

DEBATA NAD ZWIĄZKIEM POEZJI I POLITYKI W *PAMIĘCI W. B. YEATSA*  
 W. H. AUDENA I *ELEGII PRZED WOJNĄ* A. OSTRIKER

MATEUSZ MARECKI  
 pianista17@wp.pl



„A teraz myślę, że piszemy wiersze przed Holocaustem,  
 Czy tak nie jest? Piszemy te wiersze całą naszą duszą,  
 To nasze pisanie, to nasz mur”<sup>1</sup>.

Termin elegia jest zwykle definiowany jako „wiersz lub pieśń skomponowane po to, by opłakiwać zmarłą osobę” albo jako wiersz „będący osobistym wyrazem żałoby”<sup>2</sup>. Utwory *Pamięci W. B. Yeatsa* W. H. Audena i *Elegia przed wojną* A. Ostriker, dwie „przedwojenne” elegie analizowane w tym eseju, zdają się wykraczać poza powyższe definicje. Choć oba można postrzegać głównie jako osobiste i intymne wyznania, to jednak są one również przesiąknięte polityką, co nie może być przypadkowe, gdyż oboje poeci podkreślają konieczność „politycznego i psychologicznego uzdrowienia”<sup>3</sup>.

W przypadku twórczości Audena, większość z jego napisanych w latach 30. XX wieku dzieł, by wymienić tu chociażby *Hiszpanię 1937*, *Pamięci Zygmunta Freuda* i *Pamięci W. B. Yeatsa*, odzwierciedla osobiste doświadczenia ludzi wrzuconych w chaos przedwojennej Europy. Ostriker, która w swojej najnowszej książce zatytułowanej *Dancing at the devil's party* rozwodzi się w szczególności nad związkiem pomiędzy sztuką i polityką, z jednej strony zaznacza „potrzebę żywej odpowiedzi na pierwiastek polityczny, jak i na inne aspekty wiersza”<sup>4</sup>, z drugiej zaś nie pozostawia wątpliwości, że „każda poezja, która jest wyłącznie polityczna, jest poezją płytką”<sup>5</sup>. Jakkolwiek zgodne w kwestii łączenia obu wymiarów, poglądy obojga poetów dotyczące znaczenia poezji i jej wpływu na społeczeństwo zdają się rozbiegać. Auden, przekonując we wstępie do *The poet's tongue*, że „poezja nie zajmuje się mówieniem ludziom, co zrobić, ale poszerzaniem naszej wiedzy na temat dobra i zła”<sup>6</sup>, skłania się ku poezji, która oferuje ludziom możliwe opcje do wyboru. Ostriker zaś, sugerując, że „od czasu do czasu . . . poezja zmienia świat”<sup>7</sup> i wierząc mocno, że „ani poeta, ani czytelnik nie może zajmować neutralnej literackiej przestrzeni”<sup>8</sup>, przyjmuje znacznie bardziej radykalną postawę i nie zgadza się ze stanowiskiem Audena, do którego nawiązuje w jednym ze swoich esejów, że „poetry makes nothing happen”<sup>9</sup>. Jednakże, jak widać w *Elegii przed wojną*, nawet poetka miewa wątpliwości dotyczące prawdziwej siły i roli

<sup>1</sup> Alicia Ostriker, *Wiersz 60 lat po Auschwitz*, <http://www.poetrymagazine.com/archives/2003/April03/ostriker.htm>, 24.10.2010. Wszystkie tłumaczenia: fragmentów esejów, tekstów krytycznych i wierszy pochodzą od autora.

<sup>2</sup> <http://www.answers.com/topic/elegy>, 29.10.2010.

<sup>3</sup> R. Hoggart, *On Auden – the preacher and the uncertainty of tone*, [w:] R. Carter (red.), *Thirties poets: the Auden group*, London 1984, s. 95.

<sup>4</sup> A. Ostriker, *Dancing at the devil's party*, Ann Arbor 2000, s. 5.

<sup>5</sup> Tamże, s. 8.

<sup>6</sup> M. O'Neill, *The 1930s poetry of W. H. Auden*, [w:] N. Cororan (red.), *The Cambridge companion to twentieth-century poetry*, New York 2007, s. 117.

<sup>7</sup> A. Ostriker, *Dancing at the devil's party*, dz. cyt., s. 16.

<sup>8</sup> E. Frost, C. Hogue (red.), *Innovative women poets: anthology of contemporary poetry and interviews*, Iowa City 2006, s. 157.

<sup>9</sup> Zachowano tu oryginalną wersję, gdyż przekład nie oddaje głębi i dwuznaczności frazy.

poezji. Jej wiersz, który z powodu licznych celowych analogii jest bezpośrednią odpowiedzią na *Pamięci W. B. Yeatsa*, wchodzi z dziełem Audena w dialog na temat mezaliansu poezji i polityki.

Już na pierwszy rzut oka widać, że w obu utworach wyrafinowana tradycja elegii jest odrzucona w wymiarze struktury tekstu. Zamiast konwencjonalnych kupletów elegijnych, pojawiają się sekcje zawierające strofy o mniej lub bardziej regularnej wersyfikacji. *Elegia przed wojną* jest podzielona na siedem fragmentów, a pierwszy i ostatni, upamiętniające śmierć matki poetki, tworzą ramę wiersza. Choć w tekście zdaje się dominować wzorzec strof trójwersowych, to pojawiają się w nim również wersy zakłócające tę regularność. Weźmy na przykład drugą zwrotkę drugiego fragmentu, w której konsekwentne wymazywanie wyrazów dobitnie odzwierciedla proces umierania. Inny przykład dewiacji formalnej może być zaobserwowany w czwartej sekcji, gdzie przez użycie rymów parzystych Ostriker nawiązuje do ostatniego fragmentu wiersza Audena. W strukturze tekstu odznaczają się też pojedyncze, wyizolowane wersy, które, tak jak w trzecim z kolei fragmencie, funkcjonują albo jako stwierdzenia wprowadzające („Teraz, gdy jest wiosna, otwieram nocą okno”) albo jako kończące („Tworząc z tego muzykę”). Z kolei w przypadku wiersza Audena zauważyć można próbę zilustrowania różnych faz poetyckich w twórczości Yeatsa poprzez użycie w poszczególnych sekcjach innych typów wiersza. Badając strukturę rymów w *Pamięci W. B. Yeatsa*, można dojść do wniosku, że podczas gdy pierwsza sekcja, nie posiadająca żadnych rymów i będąca białym wierszem, nawiązuje do wczesnych prób poetyckich Yeatsa, to kolejne fragmenty, drugi z „prawie-rymami” i trzeci całkowicie rymowany, obrazują odpowiednio dojrzewanie i pełen rozkwit stylu poety.

Skupiając się najpierw na bardziej osobistym wymiarze badanych wierszy, można zauważyć, że Auden i Ostriker, portretując zmarłych, podążają za podobnym schematem opisu: koncentrują się na ukazaniu samego procesu umierania, by później, przez retrospekcję, zbudować wizerunek zmarłych z okresu, gdy byli oni jeszcze żywi.

U Ostriker interesujące jest to, że dopiero w drugim fragmencie, gdy wyznaje, że jej „matka umarła dwa tygodnie temu”, wychodzi na jaw, komu elegia jest poświęcona. Wcześniej, w poprzedniej sekcji, poetka stwierdza, że nie potrafi oprzeć się wrażeniu, że wizerunek jej matki po śmierci nie zgadza się z jej portretem przed śmiercią. Zamiast widzieć „szaloną [kobietę], plującą lawą”, zauważa „jej oczy . . . zniewalające jak oczy jelonka”. Zamiast słuchać kobiety „poprawiającej/ gramatykę ludzi/ tydzień wcześniej”, słyszy jedynie nieznośną ciszę, która okazuje się być odpowiedzią na wylewne uczucia córki. Faktem wartym odnotowania jest, że w swoim opisie zmarłej matki, Ostriker skupia się na częściach ciała, co jest szczególnie charakterystyczne dla poezji żydowskiej<sup>10</sup>. „Twarz i ręce na bawełnianej kołdrze/ miękkie, straszne i piękne” albo „sztywna szczęka” symbolizują bezbronność, bezradność i wrażliwość, za to wers „jak światło opuściło te pełne nadziei oczy” mógłby być odczytany jako niemożność uniknięcia śmierci. W opozycji do tych ekstraktów, w ostatniej sekcji, matka poetki opisana jest jako osoba wciąż żywa, nie tylko silna i energiczna, ale także – i tu uwidacznia się najbardziej jaskrawy kontrast w porównaniu do wyidealizowanego wizerunku prezentowanego w pierwszym fragmencie – jako nieprzewidywalna, pełna złości i nieustannej goryczy wobec świata i rzeczywistości, niezgodnych z jej oczekiwaniami na temat ziemi obiecanej, jaką pragnęła niegdyś znaleźć w Ameryce.

W podobny sposób Auden, twierdząc – prawdopodobnie ku zdziwieniu ówczesnego czytelnika – że Yeats jest tak naprawdę „niemądry jak my”, ukazuje wielkiego poetę w zupełnie innym świetle, co prowadzi do częściowego odczarowania magicznej aury wokół powszechnie

<sup>10</sup> Na przykład wiele szczegółów dotyczących fizyczności można znaleźć w dziełach Isaaca Rosenberga, ojca anglo-żydowskiej poezji w Wielkiej Brytanii.

poważanej osobistości. Pisząc, że Yeats, tak jak inni mu współcześni ludzie, był wystawiony na ograniczające konwenanse ustanowione przez „parafię bogatych matron” albo zapewniając, że ten irlandzki wieszcz musiał radzić sobie z „rozkładającym się ciałem”, samym sobą i „Szaloną Irlandią”, Auden częściowo wprowadza swój antyheroiczny motyw, według którego wielkie uczynki są dziełem zwykłych ludzi, a nie geniuszy. Co więcej, przywołując w pewnym stopniu temat odizolowanego cierpienia ze swojego wiersza *Musee des Beaux Arts*, Auden ilustruje ostatnie godziny egzystencji Yeatsa jako „popołudnie pielęgniarek i plotek”. Obraz ten stoi w opozycji do wilków i wiejskiej rzeki (symbole natury i ucieleśnienia poezji), które istnieją „z dala od choroby (poety)”. Do opisu procesu umierania użyte są w wierszu tzw. metafory miasta. Buntujące się ciało Yeatsa jest przyrównane do „prowincji”, „placów” i wreszcie „przedmieść”, które „nawiedziła cisza”. Mimo że pozbawiony patosu, wiersz wskazuje na to, że Yeats, „opróżniony z poezji”, pozostanie „irlandzkim okrętem”<sup>11</sup> i „swoimi wielbicielami”.

Jako że Auden i Ostriker angażują się w równym stopniu w warstwę osobistą i polityczną, zauważyć można, że w ich elegiach ten pierwszy wymiar jest albo zaprezentowany na tle historycznym (w przypadku dzieła Audena), albo jest przyćmiony przez obraz okrucieństw wojennych (w dziele Ostriker). Tym samym w omawianych utworach poczucie osobistej straty i żaloba przeplatają się z atmosferą niepewności i strachu przed wojną.

Z elegii Audena ewidentnie emanuje narastająca obawa przed faszyzmem i jego reperkusjami. Manifestacją posępnego tonu wiersza są słowa i frazy o jednoznacznie negatywnych konotacjach, takie jak „umarły w zimie”, „ciemny, zimny dzień”, „zamrożony”, „opuszczony” i „odizolowany”. Powtórzony dwa razy dwuwiers „Jakikolwiek byśmy mieli instrumenty, to zgadzają się one, że/ dzień jego śmierci był ciemnym, zimnym dniem” jeszcze bardziej pogłębia obawy i obrazuje przytłaczające okoliczności śmierci Yeatsa. Wreszcie włączając wers o „Wszystkich psach Europy, [które] szczekają,/ I narodach [które] czekają”, Auden cierpko komentuje stan wzajemnej nienawiści i podejrliwości, jakim owładnięta była Europa lat 30. XX wieku.

U Ostriker temat tytułowej wojny pojawia się dopiero, gdy poetka zestawia dwa równie ważne fakty, a mianowicie, że Ostriker i jej rodzina „spaliła ją (matkę) i wyleciała do Arizony” i że „żołęgi zawędrowały do Ramallah i Nablusu”. Choć poetka w wierszu nawiązuje bezpośrednio do konfliktu izraelsko-palestyńskiego, data (2003 r.) i geneza utworu wskazują, że za tytułową wojnę trzeba przyjąć drugą wojnę iracką rozpoczętą w marcu 2003 r. Nawet jeśli autorka może sobie tylko wyobrażać realia wojenne, to obraz „czołgów”, „rakiety” i „łapczywych uśmiechów przy mikrofonach” w terenie pustynnym<sup>12</sup> zdaje się być przekonywającym scenariuszem. Ostriker, pełna empatii i współczucia, zdaje sobie sprawę, że to głównie cywile, teraz na łasce bezlitosnej obcej armii, są zagrożeni: „Autobus eksploduje,/ Ostrzeliwany dom zawala się nad babcia/ I dyszącą rodziną”.

Jako że wiersz Ostriker oferuje wielowymiarowe polityczne ujęcie, *Elegię przed wojną* można postrzegać jako ognisty manifest antywojenny. Poetka nie tylko potępia samą wojnę, nie znajduje także usprawiedliwienia dla amerykańskiego imperializmu (iracka ropa). Zastanawiając się nad możliwymi powodami amerykańskiego ataku na Irak, Ostriker, na wpół poważna, na wpół sarkastyczna, dochodzi do wniosku, że omawiany konflikt to konsekwencja m.in. pazerności

<sup>11</sup> W oryginale użyto dwuznacznej metafory „the Irish vessel”. Wyrażenie to może oznaczać albo okręt albo naczynie krwionośne.

<sup>12</sup> Warto zwrócić uwagę, że szkicowanie takiej przestrzeni jest charakterystyczne dla poezji Keitha Douglasa, najbardziej znanego przedstawiciela poezji II WŚ. Pustynny krajobraz można odnaleźć w jego sławnych *Cairo Jag* albo *Desert Landscape*. Ostriker jest w tym wypadku kontynuatką poetyki Douglasa.

(„Oni wiedzą, gdzie jest ropa. Mają plany, ogromne plany”), „wybuchów testosteronu” i potrzeby zemsty („robimy to/ Wam, ponieważ/ Wy zrobiliście nam to jako pierwsi”). Następnie poetka próbuje deprecjonować teorie, według których „impuls niszczenia” musi być albo genetycznie („To po prostu cecha ludzka/ Wspięła się po drabinie DNA”) albo, jak sądzą ci, którzy wszystko interpretują przez pryzmat koncepcji Freudowskich, seksualnie uwarunkowany.

W kwestii amerykańskiego imperializmu, interesujące jest to jak Ameryka, ostro krytykowana przez Ostriker w piątym fragmencie, jest skontrastowana z krajami europejskimi. Takie zestawienie może wywoływać skojarzenia z „tematem międzynarodowym”<sup>13</sup> Henry’ego Jamesa. Gdyby odczytywać omawiany fragment przez pryzmat jego teorii, Ameryka w wierszu Ostriker, celowo nazywana *she* (ona) zamiast - jak to się przyjmuje w języku angielskim odnośnie do rzeczowników nieżywych - *it*, zdaje się być, z „jej wysokim morale” i „brakiem sumienia”, bardziej ekspansywną wersją Daisy Miller, natomiast Francja i Włochy, ze swoimi „nieefektywnymi żołnierzami”, albo Czechy, które „będą walczyły do ostatniej/ kropli atramentu”, przypominają stabilnego, rozsądnego i cynicznego Fredericka Winterbourne’a. Ostriker przeprowadza atak na okrutność i ignorancję swoich współobywateli w drugiej sekcji oddzielonej gwiazdkami, gdzie, naświetlając uwodzicielską moc wojny, poetka wyjaśnia, dlaczego dla ludzi przemoc pokazywana w mediach jest tak fascynująca: „Dobrze smakują, lubię je. Ty też je lubisz. Są one swoją/ Najlepszą reklamą. Wywołuje dreszcz./ Lubimy winić”. W piątym fragmencie następujące wersy sugerują, że wojna może też być utożsamiana z aktywnością Szatana: „violence that stunts,/ stints, stains, struts, standarizes, brutally strangles/ The intelligence” (przemoc, która zaskakuje,/ ogranicza, plami, kroczy dumnie jak paw, standaryzuje, brutalnie dusi/ Inteligencję). Niewątpliwie nagromadzenie klastrów spółgłoskowych „sk” ma na celu przywołanie obrazu syczącego węża. Krytykując wojnę i pochwalając pacyfizm, Ostriker optuje za „rodzajem polityki, [który] jest kontynuacją etyki”<sup>14</sup>, a także za potrzebą kultywowania tzw. „*loving-kindness*”, który jest terminem ukutym w buddyjskiej filozofii na określenie trans społecznej empatii.

Wiersz *Pamięci W. B. Yeatsa* Audena, chociaż napisany w społecznie i politycznie niestabilnych latach 30. XX wieku, w przeciwieństwie do dzieła Ostriker nie jest tak bardzo przesiąknięty polityką. Dopiero wtedy, gdy elegię tę zanalizujemy wraz z *Hiszpanią 1937* i *Pamięci Zygmunta Freuda*<sup>15</sup>, ujawnia się ogólny pogląd Audena na temat wojny. Na bazie analizy tych trzech utworów można dojść do wniosku, że postawa poety wobec przemocy jest niekonsekwentna. Podczas gdy w obu elegiach Auden, wyrażając swoje obawy odnośnie do „intelektualnego braku wdzięku,/ który wyziera z każdej ludzkiej twarzy” i sprzeciw wobec „Zgeneralizowanego Życia” (*Pamięci Zygmunta Freuda*) będącego wynikiem utraty indywidualnej tożsamości, odnajduje się w roli moralnego autorytetu, w *Hiszpanii 1937*, napisanej pod wpływem chwilowego zafascynowania marksizmem, nawołuje do aktywnego uczestnictwa w wojnie, nawet jeśli miałoby to za sobą pociągać zawarcie „paktu samobójczego, romantyczną/ Śmierć”. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że jeszcze w czasie wojny domowej w *Hiszpanii* poeta stracił wiarę w tę ideologię i odciął się od swojego propagandowego dzieła.

Omówiwszy pokrótce podejście obojga poetów do polityki, można teraz przejść do rozważań na temat tego, jak oboje autorzy widzą rolę poezji i poety w kształtowaniu świadomości politycznej w społeczeństwie. Jak pisze Auden w jednym ze swoich esejów: „Wszystko, co może

<sup>13</sup> W oryginale termin ten to „international theme”.

<sup>14</sup> E. Frost, C. Hogue (red.), *Innovative women poets: anthology of contemporary poetry and interviews*, Iowa City 2006, s. 158. W wielu swoich dziełach, np. w *Daffodils i the window at the moment of flame* poetka wskazuje na potrzebę takiej fuzji.

<sup>15</sup> Także *September 1, 1939* tego samego autora byłby tu relewantny.

zrobić poeta, to ostrzeżać<sup>16</sup>. Natomiast Ostriker, która wiele razy podkreślała fundamentalną pozycję poezji, mocno wierzy w „Głos, który jest zarazem głosem poety i głosem czasów, narodu i płci”<sup>17</sup>. Niemniej jednak w świetle analizowanych wierszy koncepcje obojga poetów, a szczególnie wizja Ostriker poety jako przewodnika, muszą być przeformułowane.

Nie ma wątpliwości, że *Pamięci W. B. Yeatsa* Audena bazuje głównie na stwierdzeniu „*poetry makes nothing happen*”. Z powodu swojej unikalnej i dwuznacznej konstrukcji gramatycznej, fraza ta może być odczytana dwojako: albo jako zapewnienie, że poezja jest w stanie dodawać siły, pocieszać i zmuszać do myślenia, albo jako stwierdzenie niezależnej egzystencji poezji i braku jej wpływu na materialny/polityczny świat. Paradoksalnie, jako że poezja ma zdolność przetrwania „drogi dziejów”, jak muzyka Szostakowicza w wierszu Ostriker pt. *Ósma i trzynasta*, i w odpowiednim momencie „bycia rozpowszechnionym wśród setki miast”, obie powyższe interpretacje niekoniecznie wzajemnie się wykluczają. Pisząc, że „śmierć poety była trzymana z dala od jego wierszy”, co momentalnie przywodzi na myśl Horacjańskie *non omnis moriar*, Auden może niejednoznacznie sugerować, że poezja Yeatsa, uwolniona od wszelkich ograniczeń ciała, stała się ze swoim „nieograniczonym głosem” bardziej skuteczna. Nawet jeśli nawołuje, by „podażać . . . podażać śmiało” za głosem poety, to jednak to przede wszystkim poezja, mianowicie kreacja Yeatsa, ma za zadanie uzdrawiać („Wraz z zasianiem wersów,/ Złe słowo zmień w winorośl”) i przywrócić ludziom nadzieję („W pustyni serca/ Niech wytryśnie uzdrawiająca fontanna”).

W przypadku Ostriker zaskakującym jest, że w jej elegii niezachwiana wiara poetki w moc poezji zdaje się do pewnego stopnia tracić swój impet, przeradzając się w sceptycyzm. Tęskniąc za uwolnieniem od nieznośnej rzeczywistości i zdając sobie sprawę, że poezja starych mistrzów przestała podnosić ją na duchu, autorka postanawia zdyskredytować swoich guru z przeszłości. W drugim fragmencie wiersza stawia szereg retorycznych pytań, zastanawiając się gorączkowo „Gdzie jest Shelley, kiedy go potrzebujemy?”, „Gdzie jest William Blake, czy on płonie/ Jasnością jak jego tygrys”, „Gdzie jest Walt Whitman” i „Gdzie jest Gingsberg, geniusz miłosierdzia?”. Dodatkowo w czwartej sekcji elegii Ostriker nawiązuje bezpośrednio do ostatniej sekcji (trzeciej) *Pamięci W. B. Yeatsa* Audena i pyta poetę sarkastycznie, jakby była pewna swojej przewagi, czy wciąż „próbuję się cieszyć” i czy jest „szczęśliwy, że wszystko co miał to głos”. Ukoronowaniem tego wybuchu sarkazmu staje się stwierdzenie, że Whitman i Blake, jako „celebranci i wojny i pokoju”, „spadkobiercy Homera”, nie powinni już dłużej grać roli moralnych autorytetów. Takiej możliwości nie mogą też mieć ci poeci, którzy pomimo przemykania do swoich dzieł uniwersalnych i ponadczasowych idei, nie mają znacznego wpływu na współczesne społeczeństwa. Niemniej jednak poetka wciąż widzi światło w tunelu, gdy nawołuje „wspaniałych”, czyli uprzednio skrytykowanych poetów, by „wzniesli się ponad strony papieru” i „wydmuchali na nas gorący, pustynny wiatr”, innymi słowy – by wznieśli na nowo wiarę. Niejasne jest jednak, czemu Ostriker, raczej pacyfistka, popiera przemianę ludzi z saksofonów i trąbek – instrumentów muzycznych o raczej neutralnej symbolice – w bębny, to jest – atrybut wojny. Zamykając swoje przemyślenia na temat istoty poezji, w szóstym z kolei fragmencie autorka chwali „akwarelistów,/ Którzy malują przeciętne łąki i jeziora”, czym przemycia aluzję, że sztuka, jako nieskuteczne narzędzie, powinna być zredukowana, tak jak w dziełach Poetów Jezior, do afirmacji natury.

Analiza obu wierszy prowadzi do następującej ogólnej konkluzji: Auden w swoim dziele *Pamięci W. B. Yeatsa* podkreśla znaczenie poezji w dyskursie politycznym (wiedząc, że może ona nawet ująć śmierci), natomiast Ostriker, będąc coraz bardziej poirytowana jej nieefektywno-

<sup>16</sup> R. Hoggart, *On Auden...*, dz. cyt., s. 97.

<sup>17</sup> A. Ostriker, *Dancing...*, dz. cyt., s. 6.



ścią, odrzuca poezję. Gdy błaga „matkę, by powracała czasem” albo gdy wyznaje (jak w trzeciej sekcji swojej elegii), że mogłaby „stworzyć muzykę” z codziennych scen i sytuacji, jakich jest świadkiem, sugeruje, że to inni ludzie są źródłem moralnego i psychicznego komfortu. Innymi słowy, oba utwory w zestawieniu demonstrowają opozycję wyboru pomiędzy abstrakcją (poezją) i namacalnością (poezją spersonifikowaną, czyli ludźmi). W tym kontekście interesujące jest, jak odmienne podejścia, gdy porównać z omówionymi dopiero „przedwojennymi” elegiami, są zaprezentowane w „powojennych” elegiach tych samych poetów, a mianowicie *Tarczy Achillesa* Audena i *Ósmej i trzynastej* Ostriker. Chociaż oba utwory mają antywojenny wydźwięk, tym razem to Ostriker, odwołując się do symfonii Szostakowicza, zdaje się mocno wierzyć w to, że „sztuka przełamuje ciszę, że działa jako przypomnienie dla ludzkości”. Auden natomiast jest bardziej sceptyczny. Używając tarczy, symbolu i sztuki i wojny, jako centralnego motywu swojego wiersza, może sugerować, że wojna i przemoc stanowią nieodłączny element ludzkiej natury, a sztuka nie może zrobić nic, by tę cząstkę wykorzenić.

\*\*\*

W kontekście dyskusji nad związkiem pomiędzy sztuką i polityką, pytanie, jakie Ostriker zadaje w ostatniej strofie swojego wiersza pt. *Wiersz 60 lat po Auschwitz* (cytowanego na początku tego eseju) zdaje się być szczególnie relewantne. Niewątpliwie stanowi ono część odwiecznego dylematu, czy poezja powinna być prywatna, publiczna, czy połączeniem obu cech. Czy rolą poezji jest ochrona ludzkości przed Holocaustem, czy raczej celem jej jest budować „mur”, sferę bezpieczeństwa, w której można by się schronić.

#### BIBLIOGRAFIA

- Burzyńska J., Stanulewicz D. (red.), *PASE papers in literature and culture*, Gdańsk 2003.  
Carter R. (red.), *Thirties poets: the Auden group*, London 1984.  
Corcoran N. (red.), *The Cambridge companion to twentieth-century English poetry*, New York 2007.  
Dubaniowski R., *The exiled imagination: the self and the North in English. Literature of the 1930s*, [w:] Burzyńska J., Stanulewicz D. (red.), *PASE papers in literature and culture*, Gdańsk 2003.  
Frost E., Hogue C. (red.), *Innovative women poets: anthology of contemporary poetry and interviews*, Iowa City 2006.  
Hoggart R., *On Auden – the preacher and the uncertainty of tone*, [w:] Carter R. (red.), *Thirties Poets: the Auden group*, London 1984.  
Hynes, S., *On Spender, Auden and Day Lewis*, [w:] Carter R. (red.), *Thirties Poets: the Auden group*, London 1984.  
O’Neill M., *The 1930s poetry of W. H. Auden* [w:] Corcoran N. (red.), *The Cambridge companion to twentieth-century English poetry*, New York 2007.

#### NETOGRAFIA

- <http://www.answers.com/topic/elegy>, 27.10.2010.  
Auden W. H., *In Memory of W. B. Yeats, Spain 1937*, <http://www.poets.org/poet.php/prmPID/120>, 22.10.2010.  
Auden W. H., *The Shield of Achilles, In Memory of Sigmund Freud*, <http://audensociety.org/poems.html>, 22.10.2010.  
Ostriker, A., *Elegy Before the War*, [http://www.logosjournal.com/issue\\_3.2/ostriker.htm](http://www.logosjournal.com/issue_3.2/ostriker.htm), 22.10.2010.  
Ostriker, A., *Poem Sixty Years After Auschwitz*, <http://www.poetrymagazine.com/archives/2003/April03/ostriker.htm>, 24.10.2010.  
Ostriker, A., *The Eighth and Thirteenth*, <http://www.stosvet.net/12/ostriker/>, 24.10.2010.

#### Słowa kluczowe

polityka, poezja, związek, Ostriker, Auden, elegia, debata.

### STRESZCZENIE

*Pamięci W. B. Yeatsa* W.H. Audena i *Elegia przed wojną* Alicii Ostriker to dwie elegie „przedwojenne”, w których pierwiastek osobisty zestawiony jest z pierwiastkiem politycznym. Wiersz Audena ilustruje śmierć znanej osobistości na tle niespokojnych lat 30. XX wieku, kiedy powszechny był strach przed faszyzmem i jego reperkusjami. W długim, 7-fragmentowym dziele Ostriker ramą staje się portret zmarłej matki poetki, a wypełnieniem ognisty i ironiczny antywojenny manifest, w którym autorka nie tylko atakuje amerykański imperializm uwidaczniający się podczas II wojny irackiej, ale też zastanawia się nad sensem wojny i przemocy. Elegia urodzonego w Wielkiej Brytanii poety, a szczególnie użyta tam dwuznaczna fraza »poetry makes nothing happen«, jest punktem wyjścia i pretekstem dla Ostriker do zainicjowania dialogu na temat roli poezji i jej związku z polityką. Analiza obu wierszy w zestawieniu z esejami obojga autorów na temat poezji, ich innymi dziełami, a także „powojennymi elegiami” (*The Shield of Achilles* i *The Eight and Thirteenth*) pokazuje, że stanowisko obojga poetów odnośnie do roli poezji jest niejednoznaczne i zmienne. Ciekawe są również ich poetyckie rozważania w kontekście dylematu zasygnalizowanego w wierszu Ostriker pt. *Wiersz 60 lat po Auschwitz*, w którym poetka zastanawia się, jaki ma być kształt poezji i jej wydźwięk po Holocaustie.

### A DEBATE REGARDING THE RELATIONSHIP OF POETRY AND POLITICS IN *IN MEMORY OF W. B. YEATS* BY W. H. AUDEN AND *ELEGY BEFORE THE WAR* BY A. OSTRIKER

#### Keywords

politics, poetry, relationship, Ostriker, Auden, elegy, debate

#### Summary

*In Memory of W. B. Yeats* by W. H. Auden and *Elegy Before the War* by A. Ostriker are two “pre-war” elegies, in which the personal element is confronted with the political. The Auden’s poem portrays the death of a known figure with the background of the unsteady 30s of the 20<sup>th</sup> century, when the fear of fascism and its repercussions was common. In the long, 7-pieces work of Ostriker framework is the portrait of the poet’s dead mother, and the inlay is the ardent and ironic anti-war manifesto, in which the author not only attacks the American imperialism obvious during the Iraqi war, but she also meditates on the sense of war and violence. The elegy of the poet born in Great Britain, and especially the phrase “poetry makes nothing happen”, is the starting point and a pretext for Ostriker to initiate a dialogue regarding the role of poetry and its relationship to the politics. The analysis of both poems in regard to the essays of both authors discussing the sense of poetry, their other works, and also the “post-war elegies” (*The Shield of Achilles* and *The Eight and Thirteenth*) reveals that the stance of both of the poets regarding the role of poetry is ambiguous and unstable. Also interesting are their poetical considerations in the context of the dilemma indicated in the Ostriker’s *Poem 60 Years after Auschwitz*, in which the poet wonders, what should be the shape of poetry and its overtone after the holocaust.