytanie o jego znaczenie zadał Oscarowi Wilde'owi, podczas procesu, pełnomocnik oskarżenia. Pełna odpowiedź pisarza, jak również szczegóły dotyczące procesu: J. Parandowski, *Król Życia*, Londyn 2000.

że Cyntia zajmuje podobne miejsce w życiu i twórczości Propercjusza co Lesbia u Katullusa⁹. Obaj poeci oddają paletę zmiennych emocji, które targają kochankami i krystalizują się pomiędzy dwoma przeciwstawnymi biegunami: ekstazą i rozpacz. Przywołany wielokrotnie przez Housmana Katullus nie tylko prosi Lesbię o tysiąc pocałunków, lecz także przeklina wierność własnego serca, które nie może przestać kochać podłej kochanki¹⁰. To połączenie rozkoszy i bólu pojawia się również w porównaniu miłości do lodu, sformułowanym przez Sofoklesa. Przywołują je w sztuce AEH oraz Oscar Wilde. Gdy ściskamy bryłkę lodu w dłoni, przywiera ona do naszej skóry, i – tak jak w miłości – ból sprawia, że zależy nam zarówno na tym, by utrzymać ją w zaciśniętej pięści, jak i próbować ją oderwać i odrzucić. Kiedy, śniąc na jawie, AEH przeżywa na nowo swoje uczucie do Jacksona, jego wspomnienia wibrują podobną paletą emocji: od uwielbienia do goryczy rozczarowania. Pod koniec utworu Oscar Wilde również przywołuje to porównanie, gdy ze wzruszeniem wspomina swoją miłość do Alfreda Douglasa¹¹. Obaj cierpią, nie mogąc przestać kochać.

Katullus i Propercjusz kreślili własne związki z kochankami ze szczególną szczerością, często na granicy obsceniczności, przez co spotykali się z niezrozumieniem czy nawet niechęcią ze strony wydawców, spętanych konwencjami czasu i środowiska. Odnosi się to szczególnie do Propercjusza, który, relegowany w zapomnienie, znany jest jedynie wąskiemu gronu badaczy. I tutaj pojawia się kolejny punkt styczności. Jak już wspomniano wcześniej, strach przed społecznym napiętnowaniem kładzie się cieniem na wybory życiowe Housmana oraz czai się w atmosferze całego utworu. Tłumiąc w sobie tak długo prawdziwe uczucia, starzec daje im upust dopiero w swoim śnie. Innymi słowy, sen daje mu unikalną możliwość ekspresji i okazję do zerwania maski wiktoriańskiej poprawności. Śniący na jawie bohater zanurza się w retrospekcjach, analizuje dokonane wybory i wyraża to, co w realnym życiu było skrzętnie skrywaną tajemnicą. Ten akt odśladania prawdziwego „ja” dokonywany przez AEH w onirycznej opowieści, przypomina w pewien sposób poezję Propercjusza, w której poeta dokonuje niekończącej się wiwisekcji. Propercjusz ponoć wyjawia to, czego Wirgiliusz nie ośmieliłby się nawet dostrzec, a Horacy – wspomnieć.

Nawiązania do poetów antycznych wraz z fragmentami ich poezji wplecionymi między linijki sztuki Stopparda poszerzają jej zakres o dodatkowe przestrzenie intertekstualne, inicjują dialog poprzez budowanie połączeń z innymi tekstami. Na przykład Housman wyraża w swoim marzeniu sennym miłość do Jacksona w sposób bardzo emocjonalny w porównaniu z fragmentami jego własnej poezji cytowanymi w sztuce. Cechą wyróżniającą jego wiersze jest równowaga pomiędzy intensywnością uczuć a wyważonym tonem,

⁹ A. Patrie, *An Introduction to Roman History, Literature and Antiquities*, London 1963, s. 151. O roli miłości w twórczości Katullusa i Propercjusza piszą również M. Cytowska i H. Szelest, *Historia literatury starożytnej*, Warszawa 2007, s. 197, 234–236.

¹⁰ Wiersze Katullusa *Do Lesbii* i *Do Lesbii: w złej godzinie* [w:] Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 419–420.

¹¹ Szerzej na temat miłości w *Arkadii* i *Wynalazku miłości*: H. Zeifman, *The Comedy of Eros: Stoppard in Love*, [w:] *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, pod red. K.E. Kelly, Cambridge 2001, s. 185–200.

w którym są wyrażone, w zgodzie z panującymi dobrymi zwyczajami. Jak pisze John Bayley, wiersze Housmana „charakteryzuje jednocześnie pragnienie wyznania i pragnienie utajenia”¹². Wysiłek, by odnaleźć odpowiedni ton zawieszony między namiętnością i pragnieniem jej ograniczenia, jest wyraźnie widoczny nawet w wierszach publikowanych pośmiertnie. Ich fragmenty recytuje w sztuce Chamberlain, przyjaciel Housmana:

„Bo bardziej cię pragnęłam niż to wypada mężczyźnie powiedzieć...”

oraz

„Nieszczęsna miłość – trwa pełna cierpienia,

Bo z twojej strony jest pustka milczenia”¹³.

Archie Burnett porównuje poetę do Thomasa Stearnsa Eliota w ich wspólnych staraniach, by uciec od emocji, i dodaje, że w poezji Housmana:

„Uczucia przywoływane są w spokoju, ale uczucia te nie są spokojne: wiersz stwarza wrażenie opanowania nie poprzez zanegowanie źródeł niepokoju, ale poprzez zapanowanie nad nimi”¹⁴.

Dwa utwory poetyckie Housmana cytowane są obszernie: wiersz XLI z *Chłopaka ze Shropshire* oraz XVIII ze zbioru *Additional Poems*. Pierwszy z nich czyta na głos Oscar Wilde, którego Housman spotyka pod koniec aktu drugiego. Interesujące jest to, że Housman przesłał ponoć Wilde’owi zbiorek osobiście, co więcej – w żadnym innym utworze poeta nie porusza tematu homoseksualizmu tak otwarcie. Wiersz nawiązuje do samobójstwa popełnionego przez Henry’ego Clarksona Macleana, kadeta Królewskiej Akademii Wojskowej, który zastrzelił się w wieku 19 lat. Młody człowiek targnął się na swoje życie, by uniknąć hańby, jaką jemu i jego najbliższymi mógł przynieść jego homoseksualizm, i by „uwolnić”, jak mówi poeta, „duszę, której miało nie być”¹⁵. Pytania otwierające wiersz: „Kula? Tak prędko i czysta śmierć nagła?” i następujące po nich kolejno trzy wyrażenia wykrzyknikowe „Oh” wykazują się intensywnością emocjonalną niespotykaną w innych utworach Housmana. Można w tym miejscu zauważyć, że Stoppard pragnie podkreślić właśnie tę uczuciową, bardziej emocjonalną stronę swojego bohatera, tłumioną przez powagę naukowej dysputy, ponieważ starannie selekcjonuje cytowane w sztuce fragmenty wierszy Housmana. Zwrotki końcowe przywracają bowiem typową dla niego powściągliwość poprzez wprowadzenie tonu elegijnego, jednak Stoppard decyduje się zacytować wyłącznie początkowe, nasycone emocjonalnie trzy strofy. Pomijając zakończenie utworu, Stoppard wyraźnie manipuluje recepcją odbiorcy, zatem zabieg ten jest bardzo ważną strategią, za pomocą której autor charakteryzuje główną postać.

Uważa się, że drugi z cytowanych obszernie utworów – wiersz XVIII – został napisany pod wpływem wydarzeń związanych z procesem Oscara Wilde’a:

„Kim jest ten grzesznik? W kajdanach go woźq?

Co też uczynił, że mu pięści groźq?

¹² J. Bayley, *Housman’s Poems*, Oxford 1992, s. 76.

¹³ T. Stoppard, *Arkadia. Wynalazek miłości*, op. cit., s. 89.

¹⁴ A. Burnett, A.E. *Housman’s Level Tones* [w:] A.E. Housman. *A Reassessment*, pod red. A.W. Holden, J.R. Birch, London 2000, s. 5.

¹⁵ T. Stoppard, *Arkadia. Wynalazek miłości*, op. cit., s. 19.

Skąd wokół niego groźna aura stosu?

Ach, przecież więżą go za kolor włosów”¹⁶.

Utwór ten zyskuje dodatkowy wymiar semantyczny ze względu na zachodzące w obrębie sceny manipulacje czasem i przestrzenią. Kiedy AEH recytuje wiersz, w innej części sceny Stead, Labouchere i Harris podróżują pociągiem i czytają relacje prasowe z procesu Wilde’a. Światło skierowane zostaje na jedną część sceny, podczas gdy jej pozostała część jest zaciemniona. W ten sposób światło okazuje się narzędziem podziału sceny na dwie oddzielne czasoprzestrzenie. Za jego pośrednictwem kontrolowane są wypowiedzi postaci, ponieważ pojawienie się światła bądź jego wygaszenie jest równorzędne z rozpoczęciem lub zakończeniem ich wypowiedzi. Takie wykorzystanie światła sprawia, że kwestie postaci pochodzące w systemie komunikacji wewnętrznej z odmiennych czasoprzestrzeni docierają w systemie komunikacji zewnętrznej na przemian w obrębie jednej sceny¹⁷. Takie manipulacje czasem i przestrzenią występują w sztuce wielokrotnie z początkiem aktu drugiego i wraz z cytowanym wierszem wprowadzają one trafny komentarz do rozgrywających się scen. W omawianym wcześniej przykładzie mężczyźni podróżujący koleją przyczynili się do wprowadzenia poprawki do ustawy, która została wykorzystana, by skazać Oscara Wilde’a. Innym razem, po tym, jak Jackson odrzucił wyznanie miłości Housmana, ciemność spowija całą scenę z wyjątkiem postaci młodego poety recytującego fragment swego wiersza:

„Nie chciał pozostać dla mnie; czy to dziwne?

Nie chciał pozostać dla mnie, by choć spojrzeć.

Podałem rękę, a serce rozdarłem”.

W tym momencie światło pada również na starszego AEH, który kończy zwrotkę:

„Połowę życia pożegnałem wtedy”¹⁸.

W ten sposób gra pomiędzy światłem i ciemnością zwraca uwagę odbiorcy na rozdwojenie głównej postaci, która stanowi graficzną ilustrację utworu. Młody i stary Housman wspólnie recytują wiersz, serce podmiotu lirycznego rozdarte jest na pół i pół życia upływa w żalu i cierpieniu. To współoddziaływanie poezji i światła podkreśla również rozdwojenie osobowości Housmana oraz teatralny charakter jego snu, w którym śniący mężczyzna ogląda siebie samego z czasów młodości niczym widz w teatrze.

Widoczna w sztuce idealizacja kultury antycznej prowadzi AEH do wyrażenia miłości do Jacksona za pomocą porównania do relacji pomiędzy Tezeuszem i Pejritoosem, która stanowi dla niego ideał miłości i przyjaźni. Obaj mężczyźni ślubowali sobie zawsze pomagać w potrzebie, ale ta przyjaźń doprowadziła do ich zniszczenia. Pejritoos pomógł przyjacielowi uprowadzić Helenę, a w zamian za to Tezeusz, jako lojalny przyjaciel, zszedł z Pejritoosem do Podziemi, by porwać Persefonę. Schwytani, zostali przywiązani do krzesel zapomnienia. Tezeusza uwolniono po interwencji Herkulesa,

¹⁶ T. Stoppard, *Arkadia. Wynalazek miłości*, op. cit., s. 189.

¹⁷ O systemie komunikacji wewnętrznej i zewnętrznej pisze M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge 1988, s. 1–6 oraz J. Limon, *Trzy teatry*, Gdańsk 2003, s. 34.

¹⁸ T. Stoppard, *Arkadia. Wynalazek miłości*, op. cit., s. 185–186.

natomiast Pejritoos pozostał w Hadesie na zawsze. Ten mitologiczny wątek jest często przywoływany w utworze między innymi za sprawą cytowanych fragmentów ody *Powrót wiosny* Horacego. Autor opłakuje w niej nieuchronne przemijanie czasu i kończy ją w następujący sposób: „A Tezeusz nie ma sił, by zerwać letejskie okowy ze swego ukochanego Pejritoosa”¹⁹.

Inną odą Horacego, do której często nawiązuje Housman, jest *Do Wenus*. Poeta przywołuje w tym utworze postać młodego atlety Liguria, który nawiedza go we śnie. Poeta widzi młodego mężczyznę biegnącego przez Pola Marsowe i podąża za nim w kłębiące się wody Tybru. W monologu Housmana zamykającym akt pierwszy obraz biegnącego młodego Jacksona pokrywa się z wizerunkiem Horacjańskiego kochanka. Housman, tak jak Horacy w swojej odzie, prosi we śnie Wenus, boginię miłości, o litość: „W nocy trzymam cię mocno w swoich snach, biegnę za tobą przez Pola Marsowe, biegnę za tobą do spienionych toni, a ty nie okazujesz litości”²⁰.

Urywki poezji antycznej wplecione są w tkankę utworu zarówno za pośrednictwem cytatów, jak i zawaalowanych aluzji. Ich nośność semantyczna rośnie za sprawą przestrzeni dramatycznej, która nie jest ontologicznie homogeniczna. Na oniryczny świat sztuki składają się bezkresy mitologicznego Podziemia oraz okolice Oxfordu, które zgodnie z poetyką snu płynnie się przenikają. Wiersze antyczne okazują się jednym z podstawowych narzędzi, za pomocą których przywoływany i odtwarzany jest mityczny Hades. Oprócz przykładów omówionych dotychczas wersy z *Eneidy* Wirgiliusza, zacytowane w tytule artykułu, pojawiają się na początku i na końcu sztuki *Wynalazek miłości*. Housman wymawia je zarówno wtedy, kiedy się wita, jak i kiedy żegna się ze spienionymi wodami Styksu, które widzi, śniąc swój sen na jawie. Fragment z Wirgiliusza mówi o Eneaszu i jego zejściu do podziemi. Bohater widzi tam ręce wyłaniające się ze stygijskiego pomroku. Ten obraz rąk, liczniejszy zdaniem poety od liści jesiennych i sięgających w kierunku odległego brzegu, zamyka sztukę niczym klamra.

Wodami Styksu płynie Housman na spotkanie ze swoją młodością i to Charon zabierze Oscara Wilde’a w ostatnią podróż w kierunku Hadesu. W *Poetyce mitu* Mielecinski zauważa, że przekroczenie granicy pomiędzy światem żywych i umarłych wielokrotnie skutkuje ustanowieniem nowego modelu egzystencji i śmiercią starego²¹. W sztuce Stopparda spotkanie z Charonem również pociąga za sobą transformację czasoprzestrzeni związanej z projekcją subiektywnej świadomości śniącego Housmana. Innym śmiatkiem, który odważył się zejść do krainy umarłych, jest Orfeusz i to z jego imieniem łączą się nierozzerwalnie motywy, które są wyraźnie zarysowane w sztuce. Jego „podróż do piekieł” jest możliwa dzięki sile jego poezji zdolnej poruszać nie tylko ludzi, lecz także skąty,

¹⁹ Fragment ten pojawia się w pierwszych scenach sztuki w rozmowie AEH z Charonem (w oryginale zob. s. 120), by powracać wielokrotnie w rozmowach postaci, przybierając za każdym razem nieco odmienną wersję. Oprócz podanego przykładu: „A Tezeusz pozostawia Pejritoosa w okowach, których miłość przyjaciół nie zdoła rozerwać” (s. 150) czy też „Tezeusz (...) musiał zostawić swego przyjaciela. W okowach, których miłość braterska nie zdołała uwolnić” (s. 155). Zabieg ten stanowi doskonałą ilustrację wysiłków Housmana borykającego się z przekładem poezji klasycznej.

²⁰ Ibidem, s. 160.

²¹ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, Warszawa 1980, s. 281–282.

kamienie, a nawet skruszyć serce Cerbera i Hadesa. Wyruszył zaś w tę podróż gnany siłą miłości, która trwa aż po grób, przełamując wszelkie bariery. Niestety, tak jak Tezeusz, Orfeusz nie zdołał uratować ukochanej i jego jedno przelotne spojrzenie zamknęło ją na zawsze w krainie zmarłych, pogrążając go w rozpacz tym dotkliwszej, że utracił Eurydykę po raz drugi²².

Wszystko, co zostało do tej pory powiedziane, może skłaniać nas do wyciągnięcia wniosku, że w sztuce Stopparda dochodzi do transpozycji mitu Tezeusza na odmienną kulturowo i społecznie przestrzeń wiktoriańskiej Anglii. Transpozycja ma charakter częściowy i skupia się na motywie przyjaźni Tezeusza i Pejritoosa, co jest wielokrotnie sygnalizowane w tekście, jako że Housman uważa łączące ich uczucie za wzór cnót. AEH identyfikuje się z mitologicznym Tezeuszem i ta transpozycja nadaje sztuce większy potencjał semantyczny. AEH, dzięki sile swojej wyobraźni, schodzi do ponurej krainy zmarłych, jak wcześniej uczynił to Tezeusz. Starzec wyrusza na poszukiwanie ukochanego nie pomiędzy duszami zmarłych, ale pomiędzy cieniami przeszłości, które zachowały się w jego pamięci. Charon zabiera go zatem w podróż w głąb samego siebie, rzeką, która raz jest Styksem, a zaraz potem Tamizą i na jej brzegu Housman spotyka ludzi z przeszłości. AEH schodzi w rejony własnej psychiki, pokryte ciemnością, w poszukiwaniu prawdy o życiu. Sen pozwala mu przeżyć na nowo chwile młodości i spojrzeć na nie oczami doświadczonego człowieka, rozumiejącego ich implikacje kulturowe i wiedzącego, jakie będą ich dalsze konsekwencje. Tak jak Tezeusz, uwięziony „węzowymi splotami” na „Krzesle Zapomnienia”, AEH walczy z czasem, który zaciera jego wspomnienia i wtrąca je w otchłań zapomnienia.

Cytowane w sztuce fragmenty poezji antycznej przypominają o nieuchronnym upływie czasu. Bogowie i herosi pozostają wiecznie młodzi, pamięć o ich odwadze trwa wiecznie, natura odradza się co roku wraz z nadejściem wiosny. My, ludzie, musimy poddać się jego złowieszczym wpływom, bo – jak mówi Housman za Horacym – „prochem jesteśmy i cieniem”²³. Sztukę przenika smutek za minionym czasem, za ludźmi, którzy odeszli i powracają do nas jedynie w niekompletnych i zawodnych wspomnieniach. Ku rozpacz starego profesora niszczyielska moc odciska swoje piętno również na tekstach z przeszłości, docierających do nas w wersji niekompletnej. Po tysiącu lat przepisywania przez pokolenia skrybów i kopistów, teksty antyczne, chłostane przez czas, zniszczone przez „pleśń, szczury, ogień, powódzie i chrześcijańską niechęć do klasyki”²⁴, trafiają do rąk czytelników jako pojedynczy werset czy niedokończone zdanie. Poezja antyczna funkcjonuje w sztuce Stopparda jako metafora nieodwracalnych zmian i niepowetowanych strat, jakie niesie ze sobą upływ czasu, któremu musimy się wszyscy poddać. Poruszony świadomością, że przetrwanie dawnej twórczości poetyckiej jest kwestią przypadku i że najlepsze teksty mogą przepaść na zawsze, Housman zwraca się do Pollarda:

²² O twórczej recepcji mitu Orfeusza w kulturze antycznej i nowożytnej pisze C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka* [w:] *Mit. Człowiek. Literatura*, pod red. S. Stabryły, Warszawa 1991, s. 105–132.

²³ T. Stoppard, *Arkadia. Wyznawca miłości*, op. cit., s. 152.

²⁴ *Ibidem*, s. 137.

„Czy widziałeś kiedyś pole po zżęciu zboża? Zamienione w ściernisko, ale tu i tam, nie wiedzieć czemu, sterczy kilka cudownie ocalałych kłosów. Dlaczego właśnie te, a nie inne? Nie ma żadnej przyczyny”²⁵.

Obraz pola po żniwach, po których greckie i rzymskie teksty giną „powiązane w snopkach niepamięci”²⁶, zawiera przejmującą prawdę o życiu i przemijaniu, przenikającą atmosferę utworu.

Nastrój ten wiąże się z elegijnym tonem, tak charakterystycznym dla poezji samego Housmana, ponieważ, jak twierdzi John B. Vickery, poeta wprowadził innowacyjne strategie elegijne, które później można dostrzec u Eliota czy Joyce’a. Konfrontację ze śmiercią zastąpiła świadomość, że „strata ma charakter endemiczny, tu i teraz, że żadne rozwiązania jej nie zrekompensują, a śmierć bez nadziei na życie wieczne jest ostatecznym kresem życia”²⁷. Wiersze Housmana krążą wokół różnej tematyki: militarnej, historycznej czy miłosnej, ale za każdym razem strata ma charakter nieodwracalny i jedynym sposobem, by sobie z nią poradzić, okazuje się akceptacja tego, że nie można jej uniknąć, ponieważ życie składa się z szeregu strat²⁸.

Ten nastrój rezygnacji i przygnębienia jest w utworze rekompensowany motywem *carpe diem*, który pojawia się wraz z nawiązaniem do wiersza Herricka *Do panien, aby czasu próżno nie trwoniły* i ód Horacego. Takiej oto rady udziela AEH swojemu młodszemu „ja”:

„Na pańskim miejscu nie martwiłbym się za bardzo o pomnik. Gdybym mógł żyć jeszcze raz, to bym większą wagę przywiązywał do tych wierszy Horacego, w których mówi on o tym, że nie można jeszcze raz żyć. Życie jest krótkie, a śmierć bezstronnie kołaczy do każdych drzwi. Kto wie iloma jeszcze dniami bogowie zechcą nas obdarzyć?”²⁹.

Kontrast pomiędzy skromnym życiem naukowca a radą, by korzystać z każdej danej nam chwili, staje się jeszcze bardziej widoczny, kiedy na scenie pojawia się Oscar Wilde. Jego obecność jest wyczuwalna w trakcie całej sztuki, staje się tematem rozmów i anegdot, ale ostatecznie AEH spotyka tego twórcę dopiero pod koniec aktu drugiego. Na tle jego ekstrawaganckich ubrań o krzykliwych kolorach pochylona sylwetka AEH staje się jeszcze bardziej widoczna. Gdy Wilde wymienia nazwiska swoich sławnych przyjaciół, AEH odpowiada: „Miałem kolegów w pracy”³⁰. Zapytany, gdzie się podziewał, kiedy „wszystko znalazło się w punkcie zwrotnym, budziło się ku nowemu: Nowy Dramat, nowa powieść, nowe dziennikarstwo, nowy hedonizm, nowe pogaństwo, a nawet i nowa kobiećta”, odpowiada zwięźle: „Siedziałem w domu”³¹. AEH prowadził skromne, wypełnione pracą życie badacza i jedynie jego wiersze przemycają ciche tony dręczących go uczuć.

²⁵ Ibidem, s. 180.

²⁶ Ibidem.

²⁷ J.B. Vickery, *Bridges and Housman as Elegists: The Modern Threshold*, „English Literature in Transition 1880–1920” 2005, z. 4 (48), s. 404.

²⁸ Ibidem, s. 409 - 417.

²⁹ T. Stoppard, *Arkadia. Wyznawca miłości*, op. cit., s. 150.

³⁰ Ibidem, s. 199.

³¹ Ibidem, s. 201.

Wilde nie spędził życia, marząc o czasach, kiedy mógłby być szczęśliwy, ale sam szukał spełnienia. Nie pragnął zaspokoić oczekiwań społeczeństwa, ale kształtował swoje życie tak, by przypominało dzieło sztuki, współtworzył własny mit, gdyż wierzył, że „Lepiej być upadłą racą niż nigdy nie zabłysnąć ogniem”³². John Fleming trafnie podsumowuje dzielącą ich różnicę:

„Wilde żył pełnią życia i chociaż społeczeństwo osadziło go za to w więzieniu, pozostawił po sobie dziedzictwo, które przyćmiewa to, co osiągnął ostrożny i konserwatywny Housman, który sam uczynił ze swego życia więzienie”³³.

Rozbieżności światopoglądowe stają się nie do pogodzenia z chwilą, kiedy Wilde wygłasza swoje przekonanie o nadrzędnym statusie sztuki. Przeczy to wysiłkom Housmana, by pogłębiać własną wiedzę, poszukując najważniejszej jego zdaniem wartości, czyli prawdy. Nie zgadzając się z nim, Wilde podkreśla:

„Artysta to wilk w owczej skórze, żyjący pośród nas. To on jest pierwszy w zwalczaniu uścisku. Dobrze pan zrobił zostając uczniem. Uczni mają skrupuły, artyści żadnych. Artysta musi kłamać, oszukiwać, łącać, żyć niezgodnie z naturą i w pogardzie dla historii”³⁴.

Nie bez znaczenia wydaje się to, że konfrontacja między Oscarem Wilde’em a Housmanem pojawia się pod koniec sztuki, stanowi ona bowiem finalne podsumowanie opozycji między poezją i nauką, usankcjonowanej przez myśl romantyczną. Jest ona widoczna na wielu płaszczyznach utworu, staje się tematem żąrzonych dyskusji, determinuje rozłam osobowości AEH oraz wpływa na rozmieszczenie wierszy cytowanych w utworze. I chociaż AEH zagłuszał w sobie głos poety, wierząc, że tylko nauka prowadzi nas ku poznaniu i prawdzie, wersy jego własnej poezji wplecione w tkankę utworu wiodą nas w tym samym kierunku, obierając zgoła inną drogę. W innych swoich sztukach Stoppard również wydobywa dwoistość ludzkiej natury i łączy to, czego pozornie połączyć się nie da. Słychać tu pojednawczy ton Chandlera, który tak pisał na ten temat:

„Są dwa rodzaje prawdy; prawda, która oświeca nam drogę, i prawda, która ogrzewa nasze serca. Pierwszą z nich jest nauka, drugą sztuka”³⁵.

Oprócz podkreślenia odmiennych postaw estetycznych zestawienie Housmana z artystą tak różnym jak Oscar Wilde pełni jeszcze jedną funkcję. Oscar Wilde, wynurzający się ze stygijskiego pomroku pod koniec sztuki, wydaje się jedynie uosobieniem stereotypu i obiegowych opinii. Jego aksamitne fioletowe spodnie i epigramatyczne wypowiedzi sugerują, że jest to jeden z możliwych Oscarów Wilde’ów, jedna z wielu konstrukcji opartych na micie, który sam stworzył. Na długo przed pojawieniem się Wilde’a w sztuce postaci przywołują jego błyskotliwe uwagi o tym, „że z każdym dniem jest mu coraz trudniej dorównać urodzie jego błękitnej porcelany”³⁶, czy też o jego niechęci do wszystkich sportów oprócz gry w domino w paryskich kawiarniach. Cytują z rozbawieniem

³² Ibidem.

³³ J. Fleming, *Tom Stoppard: Finding Order Amid Chaos*, Austin 2001, s. 242.

³⁴ T. Stoppard, *Arkadia. Wynalazek miłości*, op. cit., s. 201.

³⁵ R. Chandler, *The Notebooks of Raymond Chandler*, 1976, cyt. za: M. Meisel, *The Last Waltz: Tom Stoppard's Poetics of Science*, "Wordsworth Circle" 2007, z. 1/2 (38), s. 13.

³⁶ T. Stoppard, *Arkadia. Wynalazek miłości*, op. cit., s. 130.

jego teksty, jak chociażby ten ze *Sketcha*: „Oh, strasznie się dziś napracowałem: rano wstawiłem przecinek, a po południu na powrót go wykreśliłem”³⁷. Wilde szokuje ekstrawaganckimi strojami, wywołuje skandal obyczajowy, a tworząc z pełną świadomością swój wizerunek indywidualisty i prowokatora, oburza i zachwyca jednocześnie. Intryguje współczesnych tak bardzo, że parodia wrażliwego estety spacerującego po Piccadilly z naręczem maków znajdzie się w *Cierpliwości* Gilberta i Sullivana, którą zresztą w sztuce Stopparda Housman ogląda z Jacksonem w teatrze Savoy. Widać wyraźnie, że funkcjonujący w świadomości społecznej obraz Wilde’a jest w znacznym stopniu współtworzony i kontrolowany przez samego artystę.

W ten sposób postać Oscara Wilde’a nawiązuje do motywu edytorstwa naukowego i podkreśla niemożność dotarcia do oryginału, bez względu na to, czy jest to antyczny poemat, czy osoba. Wilde’owska strategia artystycznego pozerstwa i niekończącej się autokreacji była tak skomplikowana, że poszukiwanie tego, co w nim autentyczne, co nie jest po prostu pozą, może przynieść równie wątpliwe wyniki jak podejmowane przez Housmana próby odszyfrowania oryginału z fragmentów poszarpanych przez czas.

Co więcej, nakreślenie postaci Oscara Wilde’a w tak niezwykle schematyczny sposób uświadamia odbiorcy fikcyjność samego Housmana, który, choć nosi niewątpliwie znamiona podobieństwa do postaci historycznej, jest wytworem wyobraźni autora sztuki, Toma Stopparda. W ten sam sposób podkreślony został fikcyjny charakter snu Housmana, błędnie nazywany przez wielu jego biografiami³⁸ – nawet jeśli ma ona coś wspólnego z autentycznymi wydarzeniami z życia bohatera, to celowy wydaje się zabieg ujęcia jej w ramy konwencji marzenia sennego, które w swej istocie zaciera granicę pomiędzy fikcją i rzeczywistością. Opierając się na migawkach zachowanych w jego pamięci, Housman próbuje przekroczyć ograniczenia czasu fizycznego i przeżyć na nowo swoją młodość. Finalny monolog jawi się jako punkt kulminacyjny nagromadzonych w utworze elementów autotematycznych, w których AEH ujawnia swoją prawdziwą rolę, rolę autora – nie tylko wierszy, lecz także snu:

„Szkoda, że was tu nie było wczoraj wieczorem, kiedy odgrywałem Hades właściwie: były Furie, Harpie, Gorgony i Meduza z wężami zamiast włosów, nie licząc psa”³⁹.

Kolejnym wnioskiem, jaki możemy wyciągnąć z jego słów, jest to, że proces poszukiwania prawdy o jego życiu jeszcze się nie skończył. Konstrukcja otwartego zakończenia sugeruje, że historia może być kontynuowana czy też powtórzona z takimi poprawkami, jakie zechce wprowadzić śniący poeta, który – niczym Tezeusz czy Orfeusz – zejdzie do krainy cieni. Konstrukcja całego utworu z jego otwartym zakończeniem i powtarzającymi się scenami podkreśla kolistą charakter tego dzieła. Fragmenty poezji Housmana,

³⁷ Ibidem, s. 157.

³⁸ S. Whiting, na przykład, mówi, że jest to „sztuka biograficzna”, *The Language of Love*, „San Francisco Chronicle” 2000, January 9; T. Zinman nazywa ją po prostu „biografią”, *Triumph of Love: Tom Stoppard’s Latest Play Gets a Spectacular Production At the Wilma*, „Philadelphia City Paper” 2000, February 24; C. Barnes używa w swojej recenzji określenia „biografia duchowa”, *Great ‘Invention’*, „New York Post” 2000, March 12. Recenzje dostępne są na stronach internetowych wspomnianych gazet.

³⁹ T. Stoppard, *Arkadia. Wynalazek miłości*, op. cit., s. 206.

pośrednie lub bezpośrednie nawiązania do Horacego, Wirgiliusza, Katullusa, Propercjusza i wielu innych – rozrzucone pomiędzy kwestiami sztuki – rozbrzmiewają nutami miłości i straty i one również wywołują efekt przeciągłego, zwielokrotnionego echa. Częste wprowadzenie elementu obcego, jakim jest wiersz, sprzyja zaburzeniu linearności tekstu i spowolnieniu proces komunikacji. Wtrącenie cytatu niczym nacięcie rozrywa integralność tekstu i przywołuje wyraźnie obraz okaleczonej przez czas poezji klasycznej czy skrawków wspomnień przechowywanych w naszej pamięci. Poczucie fragmentaryczności utrzymuje się do chwili, gdy odbiorca podejmie recepcję na bardziej zaawansowanym poziomie, dostrzegając pojawienie się wielu pól wzajemnego oddziaływania⁴⁰. Wśród tych ech i nawiązań Housman powtarza wielokrotnie swoje wyznanie miłosne: „Umarłbym za ciebie, ale nigdy nie dostałem tego szczęścia!”⁴¹. Wraz z paralelizmami i powtórzeniami, wprowadzonymi przez dziesiątki cytowanych wierszy, wyznanie miłosne Housmana nadaje sztuce prawdziwie liryczny charakter.

Summary

Tom Stoppard in his play *The Invention of Love* (1997) conjures up a mental landscape of Alfred Edward Housman, an English scholar and poet (1859–1936), who on the verge of death comes back, daydreaming to the days of his youth. In a way typical of his oeuvre, Stoppard incorporates into the fabric of his play passages from the texts of the past and quotes extensively from Housman, Virgil, Horace, Catullus, and many others.

This article is devoted to the problem of the poet and poetry as it is depicted in *The Invention of Love*. The analysis focuses on the study of the functions performed in the play by the quoted excerpts and special attention is devoted to the dynamics underlying the generation of meaning triggered off by unexpected confrontations and associations.

⁴⁰ Szczegółowo o recepcji cytatu w tekście pisze m.in. H. Plett, *Intertextualities*, [w:] *Intertextuality*, pod red. H. Plett, Berlin New – York, 1991, s. 3 - 29.

⁴¹ T. Stoppard, *Arkadia. Wynalazek miłości*, op. cit., s. 120, 157, 204.