

Myśl mitopoezjotwórcza w ujęciu Ernsta Cassirera i Luciana Blagi: praca porównawcza na podstawie tekstów poetyckich

Emilia Ivancu
Adam Mickiewicz University, Poland
University of Alba Iulia, Romania

przekład: Katarzyna Idec, Agnieszka Lewandowska, Natalia Sarbinowska

Przedmiotem poniższego opracowania jest koncept myśli mitopoezjotwórczej w ujęciu dwóch filozofów, Ernsta Cassirera⁷⁴ i Luciana Blagi⁷⁵, oraz jego zastosowanie w kontekście wybranej poezji rumuńskiej, walijskiej i irlandzkiej stworzonej przez poetów, których zaprezentuję w tym artykule.

W tomie poezji Diarmuida Johnsona⁷⁶ *Inny Język (Another language)* w wierszu *Śpiewanie (Singing)* czytamy o mężczyźnie śpiewającym na moście, podczas gdy inny mężczyzna – poeta, słucha. Śpiewa także rzeka. W kolejnych wersach akt śpiewania zyskuje wartość samą w sobie jako część wizji poety:

⁷⁴ Ernst Cassirer (1874-1945) był niemieckim filozofem i historykiem idei. Urodzony w Breslau (obecnie Wrocław). Jednym z jego głównych dzieł jest *Philosophie der symbolischen Formen (Filozofia form symbolicznych)* (1923-29), które przedstawia filozofię ludzkiej kultury na podstawie rodzajów symbolizmu obecnych w mitach, języku i naukach matematycznych.

⁷⁵ Lucian Blaga był rumuńskim poetą, dramaturgiem i filozofem. Opracował „spekulatywną” filozofię, na którą składają się książki na temat epistemologii, metafizyki, estetyki, filozofii kultury, antropologii filozoficznej, filozofii historii, filozofii nauki i filozofii religii. Jego dramaty i dzieła poetyckie są ściśle powiązane z jego filozofią i są na niej oparte. Jego główne dzieła filozoficzne to: *Trilogia cunoașterii (Trylogia wiedzy)* (1943), *Trilogia culturii (Trylogia kultury)* (1944), *Trilogia valorilor (Trylogia wartości)* (1946). Ważnym tomem poezji jest *Poemele luminii (Wiersze światła)* (1919).

⁷⁶ Diarmuid Johnson urodził się w Walii (1965), natomiast wychował się w Irlandii. Pisze głównie po irlandzku, nierzadko po angielsku i sporadycznie po walijsku. Na jego prace ma wpływ znajomość średniowiecznej literatury „celtyckiej” i głównych języków europejskich, przede wszystkim francuskiego. Odnoszę się przede wszystkim do utworów ze zbioru *Another Language (Inny język)* (Motivex, Poznań 2009) oraz z *The Birth of Trystan (Narodziny Tristana)* (Reintregirea, Alba Iulia 2010). W przypadku dotąd nieopublikowanych tekstów, odsyłam do autoryzowanej strony internetowej: <http://www.diarmuidjohnson.net/poetry.html>.

*Jakiś człowiek stoi na moście
bez szacunku dla przechodzących
nuci swoją cichą pieśń.*

*Wziąłem do serca jego śpiewanie
śpiewanie nie przeznaczone dla nikogo
ale im dłużej słuchałem
tym bardziej odczuwałem w sobie głód.*

*Stłumiłem świat
świat pustych dźwięków
A teraz słucham
inne śpiewanie rozbrzmiewa głośno:
To rzeka pod mostem śpiewa⁷⁷*

(Johnson 2009: 59)

Poprzez śpiew mężczyzny słuchacz odstępuje od „świata pustych dźwięków”, dzięki czemu może usłyszeć śpiew rzeki. Zauroczone pięknem pieśni, która w nim rozbrzmiewa, przestaje być częścią świata, który opuścił i pragnie stać się częścią nowego świata. Świata dwóch pieśni, które na końcu wiersza staną się jedną. Rzeka, wyczuwając życzenie, wypowiada słowa:

*Przejdź przeze mnie i patrz jak ja patrzę
płyn z falą mojego śpiewu*

Dwa powyższe wersy są zaproszeniem skierowanym do słuchacza, aby stał się częścią świata pieśni, a równocześnie reprezentują moment kulminacyjny wiersza, w którym należy doszukiwać się znaczenia całego tekstu.

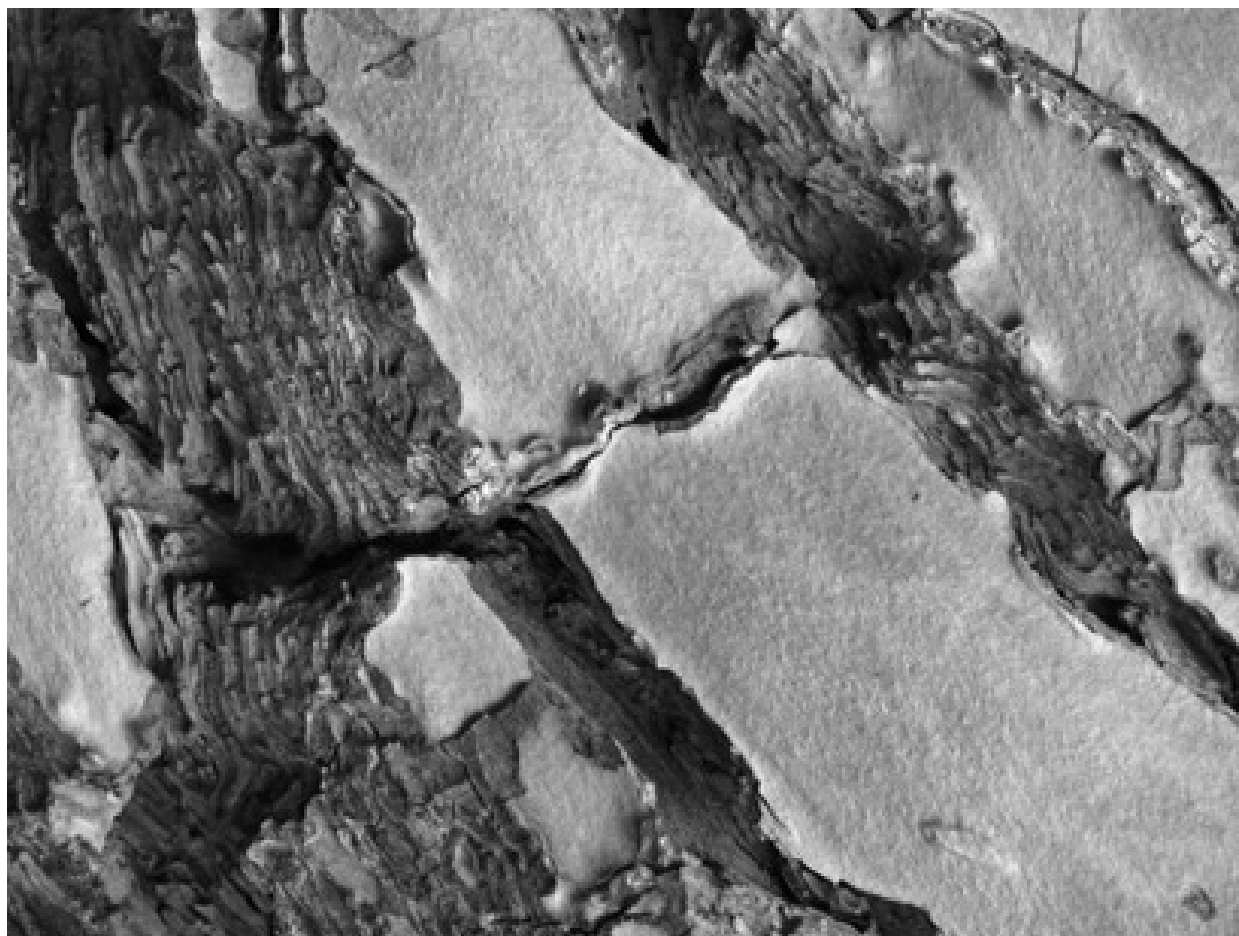
Śpiewanie jest jednym z emblematycznych elementów w poezji Diarmuida Johnsona. Jest elementem, poprzez który świat się urzeczywistnia i poprzez który świat może być postrzegany. To pieśń jest czynnikiem łączącym człowieka ze światem.

W innym otoczeniu, które tym razem stanowią drzewa, w wierszu *Topór (Axe)*, mężczyzna rozpala ognisko przy użyciu drewna, które wcześniej zostało ścięte galickim toporem śpiewającym w języku skowronka. Topór, który jest tutaj symbolem tego samego świata pieśni, co w wierszu *Śpiewanie*, reprezentuje również stworzenie. Umożliwia bowiem człowiekowi wzniesienie ognia dopiero w momencie, kiedy ten nauczył się języka małego topora. Czytelnik ma wrażenie, że człowiek został wprowadzony w świat pieśni:

⁷⁷ Tłumaczenia wierszy Diarmuida Johnsona i R. S. Thomasa na polski są wykonane przez Katarzynę Idec, Agnieszkę Lewandowską i Natalię Sarbinowską.

*Do lasu, do lasu
poszedłem uczyć się języka topora
nauczyć się języka, którym mówią topory
[...]
Topór śpiewał językiem skowronka
topór śpiewający w języku skowronka
skowronek na pustym niebie*

(Johnson 2009: 41)



(ta i pozostałe fotografie w artykule pochodzą z archiwum Diarmuida Johnsona)

W chwili, kiedy człowiek nauczył się języka topora i w konsekwencji wzniecił ogień, stał się częścią dawno zapomnianego świata. Świata, który dostrzegł poprzez roztrzaskane drewno opałowe, a który teraz, we śnie, zabiera go do minionych lat w tajemniczy świat pieśni.

Śpiewający topór napotykamy raz jeszcze w wierszu *Narodziny Tristana (Birth of Trystan)*. Tutaj należy on do myśliwego, który „o zmroku (...) śpiewa dla jelenia” (Johnson 2010: 38). Pieśń topora jest pieśnią myśliwego. Człowiek i topór snują jedną pieśń na cześć odnawialności życia, ponieważ jeleni, którego mięso łowca przyniesie do domu, jest tym, co podtrzymuje życie.

W tym samym utworze odbicie śpiewa o jaskrach, a imię przyszłego dziecka musi śpiewać o myśliwym, jego łuku – „gałęzi cisu,/ nawoskowanej i przezimowanej”, jego strzale „zuchwałej jak pszczoła,/ z upierzonym ogonem, zuchwałej i gniewnej”, a także o innych elementach, które tworzą świat jego ojca – łowcy. W konsekwencji, czytając poezję Diarmuida Johnsona, możemy spostrzec, że znaleźliśmy się w świecie stworzonym z elementów śpiewających. Świecie, który śpiewa, człowiek nie jest w nim obcy. Jest raczej częścią pieśni tego świata, do której się przyczynia i którą zarazem tworzy.

Jakiego rodzaju jest to świat? Jaki może być świat, w którym człowiek przyjmuje formę drzewa oczekującego na cud, który się w nim zagnieździ? Świat, w którym człowiek staje się drzewem zakorzenionym w ziemi, która, co ważniejsze, przyjmuje jego korzenie. Poniżej zamieszczone zostało tłumaczenie oryginalnego irlandzkiego tekstu:

*Usiadłem tam, gdzie dawniej rosnęło drzewo
moje oczy stały się dwoma korzeniami
mój umysł rzeczą młodą i nienazwaną.*

*I przemówiła do mnie ziemia:
“Już dłużej nie będziesz bez piór
Od teraz Twoje gniazdo jest tutaj”*

*Być jak drzewo: tego pragnę
Dwa korzenie zamiast dwojga oczu
oczekiwać na cud, który ponownie zagnieździ się w gałęziach*

(Johnson 2011)

Ileż powstaje pytanie dotyczące poezji, najlepszą odpowiedź bardzo rzadko można znaleźć poza jej sferą, należy szukać raczej wewnątrz niej. Tak jest również w tym przypadku. Odpowiedzi na pytania dotyczące śpiewającego świata w twórczości irlandzko-walijskiego poety odnajdujemy w pracach rumuńskiego poety i filozofa Luciana Blagi, tworzą one podobny świat.

Wykorzystując wiersze dwóch poetów pochodzących z różnych regionów, wręcz przeciwstawnych, chciałabym ukazać znaczenie tego, co Lucian Blaga nazywał matrycą stylistyczną. Zgodnie z definicją filozofa, matryca stylistyczna jest podświadomym złożeniem czterech elementów: przestrzennego i czasowego horyzontu, aksjologicznej emfazy; duchowej, cielesnej i neutralnej postawy oraz kształtującego oczekiwania. Matryca stylistyczna oznacza zatem, że trwały element, ukryty dla życiowej twórczości jednostki lub społeczeństwa, jest strukturą złożoną ze wspomnianych powyżej elementów na płaszczyźnie podświadomości. W tym miejscu Blaga zaleca, aby podświadomości nie pojmować w terminach psychoanalitycznych, ale raczej jako strukturę podobną do kosmosu, która nie istnieje z powodu świadomości lub poprzez świadomość, lecz jako świat równoległy. Zatem podświadomość powinna być opisana przez przymiotnik

utworzony podobnie do tego pochodzącego od chaosu – chaotyczny. Zatem kosmos – kosmotyczny, czyli posiadający strukturę i konsystencję kosmosu. Kontynuując, Blaga uważa, że matryca stylistyczna i, w konsekwencji, styl nigdy nie są wytworami świadomej rzeczywistości, a raczej sekretnymi, tajemniczymi produktami anonimowej rzeczywistości. Niemniej, istnieją matryce stylistyczne, które mogą spełniać tylko jeden z czterech elementów je współtworzących, podobnie jak istnieją autorzy, których twórczość wykracza poza stylistyczne matryce ich kultur. W takich przypadkach podświadomość ich twórczości objawia się u zbiegu różnych stylów (Blaga 1969: 105-115).

Możemy zatem dostrzec podobieństwa pomiędzy dwiema matrycami stylistycznymi – celtycką i rumuńską, które wydają się tworzyć, w przypadku obydwu poetów, zbliżone przestrzenie duchowe oraz twórcze. Istnienie punktu spotkania tych pisarzy wynika z faktu, że obaj wykroczyli poza granice matryc i zgłębiali przestrzeń twórczej, zbiorowej podświadomości. Poeci ci wzniesli się ponad swoje stylistyczne matryce i spotkali się na poziomie relacji człowieka i kosmosu, stworzenia i życia. Ich *kosmotyczne* twórczości współdziałały i zajęły tę samą przestrzeń. Wiersz *Biografia*⁷⁸ Luciana Blagi rozpoczyna się następująco:

*Gdzie i jak wypłynąłem na światło, nie wiem
w cieniu wabi mnie myśl, że świat jest pieśnią*

Deklaracja w wierszu – „nie wiem w cieniu wabi mnie myśl, że świat jest śpiewem” - reprezentuje poetyckie credo, w którym człowiek, jako część stworzenia, postępując pokornie naprzód z ciemności ku światłu, uznaje świat jako część cudu: „Dziwnie uśmiechnięty, wspinam się zakłęty w jej środku przepelniam się zdumieniem [pieśni wszechświata – przyp. tłumacza]”. W tym świecie, postrzeganym jako pieśń, poczucie cudu jest tym, co pozwala człowiekowi wyrzec się swojej indywidualnej świadomości i umożliwić mu zintegrowanie się ze światem pieśni, światem swoich przodków: „wymieniam tajemnice z przodkami”, pisze Blaga. Pod koniec wiersza łączy swoją pieśń z pieśnią śpiewającego świata:

*Słowami co w ustach mi gasną
opiewałem i wciąż opiewam
wielkie przemijanie,
sen świata, woskowe anioły.
Przerzucam z ramienia na ramię
milcząco mojej gwiazdy brzemię.*

W rezultacie możemy stwierdzić, że w poezji Diarmuida Johnsona, znajdujemy wizję świata zbliżoną do tej przedstawionej w wierszu Blagi. Pieśń człowieka łączy się z pieśnią

⁷⁸ Tłumaczenie wiersza *Biografia* Luciana Blagi na język polski zostało wykonane przez Agnieszkę Nowicką i Martę Harat.

świata, a człowiek pobożnie przyjmuje tajemnicę świata, do którego należy. Tajemnicę, którą potwierdza swoją własną pieśnią, łącząc tym samym według terminologii Rudolfa Otto, *mysterium tremendum* i *mysterium fascinans*, grozę i równocześnie fascynację (Otto 1889: 31). We wspomnianym wierszu Johnsona *Śpiewanie* rzeka wzbudza zainteresowanie słuchacza, który zachwycony nią czuje się spragniony tajemnicy pieśni. Jest zarazem przestraszony i zafascynowany tajemnicą. Podobnie jak podmiot liryczny w wierszu Blagi, który jest kuszony, aby uwierzyć w tajemnicę świata, będąc równocześnie przytłoczony jego cudownością. Tego typu poetycka świadomość jest świadomością, która potwierdza tajemnicę świata, w którym i dla którego człowiek żyje. W ujęciu Blagi jest to istnienie w obrębie tajemnicy po to, by ją właśnie ujawnić (Blaga 1969: 261-396). Autor wyjaśnia, że istnienie w obrębie tajemnicy w celu jej objawienia jakościowo oznacza coś zupełnie odmiennego od zwykłej egzystencji w świecie. Poprzez pierwszą formę istnienia, w obrębie tajemnicy i w celu jej objawienia, człowiek przeznaczając siebie samego twórcemu losowi wypełnionemu odkrywczymi intencjami. Poprzez drugą formę istnienia, człowiek biologiczny byłby związany z określonymi danymi tegoż świata. (Blaga 1969: 380). Tworzenie i tajemnica tworzenia leży u samych podstaw filozofii Luciana Blagi. Stanowi zatem rdzeń jego poetyckich oraz dramatycznych utworów. Człowiek, którego duch zawiera ziarno zasiane w sobie, aby piął się ku absolutowi, poprzez główny metafizyczny czynnik, nazwany przez Luciana Blagą *Marele Anonim*⁷⁹, może przyjąć los twórcy. W swoim przeznaczeniu, prowadzącym ku absolutowi, człowiek usiłuje pokonać transcendentną cenzurę *Marele Anonim*, aby chronić siebie i świat tajemnic (Blaga 1969: 21-29). Sam będąc twórcą, człowiek znajduje się w stanie hipostazy, uwięziony pomiędzy pragnieniem prawdy absolutnej, która znajduje się w sferze *Marele Anonim*, a transcendentną cenzurą ustanowioną pomiędzy człowiekiem a *Marele Anonim*. Wywołuje to w człowieku poczucie tragedii i jest szczególnie widoczne w wierszu Blagi *Biografia*:

*Gdzie i jak wypłynąłem na światło, nie wiem
w cieniu wabi mnie myśl, że świat jest pieśnią.
Dziwnie uśmiechnięty, wspinam się zakłęty
w jej środku przepelniam się zdumieniem.
Czasem mówię słowa, które mnie nie znają
kocham rzeczy, które nie odpowiadają.
Wichru i czynów wysnionych
pełne mam oczy,
co mam przejść przemierzam jak każdy:
kiedym winny to piekła dachy
gdym bezgrzeszny lili pełne góry.
Zamknięty kołem tych samych płomieni
wymieniam tajemnice z przodkami,*

⁷⁹ Wolimy zachować rumuński oryginał niż tworzyć nowe terminy. Słowa *Marele Anonim* oznaczają dosłownie *Wielki Anonim*.

*ludem obmytym wodą spod kamieni.
Czasem zmierzchem zasłuchuję się z wolna
jak rozlewa się we mnie cała
krwi opowieść od dawna zapomniana.
Błogosławię krąg księżyca i chleba.
Żywot dni rozbija mi burza.*

*Słowami co w ustach mi gasną
opiewałem i wciąż opiewam
wielkie przemijanie,
sen świata, woskowe anioły.
Przerzucam z ramienia na ramię
milcząco mojej gwiazdy brzemię.*

(Blaga)



W pierwszym przywołanym w niniejszym artykule wierszu Diarmuida Johnsona, *Śpiewanie*, słuchacz wyrzeka się zwykłej egzystencji na ziemi, przyjmując twórczy los najpierw poprzez fascynację dwiema pieśniami: pieśnią na moście, a następnie pieśnią pod mostem, a także poprzez odrzucenie „świata pustych dźwięków”, by ostatecznie „płynąć z falą śpiewu rzeki”. Ten sam typ wyrzeczenia pojawia się w wierszu *Siedząc*, w którym człowiek staje się drzewem, przechodząc ponownie do świata cudów. Ten rodzaj

świadości, otwartej na tajemnicę, by stać się jej częścią, został zakwalifikowany przez filozofa mitu Ernsta Cassirera jako *das mythische denken* (Cassirer 1955) – myśl mityczna. Termin ten był również używany przez Blagę, szczególnie w odniesieniu do *Marele Anonim* i tajemnicy tworzenia, jakkolwiek Blaga wprowadził dalsze rozróżnienie, wyodrębniając „myśl mityczną” i „myśl magiczną”.

W drugim tomie *Das mythische Denken, Filozofia Form Symbolicznych*, poświęconym myśli mitycznej, Cassirer nie podaje jej konkretnej definicji, a raczej poświęca trzysta stron na opis jej charakterystyki i struktury. Nie podaje pierwotnej definicji tego konceptu także w innych pracach, co nie umniejsza faktu, iż jedynym ważnym elementem, na którym opiera się cała filozofia Cassirera, jest istnienie czterech symbolicznych form, tj. mitu, sztuki, języka i nauki. Są one siłami, z których każda tworzy i określa swój własny świat (Cassirer 1946: 8). W innym miejscu dodaje również, że mit, który leży u podłoża myśli mitycznej, jest związany z tajemnicą, a konkretniej – „jego prawdziwe znaczenie i głębia nie tkwi w tym, co ujawniają konfiguracje, a raczej w tym, co kryją” (Cassirer 1955: 37-38). Z kolei Lucjan Blaga w swoim studium *Gândirea magică – O Myśli magicznej* (Blaga 1992) wprowadzając podział na myśl mityczną i magiczną, stwierdza, że mit to próba ujawnienia tajemnicy poprzez użycie tworów wyobraźni, usiłując zamienić tajemnicę istnienia. Dla Blagi zatem myśl magiczna jest przedłużeniem tajemnicy, gdzie słowo „magiczna” sugeruje ideę magicznej substancji lub magicznej mocy (Blaga 1992: 7-8). Pomimo to, owe dwa rodzaje myśli, mityczna i magiczna, mogą być komplementarne i nie muszą się wzajemnie wykluczać. Dla Blagi założenie twórczego losu, czyli istnienie w tajemnicy w celu jej ujawnienia, z góry zakłada istnienie myśli mitycznej. To istnienie jest aktem kulturowym, a w konsekwencji także aktem poetyckim. Dla Cassirera mit i język, które wydają się pochodzić z tego samego źródła⁸⁰, mogą zostać ucieleśnione w poezji, która według filozofa „nie tylko jest zakorzeniona w motywach mitycznych jako swoich początkach, ale wchodzi wręcz w relacje z mitem nawet w najlepszych i najczystszych twórcach” (Cassirer 1946: 99).

W rezultacie, łącząc wizje dwóch filozofów, myśl mitopoezjotwórcza (z języka greckiego *mythpoeia* tzn. tworzenie mitu) jest przekonaniem człowieka o jego losie twórczym, czyli istnieniem w tajemnicy i w celu jej ujawnienia; jest aktem twórczym, poprzez który próbuje on zmienić tajemnicę istnienia dzięki środkom odkrywczym i metaforycznym.

Ważne kategorie zapożyczone z filozofii myśli mitopoezjotwórczej Ernsta Cassirera obejmują: czas, przestrzeń, obraz, słowo i język, relację *pars pro toto* (relację części do całości) i w końcu sam akt twórczy. Akt twórczy zajmuje samo centrum myśli mitycznej, gdyż właśnie poprzez akt twórczy, człowiek przyjmuje los twórczy, który odzwierciedla podstawowy akt twórczy. (Powtarzanie pierwotnego aktu twórczego sugeruje także myśl magiczną, która, jak pisze Blaga, w większości przypadków występuje w kombinacji z myślą mityczną).

⁸⁰ Cassirer rozwija tę myśl w swojej książce *Language and Myth (Język i mit)*. Przeł. S. K. Langer. Nowy Jork: Dover Publications Inc.

Rozpoczynając od tej krótkiej analizy terminologii dotyczącej myśli mitopoezjotwórczej, mogliśmy zauważyć, że główną cechą charakterystyczną dla poezji zarówno Blagi, jak i Johnsona jest postrzeganie świata jako pieśni, w którą człowiek włącza się ze swoją własną pieśnią, tym samym przyjmując los twórcy. Oznacza to założenie, zgodnie z którym wzniosłość i tragedia występują w tej samej chwili. Możemy zatem stwierdzić, że główne cechy myśli mitopoezjotwórczej dają przesłanki, aby czytać twórczość naszych poetów z perspektywy mito-poetyckiej. W rezultacie, od tej pory naszym celem będzie odkrycie struktury myśli mitopoezjotwórczej kilku poetów, którzy wprowadzają w swoją poezję bogate dziedzictwo swoich kultur, zarówno na poziomie treści, jak i języka, a także sposób, dzięki któremu postrzeganie świata jako pieśni ostatecznie staje się tekstem poetyckim. Jednak nasze podejście nie ma na celu pozbawienia tekstu tajemnicy poprzez jego destrukuryzację, a raczej wejście w świat *mythopoeia* i ujrzenia, jak jego kategorie (czas, przestrzeń, tworzenie itd.) nadają tekstowi mitopoetycki kształt oraz treść.

W dzisiejszych czasach żyjemy w zsekularyzowanym społeczeństwie, w którym świadomość indywidualna jest głęboko zakorzeniona. Nawet jeśli czasem twory kulturowe przywołują mityczne światy, to większość z nich jest zeświecczona. Nie spełniają one bowiem warunku *sine qua non*, by mogły być wytworami mitopoetyckiej świadomości. Większość poezji pisanej w czasach współczesnych jest zsekularyzowana, jako że pochodzi ze świeckiej i zeświecczonej świadomości, która z kolei ma na celu zindywidualizowanie stosunku podmiotu lirycznego do całego świata, aktu stworzenia lub nawet do stwórcy, tj. samego poety. Nie trzeba tutaj podawać przykładów, ponieważ zsekularyzowany akt stworzenia jest powszechny, a niniejsze stwierdzenie w zamierzeniu nie jest osądające. W rezultacie, warunek *sine qua non*, by zaistniała myśl mitopoezjotwórcza, był charakterystyczny dla tradycyjnych społeczności, tj. względny brak indywidualizacji człowieka, albo, inaczej ujmując, zgoda człowieka na to, by być częścią natury i tym samym częścią śpiewającego świata oraz postrzeganie ludzkiego życia jako części cyklu życia wszechświata. Ten rodzaj świadomości albo inaczej brak indywidualnej świadomości oznaczał poznanie świata z perspektywy mitycznej, w której kategorie, takie jak czas, miejsce, tworzenie, miały inne znaczenie symboliczne niż to, jakie przypisywał im zeświecczony umysł.

W przypadku poezji Diarmuida Johnsona mamy kilka tekstów, w których człowiek wycofuje się do świata pieśni, kiedy tylko staje się świadomy świeckiego świata, „świata pustych dźwięków”. Z drugiej strony jednak, w wierszu *Smutny filolog (Sad Philologist)*, gdzie człowiek, świadomy bezcelowości świeckiej hipostazy przedzierania się przez słowa, jest po prostu „smutny”.

*Jestem smutnym filologiem
Kopię w polu źródłostowu
Mój szpadel odbija się od skamieniałego rdzenia
A jego tępe ostrze przecina korzeń*

(Johnson 2009: 58)

Następnie poeta decyduje wyrzec się dalszego kopania w polu słów, a umysł, tak samo jak i ciało, zostaje pochłonięty przez jeden z czterech pierwotnych żywiołów natury, wodę rzeki:

*Człowiek przemówił do rzeki
„Pochłoń umysł”, powiedział.
Tak rzeka uczyniła
I, w pełni wód powodzi, wystąpiła z brzegów.
Wtedy przemówił umysł:
„Rzeko”, powiedział, „pochłoń człowieka”.
Tak rzeka uczyniła i przejrzysta woda stała się
Czarna.*

(Johnson 2011)

Człowiek ponownie powraca do natury, innymi słowy, potwierdza cykliczny bieg życia, który charakteryzuje naturę. Może to zostać osiągnięte tylko, jeśli człowiek postrzega siebie samego jako część tego cyklu. I wraz z tą ideą dotykamy fundamentalnej kategorii myśli mitopoezjotwórczej, jaką jest czas. Dla świeckiego umysłu czas płynie i jest nieodwracalny. Ogranicza człowieka, który staje się jego ofiarą, i dla którego początkiem są jego narodziny, a końcem jego śmierć. Dla mitopoetyckiego umysłu czas jest cykliczny i może być odnowiony poprzez różne obrządki oraz rytuały. Początek i koniec również są cykliczne: początek i koniec pewnych okresów czasu, wyznaczone przez rytuały i obrządki, są czynnikami regeneracji czasu (Eliade 1954: 52). Poprzez regenerację czasu człowiek jest ocalony, tak samo, jak i świat, który jest tworzony na nowo, a człowiek jest przeciw jego częścią. W konsekwencji, cykliczna wizja czasu oznacza cykliczną wizję świata. Taka wizja cykliczności świata, natury i czasu jest bardzo dobrze przedstawiona w wierszu Diarmuida Johnsona *Łosoś mówi (Salmon Speaks)*. Utwór ten może być traktowany jako kontynuacja cyklu *Narodziny Tristanalub* jako niezależny tekst sam w sobie. W wierszu przedstawiony jest łowca, który jest również ojcem dziecka, i który poluje na łososa w stawie.

*Łosoś mówi:
„Zimowałem w zimnej zielonej soli
I tam poczułem zew kwietniowego księżycy.
Z fali utkałem ścieżkę – do lasu,
Gdzie znalazłem się kruchy z dala od wody, a łowca nadchodzi.*

*Twój cień jest prosty, bracie,
Jak modlitwa porusza się po stawie.
Ten cień mówi do mnie:
„Mam syna, a mój syn potrzebuje mięsa”.*

*Widziałem, jak rosnę drzewo, którego ostruganą gałąź muskasz
I niegdyś żywiłem się jej owocami.
Poślij ją błyszczącą w mrok!*

*Widziałem jak jagody czerwienią się na bezlistnej łodydze, którą ściskasz:
Poślij ją głodną pośród zmierzchu!
Moje ciało powstało z jej korzenia.”*

(Johnson 2011)

Wiersz osadzony jest w *illo tempore*, ale jego atmosfera jest mityczna. Łosoś jest tutaj odbiciem średniowiecznej irlandzkiej tradycji, w której występuje motyw łososa jako posiadacza i dawcy wiedzy (irl. *bradán feasa*). Ryba ta żywi się orzechami drzewa, które rośnie na brzegu rzeki, w ten sposób zdobywa wiedzę. Ten, kto spróbuje mięsa łososa, stanie się posiadaczem tej wiedzy. Tak właśnie Fionn (Mac Cumhaill) jako chłopiec przypadkiem próbuje mięsa łososa i nabywa zdolność przewidywania (irl. *fios* [fis]). Łosoś, najprawdopodobniej symbol suwerenności w kontekście literatury gaelickiej, występuje w innych cyklach prozaicznych w średniowiecznym języku irlandzkim. Cú Chulainn, obrońca plemienia Ulster poluje na łososa w rzece Boyne (Chevalier i Gheerbrant 1969: 849-850).

W wierszu *Łosoś mówi* napotykamy właściwie dwa typy cykli natury i życia. Po pierwsze, mamy cykl natury, który jest cyklem życia: łosoś żywił się niegdyś owocami z gałęzi, która teraz jest włócznie. Mądry łosoś wie, że nadszedł dla niego czas, by powrócić do drzewa poprzez swoją fizyczną śmierć, która nie jest tu postrzegana jako śmierć, ale jako odnowa życia. Jest to jeden cykl natury i życia, i odnosi się on bezpośrednio do drugiego cyklu, w którym życie ludzkie jest włączone w pierwotny akt stworzenia, ale również nam o nim przypomina. Mircea Eliade w *Le mythe de l'éternel retour* mówi, że każda ofiara – tutaj łosoś – poświęca sam siebie i jednocześnie jest złożony w ofierze – jest powtórzeniem lub *mimesis* pierwszego aktu stworzenia (Eliade 1954: 11). Możemy tu zauważyć stworzenie życia, tj. syna. Co więcej, cykl życia może się wypełnić, ponieważ wszystkie elementy natury – łosoś, gałąź, która staje się włócznie, liść i fala, woda i drewno – zgadzają się na złożenie ofiary oraz kontynuację życia. Najpierw łosoś powraca do ziemi, a drzewo, które pomogło mu żyć, tym bardziej poprzez śmierć pozwoli życiu, czyli synowi łowcy, istnieć. W ten sposób sam łosoś wciąż będzie żył.

Bardzo ważne w tym wierszu jest słowo „bracie” użyte przez łososa, który zwraca się do łowcy. Wskazuje ono na fakt, że człowiek jest wciąż częścią natury i fizycznie, i na poziomie świadomości, i to właśnie dlatego natura zgadza się, by polował on na łososa. Zabieg ten umieszcza wiersz w mitycznym czasie i miejscu, gdzie śmierć nie oznaczała śmiertelności, ale raczej nieśmiertelność poprzez odnowę różnych części świata. Ponadto

części te ożywają i powracają do natury w różnych formach. W ten sposób nawet łosoś będzie wciąż żył poprzez dziecko, które zje jego mięso. To dziecko mogłoby później powtórzyć za Taliesinem, walijskim bardem: „Istniałem w wielu formach, nim osiągnąłem stan wolności”⁸¹.



Życie człowieka nie leży poza cyklem natury, lecz przestrzega jej praw. Narodziny dziecka, w odniesieniu do i odzwierciedlone przez łososa, nie są bez znaczenia. Walijski poeta R. S. Thomas⁸², w swym wierszu *Pieśń Gwydiona (Song for Gwydion)*, opisuje kolejny etap rozwoju małego chłopca, również związany z ofiarą z ryby. Poprzez tę ofiarę, niewinność, zmieszana z radością życia, jest czczona zarówno przez człowieka, jak i przez naturę:

⁸¹ Taliesin był walijskim bardem VI wieku. Poniżej fragment jednego z jego wierszy (*Kad Goddeu*) mówiący o człowieku czującym, że jest częścią cyklu natury: „Istniałem w wielu formach nim osiągnąłem stan wolności/ Byłem mieczem, długim i splamionym (...)” (Johnson 2008: 5).

⁸²R.S. Thomas (1913-2000) urodził się w Cardiff, lata swojej młodości spędził w Holyhead (niedaleko wyspy Anglesey w północnej Walii). Uzyskał święcenia kapłańskie w 1936 roku, by pracować jako duchowny na terenach wiejskich w Walii. Jego praca trwała pół stulecia. W tym czasie opublikował ponad dwadzieścia tomów poezji, na które składa się około tysiąc wierszy. Jego wczesne prace opisują życie na wsi, które obserwował w Manafon. W ostatnich dekadach jego życia najważniejszymi tematami stały się: religia i pytania o naturę boskości, postrzeganie boskości przez człowieka i możliwość wyrażenia tego postrzegania słowami.

*Kiedy byłem dzieckiem i młode ciało się formowało
Cicho niczym śnieg na nagich konarach kości,
Mój ojciec przyniósł mi pstrąga z zielonej rzeki,
Z którego chłodnego pyszczka płynęła pieśń wody*

*Matowo szare ich oczy, piękny radosny wianek
płowiejących punktów, kiedy światło poraziło mózg;
Były pierwszą słodką ofiarą, której zasmakowałem,
Młody bóg, nieświadomy plamy krwi.*

(R.S. Thomas 1986: 14)

Jak ujął to Ernst Cassirer: „Dla myślenia mitycznego, tworzenie i narodziny nie są procesami czysto naturalnymi, podlegającymi uniwersalnym i ustalonym zasadom. Są one zasadniczo magicznymi zdarzeniami” (Cassirer 1955: 180). Ponadto połączenie człowieka i łososa w cyklu życia jest również znakiem tajemnicy ich istnienia: „jedność mitycznych gatunków jest raczej magicznego pochodzenia”. (Cassirer 1955: 181) To magiczne, tajemnicze pochodzenie wyjaśnia, w jaki sposób życie ludzkie i jego rytm są zwiastowane i zapowiadane przez znaki w naturze. Jest to również powód, dla którego nawet mroczne momenty są zapowiadane przez ptaki lub drzewa – „ptak w locie na przejrzystym niebie” (Johnson 2010: 28), korzeń drzewa, które słucha snu kobiety i zna przyszłość, gdyż słyszy ją przez ziemię. Cały wszechświat jest zatem pełen znaczeń i jest odbiciem tajemnicy – „Wiatr tutaj pachnie zmierzchem/ Z jabłek zrobię posłanie/ Gwiazdy czekają/ Strumień jest księżą pełną światła” (Johnson 2010: 24). Świat jest pełen cudów i śpiewa, a słysząc jego pieśń, człowiek wie, że tajemnica nie może zostać wypowiedziana: „Nie nadawaj imienia temu, co wiesz” (Johnson 2010: 28). Cały cykl Tristana, a zwłaszcza wiersz „Łosoś mówi”, umieszcza człowieka w kołowrotku tajemnicy życia i przedstawia go w ścisłym magicznym odniesieniu do cudów świata. Te teksty przywołują mityczny czas, *illo tempore*, kiedy to człowiek nie postrzegał siebie jako odrębnego gatunku, oddzielnego od natury, ale raczej jako „ogniwo w łańcuchu życia jako całości poprzez konkretną wyższość wartości, którą on sam zna, i w której każda indywidualna istota i rzecz są magicznie połączone z całością tak, że nieprzerwana przemiana, metamorfoza jednej istoty w drugą jawi się nie tylko jako możliwa, ale jako konieczna, jako «naturalna» forma samego życia” (Cassirer 1955: 194).

W rezultacie sposób, w jaki łowca jest uznany przez łososa za brata oraz sposób, w jaki śmierć przemienia się w życie przez ofiarę łososa, może być interpretowany jako spojrzenie na świat podobne do spojrzenia Luciana Blagi, przywołanego w wierszu „Ja nie odzieram świata z aureoli cudów”⁸³ (*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*). Zasada Luciana Blagi dotycząca postrzegania tajemnicy świata, którą można znaleźć w każdym elemencie tego świata, mówi o jego mitopoetyckiej opinii, zgodnie z którą świat nie

⁸³ Polskie tłumaczenie Zbigniewa Szuperskiego, [w:] Harasimowicz, I., red. 1989. *Antologia poezji rumuńskiej*. Część II. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. s. 188.

powinien być pozbawiony tajemnicy. A tajemnica może być zachowana tylko, jeśli człowiek pozostaje jej częścią, jeśli pozostaje światłem, które spotęguje tajemnice tego świata, oraz tylko jeśli pozostaje ogniwem w naturalnym biegu życia:

*Ja nie odzieraam świata z aureoli cudów
i nie zabijam
rozumem tajemnic, które napotykam
na mojej drodze
w kwiatach, w oczach, na ustach i mogiłach.
Światło innych
gasi czar tego, co nieprzeniknione,
ukryte w mrokach głębokich,
ja zaś
moim światłem dodaję światu tajemniczości,
i tak jak księżyc, co swym białym blaskiem
nie umniejsza, lecz, cały drżący,
pomnaża jeszcze sekrety nocy,
tak i ja wzbogacam ponury horyzont
rozległym dreszczem świętej tajemnicy,
i wszystko, co niepojęte,
staje się jeszcze bardziej niepojęte
pod moim spojrzeniem
dlatego, że kocham
i kwiaty, i oczy, i usta, i mogiły.*

(Antologia poezji rumuńskiej 1989)

Wiersz Blagi zawiera kwintesencję jego filozofii dotyczącą dwóch rodzajów poznania: lucyferycznego i rajskiego. Człowiek, który przyjmuje twórcze przeznaczenie, w obrębie tajemnicy i w celu jej ujawnienia, przyjmuje również poznanie lucyferyczne, czyli nie odziera świata z tajemnicy, ale wzbogaca ją swoim własnym tworzeniem. Zatem widzimy, że dla mitotwórczego umysłu konieczne jest, by człowiek postrzegał siebie samego jako nosiciela lucyferycznego poznania, jak również jako część cyklu natury. Widzimy zatem podobieństwa w poetyckich wizjach Blagi, Johnsona i Taliesina ukazujących świat, w którym człowiek, skromny twórca, podwaja oraz wzbogaca stworzenie świata.

Podobnie jak u Blagi, na początku XX wieku „aureola świata cudów” symbolizowała człowieka, tak łowca oznacza i symbolizuje człowieka u Diarmuida Johnsona. Ponadto mityczna struktura cyklu życia obecna w utworach *Narodziny Tristana* i *Łosoś mówi*, przenika także twórczość Diarmuida Johnsona jako całość. Jego poezja przybiera różne

formy od momentu narodzin człowieka do momentu jego śmierci, i ani narodziny, ani śmierć nie są postrzegane jako początek i koniec, ale jako symboliczne, pełne znaczenia i tajemnic wydarzenia, które wyznaczają rytm ludzkiego istnienia.

Jeśli narodziny są radosną pieśnią wykonywaną przez człowieka, aktem stworzenia, przez który człowiek przyczynia się do odnowy świata, to brak narodzin jest pieśnią żałobną, jaka pojawia się w cyklu wierszy *Oziębli księża i aniołowie* (*Cold Priests and Angels*). Cały ten zbiór wierszy zdaje się posiadać wewnętrzny rytm, który przypomina inkantację pieśni inicjacyjnych, w których dominuje liczba dziewięć. Według Cassirera obecność magicznych liczb jest kolejną cechą charakterystyczną myśli mitycznej (Cassirer 1955: 140). Liczba dziewięć ma zróżnicowaną i złożoną symbolikę w tym zbiorze wierszy, poczynając od dziewięciomiesięcznego okresu ciąży u ludzi, zapowiedzianego przez dziewięciu listonoszy lub posłańców (symbol często wykorzystywany przez poetę także w innych wierszach), a kończąc na wizji świata złożonego z dziewięciu warstw. Uważana za magiczną i ważną we wszystkich kulturach związanych z jednością, porządkiem, perfekcją, nieskończonością i życiem, liczba dziewięć ma także ważne znaczenie dla wszystkich obrządków i rytuałów (Chevalier and Gheerbrant 1969: 663-665). W wierszu *Nienarodzony* (*Unborn*) ze zbioru *Oziębli księża i aniołowie*, możemy natknąć się na pieśń żałobną, oplakującą niedokonane wydarzenie, tj. nienarodzenie dziecka, w której liczba dziewięć jest tym, co rządzi rytuałami żałobnymi:

*dziewięć bezksiężycowych grobów
pod nieogrodzonym morzem:
dziewięć miesięcy żałoby oziębłego księdza
dziewięć żałobnych jabłek u stóp jego anioła
dziewięć nienarodzonych pieśni śpiewane w jego drzewie*

(Johnson 2009: 51)

Powyższe wersy brzmią jak pieśń oplakująca niedokonanie się odnowy świata poprzez nienarodzone dziecko; niedokonanie się, które pogrąża cały świat w smutku. Mimo wszystko świat, nawet w żałobie, nie gubi swojej pieśni, ale kontynuuje śpiew. Powyższy tekst mówi o wizji świata, w której rozpacz i cierpienie nie są bez znaczenia, i w którym przemienione są one w akt stworzenia, w dziewięć nienarodzonych pieśni, które wciąż mogą być wyśpiewane. Człowiek może w ten sposób przemienić swoją żałobę w pieśń i zaakceptować świat, który śpiewa i oplakuje razem z nim.

Człowiek przyczynia się do tajemnicy świata, włącza się do pieśni świata swoim własnym śpiewem poprzez dwa ważne akty, które odnawiają świat. Jednym z nich są narodziny, drugim akt artystycznego stworzenia. Oba te akty stworzenia stanowią powtórzenie

kosmogonicznego aktu, który w słowach Eliade'go, ma „unieważnić przeszłość i obalić historię poprzez ciągłe wracanie do *illo tempore*” (Eliade 1954: 81). Tak więc łowca mówi za cały świat, który ma nadzieję na odnowienie poprzez narodziny dziecka: „Hak: na nim zawiesiłem moją nadzieję/ Daję ci jabłka i syna” (Johnson 2010: 38).

Ponadto, wraz z pieśnią, która daje się słyszeć przy narodzinach dziecka, można również usłyszeć pieśń duszy, która łączy w sobie boskie elementy, z których, według Luciana Blagi, złożona jest każda indywidualność we wszechświecie. Jeśli człowiek jest częścią cyklu natury, i jeśli życie człowieka nie jest obrazem płynącego czasu, ale raczej cyklem w cyklu, to istnienie duszy również jest postrzegane, jakby przechodziło te same cykle, jak w wierszu *Cisza*⁸⁴ (*Lini□te*):

*Tak wiele wokół ciszy, że niemal słyszę,
jak rozbijają się o szyby promienie księżyca.*

*W piersi mej
głos obcy się zbudził
i wyśpiewuje we mnie cudzą tęsknotę.*

*Mówią, że przodkowie, co przedwcześnie zmarli,
mając w żyłach młodą krew,
wielką namiętność,
żywe słońce w namiętnościach,
przybywają,
przychodzą, by dokończyć
w nas
nie przeżyte życie.*

*Tak wiele wokół ciszy, że niemal słyszę
jak rozbijają się o szyby promienie księżyca.*

*A któż to wie, duszo ma, w czyjej piersi ty sama wyśpiewasz
kiedyś, po stuleciach,
na delikatnych strunach ciszy,
na harfie ciemności – zdławiona tęsknotę
i złamaną radość życia? Któż to wie? Kto wie?*

(*Antologia poezji rumuńskiej* 1989)

⁸⁴ Polskie tłumaczenie Wiesława Piechockiego, [w:] Harasimowicz, I., red. 1989. *Antologia poezji rumuńskiej*. Część II. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. ss. 186-187.

W wielu kosmogoniach świat jest stwarzany przez ból i cierpienie, ale ból, postrzegany jako poświęcenie ma przywrócić porządek. Człowiek, jako stwórca, realizuje misję, do której został przeznaczony przez swoje narodziny, a poprzez swoje tworzenie podtrzymuje cykl życia, którego tajemnica nie jest nigdy ujawniona, ale wyśpiewana. Lucian Blaga mówi o tajemnicy daru tworzenia, która jego zdaniem, jest tajemnicą nie do odgadnięcia, i która, w swojej istocie, powiązana jest z tajemnicą tworzenia światów (Blaga 1969: 108). Tak jest również, na przykład w przypadku bałkańskiego mitu o stworzeniu, który ma również swoją rumuńską wersję w opowieści o budowie klasztoru. Historia jest następująca: grupa murarzy postanawia zbudować most lub klasztor, ale cokolwiek uda im się zbudować w ciągu dnia, zawala się w nocy. Jedynym rozwiązaniem wydaje się być ludzka ofiara, a dokładnie zamurowanie jednej z żon lub siostr owych murarzy w ścianie budynku. Kobieta, której ofiara przyczynia się do wybudowania mostu/klasztoru, jest żoną mistrza murarzy i nosi jego nienarodzone dziecko:

*Lecz Manole bez słowa
wciąż murował, murował,
wznosił mur ręką własną.
Objął żonkę mur ciasno
aż po kostki u stóp jej,
aż po łydki bielutkie,
aż do krągłych jej bioder,
aż po piersi jej młode!
A żoneczka struchlała
jeno stała i stała,
opłakując swą dolę,
i mówiła: - Manole!
Majstrze! Mężu Manole!
Mur mnie ściska i rośnie,
piersi płaczą żałośnie,
ginie w łonie me dziecię!
Mężu, zlituj się przecie!*

*A Manole w rozpacz,
jako los mu przeznaczył,
piął się wyżej wciąż w górę
i ogarniał ją murem
aż do krągłych jej bioder,
aż po piersi jej młode,
aż do ust jej różanych,
aż do oczu splakanych.
Próżne prośby i żale!
Już nie widać jej wcale.
Tylko słyhać zza muru,
co nad głową jej urósł,
jako woła: - Manole!
Majstrze! Mistrzu Manole!
Mur do bólu mnie ściska!
Chyba śmierć moja bliska!⁸⁵*

(*Antologia poezji rumuńskiej* 1989)

Ballada *Mistrz Manole* (*Meșterul Manole*) przywołuje typową, charakterystyczną dla tradycyjnych społeczeństw, myśl mitopoezjotwórczą, która bardzo dobrze obrazuje przedstawianą przez Mircea Eliadego wizję poświęcenia, które przywraca kosmogoniczny porządek świata. Jednocześnie ballada jest istotna przy próbie zrozumienia misterium, które kryje się za każdym aktem tworzenia.

⁸⁵ Polskie tłumaczenie Jerzego Ficowskiego, [w:] Harasimowicz, I., red. 1989. *Antologia poezji rumuńskiej*. Część II. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. ss. 83-84.

Walijski wiersz *Most na rzece Taf (Pont-ar-Daf)* przedstawia wariant bałkańskiego mitu o moście, zainspirowany przez powieść Ismaela Kadare *Trzyłukowy most (Ura Me Tri Harqe)*. Trzej bracia murarze budują most, który będzie stał stabilnie tylko wtedy, gdy żona któregoś z murarzy zostanie złożona w ofierze w murze mostu. Johnson adaptuje tę historię jako mit założycielski miasta Cardiff, współczesnej stolicy Walii, albowiem rzeka Taf jest rzeką, która przepływa przez Cardiff⁸⁶. Liryk jest przykładem tego, jak *mityczny* umysł poety wykorzystuje strukturę mitu i dopasowuje ją do nowego kontekstu, tym samym definiując na nowo wartość mitu i tajemnicę tworzenia, jaką odkrywa. Tajemnicę, która nasila się przez ofiarę wymaganą przez tworzenie:



⁸⁶ Opisując historię walijskiej rzeki na nowo, poeta chciał także, by była ona „swego rodzaju opłakiwaniem wód Cardiff. Na przełomie tysiącleci rada miasta «zamurowała» i złożyła ofiarę nie z człowieka, ale samej rzeki. Zbudowano przystań i przebudowano teren zatoki Cardiff. Od tamtego czasu przez miasto nie przepływają wody pływów morskich, a raczej ponury i martwy kanał” (Johnson 2010).

*Daw yn hysbys dan y coelbren
Arwydd fydd yn sêr y nen
Daw yn hysbys dan y coelbren.*

*Rhaid aberthu un o'n gwagedd
Ym môn y bont y mae ei bedd
Rhaid aberthu un o'n gwagedd.*

*Zbierzmy się po drzewem poznania
Poprowadzą nas gwiazdy na niebie
Zbierzmy się pod drzewem poznania.*

*Musimy poświęcić jedną z żon
W murach mostu znajdzie swój grób
Musimy poświęcić jedną z żon.*

(Johnson 2010: 58)

Zaczerpnięta z bałkańskiej mitologii wizja aktu tworzenia wywodzącego się z ludzkiej ofiary i z nią związanego, umiejętnie wpisana w walijski wiersz przez Diarmuida Johnsona, wzbogaca mityczny świat poety i ukazuje modalność, w której myśl mitopoezjotwórcza reprezentuje zarówno kielich, w którym trwa mit, jak i substancję, która go tworzy. Ofiara wpisana w ludzką egzystencję jest tym, co daje podstawę tworzenia, analogicznie więc śmierć nie może być końcem życia, ale początkiem nieśmiertelności poprzez stwarzanie. Co więcej, rumuńska ballada oraz walijski wiersz są istotne przy próbie zrozumienia tajemnicy, która kryje się za każdym aktem tworzenia.

Mogliśmy już zauważyć, że prace mitopoetyckie są skonstruowane według cykli życia i kreowania, a także są na nich oparte. Na cyklach, które zaczynają się narodzinami jako odnowieniem świata, postępują dalej wraz z tworzeniem, smutkiem i poświęceniem, będącymi częścią mitycznego patrzenia na świat, i jeszcze dalej do momentu śmierci człowieka, jako poświęcenia lub końca jednego cyklu i początku kolejnego.

Inną rumuńską balladą, która pojawia się na terenie Rumunii w ponad dwóch tysiącach różnych wersji, nawet jako kolęda bożonarodzeniowa, jest *Ballada pasterska o jagniątku*⁸⁷ (*Miorița*). Ballada ta, uznawana za jeden z najbardziej reprezentatywnych rumuńskich utworów ludowych (obok „Monastirea Argeșului”), opowiada historię trzech pasterzy z różnych regionów: Transylwanii, Mołdawii i Wołoszczyzny. Wydarzenia w balladzie mają miejsce w czasach pasterstwa transhumancyjnego. Dwoje pasterzy planuje zabić trzeciego, którego o zbliżającym się niebezpieczeństwie ostrzega jedno z jego jagniątek. Ballada przedstawia opis śmierci pasterza wyobrażanej przez niego jako jego zaślubiny z naturą. To obraz pozbawiony lęku przed śmiercią i gniewu, przepełniony natomiast spokojem i opanowaniem człowieka, który nie postrzega śmierci jako końca, nieuchronnego nieszczęścia, a raczej traktuje ją jako powrót, ponowne zjednoczenie ze światem, z którego przyszedł:

⁸⁷ Polskie tłumaczenie Włodzimierza Lewika, [w:] Harasimowicz, I., red. 1989. *Antologia poezji rumuńskiej*. Część II. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. ss. 76-77.

A ty im nutą
 Opowiedz rzewną,
 Żem się ożenił
 Z białą królowną,
 Że na weselu
 Niebieski gazda
 Kazał, by jedna
 Spadła mi gwiazda,
 Że złote słońko
 W parze z księżycem
 Kwietnym mi wiankiem
 Stroiło lice,
 Że mię jesiony
 I družki jodły
 W ślubnym orszaku
 Pod ręce wiodły,
 Że mi śpiewały
 Ptaszące chóry
 I w szatach księżych
 Wysokie góry –
 Tysiące ptasząt
 Ćwierkało zgodnie,
 A gwiazd na niebie
 Lśniły pochodnie...
 A kiedy spotkasz
 W starym szałasie
 Moją matulę
 W wełnianym pasie,
 Kiedy zobaczysz,
 Że moja mama
 Ze łzami w oczach
 Błaka się sama –
 I pyta wszędy,
 Spłakana taka,

Czy kto nie widział
 Zucha-junaka.
 - Gdzie mój pastuszek,
 Gdzie mlecznolicy?
 Ach! Jego wąsik
 Jak kłos pszenicy –
 Włosy u niego
 Jak skrzydło kruka –
 Gdzie mi się podział,
 Gdzie go wyszukam?
 - Kiedy zobaczysz
 Moją matulę,
 Zlituj się nad nią,
 Powiedz jej czule,
 Powiedz jej mową
 Cichą a rzewną,
 Żem się ożenił
 Z rajską królowną.
 Ale jej nie mów,
 Że z niebios gniazda
 Na mym weselu
 Upadła gwiazda,
 Że mię jesiony
 I družki jodły
 W ślubnym orszaku
 Pod ręce wiodły,
 Że mi śpiewały
 Ptaszące chóry
 I w szatach księżych
 Wysokie góry –
 Tysiące ptasząt
 Ćwierkało zgodnie,
 I gwiazd na niebie
 Lśniły pochodnie

(„Antologia poezji rumuńskiej”, 1989)

Co więcej, to właśnie ta ballada, która występuje nawet w dzisiejszych czasach w formie rumuńskiej pieśni *doina*, zainspirowała teorię Błagi o tzw. *spațiuł mioritic*. Teoria ta wyjaśnia wiele na temat rumuńskiej twórczej matrycy kosmicznej, istniejącej również w samym języku rumuńskim (Błaga 1969: 124-125).

Wierszem, który najlepiej ilustruje przejście człowieka na drugi świat jest *Na cmentarzu* (*Sa Reilg Dhom*) Diarmuida Johnsona. Napisany po irlandzku, bardzo liryczny zarówno w wyrażanych myślach, jak i w formie, przedstawia pragnienie człowieka o ponownym

zjednoczeniu ze światem z gliny, byciu wcielonym w te elementy natury, z których został zrodzony. Wspominając właśnie te elementy, opuszcza świat:

*Cuirtear mé míle slí ó fhód mo bháis:
Is de chré na cruinne mo chuid cnámh.*

*Cuirtear mé faoi chosán 's ní faoi chrois
Is caomhnú siúil a bheas sa mbeart sin.*

*Cuirtear mé ar bhruach an átha
Cloisfead scéal na gcos 's na gcrúb.*

*Cuirtear cúl mo chinn le spéir
Is leor don tsúil cuimhne na réalt.*

*Pochowajcie mnie daleko od miejsca mojej śmierci:
Moje kości należą do świata z gliny.*

*Pochowajcie mnie pod ścieżką, nie pod krzyżem
W ten sposób nie skończy się moja wędrówka.*

*Pochowajcie mnie u brzegu brodu,
Bym mógł słuchać historii stóp i kopyt.*

*Pochowajcie mnie zwróconego plecami do nieba,
Oczom wystarczy wspomnienie gwiazd.*

(Johnson 2011)

Moment przejścia jest ukazany jako naturalny etap w życiu człowieka, a nie jego koniec. Ponadto, wszystkie cztery podstawowe żywioły – ziemia, woda, ogień i powietrze – spełniają swoje pierwotne funkcje, polegające na kreowaniu obrazu świata – *imago mundi*. Wiersz, napisany przez poetę w Górach Zachodniorumuńskich, wydaje się czerpać swoją istotę z tej samej przestrzeni, w której narodziła się *Ballada pasterska o jagniątku*, o istnieniu której Diarmuid Johnson w tamtym czasie nie wiedział. Fakt ten dowodzi po raz kolejny, że nasz poeta postrzega świat w kategoriach mitycznych, a także, że w jego utworach na poziomie misterium tworzenia istnieją nieodłączne i niewidoczne kanały duchowości i kreowania. To samo wyobrażenie śmierci wydaje się być obecne też w wierszu Diarmuida Johnsona, i w balladzie rumuńskiej, gdzie moment przejścia między światami jest opisywany w odniesieniu do gwiazd na niebie – śmierć pasterza zapowiada spadająca gwiazda. Natomiast w liryku *Na cmentarzu* śmierć zapowiada zachód słońca:

Cuirtear mé le fuineadh gréine
Múchfar dhá sholas d'aon mhúchadh amháin.

Cuirtear mé mile ó fhód mo bháis:
Is de chré na cruinne an réalt agus an chnámh.

Pochowajcie mnie wraz z zachodem słońca
Dwa światła zgasną jednocześnie.

Pochowajcie mnie daleko od miejsca mojej śmierci
Gwiazdy i kości należą do świata z gliny.

(Johnson 2011)

Odzwierciedlenie śmierci człowieka przez ruch gwiazd na niebie jest istotne z dwóch względów. Po pierwsze, ponownie wskazuje to, że najważniejsze etapy w życiu człowieka są częścią cyklu natury, a zatem są transcendentne. (Nawet, jeśli fizycznie człowiek powraca do świata z gliny, jego dusza jest powtórnie wcielona do ducha natury i w ten sposób cieszy się formą nieśmiertelności). Po drugie, jako że przemiana człowieka pociąga za sobą zmianę przestrzeni, co według umysłu mitycznego jest kojarzone z opozycją między światłem i ciemnością, zwraca to uwagę na znaczenie przestrzeni jako kategorii myśli mitopoezjotwórczej. Jak twierdzi Ernst Cassirer: „Rozwój mitycznego odczuwania przestrzeni zawsze zaczyna się od opozycji między dniem a nocą, światłem a ciemnością”, ponieważ to rozróżnienie jest wpisane w kulturowy rozwój człowieka (Cassirer 1995: 97-98). Zatem zachód słońca obrazuje życie człowieka zgaszone zgodnie z rytmem, w którym porusza się ta gwiazda. Poeta, podobnie jak w balladzie rumuńskiej, wyobraża sobie rodzaj pewnego rytuału, który ma zapewnić jego powrót do esencji ziemi: bliskość natury i obecność książki – kolejnego symbolu ludzkiej twórczości. Wiersz ten, liryczny i refleksyjny zarazem, pomimo że mówi o śmierci, jest hymnem sławiącym życie:

*Cuirtear mé gan phaidir an bhéil bháin
Is méanar don anáil a bhí beo seal.*

*Pochowajcie mnie bez pięknych pacierzy
Każdy z oddechów był wystarczającym
szczęściem.*

(Johnson 2011)

Przestrzeń w utworach mitopoetyckich zajmują zwykle kolejne części opozycji *sacrum–profanum*, niezależnie od tego, czy jest to morze, jezioro, góry, niebo czy las. Wszystkie rodzaje przestrzeni, które kryją się za wierszami Johnsona, są archetypowymi przedstawieniami świata, które są odnawiane wraz z regeneracją czasu. Podobnie to wygląda w *Balladzie pasterskiej o jagniątku*, kiedy wszystkie elementy góry wspólnie

z elementami nieba przygotowują „śmiertelne wesele” pasterza. Z drugiej strony, góra w wierszu *Góra (An Sliabh)*, która jest archetypem świątyni świata, przyciąga człowieka, który stawia pytanie: „Dlaczego kochamy góry?”. Odpowiedź tkwi w samej tajemnicy jej symbolizmu: oś, która jednoczy niebo i ziemię, „miejsce, w którym zaczęło się Stworzenie” (Eliade 1954: 16). Góra staje się centrum świata, jego uświęconym obliczem, jeszcze innym *imagomundi* charakteryzującym się imponującą siłą, majestatycznością i co najważniejsze, grozą i zachwytem:

*D'fhéach an duine ar an sliabh
Thug sé taitneamh don cheo 's don chian*

[...]

*'Féach an sliabh,' arsa an neach
Tá mealladh súl ann agus mealladh na
gcós
Bíonn an t-iontas agus an t-uafás
Ag coraíocht lena chéile ann
Orlach ar orlach, inscne ar inscne.'*

*Człowiek podziwiał górę
Podobała mu się otaczająca mgła
I poczucie tęsknoty, które w nim wzbudziła*

[...]

*'Ujrzyj tę górę', powiedział głos
Kusi oczy i stopy
Zachwyt i groza
Zwalczają się tam nawzajem
Kawałek po kawałku, jak (rodzaj) męski i
żeński.*

(Johnson 2011)

Zachwyt i groza, które góra w swojej świętości budzi w człowieku, są właściwie znakami misterium. Połączenie *mysterium tremendum et mysterium fascinosum* jest również obecne w wierszu *Śpiewanie*. Człowiek zatem żyje we wszechświecie, który budzi w nim fascynację i strach, a góra – jako szczyt tego wszechświata – przekazuje mu jego wielkość. Jak już zostało wspomniane, myśl mitopoezjotwórcza przedstawia świat, który śpiewa do człowieka; to także świat, który obejmuje człowieka swoją tajemnicą wraz z jego pieśnią. Ponadto, przestrzeń zamieszkała przez człowieka to przestrzeń podatna na uświęcanie i desakralizację, przestrzeń, które mówią lub słuchają człowieka. W tym wszechświecie tworzenie przez człowieka podwaja się i naśladuje stworzenie kosmosu, tworzenie nierzadko zrodzone z żalu i poświęcenia, które nadają sens twórczemu aktowi. Jest to wszechświat rozumiany przez myśl mitopoezjotwórczą. Niemniej jednak, jak to ma miejsce w utworach mitopoetyckich, a także w przypadku poezji Diarmuida Johnsona, istnieje w nich współzależny organiczny związek pomiędzy mitycznym widzeniem świata z jednej strony, a mową i językiem z drugiej. Według poety, słowa tworzące tekst poetycki napisany po angielsku, walijsku czy irlandzku, są słowami oddającymi prawdziwość ich znaczenia. Inaczej mówiąc, świadomość twórcza przywołuje słowa, które są wierne aktowi twórczemu samemu w sobie. Cassirer uważa, że język jest nieodłączną częścią mitu, ponieważ „warunkują się one nawzajem. Słowo i magia imion nie oznaczają, one są

i działają” (Cassirer 1953: 40). Zatem słowa, które tworzą tekst poetycki i słowa w nich zawarte, są słowami, które są i które *działają*. Łączą pieśń i ciszę, pochodząc z jednego tajemniczego źródła, misterium stworzenia.

Magiczna moc zarówno imion, słów, jak i ciszy, która wzmacnia dane słowo lub muzykę, jest zauważalna między innymi w poezji Luciana Błagi, R. S. Thomasa i Diarmuida Johnsona. W jednym z wierszy R. S. Thomasa, można zauważyć napięcie na poziomie słowa i ciszy. Wiersz zdaje się być niewyraźnym, mitycznym wspomnieniem niepamiętnych czasów, kiedy rodziły się dźwięki i usłyszano je po raz pierwszy:

*Nie, na początku była cisza,
która została przerwana słowami
zakazującymi jej przerywania.*

*Cisza: odgłos ptaka lądującego
na wodzie; odgłos myśli
na brzegu czasu, ćwicz prajęzyk*

*pierwszych ludzi. Echo
poczętego stwierdzenia w umyśle Boga.*

(R.S. Thomas 2004: 77)

Jako że w poezji Diarmuida Johnsona słowa mają moc inicjowania działań, odzwierciedlają one myśl magiczną. Magiczna moc słów i imion jest widoczna na przykład w cyklu *Narodziny Tristana*. Kiedy matka wybiera imię dla swojego dziecka, okazuje się, że imię to powinno śpiewać o gałęzi cisu, łuku myśliwego, strzałach. Jego imię powinno śpiewać o życiu, którego nauczył go ojciec:

*„Nazwij go z wiatru, moje dziecko.
Myśliwy, jego łuk, gałąź cisu
Nawoskowana i przezimowana,
Starsza niż poroże jelenia,
Strzała zuchwała jak pszczoła,
Z upierzonym ogonem, słodka i gniewna:
O tym wszystkim powinno śpiewać jego imię”*

(Johnson 2010: 32)



W rezultacie imię, które będzie nosiło dziecko, będzie częścią jego samego, będzie jeszcze jedną reprezentacją więzi pomiędzy nim a śpiewającym światem. W wierszu nadawanie osobom imienia lub nazwy rzeczom jest czymś mającym znaczenie, niepozbawionym „magii”, tak jak i słowa. Myśl magiczna widzi słowo jako obdarzone mocą, stąd biorą się tabu otaczające niektóre wyrazy w różnych kulturach. Od momentu, kiedy coś jest nazwane, siła tej rzeczy jest uwalniana w chwili wypowiedzenia jej imienia. Mądrość ludowa dotycząca mocy słowa ujawnia się w radzie danej matce dziecka, która wie, że tajemnica nie powinna być wypowiedziana: „Ptak w locie na przejrzystym niebie:/ Nie nadawaj imienia swojej wiedzy” (Johnson 2010: 28).

Poeta używa słów w ten sam sposób, w jaki muzyk używa dźwięków – one są, działają i nadają znaczenie rzeczom. Co więcej, słowa w utworze poety są śpiewane. Przypomina to nam o czasach naszych przodków, kiedy słowa, poezja i muzyka nie istniały osobno, kiedy razem tworzyły świat (W języku walijskim *cerdd* do dziś znaczy „wiersz” i „muzyka”). Dziś nadal go tworzą, gdy poeta śpiewa swoje słowa:

*A kiedy mówimy
Skowronki wylatują z języka
Dźwięki to czarne jagody
'Abhainn', 'solas'
Słowa nam o czymś mówią –*

„rzeka”, „światło” –
I będą mówiły
Ale ich znaczenie to wędrówka
Do kontynentu pełnego przystani
A kiedy je śpiewamy
Łodzie śpieszą w kierunku domu
Płynąc z wiatrem.

(Johnson 2009: 34)

Schelling, jeden ze znanych filozofów mitu i poezji, sądził, iż, by ktoś mógł wypełnić swoje przeznaczenie jako poeta, powinien stworzyć swoją własną mitologię, swój własny mityczny świat. Pomimo że jego teoria odnosi się przede wszystkim do epoki romantyzmu, jest w niej uniwersalna prawda aktualna do dnia dzisiejszego:

Każdy wielki poeta jest powołany, by stworzyć ten (mitologiczny) świat, który jest wciąż w procesie stawania się i tylko część którego mogą odkryć przed nim jego czasy. Stworzyć tę część świata, jak sądzę, która została ujawniona przed nim w całość i z materii tego świata ułożyć dla siebie mitologię.

(Maïke 1998)

W przypadku Diarmuida Johnsona zdajemy się być świadkami tworzenia poetyckiego świata z taką strukturą mityczną, w której świadomość poetycka tworzy (odtworza) i ożywia mity (*Narodziny Tristana* lub *Most na rzece Taf*). Używając słów Luciana Błagi, poeta przyjmuje istnienie w ramach misterium, a w celu jego ujawnienia, akceptuje swoje przeznaczenie jako twórcy i dołącza do świata pieśni ze swoją własną piosenką.

Mitopoetyckie *credo* poety obecne w każdym z omawianych powyżej wierszy, to *credo* człowieka śpiewającego swoją pieśń: „śpiewałem i nadal śpiewam wspaniały upływ czasu” (*Biografia*, L. Błaga) lub: „śpiewam śmiało jak słowik” (*Pieśń Tristana*) (Johnson 2009: 189). Jego pieśń to pieśń jego ludzi i pieśń świata. To właśnie tą pieśnią jest budowany cały mitopoetycki świat. Świat, w którym człowiek rodzi się, by śpiewać, będzie śpiewał albo z radości, albo z żalu i będzie kontynuował swoje śpiewanie dopóki nie powróci do świata z gliny, w ten sposób włączając się do pieśni świata nieco inaczej.

Jak wyraził to Lucian Błaga, całkowite przyjęcie swojego przeznaczenia przez twórcę, bycia uwięzionym pomiędzy pragnieniem absolutu i niemożliwością przekroczenia transcendentalnej cenzury, nie tłumaczy misterium tworzenia, ale jest istotne dla tego misterium, które niesie ze sobą praca twórcy. Chciałabym zakończyć swój artykuł fragmentem wiersza *Ptak* (*An tÉan*) napisanego po irlandzku przez Diarmuida Johnsona. Wiersz ten przedstawia hipostazę człowieka akceptującego swoje przeznaczenie

w ramach misterium, w celu jego ujawnienia. Przeznaczenie, które oznacza podążanie za ptakiem i tym samym wypełnienie swojego przeznaczenia jako twórcy:

Agus cé acu ba chráite den dá chomhairle
Cé acu den dá uafás ba mhó?

Cónaí go brách in áit gan iontas
Nó éalú gan eolas ar lorg an éin?

Leanfaidh mé féin scáth an éin
Leanfaidh mé a scáth thar tairseach na gcnámh.

Leanfaidh mé an t-éan go craobh na gealaí
Leanfaidh mé an t-éan go nead an tnútháin.

*Który z tych dwóch wyborów jest nie do
zniesienia?
Które z tych dwóch okropieństw jest największe?*

*Osiąść na stałe w miejscu nie znając zdumienia
Czy wyruszyć bez wskazówek na poszukiwanie ptaka?*

*Będę podążał za cieniem ptaka
Będę podążał za jego cieniem aż po szpik kości.*

*Będę podążał za ptakiem aż do gałęzi księżyca
Będę podążał za ptakiem aż do gniazda tęsknoty.*

(Johnson 2010: 80)

Bibliografia:

1989. *Antologia poezji rumuńskiej*. Część II. Wybór, układ i redakcja poetycka Irena Harasimowicz. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa. 1989.
- Blaga, L., 1969. *Trilogia culturii*. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală.
- Blaga, L., 1983. *Trilogia cunoaşterii*. Bucureşti : Editura Minerva.
- Blaga, L., 1941/1992. *Despre gândirea magică*. Bucureşti : Editura Garamond.

- Blaga, L., 1975. *Poezii*. București: Editura Eminescu.
- Cassirer, E., 1946/1953. *Language and Myth*. Przeł. Susanne K. Langer, New York: Dover Publications Inc..
- Cassirer, E., 1955. *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume two: Mythical Thought*. Przeł. Ralph Manheim. Wstęp. Charles W. Hendel, New Haven: Yale University Press.
- Chevalier J., Gheerbrant, A., 1982. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Editions Robert Laffont S.A.
- Eliade, M., 1954. *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*. Przeł. (z francuskiego): Willard R, Trask, New York: Harper & Brothers Publishers.
- Johnson, D., 2009. *Another Language*. Poznań: Motivex.
- Johnson, D., Ivancu E. 2010. *The Birth of Trystan and Other poems/Nașterea lui Tristan și alte poeme*. Alba Iulia: Reîntregirea.
- Johnson, D., 2008. *Where Does the Poetry Come from?*. Źródło: http://ifa.amu.edu.pl/fa/files/Johnson_ho.pdf, 01.06.2011.
- Johnson D. 2011. Źródło: <http://www.diarmuidjohnson.net/poetry.html>, 01.07.2011.
- Oergel M. 1998. *The Return of King Arthur and the Nibelungen: National Myth in Nineteenth Century English and German Literature*, Berlin New York: de Gruyter.
- Otto, R., 1889., *The Idea of the Holy*. Przeł. John W. Harvey, London. Oxford University Press.
- Thomas, R. S., 2004. *Collected Later Poems 1988-2000*. Wiltshire. Bloodaxe Books Ltd.
- Thomas, R. S., 1986. *Selected Poems 1946-1968*. Wiltshire. Bloodaxe Books Ltd.