

**Między słowem
a rzeczy-wiśtością
Poezja Eliota wobec
cielesności i Wcielenia**

series
between.pcmiędzy



**Między słowem
a rzeczy-wistością
Poezja Eliota wobec
cielesności i Wcielenia**

pod redakcją Jean Ward i Marii Fengler

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
Gdańsk 2015

Recenzent
prof. dr hab. Magdalena Heydel

Redaktor Wydawnictwa
Zuzanna Kalicka-Karpowicz

Projekt okładki i stron tytułowych
Filip Sendal

Na okładce wykorzystano zdjęcie autorstwa Izabeli Szymańskiej

Skład i łamanie
Michał Janczewski

Publikacja realizowana w ramach festiwalu organizowanego przez
Fundację BETWEEN.POMIĘDZY

fundacja
**BETWEEN
POMIĘDZY**

Publikacja sfinansowana z działalności statutowej
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego
oraz ze środków konferencji naukowej zorganizowanej przez
Instytut Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-7865-301-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

between.pomiędzy to seria wydawnicza powiązana z odbywającym się od 2010 roku w Sopocie Festiwałem Literatury i Teatru BETWEEN.POMIĘDZY, objęta opieką merytoryczną Zespołu Badań nad Tekstem przy Uniwersytecie Gdańskim oraz Fundacji BETWEEN.POMIĘDZY. Na serię wydawniczą składają się monografie zbiorowe publikowane w języku polskim lub angielskim. Głównym zamierzeniem serii jest upowszechnianie badań naukowych dotyczących ważnych zagadnień z dziedziny literatury i teatru, jak również istotnych kwestii teoretycznych, obejmujących większy obszar badawczy. Publikacje „between.pomiędzy” skupione są na zagadnieniach związanych z szeroko pojętą formą i estetyką, jednakże pozostajemy otwarci na badania, które proponują komplementarne podejścia do literatury.

Nazwa serii – „between.pomiędzy” – świadczy o zainteresowaniu redaktorów tekstami zawieszonymi pomiędzy rodzajami i gatunkami literackimi, kierunkami i epokami historycznymi oraz kulturami narodowymi i językami.

Dotychczas ukazały się tomy: 1. *Samuel Beckett. Tradycja-awangarda.*, red. Tomasz Wiśniewski (2012); 2. *Back to the Beckett Text*, red. Tomasz Wiśniewski (2012); 3. *Poeci współcześni. Poeci przeszłości*, red. Monika Szuba i Tomasz Wiśniewski (2013); 4. *Poets of the Past. Poets of the Present*, red. Monika Szuba i Tomasz Wiśniewski (2013) oraz 5. *Między słowem a rzeczywistością. Poezja Eliota wobec cielesności i Wcielenia*, red. Jean Ward i Maria Fengler (2015).

Planowane jest wydanie kolejnych tomów: 6. *Time, Narrative, and Imagination: essays on Paul Auster*, red. Arkadiusz Misztal; 7. *Boundless Scotland: Space in Contemporary Scottish Fiction*, red. Monika Szuba; 8. *Between Page and Stage*, red. Tomasz Wiśniewski; 9. *J. M. Coetzee: Dead Ends and Beyond*, red. Ludmiła Gruszewska-Blaim i Tomasz Wiśniewski.

Redakcja naukowa: prof. David Malcolm, dr Monika Szuba, dr Tomasz Wiśniewski.

Rada naukowa: prof. SE Gontarski (Uniwersytet Stanu Floryda, USA), dr Wolfgang Görtzschacher (Uniwersytet w Salzburgu, Austria), prof. Ralf Hertel (Uniwersytet w Trier, Niemcy), prof. Kenneth Pickering (Uniwersytet Kent, Wielka Brytania), prof. Alan Riach (Uniwersytet w Glasgow, Wielka Brytania), prof. Carla Sassi (Uniwersytet w Weronie, Włochy) oraz prof. Jean Ward (Uniwersytet Gdański, Polska).



between.pomiędzy is a series of publications produced under the aegis of the Textual Studies Research Group of the University of Gdańsk and the Foundation BETWEEN.POMIĘDZY. The series contains both themed collections of essays and monographs. Books may be in Polish or in English. Its aim is to make accessible scholarship that addresses important issues in modern and contemporary literature and theatre, and also scholarship that deals with substantial theoretical issues that are of interest to specialists in other fields of literary study.

Publications in the “between.pomiędzy” series are particularly focused on form and aesthetics, but the series remains open to scholarship that approaches literature in different but complementary ways.

The overall name of the series “between.pomiędzy” indicates its commitment to work that looks at texts on the borders between genres and kinds, between historical periods and movements, and between national and linguistic cultures.

The series includes the following studies: 1. *Samuel Beckett. Tradycja-awan-garda.*, ed. Tomasz Wiśniewski (2012); 2. *Back to the Beckett Text*, ed. Tomasz Wiśniewski (2012); 3. *Poeci współcześni. Poeci przeszłości*, ed. Monika Szuba and Tomasz Wiśniewski (2013); 4. *Poets of the Past. Poets of the Present*, ed. Monika Szuba and Tomasz Wiśniewski (2013); 5. *Między słowem a rzeczy-wistością. Poezja Eliota wobec cielesności i Wcielenia*, ed. Jean Ward and Maria Fengler (2015).

Future publications include: 6. *Time, Narrative, and Imagination: essays on Paul Auster*, ed. Arkadiusz Misztal; 7. *Boundless Scotland: Space in Contemporary Scottish Fiction*, ed. Monika Szuba; 8. *Between Page and Stage*, ed. Tomasz Wiśniewski; 9. *J. M. Coetzee: Dead Ends and Beyond*, ed. Ludmiła Gruszewska-Blaim and Tomasz Wiśniewski.

Series editors: Prof. David Malcolm, Dr Monika Szuba, and Dr Tomasz Wiśniewski.

Editorial board: Prof. SE Gontarski (Florida State University, USA), Dr Wolfgang Görtschacher, (University of Salzburg, Austria), Prof. Ralf Hertel (University of Trier, Germany), Prof. Kenneth Pickering (University of Kent, UK), Prof. Alan Riach (University of Glasgow, UK), Prof. Carla Sassi (University of Verona, Italy), and Prof. Jean Ward (University of Gdańsk, Poland).

SPIS TREŚCI

Podziękowania / Acknowledgments (<i>Jean Ward</i>)	9
<i>Jean Ward</i>	
Wprowadzenie w Eliotowskie „pomiędzy” Przedmowa półosobista	11
<i>Jean Ward</i>	
Przestrzeń pomiędzy: autoaluzja i inne cechy poezji T. S. Eliota w przekładzie polskim	41
<i>Michael Edwards</i>	
Gdy dziś słucham Eliota	63
<i>Jamie Callison</i>	
„Nie dla mnie ostateczna wizja”: Wiersze <i>Ariela</i> T. S. Eliota a doświadczenie religijne	91
<i>Francesca Bugliani-Knox</i>	
Pomiędzy ogniem a ogniem: <i>Ziemia jałowa</i> T. S. Eliota	113
<i>Katarzyna Dudek</i>	
Milcząca przypowieść. <i>Verbum infans</i> w poezji T. S. Eliota	143
<i>Klaudia Łączyńska</i>	
Ostatnie kuszenie Tomasza. Konfrontacja klasycznej definicji postaci działającej z liturgiczną formułą dramatu	173
<i>Agnieszka Żukowska</i>	
„Kształtując niewykształcone” Figuracyjna wizja czasu w <i>Mordzie w katedrze</i> T. S. Eliota	187
<i>Bradford William Manderfield</i>	
T. S. Eliot i św. Augustyn o czasie	207

Kevin Hart

- Różany ogród T. S. Eliota:
kilka uwag o fenomenologii i teologii *Burnt Norton* 227

Jacek Gutorow

- Słowa przeciw słowom. *Cztery kwartety* i porażka poezji 265

Małgorzata Grzegorzewska

- Słowo poczęte, płód poroniony?
Poezja T. S. Eliota wobec tajemnicy Wcielenia 283

- Noty o autorach i tłumaczach 309

- Tytuły oryginałów 314

- Indeks nazwisk 315

PODZIĘKOWANIA / ACKNOWLEDGMENTS

Słowa wdzięczności kieruję w pierwszym miejscu do Redaktorów naczelnych serii wydawniczej BETWEEN.POMIĘDZY, którzy są jednocześnie pomysłodawcami niniejszej książki. Dziękuję zatem Davidowi Malcolmowi, Monice Szubie i Tomaszowi Wiśniewskiemu, że powierzyli mi zadanie jej zredagowania i dali mi wolną rękę, by stworzyć ją według własnej fantazji. Za inspirację w sformułowaniu tytułu i wielu innych aspektów tego tomu dziękuję Małgorzacie Grzegorzewskiej. Dziękuję wszystkim Autorom, którzy przyjęli moje zaproszenie do współpracy za ich twórczy zapał, który przerósł wszelkie moje oczekiwania i sprawił, że i ja, tak jak Michael Edwards w zawartych w naszej książce refleksjach, „usłyszałam” Eliota na nowo. Jestem zobowiązana szczególnie Autorom z zagranicy, ponieważ hojnie dzielili się z nami swoimi myślami, wiedząc, że ostateczny los tych esejów w przekładzie oraz ich miejsce w całości książki będzie poza zasięgiem ich poznania. Pojawiają się tu dzięki oddanej pracy tłumaczy, których nazwiska widnieją w spisie treści. Wszystkim składam wyrazy wdzięczności za ich wysiłek i cierpliwość. Wreszcie bardzo dziękuję wszystkim, bez których rad i pomocy nie zdołałabym zredagować książki w języku polskim, w szczególności naszej nieocenionej redaktorce i korektorce Zuzannie Kalickiej-Karpowicz.

My first words of thanks are due to the Editors of the BETWEEN.POMIĘDZY series, David Malcolm, Monika Szuba and Tomasz Wiśniewski, who are also the originators of the idea of this book. I am grateful to them for entrusting to me the task of editing the present volume, *Between Word and World. Incarnation and the Body in the Poetry of T. S. Eliot*, and for giving me a free hand in its design

and conception. I also wish to thank Małgorzata Grzegorzewska for helpful inspiration in the formulation of the title and in many other aspects of the book. The creative energy of the authors who accepted my invitation to contribute to the volume have far exceeded my expectations; I thank them all for enabling me, like Michael Edwards in the reflections included in this book, to “hear” Eliot afresh. I am particularly indebted to the non-Polish contributors for so generously offering their work to us in the full awareness that the ultimate fate of their essays in translation, and their place in the volume as a whole, would be beyond their power to assess; and I would like to assure them that the dedicated translators whose names are included in the table of contents have done them justice! To all the contributors, both authors and translators, I wish to express my gratitude for their enthusiasm, effort and patience. Finally, I am deeply grateful to all those whose advice and help have made the editing of this volume of essays in Polish possible, and not least to our copy editor Zuzanna Kalicka-Karpowicz.

Jean Ward

Jean Ward

Uniwersytet Gdański

WPROWADZENIE W ELIOTOWSKIE „POMIĘDZY”

PRZEDMOWA PÓŁSOBISTA

Podobnie jak Michael Edwards, mogę powiedzieć, że poezja Eliota towarzyszy mi od lat licealnych, bo właśnie w tym czasie zaczęła mnie intrygować tajemnicza, bolesna wymowa wczesnego poematu *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka* [*The Love Song of J. Alfred Prufrock*]. Odkrywałam, choć pewnie nie określiłam owego odkrycia tymi słowami, że metaforyczna zasada *pars pro toto* funkcjonuje tu w sposób niezwykle, nieoczekiwany. Nie ma tu *pars*, która zastępuje *totum* i go implikuje. Zamiast wskazać na całość – części ciała (szczególnie oczy, ręce) są jakby samoistnie obecne w poemacie; są tylko fragmenty, które nie implikują złożonej całości, a jeśli już – to całość złamaną, skruszoną, właśnie zdezintegrowaną, tak jak osoba „bohatera” poematu, który swój prawdziwy wizerunek odnajduje nie w jakiejś choćby ludzkopodobnej istocie, lecz w czymś zupełnie nieistotnym w hierarchii bytów, w stworzeniu morskim – krabie, a nawet nie w nim całym, lecz w jego rozczłonkowanych częściach: „Gdybym jak para wyszczerbionych kleszczy / Po dnie cichego mógł umykać morza!”¹ [„I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas”²]. To niezwykle *pars pro toto*

¹ W niniejszym artykule, jeśli nie podano inaczej, cytuję przekłady Adama Pomorskiego, za wydaniem: T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł., komentarze i przypisy A. Pomorski, Warszawa 2007.

² Wszystkie przytaczane w niniejszym artykule angielskie cytaty z poezji Eliota za wydaniem: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London 1969.

defecto, absenti, część, za którą żadna całość nie stoi, jest oczywiście zapowiedzią fragmentarycznej poetyki *Ziemi jałowej*, będącej środkiem przekazującym wizję rozbitego społeczeństwa, żyjącego niezrozumiałymi resztkami, okruchami nieaktualnej już kultury.

Wiele lat później, na drodze dociekań mających doprowadzić do powstania książki *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, w której próbowałam określić miejsce poezji Eliota w odmiennym obszarze kulturowym³, natknęłam się na wiersz Zbigniewa Herberta *Do Ryszarda Krynickiego – list*, który rozpoczyna się takim oto stwierdzeniem skierowanym do adresata:

Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele
z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot
kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret
zaklinalnia słów formy odpornej na działanie czasu bez czego
nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek⁴.

Słowa polskiego twórcy, świadczące o wyjątkowości i trwałym znaczeniu poezji Eliota, znalazły się później na obwolucie zbioru wierszy anglo-amerykańskiego poety *W moim początku jest mój kres* w przekładzie cytowanego już Adama Pomorskiego. Są one z wielu względów zastanawiające. W obu ojczyznach autora *Ziemi jałowej*, pomimo otwarcia, które dokonało się za sprawą wejścia Polski do Unii Europejskiej, wiedza o polskiej historii i kulturze do dziś pozostaje nikła, poza pewnymi kręgami specjalistycznymi. Sam Eliot w rozmyślaniach o europejskiej tradycji kultury nie zdradzał żadnej znajomości bogatej literatury kraju Herberta. A jednak okazuje się, że jego poezja, osadzona w Anglii i Nowej Anglii pierwszej połowy ubiegłego wieku i wyraźnie do tych konkretnych realiów odsyłająca, przemawia do czytelnika w odmiennej polskiej rzeczywistości. Co więcej, według cytowanego wiersza nawet nie tylko polskiej – Herbert bowiem dostrzega w poezji Eliota wymiar uniwersalny. Nie powinniśmy się jednak dziwić. Otóż jeśli uznać wpisane w Eliotowskie *pars pro toto absenti* doświadczenie rozpadu i spustoszenia dotychczas znanego świata za nieszczęście ogólnoludzkie, a zarazem szczególnie okrutnie przeżywane w „szalonym wieku”, w którym żył

³ J. Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001.

⁴ Z. Herbert, *Raport z oblężonego miasta*, Paryż 1984, s. 26.

polski poeta, to widać, że niedaleko od mojej szkolnej lektury *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka* do podziwu Herberta dla poety, który znał „sekret / zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu”.

Do pisarzy, którzy naprowadzili mnie na ten trop myślenia o poezji twórcy niezwyklej *Pieśni Prufrocka*, należy, obok Herberta, między innymi Ryszard Przybylski, który w pięknej, subtelnie napisanej prawie pół wieku temu książce *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów* przedstawił ogromnie sugestywną, niemal poetycką interpretację *Srody popielcowej* [*Ash-Wednesday*] Eliota⁵. Poemat ten pochodzi z roku 1930, a zatem powstał mniej więcej w połowie kariery poetyckiej autora. Na interpretację przedstawioną przez polskiego pisarza pada cień polskiego doświadczenia historycznego, Przybylski bowiem, pomimo ogromnego podziwu dla Eliota, żywi (albo w tamtym czasie żywił) pewne uprzedzenie do jego twórczości, spowodowane poczuciem, iż zło drugiej wojny światowej postawiło tak dramatyczną cezurę w kulturze, że po nim jakakolwiek, nawet najostrożniejsza i najbardziej obwarowana zastrzeżeniami myśl o więzi z przeszłością może być tylko wyrazem „tęsknoty poetów”. Dla współczesnego odbiorcy – sugeruje autor interpretacji – Ciemna Noc Duszy opisana przez św. Jana od Krzyża, do którego Eliot w *Środzie popielcowej* się odwołuje, to nie żadne podniosłe mistyczne doznanie, lecz... Auschwitz. Auschwitz, który w innym miejscu Przybylski opisze jako miejsce gdzie „zostały roztrzaskane synajskie tablice i spopielona cała etyka śródziemnomorska”⁶. Wygląda to mimo wszystko trochę tak, jakby polski pisarz – wprost przeciwnie do Zbigniewa Herberta – w gruncie rzeczy uważał twórczość Eliota za zdezaktualizowaną, unieważnioną poprzez wydarzenia historyczne, których poeta nie doświadczył, przynajmniej w takiej skali, jaką było doświadczenie wojny i okupacji w warunkach polskich. Wniosek, który Przybylski wyprowadza ze swych rozważań nad *Środą popielcową*, jest na pewno ukształtowany pod wpływem tego

⁵ R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

⁶ R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 528. Wprawdzie Przybylski referuje tu pogląd podmiotu z wiersza Jerzego Sity, lecz bez dystansu, który sugerowałby, że on sam myśli inaczej.

nastawienia. Autor *Et in Arcadia ego* nie tylko bowiem twierdzi, że chrześcijańska wizja zbawienia zawiodła – uważa on ponadto, iż sam poeta, który taką wizję przedstawił, musiał w końcu przestać w nią wierzyć, gdyż z rozpaczą uznał, że ani Kościół, ani Matka Boża nie chce i nie może wstawiać się za ludźmi.

Z tym wnioskiem się nie zgadzam; niemniej jednak interpretacja Przybylskiego była przed laty bardzo ważnym punktem odniesienia dla moich poszukiwań „polskiego Eliota”. Rozważając obecność Eliota w pisarstwie Tadeusza Różewicza, Jarosława Marka Rymkiewicza i Ryszarda Przybylskiego na tle krytyki angielskiej, uświadomiłam sobie, że kontekst polski niespodziewanie wzbogaca ogólne rozumienie dzieła poety, dzięki czemu stanowi dobry przykład zjawiska, które Eliot sam opisał, a mianowicie procesu wyłaniania indywidualnej świadomości tradycji. Cytuję z eseju *Religia i literatura*:

Bardzo różne poglądy na życie, współlistniejąc w naszym umyśle, oddziaływają nawzajem na siebie, nasza przeto własna osobowość utwierdza się i wyznacza każdemu z nich miejsce w jakimś układzie właściwym nam tylko⁷.

Ów „układ właściwy” dla polskiego kontekstu ukazuje wyjątkowe znaczenie dzieła Eliota – co do czego Przybylski też nigdy nie miał wątpliwości – pośród „poezji tego szalonego wieku”. Zresztą Przybylski nie ustawał w twórczych rozmyślaniach nad dziełem anglo-amerykańskiego mistrza (nie będziemy się spierać o przynależność narodową naszego bohatera). Dowodzą tego szczególnie przejmujące *Homilie na ewangelię dzieciństwa*⁸, w których poezja Eliota zajmuje zaszczytne miejsce. Bardzo cieszy mnie zatem, że ślady wieloletniego myślowego obcowania Przybylskiego z twórczością autora *Ziemi jałowej* są obecne w artykułach składających się na niniejszą książkę, co widać choćby na przykładzie rozważań Małgorzaty Grzegorzewskiej, odwołujących się do *Baśni zimowej. Eseju o sta-*

⁷ T. S. Eliot, *Religia i literatura*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] T. S. Eliot, *Szkice literackie*, red., wybór, przedmowa i przypisy W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 114.

⁸ R. Przybylski, *Homilie na ewangelię dzieciństwa*, Warszawa 2007. Wydanie pierwsze krajowe.

rości Przybylskiego⁹. Poezję Eliota, tak mocno zakorzenioną w konkretnych miejscach, jak wymownie sugerują tytuły poszczególnych *Kwartetów*, w konkretnej historii i kulturze (wystarczy wspomnieć *Mord w katedrze* [*Murder in the Cathedral*]), staramy się nie tylko pokazać na tle rodzimej kultury (kultur!) poety, lecz także umieścić w kontekście kultury polskiej, która za sprawą tłumaczy tak pięknie na przestrzeni blisko osiemdziesięciu lat ją gości.

Poemat *Środa popielcowa*, któremu Przybylski w *Et in Arcadia ego* poświęcił wiele uwagi, jest także obecny w refleksjach zawartych w niniejszej książce, szczególnie w artykułach Katarzyny Dudek i Małgorzaty Grzegorzewskiej. Dlatego warto na chwilę nie tylko pochylić się nad interpretacją przedstawioną przez Przybylskiego w *Et in Arcadia ego*, lecz także przypomnieć książkę innego polskiego autora, który w latach sześćdziesiątych ubiegłego roku uczynił właśnie *Popielec* (używamy w tej książce wymiennie obu polskich tytułów poematu) ośrodkiem swoich rozważań. Mowa oczywiście o *Myślach różnych o ogrodach* Jarosława Marka Rymkiewicza. Włączona do tego tomu kilka stron przed końcem ostatniego rozdziału – *Hortus conclusus* – „myśl” o *Środzie popielcowej* odczytanej w odniesieniu do twórczości pierwszego polskiego tłumacza Eliota, Józefa Czechowicza, stanowi jedną z najpiękniejszych znanych mi interpretacji tego poematu, skupiającej w sobie całe znaczenie, jakie ma dla polskiego pisarza twórczość Eliota. Do dziś refleksje Rymkiewicza, obok *Et in Arcadia ego* Przybylskiego, pozostają jedyną dłuższą medytacją wokół *Popielca* w dziejach polskiego literaturoznawstwa. Dla Rymkiewicza, zupełnie inaczej niż dla Przybylskiego, *Popielec* stanowi coś w rodzaju wariacji na temat średniowiecznego *hortus conclusus*, różanego ogrodu Najświętszej Marii Panny. Rymkiewicz pisze, że „porzuciwszy rosarium, Eliot zbudował idylliczny ogród na nadmorskich błękitnych skałach”¹⁰. Zatem to nie kwiaty były najważniejsze, wnioskuje Rymkiewicz, lecz obecność Matki Bożej, którą Eliot zdecydował się ocalić nawet za cenę rezygnacji z piękna otaczającego ją ogrodu. Dlatego dla Rymkiewicza *Popielec* może stanowić *exemplum* twórczego pokonania rozdzwiewku między

⁹ R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998.

¹⁰ J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 2010, s. 192. Pierwsze wydanie: Warszawa 1968.

teraźniejszością a przeszłością, który Przybylski przedstawia jako przeszkodę nie do przezwyciężenia. Na płaszczyźnie treści religijnych poematu oznacza to, że „nawet między tymi skałami”¹¹, czyli na współczesnej pustyni, modlitwa wciąż jest możliwa; zaś na płaszczyźnie kulturowo-artystycznej, że symbole z przeszłości nie utraciły siły i przemawiają jeszcze dziś do naszej wyobraźni. W dokonanej przez Rymkiewicza interpretacji *Środy popielcowej* uczciwe liczenie się z rzeczywistością swojego czasu umożliwiła poecie dialog z przeszłością. Z tej perspektywy autor *Myśli różnych o ogrodach* dostrzega w poezji Eliota wiele powiązań i podobieństw łączących ją z długą tradycją literatury polskiej oraz tradycją europejską. Jest to wizja, która również teraz, blisko pół wieku później, zachowała aktualność. Pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, między językami i kulturami – oto (między innymi!) oblicze przestrzeni, w którą wprowadza nas poezja Eliota.

* * *

Gdy zapraszałam Autorów do współudziału w tworzeniu niniejszej książki, zależało mi na tym, by dawać im poczucie przestrzeni, by podążali w towarzystwie poezji Eliota za swoimi pomysłami, niekoniecznie wiedząc z góry, dokąd ich obrany szlak i takie towarzystwo zawiodą. Myślę, że wszyscy Autorzy, łącznie ze mną, nie mieliby nic przeciw temu, aby opatrzyć ich wypowiedzi komentarzem samego poety, wskazującym na prowizoryczność, tymczasowość ich wniosków: „That was a way of putting it – not very satisfactory” (w przekładzie Krzysztofa Boczkowskiego: „Tak to ująłem – niezbyt zadowalająco”¹²). Tymczasowość, lub właśnie... zaryzykuję: „wmiędzyczasowość” – przestrzeń, w której wszyscy się poruszamy,

¹¹ Przekład tego fragmentu w książce ma inną formę, niż Rymkiewicz dał mu w przekładzie całości, w którym brzmi on: „nawet wśród tych skał” (T. S. Eliot, *Wybór poezji*, przeł. K. Boczkowski i in., wybór i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1990, BN II, 230).

¹² T. S. Eliot, *East Coker*, cz. II, przeł. K. Boczkowski, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 264. W późniejszej wersji ów przekład brzmi: „Tak było to wyrażone – niezbyt zadowalająco” (T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, przeł., wprowadzenie i komentarz K. Boczkowski, Kraków 2001, s. 149).

to przebogaty, skomplikowany, żyzny i pasjonujący teren „pomiędzy”. Jak wskazuje sam tytuł, nasza książka pomyślana została jako wypowiedź wyłaniająca się „spomiędzy”, przy czym ową szczelinę, która otwiera się zawsze, ilekroć wypowiadamy słowo „pomiędzy”, można i należy rozumieć na wiele różnych sposobów. W rozważaniach Bradforda Manderfielda poruszamy się na przykład pomiędzy czasem a wiecznością, zaś w artykule Agnieszki Żukowskiej odnajdujemy odniesienia do czasu naturalnego i czasu liturgicznego. Już te dwa przykłady wyznaczają bardzo szerokie ramy naszego „pomiędzy”. A wszystko rozgrywa się w języku – i tu dotykamy sprawy zasadniczej. Nasza książka ukazuje się w języku polskim, a jej przekaz jest skierowany do odbiorcy mówiącego po polsku, lecz przedmiotem zawartej w niej dyskusji jest poezja wielkiego mistrza języka angielskiego. Rozważania naszych niepolskich Autorów, tak samo jak poezja, o której mowa we wszystkich szkicach, musiały zatem zostać przełożone na język polski, choć zwykle dla większej jasności cytujemy Eliota także w oryginale. Niektórzy Autorzy, zwłaszcza Grzegorzewska, posługują się samą materią przekładu, by wydobyć z oryginału wartości mniej oczywiste, wręcz ukryte. Uwagi Callisona dotyczące tekstów łacińskich różnie oddanych w języku angielskim i w poezji Eliota wskazują na znaczenie przekładu także w obrębie dzieła poety. A jakże trudno przetłumaczyć na polski rozważania Manderfielda o Eliotowskiej „filozofii” czasu¹³, w których kluczową rolę odgrywa dwuznaczność angielskiego słowa *present* (zarówno „teraz”, jak i „obecny”)! To właśnie dla jak najwierniejszego oddania niuansów znaczeniowych tej poezji nasi Autorzy i tłumacze korzystają z tak wielu różnych polskich wydań dzieł Eliota. Próba ujednoczenia cytowanych przekładów zdecydowanie zubożyłaby odkrywane w artykułach bogactwo znaczeń, a w wielu wypadkach sprawiłaby wręcz, że prezentowany przez Autorów wywód stałby się nieczytelny.

¹³ Manderfield śledzi proces, w wyniku którego poeta przechodzi od wyraźnego odwołania do Augustynowej myśli o czasie do dystansu wobec negatywnej oceny terażniejszości (*time present*) wyrażonej w *Wyznaniach*. Zdaniem badacza, Eliot rozumie *the present* w sposób bardziej zbliżony do Wittgensteina koncepcji wieczności jako beczasowości, nie zaś nieskończonego trwania w czasie, przy czym życie wieczne należy do tych, którzy żyją w obecnym momencie (*the present*).

Podjęta przy przygotowaniu niniejszego zbioru praca translatorska, jak również odwołania niektórych Autorów do kontekstu „polskiego Eliota” i polskich prac literaturoznawczych, ma na celu mocniejsze osadzenie tej poezji w kulturze polskiej, przy jednoczesnym rozświetleniu różnych aspektów kultury, z której wyrosła. Ze względu na podjęte tu próby międzykulturowego „przekładu”, pozwoliłam sobie również włączyć do zbioru uzupełnioną wersję swojego artykułu sprzed lat, poświęconego autoreferencyjności dzieł Eliota, ponieważ troska o oddanie tej charakterystycznej cechy w przekładzie pozwala uchwycić coś, co kryje się w przestrzeni „pomiędzy”, czyli związki między pozornie różnymi utworami, takimi jak *Animula* i *Wydrążeni ludzie* [*The Hollow Men*]¹⁴. Jamie Callison z kolei podejmuje kwestię klasyfikowania Eliota jako poety oraz problem dysonansu między modernizmem a chrześcijaństwem poety (dysonansu jego zdaniem pozornego, polegającego na mylnym rozumieniu modernizmu jako ruchu sekularyzującego). Razem wzięte, artykuły zawarte w niniejszym tomie umiejscawiają tę poezję w bogatym kontekście literatury języka angielskiego (by wspomnieć tylko o kilku nazwiskach: Geoffrey Chaucer, Edmund Spenser, William Shakespeare, Christopher Marlowe; angielscy poeci metafizyczni siedemnastego wieku i współczesny im anglikański kaznodzieja Lancelot Andrewes; romantycy: William Wordsworth, Percy Bysshe Shelley; Francis Thompson, Alfred Tennyson; amerykański poeta Wallace Stevens...). Michael Edwards wyprowadza poetykę Eliota z jeszcze starszych wzorców, odnajdując w twórczości poety od *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka* aż po *Cztery kwartety* echa prozodii najstarszej poezji angielskiej sprzed inwazji normańskiej, opartej na systemie czterech akcentów w każdym

¹⁴ Włączone do niniejszego zbioru rozważania zatytułowane *Przestrzeń pomiędzy: autoaluzja i inne cechy poezji T. S. Eliota w przekładzie polskim* powstały głównie na bazie wcześniejszego artykułu *Autoaluzja i inne cechy poezji T. S. Eliota, czyli czy tłumacz jednego wiersza musi znać całą twórczość autora?*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, red. W. Kubiński, O. Kubińska i T. Z. Wolański, Gdańsk 2000, s. 341–350. Korzystałam także z refleksji zawartych w recenzji przekładów Adama Pomorskiego: *Kilka luźnych uwag na temat najnowszego przekładu poezji Eliota* („W moim początku jest mój kres”, przełożył, komentarzami i przypisami opatrzył A. Pomorski. Warszawa: Świat Książki, 2007), „Przekładaniec” 2009, nr 1 (21), s. 221–226.

wersie, często podkreślonych systematyczną aliteracją, z wyraźną średniówką, a nie na stałej liczbie sylab.

Wachlarz anglojęzycznych badaczy życia i dzieła Eliota przywołanych w niniejszej książce jest szeroki. Obok krytyków dawniejszych (Grover Smith, George Wilson-Knight, A. David Moody, Hugh Kenner) pojawiają się na przykład Lyndall Gordon, Ronald Schuchard, John H. Timmerman, Martin Scofield, Neil Corcoran, Christopher Ricks, Pericles Lewis, Barry Spurr, Craig Raine. Szeroki kontekst filozoficzny i teologiczny jest reprezentowany przez powracające w wielu artykułach odniesienia do takich myślicieli, jak: Edmund Husserl i Martin Heidegger (Jacek Gutorow), Michel Henry, Hans Urs von Balthasar i Jean-Luc Marion (Kevin Hart, Katarzyna Dudek, Bradford Manderfield, Małgorzata Grzegorzewska), Emmanuel Levinas, Edith Stein czy Ludwig Wittgenstein. Jamie Callison odwołuje się do studiów zarówno klasycznych religioznawców (William James, Mircea Eliade), jak i ich współczesnych spadkobierców lub kontestatorów, takich jak: Steve Katz, Nicholas Lash, Wayne Proudfoot, Don Cupitt czy Anne Taves. Nowe światło na kontekst historyczny *Ziemi jałowej* rzuca Francesca Bugliani-Knox, rozważając ślady myśli Evelyn Underhill w słynnym poemacie Eliota. Świeże spojrzenie na stosunek poety do filozofii Francisca Herberta Bradleya oraz na związek *Kwartetów* z myślą św. Augustyna na temat czasowości przynoszą odpowiednio artykuły Callisona i Manderfielda – ten ostatni wskazuje nadto na różnorodność źródeł wykorzystanych w Eliotowskiej koncepcji terażniejszości (*present*). Powołuje się przy tym nie tylko na św. Augustyna, lecz także na Wittgensteina, a nawet związaną z dziewiętnastowiecznym amerykańskim ruchem „transcendentalnym” myślą Henry’ego Davida Thoreau.

Do problemów związanych z włączeniem poezji Eliota do kręgu polskiej kultury należy kwestia przynależności wyznaniowej Autora, którego twórczość pełna jest odniesień do liturgii kościelnej i powszechnie znanych modlitw. Wymowa tego aspektu omawianej poezji jest jednak inna w kręgu kultury anglosaskiej, a sam przekład często nie wystarcza, by ową odmiennosc w pełni ukazać. Otóż cytaty i niby-cytaty z takich modlitw, jak *Agnus Dei* czy *Salve Regina* oraz odniesienia do *Improperiiów* i wielkopiątkowej liturgii adoracji Krzyża w poemacie *Popielec* wskazują na przynależność Eliota nie do Kościoła rymskokatolickiego, lecz do anglokatolickiego skrzy-

dła Kościoła anglikańskiego, czyli do czegoś, co ani dziś nie jest normą życia religijnego Anglii, ani za czasów poety nią nie było. Przyjmując chrzest w roku 1927 w małym wiejskim kościele anglikańskim, Eliot odrzucił ultraprotestancką spuściznę swoich przodków. Maryjna duchowość, widoczna w wielu jego wierszach, byłaby dla jego dziadków i pradziadków czymś skandalicznym. Warto wiedzieć, o czym przypomina w swoim artykule Jamie Callison, że w Kościele anglikańskim odmawianie modlitwy *Agnus Dei* przed przyjęciem komunii podczas Eucharystii było przedmiotem ostrej kontrowersji, rozpoczętej w dziewiętnastym wieku i kontynuowanej w wieku dwudziestym, jako że praktykę ową kojarzono z rzymskim katolicyzmem i władzą papieską. Choć pierwotna wersja *Book of Common Prayer* [Modlitewnika powszechnego], założycielskiego tekstu Kościoła anglikańskiego z roku 1549, zachowała tę modlitwę w liturgii eucharystycznej, zniknęła ona z późniejszych wersji. Polski czytelnik, gdy trafi w *Popielcu* na słowa: „Panie, nie jestem godzien / ale rzeknij tylko słowo”¹⁵, nie wie zapewne, że nie usłyszałyby ich w wersji angielskiej „Lord, I am not worthy / but speak the word only” w większości kościołów angielskich doby Eliota: nie będzie przeto w stanie dostrzec, jak znacząca jest ta wypowiedź, ponieważ w przekładzie na polski wpadnie ze złudną łatwością pod powierzchnię polskiej normy religijnej, jaką jest liturgia Kościoła rzymskokatolickiego, i przestanie być widoczna¹⁶. Ważne dla zrozumu-

¹⁵ Przekład W. Dulęby (T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 176).

¹⁶ Przykładu takiego procesu dostarcza nam książka, w której Adam Pomorski zawarł swe genialne dzieło translatorskie: *W moim początku jest mój kres*. W przypisach tłumacza do przekładu *The Hollow Men* Eliota znajduje się stwierdzenie, że użyta w poemacie fraza *For Thine is the Kingdom* jest „fragmentem liturgii mszalnej” (s. 380), tak jakby realia poematu mieściły się bez reszty w realiach polskich. Jeśli nawet Pomorski ma rację, to nie w tak oczywisty sposób, jakby się wydawało. Najprawdopodobniej owa fraza była rzeczywiście częścią liturgii eucharystycznej w St Stephen’s Church na Gloucester Road, gdzie Eliot pełnił przez ćwierć wieku funkcję kościelnego, ponieważ liturgia i zwyczaje tej anglikańskiej parafii zachowały charakter ogólnokatolicki. Lecz w o wiele bardziej typowej protestanckiej anglikańskiej tradycji, wymieniona fraza jest nieodłączną doksologią Modlitwy Pańskiej. Jeśliby więc potraktować ją jako część liturgii mszalnej, musiałyby to mieć o wiele większe znaczenia niż wynikałoby to z komentarza Pomor-

mienia tekstu różnice kulturowe zostaną zatem zniwelowane, a tłumacz pozostanie wobec tego wyzwania bezsilny: wręcz przyczyni się do niepożądanego oswojenia tego, co powinno brzmieć obco. Aby jednak umożliwić polskiemu czytelnikowi zrozumienie, że religijne zwyczaje dobrze znane w Polsce nie są czymś oczywistym i zwykłym w kulturze anglosaskiej, staraliśmy się zwracać uwagę na zawilosci, jakich dostarcza historia wyznaniowa Wysp Brytyjskich. Dlatego też umieszczamy artykuł Callisona blisko początku naszego zbioru, gdyż czytelnik odnajdzie w nim wiele wyjaśnień osadzających poezję Eliota w rodzimym kontekście religijnym, na tle rodzimej dyskusji religijnej i religioznawczej¹⁷.

* * *

W swoim śmiałym, oryginalnym studium z roku 1984, *Towards a Christian Poetics* [Ku poetyce chrześcijańskiej], Michael Edwards postawił poezję Eliota w samym centrum rozważań, w których stara się ujrzeć ludzki język i poezję chrześcijańską w kategoriach wywiezionych z judeochrześcijańskich świętych pism, skupiając się na utracie „Bożego podobieństwa” w ludzkiej mowie. Owo studium zostało kilkakrotnie przywołane przez Katarzynę Dudek w jej re-

skiego. Z podobnych względów błędem jest stwierdzenie, iż spisek prochowy, do którego nawiązuje motto utworu: „A penny for the Old Guy”, został zawiązany przez grupę wyznaniową, do której później miał należeć Eliot (s. 373–374). To nie katolicy anglikańscy (czyli anglokatolicy), lecz angielscy (czyli katolicy obrządku rzymskiego) planowali wysadzić budynki parlamentarne w roku 1605. Dla kogoś, kto wychował się w tradycji innej niż brytyjska, takie rozróżnienia wydają się być może na tyle subtelne, że wręcz niegodne uwagi, a jednak świadczą one o ważkich zjawiskach historycznych i kulturowych.

¹⁷ Odwołując się do myśli psychologicznej i religioznawczej m. in. Williama Jamesa i Rudolfa Otto, Callison rozważa, na ile kategoria „doświadczenia religijnego”, wprowadzona przez Jamesa, może pomóc w rozumieniu tej poezji oraz jaki język religioznawczy ewentualnie byłby adekwatny do analizy poetyckich zapisów Eliota. W rozważaniach o elitarnych założeniach implikowanych w teorii Jamesa, opisanych przez Nicholasa Lasha, Callison proponuje za Anne Taves kategorię „doświadczenie uznawane za religijne”, jako że nie oddziela doświadczenia religijnego od ogólnie rozumianego doświadczenia, sugerując fenomen, który pozostaje otwarty dla każdego.

fleksjach na temat milczącego Słowa Boga, boskiego nie-mowlęcia, *Verbum infans*. W niniejszej książce usłyszymy także głos samego Edwardsa, który z kolei próbuje „usłyszeć” poezję Eliota na nowo, po latach przebywania w jej towarzystwie, skupiając tym razem uwagę na odbiorze słowa jako dźwięku, muzyki; na jej poznawaniu za pomocą zmysłu, który bodajże najbardziej łączy to, co cielesne, z tym, co duchowe. Małgorzata Grzegorzewska przypomina nam o „etycznym i religijnym wymiarze słuchania, podkreślanym w filozofii dialogu”, choćby u Levinasa, choć przecież o wiele wcześniej, nikt inny jak św. Augustyn, przywołany w niniejszej książce przez Bradforda Manderfielda, zastanawiał się nad wyposażeniem człowieka w ucho zarówno zewnętrzne, cielesne, jak i wewnętrzne, duchowe, które „przysłuchuje się wiecznemu [...] Słowu”¹⁸ Boga. To przecież ucho, narząd cielesny, odbiera fizyczność słowa, przez które – w paradoksie przedstawionym przez Augustyna – odwieczne Słowo Boże jest oddane w czasie poprzez przemijające i przebrzmiewające słowa.

Opis tego procesu w XI księdze *Wyznań* (do tej księgi odwołuje się Manderfield w rozważaniach nad początkiem *Burnt Norton*) kładzie nacisk na fizyczność słów, na zgłoski, ich brzmienie, trwanie w powietrzu, wreszcie – ciszę, która zapada po wypowiedzianej przez Boga kwestii w scenie chrztu Pańskiego (Mt 3, 17), opisanej przez św. Augustyna. A przecież „głos z obłoku”, wyznając: „Ten jest Syn mój miły”, oblekł w ludzkiej mowie, „za pośrednictwem siły materialnej”¹⁹ treść o naturze nadprzyrodzonej! Rozważając w tym kontekście to, w jaki sposób Bóg mógł więc przemówić, by powołać świat do istnienia, św. Augustyn z zachwytem pisze: „Ten przecież głos [«z obłoku»] zabrzmiał i przeminął, zaczął się i skończył. Zadzźwięczały sylaby i przeleciały, druga po pierwszej, trzecia po drugiej, potem następne, aż wreszcie przeminęła ostatnia i zapadło milczenie”. Niepojęte zaś pozostaje to słowo, które Bóg rzekł, by świat zaistniał, skoro do jego wybrzmienia i usłyszenia go potrzebna jest „materia”²⁰. Tak więc, nawet mimochodem, święty kieruje uwagę na

¹⁸ Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł., posłowie i kalendarium Z. Kubiak, Warszawa 1987, ks. XI, 6.

¹⁹ Tamże. Podkreślenie moje – J. W.

²⁰ Tamże, ks. XI, 5–6.

prapoczątkową materialność świata i na tajemnicę Wcielenia, która zakłada, że Bóg wypowiada się w owej materialności.

Koncepcja Augustyna zatem wpisuje się w istotny sposób w problematykę niniejszej książki. Ponadto, poprzez uwagę zwróconą na „cielesność” słów, sugeruje bardzo przydatne odniesienie dla wielu rozważań tu podjętych. Przecież słowo jako wcielenie myśli, jej „ubranie” w dźwięki, słowo poetyckie, które przez wszystkie swoje walory rytmiczne, artystycznie uformowane z materiału samogłosek i spółgłosek „kształty”, przez jedność formy i treści, jaką stanowi, staje się swoistym odpowiednikiem i odzwierciedleniem tej jedności, o której pojęcie wcielenia – a nawet Wcielenia – nam mówi. Zwłaszcza Edwards, lecz bynajmniej nie tylko on – brzmienie poezji Eliota jest bowiem równie ważne dla Grzegorzewskiej i Żukowskiej – stara się „słuchać głosu” poety, jego „słów rozbrzmiałych w czasie”. „Czas”, o którym mowa, oznacza zarówno czas poety, jak i naszą teraźniejszość, kiedy razem z krytykiem wsłuchujemy się w słowa mistrza. A chociaż słuchamy tej poezji w przekładzie (a zatem odbieramy ją za pośrednictwem innej materii dźwiękowej), nie zaś w języku, którym posługiwał się sam poeta, to w jakiś sposób pokonujemy ulotność i czasowość ludzkiej mowy, na którą zwraca uwagę św. Augustyn.

Z kolei Katarzyna Dudek w swoich refleksjach wsłuchuje się w milczenie i tym samym podejmuje drugi trop obecny w *Wyznaniach*. Autorka stawia w centrum uwagi wiersze Eliota, w których odnajduje odniesienia do tematyki bożonarodzeniowej, i stwierdza, iż *Verbum infans*, Słowo Boże, które pojawia się w postaci niemego, niemówiącego jeszcze dziecka, jest w nich zarówno poetyckim tematem, jak i „pretekstem do głębokiej refleksji nad językiem i jego granicami”. Pozwolę sobie przytoczyć w tym miejscu zakończenie owych inspirujących rozważań: „O ile słowa Gerontiona są jeszcze spowite w ciemność, o tyle nowa pieśń Symeona wskazuje na możliwość odkupienia języka, możliwość, którą Eliot dalej eksploruje w *Popielcu*. Przyjęcie lub odrzucenie Wcielenia, a tym samym pewnego obszaru tajemnicy i milczenia, wpływa nie tylko na bohaterów, ale również na ich język. Słowo nie znalazło miejsca w mowie Gerontiona i nie mogło w niej zamieszkać. To, co niewyraźne, zostaje uwzględnione w dwóch pozostałych wierszach, napisanych już po nawróceniu Eliota. W utworach tych gło-

sy wskazują na ciszę, zamiast ją zagłuszać. Milczenie zostaje przekształcone w język poetycki”.

Czytelnika może zainteresować porównanie myśli interpretacyjnej Dudek z rozważaniami Jacka Gutorowa, który wprawdzie również wsłuchuje się w ciszę i milczenie w poezji Eliota, lecz dochodzi do całkowicie innych wniosków. Gutorow skupia się na *Czterech kwartetach* i wraca do często cytowanej wypowiedzi Eliota, w której poeta wskazywał na związek swego utworu z późnymi kwartetami Beethovena. Pozwala to Autorowi artykułu zgłębić znaczenie owego wyjścia poza muzykę i podjętą przez poetę pod jego wpływem próbą wyjścia poza poezję. W kontrowersyjnym esejście Donalda Daviego zatytułowanym *T. S. Eliot: The End of an Era* odnajdziemy sugestię, że poeta eksperymentował w *Kwartetach* ze środkami parodystycznymi, które sam wyczerpał, zamykając tym samym drogę przed innymi twórcami²¹. W nieco podobnym duchu Gutorow dowodzi, że kierunek rozwoju poezji Eliota implikuje jej koniec, jest ślepią uliczką skąd nie da się dalej iść, dlatego po ukończeniu *Little Gidding* Eliot jako poeta zamilkł, jeszcze dwadzieścia lat przed śmiercią.

* * *

Cieszy mnie to, że na niniejszy zbiór artykułów składają się między innymi wypowiedzi aż trzech poetów – Michaela Edwardsa, Kevina Harta oraz Jacka Gutorowa – dla których twórczość Eliota jest inspiracją. Wspomnę choćby o zakończeniu wiersza Gutorowa o znamienym tytule *Fragment poety*. Utwór wyobrażający „nieznany rękopis Eliota” waha się nastrojem między wczesnymi *Preludiami* a *Czterema kwartetami*, w których wielogłosowa, fragmentaryczna poetyka wczesnej twórczości Eliota ustępuje miejsce poetyce innej: choć jest ona tak samo bogata w odniesienia, utkana z aluzji literackich i kulturowych, to nie uderzają one swoją obcością i innością, a bardziej łączą się w jeden głos. By przedstawić inną interpretację tej późnej poezji Eliota niż Gutorow w niniejszym zbiorze, można powiedzieć, że w ostatnich wersach *Little Gidding* słyszymy jakby

²¹ D. Davie, *T. S. Eliot: The End of an Era*, [w:] *T. S. Eliot. A Collection of Critical Essays*, ed. H. Kenner, New York 1962 (pierwodruk: „Twentieth Century”, April 1956).

zapowiedź przezwyciężenia hałasu i chaosu wieży Babel: „when the tongues of flame are in-folded / Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one” [„Gdy się zawęzła w koronę / Języki płomienia / I jednym staną się ogień i róża”]. W tym duchu o *Kwartetach* Eliota pisze Michael Edwards w *Towards a Christian Poetics. Fragment poety* Gutorowa kończy zaś taki oto dwuwiersz, przy czym ostatnie słowa, pisane kursywą, odsyłają do wspomnianego wcześniej „nieznanego rękopisu Eliota” i jednocześnie przedstawiają coś w rodzaju komentarza – wcale niejednoznacznego – polskiego poety do „znanego” dzieła anglo-amerykańskiego twórcy:

Czas, który minął, jest nieskończenie czasem przyszłym.
*Popołudnie szare, przydymione, żółty i różany wieczór*²².

* * *

W wykładzie wygłoszonym na stulecie urodzin Eliota, Ted Hughes napisał, że „Eliot potrafił objąć, wziąć «w siebie», bardziej niż ktokolwiek z jego współczesnych, [...] duchową tragedię swej epoki”, jaką była dojmująca świadomość pustki po utracie „metafizycznego wszechświata, którego ośrodkiem był Bóg”. Nikt, zdaniem Hughesa, nie dorównał zawilości, głębi i potędze Eliotowskiej wizji tej tragedii²³. Małgorzata Grzegorzewska również pisze o „porażonym martwością” świecie przedstawionym w poemacie *Gerontion*: „Na średniowieczną alegorię Chaucera, w której czytelnik ma dostrzec odbłask oblicza Wiekuistego, oraz na personifikacje romantyków, poeta modernistyczny odpowiada kreśląc pejzaż odczłowieczony, pozbawiony twarzy i poddany zubożeniu spojrzeniu czarnego słońca melancholików”. Ta cecha poezji Eliota, jak sądzę, zdecydowała o sympatii i podziwie, jakie żywili wobec niej nie tylko Hughes i Herbert, lecz także niedawno zmarły wielki polski poeta Tadeusz Różewicz, którego cała twórczość obracała się wokół tej dotkliwie odczuwanej pustki, z której głębokości człowiek woła z tęsknotą do nieobecnego Boga. Zaryzykuję nawet stwierdzenie – być może to zabrzmie zaskakująco – iż to właśnie do Różewicza należy na gruncie polskim odkrycie Eliota jako poety „romantycznego”. Na przekór

²² J. Gutorow, *Nad brzegiem rzeki (1990–2010)*, Wrocław 2010, s. 20.

²³ T. Hughes, *Winter Pollen*, New York 1995, s. 269, 273–274.

deklaracji autora, który w słynnej już formule ogłosił swoją przynależność do literackiego obozu klasycyzującego²⁴, Różewicz rozpoznaje w Eliocie poetę silnych uczuć kryjących się pod dyscypliną umiaru i powściągliwości, poetę, który zrozumiałby ból osamotnienia i opuszczenia wyrażony w wierszu *bez*²⁵. Nawiasem mówiąc, zdaje się, że Różewicz wyczuwał i docenił w poezji Eliota coś, czego według Jamiego Callisona anglojęzyczni odbiorcy nauczyli się dopiero od RONALDA SCHUCHARDA²⁶, krytycy poprzedniego pokolenia bowiem często lekceważyli głęboką, intensywną emocjonalność tej twórczości.

Obrazy Eliotowskie, do których chętnie powraca wyobraźnia Różewicza, wiążą się z głębokim doznaniem strachu lub bólu – jak w *Wydrążonych ludziach* lub *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*. Wystarczy przypomnieć, że w powojennym wierszu *Głosy*, cytat z *Wydrążonych ludzi*, utworu napisanego przecież w połowie lat dwudziestych, posłużył Różewiczowi do opisania niewyraźnego cierpienia beznadziei, która stała się udziałem ocalonych z pokolenia Kolumbów. Warto pamiętać także, że poeta cytuje *The Hollow*

²⁴ Przedmowa autora do: T. S. Eliot, *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*, London 1929.

²⁵ T. Różewicz, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 7–9. Nie jest zupełnie prawdą, jak sądzi Przybylski, że Różewicz ceni wcześniejszą poezję Eliota, a odrzuca późniejszą. Ta interpretacja relacji między oboma poetami nie oddaje sprawiedliwości ani Różewiczowi (gdyż jego stosunek do metafizyki jest bardziej złożony), ani Eliotowi (ponieważ jego dzieło tworzy spójniejszą całość, niż wynikałoby z dokonanego przez Przybylskiego podziału). Również nie można do końca określić Rymkiewicza – poety jako bezrefleksyjnego wielbiciela i naśladowcy angielskiego mistrza. W rozdziale książki *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy* poświęconym Eliotowskiej poezji autora polskiej *Animuli* próbują uwydatnić wątpliwości i obawy, które towarzyszą jego rozmowie z Eliotem. W wypadku zarówno Rymkiewicza, jak i Różewicza dzieło Eliota prowokuje do twórczego myślenia.

²⁶ R. Schuchard, *Eliot's Dark Angel: Intersections of Life and Art*, Oxford 1999. Wypada w tym miejscu wspomnieć o badaczach takich, jak F. Kermode (*Romantic Image*, London–New York 1957) oraz C. K. Stead (*The New Poetic*, London 1964), którzy wbrew zdeklarowanemu stanowisku autora eseju *Kto to jest klasyk?* odkryli już dawno przed Schuchardem wiele elementów romantycznych w poezji i prozie Eliota.

Men w przekładzie Andrzeja Piotrowskiego²⁷, natomiast najbardziej znany, w niniejszej książce też przyjęty polski tytuł utworu, czyli *Wydrążeni ludzie*, pochodzi z przekładu Czesława Miłosza, kolejnego poety, który bardzo wcześnie zauważył znaczenie Eliota i we własnej twórczości do niego się odnosił²⁸, lecz którego odbiór tej poezji, z powodów dobrze zapewne znanych Czytelnikom niniejszych rozważań, nie mógł w tamtym czasie przebić się do ogólnej świadomości. Miłoszowi jednak zawdzięczamy między innymi piękny przekład *Ziemi jałowej*, napisany w okupowanej Warszawie w zimie 1943–1944, do którego najczęściej się w niniejszym tomiku odwołujemy. W roku 2004 ów przekład ukazał się w wydaniu dwujęzycznym Wydawnictwa Literackiego jako osobna książka zawierająca także wstęp tłumacza, który pisze w nim, że „Warszawa ruin, drutów kolczastych i łapanek stanowiła jakby tego poematu uzupełnienie”²⁹.

Celowo w tytule niniejszej książki odwołujemy się nie tylko do pojęcia cielesności, lecz także do teologicznej koncepcji wcielenia w jej najbardziej specyficznym wariantcie: Wcielenia, na które wyżej wymienione rozważania św. Augustyna kierują naszą uwagę. Otóż wydaje mi się, że w tym kluczu trzeba rozważyć istotny aspekt poezji Eliota, który pociąga zarówno Hughesa, jak i Różewicza. Jak zdaje się sugerować Jamie Callison, gdy pisze o *Wierszach Ariela* [*Ariel Poems*], ową twórczość oświetla przeświadczenie o „wcieleniowości” religii chrześcijańskiej, odczuwalnej jako przedmiot podziwu i za-

²⁷ T. Różewicz, *Głosy*, z tomu *Pięć poematów*, [w:] tegoż: *Poezje zebrane*, Kraków 1957. Przekład wiersza Eliota pióra A. Piotrowskiego w: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 152–157.

²⁸ Zob. np. esej *Mysli o T. S. Eliocie*, [w:] Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990. Por. także M. Heydel, *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.

²⁹ Cz. Miłosz, *Wstęp*, [do:] T. S. Eliot, *The Waste Land. Ziemia jałowa*, przeł. i wstęp Cz. Miłosz, Kraków 2004, s. 10. *Nota bene*, w tym wydaniu Miłosz poprawił kolejność słów w tytule zgodnie z przyjętym polskim zwyczajem pochodzącym od pracy Waława Borowego, pierwszego polskiego badacza poezji Eliota, o czym pisze tłumacz we wstępie. We wcześniejszym wydaniach przekładu, jak sam przypomina, tytuł poematu brzmi: *Jałowa ziemia* (s. 11). Miłosz słusznie zwraca uwagę na to, że tytuł oryginału zawiera, obok sugestii „jałowości gleby” także znaczenie „terenu używanego na wysypiska śmieci” (s. 6).

chwytu, lecz jednocześnie zawsze zmałowanej myślą o nieuniknionym cierpieniu. W ciekawym wywodzie na temat *Pieśni dla Symeona* [A Song for Simeon] Callison sugeruje, iż w prośbie: „Before the time of cords and scourges and lamentation / Grant us thy peace”, słowo „before”, przekładane jednoznacznie przez wszystkich tłumaczy jako „nim” lub „zanim”, można zrozumieć także przestrzennie (po polsku należałoby zatem użyć równie dwuznacznego przyimka „przed”, jak w wyrażeniach: „przed wiekami” i „przed sklepem”). Okaże się wówczas, że Symeon, patrząc na Dzieciątko (obecne tylko przez implikację) prosi o pokój, który da mu siłę trwać pod krzyżem, stojąc „przed” nim.

Inny utwór z *Wierszy Ariela*, przywołany w artykułach Callisona oraz Grzegorzewskiej – *Podróż Trzech Króli*³⁰ [Journey of the Magi] – jeszcze dobitniej niż *Pieśń dla Symeona* sugeruje, że doświadczenie Krzyża jest już implikowane w koncepcji Wcielenia. Zarówno w milczącym *Verbum infans*, o którym pisze Katarzyna Dudek, jak i w postaci Ukrzyżowanego, którego obraz można odnaleźć w odartych ze wszystkiego „wydrążonych ludziach” i w koszmarach nawiedzających Prufrocka, o człowieku „nabitym na szpilę / przygwożdżonym do ściany” [„pinned and wriggling on the wall”]³¹, zdaje się przemawiać Bóg, jednocześnie ukryty i objawiający się w każdym ludzkim doświadczeniu bólu, cielesnego, psychicznego, duchowego, w Ciemnej Nocy Duszy znanej z pism św. Jana od Krzyża – która zresztą stała się, jak zauważył Przybylski, doświadczeniem zbiorowym w głębokiej, przeszytej cierpieniem „nocy” milczenia Boga, „nocy” Jego braku, tak dotkliwie odczuwanej w poezji Różewicza³².

³⁰ Cytaty z tego wiersza podaję w przekładzie Pomorskiego, natomiast tytuł wymieniam według przekładu A. Międzyrzeckiego, za: T. S. Eliot, *Poezje*, wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1978. Tytuły w wersjach innych tłumaczy są mniej zadowalające, nie chodzi bowiem o bezcelowe wędrowanie (J. Czechowicz, *Wędrowka Trzechkrólowa*, K. Boczkowski, *Wędrowka Trzech Króli*, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt.) ani też nie chodzi o magów, lecz mędrców (por. przekład A. Pomorskiego *Podróż magów*).

³¹ Słowo „przygwożdżony” w przekładzie Pomorskiego sugeruje właśnie interpretację tego obrazu poprzez odwołanie do Ukrzyżowania.

³² Na temat pojęcia zbiorowej nocy duszy, por. T. Halik, *Cierpliwość wobec Boga*, Kraków 2011, s. 51, gdzie Autor pisze o „ciemnej nocy”, która „stała

Zarówno Katarzyna Dudek, jak i Agnieszka Żukowska zwracają uwagę na ścisły związek pomiędzy tylko pozornie sprzecznymi tajemnicami Bożego Narodzenia i Krzyża. Jak przypomina Edith Stein: „Tajemnice chrześcijańskie tworzą nierozłączną całość. Gdy się zagłębiamy w jedną, czujemy, że wchodzimy w drugą. I tak życie przy stajence betlejemskiej przenosi nas wprost na Golgotę, od żłóbka ku krzyżowi”³³. W poezji Eliota ów związek wyraża się w *Podróży Trzech Króli* w pytaniu mędrców: „co nas wiodło przez całą tę drogę, / Narodzenie czy śmierć?”³⁴. Uważna analiza układu wersów prowadzących do tego pytania skłania Jamiego Callisona do wniosku, że charakter wersyfikacji jest w równej mierze naglący, jak zagadkowy; wiersz nie udziela na nie żadnej jasnej odpowiedzi. Końcowe wyznanie mędrca jest wprawdzie bardzo sugestywne, lecz rzeczywiście dalekie od jednoznaczności: „Rad byłbym innej śmierci” [„I should be glad of another death”]. Możemy jednak próbować odczytać je w świetle związku Narodzin (czyich? – tego wiersz nie określa) ze śmiercią, zapisanego w zapowiedzi Ukrzyżowania ujętej w poetyckim obrazie „trzech drzew pod niskim niebem” [„three trees on the low sky”] widzianych przez mędrców po drodze. Wędrujący królowie odbierają owe Narodziny jak własną śmierć. Callison słusznie podkreśla fakt, iż odczytywanie *Wierszy Ariela*, do których należy *Podróż Trzech Króli*, wyłącznie według wykładni chrześcijańskiej, a tym bardziej jako odzwierciedlenie religijnych przeżyć poety, jest krzywdzące³⁵. (Kevin Hart podobnie przestrzega przed taką interpretacją *Burnt Norton*, która nie pozwalałaby czytelnikowi wyjść poza granice wyznaczone przez teologię chrześcijańską). Niemniej tok narracji i refleksji w *Podróży Trzech Króli* daje asumpt do interpretacji utworu w świetle teologii Pawłowej. W Liście do Rzymian apostoł mówi o umieraniu z Chrystusem w nadziei ponownych narodzin z Nim do nowego życia (Rz 6, 4–8). Analizując znaczenie bożonarodzeniowego kazania

się nocą kolektywną” w Auschwitz w doświadczeniu zarówno Edith Stein, jak i Maksymiliana Kolbego.

³³ E. Stein, cyt. za: R. Przybylski, *Homilie na ewangelię dzieciństwa*, s. 67.

³⁴ Por. tamże, s. 108–121.

³⁵ Rozważając wiersz *Marina*, Callison stara się pokazać, że celowo nie-
pewnie w nim opisanych doświadczeń nie można wpisać wyłącznie w klucz
konkretnie chrześcijańskich pojęć. Dodaje jednak, że mimo wszystko od-
czuwalna w wierszu jest „dynamika Wcielenia”.

Arcybiskupa Tomasza, które jako oś ideowa *Mordu w katedrze* umiejscowione zostało w samym środku dramatu, pomiędzy dwoma aktami, także Agnieszka Żukowska akcentuje przesłanie o nierozłączności misterium Wcielenia i Męki Chrystusa oraz – i to szczególnie aspekt jej podejścia do dzieła Eliota, odczuwalny także w refleksjach wielu z pozostałych Autorów – mówi o wezwaniu, jakie te współistniejące tajemnice stawiają przed każdym z nas.

* * *

Rysuje się powoli inny ważny obszar „pomiędzy”, o którego istnieniu tytuł naszej książki ma nam przypominać: fizyka – metafizyka; cielesność – duchowość; słowo – rzeczywistość. Aż wreszcie nawet, jak powyższe refleksje sugerują, Wcielenie – wcielenie. Co więcej, można powiedzieć, jak wynika z wcześniej podanych przykładów, że nasze rozważania snujemy w przestrzeni pomiędzy Wcieleniem (rozumianym teologicznie) a wcieleniem (uniwersalną ludzką kondycją bycia w ciele, bycia ciałem). Mało uwagi, nie tylko w Polsce, poświęcano dotychczas „cielesnej” stronie poezji Eliota, choć z całą pewnością warto się zastanawiać nad tym aspektem jego twórczości³⁶. Nie chodzi wyłącznie o obecne u Eliota zmęczenie i przygniecenie bezsensowną daremnością życia ciała, takiego życia, jakie przedstawiają przeróżne przygnębiające „sceny” pozbawionej miłości relacji płciowej z *Ziemi jałowej*. Pełne delikatnej ekspresji są także obrazy wabiącego piękna fizycznego, takie jak na przykład opis dziewczyny we wczesnym wierszu *La figlia che piange*. Eliot pozostaje niedoścignionym piewą zmysłowej wrażliwości na zapach i dźwięk, a muzyczność jego wierszy jest dla wielu Autorów niniejszej książki, nie tylko

³⁶ W książce *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy* starałam się pokazać, że głównie za sprawą (trochę powierzchownej) lektury eseistyki Przybylskiego i Rymkiewicza ogólnie przyjęty obraz angielskiego poety – czy może lepiej: poety języka angielskiego – w Polsce kojarzy się mocno z „kłasyccyzmem” (o komplikacjach związanych z tym terminem tu nie będziemy mówić) i z nachyleniem filozoficznym – i to nie egzystencjalnym, lecz metafizycznym. Wystarczy przejrzeć podtytuły we wstępie napisanym przez Wandę Rulewicz do ważnego *Wyboru poezji* Eliota w wydaniu Biblioteki Narodowej, by przekonać się, że owa poezja idzie „w stronę metafizyki” ku „harmonii osiągniętej”.

dla wymienionego wyżej Michaela Edwardsa, szczególnie ważna. Artykuł Agnieszki Żukowskiej, rozważający *Mord w katedrze* częściowo w odniesieniu do sztuki wizualnej, wydobywa w jakimś sensie ważny element ukryty w prowokacyjnym zapisie „rzeczy-wistość” naszego tytułu, choć Autorka nie artykułuje owej sugestii *expressis verbis*. Analiza elementów wizualnych *Mordu w katedrze* uzmysławia nam, iż rozdzielenie słowa w tytule książki uwypukla znaczenie władzy „widzenia” i jej kluczowej roli w naszym odbiorze świata.

We wspomnianym już obrazie poetyckim z *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*, pierwszego opublikowanego dzieła Eliota, bohater poematu wyobraża sobie, jak mógłby zostać potraktowany, gdyby zdobył się na odwagę, by zadać swe „pytanie przytłaczające”. Obraz „pinned and wriggling on the wall” poraża swą sugestywnością jako wyraz fizycznej męki, natomiast warto zauważyć, że skojarzenia wywołane w porządku estetycznym mają zgoła odmienny charakter, choć wcale nie są jednoznaczne. Poeta nie dookreśla, czy czytelnik ma „widzieć” oczyma wyobraźni pięknego motyla przypiętego do ściany przez znawcę-kolekcjonera, czy też chodzi raczej o szpetnego, wręcz odpychającego robaka wijącego się na szpilce. Słowo *pinned* sugeruje motyla, *wriggling* zaś – podsuwa myśl o ohydnych insekcie. Piękno zatem łączy się z brzydotą, tak jak w tytule poematu konwencja pieśni miłosnej została absurdalnie połączona ze śmiesznym brzmiącym nazwiskiem bohatera. Wyobraźnia Eliota od samego początku naznaczona jest tą, chciałoby się wręcz powiedzieć: „barokową” skłonnością do obrazów poetyckich łączących rzeczy i pojęcia skrajnie odległe³⁷. „When the evening is spread out against the sky / Like a patent etherised upon a table”: cóż można wymyślić sobie bardziej niewspółmiernego niż owa romantyczna pora dnia („wieczór”) i myśl o pozbawionym możliwości odczuwania czegokolwiek pacjentce oczekującym na zabieg chirurgiczny („chory pod eterem na stole”)? W wypadku tego słynnego porównania otwierającego poemat i zarazem wyznaczającego początek kariery poetyckiej Eliota, metafizyczny konceptyzm doprowadza do „sprzęgnięcia gwał-

³⁷ O barokowości poezji Eliota pisałam, wykorzystując w tytule frazę zaczerpniętą z *Burnt Norton* w przekładzie K. Boczkowskiego, w artykule „Czosnek w błocie i szafiry”. Termin „barok” a poezja angielska, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 4 (CII), s. 81–97.

tem” – by odwołać się do zarzutu Samuela Johnsona – rzeczy i pojęć należących do różnych, niemożliwych do pogodzenia porządków poznania. Owa, nazwijmy ją tak, abstrakcja („wieczór” rozpięty na niebie) zostaje tu sprowadzona do niemal namacalnego konketu – a co jeszcze ważniejsze dla naszych refleksji, konketu jako ciała, znajdującego się w najbardziej bezbronny, ponizającym położeniu (tak!), jakie tylko można sobie wyobrazić.

Uwaga poświęcona cielesności i materii jest zatem nieodłącznym towarzyszem „metafizyki” Eliota, od opisów sugerujących rozczłonkowanie ciała w *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*, o czym mowa była już na samym początku niniejszych refleksji, po delikatną ewokację miejsc w *Czterech kwartetach: Burnt Norton, East Coker, The Dry Salvages* oraz *Little Gidding*. Wszystko to dowodzi szczególnego rodzaju duchowości ugruntowanej w materialnym świecie. W myśli średniowiecznego teologa Dunska Szkota znajdziemy niezwykle oryginalną wykładnię dogmatu o Wcieleniu, wedle której Bóg składa siebie w ofierze od początku świata poprzez swoje Wcielenie w materię oraz eucharystyczną obecność w świecie przez Niego stworzonym³⁸. Wydaje się, że pokrewna koncepcja Bożej immanencji w materii, miejscu i czasie rządzi *Kwartetami* Eliota. Nieprzypadkowo pisze poeta w ostatniej części *The Dry Salvages*: „Aluzja w pół domyślna, dar w pół zrozumiały – to Wcielenie”³⁹ [„The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation”]. Metafizyka u Eliota wyrasta więc w naszym przekonaniu wprost z fizyczności, która w jego dziele wcale nie jest negowana ani lekceważona, lecz zostaje włączona w perspektywę owego „pół rozumianego daru”. Niefortunne uproszczenie, które może wynikać z chęci włączenia Eliota w poczet poetów „metafizycznych” języka angielskiego – „metafizycznych” w tym sensie, że przywiązanych bardziej do spraw pozaziemskich niż doczesnych – jest jednak dość powszechnym błędem. Tytuł naszej książki zachęca do jego poprawienia⁴⁰.

³⁸ O różnicy pomiędzy tomistyczną i Dunsowską koncepcją Wcielenia pisze A. O’Boyle, *Towards a Contemporary Wisdom Christology: Some Catholic Christologies in German, English and French 1965–1995*, Rome 2003, s. 289.

³⁹ Przekład Pomorskiego.

⁴⁰ Wydaje mi się, że na gruncie polskim to właśnie Rymkiewicz dokonał odkrycia w interpretacji dzieła Eliota tego, co nazywam połączeniem „fizyki” z „metafizyką”. Uważna lektura jego „Eliotowskich” wierszy (np.

* * *

Niniejsza książka skupia się raczej na twórczości poetyckiej niż dramatycznej Eliota. Jednak pojawiające się w artykule Michaela Edwardsa wzmianki o nieukończonym dziele *Sweeney Agonistes*, zamierzonym jako utwór dramatyczny (w podtytule poeta anon-suje tekst jako *Fragmentsy melodramatu arystofanejskiego* [*Fragments of an Aristophanic melodrama*]) sugerują, że w wypadku tej twórczości nie da się łatwo oddzielić poezji od dramatopisarstwa. O związkach genologicznych pomiędzy sztuką *Mord w katedrze* a później napisanym poematem *Burnt Norton* piszą zarówno Jacek Gutorow⁴¹, jak i Kevin Hart. To jeden ze śladów ścisłej zależności zachodzącej między dramatem a twórczością poetycką autora *Mordu w katedrze*. Z tego względu umieszczamy w niniejszym tomie aż dwa artykuły na temat owego „misterium” – dzieła, które, zdaniem między innymi Adama Pomorskiego, jest „bardziej poematem dramatycznym niż dramatem poetyckim” (opinię taką czytelnik znajdzie na tylnej wewnętrznej stronie obwoluty książki *W moim początku jest mój kres*). Przedstawione tu artykuły poświęcone sztuce Eliota, choć różnią się w sposób oczywisty (jeden z nich skupia się wyraźnie na postaci „bohatera” dzieła, Tomasza Becketa, drugi zaś – ogniskuje uwagę na wypowiedzi Chóru kobiet z *Canterbury*), znakomicie się zarazem uzupełniają. Klaudia Łączyńska sugeruje, iż w zamiarze Eliota sztuka poetycka miał odwracać uwagę widza od braków i niedociągnięć w jego jeszcze – we własnej ocenie – niedoskonałej technice jako dramatopisarza. Artyzm autora jako poety jest również przedmiotem zainteresowania Agnieszki Żukowskiej, podkreślającej walory środków poetyckich wykorzystanych przez dramatopisarza (pod tym względem jej wywód świetnie współgra z artykułem Łączyńskiej), gdyż to właśnie dzięki poetyckiemu słowu dostrzegamy, że Eliot bynajmniej nie był takim „niewpraw-

w *Animuli*, Warszawa 1964) przekonuje, że odczytuje on tę twórczość w ten sposób, aby w jego własnej poezji sytuacje i realia jak najbardziej konkretnej rzeczywistości odsyłały do „metafizyki” spraw egzystencjalnych – i odwrotnie. Zob. *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, dz. cyt., rozdział V i VII.

⁴¹ Na marginesie rozważań Gutorow pisze, ciekawie i trochę zaskakująco, o „perfekcyjnie obliczonej dramaturgii” epizodu w różnym ogrodzie z początku *Burnt Norton*.

nym dramaturgiem”, za jakiego siebie uważał. Jak pisze Łączyńska w konkluzji swoich rozważań: „*Mord w katedrze* to prawdziwy *tour de force* sztuki dramatycznej, w którym Arystotelesowska imitacja akcji w unikalny sposób realizuje się jako «metafizyczna *mimesis*»”. Łączyńska rozwija zarazem myśl Harta, wskazując na liczne związki tematyczne i poetyckie dramatu z *Czterema kwartetami*, Żukowska zaś – dostrzega echa melodii *Ziemi jałowej* w kwestiach wypowiedzianych przez Chór kobiet z *Canterbury*.

Warto zwrócić uwagę na zaskakującą interpretację kulminacji sztuki, jaką proponuje Łączyńska. Analizując strukturę dramatu, autorka zauważa, że najważniejsza decyzja Tomasza, jego odpowiedź na „ostatnie kuszenie” podsunięte mu przez czwartego, a przeto niespodziewanego „gościa” (podpowiada on arcybiskupowi, że warto byłoby wybrać śmierć męczeńską po to po prostu, by zostać uznanym za świętego), wiąże się z procesem rozpoznawania siebie i przemianą zachodzącą w Tomaszu pod wpływem owego wewnętrznego procesu. Ponieważ czystej „wewnętrzności” nie sposób unaocznic ani bezpośrednio pokazać widzom, musi ona pozostać „rzeczywistością nieprzedstawioną w dialogu i na scenie”. Konstatacja ta prowadzi Łączyńską do śmiałej tezy, że sposób przedstawienia kulminacyjnego momentu akcji w dramacie „wpisuje przemianę Tomasza w liturgiczną formułę eucharystycznej transsubstancjacji”. Pozbawiony możliwości, by „empirycznie doświadczyć rozpoznania i swoistego «zwrotu akcji»”, widz musi „przyjąć istotową przemianę głównego bohatera «na wiarę»”. Owa przemiana polega na tym, że wybrał słuszny czyn [„the right deed”], jakim była męczeńska śmierć, ze słusznego powodu, nie zaś „for the wrong reason”⁴².

* * *

Wiele jest w naszej książce podobnie niespodziewanych, oryginalnych koncepcji. Między innymi w artykule Franceski Bugliani-Knox znajdziemy śmiałą próbę zinterpretowania *Ziemi jałowej* w świetle koncepcji mistycyzmu współczesnej Eliotowi Evelyn Underhill, w której myśli wcielenie/Wcielenie jest pojęciem kluczowym. Odwołując się nie tylko do znanego dzieła *Mysticism* z roku 1911, lecz

⁴² *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, dz. cyt., s. 258.

także do mniej znanych pism, takich jak *The Life of the Spirit and the Life of To-Day* (1922), Bugliani-Knox poprzez szczegółowe odczytanie każdej części poematu przedstawia przekonującą, choć niespotykaną tezę, iż *Ziemia jałowa* jest zapowiedzią wyraźnej w późniejszej twórczości Eliota poetyki Wcielenia, natomiast kwestię duchów apatii i gnuśności, panujących na pustynnej ziemi współczesności, należy rozpatrywać w kategorii grzechów ciężkich (zresztą opisywanych już w dziełach Ojców Pustyni), które, jak wyraźnie sygnalizuje poeta, są udziałem zarówno „obłudnego czytelnika” poematu, jak i „biednych duszyczek” w nim przywołanych. Dla Teda Hughesa, *Ziemia jałowa* była „wizją-koszmarem świata zdesakralizowanego”⁴³, podczas gdy analiza Bugliani-Knox doprowadza do nietypowego wniosku, zgodnego jednak z tym, co sugeruje Edwards, gdy komentuje w następujący sposób pierwsze zdanie poematu: „Czywiście stwierdzenie «najokrutniejszy miesiąc to kwiecień» [«April is the cruellest month»] to zaprzeczenie nadziei zwyczajowo pokładanej w nadejściu wiosny, lecz gdy wsłuchujemy się w kolejne wersy, słyszymy nieustanny wysiłek, jaki czyni życie, by przeciwstawić się śmierci”. Jak pisze Bugliani-Knox, nagły letni deszcz w pierwszej części poematu należy odczytać jako wybuch żywotności zesłanej z nieba. Ciekawe, że Gutorow – w artykule odnoszącym się do poezji z drugiego bieguna czasowego twórczości Eliota – odnajduje „coś w rodzaju wirusa rozkładającego życie na czynniki pierwsze i niepozwalającego na ponowne złożenie, a jeśli już, to w ironicznej postaci języka pozbawionego energii, przemawiającego do nas siłą bezwładu, na jałowym biegu”. Edwards i Bugliani-Knox odczuwają nurt życia i radości ukryty, paradoksalnie, w *Ziemi jałowej*, Gutorow zaś, zupełnie odwrotnie, wskazuje na niszczącego życie „wirusa” jałowości i bezwładu w *Czterech kwartetach*.

Legendę świętego Graala – sugeruje Bugliani-Knox – można opisać w języku Underhill jako „alegorię przygody duszy” w drodze do świętości. Dopiero po uświadomieniu sobie swoich grzechów gnuśności i lubieżności i po oczyszczeniu z nich dusza może zacząć żyć kontemplacją prowadzącą do zjednoczenia z Bogiem. Przygody rycerza alegorycznie przedstawiają ów proces. Z kolei Jacek Gutorow stara się zgłębiać mistyczną wymowę *Czterech kwartetów*, w których

⁴³ T. Hughes, dz. cyt., s. 286.

odniesienia do dzieł takich mistyków, jak anachoretka Julian z Norwich, św. Jan od Krzyża czy anonimowy autor czternastowiecznego *Obłoku niewiedzy*, są wyraźne i oczywiste. (Ten kontekst jest także ważny dla Agnieszki Żukowskiej, która opiera konkluzję swoich rozważań o czasie w *Mordzie w katedrze* na cytacie zaczerpniętym z *Obłoku niewiedzy*). Niezwykły jednak jest wniosek Gutorowa: pisze on, iż choć w zamierzeniu Eliota *Kwartety* stanowiły próbę „przeszczerpienia do wiersza języka doświadczenia religijnego”, poetę zdradził właśnie język. Tam, gdzie „niewiara w język podkopuje sens nawet najbardziej negatywnej teologii”, brakuje medium, w którym można by mówić o jakimkolwiek doświadczeniu, tym bardziej doświadczeniu mistycznym; pozostaje tylko „coś w rodzaju generalnego impasu i unieruchomienia myśli”.

* * *

Oczywiście wobec wspomnianego paradoksu *Kwartetów*, w których poeta usiłuje słowami podważać sens słów i od nich uciec w milczenie, Autorzy artykułów zebranych w niniejszej książce zajmują różne stanowiska. Kevin Hart w misternej interpretacji skupionej wokół *Burnt Norton* przedstawia wizję *Kwartetów* jako dzieła rozpiętego pomiędzy stwierdzeniem, że poezja nie ma znaczenia, a nadzieją, że jednak rozbrzmiewa ona w naszych umysłach („echoes in our minds” – oczywiście z aluzją do poematu). Harta interesują wątki „naukowe” w *Burnt Norton*, bardzo dokładnie bowiem analizuje sposób, w jaki są w niego wplecione elementy filozofii fenomenologicznej i zaprzecza, by „poezja” miała w nim zasłonić „myślenie”. Jednak pomimo to (czy dłatego), zdaje się, że prawdziwej „nauki” dzieła, zdaniem filozofa, należy szukać w zupełnie innym wymiarze. Tu warto przypomnieć, że Agnieszka Żukowska odczytała w *Mordzie w katedrze* wezwanie skierowane do odbiorcy. Zamysł Klauddii Łączyńskiej jest chyba porównywalny, gdy pisze, że ów dramat wytwarza w odbiorcy swoisty „horyzont oczekiwań”, budowany na odwołaniu zarówno do ewangelicznych opisów kuszenia Chrystusa, jak i do konwencji tragedii antycznej i średniowiecznego moralitetu. Gdy wypływające z tych kontekstów oczekiwania spotykają się z innymi, związanymi z „doświadczeniem liturgicznej formuły na scenie”, widz stoi wobec wymagania „nie tyle hermeneutyczne-

go otwarcia na inny horyzont, ile wręcz aktu wiary”. Przy czym nie chodzi chyba Łączyńskiej o jakiś Coleridgeowski, warunkowy akt czysto poetyckiej wiary, lecz o jak najbardziej egzystencjalnie realne zawierzenie prawdzie.

Nieco podobnie jak wspomniane Autorki, Francesca Bugliani-Knox w końcowych uwagach wskazuje na możliwość interpretowania *Ziemi jałowej* jako pewnego rodzaju apelu do sumienia odbiorcy. Wydaje mi się, że u Harta też mamy do czynienia z intuicją, że znaczenie tekstu poetyckiego wykracza poza ramy czysto artystyczne. Uznając aspekt „pedagogiczny” *Kwartetów*, filozof mówi o „nauce” zawartej w dążeniu poezji do „[s]tanu absolutnej prostoty”, który jest „[n]ie mniej niż wszystko kosztowny” [„A condition of complete simplicity / (Costing not less than everything)”]⁴⁴. Wszystko, „everything”, jak ujmuje to Hart, zawiera nasze (*our*, powtarza Hart, nie wyłączając siebie samego) poczucie rozwoju osobistego, nasze nadzieje na przyszłość, nasz żal za przeszłość – i to wszystko należy koniecznie odłożyć na bok, jeśli mamy żyć uważnie w tym, co „teraz” (*the now*) i mieć udział w prostocie Boga. Tylko takie przeświadczenie uwalnia nas spod władzy czasu, czyni nas zdolnym do przyjęcia Odkupienia. Przeświadczenie to odsyła nas, choć Hart nie wyraża tej myśli bezpośrednio, do prostoty przywoływanych w różnych miejscach twórczości Eliota modlitw maryjnych, a szczególnie do końcowej prośby *Zdrowaś Maryjo*: „Módl się za nami teraz i w godzinę śmierci naszej”, którą poeta kończy pierwszą część *Środy popielcowej*.

* * *

Poruszona przez Rymkiewicza sprawa wykorzystania przez autora *Popielca* toposu ogrodu powraca w naszej książce w rozważaniach Bradforda Manderfielda i Kevina Harta nad jednym z najpóźniejszych dzieł Eliota: *Burnt Norton*. Motyw ten jest bowiem jednym z elementów scalających twórczość poety, rozciągającym się od jałowej ziemi współczesnego miasta⁴⁵ po różany ogród *Czterech kwar-*

⁴⁴ T. S. Eliot, *Little Gidding*, cz. V, [w]: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, dz. cyt., s. 198.

⁴⁵ O przekształceniu konwencji pastoralnej w *Ziemi jałowej* pisze R. Stevenson, *Literature and the Great War*, Oxford 2013, s. 176.

tetów. (Nawiasem mówiąc, prawie wszystkie warianty tego motywu pojawiają się w twórczości poetyckiej zarówno Rymkiewicza, jak i Różewicza, których nawiązania do Eliota próbowałam przed laty wskazać w swojej książce. Jakże też poetyckie, choć przecież to esej literacki, są *Myśli różne* Rymkiewicza!⁴⁶) W artykule Franceski Bugliani-Knox o *Ziemi jałowej* czytamy o ludziach, którzy, choć piją kawę w scenerii pięknego, zalanego słońcem Hofgarten, nie odnajdują w nim żadnych odniesień symbolicznych, zanedbują bowiem „ogród duszy”. Nie znajdziemy w opisie przechadzki po ogrodzie z pierwszej części poematu niczego, co by wskazało, że otaczające ich piękno odsyłała ich myślami do czegokolwiek poza tym, co doczesne i codzienne. Nie odbierają ogrodu jako żadnej tajemnicy. Inaczej w *Burnt Norton*: zdaniem Kevina Harta, ogród w którym „róże miały / Wygląd kwiatów, na które się patrzy” (jaki to może być wygląd: „the look of flowers that are looked at”?) przywodzi na myśl rzeczywistość zaczarowaną, odsyłającą nas między innymi do trzy-nastowiecznego poematu alegorycznego *Le Roman de la Rose*. Próba dojścia do znaczenia „chwili w różanym ogrodzie” [„the moment in the rose-garden”], opisanej w pierwszej części *Burnt Norton*, twierdzi Hart, kształtuje nie tylko pierwszy *Kwartet*, ale także wszystkie pozostałe⁴⁷. Kształtuje również rozważania filozofa, w których stara się on uchwycić związek między tym niebywale pięknym poetyckim obrazem a poprzedzającym go wywodem o czasie i o takich „abstrakcjach”, jak „To, co być mogło”. Jak przypomina Hart, gdy Eliot pisał *Burnt Norton*, nie planował dalszych trzech *Kwartetów*, a jednak jego początek zdaje się warunkować rozumienie wszystkich.

Bradford Manderfield jeszcze inaczej rozpatruje różany ogród *Czterech kwartetów*, widzi w nim bowiem miejsce, gdzie czas spotyka się z tym, co czasem nie jest, a więc wywołuje skojarzenia z jednej strony z ogrodem Edenu, a z drugiej – z medytacją nad Księgą Rodzaju, przeprowadzoną przez św. Augustyna w *Wyznaniach*. Tak

⁴⁶ W słowie od Autora, poprzedzającym wydanie z roku 2010, Rymkiewicz przypomina, że książka była jego rozprawą doktorską „a w sensie gatunkowym moją drugą [...] książką eseistyczną” (s. 5).

⁴⁷ Nieco podobnie Jamie Callison pisze np. o *Podróży Trzech Króli*, że w wierszu odbywa się proces dochodzenia do zrozumienia tego, co w danym doświadczeniu się działo.

więc w *Burnt Norton*, zdaniem badacza, Eliot opracował na nowo Augustyńską wykładnię pierwszej księgi Pisma Świętego. Jednak co do znaczenia omawianego motywu w poemacie, Manderfield zgadza się w pełni z Hartem, dowodzi bowiem, że zarówno dosłownie jak i figuratywnie miejscem „genezy” *Burnt Norton* oraz miejscem jego zdomowienia jest ów szczególny ogród, „zamieszkiwany” [„inhabited”] przez przeróżne „echa”, skąd dochodzi śmiech ukrytych „wśród liści” dzieci; a w rozumieniu zarówno Eliota, jak i Augustyna jedynie w tym miejscu dochodzi (jeśli w ogóle) do nawrócenia.

* * *

Grzegorzewska pisze: „Choć wydaje się to zakrawać na paradoks, ważny czytelnik wiersza Eliota [*Gerontion*] poświęconego udrękom starości dostrzeże w nim wiele odniesień do dramatu Narodzenia i Wcielenia Boga w całej «ranliwej»(wrażliwej na dotyk oraz na zranienie) i cierpiętlivej materialności tej tajemnicy”. O podobnie interpretowanym *Gerontionie* mówi także Katarzyna Dudek, dla której postaci dwóch starców z wierszy *Gerontion* i *Pieśń dla Symeona* stanowią przykłady „dwóch poetyk z dwóch różnych etapów życia Eliota”. Autorka umiejscawia je „w sferze «pomędzy»” polegającej na tym, iż „nie tylko są zawieszani między życiem a śmiercią, między strachem a nadzieją, wątpieniem a zaufaniem, lecz również pomiędzy mówieniem a milczeniem”. Z kolei Gutorowa interesuje inny obszar „pomędzy”, a mianowicie widoczne w *Czterech kwartach* napięcie między teleologicznymi ambicjami Eliota, a radykalną niewystarczalnością języka poetyckiego. Krytyk stara się wykazać, że dzieło Eliota nie tylko nie osiąga wcześniej wytyczonego celu, lecz jest właściwie przyznaniem się do porażki – nie wprost, ale... między wierszami. W dokonanej przez Gutorowa analizie, Eliotowska retoryka, która chce być wcieleniem Słowa, demonstruje własną bezznaczeniowość – we frazie, nad której trudnością do uchwycenia w przekładzie Autor się zastanawia: „The poetry does not matter”.

* * *

Czyżby więc poezja nie miała znaczenia? Poprzez umieszczenie w tytule tej książki słowa „rzeczy-wistość” stworzyliśmy kolejną

przezeń „pomiędzy”. Tym samym zwracamy uwagę na całą „filozofię” zawartą w tym niby zwykłym polskim wyrazie. „Słów moich echo / Odbija się w myśli waszej” (*Burnt Norton*, przekład Jerzego Niemojowskiego)⁴⁸: fraza, której prawomocność, jakby w odpowiedzi na tezę Gutorowa, podkreśla Kevin Hart. Rzeczywiście – nie sposób też nie przypominać tu wielu „pomiędzy” z *Wydrążonych ludzi*: w przekładzie Miłosza, idea / rzeczywistość; zamiar / dokonanie (jakże ważne w interpretacji Gutorowa!); koncepcja / kreacja; wzruszenie / odczucie; pożądanie / miłosny spazm; potencjalność / egzystencja; esencja / jej owoc⁴⁹. Oraz „cień”, który między nimi „pada”. Czym jest ów cień? Pewną, bardzo śmiałą odpowiedź zdaje się nam sugerować Małgorzata Grzegorzewska, której artykułem, rozpiętym „pomiędzy” wczesnym wierszem *Gerontion* a późnym *Little Gidding*, zamykamy refleksje zawarte w niniejszej książce. Znowu otrzymujemy zaskakujące, bardzo oryginalne i uważne odczytanie poezji Eliota. W rozważaniach nad ostatnią partią ostatniego *Kwartetu*, Autorka zwraca uwagę na pozornie zaniedbywalny znak interpunkcyjny w połowie wersu, stwierdzając, że średniówka nabiera w tym miejscu znaczenia pauzy między życiem a śmiercią: „rozdiera ona wers na pół, tak jak w chwili śmierci Chrystusa rozdarła się zasłona przybytku. Albowiem dopiero na drugim brzegu: tam, skąd wyruszamy, ujawnia się sens wszelkiego działania i spełniają się wypowiedziane tutaj błogosławieństwa”:

A wszelkie działanie

Krokiem na szafot, w ogień, w gardziel morza

Lub ku nieczytelnym nagrobkom: oto, skąd wyruszamy⁵⁰.

Pewnie nie dla wszystkich jest to do zaakceptowania, niemniej jednak od wielorako rozumianego „pomiędzy” – „oto, skąd wyruszamy” w niniejszej książce.

⁴⁸ T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 230.

⁴⁹ Tamże, s. 160.

⁵⁰ Przekład K. Boczkowskiego (T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 327).

Jean Ward

Uniwersytet Gdański

PRZESTRZEŃ POMIĘDZY:

AUTOALUZJA I INNE CECHY POEZJI T. S. ELIOTA
W PRZEKŁADZIE POLSKIM

Zacznę od drobiazgu, czyli od słów zamykających ważny w niniejszym zbiorze esejów wiersz *Animula*: „Pray for us now and at the hour of our birth”¹. Co w nich szczególnego? Chyba nietrudno zauważyć, że są to słowa, które przez bliskość brzmieniową odsyłają do prośby kończącej znaną modlitwę *Ave Maria*, oddanej w tradycyjnym angielskim przekładzie tak: „Pray for us sinners now and at the hour of our death”. W odniesieniu do tej modlitwy Eliot dokonał jednak dwóch znaczących zmian, a mianowicie opuścił słowo *sinners* i zastąpił wyraz *death* jego przeciwstawieniem. W przekładzie Krzysztofa Boczkowskiego wers ów brzmi następująco: „Módl się za nami teraz i w godzinę naszych narodzin”², a więc zachowuje wobec modlitwy *Ave Maria* w jej tradycyjnej formie polskiej dokładnie ten sam stopień pokrewieństwa, co oryginał. Natomiast Michał Sprusiński proponuje wersję, co prawda bardzo podobną, lecz ze zwiększonym stopniem odkształcenia modlitewnego cytatu w stosunku do wiersza Eliota i także do przyjętego polskiego przekładu modlitwy. Pisze bowiem: „Módl się za nas dziś i w godzinę naszych

¹ T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London 1969. Wszystkie cytaty z oryginału poezji Eliota w tym eseju pochodzą z tego wydania.

² T. S. Eliot, *Wybór poezji*, przeł. K. Boczkowski i in., wybór i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1990, BN II, 230, s. 207.

narodzin”³, przy czym słowo „dziś” nie oddaje dokładnie, tak jak „teraz”, ani łacińskiego *nunc* ani angielskiego *now*. Z kolei użyta przez Sprusińskiego fraza „za nas” odbiega od formuły „za nami”, tradycyjnie występującej w modlitwach w języku polskim. Można by powiedzieć, że owe odstępstwa, od oryginału i od polskiej tradycji modlitewnej, mieszczą się w granicach licencji translatorskiej; zarówno u Boczkowskiego, jak u Sprusińskiego słychać echo *Zdrowaś Maryjo*, które było zapewne bardzo istotne dla poety. Tak więc, choć wiadomo, że to, co kryje się w szczegółach, bywa ważne, nawet niebezpieczne, wolno zapytać: czy naprawdę trzeba zatrzymać się nad takimi błahostkami, jakimi się wydają użycie frazy „za nas” zamiast „za nami”, oraz zastępowanie słowa „teraz” słowem „dziś” w polskim przekładzie ostatniego wersu *Animuli*?

Otóż okazuje się, że przemyślenie pozornie mało istotnych drobiazgów pozwala dostrzec pewną interesującą cechę poezji Eliota, cechę, która nie rzuca się w oczy przy lekturze pojedynczego wiersza, lecz staje się jasna i znacząca w kontekście całokształtu jego twórczości. Ową cechą jest autoaluzja. Zauważmy, że zniekształcony cytat kończący *Animulę* doczekuje się w *Środzie popielcowej* [*Ash-Wednesday*] zupełnie poprawnego brzmienia: „Pray for us sinners now and at the hour of our death”. Trudno nie wnioskować przy tym, że Eliot, cytując modlitwę, która w przekładzie angielskim zaczyna się od słów: „Hail Mary”, odnosi się także do własnego utworu, opublikowanego dwa lata wcześniej.

Omówiony wypadek jest osobliwy, ponieważ istotą chwytu jest tu misterne wykorzystanie niewłaśnych słów jako rodzaju autocytatu. Niezwykle ważna wymowa powtórzonej aluzji do *Ave Maria* ujawnia się, gdy pamiętamy, iż cytowanie modlitw jest w twórczości Eliota jednym ze znaków towarzyszących jego rozwojowi duchowemu i poetyckiemu. *Hail Mary* w wierszu *Animula* ulega co prawda przeobrażeniu, lecz nie przestaje być modlitwą ułożoną w pełne zdanie. Wyraża zatem inny stosunek do wiary chrześcijańskiej niż, na przykład, niedokończona doksologia Modlitwy Pańskiej we

³ T. S. Eliot, *Poezje*, wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków, 1978, s. 121. Podkreślenie moje, J. W.

wcześniej napisanym utworze *Wydrążeni ludzie* [*The Hollow Men*]⁴. W tym kontekście widać, że nie jest obojętne, czy tłumacz wybiera słowo „dziś” zamiast „teraz” w przekładzie ostatniego wersu *Animuli*. Sprusiński nie mógłby sobie pozwolić na taką dowolność, gdyby myślał o tym wierszu jako części całości, jako ogniwie pośrednim między *Wydrążonymi ludźmi* a *Środą popielcową*.

Niniejszy szkic translatorskiej „przestrzeni pomiędzy” poezji Eliota przedstawia, *inter alia*, tezę, że w tejże poezji, oprócz często komentowanej techniki cytowania i przekształcania słów cudzych, istnieje także sieć autoodniesień, nie tylko w warstwie słownej, lecz również w tematyce oraz w rodzaju obrazowania. Agnieszka Żukowska, autorka jednego z włączonych do niniejszego zbioru esejów poświęconych sztuce pod tytułem *Mord w katedrze* [*Murder in the Cathedral*], mówi o tej właśnie cesze poezji Eliota, gdy zwraca uwagę na „echoiczną konstrukcję Eliotowskiej frazy”, na stosowaną przez poetę „praktykę nieustannego powracania do jednego motywu”. Autoaluzja była widoczna już we wczesnej twórczości autora *Ziemi jałowej* – jako przykład przywołać można postać Sweeneya, pojawiającą się nie tylko w najsłynniejszym utworze młodego Eliota, lecz także we fragmencie dramatu *Sweeney Agonistes* oraz w niektórych tak zwanych *quatrain poems*. Wątek autoreferencyjny jest obecny w powracających obrazach, takich jak ogród / pustynia, kwiaty (hiacynt, bez, róża), ptaki (szczególnie drozd) oraz szepty i śmiech dzieci. Każda „realizacja” ulubionych obrazów poety wnosi coś istotnego do ukształtowanego w jego twórczości systemu symbolicznego.

Jako ilustrację tej prawdy rozważmy motyw oczu. Zdanie z *Wydrążonych ludzi*, które Miłosz przekłada jako „nie ma tu oczu”⁵, zyskuje na wymowności, jeśli pamiętamy jedną ze scen paraliżujących wyobraźnię J. Alfreda Pruffrocka w jego *Pieśni miłosnej*. Była o niej też mowa we wstępie do niniejszej książki. Podaję najpierw oryginał:

The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,

⁴ Tytuł wiersza podaję według przekładu Cz. Miłosza za: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt.

⁵ Za: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt. O ile nie podano inaczej, w niniejszym szkicu cytuję zawsze przekład Miłosza tego wiersza.

Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?⁶.

Oczy, co mnie utrwałą w utartej formule,
A gdy mnie przesywając wbiją na szpikulec,
Gdy przyszpilony wię się na ścianie,
To jakże mogę postawić pytanie
I wypluć niedopałki swoich dni i czynów?⁷.

W owej wyobrażonej scenie, oczy „podsumowują” Prufrocka w jednym, gotowym zdaniu i za jego pomocą przyszpilają go niczym motyla do ściany. Pozbawione przynależności do konkretnej osoby, stają się one samoistną machiną tortury. Czytelnik mający ten przerażający obraz w pamięci nie może się dziwić, że utrata wzroku przynosi pewną ulgę żalosnym, półludzkim istotom przebywającym w „sennym królestwie śmierci” późniejszego poematu *Wydrążeni ludzie*. Ani Dulęba, ani Sprusiński, ani nawet Boczkowski, którego przekład przenika ostrzejszy ból („gdy mnie przesywając wbiją na szpikulec”⁸) nie oddaje do końca okrutnego, przeraźliwego chłodu oczu w *Pieśni miłosnej*, „the eyes that fix you in a formulated phrase” – do tematu tego przyjdzie nam jeszcze powrócić. Jest to niedociągnięcie translatorskie, którego efektem jest zamazanie jednego ze znaków jedności tematycznej twórczości Eliota. Albowiem pamięć znaczenia motywu oczu z *Pieśni miłosnej* potęguje strach związany z nimi w *Wydrążonych ludziach*. Podobnie głębia metafizycznej pustki rozpościerającej się pod powierzchnią salonowego świata wcześniejszego utworu ujawnia się dopiero w lekturze, która uwzględnia także późniejszy poemat. Lęk przed oczyma, które są zdolne obnażyć tchórzliwość i duchowe ubóstwo Prufrocka, pozwala rozpoznać ową postać jako wczesny wariant tej samej żalostnej istoty, która w *Wydrążonych ludziach* „oczu napotkać w snach się nie odważy”. Prufrock też jest swego rodzaju „wydrążonym człowiekiem”.

⁶ *Nota bene* zapis tego fragmentu w dwujęzycznym wydaniu Biblioteki Narodowej (T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 6) zawiera błąd, który rozbił rytym ostatniego wersu przez opuszczenie słowa „all”.

⁷ T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, przeł., wprowadzenie i komentarz K. Boczkowski, Kraków 2001, s. 84.

⁸ Tamże.

Autoaluzyjność w poezji Eliota można omawiać na różnych płaszczynach, lecz zawsze zobowiązuje tłumacza do szczególnej skrupulatności i powinna stanowić ostrzeżenie przed przekładaniem jednego utworu w odizolowaniu od całokształtu twórczości poety. Jest to chyba nieuniknione, że część „dialogu” Eliota z innymi autorami zostanie zredukowana i odczytywana będzie w przekładzie jako poetycki monolog. Tylko w wypadku, gdy cytowany tekst – na przykład Pismo Święte, słowa z liturgii kościelnej czy modlitwy – funkcjonuje w kulturze polskiej podobnie jak w angielskiej, tłumacz ma szansę oddania tego dialogu w sposób bardziej czytelny. Natomiast autoreferencja wcale nie musi zginąć w przekładzie. Tak się składa, szczęśliwie dla tłumacza, że u Eliota owo zjawisko często wiąże się właśnie z aluzją do tekstów znanych w kulturze obu języków, angielskiego i polskiego (choć nie w każdym wypadku wykorzystano tę szansę⁹). W omawianym na początku niniejszych rozważań przypadku, troska o dokładną odpowiedniość słowną w stosunku do modlitwy maryjnej pozwala uchwycić związek tematyczny między tak pozornie różnymi utworami, jak *Animula* i *Wydrążeni ludzie*.

Ów związek polega na tym, że oba poematy traktują – zresztą podobnie jak *Pieśń miłosna* – o duszy ludzkiej, o „duszyccze”, która, „nieufna i niema”¹⁰, znalazła się w *Wydrążonych ludziach* chyba w najgorszym położeniu w całej swej literackiej historii: „w [...] wydrążonej dolinie / Złamanej szczęce naszych utraconych królestw”. Faktem jest,

⁹ Na przykład niestaranny zapis oryginału w dwujęzycznym wydaniu poezji Eliota w serii Biblioteki Narodowej pozbawił czytelnika możliwości dostrzeżenia wyraźnej aluzji do modlitwy *Anima Christi* w ostatnich wersach *Środy popielcowej*. Jest to modlitwa znana w różnych językach, a błędny i bezsensowny zapis „Suffer me separated” (s. 170) zamiast „Suffer me not to be separated”, zamazuje obecność cytatu. Adam Pomorski zwraca na niego uwagę w przypisie (T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł., komentarze i przypisy A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 387), natomiast w samym przekładzie tego wersu („Nie daj mi się rozłączyć z Tobą”) odchodzi dość daleko od znanej polskiej wersji („Nie dopuść mi oddalić się od Ciebie”). Jeśli chodzi o pozostałych tłumaczy poematu, jest sprawą dyskusyjną, czy są świadomi aluzji zawartej w tym wersie, ponieważ nie kształtują przekładu w dokładnym odniesieniu do polskiego hymnu zaczynającego się od słów: *Duszo Chrystusowa*.

¹⁰ Odwołuję się tu do przekładu Miłozza: „nieufni i niemi” (s. 159).

że w *Animuli* duszyczka jest też dość żałosna: w przekładzie Boczkowskiego „łękliwa, samolubna, niekształtna, kulawa / Niezdolna iść przed siebie albo cofnąć się”¹¹, niemniej jednak wyszła ona z początku „z ręki Boga”, tak jak duszyczka u Dantego; i w przeciwieństwie do zupełnie beznadziejnych istot z wcześniejszego poematu Eliota (z roku 1925) jest kimś, za kogo warto się modlić. Porównanie ostatniego wersu *Animuli* z zakończeniem *Wydrążonych ludzi* potwierdza bliskość tematyczną między tymi utworami, jednocześnie ujawniając bardzo znaczącą różnicę w ocenie sytuacji duszyczki. Wydrążeni ludzie zachowują jakąś mglistą pamięć Modlitwy Pańskiej, choć ich próba odmawiania jej zamiera w obliczu skomlącego końca świata, natomiast duszyczka *Animuli* „w godzinę swoich narodzin” jeszcze ma cały świat – choćby duchowo niebezpieczny – przed sobą.

Autoaluzyjność poezji Eliota nie zawsze ujawnia się w postaci autocytatu w najwęższym tego słowa znaczeniu. Lecz momenty, gdy przybiera taką właśnie postać, stwarzają szczególną okazję dla tłumacza, by zasygnalizować jedność myśli i wyobraźni, która czyni tę poezję całością, choć heterogeniczną i różnorodną. Inny przykład wskazujący na znaczenie autocytatu jako czynnika kształtującego tematyczną integralność twórczości Eliota można znaleźć w ważnych dla kilku Autorów niniejszej książki słowach otwierających *Burnt Norton*, pierwszy z *Czterech kwartetów*. Słowa te w przekładzie Miłosza brzmią następująco:

Czas terażniejszy i czas, który minął,
Razem obecne są chyba w przyszłości,
A przyszłość jest zawarta w czasie, który minął¹².

¹¹ T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 206. Wersja przekładu Boczkowskiego w *Szeptach nieśmiertelności* jest inna i wprowadza nieobecne w oryginale motywy wzroku i otwierania drzwi: „Łękliwa, samolubna, kulawa, bez wzroku, / Niezdolna cofnąć się lub otworzyć drzwi” (s. 137). Przy tym tłumacz w całokształcie swoich przekładów dzieła Eliota zaprzepaścił szansę pokazania kolejnego autocytatu. Występujący w *Animuli* zwrot „fare forward”, oddany w pierwszej wersji przekładu Boczkowskiego frazą „iść przed siebie” a w ogóle nieobecny w drugiej wersji, powtarza się bowiem w części III trzeciego *Kwartetu*, *The Dry Salvages*, gdzie tłumacz używa słowa „naprzód” (s. 158–159).

¹² T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 221.

Zazwyczaj polscy interpretatorzy Eliota, jeżeli w ogóle zwracają na *Kwartety* uwagę, traktują te słowa jako wypowiedź kategoryczną, coś w rodzaju manifestu poetyckiego i metafizycznego. Jest to szczególnie widoczne w omawianych w przedmowie rozważaniach Przybylskiego i Rymkiewicza. Tymczasem, jak uważa Martin Scofield, w rozpoczęciu *Burt Norton* i zarazem całego cyklu poetyckiego rozbrzmiewa nuta niewiedzy i sceptycyzmu: może wszystkie czasy istnieją razem; a jeżeli taka jest prawda, to jakie są tego konsekwencje?¹³ Na niepewność wyrażoną w trybie warunkowym zdania w cytowanym fragmencie, zwracają uwagę zarówno Kevin Hart, jak i Bradford Manderfield w esejach przedstawionych w niniejszej książce. Pesymistyczne nastawienie ujawnia się wyraźnie w dalszej części poematu. Korzystam tu jednak z innego przekładu – Jerzego Niemojowskiego:

Jeżeli czas wszelki wiecznie jest obecny,
Niczego zeń nie da się odkupić¹⁴.

Warto w tym miejscu postawić pytanie: dlaczego tłumaczenie Miłosza nie wystarczy, by pokazać głębię niepewności i duchowej obawy w *Burnt Norton*? Przecież ogólna wymowa jego przekładu nie odbiega od przekładu Niemojowskiego:

Jeżeli wszelki czas jest terazniejszy wiecznie,
Niczym okupić nie daje się czas¹⁵.

Niewątpliwie jednak użyty przez Niemojowskiego wyraz „odkupić”, dzięki jego konotacjom religijnym, lepiej odpowiada oryginalnemu „redeem” niż słowo „okupić” w tłumaczeniu Miłosza. Co jeszcze ważniejsze w naszych rozważaniach, przekład Miłosza niweluje autocytat, na który Scofield zwraca uwagę. Angielski badacz odczytuje bowiem ostatni z przytoczonych wersów (w oryginale: „All time is unredeemable”) jako ironiczną autoodповідź na wers „Redeem the time” [„Odkup czas”] ze *Środy popielcowej*¹⁶ – z pesymistyczną

¹³ M. Scofield, *T. S. Eliot. The Poems*, Cambridge 1988, s. 202.

¹⁴ T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 230.

¹⁵ T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 222.

¹⁶ M. Scofield, op. cit., s. 202.

implikacją, że przeszłość pozostaje na zawsze nieprzeobrażoną, nieoczyszczoną, niezabawioną. Wyrażany tu sceptycyzm światopoglądowy lepiej widać, kiedy rozpoznany przez Scofielda autocytat jest zachowany w przekładzie. Jego obecność wskazuje bowiem znowu na jedność tematyczną dzieła Eliota. Jednocześnie jest on czynnikiem pozwalającym na mniej konwencjonalną i mniej powierzchowną interpretację *Kwartetów*, które w przeciwieństwie do tego, co niektórzy krytycy powiadają, wcale nie przedstawiają uładzonej odpowiedzi na bóle i zwątpienie obecne we wcześniejszej twórczości; nie uderzają krzykliwą pewnością¹⁷. Jeżeli początek *Burnt Norton* w ogóle daje jakąś odpowiedź, to jej charakter jest dość ironiczny i pesymistyczny. Z polskich tłumaczy Eliota tylko Adam Pomorski w pełni zdaje sobie sprawę z tej prawdy, wybiera on bowiem dla przekładu początkowych wersów *Burnt Norton* to samo słowo („odkupić”), którego używa w przekładzie wspomnianego przez Scofielda wersu ze *Środy popielcowej*, a ponadto objaśnia w przypisie, że późniejszy poemat nawiązuje do wcześniejszego¹⁸.

Pojęciem autoodpowiedzi posługuje się nie tylko Scofield, lecz także Neil Corcoran. W pojawiającym się we wstępnych wersach *Kwartetów* słowie *perhaps* dostrzega on świadome przeciwstawienie się Eliota pewności wyrażonej za pomocą trybu oznajmującego w *Ziemi jałowej*: „April is [podkreślenie autora] the cruellest month”. Według badacza, w *Czterech kwartetach* stwierdzenia o charakterze dogmatycznym zawsze są podważane przez bolesne poczucie zwątpienia¹⁹. Podobnie Ronald Bush, za Williamem Spanosem, podkreśla, że w *Kwartetach* dążeniu do dookreślenia świata towarzyszy

¹⁷ Zob. także esej Z. Bieńkowiego, *Eliot, wizjoner czasu teraźniejszego*, [w:] tegoż, *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966. Autor oznajmia, że *Cztery kwartety* „nie wróżą ocalenia, ale go szukają”, ponieważ Eliot jest „trzeźwym [podkreślenie moje, J. W.] wizjonerem czasu teraźniejszego” (s. 472).

¹⁸ A. Pomorski, przypis do: T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 400.

¹⁹ N. Corcoran, *English Poetry since 1940*, London 1993, s. 6–7. Charakterystyczna dla *Kwartetów* atmosfera smutnego sceptycyzmu daje się odczuć na przykład w *East Coker* w słowach z drugiej części poematu mówiących o ograniczonej wartości wiedzy pochodzącej z doświadczenia. Eliot zdaje się tu być bliski wniosku, do którego dążyła filozofia Hume'a: że niczego nie można nauczyć się lub dowiedzieć na podstawie doświadczenia.

świadomość otwartego charakteru ludzkiego doświadczenia²⁰. Warto przypomnieć, że nawet ostatni z *Kwartetów* powtarza pokornie w zakończeniu: „nie ustaniemy w poszukiwaniach” [„We shall not cease from exploration”]²¹. Zdaje się, że „kres” tych „wszelkich poszukiwań”, „dojście do punktu wyjścia / I poznanie tego miejsca po raz pierwszy”, jak czytamy dalej w pierwszej wersji przekładu Boczkowskiego, niekoniecznie przyniesie poczucie samozadowolenia. Drugi kwartet, *East Coker*, otwiera stwierdzenie, które w obu publikowanych wersjach przekładu Boczkowskiego brzmi: „W moim początku jest mój kres” – ujęcie, które Adam Pomorski miał utrwalić w tytule swoich przekładów Eliota. Lecz trudno to przesłanie traktować jako jednoznaczny wyraz otuchy duchowej. Niepokojący determinizm w nim zawarty ujawni się w całej swej okazałości, kiedy zwrócimy uwagę, jakiego przykładu tej prawdy dostarcza nam ostatni z *Kwartetów*. Otóż opisane tam spotkanie poetów umiejscowione zostaje – w piekle!²² Zdawałoby się, że nic się nie zmieniło od *Ziemi jałowej* i opatrzonego mottem z *Inferno* lamentu Prufrocka.

Świadomość jedności tematycznej poezji Eliota, jedności, na którą wskazują między innymi podane przeze mnie przykłady, oczywiście nie może się ujawnić w każdym wersie tłumaczonym z oryginału. Jednak powinna ona wpływać na dobór słów i strukturę zdania w miejscach, gdzie autocytat daje wyraźne świadectwo integralności dzieła poety jako całości. Przykładem niech tu będzie opis siebie, jaki przedstawia ważna w kilku esejach niniejszego zbioru postać Geron-tion: „I an old man, / A dull head among windy spaces”²³ [w przekładzie Miłosza: „Jestem stary człowiek, / Tępa głowa u wietrznych przestrzeni”²⁴]. Kształt tego zdania w oryginale przywołuje na myśl

²⁰ R. Bush, *T. S. Eliot. A Study in Character and Style*, Oxford 1984, s. 228.

²¹ Przekład Boczkowskiego za: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 328 oraz tegoż, *Szepty nieśmiertelności*, dz. cyt., s. 169.

²² Rozpoznanie to potwierdzają nie tylko echa Dantego. Także wyraźnie przywołany jest wiersz żołnierza-poety Wilfreda Owena *Strange Meeting*, opisujący spotkanie dwóch żołnierzy w piekle i wyrażający żal, że życie ich obu zostało zmarnowane.

²³ T. S. Eliot, *The Complete...*, dz. cyt., s. 37. Znowu pojawia się tu błąd w wydaniu Biblioteki Narodowej: „I am old man” zamiast „I an old man” (T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 58).

²⁴ *Wybór poezji*, s. 61.

inną, mniej znaną postać z twórczości Eliota: Koriolana, który o sobie mówi: „I a tired head among these heads”²⁵. *Koriolan* składa się z dwóch części, *Marsz triumfalny* [*Triumphal March*] oraz *Difficulties of a Statesman* [Problemy męża stanu], a cytat pochodzi z drugiej, której nie spolszczono, dopóki Pomorski nie wydał swych przekładów, jak wspomniano wyżej, pod tytułem *W moim początku jest mój kres* w roku 2007²⁶. Można było przypuszczać, że jeśli ktoś się kiedyś do tego zabierze, pomocą będzie mu służyć raczej wersja Niemojowskiego niż wersja Miłosza, jako że strukturę zdania „Ja, stary człowiek, / Tępy łeb na rozstrzał przeciągów”²⁷ można łatwiej wykorzystać do pokazania obecności autocytatu niż Miłoszowski przekład: „Jestem stary człowiek, / Tępa głowa u wietrznych przestrzeni”²⁸. Tymczasem, gdy pojawiają się przekłady i *Gerontion*, i drugiej części *Koriolana* pióra jednego tłumacza, nie odwołują się wyraźnie do istniejących przekładów *Gerontion* ani – co ważniejsze – nie eksponują elementu autoaluzyjnego łączącego postać Gerontion z Koriolanem. Pomorski przekłada w pierwszym wypadku tak: „To ja w miesiącu suszy, stary człowiek”²⁹, a w drugim – „Jestem zmęczoną głową pośród tych głów”³⁰. Każda z tych fraz z osobna to piękny przekład, lecz nie widać między nimi związku.

Koriolan Eliota zawiera (w pierwszej części, *Triumphal March*) jeszcze jeden wers, który później pojawia się w dokładnie tej samej formie w *Burnt Norton*: „at the still point of the turning world”. W tym wypadku, z kolei, Pomorski doskonale wpisał się w nurt naszych rozważań, gdyż tłumaczy identycznie w obu omawianych miejscach: „świata w obrocie nieruchomy środek” i ponadto wyjaśnia w przypisach nie tylko tę zbieżność, lecz także tematyczny związek cytowanego fragmentu z *Środą popielcową*³¹. Tłumacz z troszczył się także, by dobór słownictwa w jego przekładzie *Popielca*

²⁵ T. S. Eliot, *The Complete...*, dz. cyt., s. 130. Celowo nie podaję w tym miejscu polskiego przekładu, ponieważ rzecz w bliskości brzmieniowej i słownikowej w oryginale między zdaniami z wierszy *Gerontion* i *Koriolan*.

²⁶ Tytuł przekładu Pomorskiego: *Kłopoty męża stanu*.

²⁷ T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 65.

²⁸ Tamże, s. 61.

²⁹ T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 33.

³⁰ Tamże, s. 134.

³¹ Tamże, s. 132, 279, 391, przyp. 245, 401 oraz 298.

ów związek wydobyl: „a świat / Wciąż się w obliczu Słowa niestały obracał / Wokół stałego środka, wokół Słowa ciszy”³².

Wprawdzie *Koriolan* to tylko dwa mało znane i mało komentowane fragmenty, jednak wydaje mi się, że dawno przed Pomorskim można było i należało pokazać ten autocytat czytelnikom polskim. A to dlatego, że *Triumphal March*, w którym omawiany wers się znajduje, poprzedził wszystkie inne wiersze Eliota w przekładzie polskim. Tłumaczył go jeszcze przed wojną świetny poeta Józef Czechowicz, którego uznać można obok krytyka Wacława Borowego³³ za pierwszego propagatora twórczości Eliota w Polsce. Któż z tłumaczy *Burnt Norton* myślał o tym, by skorzystać z *Marszu triumfalnego* w przekładzie Czechowicza i dzięki temu oddać należny hołd polskiemu odkrywcy Eliota, a jednocześnie ukazać obecność autocytatu w wierszu angielskiego poety? Przez długi czas ten najpierwszy przekład polski był trudno dostępny; nie został opublikowany w żadnym wyborze poezji Eliota, od wydania PAX-owskiego z roku 1960 po Bibliotekę Narodową. Jednak włączył go do swego wyboru wierszy Czechowicza przyjaciel poety Czesław Miłosz³⁴, który jednak szedł inną drogą niż Czechowicz w tłumaczeniu wersu „at the still point of the turning world”. W pierwszym, przedwojennym przekładzie wers ten brzmi: „Na martwym punkcie wirującego globu”. W tłumaczeniu *Burnt Norton* dokonany później przez Niemojowskiego pojawia się fraza „martwy punkt”³⁵, słowa „wirujące” z kolei używa Sprusiński w swoim przekładzie *Marszu triumfalnego*³⁶. Natomiast w przekładzie Czechowicza omawianego wersu nigdzie się nie powtarza w całości, a pomysłu na tłumaczenie angielskiego wyrazu *world* nikt inny nie wykorzystał. Co prawda, „glob” to rozwiązanie trochę może dziwaczne, lecz można je obronić, gdyż oddaje pojęcie świata w Eliotowskim obrazie jako toczącego się ciała niebieskiego.

³² Tamże, s. 95.

³³ W. Borowy, *Wędrowka nowego Parsifala*, „Przegląd Współczesny” 1936, nr 6. Przedruk jako wstęp do Paxowskiego wydania *Poezji wybranych* Eliota (Warszawa 1960).

³⁴ J. Czechowicz, *Wiersze*, wybór i przedmowa Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 316–317.

³⁵ T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 232.

³⁶ T. S. Eliot, *Poezje*, dz. cyt., s. 155.

Polscy tłumacze poezji Eliota z reguły są w niej bardzo czytani i mają na pewno całościowy pogląd na jej temat. Świadczy o tym dobitnie przekład Pomorskiego, opatrzone obszernymi komentarzami i przypisami, a także, z dzieł wcześniejszych tłumaczy, świetny esej Sprusińskiego *Poeta wielkiego czasu*, włączony jako posłowie do *Poezji* Eliota w wydaniu Wydawnictwa Literackiego z 1978 roku. A jednak ten tłumacz, który tyle wie o poezji angielskiego mistrza, i który sam wybrał wiersze do tego wydania, przeoczył lub zaniedbał omawiany autocytat. Nie myślał zapewne o tym, by uzgodnić własną wersję *Marszu triumfalnego* z którymś z istniejących już w Polsce przekładów *Burnt Norton* – najlepiej z wersją Miłosza, skoro ona właśnie została wybrana do *Poezji*. W takich pozornie drobnych szczegółach ujawnia się skłonność większości tłumaczy polskich do traktowania twórczości Eliota raczej jako zbioru poszczególnych wierszy niż jako całości mającej wiele znaków wewnętrznej spójności. Pod tym względem Pomorski stanowi chwalebny wyjątek, ponieważ bardzo starannie w przypisach zwraca uwagę na sieć wewnętrznych powiązań w dziele poetyckim Eliota, a w komentowanych przez siebie fragmentach konsekwentnie przekłada tak, aby te powiązania były widoczne także w polskim tekście.

Chciałabym teraz zwrócić uwagę na inną cechę poezji Eliota, która nawet bardziej niż scalające jego dzieło zjawisko autoaluzji ma ważne konsekwencje dla tłumacza, jeśli chce on oddać możliwie wierny obraz tej twórczości jako całości. Ową cechę zanotował już w roku 1980 Krzysztof Karasek, który właśnie z okazji opublikowania *Poezji* przez Wydawnictwo Literackie ubolewał nad krzywdą wyrządzoną Eliotowi w Polsce między innymi przez odczytanie jego poezji wyłącznie „w kategoriach literatury «wyższej», «metafizycznej»”³⁷. Warto nadmienić, że także w roku 1978 Niemojowski wydał w Londynie swoje przekłady Eliota z wprowadzeniem, w którym jako sprawę oczywistą i nie podlegającą dyskusji przedstawił obraz poety-filozofa. Napisał bowiem, że dokonany przez niego wybór wierszy „zawiera kwintesencję jego [Eliota] filozoficznych rozwa-

³⁷ K. Karasek, *Wciąż żyzna „Jalowa Ziemia”*, „Literatura na Świecie” 1980, nr 6, s. 218.

zań³⁸. Tymczasem tłumacz, który interesuje się całokształtem tej poezji, może odnaleźć innego Eliota, poetę nie tylko górnolotnej wizji, lecz także przyziemności i konkretności; i tu oczywiście wracamy do refleksji nad jednym z zasadniczych obszarów „pomiędzy” w dziele autora *Ziemi jałowej*, o których wspominałam we wstępie i które przewijają się przez poszczególne eseje niniejszego zbioru.

Dla przykładu zatrzymajmy się chwilę nad wierszem, dla którego nie znaleziono miejsca ani w *Poezjach* Wydawnictwa Literackiego, ani w *Wyborze poezji* Biblioteki Narodowej, wydanym dwanaście lat później: *Whispers of Immortality* z tomiku *Poems*, opublikowanego pierwotnie w roku 1920³⁹. Brak polskiego przekładu tego tekstu zaniepokoił Zygmunta Kubiaka, dla którego ten właśnie utwór był szczególnie bliski. Jego bardzo piękne tłumaczenie – opublikowane w obrębie artykułu w tym samym numerze „Literatury na Świecie”, co uwagi Karaska – można traktować jako gest zadośćuczynienia wobec angielskiego poety. Wiersz *Whispers of Immortality* musiał odczekać jeszcze dwadzieścia lat, zanim Krzysztof Boczkowski wyróżnił go, tytułując swe osobno wydane w jednym tomie przekłady Eliota właśnie następująco: *Szepty nieśmiertelności* (2001).

O ile mi wiadomo, Eliot użył wyrazu *metaphysics* tylko raz w swej poezji – właśnie w tym wierszu, pozornie tylko poświęconym nieśmiertelności. Utwór, który komentuje obsesję śmierci jakobińskiego dramaturga Johna Webstera („Webster pod skórą widział czaszkę”), kończy się w przekładzie Kubiaka tak:

By metafizyka nie zmarła
Nasz los wśród żeber się kołacze.

Martwota tych żeber jest jeszcze bardziej wyczuwalna w oryginale dzięki obecności przymiotnika „suche”. Tak więc – wbrew górnolotnej sugestii zawartej w tytule – słowo „metafizyka” bardziej kojarzy się w tym wypadku ze śmiertelnością niż z jej przeciwstawieniem. Warto pamiętać także, że w języku angielskim, tak samo jak i w polskim, pojęcie „metafizyki” podlega przekształceniom.

³⁸ J. Niemojowski, „Teoretyczne rozważania i praktyka przekładu poetyckiego”, [w]: *T. S. Eliot – Poematy*, London 1978, s. 10. Podkreślenie moje, J. W.

³⁹ T. S. Eliot, *The Complete...*, dz. cyt., s. 52–53.

W obu językach słowo „metafizyczny” bywa epitetem pogardliwym, oznaczającym „zbyt subtelne lub zbyt abstrakcyjne rozumowanie” [„over-subtle or too abstract reasoning”]⁴⁰, „oderwane od rzeczywistości spekulacje myślowe, mętne rozumowanie, niezrozumiałe wywody”⁴¹. Wydaje się, że w kontekście omawianego wiersza wyraz „metafizyka” ma takie właśnie pogardliwe zabarwienie: do czego nadaje się myślenie, które nie zmienia faktu śmierci?

W *Whispers of Immortality* lotny umysł ludzki pozostaje w bliskim i krępującym sąsiedztwie ze śmiercią i rozkładem ciała. Z dużą dozą ironii, nawet zjadliwości, nacisk kładziono w tym wierszu na ciało, na „fizyczność” (przeciwstawianą metafizyce). Sytuacja taka nie jest odosobniona w twórczości Eliota. Wspomniałam w przedmowie, że mało uwagi ogólnie poświęcono „cielesnej” stronie poezji Eliota i że w niniejszej książce próbujemy tę lukę wypełnić. Powtórzmy jednak: nie chodzi tylko i wyłącznie o zmęczenie ciałem lub wstręt w obliczu takiego życia, jakie pokazuje nam na przykład scena w brudnym mieszkaniu wśród nieposprzątanых od rana naczyń w trzeciej części *Ziemi jałowej*, w której znużona, obojętna sekretarka zostaje uwiedziona przez równie niezaangażowanego emocjonalnie urzędnika. Delikatne i ekspresywne są także obrazy zmysłowego, wabiącego piękna w twórczości poety, takie jak opis dziewczyny we wczesnym wierszu *La figlia che piange*: „Pełne kwiatów ramiona, ramiona owiane włosami”⁴². Niedościęgnioną wrażliwość poety na dźwięki i zapachy trudno w pełni oddać w przekładzie. Oto próba Rymkiewicza z ostatniej części *Popielca*:

A zagubione serce staje chcąc odzyskać
 Zgubione głosy morza i zgubione bzy
 A słaby duch buntuje się i żąda
 Zapachu morza i złotej gałązki
 Ożywa chcąc odzyskać
 Przepiórki krzyk i wirującą siewkę...
 A węż znów chwyta słony zapach piasków⁴³.

⁴⁰ *The Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford 1973.

⁴¹ *Mały Słownik Języka Polskiego*, Warszawa 1993.

⁴² Przekład M. Heydel w: tejże, „Dziewczyna która płacze” po polsku, „Literatura na Świecie” 1995, nr 4.

⁴³ T. S. Eliot, *Wybór poezji*, s. 190.

W *Środzie popielcowej*, obok tęsknoty za „wysokim snem” Dantego, życie ciała znajduje także wymowny wyraz. Słodycz zmysłów wyraźnie dochodzi do głosu w obrazach ujrzanych z okna na schodach w części trzeciej. Cytuję wciąż przekład Rymkiewicza:

Na trzecie piętro, było okno brzuchate jak figa
 A za nim głóg kwitnący i scena pasterska
 Barczysta postać w błękit i zieleń odziana
 Czarowała dni maja na antycznym flecie.
 Słodkie są włosy rozwiane, brązowe włosy na usta rozwiane,
 Brązowe włosy i bez.

Wspinający się po schodach wyrzeka się zachwyty zmysłów na rzecz wyższego piękna, którego nie można ani wyrazić, ani oglądać ludzkimi oczyma. Tym, co urzeczywistnia piękno „wysokiego snu” w tym poemacie, jest jednak właśnie wymowny obraz zmysłowego uroku, który przez to piękno zostaje pokonany.

W kontekście zainteresowań niniejszej książki, w której staramy się przybliżyć poezję Eliota polskiemu odbiorcy, warto wspomnieć, że ciekawą analogię omawianej strategii poetyckiej można znaleźć w wierszu Tadeusza Różewicza *Szkic do erotyku współczesnego* mówiącym, że „Najplastyczniejszym / opisem chleba / jest opis głodu”⁴⁴. W *Środzie popielcowej*, można by powiedzieć, parafrazując słowa Różewicza, że najplastyczniejszym opisem nieba jest opis ziemi. U Różewicza rzeczywisty brak jest opisany przez upragnione (a domyślamy się – „niemożliwe”) przekreślenie. U Eliota natomiast pozytywnie nacechowana rzeczywistość opisuje płaszczyznę bytu, która jest niedostępna wyobraźni. W dalszej części wiersza Różewicza można znaleźć (niezamierzony, jak przypuszczam!) trafny i jeszcze dokładniejszy opis poetyki Eliota w innym utworze. „Źródlanym / przezroczystym opisem / wody / jest opis pragnienia / popiołu / pustyni” – czyż to nie przypomina strategii *Ziemi jałowej*? Podaję cytaty w przekładzie Miłosza:

ty znasz jedynie
 Stos pokruszonych obrazów, i słońce tam pali,

⁴⁴ T. Różewicz, *Poezje*, t. 2, Kraków 1988, s. 166.

I martwe drzewo nie daje schronienia, ulgi świerszcz,
Ni suchy kamień dźwięku wody⁴⁵

oraz:

Tu nie ma wody tutaj tylko skała
Skała i nie ma wody i droga piaszczysta
Wije się wyżej między ścianą gór
Góry są skalne góry są bez wody
Gdyby tu była woda stanąć by i pić
Wśród skał stanąć nie potrafi nikt
Suchy jest pot nogi grzęzną w piasku⁴⁶.

Jak stwierdziłam w przedmowie, uwaga poświęcona ciału jest nieodłącznym towarzyszem „metafizyki” Eliota, a trzeba uznać, że jego stosunek do „fizyczności” nie jest wcale jednoznaczny. Niektóre utwory ze zbioru *Poems* (1920), przeciwstawiające Kościołowi „szerokoplecego hipopotama”⁴⁷ lub, jak w wierszu *Niedzielne nabożeństwo poranne pana Eliota* [*Mr Eliot's Sunday Morning Service*], postać Sweeney’⁴⁸, zdają się twierdzić, że gruboskórna, niczym nie zawstydzona cielesność jest lepsza od udawanej lub zbyt wysubtelnionej duchowości. Nawet w *Czterech kwartetach*, których filozoficzną i teologiczną wymowę próbuje odczytać wielu z Autorów naszej książki, „metafizyka” nie została oddzielona od „fizyczności”: ewokacja miejsca w tych poematach jest dowodem szczególnego rodzaju duchowości, która trzyma się uroku ziemi i konkretnych krajobrazów. Jednak wydaje się, że zarzut Karaska dotyczący braku rozumienia tych prawd, aż do wydania przekładu Pomorskiego, a nawet dziś, nie stracił zupełnie na aktualności. Wystarczy przywołać wstęp Wandy Rulewicz do skądinąd cennego wyboru poezji Eliota w serii Biblioteki Narodowej z roku 1990, w którym tytuły podrozdziałów typu *Akceptacja cierpienia i życia, W stronę metafiz-*

⁴⁵ T. S. Eliot, *Wybór poezji*, s. 101–102.

⁴⁶ Tamże, s. 125.

⁴⁷ T. S. Eliot, *The Hippopotamus*, przeł. J. Zagórski, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 72.

⁴⁸ T. S. Eliot, *The Complete...*, dz. cyt., s. 54–55.

zyki proponują dość górnolotny, „uduchowiony” obraz poezji Eliota, który przyszło Pomorskiemu poprawiać.

Przekład, jak doskonale wie Magdalena Heydel⁴⁹, odgrywa rolę bodajże najbardziej istotną w procesie tworzenia „obrazu” obcego poety. Wpływa on najbardziej bezpośrednio na odbiór poezji, tak więc to w dużym stopniu od walorów tłumaczenia zależy „obraz” poety w nowym literackim gronie, do którego dzięki tłumaczowi dołączy. Dopóki nie pojawiły się przekłady Pomorskiego, polscy tłumacze najczęściej w mniejszym lub większym stopniu przeoczały dosadność, przyziemność twórczości poetyckiej Eliota. To dopiero Pomorski spolszczył wspomniany wyżej wiersz *Mr Eliot's Sunday Morning Service* (uczynił to zresztą znakomicie, o czym będzie mowa) i tym samym wypełnił lukę, która miała niebagatelne znaczenie dla stworzonego przez tłumaczy polskich obrazu angielskiego poety. Pomorski, ogólnie rzecz ujmując, przekłada Eliota tak, by podkreślać właśnie to, czego zwykle wcześniej nie zauważano: cielesność, zmysłowość tej poezji. Zatem eteryczny, filozoficzny Eliot jest w jego tłumaczeniach nieco przyćmiony przez Eliota, który widzi tak, jak widzi Sweeney – gruboskórna postać z wcześniej mało znanych w Polsce wierszy angielskiego mistrza.

Wrażliwość Pomorskiego na Eliota „fizycznego” zamiast „metafizycznego” pozwala mu świetnie uchwycić szyderczy ton, który przebijają przez niektóre wczesne wiersze mówiące o Kościele. W wierszu *Hippopotamus*, na przykład, uczciwa, niczym nieskrępowana cielesność „grubotyłego” zwierza, który „w błocie na brzuchu pędzi chwile”, kontrastuje – bardzo niekorzystnie dla tego drugiego – z udawaną duchowością „Kościoła Prawdziwego”. Gdy „W czas rui hippo głosem srogim / Wściekle wywodzi tryl wesela”, Kościół „co niedziela” chlubi się „Radością swych zaślubin z Bogiem”. Prawdziwą „ufność pokłada” jednak nie w tym mistycznym związku, lecz „w dywidendzie”⁵⁰. Wspomniany utwór *Niedzielne nabożeństwo poranne pana Eliota* Pomorski kończy tak:

⁴⁹ Zob. M. Heydel, *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2003.

⁵⁰ Przekład Pomorskiego za: T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 44–45.

Świniey przewala się w kąpieli,
 Ruchem swych szynek mącąc wodę.
 Mistrzowie szkoły subtelności
 Dwuznaczną zwykli mieć urodę⁵¹.

Słowo „szynka” jest dokładnym odpowiednikiem angielskiego *ham*, wyrazu najczęściej wskazującego na rodzaj wędliny, o wiele rzadziej stosowanego do nazywania części ludzkiego ciała. W stosunku do oryginału Pomorski wzmocnił nawet skojarzenia ze zwierzęciem, przekształcając imię „bohatera” Eliota na „Świniey”. Dzięki temu genialnemu chwytowi kontrast z podejrzaną „subtelnością” „kapłanów w sukni czarnej” znacznie się uwydatnia. W pierwszej strofie u Eliota, rzadkie słowo *sutlers*, oznaczające tych, którzy idą za wojskiem, aby handlować z żołnierzami, kojarzy się brzmieniowo z dwuznacznym słowem *subtle* w przedostatniej linijce. Pomorski dobrze więc tłumaczy drugi wers wiersza: „Przekupnie Pańscy z mądrą głową”.

Pomorski nie boi się fizyczności poezji Eliota, raczej ją podkreśla. Śmiałość tłumacza jest jak najbardziej pożądana w opisach takich, jak obraz pustyni w *Ziemi jałowej* („Martwa góra nie splunie przez zęby spróchniałe”, Część V⁵²) lub wizja drugiego schodu w *Środzkiej popielcowej* („Zwilgła, szczerbata, śliniącego się starca usta przypomina”, Część III⁵³). Jednak, ze względu na tę „umetafizycznioną fizyczność” lub „ucieleśnioną duchowość”, która naszym zdaniem charakteryzuje poezję Eliota, przydałoby się czasem śmiałość nieco stłumić. Gdy Pomorski ma do wyboru słowo jednoznacznie kojarzące się z cielesnością i słowo o szerszym znaczeniu, wybiera raczej to pierwsze, co nie zawsze jest wskazane. Tak, na przykład, *desire* z poematu Eliota *The Hollow Men* Pomorski tłumaczy jako „żądza”, a nie „pragnienie”. Mimo że kontekst narzuca skojarzenia seksualne (*desire, spasm, potency*), Eliot używa jednak wyrazu, który w przeciwieństwie do „żądzy” może się także odnosić do sfer emocjonalnych i duchowych. (Psalm 42 w przekładzie Milesa Coverdale’a z *Modlitewnika powszechnego*: „Like as the hart desireth the water-brooks: so longeth my soul after thee, o God”). Nie sądzę, aby Eliotowi chodziło jedynie o żądzę cielesną.

⁵¹ Tamże, s. 48–50.

⁵² Tamże, s. 6.

⁵³ Tamże, s. 93.

W przekładach Pomorskiego odniesienia duchowe giną także na inne sposoby. W pierwszej części *Środy popielcowej* słowa Eliota „Teach us to care and not to care” Pomorski oddaje jako: „Naucz nas smucić się tym i nie smucić”. Dodanie zaimka „tym” za bardzo konkretyzuje, sugeruje odniesienie do tego, co zostało wcześniej powiedziane, podczas gdy u Eliota prośba-modlitwa ma charakter ogólny. Ta niby nieznaczną zmianą w stosunku do oryginału sprawia, że zatracą się aluzja do tradycji duchowości kojarzonej między innymi ze św. Ignacym z Loyoli, w myśl której prawdziwy chrześcijanin ani nie gardzi światem, ani nie jest do niego zbyt przywiązany. „Teach us to care and not to care” – to modlitwa, którą można zrozumieć w świetle późniejszego filozoficznego poematu Eliota *Little Gidding*, kończącego cykl *Kwartetów*:

There are three conditions which often look alike
 Yet differ completely, flourish in the same hedgerow:
 Attachment to self and to things and to persons, detachment
 From self and from things and from persons; and, growing between
 them, indifference
 Which resembles the others as death resembles life.

Pomorski przekłada powyższy fragment następująco:

Trzy są stany, które, acz zupełnie różne,
 Często na pozór podobne, w jeden się zrosły żywopłot.
 Przywiązanie do siebie, do rzeczy i osób, oderwanie
 Od siebie, od rzeczy i osób; obojętność pomiędzy nimi rosnąca
 Co przypomina tamte, tak jak śmierć przypomina życie⁵⁴.

Można tylko podziwiać poetycką swobodę i wrażliwość na rytm i dźwięk słów, które niezmiennie charakteryzują wszystkie przekłady Pomorskiego, z jego wersji modlitwy z *Środy popielcowej* nie wynika jednak, by dostrzegał powiązanie tematyczne z duchowością przeświatującą przez *Little Gidding*. A ważne jest, jak się już przekonaaliśmy, by zdać sobie sprawę z przejawów autoaluzji w obrębie dzieła Eliota – zarówno tych tematycznych, jak i słownych, które Pomorski zwykle zauważa – gdyż inaczej twórczość poety rozpada się na dwie części,

⁵⁴ Tamże, s. 307.

które zdają się pochodzić od zupełnie różnych twórców. Choć Eliot przyznaje w części V *East Coker*, że każda z podejmowanych w ciągu dwudziestu lat prób nauczenia się, jak „używać słów” [„trying to learn to use words”] stanowi kolejne, innego rodzaju niepowodzenie, to próbującym jest ten sam poeta. Jakkolwiek Autorzy szkiców składających się na niniejszą książkę różnią się co do swoich interpretacji *Kwartetów*, zdają się być zgodni, że owe poematy są nie przekreśleniem, lecz uwieńczeniem wcześniejszej twórczości Eliota, choćby w postaci „kulminacji aporetycznych zapętleń mowy poetyckiej” obecnych od początku drogi twórczej autora *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*, o których w swoim eseju przypomina nam Jacek Gutorow⁵⁵.

Odnoszę wrażenie, iż właśnie z braku spojrzenia na tę twórczość jako całość rodzą się tłumaczenia, które albo zbyt „umetafizyczniają” Eliota, ignorując dosadność jego wyobraźni, albo być może nadmiernie podkreślają tę dosadność i cielesność, unikając odniesień o charakterze transcendentnym. Paradoksem poezji jest to, że do wizji ogólnej, uniwersalnej dochodzi się drogą szczegółu; a Eliot, jak podkreśliłam w przedmowie, jeżeli jest poetą metafizycznym, jest nim dlatego, że umie oddawać sprawiedliwość „fizyczności”⁵⁶. A jeśli jest poetą ciała (a na pewno jest), to dlatego, że zmysłowość nie zamyka się u niego w przekłętej, samowystarczającej izolacji, lecz otwiera na transcendencję, jak owe „białe żagle płynące w morze” za szerokim „weneckim oknem” w Rymkiewiczowym przekładzie *Środy popielcowej*⁵⁷. Nawet najlepsi tłumacze Eliota nie zawsze z tymi prawdami się liczą. Weźmy dla przykładu wers z *Ziemi jałowej*: „Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit”. Miłośz,

⁵⁵ W innym miejscu zwróciłam uwagę na to, że w poezji polskiej, w wierszach Rymkiewicza oraz Różewicza, w których wchodzi oni w dialog z Eliotem można znaleźć bardzo subtelne, pełne, prawdziwe odbicie skomplikowanego wizerunku angielskiego poety. Sposób ich nawiązywania do autora *Ziemi jałowej* ani w jednym, ani w drugim wypadku nie można sprowadzić do łatwego uogólnienia. Por. J. Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2002 – zwłaszcza rozdział VII.

⁵⁶ Z polskich badaczy wiedział o tym już dawno Jan Prokop, który pisze o niezwyklej zdolności Eliota do przenoszenia „szczegółu”, „skrawka rzeczywistości” w rejony „ogółu” prawd uniwersalnych (*Euklides i barbarzyńcy*, Warszawa 1964, s. 158–159).

⁵⁷ T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 189.

autor klasycznego już przekładu tego poematu, tłumaczy: „Martwa jest paszcza gór i nigdy nie pluje”⁵⁸ – a więc tych odpychających, zepsutych zębów nie ma! Na szczęście, zrozumieli ich znaczenie zarówno Boczkowski („Martwa jest paszcza gór spróchniałe zęby płuć nie mogą”⁵⁹), jak i Pomorski („Martwa góra nie splunie przez zęby spróchniałe”⁶⁰). To właśnie te zęby urzeczywistniają przerażający brak wody wyrażany szczególnie w tej części poematu. W skalistej pustyni, gdzie wyobraźnia męczy spragnionego człowieka widzeniami strumyków i źródeł, ucieszyłby się on nawet śliną z takich ust! Złagodzony przez Miłosza obraz jest w oryginale szpetny, szokujący – ale za to jaki mocny!

Zbytina delikatność w tłumaczeniu tego wersu nie służyła skądinąd świetnemu autorowi spolszczenia *Jałowej ziemi*. Z podobnego powodu niezadowolające są przekłady wymienionego już wersu z *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka* dokonane przez Sprusińskiego, Dulębę i Boczkowskiego. Wróćmy więc do zwrotu: „The eyes that fix you in a formulated phrase” – ani słowo „utwierdzić” (Dulęba), ani „utrwalić” (Sprusiński, Boczkowski)⁶¹ nie ma dosłownej siły wyrazu *fix*, który w wersji oryginalnej sugeruje, że same „oczy” mają okrutną moc sprawczą (lub może lepiej: oprawczą). To one właśnie potrafią zawładnąć człowiekiem, „przyszpilając” go do ściany. W wymienionych tu przekładach, owszem, pojawia się bolesny obraz robaka wijącego się na ścianie, jednak w tych wersjach to nie oczy bezpośrednio sprawiają tę mękę, ponieważ czyny, których dokonują, należą raczej do abstrakcyjnej sfery działań umysłowych. Nie udało się uchwycić w przekładzie tego właśnie splotu znaczenia dosłownego, fizycznego z przenośnym, metafizycznym, który charakteryzuje Eliotowskie sformułowanie. Ciekawie, jak zawsze, wybrnął z sytuacji Pomorski, u którego rzeczywiście same oczy zdają się być narzędziem sprawiającym przeraźliwy ból:

⁵⁸ Tamże, s. 125.

⁵⁹ Tamże, s. 144. Wersja w *Szeptach nieśmiertelności* jest taka sama, oprócz tego, że dodał Boczkowski myślник między słowami „gór” i „spróchniałe” (s. 113).

⁶⁰ Przekład Pomorskiego, T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 68.

⁶¹ Przekłady Dulęby i Sprusińskiego znajdują się w *Wyborze poezji*, natomiast przekład Boczkowskiego włączono do jego wyboru własnych przekładów: *Szpty nieśmiertelności...*, dz. cyt.

Znam oczy wszystkie, nadto dobrze znam –
 Gdy patrzą jaką by mnie przyszpilić formułką,
 A kiedy sformułują, nabiją na szpilę,
 Przygwożdżony do ściany gdy się skrucę sam [...].

Nawet Pomorskiemu jednak nie udało się uchwycić pewnej innej, bardzo subtelnie obecnej cechy tych wersów, o czym pisałam w przedmowie: mianowicie brak dookreślenia, czy bohater poematu widzi siebie bardziej jako motyla czy robaka.

Niniejszy szkic nie rości sobie pretensji do wszechstronnej oceny tłumaczonego dzieła Eliota w Polsce. Taka ocena musiałaby wziąć pod uwagę wiele innych aspektów tej poezji i posłużyć się znacznie większą liczbą przykładów. Mam nadzieję jednak, że udało mi się uczulić czytelnika na parę istotnych dla nas w niniejszej książce kwestii dotyczących polskich tłumaczeń poezji autora *Ziemi jałowej*. Boczkowski, którego udany przekład dosadnego obrazu z tego poematu już cytowałam („Martwa jest paszcza gór spróchniałe zęby pluć nie mogą”), upamiętnia we własnym wierszu szok poznania, który wywołała w nim lektura tego właśnie dzieła, gdy „tamten wieczór [...] w otwartym oknie / czytałem pierwszy raz – / a wiatr przewracał we mnie / stronę za stroną”⁶². Podobnie Krzysztof Karasek opisał wrażenie zaskakującej aktualności, jakie wywarł na nim ten sam poemat, którego akcja, jak mu się wydawało, mogłaby się rozgrywać równie dobrze na ulicach Warszawy, jak i Londynu swego czasu⁶³. Nie wiem, czy ktoś, kto może czytać Eliota tylko w przekładzie odniósłby równie mocne wrażenie. Z polskich tłumaczy jego poezji, tylko Pomorski podjął się tłumaczenia całości dzieła (z wyjątkiem juveniliów). Inni tłumacze przekładają wybiórczo. Nie byłoby w tym nic złego, gdyby patrząc na poszczególne wiersze, tłumacz zechciał również uwzględnić kontekst całości. Ów kontekst charakteryzuje się wieloma cechami scalającymi i jednocześnie jest dużo bardziej wszechstronny, niż wynikałoby to z przekonania (chyba nadal rozpowszechnionego w Polsce), że Eliot to nade wszystko poeta filozoficzny, mało zainteresowany cielesnością.

⁶² K. Boczkowski, *Dedykacja na przekładzie „Ziemi jałowej”*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 5, s. 305.

⁶³ K. Karasek, dz. cyt.

Michael Edwards

Académie française

GDY DZIŚ SŁUCHAM ELIOTA

1.

Pamiętam, jak w jednym z wywiadów Yehudi Menuhin wyraził żal, że chociaż grając przez lata skrzypcowe koncerty Beethovena, wiele się nauczył, to jednak gdy miał szesnaście lat, w jego występach była świeżość, której teraz nie sposób przywrócić. Niewątpliwie podobnie jak ja wiele osób zaczęło czytać T. S. Eliota w wieku szesnastu lat i zapewne również odczuwali głębokie poruszenie, szczególnie *Ziemią jałową*. Uczucie poruszenia jest cennym doświadczeniem. Poezja o tej sile objawia nastolatkowi moc języka, wyczarowuje światy z nieznanymi emocjami i odmienia, a być może nawet przemienia rzeczywistość. Poezja – by przywołać bezwzględnie poważne pytanie, które Prufrock maskuje autoironią – naprawdę porusza wszechświat. Nie pojmując wiele z tego, co czytamy, rozumiemy, że poezja zmienia postrzegane przez nas życie, a także naszą samoświadomość. Początkowym doświadczeniem jest zachwyt, będący swego rodzaju wtajemniczeniem, zarówno w potocznym znaczeniu, jak i w sensie, w jakim posługuje się nim Platon – w jednym z jego dialogów Teajtet przeżywa filozoficzny zachwyt, graniczący z nieprzyjemnym zawrotem głowy. Nie można bezrefleksyjnie pozostawać w stanie poruszenia, pragniemy więc zrozumieć jego przyczynę. Problem tkwi w tym, że czytając Eliota oraz to, co o Eliocie napisano, czytelnik gromadzi wiedzę na temat jego twórczości, która w pewnym sensie przybliża do poety, lecz zarazem tak wiele głosów jednocześnie rozbrzmiewa w głowie czytelnika, że trudno dosłyszeć głos samego wiersza. Nie da się jednak porzucić wiedzy, aby przywrócić sobie utraconą nie-

winność. Analogia z szesnastoletnim Menuhinem nie do końca jest dobra, ponieważ w tym wieku skrzypek nie grał Beethovena *a vista*. Menuhin mógł powiedzieć, że wówczas nie interpretował koncertu skrzypcowego, lecz po prostu go grał. Podejmując na nowo lekturę *Ziemi jałowej*, czytelnik może „zagrać” wiersz Eliota pod warunkiem, że posiada otwarty umysł, a przede wszystkim otwarte uszy, choć będzie musiał przyznać, że nie potrafi uniknąć określonych interpretacji i określonego spojrzenia. Słuchanie Eliota obecnie – nie tyle w odmienionym świecie 2010 roku² (co również warte byłoby analizy), co w odmienionym świecie czytelnika – stanowi wyzwanie po wielu latach studiowania jego poezji. Przewracając karty edycji dzieł Eliota, by wybrać temat na dzisiaj, znalazłem wersy w *Little Gidding*: „Ponieważ sprawą naszą była mowa, która zmusza / Do oczyszczania dialektu plemienia”³ [„Since our concern was speech, and speech impelled us / To purify the dialect of the tribe”] i moją uwagę przykuły słowa: „speech impelled us”. „Mowa, która zmusza”: nie chęć zrozumienia czy odkrycia siebie, lecz „mowa”, a w dodatku „mowa”, a nie język lub poezja; także czasownik *impel* (po polsku „zmuszać”, „skłaniać”, „wymagać”, „pchać”) natychmiast rzuca się w oczy, gdyż wyraża mocno odczuwany imperatyw. W jaki sposób można dziś usłyszeć tę mowę, dźwięk słów, które traktują stronę jak partyturę, ujawniając swoje brzmienie, owe krzyki i szepty mowy ludzkiej?

Jeśli czytelnik wsłucha się w początkowe wersy poematu, po tytułowej ziemi jałowej, po lamencie pragnącej umrzeć Sybilli z motta, po słowach „grzebanie” i „umarłych” w tytule pierwszej części, napotyka słowo „kwiecień”, które wskrzesza i podnosi na duchu. Oczywiście stwierdzenie „najokrutniejszy miesiąc to kwiecień” [„April is the cruellest month”] to zaprzeczenie nadziei zwyczajowo

¹ Wszystkie cytaty angielskie za: *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London 1969; jeśli nie podano inaczej, cytaty polskie z *The Waste Land* podaję za: T. S. Eliot, *Ziemia jałowa*, przeł. Cz. Miłosz, Warszawa 2004 (przyp. tłum.).

² Wykład został wygłoszony po raz pierwszy 17 września 2010 roku podczas konferencji *T. S. Eliot et la mémoire des œuvres* w Institut du monde anglophone na uniwersytecie Sorbonne Nouvelle w Paryżu.

³ T. S. Eliot, *Little Gidding*, przeł. K. Boczkowski, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, wybór i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1990, BN II, 230, s. 323–324.

pokładanej w nadejściu wiosny, lecz gdy wsłuchujemy się w kolejne wersy, słyszymy nieustanny wysiłek, jaki czyni życie, by przeciwstawić się śmierci. Kwiecień „wywodzi / Z nieżywej ziemi łodygi bzu” [„breeding / Lilacs out of the dead land”]⁴, a co może być bardziej żywotnego niż bez, który pojawia się na początku wiersza i rozkwita na początku wersu. „Miesza / Pamięć i pożądanie” [„mixing / Memory and desire”], łącząc przeszłość i przyszłość, „ja”, które pamięta to, co minione, z tym samym „ja”, które pożąda tego, co przyjdzie. „Podnieca / Gnuśne korzenie sypiąc ciepły deszcz” [„stirring / Dull roots with spring rain”]. Gdy czytelnik słyszy słowa „spring rain” [wiosenny deszcz] i dwa akcenty następujące po sobie, które podkreślają szczęście, jakie niosą wiosna popołu z deszczem, nie zapomina o okrucieństwie ziemi jałowej i preferencjach jej mieszkańców – czyli „naszych” (w tym podmiotu lirycznego) – aby pozostać w niewymagającym cieple i zapomnieniu zimy, lecz nie pograża się też w znużeniu egzystencjalnym. Wszystko zależy od tego, co słyszymy, jak ćwiczymy słuch. Mimo licznych komentarzy (w tym także i moich) na temat letargu, niechęci lub braku woli mieszkańców ziemi jałowej, stanu odzwierciedlającego abulię poety, jestem świadom emanującego z wersów uporczywego trudu, by stworzyć życie ze śmierci. Jeśli „my” jesteśmy gnuśni, kwiecień musi być okrutny, jego okrucieństwo jest zbawienne i upragnione, i chociaż początkowe wersy dokonują radykalnego przewrotu w świecie czytelnika i w nim samym, przypominają także o tradycyjnym powiedzeniu *be cruel to be kind*: być okrutnym z dobroci. Owa stara ludowa mądrość przyczynia się do pożądanego poniżenia podmiotu lirycznego. Gdy czytelnik odnajdzie radość (czy to przesada?) „bzu”, „ciepłego deszczu”, uświadomi sobie moc słów, które Eliot zawarł w dedykacji: „Dla Ezry Pounda, *il miglior fabbro*”⁵. Słowa te nie tylko wprowadzają do poematu kolejną postać (powrócę do tego w dalszej części), lecz również odwołują się do „radości”, jaką przeżywa Arnaut Daniel

⁴ W tłumaczeniu Adama Pomorskiego: „Płodzi / Bzy z martwej ziemi”, [za wydaniem:] T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 55.

⁵ „Bieglejszy kowacz” – jak o prowansalskim trubadurze Arnaut Daniełu pisał Dante (*Boska Komedia – Czyściciel*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959, pieśń XXVI, w. 117, s. 293) (przyp. tłum.).

w czyścicu Dantego, gdyż ma nadzieję, że straszne cierpienie, którego doświadcza, pewnego dnia zaprowadzi go do raju: „Ja jestem Arnold, co śpiewam i płaczę, / Przypominając swój miniony szal, / Rad szczęścia dniowi, że go wnet obaczę”⁶. Dedykacja nadaje więc utworowi perspektywę przeciwną wobec jego źródeł.

A co przynoszą następne wersy: „Zaskoczyło nas lato, idąc na Starnbergersee / Rzęsistym deszczem” [„Summer surprised us, coming over the Starnbergersee / With a shower of rain”]? Nim czytelnik zapozna się z całym zdaniem, rozumie, że lato zaskoczyło nas „rzęsistym deszczem”, że zdziwiła nas nagła ulewa w letni dzień. Jednak czyta, że to lato nas zaskoczyło: efekt jest nieoczekiwany⁷. Eliot przerywa logiczną ciągłość fragmentu „lato zaskoczyło nas ulewą” poprzez wtrącenie „idąc na Starnbergersee”, dzięki czemu pozwala czytelnikowi usłyszeć to dziwne, ekscytujące wyrażenie. Któż nie chciałby zostać zaskoczony latem czy radością? Co prawda, zgodnie ze strategią wprowadzania do utworu różnych perspektyw, czytelnik może także zauważyć, że w tych początkowych wersach, odnoszących się do kwietnia, lata i zimy, brakuje jesieni, sezonu owocowania (jesień będzie z kolei pierwszą porą przywołaną w *Czterech kwartach*, które pod wieloma względami stanowią dopełnienie *Ziemi jałowej*). Może „usłyszeć” tę nieobecność podczas lektury dalszych części wiersza, w których „winne grona” (wers 79) są „cięte”, a „rodzynki” (wers 210) wypełniają kieszenie niechlujnego pana Eugenidesa.

Jeśli czytelnik słucha z otwartymi uszami, zamiast odtwarzać ten otwierający fragment jako pełen znużenia i trywialności, czyż nie odnajdzie przyjemności w tym, co następuje: „chwila pod kolumnadą / I wyszliśmy na blask słoneczny, do Hofgarten” [„we stopped in the colonnade, / And went on in sunlight, into the Hofgarten”]? Odnajdzie coś więcej niż przyjemność we fragmencie o dziecku, którego kuzyn:

took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.

⁶ Tamże, w. 142–144, s. 294.

⁷ Autor używa tu słowa *astonish*, które pochodzi od łacińskiego *extonare*, od *tonare* – „grzmieć” (przyp. tłum.).

[brał mnie na saneczki,
A ja się bałam. Mówił tak: Marie,
Trzymaj się, Marie. Pędziliśmy w dół].

Tylko czytelnik, który uważa, że jedynie u kresu cywilizacji będzie można „pić kawę” i „rozmawiać przez godzinę”, a arcyksięcia za kuzyna mógłby mieć wyłącznie ktoś na wskroś dekadentki, nie odczuje w tych wersach prawdziwego, prostego szczęścia pędzącego dziecka, szczęścia, które trwa w blasku słońca, i podniecenia, zintensyfikowanego przez strach. Ten ostatni sięga ku przyszłości, by tak rzec, gdyż Marie odczuwa „przerazającą śmiałość sekundy porywu” [„The awful daring of a moment's surrender”]. W następnym wersie: „w górach człowiek czuje się swobodny” [„In the mountains, there you feel free”], można posłyszeć (jak zakładam, skoro tak wielu krytyków to usłyszało) nieumiarkowaną wolność od prawdziwych problemów ze sobą i społeczeństwem. Lecz wsłuchując się w wers, w którym akcentowane dźwięki słowa „mountains” [„góry”] wydłużają dźwięki słowa „down” ([„And down we went / In the mountains”), „Pędziliśmy w dół / O, w górach”), i gdzie słowo „there” [„In the mountains, there you feel free”) jednocześnie popycha rytm do przodu i sugeruje miejsce, nie do końca tu, gdzie duch jest wolny, słyszę głos, który szuka oswobodzenia i odnajduje „tam”, w związku z ziemią, tymczasową wersję swobody.

Nie wyklucza to podstępnych sugestii z początku utworu, które są wyraźnie słyszalne w „kamiennych rumowiskach” [„stony rubbish”) następnych wersów: nie eliminuje skłonności jednostki, a może nawet całej cywilizacji, do „małego życia” [„little life”), do bezmyślności i rozrywki. Jednak owe wersy nie są jedynie lamentem czy satyrą na duchowe otępienie. Reverdi, które nawiązują do słynnych początkowych wersów *Opowieści kanterberyjskich* Geoffreya Chaucera⁸, nie zostanie uciszone, życie nieustannie przebiega do przodu. Właśnie w tym słyszalny jest impuls wiersza: w pragnieniu życia, w drzeniu przestraszonego dziecka, w powracającym deszczu, w wiośnie i lecie, które pojawia się niespodziewanie. W zasadzie nic nie jest oczywiste. Czytelnik musi usłyszeć wiele

⁸ Na temat początkowych wersów *Opowieści kanterberyjskich* zob. artykuł Małgorzaty Grzegorzewskiej *Słowo poczęte, plód poroniony? Poezja T. S. Eliota wobec tajemnicy Wcielenia* w niniejszym tomie, s. 285.

sposobów, na które zdania chcą być słyszane. Jeśli w górach bylibyśmy bezpieczni, czy powiedzielibyśmy, że czujemy się wolni, a nie że jesteśmy wolni? Być może tak, ponieważ poczucie wolności również w jakiś sposób stanowi jej część. Czy też może powiedzielibyśmy „człowiek czuje się wolny”, a nie „czuję się wolny”? I znów, być może tak, jeśli owa wolność dałaby nam także uwolnienie się od ego. Wsłuchiwanie się w najcichsze nuty pisania nie jest rezultatem jakichś modernistycznych sztuczek ani smutną oznaką nieskończonego nadmiaru znaczenia. Przeciwnie – przygotowuje czytelnika, tak jak przygotowało poetę, na złożoność sytuacji, która w żaden sposób nie może prowadzić do zbawienia bez odpowiedniego, mozolnego i bezwzględnie zanurzenia się w niebezpieczeństwie i zasoby języka. A nieznanym terenem, gdzie rozgrywają się początkowe sceny poematu, oraz to, że nie wiemy, kim są ludzie, o których mowa, sugerują obcość doświadczenia, które mogłoby wyzwolić czytelnika z ziemi jałowej.

2.

Wysłuchując się w początkowy fragment, czytelnik usłyszy echa poezji staroangielskiej w czterech akcentach, które dominują w sześciu z pierwszych siedmiu wersach:

April is the cruellest month, breeding
 Lilacs out of the dead land, mixing
 Memory and desire, stirring
 Dull roots with spring rain.

[Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień. Wywodzi
 Z nieżywej ziemi lodygi bzu, miesza
 Pamięć i pożądanie, podnieca
 Gnuśne korzenie sypiąc ciepły deszcz].

Jak pisałem w *Le Génie de la poésie anglaise* [*Geniusz poezji angielskiej*]⁹, Eliota wyraźnie pociągał ten element prozodii anglosaskiej.

⁹ M. Edwards, *Le Génie de la poésie anglaise*, Paris 2006.

Można odnaleźć go w też początkowych wersach *Miłosnej pieśni*
J. Alfreda Prufrocka:

Let us go then, you and I,
 When the evening is spread out against the sky
 Like a patient etherised upon a table

[Cóż zatem, pójdź ze mną
 Tam, gdzie wieczór rozpięty pod kopułą ciemną
 Jak chory pod eterem na stole]

oraz na początku *Czterech kwartetów*:

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future

[Czas obecny i czas miniony
 Obecne bodaj są zarazem w przyszłym czasie]

a także w ostatnim kwartecie:

Midwinter spring is its own season
 Sempiternal though sodden towards sundown,
 Suspended in time, between pole and tropic

[Przedwiośnie to swoista pora,
 Wieczna skorupa pod zachód rozmiękła,
 Między biegunem a zwrotnikiem czas]

oraz w *Sweeney Agonistes*:

DUSTY: How about Pereira?
 DORIS: What about Pereira?
 I don't care.
 DUSTY: You don't care!
 Who pays the rent?
 DORIS: Yes he pays the rent

[DUSTY: A co z Pereira?
 DORIS: Bo co z Pereira?
 Wszystko mi jedno.

DUSTY: Wszystko ci jedno?
 A kto płaci czynsz?
 DORIS: No on płaci czynsz].

Wers stosowany przez poetów staroangielskich do organizacji rytmów i dźwięków w języku przetrwał inwazję normañską i można go usłyszeć w dzisiejszej angielszczyźnie, tej anglosasko-francuskiej hybrydzie, oraz w poezji opartej na kombinacji akcentów i sylab. Przeziara on w wielu pentametrach jambicznych, w tym tych najsłynniejszych:

To be or not to be, that is the question.
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune
 Or to take arms against a sea of troubles.

[Być albo nie być – oto jest pytanie.
 Kto postępuje godniej: ten, kto biernie
 stoi pod gradem zjadłych strzał losu,
 Czy ten, kto stawia opór morzu nieszczęść¹⁰].

Słyszalny jest w prozie angielskiej – wyraźnie wybrzmiewa w modlitwie *Ojcze nasz* w tłumaczeniu z 1611 roku (w Biblii i modlitewniku *Book of Common Prayer*: „Our Father, which art in heaven [...] Thy kingdom come. Thy will be done [...] Give us this day our daily bread” – „Ojcze nasz, któryś jest w niebie [...] Przyjdź królestwo Twoje. Bądź wola Twoja. [...] Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj”). W początkowych wersach *Ziemi jałowej* pobrzmiewają silne akcenty dawnego języka oraz aliteracja, która występuje nie tak często, jak w poezji staro- czy średnioangielskiej, lecz na tyle wyraźnie, aby wzmocnić echo: „Lilacs out of the dead land [...] Dull roots with spring rain. / Winter kept us warm” [„Z nieżywej ziemi łodygi bzu [...] Gnuśne korzenie sypiąc ciepły deszcz / Zima nas otulała i kryła”]. Wers, który jako pierwszy odrzuca skupienie pełne napięcia, obecne na początku wiersza, przestrzega starej zasady spółgłoskowej: w oryginale dwa początkowe [s] w pierwszej połowie wersu

¹⁰ W. Shakespeare, *Hamlet*, [w:] *Tragedie i Kroniki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2012, s. 307.

przywołane są ponownie przez jedno początkowe [s], wymówione nieco inaczej w drugiej połowie: „Summer surprised us, coming over the Starnbergersee” [„Zaskoczyło nas lato, idąc na Starnbergersee”]. To nie jest wyłącznie techniczny niuans; w dobrym wierszu nic nie jest wyłącznie techniką. Sięganie do najstarszych tekstów w języku angielskim – do *Hymnu stworzenia* Caedmona z Whitby czy wierszy *The Ruin* i *The Wanderer*, co stanowi typowy dla *Ziemi jałowej* element uporczywego i systematycznego poszukiwania początków – oraz umiejscowienie wiersza w długiej, nieprzerwanej tradycji wsłuchiwania się w angielszczyznę i jej artystycznego organizowania, składają się na znaczenie tych początkowych wersów i otwierają tkwiący w nich głęboki niepokój na stałość tradycyjnej prozodii.

Podobnie liczne pentametry jambiczne i heksametry tworzą, jak sądzę, nie tyle utraconą przeszłość, ile obecną możliwość, tę elokwencję, której nie niszczy ziemia jałowa, a która spogląda poza fragmentaryczność i rozpad. A co powiemy o heptametrze pod koniec *Śmierci w wodzie*?

Gentile or Jew

O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

[Żyd czy też poganin,

Ty, który kręcąc kołem słuchasz, jak wiatr grzmi,
Zważ: i Phlebas piękny był niegdyś, wysoki jak ty].

Końcowy heptametr, który Eliot być może podpatrzył u Johna Donne’a, przewyższa energią poprzedni wers nie tylko ze względu na swą długość, lecz także radość wywołaną wysiłkiem i ekscytacją żeglowania, dzięki temu, że kończy wiersz afirmatywnym „piękny” i „wysoki”. Jego rytmiczna siła nie zostaje w żadnym wypadku zniesiona poprzez wyzwanie, by rozważyć śmierć Phlebasia i bezbronność jego piękna i sylwetki w wersach, w których zwrot „ty” jest niewątpliwie wyraźniejszy niż w źródle Eliota, czyli *Dans le Restaurant*. Podobnie, końcowy oktometr jambiczny w wersie 384: „And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells” [„I śpiewy z pustych cystern, studni wyczerpanych”] ożywa w wysiłku, by zatryumfować. Poprzedzające wersy proponują niejako koszmarną

wizję: „And bats with baby faces in the violet light” [„Nietoperze o twarzach niemowląt w powietrzu się niosły / Fioletowym”], częściowe zespolenie miejsc i momentów: wieże dzwonią „wspomnieniem dzwonów”, przypominając dzwony londyńskie, na przykład dzwony Saint Mary Woolnoth, które wybijają „godziny”, zamiast pozwolić im zapaść się w spękaną ziemię; wieże „odwrócone w dół” przechodzą od koszmaru do wizji przedziwnej perspektywy, gdy zostają przedstawione jako odbicia w wodzie. Przedłużenie ostatniego wersu jest niezbędne, nie tylko aby wydobyć niepokój tego fragmentu, wzmocnić jego brzmienie „w pustych cysternach i w studniach wyczerpanych” i pokazać dudniący pogłos „śpiewu”, lecz również po to, by w jego energii życiowej (*élan*) czytelnik usłyszał, jak mocny jest ten śpiew, skoro tak wiele unieważnia. Śpiew, który po części jest śpiewem samego poety, przemierzającego ziemię jałową podczas pisania *Ziemi jałowej*, powraca dwa wersy później w „śpiewie” traw, mimo iż wybrzmiewa w tak samo „pustej” kaplicy.

Obok bardzo angielskich akcentowanych wersów i jambów, słychać synkopowany rytm amerykańskiego jazzu, wyraźny we *Fragmencie Agonu ze Sweeney Agonistes*:

SWEENEY: Birth, and copulation and death.
That's all, that's all, that's all, that's all,
Birth, and copulation, and death.

DORIS: I'd be bored.

SWEENEY: You'd be bored.
Birth, and copulation, and death.

[SWEENEY: Rozród, spółkowanie i śmierć.
To wszystko, wszystko, wszystko, wszystko
Rozród, spółkowanie i śmierć.

DORIS: Znudziłoby mi się.

SWEENEY: Znudziłoby ci się.
Rozród, spółkowanie i śmierć].

Podobny krótki *ragtime* niepokojąco rozbrzmiewa w *Ziemi jałowej*:

O O O O that Shakespeherian Rag –
It's so elegant
So intelligent.

[O O O ten rag-time szekspirowski
Taki elegancki, taki na poziomie].

Virginia Woolf odnotowała w dzienniku impresje z zamkniętego odczytu Eliota następująco: „Śpiewał go [poemat *Ziemia jałowa*], melorecytował i rytmizował”¹¹. Co prawda zauważa również, że Mary Hutchinson „słyszała to ciszej”. To, jak czytelnik słyszy te wersy, zależy od wielu rzeczy. Ja słucham ich z przyjemnością, myśląc o zwinnych manewrach poety; inni słyszą nieodpowiedzialne podniety epoki jazzu. Niepokój może być głębszy. Czy to fantazja pozwala usłyszeć „O! O! O!” Otella, wypowiedane, gdy ten podejrzewa, a później gdy już wie, że skrzywdził Desdemonę? Wersy Eliota, w których cierpiąca kobieta (przypuszczalnie) mówi do mężczyzny: „Źle z moimi nerwami tej nocy” [„My nerves are bad tonight”], lecz ten zatrzymuje odpowiedzi dla siebie, mają swe źródło, według wszelkich ustaleń, w poczuciu winy, jakie poeta odczuwał wobec swojej żony. Eliot dodał „O O O O” do hitu ze słynnej broadwayowskiej rewii *Ziegfeld Follies* i przekształcił być może krzyk Otella w *ragtime*, dołączając końcowe „O”¹², rozdarte pomiędzy przerażeniem a głośnym, synkopowanym wzburzeniem.

Lecz ja wciąż słyszę, jak ten krótki dźwięk innego rytmu i innego stanu emocjonalnego w błyskotliwy sposób stanowi część działania wiersza, tego nieustannego odpierania negatywnych sił, które Eliot widzi, czuje i częściowo oddaje dzięki pomysłowości swej poezji. Podobnie dzieje się i w tym fragmencie:

O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water.

[Nad panią Porter i nad córką jej
Błyszczący księżyc wschodzi
A one myją nogi
W sodowej wodzie].

¹¹ V. Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915–1942*, oprac. A. O. Bell, wstęp Q. Bell, przeł. M. Heydel, Kraków 2007, s. 109.

¹² W tłumaczeniu Pomorskiego: „O O O O ten szekspiracki szlagier” (T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 59).

Jeśli skupimy się na odniesieniu do choroby wenerycznej, którą przywołują powyższe wersy, tworzące wizję jarmarcznych zalotów, nie będziemy mogli delektować się brzmieniem australijskiego akcentu (dzięki przypisowi Eliota można się domyślić, że to ballada australijska). Eliot wsłuchuje się w mowę, a w akcencie *cockney* przyjaciółki Lil, okraszonym wtrętami „jej mówię”, „powiedział”, „ona mówi”, słyszy dźwięki, a także jednocześnie słyszy i (z pomocą żony¹³) tworzy rytmy:

I can't help it, she said, pulling a long face,
 It's them pills I took, to bring it off, she said.
 (She's had five already, and nearly died of young George.)
 The chemist said it would be all right, but I've never been the same.
 You are a proper fool, I said.

[Nic na to nie poradzę, ona mówi i robi minę,
 To te pigułki, co brałam, żeby to spędzić, mnie mówię
 (Miała to już pięć razy, raz omal że nie umarła),
 Aptekarz mówił, że głupstwo, ale potem czułam się podle.
 Ty jesteś lepsza wariatka, jej mówię].

W tym ujęciu, fragmenty i strzępki obcego języka – „*Oed' und leer das Meer*”, „*Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!*”, „*Dajadhwam*” – choć nie tracą nic z mocy, która pozwala wprawiać w zakłopotanie, zwiększają możliwości mowy i sugerują niezliczone dźwięki słyszalne w mówiącym głosie.

3.

Jeśli czytelnik wsłucha się w *Ziemię jałową*, usłyszy, jak Eliot głęboko wsłuchuje się w źródła poezji w języku angielskim. Usłyszy, jaką poeta czerpie przyjemność i jaką przyjemność daje w zakończeniu wersu, momencie pełnego ryzyka i możliwości, gdzie poezja w geście, który pozostaje tajemnicą, wyswobadza się wreszcie z prozy przez dyscyplinę wersyfikacji. Słyszy żeńskie zakończenia, często pogrupowane, niezmiennie dokładnie przemyślane. Bądź też zakoń-

¹³ Uważa się, że pierwsza żona Eliota, Vivienne Haigh-Wood Eliot, zasugerowała dwa końcowe wersy *Gry w szachy*.

czenia, gdzie dwie akcentowane sylaby koncentrują energię wersu i dramatyzm chwili:

Ganga was sunken, and the limp leaves
Waited for rain, while the black clouds

[Woda w Gangesie opadła i bezwładne liście
Czekały deszczu, kiedy czarne chmury]

lub podkreślają kumulujące się zagrożenie:

And here is the one-eyed merchant, and this card

[A tutaj jednooki handlarz, a ta karta]

albo przykuwają ucho do możliwości nietypowego wyrażenia, by zmienić nasze postrzeganie rzeczywistości:

The brisk swell
Rippled both shores

[Gwałtowna węża
Brzegi uniosła].

Czytelnik słyszy też zakończenia, gdzie użyty w ostatnim słowie dźwięk zapowiada rozpoczęcie kolejnego wersu:

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble [...]

I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.

Under my feet. After the event
He wept.

[Krzeseł, w którym siedziała, jak błyszczący tron
Żarzyło się na gładkim marmurze (...)]

Ja, którym siedział u tebańskich bram,
Któremu zmarli ślali powitanie.

Pod stopami. Gdy stało się, po cóż tu rozmowa?
Płakał].

Czytelnik ponownie czuje rozsmakowanie Eliota w uporczywym rytmie, jaki język angielski zachował ze swych germańskich źródeł – rytmie, który inspirował także Gerarda Manleya Hopkinsa – gdy zauważy trzy akcentowane sylaby umieszczone obok siebie, jak pod koniec poniższego wersu:

Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell

[Zapomniał krzyki mew i morza kołysanie]

lub na końcu trzech kolejnych wersów:

White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat's foot only

[Na niskim, mokrym gruncie białe, nagie ciała,
Kości leżą na niskim, dusznym, suchym strychu,
I tylko szczur, grzechocząc w nich, przerywa ciszę].

Czytelnik dostrzega też zachwyty poety spółgłoskową złożonością języka angielskiego, możliwością wychwycenia piękna i mocy w tym, co mogłoby być trudną do wymówienia brzydota, jak w przypadku zacytowanego wyrażenia „brisk swell” [„gwałtowna wełna”] lub „the last fingers of leaf / Clutch” [„ostatnie palce liści / Lgną”], a nade wszystko w poniższym fragmencie:

Inexplicable splendour of Ionian white and gold.

[jońskiej bieli i złota niepojęt(a) chwał(a)]¹⁴.

Powyższy fragment wiersza przywołuje zwyczajne piękno i prostą satysfakcję dla uszu w wersach „jak miłym głosem bżyka mandolina” [„pleasant whining of a mandoline”] oraz „gwar i brzęk” [„a clatter

¹⁴ Przekład Pomorskiego za: T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 65.

and a chatter”], dochodzące z baru. Niezwykle piękno – „niezrozumiałe” w każdym tego słowa znaczeniu, umiejscowione w kościele, poświęcone męczennikowi – przywodzi na myśl nie tyle wspaniałość starożytnej Grecji czy siedemnastowiecznej Anglii, ile obecną możliwość, jakąś obcość, dzięki której sztuka, religia i śmiałość nagłego porywu wybiegają poza obecne w wierszu nagromadzenie jałowości. Czytelnik przechodzi od piękna doczesnego do ulotnego przebłyску piękna „niepojętej chwały”, należącej jakby do innego świata. Przymiotnik „niepojęty” może przywoływać „nietykalny” z poprzedniego fragmentu, który podobnie nagle otwiera się na pokusę, na obietnicę czegoś równie odległego, co pociągającego. Przemieniona w słowika Filomela zyskuje swój „nietykalny głos” w następstwie gwałtu i obcięcia języka przez Tereusa, „króla barbarzyńcę”, gdzie rdzeń słowa „barbarzyńca” (od „bar-bar”, czyli wydający bezsensowne, niezrozumiałe dźwięki), zachowuje pierwotne znaczenia jąkania się, niemożności mówienia; mit ogniskuje więc zarówno lęk poety przed utratą mowy, jak i poszukiwanie idealnego, niezniszczalnego głosu.

Przyjemność, jakiej dostarcza przyglądanie się potencjałowi słów przekształcanych w poetyckim języku Eliota, służy nie tylko temu, by się nią delektować, choć to rzeczywiście przyjemność. Kontynuacja wersu, który zacytowałem na początku: „Ponieważ sprawą naszą była mowa, która zmusza” [„Since our concern was speech, and speech impelled us”] brzmi:

Do oczyszczania dialektu plemienia,
A umysł do refleksji oraz przewidywań¹⁵

[To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight].

Eliot zmienia wers Mallarmégo z *Le Tombeau d'Edgar Poe* [*Nagrobek Edgara Poe*], „jak znaczenia / Czystsze słowom plemienia dawał anioł ongi” [„Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”]¹⁶, co

¹⁵ T. S. Eliot, *Little Gidding*, przeł. K. Boczkowski, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 323–324.

¹⁶ S. Mallarmé, *Nagrobek Edgara Poe*, przeł. M. Jastrun, [w:] *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, oprac. M. Jastrun, BN II, 146, Warszawa 1965, s. 182.

wyraźnie widać w powyższym fragmencie. Przekierowuje oczyszczanie języka proponowane przez Mallarmégo w imię idealnej czystości – czystości idei, *l'idée* – na etyczne i ontologiczne oczyszczenie osoby, na uznanie przeszłości i przyszłości za obecne naraz w teraźniejszej świadomości i sumieniu, na osąd, jaki narzuca przeszłość, i powagę, jakiej wymaga przyszłość.

Oczyścić i poddać próbie ognia język, którym posługuje się czytelnik, i jego sposób mówienia – to znaczy uważnie wsłuchać się w relacje pomiędzy słowami, pomiędzy tym, co nazywają i co poetycko przemianowują, pomiędzy dźwiękami i rytmem zdań a ożywczym ruchem nowych emocji i myśli, pomiędzy niecodzienną składnią poezji a organizacją „ja” i jego losów, tak, aby dyscyplinować, zgodnie z tym, co czytelnik uzna za słuszne, zarówno poetę, jak i jego głos, aż cała jego mowa stanie się w wierszu *mot juste*. Aby odsłonić zło i przeciwstawić się mu wszelkimi sposobami. Eliot powie o Laforgue’u: „on pierwszy nauczył mnie, jak mówić” (nie zaś: „nauczył mnie, jak pisać”), a o Yeatsie – „od początku pisał i myślał o swojej poezji w kategoriach mowy”. Dla Eliota mowa oznacza więcej niż słuchanie dźwięków języka, rozróżnianie i komponowanie rozmaitych tonów konwersacji i otwieranie poezji na współczesną rozmowę. Mówienie jest istnieniem i jeśli zdamy sobie sprawę z tego, że poecie najbardziej idzie o mowę, to zmieni się kierunek naszego myślenia o poezji. Zrozumiemy, że nie można mówić, iż poetę interesuje miłość, wolność, wiara, w oderwaniu od problemów poszukiwania odpowiedniego głosu; nie można też mówić, iż poeta bada język i formę w sposób niezwiązany z trudem istnienia. Artykuł Eliota zatytułowany *That Poetry is Made with Words* [Bo poezja stworzona jest ze słów], który ukazał się w 1939 w *The New English Weekly*, stanowi wyzwanie dla wszystkich poetów: „Nieustanna uwaga, żarliwe, niesłabnące oddanie językowi, to pierwsza świadoma troska poety”. Eliot stawia również przed czytelnikiem zadanie, aby był, dla czystego sumienia, tak samo uważny wobec języka, jak poeta. Zakłada, że zajmuje nas język, ponieważ jest on precyzyjną formą samoświadomości, a także stanowi o relacji z obcością innych i innością świata.

Taka „oczyszczona” poezja nie ma nic wspólnego z „czystą poezją”: współgra wręcz z nieczystą poezją – i według mnie takowej wymaga – przemieszana jak życie i gotową zaakceptować wszystko to, czego od naszego doświadczenia i języka oczekuje właściwe dzia-

łanie wiersza. Wersy, które zostały napisane dwadzieścia lat po *Ziemi jałowej*, pochodzą z *Little Gidding*, lecz sugerowany w nich ogromny wysiłek jest już widoczny we wcześniejszym tekście – niektórzy twierdzą wręcz (choć uważam, że niesłusznie), że jeszcze bardziej widoczny niż w *Czterech kwartetach*. Język Eliota zostaje oczyszczony w taki sposób, że słycać w nim różnorodne, sprzeczne aspekty doświadczenia, wiele stron „pytania przytłaczającego” – które można posłyszeć w licznych indagacjach *Ziemi jałowej* – jakby niestrudzenie szukał drogi poprzez i poza nimi. Złożoność tego języka, którą zobaczyć można na przykładzie wielu powtórzeń w angielskim oryginale (słodka Tamiza płynie miękko [„Sweet Thames, run softly”] i sznur „pełznął miękko między źdźbłami trawy” [„A rat crept softly through the vegetation”], cień „wstaje na twoje spotkanie” [„your shadow at evening rising to meet you”] i połysk klejnotów „igrał na spotkanie” odbitego światła świecy [„The glitter of her jewels rose to meet it”]) podkreśla złożoność istnienia, każdej myśli i emocji w świecie, który Eliot wkrótce uzna za upadły, a w którym nasze początki są bezsilne. Słynne słowa zaraz na początku utworu, „Rzec nie potrafisz” [„You cannot say”] oznajmiające, że wiersz będzie zmaganiem o osiągnięcie zrozumienia, a także zmaganiem o znalezienie głosu, który sprawi, że takie zrozumienie stanie się możliwe, znajdują kontynuację we fragmencie zdania złożonego umiejscowionego po przecinku, który wymusza pauzę: „ni zgadnąć” [„or guess”]. Dzięki „zarliwej, niesłabnącej” pracy słów, poeta i czytelnik osiagają „gotowość”, a także stają się znacznie bogatsi.

4.

Poprzez stwarzanie głosu i oczyszczanie mowy wiersz nieustannie bada jaźń. Pod koniec eseju *Zadania poezji* Eliot pisze: „nasze życie bowiem jest na ogół nieustanną ucieczką od siebie samych, a także od widzialnego i odczuwalnego świata”¹⁷. Druga ucieczka zaskakuje: czyż nie spodziewalibyśmy się po nim, że w 1933 będzie żałował ucieczki od niewidzialnego, duchowego świata? Bardziej niż tego, że będzie tak mocno poruszony porażką, która odnosi się do świa-

¹⁷ T. S. Eliot, *Zadania poezji*, przeł. M. Heydel, [w:] T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel i in., Kraków 1998, s. 63.

ta zmysłów? Możemy założyć, że wielokrotne odkrywanie wciąż na nowo tych właśnie wymienionych „głębszych, nienazwanych uczuć”, tworzących „substrat naszej egzystencji”, wiąże się z jednoczesną świadomością wszystkiego, co nami nie jest. Jestem przekonany, że Eliot ma rację: bez przerwy wybieramy ucieczkę w sytuacji, gdy spotkanie ze sobą i ze światem takimi, jakimi naprawdę są, wiąże się ze znacznym niebezpieczeństwem. Kolejna niespodzianka czeka w następnym zdaniu: „Ale wszystko, co tu mówię, jest tylko powtórzeniem spraw oczywistych dla ludzi, którzy poezję czują i którzy analizują swoje odczucia”¹⁸. Wcale nie jest pewne, że odbiorcy mają świadomość tej wiecznej ucieczki, lecz pisząc to zdanie, Eliot pozwala nam zobaczyć, że celem jego poezji jest zgłębianie „ja” i uważne zajmowanie się światem, z którego się wywodzi.

Ziemię jałową należy przemierzać, a nie tylko doświadczać owego stanu świata nowoczesnego i nowoczesnej duszy (choć wiele osób wciąż odczytuje ten wiersz jako melancholijny, tchnący śmiercią, a ponieważ czytelnicy rozumieją poezję według tego, jak ją postrzegają, mogą mieć słuszność). Ziemia jałowa zdaje mieścić się gdzieś pomiędzy przebłyskami Edenu i złotego wieku, w prawdziwej lub wymaginowanej przeszłości, a aluzjami i stwierdzeniami, które pojawiają się głównie pod koniec wiersza, otwierającymi go na przyszłość. Wiemy, że Eden obecny jest w „leśnej scenie” [„sylvan scene”]¹⁹, która natychmiast przeradza się w przedstawienie losu Filomeli; również tytuł poematu może sugerować złoty wiek, w możliwym odniesieniu do *paese guasto* Dantego – kraju jałowego z czternastej pieśni *Piekle*, w który przeobrażona została wyspa idyllicznie rządzona przez Saturna. Zmartwychwstanie przywołane jest za pomocą wielu różnych symboli: od bulw i innych „trupów”, które mogą wyrosnąć spod ziemi, poprzez wskrzeszonych bogów wegetacji, aż po Jezusa, który chodzi po Ziemi, kierując się ku małej wiosce, niewyobrażalnie, na nowo żywy. Wiersz jest niejednoznacznie religijny – jego wymiar religijny jest dziwny i niepokojący; dobrze, gdyby cała poezja religijna taka była.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ „Sylvan scene” Eliota nawiązuje do „sylvan theatre” [leśny teatr], jak określa raj John Milton (*Raj utracony*, księga IV, w. 187–188, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1986, s. 89) (przyp. tłum.).

Od samego początku „ja” jest niestałe. Wystarczy posłuchać różnicy pomiędzy niniejszymi wersami wiersza *The Death of Saint Narcissus* [Śmierć św. Narcyza] z tomu *Poems Written in Early Youth* [Poezje młodzieńcze]:

Your shadow sprawling over the sand at daybreak, or
Your shadow leaping behind the fire against the red rock

[Twój cień na piasku rozciągnięty o świcie, czy
Twój cień za ogniem tańczący na czerwonej skale]

a ich odmienioną wersją włączoną do *Ziemi jałowej*:

Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you

[Od twego cienia, który rankiem podąża za tobą,
I od cienia, który wieczorem wstaje na twoje spotkanie].

„Podążanie” porannego cienia samo w sobie budzi grozę, a dodatkowo ta niestrudzona pogoń wzmocniona jest przez powtórzenie dźwięków w zwrocie „striding behind” [„podąża za tobą”]. Jednakże wieczorny cień nie podąża za idącym, lecz wstaje przed nim; złowrogo wydłuża się, jak jakiś duch, jakiś byt niezależny od „ja”, i wychodzi mu naprzeciw, jakby szedł w przeciwnym kierunku i wyzywał czytelnika, by ów wejrzał w to dziwne podobieństwo i inność. Choć Eliot nie wprowadza jakichkolwiek elementów nadprzyrodzonych ani nawet niezwykłych, stwarza osobliwy moment samowiedzy. „Ja” staje się tu niewygodną niewiadomą pomiędzy dwiema ciemnościami, które powstają z relacji pomiędzy fizyczną obecnością a słońcem i przybierają kształt ludzki; być może jako oznaka związków pomiędzy własnym „ja” i światłem. Ruch bowiem zmierza na wschód: nie ku zachodzącemu słońcu i śmierci, lecz ku wschodzącemu słońcu i możliwości odrodzenia. Czytelnik czuje niepokój, gdyż nie wie, kim w tym fragmencie są „ty” i „ja”: według logiki, która niekoniecznie obowiązuje przy czytaniu poezji, może to być Bóg i człowiek, do którego On się zwraca: człowiek, który jednakże nie jest prorokiem. Mogą to również być dwie świadomości, na które czytelnik rozdziela się w akcie autorefleksji, gdy zwraca się do siebie – jednak w tej po-

dróży, której celem, jak dowie się czytelnik, jest Jerozolima z Ewangelii i Indie z Wed, zdaje się tkwić sens. Nawet widmowe dwie jaźnie – z których druga, która podnosi się, by wyjść czytelnikowi na spotkanie, może być jaźnią prawdziwą, niebezpieczną i wciąż nieodkrytą – są „różne” od tego, co „ja” proponuje pokazać: „strach w garście popiołu” [„fear in a handful of dust”]. Dźwięk słowa „strach” wydobywa na powierzchnię to, co poczuł czytelnik, gdy napotkał cienie, i dodaje teraz kolejne źródło lęku: oto umiera i musi zmierzyć się z tym, co go czeka po śmierci. Słyszy także echo wcześniejszych wersów: „brał mnie na saneczki, / A ja się bałam” [„he took me out on a sled, / And I was frightened”]. Podobnie jak w całym wierszu, Eliot otwiera tutaj różne perspektywy: strach dziecka pędzącego w dół ośnieżonym wzgórzem stanowi wyraz uniesienia życiem; strach dorosłego przed niekompletną rzeczywistością „ja” i przed litościwie destrukcyjnym, widmowym „ja”, którym czytelnik musi się stać, jest zaś powiązany ze świadomością tego, co w życiu ważne.

„Ja” jest niestałe również we fragmencie o „trzecim”, który „idzie tam, gdzie ja i ty”²⁰ [„on the other side of you”], a który tylko wówczas jest widoczny, gdy unika się patrzenia w jego kierunku. Ten fragment oparty jest, jak wiemy, na opowieści uczestników wyprawy na Antarktykę, których prześladowało złudzenie, że towarzyszy im jakaś osoba, a także na historii dwóch uczniów idących do Emaus, nieświadomych, że dołączył do nich zmartwychwstały Chrystus. To kolejny fragment z serii „ja – ty” – „Kiedy liczę, jesteście tylko ja i ty” [„When I count, there are only you and I together”] – w którym trzecia osoba (mężczyzna lub kobieta) wydaje się po części innym „ja”, czekającym, aby wkraść się w świadomość. Ponownie czytelnikowi ukazuje się groźna wizja: Eliot kojarzy postać w kapturze z Wisielcem z tarota, co słyhać kilka wersów niżej we frazie: „hordy w ostrych kapturach gnające” [„hooded hordes swarming”]. Owe hordy są przerażające, zakapturzony obcy – równie przerażający, a dodatkowo jest bliższy czytelnikowi niż one. Postrzegana na obrzeżach jaźni, ta tajemnicza (*numinous*) obecność z pewnością jest złowroga, choć może też okazać się uzdrawiająca.

²⁰ W przekładzie Pomorskiego: „jest przy tobie u drugiego boku” (T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 69).

A co z powtarzającymi się fragmentami, zawieszonymi pomiędzy życiem a umieraniem?

I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing.

[ja nie mogłem już
Mówić i ćmiło mi się w oczach, i nie byłem
Żywy ani umarły. Nie wiedziałem nic].

Speak to me. Why do you never speak. Speak.
[Mów do mnie. Czemu ty nigdy nie mówisz? No mów].

„Are you alive, or not?”
[„Czy jesteś żywy, czy nie?”].

We who were living are now dying
With a little patience.

[Którzyśmy żywi byli teraz umieramy
Cierpliwości tylko odrobinę].

„You know nothing? Do you see nothing?”
[„Czy nie wiesz nic? Czy nie widzisz nic?”].

Jeśli czytelnik wsłucha się w pierwszą część wiersza: *Grzebanie umarłych*, zda sobie sprawę, jak bardzo to odwołanie, paradoksalnie, stanowi otwarcie się na życie. Pierwsze słowa *Obrządku grzebania zmarłych* w anglikańskim *Modlitewniku powszechnym* brzmią: „Ja jestem zmartwychwstaniem i życiem”, kolekta końcowa jest modlitwą o zmartwychwstanie, a słowa kapłana, który powierza ciało ziemi, brzmią: „proch do prochu w niezachwianej i pewnej nadziei zmartwychwstania na życie wieczne” [„dust to dust; in sure and certain hope of the Resurrection to eternal life”]. W dalszej części czytelnik słyszy coś jeszcze poza „garstką prochu”. Kontynuacja początkowego czytania z anglikańskiego oficjum za zmarłych brzmi: „kto we Mnie wierzy, ma życie wieczne”, słowa przywołane także w końcowej kolekcie: „Kto we Mnie wierzy, choćby i umarł, żyć będzie”. Liturgia w *Modlitewniku* podpowiada, jakie jest idealne, a być może i realne zakoń-

czenie podróży przez ziemię jałową, a Eliot wyraźnie zastanawiał się nad tą przedziwną liturgiczną kolokacją życia i śmierci. Interesował się przede wszystkim stanem, w którym nie jesteśmy ani żywi, ani martwi; chwilą ekstazy, zatracenia siebie, zapatrzenia „w serce światła” [„into the heart of light”]. Wspomnienie Conradowskiego *heart of darkness* [jądra ciemności] zakłóca jednak nieuchronnie ten stan ekstatycznego zapatrzenia. Warto też pamiętać o widoku Szatana w otchłani piekieł Dantego (*Piekieło*, pieśń XXXIV), który mówi: „Anim padł martwy, anim został żywy”²¹, a jest pozbawiony jednocześnie życia i śmierci. Zobaczyć zbyt wiele – największe dobro bądź największe zło – to być zawieszonym poza przymierzem życia. Dla Eliota ważniejsze jest bardziej bezpośrednie doświadczenie, objawiające się na przykład w pełnej poczucia winy niepewności mężczyzny, który nie potrafi odpowiedzieć zdenerwowanej kobiecie, ponieważ zwyczajnie nie wie, czy jest żywy, czy martwy. Zdaje mi się to głęboką diagnozą kondycji ludzkiej w upadłym świecie, uwikłanej w sprzeczność pomiędzy tym, co Bóg mówi o jedzeniu zakazanego owocu do Adama: „na pewno umrzesz” a słowami węża skierowanymi do Ewy: „na pewno nie umrzecie”. Uczucia, że ktoś żyje, a jednocześnie jest martwy, że ktoś jest martwy, a jednak żyje, wydają się stanowić sedno, determinujące poszukiwania *Ziemi jałowej*.

W ostatecznym zestawieniu życia ze śmiercią – „Którzyśmy żywi byli teraz umieramy / Cierpliwości tylko odrobinę” – wydaje się, że przekroczony został pewien próg. Rozpoznanie, że życie jest umieraniem, doprowadziło do świadomości tego, czym umieranie mogłoby się stać po takim rozpoznaniu: umieraniem starego „ja”, nauczeniem się, skromnie mówiąc, odrobiny cierpliwości, dzięki której moglibyśmy zrozumieć, że umieranie jest drogą do rzeczywistości po nierzeczywistym życiu. A także drogą do „domu”. Nawet jeśli czytelnik słucha uważnie, może nie zorientować się, że wiatr, który wieje w stronę domu w pieśni Wagnera [„*frisch weht der Wind / Der Heimat zu*”] przywołany zostaje w innym tonie, gdy Albert, mąż Lil, wraca do „domu” z wojny; lecz pomaga nam wsłuchanie się w słowa wypowiedziane przez Terezjasza:

²¹ Dante, *Boska komedia, Piekieło*, pieśń XXXIV, w. 25, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 172.

At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime.

[Jak do domów unosi wieczorna godzina
I marynarza z niespokojnych mórz
I maszynistkę o herbatniej porze].

Nieważne, jaki efekt wywiera trzeci wers; pierwszy, z jego niespiesznym znamieniem czasu – fioletowa godzina, wieczorna godzina – zapowiada coś ważnego; formalny styl kryjący się za słowem „unosi” [„strives”], a przede wszystkim dwa akcenty spotykające się na granicy wersów w oryginale „strives / Homeward” [„do domów unosi”] sugeruje, jak bliskie sercu wiersza jest pragnienie domu. Uporczywe powtarzanie słów przypominających o domu wzmacnia efekt oraz zapewnia pewien rodzaj rytmu, który Eliotowi wydaje się przyjemny: „i twarze / Wychylały się” [„staring forms / Leaned out, leaning”], „I pełzały w dół głową z poczerniałej ściany” [„And crawled head downward down a blackened wall”], „Obracał się raz w zamku, tylko raz jedyny” [„Turn the door once and turn once only”]. Zwrot „do domów” [„Homeward”] pełen jest tęsknoty, podobnie jak słowo „windward” w wersie: „O you who turn the wheel and look to windward” [„Ty, który kręcąc kołem słuchasz, jak wiatr grzmi”], w którym krąg zataczany przez podmiot nabiera głębszego znaczenia w kontekście całego utworu. Stanie się to jasne, jeśli czytelnik zauważy, że o ile maszynistka wracająca do domu jest niezbędnym elementem opowieści Terezasza, a tyle powrót marynarza oraz personifikacja zmagających wieczornej pory stanowią wątki pozornie nieistotne. „Ja”, blisko związane ze wspomnieniem o „wieczornej godzinie”, jest słyszalne w przywołaniu „cienia, który wieczorem wstaje na twoje spotkanie”. Owa obcość domu, do którego ktoś mógłby powracać jako obce „ja”, w które być może się przemienił, obecna jest od samego początku, od napisania słowa „dom” w obcym języku: *Heimat*.

5.

„Ja” jest wreszcie zgłębiane i oczyszczane przez mowę. W *Trzech głosach poezji* Eliot określa trzeci głos jako ten, który czytelnik słyszy,

gdy „poeta usiłuje stworzyć postać dramatu mówiącą wierszem; gdy mówi nie to, co rzekłby od siebie, ale co powiedzieć może ograniczony osobowością postaci zmyślonej zwracającej się do innej postaci zmyślonej”²². Choć może wydawać się to oczywiste, ten nowy głos jest jednocześnie „głosem poety” i głosem kogoś innego. Aby go uzyskać, poeta musi nauczyć się wyjść poza siebie i wkroczyć w inną świadomość, chociaż jest ona jego własnym wymysłem – jak mówi Eliot o chórze w *Mordzie w katedrze*: „Musiałem dokonać wysiłku, aby utożsamić się z tymi kobietami, zamiast utożsamiać je ze sobą”. Powyższy komentarz różni się znacznie od skargi podmiotu w *Portrecie damy*: „A ja mam szukać przebrania, / Żeby oddać uczucie” [„And I must borrow every changing shape / To find expression”]²³. I mimo, że Eliot pisze o teatrze, i stwierdza, że trzeci głos zaczął wdzierać się do jego uszu dopiero w 1938 roku, już w *Ziemi jałowej* słucha mowy innych i nadaje im głos, który, choć jest zarazem głosem poety, przede wszystkim należy do nich. Na pewien czas staje się mową kobiety o zszarpanych nerwach, z jej urywanymi rytmami, dziwnymi powtórzeniami, agresywnymi, zdesperowanymi pytaniami, tak jak staje się mową przyjaciółki Lil, wypełniającej kadencje niegramatycznej konwersacji poczuciem wyższości i pozornym brakiem współczucia – chociaż, jeśli słuchamy uważniej, możemy uznać jej współczucie za prawdziwe, choć niedelikatne. Trzeci głos poezji może okazać się mało subtelnym, lecz realnym sposobem dotarcia do tego innego, „tego trzeciego, który zawsze wędruje przy tobie” [„the third who walks always beside you”].

Choć Eliot kładzie „nacisk na rozmowę” (by zacytować *Muzykę poezji*), rozmowy w jego wierszach są wyraźnie jednostronne. W pierwszych słowach *The Collected Poems*, Prufrock zwraca się do kogoś „pójdź ze mną” [„Let us go”], lecz nie ma nikogo, kto mógłby mu odpowiedzieć, podobnie jak w *Portrecie damy*, gdzie ktoś mówi do kogoś innego, lecz nie uzyskuje odpowiedzi. W *Ziemi jałowej* czytelnik słyszy, jak ktoś woła do Stetsona i jak trzy córki Tamizy podsumowują swoje życie, tak jakby zwierzały się Dantemu, a zatem także Eliotowi. Słyszy też damę o słabych nerwach, zwracającą się do osoby, która unika odpowiedzi, i przyjaciółkę Lil, mówiącą do

²² T. S. Eliot, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 285.

²³ Przekład Pomorskiego (T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 17).

słuchaczki nie tylko bezimiennej, lecz także niewymienionej. W niektórych momentach ekstremalnej samoświadomości i samostanowienia „ja” występuje w towarzystwie, co jest godne odnotowania, choć ociągałem się, by to odnotować. W dwóch przypadkach, gdy Eliot wyraża w wierszu potrzebę terapii – co mimowolnie zdradza i zarazem starannie ukrywa w odniesieniach do Margate, dokąd został skierowany przez specjalistę na wypoczynek, oraz w aluzjach do Jeziora Genewskiego, na którego brzegu stała klinika, gdzie doktor Vittoz leczył go z abulii – w obu tych przypadkach pacjent mówi głosem innego. W Margate przemawia jako trzecia córka Tamizy: „Nic niczym uwieńczę, / Z niczym połączę / Nic” [„can connect / Nothing with nothing”]; nad Jeziorem Genewskim – jako wypędzeni Żydzi, których skargi dotyczące Babilonu słyhać w zmienionym cytacie z psalmu 137: „Nad wodami Lemanu siadywałem, płacząc...” [„By the waters of Leman I sat down and wept...”]. W każdym z tych wypadków Eliot pisze „ja”, a wiersz sprawia, że jakieś „ja” mówi, lecz poeta jednocześnie jest i nie jest sobą.

Gdy mówiącym „ja” staje się Ferdynand z *Burzy*, wypowiada te niezwykle słowa: „Musing upon the king my brother's wreck” [„Rozmyślając, jak tonął królewicz mój brat”]²⁴. Eliot zapożycza od Szekspira fragment wersu: „Weeping again the king my father's wrack” [„Siedziałem / Na brzegu, płacząc nad utratą ojca”]²⁵. Ferdynand zdaje się już rozmyślać nad tym, co usłyszy w następnej piosence Ariela o swym ojcu, który „W klejnot morza się przemienia”²⁶. Natomiast gdy rozważa możliwość przemienienia „ja”, wprowadza postać brata, jakby chciał, aby ktoś towarzyszył mu w myślach, i jakby w samotności „ja” nie mogło stać się inne i obce, nie mogło samo przemienić się i zostać uratowane. Wyrażenie „mój brat” przeobraża także wcześniejszy atak na czytelnika-hipokrytę, do którego pod-

²⁴ Słowo „brother”, które wypowiada Ferdynand, zaprzecza faktom podanym wcześniej w *Burzy* (przyp. tłum.).

²⁵ W. Shakespeare, *Burza*, [w:] *Komedie*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2012, s. 1319.

²⁶ Tamże. W Szekspirowskim oryginale: „But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange”. W. Shakespeare, *The Tempest*, Act I, sc. 2. Do słowa „strange” (inny, dziwny, obcy) autor artykułu nawiązuje w następnym zdaniu (przyp. tłum.).

miot zwracał się słowami *mon frère* („Ty! hypocrite lecteur!—mon semblable,—mon frère!” z części I *Grzebanie umarłych*).

Najbardziej znamiennym momentem jest jednak ten:

Datta: what have we given?
My friend, blood shaking my heart
The awful daring of a moment's surrender.

[Datta: cóżeśmy dali?
Przyjacielu, potęga krwi w sercu
Przerażająca śmiałość sekundy porywu].

Wiele osób komentowało ostatni wers, lecz jak zinterpretować zwrot „przyjacielu” [„my friend”]? Jeśli czytelnik usłyszy te słowa, wówczas zobaczy, że w momencie, ku któremu zdążyła *Ziemia jałowa* – gdy „ja” odkrywa wreszcie, czego się od niego oczekuje: oto ma się ono poddać (lecz komu lub czemu?) – zanim zakończenie wiersza wyjaśni, jak trudne jest osiągnięcie tego celu – „ja” nie jest samo, pragnie nie być samo i zwraca się do bezimiennego, choć bliskiego przyjaciela. Zwrot „przyjacielu” jest także próbą oczyszczenia tego słowa z zaborczości, jaka charakteryzowała jego użycie w wierszu *Portret damy* [*Portrait of a Lady*], gdzie tytułowa dama jak mantrę powtarza „przyjaciele” i „przyjaźń”, maskując tym uczuciową pustkę.

Gdy czytelnik słucha Eliota, gdy udaje się mu uchwycić jego język oraz owo nieustanne przywracanie czystości słów, którego się podjął, uświadamia sobie działanie poezji – to, czego dokonuje poezja – a wreszcie przekonuje się do „ja”, do odpowiedzialności, jaką poeta rozpoznaje i przyjmuje, i udostępnia czytelnikowi. Słyszy mowę jako głos, który, dzięki zgłębieniu natury słów, pozwala zgłębić naturę „ja”²⁷. To zrozumienie pochodzenia słów w angielszczyźnie, ograniczeń, jakie narzucają, oraz możliwości, jakie oferują poszukującemu „ja”, ma szczególne znaczenie zwłaszcza obecnie, gdy język angielski jest zagrożony (i to nie przez sformułowania zawarte w komentarzach redaktorów *Timesa*, jak w dobie Eliota, lecz przez międzynarodową anglojęzykową, która może go zanieczyścić). Czy-

²⁷ W oryginale nieprzetłumaczalna gra słów: „One hears speech as the sound and the sounding of words and as the sound and the sounding of the self” (przyp.tłum.).

telnik dostrzega wysiłek, jaki podejmuje *Ziemia jałowa*, aby wejść w język innych i umieścić „ja” w decydujących momentach, w relacji do drugiego, zauważa również, że Eliot ostatecznie osiąga w wierszu dwukierunkową konwersację, dialog. I tak oto we fragmencie z *Little Gidding*, w refleksji nad językiem i nad oczyszczaniem języka, jeden z rozmówców znajduje „słowa, o których nie śniłem”²⁸, a inny mówi „zawołałem, / Słyszac głos wołający”²⁹.

Przełożyła Monika Szuba

²⁸ Przekład Pomorskiego (T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 306).

²⁹ Tamże, s. 305.

„NIE DLA MNIE OSTATECZNA WIZJA”¹:

WIERSZE ARIELA T. S. ELIOTA A DOŚWIADCZENIE RELIGIJNE

Wiersze Ariela [*Ariel Poems*] T. S. Eliota sprawiają badaczom problemy. Z jednej strony są to bowiem osobne wiersze okolicznościowe, napisane z myślą o ilustrowanej serii broszur poetyckich wydawnictwa Faber and Faber, z drugiej – stanowią starannie zaplanowaną i zredagowaną część edycji *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* [*Zebrane wiersze i dramaty*] (1969). Badacze analizujący *Wiersze Ariela* często zakładają, że utwory: *Podróż Trzech Króli* [*Journey of the Magi*], *Pieśń dla Symeona* [*A Song for Simeon*], *Animula* i *Marina* łączy podobieństwo podejmowanej problematyki, rozwijanej w ramach całej serii². Co więcej, *Wiersze Ariela* często analizowane są nie tylko w odniesieniu do zagadnień poetyckiego rozwo-

¹ Cytat z wiersza *A Song for Simeon* [*Pieśń dla Symeona*] w przekładzie J. M. Rymkiewicza, [w:] T. S. Eliot, *Poezje*, przeł. M. Sprusiński i in., wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1978, s. 117.

² Oprócz wymienionych tu czterech utworów do *Wierszy Ariela* należą również *Uprawa świątecznych drzewek* [*The Cultivation of Christmas Trees*] i *Marsz triumfalny* [*Triumphal March*], które nie będą omawiane w niniejszej pracy. *Marsz triumfalny* nie został umieszczony w części *Wiersze Ariela* w *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, natomiast utwór *Uprawa świątecznych drzewek* powstał około dwudziestu lat później niż pozostałe wiersze. Ponieważ zajmować się będziemy zarówno *Wierszami Ariela*, jak i duchowymi narracjami wyinterpretowanymi z nich przez poprzednich badaczy, skupimy się na czterech wierszach, którym poświęcili oni najwięcej uwagi.

ju, lecz także jako kamienie milowe duchowej autobiografii Eliota. I tak na przykład Peter Ackroyd opisuje *Podróż Trzech Króli* jako „wiersz świeżo nawróconego poety, który za temat obiera [...] bolesną konieczność powtórnego narodzenia, będącego pewną formą «śmierci», źródłem zmęczenia i bólu”³. Słowo „nawrócony” użyte przez Ackroyda to aluzja do przystąpienia przez Eliota do Kościoła anglikańskiego w roku 1927, na krótko przed powstaniem utworu. *Podróż Trzech Króli* jest więc przedstawiona jako odbicie duchowych zmagają Eliota w tym okresie jego życia; jest wierszem konwertyty piszącego na temat trudności nawrócenia. A przecież sam Eliot twierdził stanowczo, że kwestia nawrócenia nie dotyczy jego życia duchowego⁴. Jak zwraca uwagę Barry Spurr, termin ten jest mylący, ponieważ zawiera „sugestię, iż jest to nagłe wydarzenie, w wyniku którego konwertyta radykalnie się zmienia, zrywając z dotychczasowym grzesznym życiem”⁵. Ten model rozwoju duchowego, wbrew protestom poety stosowany do opisu jego życia duchowego, Spurr nazywa „protestanckim”, choć bardziej właściwe byłoby tu chyba określenie „metodystyczny”, ze względu na emocjonalne nacechowanie koncepcji nawrócenia u metodystów.

Ta tendencja interpretacyjna jest odzwierciedleniem szerszego splotu postaw badawczych w studiach nad modernizmem, wpisujących się w „tezę o sekularyzacji”. W książce *Religious Experience and the Modernist Novel* [Doświadczenie religijne a powieść modernistyczna], Pericles Lewis szczegółowo omawia poszukiwanie przez modernistycznych powieściopisarzy „adekwatnych sposobów opisu doświadczenia religijnego, choć w wersji pozbawionej Boga i Kościoła”, które, jak twierdzi, „przyczyniło się do rozwoju literackiego modernizmu”⁶. Sformułowanie „bez Boga i Kościoła” wydawać się może nieco dziwnym punktem odniesienia dla uwag Ackroyda na temat *Podróży Trzech Króli*, lecz w obu przypadkach na pierwszy plan wysuwa się kategoria „doświadczenia religijnego”. Argu-

³ P. Ackroyd, *T. S. Eliot*, przeł. K. Mazurek, Kraków 1996, s. 145.

⁴ T. S. Eliot, *A Sermon Preached in Magdalene College Chapel*, Cambridge 1948, s. 5.

⁵ B. Spurr, *'Anglo-Catholic in Religion': T. S. Eliot and Christianity*, Cambridge, 2010, s. 112.

⁶ P. Lewis, *Religious Experience and the Modernist Novel*, Cambridge 2010, s. 24.

mentacja Lewisa zakłada, że życie religijne przesunęło się ze sfery publicznej do prywatnej i ze sfery intelektualnej do emocjonalnej. Koncepcja ta wywodzi się z „przełomu doświadczeniowego” w intelektualnej historii początków dwudziestego wieku i czerpie z dorobku jednego z głównych jego przedstawicieli: Williama Jamesa, autora *Odmian doświadczenia religijnego* (1902)⁷. To właśnie przesunięcie na religijnej mapie umożliwi indywidualne religijne eksploracje modernistycznego krajobrazu. Zainteresowanie Ackroyda emocjonalnym nawróceniem – najczęściej przywoływanym przez Jamesa przykładem doświadczenia religijnego, a nie intelektualnymi zagadkami i problemami, jakie stawia podmiot utworu *Podróż Trzech Króli*: „Czy droga wiodła nas do Narodzin, / Czy do Śmierci?” [„Were we led all that way for / Birth or Death?”]⁸ – uwarunkowane jest odwołaniem się do tej samej narracji, którą przyjmuje Lewis.

Podczas gdy badacze literatury często przyjmują pojęcie „doświadczenie religijne” jako założenie wstępne, termin ten od ponad trzydziestu lat jest przedmiotem ożywionej dyskusji w kręgach religioznawczych. Niniejszy artykuł przedstawia współczesne debaty dotyczące doświadczenia religijnego, a następnie dowodzi, iż od początku kariery Eliot również poddawał to pojęcie daleko idącej krytyce. Analiza *Pieśni dla Symeona* w końcowej części pracy jest przykładem pokazującym, jak zrozumienie dramatycznych napięć towarzyszących doświadczeniu religijnemu może zmienić odczytanie *Wierszy Ariela*.

1. Doświadczenie religijne a doświadczenia uznawane za religijne

Wiersz *Marina* odgrywa znaczącą rolę w narracjach literaturoznawczych dotyczących *Wierszy Ariela*. W książce *T. S. Eliot: Poet*

⁷ Zob. W. James, *Varieties of Religious Experience*, London 1902; przekład polski: *Odmiany doświadczenia religijnego*, przeł. J. Hempel, przekład uzupełn. i przedmowa B. Baran, Warszawa 2011.

⁸ Wszystkie cytaty angielskie w artykule za: T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London 1969; polskie wersje utworów za: T. S. Eliot, *Szeptane nieśmiertelności. Poezje wybrane*, przeł. K. Boczkowski, Kraków 2001, s. 134.

A. David Moody odczytuje *Marinę* jako moment objawienia, które przebijają się przez mglistość poprzedzających utworów; „wyraża stan umysłu, który budzi się ze snu do świadomości”⁹. Myśl tę rozwija John Timmerman w poświęconym *Wierszom Ariela* studium, przedstawiającym *Marinę* jako szczytowy punkt cyklu:

Marina jest kulminacją jednego z kierunków tematycznych *Wierszy Ariela* Eliota. Pełną wątpliwości i niepokoju duchową podróż rozpoczyna wędrówka Trzech Króli, przybywających do miejsca, które jest „odpowiednie”, czy też „zadawalające” („satisfactory”), lecz którego wymiar duchowy jest zamglony i niepewny. Wędrówka ta kontynuowana jest przez osobę narratora *Mariny*, prowadząc do miejsca duchowej pewności, która pozwala narratorowi podjąć zmagania z codzienną rzeczywistością i właściwymi jej niepokojami¹⁰.

Wyrażenie „miejsce duchowej pewności” działa tu na co najmniej dwóch poziomach retorycznych. Porównuje *Marinę* do wcześniejszych *Wierszy Ariela*, w których brak było takiego uwiarygodniającego doświadczenia duchowego bądź też prowadziło ono do alienacji. Hugh Kenner, na przykład, w klasycznym studium poezji Eliota opisuje, jak w *Podróży Trzech Króli* „w wyniku przeżytego doświadczenia przyziemne przyjemności tracą znaczenie, a przedłużające się życie staje się wstępem do śmierci”¹¹. Uwagi te umożliwiają porównanie *Podróży Trzech Króli* i *Mariny* pod kątem rozwoju poezji Eliota, a jednocześnie opisują różne poziomy doświadczenia religijnego. Tak więc, choć we wcześniejszym wierszu doświadczenie religijne budzi wątpliwości, a w późniejszym przynosi pewność, w obu przypadkach doświadczenie religijne jako takie stanowi centrum zainteresowania.

Ta linia rozumowania wpisuje się w nurt badań religioznawczych, który traktuje doświadczenie religijne jako kategorię złożo-

⁹ A. D. Moody, *T. S. Eliot: Poet*, Cambridge 1979, s. 154.

¹⁰ J. H. Timmerman, *T. S. Eliot's Ariel Poems*, London 1994, s. 151. Tłumaczenie wyrazu *satisfactory* jako „odpowiednie” i „zadawalające” – odpowiednio za: T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, dz. cyt., s. 134 oraz J. Pietrkiewicz, *Antologia liryki angielskiej 1300–1950*, Warszawa 1987, s. 301.

¹¹ H. Kenner, *T. S. Eliot: The Invisible Poet*, London 1965, s. 212.

ną¹². Jednym z klasycznych studiów, gdzie doświadczenie religijne przedstawiane jest w ten sposób, jest *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa* Rudolfa Otto. Zdaniem filozofa wszystkie religie ufundowane są na poczuciu świętości – czyli *numinosum*. Otto pisze o *numinosum* jako pewnym „usposobieniu”; jest to „kategoria [...] *sui generis* doskonała, dlatego jak wszystko, co pierwotne i podstawowe, nie da się zdefiniować w sensie ścisłym, lecz tylko daje się badać”¹³. Religioznawstwo powinno więc zająć się badaniem doświadczenia religijnego *sui generis* jako specjalnej, złożonej kategorii, nawet jeśli wciąż wymykać się będzie ona próbom definicji. Doświadczenie omawiane przez Kennera i Timmermana także zdaje się posiadać niezależny byt, pozostający w pewnej relacji zarówno do poety, jak i do wiersza. Choć żaden z badaczy nie stwierdza tego otwarcie, można wywnioskować, że uważają, iż jest to doświadczenie samego Eliota, które poeta próbował ubrać w słowa. W kategoriach biografii duchowej, w ciągu trzech lat pomiędzy konwersją a powstaniem *Mariny* Eliot przeżył doświadczenie, które uwiarygodniło jego wiarę chrześcijańską, bądź też nauczył się rozpoznawać rodzaj doświadczenia, jakie mogłoby zaoferować taką formę uwiarygodnienia.

Podjęcie badawcze zakładające pojęcie doświadczenia religijnego *sui generis* może jednak stwarzać pewne problemy. Jak zauważa Anne Taves, choć rozwinęło się na gruncie badań komparatystycznych nad religiami, podważa zasadność porównań: „badacze religii pozostający pod wpływem tej koncepcji często ograniczają się do porównywania różnych aspektów religijności”¹⁴. W ten sposób wymiar religijny oderwany zostaje od codzienności, a jego badanie staje się zajęciem podobnie oderwanym od życia. I tak na przykład Rudolf Otto w swojej pracy poświęca wiele wysiłku na odtworzenie

¹² Jak pisze R. Otto: „Świętość (...) jest więc dla nas kategorią złożoną. Składające się na nią elementy stanowią jej racjonalne i irracjonalne części składowe. Co do obydwu elementów jest ona jednak (...) czystą kategorią a priori”. R. Otto, *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. B. Kupis, przedmowa J. Keller, Warszawa 1968, s. 148. Podkreślenie w oryginale (przyp. tłum.).

¹³ Tamże, s. 36. Podkreślenie w oryginale.

¹⁴ A. Taves, *Religious Experience Reconsidered: A Building-Block Approach to the Study of Religion and Other Special Things*, Oxford 2009, s. 19.

różnych odcieni uczuć związanych z doświadczeniem *numinosum*. Również Timmerman, analizując poniższy cytat z *Mariny*, próbuje wydobyć najdrobniejsze szczegóły opisywanego przeżycia:

Co to za twarz, niewyraźna a wciąż wyraźniejsza
Puls krwi w przegubie, bezsilny a wciąż silniejszy –
Dany czy pożyczony? dalszy od gwiazd a bliższy od oka¹⁵.

[What is this face less clear and clearer
The pulse in the arm less strong and stronger
Given or lent? More distant than the stars and nearer than the eye].

Jak pisze Timmerman: „o ile w momencie rozpoznania narrator najpierw spostrzega, jak akt łaski wymazuje przeszłość, o tyle po chwili zauważa powrót do stanu niewinności i uświadamia sobie fakt odzyskania utraconej córki”¹⁶. Timmermana interesuje przede wszystkim złożoność opisywanego doświadczenia, które widzi jako ruch w dwóch kierunkach. Najpierw więc wymazanie przeszłości dokonane przez łaskę, wyrażane przez słowa „niewyraźna” [„less clear”], „mniej silny” [„less strong”] i „dalszy od gwiazd” [„more distant than the stars”], a następnie moment odrodzenia czy też „przywrócenia niewinności” – w słowach „wyraźniejsza” [„clearer”], „silniejszy” [„stronger”], „bliższy od oka” [„nearer than the eye”]. Taka interpretacja nie może jednak zadowalać literaturoznawców, gdyż jej erudycyjny, teologiczny styl wywołuje dysonans w zestawieniu z niepewnymi, nieprecyzyjnymi sformułowaniami Eliota „niewyraźna” czy „dalszy”. Jak się wydaje, gdyby Eliot rzeczywiście chciał pisać o konkretnych poruszeniach łaski, użyłby w tym celu innego języka.

Istnieją jednak również inne koncepcje doświadczenia religijnego, dzięki którym możemy interpretować przytoczony tu cytat, poświęcając więcej uwagi językowi utworu Eliota. Anne Taves przeciwstawia „doświadczenie uznawane za religijne” – „doświadczeniu religijnemu”. To ważne rozróżnienie, ponieważ w przeciwieństwie do koncepcji doświadczenia religijnego *sui generis* nie oddziela przeżyć religijnych od innych rodzajów przeżyć; pozwala więc także

¹⁵ T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł., komentarze i przypisy A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 106.

¹⁶ J. H. Timmerman, dz. cyt., s. 151.

na ukazanie związków między badaniem religii a badaniem życia codziennego. Podejście to skupia się również na procesach, jakie zachodzą, gdy jednostki interpretują swe konkretne doświadczenia jako religijne¹⁷. Jest to ważny aspekt także dlatego, że choć doświadczenia religijne są często interpretowane w ramach teorii emancypacyjnej (osobiste doświadczenie raczej niż religia instytucjonalna), skupienie na tego typu doświadczeniach może trącić oderwanym elitaryzmem. Analizując pisma Williama Jamesa, Nicholas Lash wykazuje, że James opierał swe koncepcje doświadczeń religijnych na istnieniu religijnych geniuszy, którym dane było doznawać takich przeżyć. Religia wszystkich pozostałych – niebędących religijnymi geniuszami, a więc i nieprzeżywających prawdziwych doświadczeń religijnych – była, w oczach Jamesa, czymś niewiele większym niż tylko przesądem, formalnością lub sentymentalizmem¹⁸. Podobne przemyślenia natchną nas podczas lektury interpretacji *Mariny* pióra Timmermana: „Nigdy nie doświadczyłem wymazania przeszłości przez łaskę. Jakie znaczenie może mieć dla mnie wiersz opowiadający o szczegółach doświadczenia religijnego, jakiego nigdy nie dane mi było przeżyć?”. W szerszej perspektywie możemy zauważyć, że prace poświęcone religijności Eliota, takie jak biografia autorstwa Lyndalla Gordona, pokazują zwykle Eliota właśnie jako osamotnionego religijnego geniusza¹⁹.

Proponując zmodyfikowane rozumienie pojęcia doświadczenia religijnego, Taves opiera się na ustaleniach teorii konstruktywistycznych, rozwijanych przez takich badaczy, jak Wayne Proudfoot²⁰. Konstruktywizm, w przeciwieństwie do podejścia koncentrującego się na przeżyciu *sui generis*, zwraca uwagę na rolę, którą odgrywa tradycja religijna i oczekiwania kulturowe jednostki w akcie doświadczenia uznawanego za religijne. Innymi słowy, zdaniem konstruktywistów to tradycje kształtują sposób, w jaki przeżywa się doświadczenia na poziomie symbolicznym. Co więcej, również praktyki religijne mają znaczenie dla pierwotnego powstawania

¹⁷ A. Taves, dz. cyt., s. 17–19.

¹⁸ N. Lash, *Easter in the Ordinary: Reflections on Human Experience and the Knowledge of God*, Charlottesville 1986, s. 57.

¹⁹ Zob. L. Gordon, *Eliot's Early Years*, Oxford 1977.

²⁰ Zob. W. Proudfoot, *Religious Experience*, Berkeley 1985.

takich doświadczeń. Wreszcie, szeroko przyjęty pogląd o niewysławialności doświadczenia religijnego ma swe źródło w tradycji, która uczy podmiot, by dziwne przeżycia opisywać jako niewysławialne²¹.

W oparciu o zmodyfikowane rozumienie niewysławialnego Don Cupitt rozwija szerzej kwestię roli podmiotu w tworzeniu doświadczeń uznawanych za religijne. Jak twierdzi badacz, „nie da się utrzymać poglądu, że podczas mistycznego uniesienia bądź po śmierci, istnieją lub mogą istnieć pozajęzykowe psychologiczne stany czy doświadczenia, które uzasadniają wiarę w Boga”²². Rozumieniu mistycyzmu, które opiera się na bezpośrednim przeżyciu uniesienia, Cupitt przeciwstawia „wtórność” mistycyzmu. „Wtórność” ta oznacza, że teksty mistyczne nie tylko ubierają w słowa doświadczenia niewysławialne, lecz także w ostatecznym rozrachunku stanowią próbę osiągnięcia Boga poprzez swój status tekstu pisanego²³. Stosowane w nich strategie retoryczne mają więc szczególny cel: pomóc autorowi (i czytelnikowi) zbliżyć się do Boga. Także i same strategie opisu kształtowane są przez tradycję religijną, która uformowała autora.

Mając w pamięci powyższe argumenty, powróćmy do *Mariny*. Zauważymy wówczas, że nie musimy zakładać jakiejś konkretnej treści chrześcijańskiej, aby zrozumieć to, co nazwać można doświadczeniowym aspektem utworu. Zamiast jednoznacznie identyfikować celowo nieprecyzyjne wyrażenia „niewyraźna a wciąż wyraźniejsza” jako opis łaski i nawrócenia, możemy docenić grę sprzeczności. Jeśli weźmiemy pod uwagę tradycję religijną, z której wywodził się Eliot, zauważymy, że cud Wcielenia jest centralną tajemnicą w życiu chrześcijan. Chrystus jest jednocześnie Bogiem i człowiekiem, Jego ludzkie ciało objaśnia Boga człowiekowi, dzięki czemu sprawia, że Bóg staje się „wyraźniejszy”. Jednak ta bliskość Chrystusa i człowieka wzmacnia też poczucie przedziwnego oddalenia pomiędzy człowiekiem i Bogiem, a więc wszystko staje się „niewyraźne”: „Nie będziesz mógł oglądać mojego oblicza, gdyż żaden człowiek nie może oglądać mojego oblicza i pozostać przy życiu” (Wj 33, 20)²⁴.

²¹ A. Taves, dz. cyt., s. 92–93.

²² D. Cupitt, *Mysticism after Modernity*, Oxford 1997, s. 61.

²³ Tamże, s. 62.

²⁴ Wszystkie cytaty biblijne za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyk-

Chrześcijanin mógłby więc w sposób zupełnie naturalny zwrócić swe myśli ku Chrystusowi w sytuacji niespodziewanego i cudownego spotkania z ukochaną osobą, od dawna uważaną za zmarłą. Istnieje także podobieństwo pomiędzy Wcieleniem a sceną rozpoznania z Szekspirowskiego *Peryklesa*, z której wiersz czerpie inspirację²⁵. Perykles jest pewien, że dawno temu bezpowrotnie utracił żonę i małą córeczkę, i cierpi z powodu samotności; po latach, ku swemu nieopisanemu zdumieniu, spotyka swą córkę Marineę, teraz już dorosłą kobietę. W słowach „niewyraźna a wciąż wyraźniejsza” moglibyśmy zatem usłyszeć następujące uzasadnienie: „niewyraźna”, gdyż bardzo się zmieniła, odkąd widziałem ją po raz ostatni, przez te wszystkie lata, gdy uważałem ją za zmarłą; a jednak – „wciąż wyraźniejsza” – teraz, jako dorosła kobieta, która stoi tu przede mną, wygląda tak jak ja albo moja żona. W tej przedziwnej sprzeczności możemy odczuć dynamikę Wcielenia przekazywaną przez mediatora, który jednocześnie odsłania i przysłania²⁶. Lecz ta aluzja do chrześcijaństwa ani nie przyćmiewa opowieści o spotkaniu ojca z córką, ani nie rozwiązuje jej sprzeczności. Jest „półsłyszana[a]”²⁷ [„half-heard”], czy też ledwo dostrzegalna, wśród wielkiej niepewności²⁸. Doświadczenie religijne nie znajduje się gdzieś poza słowami wiersza, które wyra-

tynów tyńieckich, wyd. 5, Poznań 2003.

²⁵ Walter Cohen zauważa, że choć w sztuce „wizualne i dźwiękowe znaki Boskiej Opatrzności kierującej przeznaczeniem rodziny Peryklesa są pogzańskie w formie, lecz chrześcijańskie w treści”. W. Cohen, *Introduction to “Pericles: A Reconstructed Text”*, [w:] *The Norton Shakespeare Based on the Oxford Edition*, ed. S. Greenblatt, W. Cohen, J. E. Howard, K. Eisaman Maus, London, 1997, s. 2709–2715 (cytat na s. 2712).

²⁶ We fragmencie tym David Ward odnajduje „te właśnie niejasności, które doktryna chrześcijańska odkryłaby w Boskiej obecności, immanentnej i transcendentnej”. D. Ward, *T. S. Eliot: Between Two Worlds*, London 1974, s. 170.

²⁷ Cytat z *Little Gidding* w przekładzie K. Boczkowskiego, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, wybór i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1990, BN II, 230, s. 328.

²⁸ Christopher Ricks zauważa, że utwór stara się nie przedstawiać religii jako „jedynego spełnienia, zamiast jako fundamentu, a zarazem ukoronowania wszystkich spełnień”. Ch. Ricks, *T. S. Eliot and Prejudice*, London 1988, s. 236.

żają je w sposób dalece niedoskonały, lecz raczej budowane jest poprzez samą grę sprzeczności. Dzięki nieobecności Chrystusa aluzja do Jego obecności jest jeszcze wyraźniejsza. Nie musimy destylować słów, aby uzyskać dostęp do doświadczenia; kreujemy to doświadczenie, zwracając pilną uwagę na słowa.

2. Teorie doświadczenia

Koncepcja doświadczenia religijnego *sui generis* ufundowana była na badaniach prowadzonych w okresie międzywojennym między innymi przez Rudolfa Otto, a następnie rozwijana przez Mirceę Eliadego w takich pracach, jak *Sacrum i profanum*²⁹. Z czasem, w ramach uniwersyteckich studiów nad religią, podejście to skostniało i nabrało znamion akademickiej ortodoksji, którą pod koniec lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych zakwestionowali badacze tacy, jak Steve Katz i Wayne Proudfoot³⁰. Jednakże w czasach Eliota debaty na temat doświadczenia religijnego były bardzo ożywione. Dlatego też Pericles Lewis nie myli się, gdy zwraca uwagę na modernistyczne poszukiwanie „adekwatnego opisu dla doświadczenia religijnego”. Prace takie, jak *Ewolucja twórcza* Henri Bergsona, *Doświadczenia religijne* Williama Jamesa, *Human Personality and its Survival of Bodily Death* [Osobowość ludzka i jej przetrwanie po cielesnej śmierci] F. W. H. Myersa są świadectwem zwrotu ku doświadczeniu w historii intelektualnej³¹. Były one powszechnie czytane i bez wątpienia wywarły wpływ na twórczość modernistów. Problem polega jednak na tym, że przyjęta przez Lewisa narracja sekularyzacyjna nie pozwala mu dostrzec, w jaki sposób idee te były kontestowane zarówno we współczesnym dyskursie, jak i w twór-

²⁹ Zob. W. Proudfoot, dz. cyt. oraz M. Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, trans. W. R. Task, San Diego 1959. Przekład polski: *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.

³⁰ Zob. S. Katz, *Mysticism and Religious Tradition*, Oxford 1983 oraz tegoż, *Mysticism and Philosophical Analysis*, London 1978.

³¹ Zob. W. James, dz. cyt.; H. Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, 1907 (przekład polski *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniński, wstęp L. Kołakowski, Kraków 2004); F. W. H. Myers, *Human Personality and Its Survival of Bodily Death*, London, 1903.

cości samych modernistów. Teza Lewisa ma zapewne nie całkiem zamierzone implikacje: w jej świetle argumenty kwestionujące zwrot ku doświadczeniu są antymodernistyczne i nie mają żadnego znaczenia dla literatury modernistycznej ani jej współczesnych badaczy. Tymczasem postawa Eliota wobec doświadczenia religijnego, powstająca w dialogu z różnymi nurtami współczesnych mu debat wokół tego zagadnienia, jest głęboko zniuansowana. Linie napięcia w jego przemyśleniach można zaobserwować w dwóch wczesnych tekstach: w pierwszym rozdziale jego rozprawy doktorskiej, rozpoczętej przed I wojną światową i ukończonej w jej trakcie, później opublikowanej jako *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* [Wiedza i doświadczenie w filozofii F. H. Bradleya] oraz w recenzji książki *Group Theories of Religion and the Individual* [Grupowe teorie religii a jednostka] Clementa C. J. Webba³².

Przyjrzyjmy się najpierw wspomnianej recenzji. Eliot pokrótce referuje w niej poglądy antropologów Levy-Bruhla i Durkheima – badaczy, którymi zajmuje się Webb. Podążając za jego argumentacją, Eliot zgadza się, że przez skonstrastowanie umysłu logicznego i mistycznego Levy-Bruhla „przesadnie podkreśla różnicę pomiędzy umysłem dzikusa a umysłem człowieka cywilizowanego”, poeta zwraca jednak uwagę, że te przesadne twierdzenia można przeformułować. Zatem zamiast twierdzić, że między tymi dwoma etapami w ewolucji człowieka istnieje fundamentalna różnica, można uznać logiczność i mistyczność za alternatywne sposoby rozumienia świata³³. Eliot przedstawia obiekcje Webba wobec kwestii mentalności prelogicznej w ujęciu Levy-Bruhla jako postawę „teologa” w stosunku do „mistyka”³⁴. Choć w tym miejscu Eliot nie cytuje bezpośrednio książki, ma prawdopodobnie na myśli fragment, w którym Webb krytykuje sugestię Levy-Bruhla, jakoby religia istniała po to, by zaspokajać emocjonalne potrzeby umysłu mistycznego – nie zaś umysłu logicznego, który jako jedyny ma dostęp do „obiektywnej

³² T. S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley: A Thesis*, London 1963; T. S. Eliot, [A Review of] *Group Theories of Religion and the Individual. By Clement C. J. Webb*, “International Journal of Ethics” 1916, nr XXVI, s. 115–117.

³³ T. S. Eliot, [A Review of] *Group Theories of Religion and the Individual...*, dz. cyt., s. 116.

³⁴ Tamże.

rzeczywistości” – co prowadzi do stwierdzenia, że religia nie posiada „obiektywnej realności”³⁵. W opinii Eliota, Webb przybiera tu pozę teologa potępiającego Levy-Bruhla za brak dogmatów lub też ich fałszywość – na kształt inkwizytora, który rozprawia się z heretyckim mistykiem. Stąd też rozprawa toczy się nie pomiędzy nauką a religią, lecz między różnymi koncepcjami religii. Eliotowi całkowicie możliwe wydaje się, że w człowieku istnieją elementy domagające się innych niż logiczne form zaspokojenia. Potwierdza to wyrażona w innym miejscu krytyka ludowej psychologii Wundta, która pomija element mistyczny człowieczeństwa, oraz poglądów Frazera, przedstawiającego ludzi pierwotnych jako ofiary błędnej logiki³⁶.

Jednocześnie Eliot był żarliwym przeciwnikiem teoretyków czystego doświadczenia. W swej rozprawie poddał głębokiej krytyce pogląd Bradleya, iż bezpośrednie doświadczenie świata przez podmiot poprzedza, choćby przez chwilę, jego konceptualizację; czy też, ujmując rzecz nieco prościej, że doświadczenie istnieje, zanim racjonalny umysł podejmie próbę jego wyjaśnienia³⁷. Bradley, jak zauważa Mander, wychodzi od bezpośredniego doświadczenia w ramach sprzeciwu wobec Hegłowskiej koncentracji na racjonalności³⁸. Eliot z kolei polemizuje nie z Heglem, a z teoretykami doświadczenia takimi, jak James i Bergson. Jak twierdzi: „bezpośrednie doświadczenie nie jest na żadnym etapie świadomości jedynie przedstawieniem, które można oderwać od pozostałych elementów”³⁹; odrzuca w ten sposób teoretyczną koncepcję czystego doświadczenia – czy to mistycznego w ujęciu Jamesa, czy też *élan vital* Bergsona.

³⁵ C. C. J. Webb, *Group Theories of Religion and the Individual*, London 1916, s. 139.

³⁶ T. S. Eliot, [A Review of] *Elements of Folk Psychology: Outlines of a Psychological History of the Development of Mankind*. By Wilhelm Wundt, “International Journal of Ethics” 1917, nr XXVII, s. 252–254 (254); M. Jain, *T. S. Eliot and American Philosophy: The Harvard Years*, Cambridge 1993, s. 141.

³⁷ T. S. Eliot, *Knowledge and Experience...*, dz. cyt., s. 16.

³⁸ W. J. Mander, *An Introduction to Bradley's Metaphysics*, Oxford 1994, s. 31.

³⁹ T. S. Eliot, *Knowledge and Experience...*, dz. cyt., s. 16.

Choć Webb krytykuje Jane Harrison, antropolożkę z Cambridge, za czerpanie inspiracji z Bergsona⁴⁰, sam również opisuje religię w kategoriach doświadczenia:

To religia – a więc doświadczenie, w którym dusza świadoma jest siebie jako takiej bądź też zdolna do zjednoczenia z sercem Rzeczywistości – gwarantuje, że postrzegamy zarówno Piękno jak i Dobro nie wyłącznie jako subiektywne czy powierzchowne pozory, lecz jako oznaki prawdziwej natury tego Piękna, którego podstawowe (*essential*) atrybuty się w nich objawiają⁴¹.

Doświadczenie religijne *sui generis*, które przynosi jednostce samouwiarygodniającą pewność Piękna i Dobra, dowodzi, zdaniem Webba, dlaczego zbiorowe reprezentacje nie mogą stanowić jądra religii. Religia zatem, podobnie jak w interpretacji Lewisa, ma być zbudowana na tychże autentycznych przeżyciach, w opozycji do subiektywnych tęsknot mentalności mistycznej. Eliot jednak uważa ten argument za słaby. Ubolewa za to, że Webb nie podjął polemiki z poglądem Durkheima, dla którego „religia ma za zadanie pomagać nam żyć i działać; wierzący jest silniejszy niż niewierzący”⁴². To właśnie utylitarne rozumienie religii w myśli Durkheima, a nie odmowa uznania autorytetu indywidualnego przeżycia religijnego, budzi największe obiekcje Eliota. W istocie Eliot interesował się mentalnością mistyczną właśnie z tego powodu, że podważa ona koncepcje utylitarne.

W świetle bezpośrednio wyrażonej przez Eliota krytyki doświadczenia religijnego *sui generis* problematyczne staje się proponowane przez wielu badaczy zakwalifikowanie *Wierszy Ariela* jako utworów ukazujących takie doświadczenia czy też wyrażających pragnienie ich przeżycia. W tym właśnie duchu Barry Spurr przypomina, że „według Eliota, aspirować do doskonałości duchowej można jedynie poddając się nieprzerwanemu przewodnictwu autorytetu we wszystkich sprawach dotyczących wiary”⁴³. Nie powinniśmy jednak

⁴⁰ C. C. J. Webb, dz. cyt., s. 172.

⁴¹ Tamże, s. 186.

⁴² T. S. Eliot, [A Review of] Group Theories of Religion and the Individual..., dz. cyt., s. 117.

⁴³ B. Spurr, dz. cyt., s. 154.

zapominać, że Eliot był gorącym zwolennikiem studiów nad mentalnością mistyczną. W tym względzie warto też mieć w pamięci ustalenia Ronalda Schucharda, wybitnego znawcy twórczości Eliota, według którego poezja ta pełna jest opisów „rzadko przydarzających się chwil ekstazy i powracających momentów przerażenia”⁴⁴. Dzięki Schucharadowi nauczono się doceniać emocjonalną intensywność poezji Eliota, często niedostrzeżaną przez wcześniejsze pokolenie badaczy spod znaku nowej krytyki. A zatem, gdy odrzucamy koncepcje doświadczenia religijnego i odwołujemy się do religijnej tradycji, nie powinniśmy tracić z pola widzenia emocjonalnych konturów twórczości Eliota.

W interpretacji tego napięcia przydatna może być koncepcja „doświadczeń uznawanych za religijne” Anne Taves, pozwala ona bowiem zachować Schucharadowskie zainteresowanie emocjonalnością, nie tracąc jednocześnie z pola widzenia intelektualnej natury utworów Eliota, tak istotnej, jak widzieliśmy, w wierszu *Marina*. W analizie *Podróży Trzech Króli* takie założenia pomogą nam odejść od poglądów Kennera, którego interesuje przede wszystkim „wpływ doświadczenia”, zmieniającego życie podmiotu we „wstęp do śmierci”. Dla Kennera ostatni wers – „Chętnie bym przyjął inną śmierć”⁴⁵ [„I should be glad of another death”] – jest kluczem do interpretacji całego utworu; oznacza reakcję podmiotu na doświadczenie religijne, które nigdzie w wierszu nie zostało wyrażone wprost. Jeśli jednak pozbedziemy się takich z góry założonych ram duchowych, będziemy mogli poświęcić uwagę rzadko zdarzającemu się momentowi wybuchu energii:

... ale ustalmy
 To ustalmy
 To: Czy droga wiodła nas do Narodzin,
 Czy do Śmierci?⁴⁶.

[... but set down
 This set down

⁴⁴ R. Schuchard, *Eliot's Dark Angel: Intersections of Life and Art*, Oxford 1999, s. 121.

⁴⁵ T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, dz. cyt., s. 134.

⁴⁶ Tamże.

This: Were we led all that way for
Birth or Death?].

Podmiot wypowiadający słowa „ale ustalmy / To ustalmy / To” [„set down / This set down / This”] jest roztargniony albo zniecierpliwiony. Według pierwszej interpretacji podmiot, pogrążony we własnych myślach, powtarza do siebie: „ustalmy to, ustalmy to”. „To” prześlizguje się przerzutnią przez zakończenie wersu, podkreślając jego zadziwienie „tym” pytaniem: „Czy droga wiodła nas do Narodzin / Czy do Śmierci?”. Jeśli natomiast podmiot jest zniecierpliwiony, widzimy, jak z początku pragnie użyć chiazmu, by dodać retorycznej wspaniałości centralnemu pytaniu: „ustalmy to / To ustalmy”. Kiedy jednak dochodzi do samego pytania, jest już tak zniecierpliwiony czekaniem na odpowiedź, że przerywa „ustalmy...” frazą „To ustalmy”. Skoro pytanie, wypowiedziane lub też tylko pomyślane, zostało naładowane taką energią, powinniśmy potraktować je jako prawdziwy problem. Podmiot nie zna odpowiedzi. Nie wie, czego doświadczył i co to doświadczenie oznacza. Wiersz Eliota nie powstaje w cieniu zachodzącego doświadczenia religijnego, lecz zaangażowany jest w proces uznawania doświadczenia za religijne, a więc jest próbą zrozumienia, co właściwie się zdarzyło. Jest to zatem wiersz w równym stopniu skoncentrowany na religijnej hermeneutyce, co na wyrażaniu znużenia światem.

3. Doświadczenie religijne a praktyki religijne

Badacze dostrzegający przebłyski Jamesowskiego doświadczenia religijnego na obrzeżach *Wierszy Ariela* często dają się im oslepić. Czytane jako autobiografia duchowa, utwory stają się monotonne, a ich werbalne wskazówki interpretacyjne przechodzą niezauważone: niepewne zadziwienie *Mariny* zamienia się w niezachwianą chrześcijańską pewność, a żarliwa ciekawość *Podróży Trzech Króli* rozprasza się i zmienia w znużenie światem i rezygnację. Według wielu badaczy ta duchowa ospałość jest również najważniejszą nutą w *Pieśni dla Symeona*. Dla Kennera doświadczenie religijne, lub też jego brak, jest tu główną zasadą organizującą: „Wiersz rozwija podwójną perspektywę, ukazując, jak dalece nieadekwatne są ludzkie

reakcje do tego, by osiągnąć duchowe zrozumienie⁴⁷. Symeon nie może oczekiwać, że osiągnie „duchowe zrozumienie”: jest ono ulotne, niewysławialne, nieuchronnie dowodzi niedoskonałości „ludzkich reakcji”. Eliot, jak Tennyson w *Idyllach królewskich*, wybiera historię ostentacyjnie pozbawioną konkretów – o Symeonie wiemy tylko tyle, że „wyczekiwał pociechy Izraela” (Łk 2, 25) – i napełnia ją psychologicznym czy duchowym niepokojem. Głosem Symeona wiersz wyraża rezygnację proroka, który widzi nie dość jasno, rozczarowanego wizjonera.

Ta ogólnie przyjęta interpretacja wynika z postrzegania utworu przez perspektywę jednego tekstu liturgicznego (uzupełnionego o dodatkowe szczegóły z ewangelii), do którego wiersz się odwołuje. Jest to *Kantykt Symeona* z liturgii modlitwy wieczornej [Evening Prayer] w anglikańskim *Modlitewniku powszechnym* [*The Book of Common Prayer*] i katolickiej komplety z liturgii godzin⁴⁸. I tak na przykład fragment: „let thy servant depart / having seen thy salvation” [„Puść sługę Twego / Gdy oczy me zbawienie Twoje oglądały”⁴⁹] Eliota przywołuje słowa modlitwy: „Lord, now lettest thou thy servant depart in peace: according to thy word / For mine eyes have seen: thy salvation”⁵⁰ [„Teraz, o Władco, pozwól odejść słudze Twemu w pokoju według Twojego słowa / Bo moje oczy ujrzwały Twoje zbawienie” (Łk 2, 29–30)]. Wiersz powtarza również wyrażenie „according to thy word” [„według słowa Twego”⁵¹]. *Pieśń dla Symeona* oczekuje od czytelnika, że w sposobie, w jaki podmiot wiersza powtarza słowa kantyktu, rozpozna ponadczasowe i wiecznie aktualne liturgiczne odtworzenie oczekiwania.

Pokój, o który prosi się w modlitwie wieczornej, jest potrzebny, by przetrwać noc i stanąć przed obliczem Ojca w wypadku śmierci. „Pokój”, o który prosi Symeon Eliota słowami „Grant us thy peace” [„Obdarz nas Twym pokojem”], wydaje się jednak zastanawiająco daleki od tak zdefiniowanych znaczeń. Fraza ta pojawia się raz przed

⁴⁷ H. Kenner, dz. cyt., s. 217.

⁴⁸ G. Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, London 1956, s. 124; B. Spurr, dz. cyt., s. 214.

⁴⁹ T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 104.

⁵⁰ *The Book of Common Prayer: The Texts of 1549, 1555 and 1662*, ed. B. Cummings, Oxford 2011, s. 254.

⁵¹ T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 103.

opowieścią Symeona o tym, jak długo żył w zgodzie z zasadami moralnymi, a także raz w zwrotce, w której Symeon przepowiada zmarłychwstanie: „Nim przyjdzie czas na pęta i bicze, i jęki, / Obdarz nas Twym pokojem” [„Before the time of crowds, and scourges and lamentation / Grant us thy peace”]. W odczytaniach skupiających się na duchowym znużeniu Symeona słowo *before* [polskie „przed” lub „nim”] rozumie się jako „pozwól mi Cię przed tym zatrzymać”: oto Symeon, utraciwszy nadzieję na uzyskanie „ostatecznej wizji”, dystansuje się od męki Chrystusa. Jednak słowo *before* możemy też rozumieć w znaczeniu przestrzennym. Symeon prosi o pokój, który pomoże mu stać przed krzyżem⁵². Duchowa siła potrzebna do takiej kontemplacji bliska jest „Pokojowi ponad pojęcie”, jak Eliot objaśnił słowo *Śanti* w przypisach do *Ziemi jałowej*⁵³. Choć fraza „Obdarz nas Twym pokojem” jest przywołana i powtarzana dla uzyskania efektu liturgicznego, w *Kantyku Symeona* nie znajdziemy dla niej żadnego liturgicznego odpowiednika.

Skupienie Symeona na męce nienarodzonego jeszcze Chrystusa prowadzi nas do liturgicznego upamiętnienia tego wydarzenia, rytuału Eucharystii. Z powodu dyskusji, czy komunię można uważać za prawdziwą ofiarę, akt konsekracji był często przedmiotem sporu pomiędzy anglikatolikami – nurtem w kościele anglikańskim, ku któremu skłaniał się Eliot – a członkami anglikańskiej hierarchii o sympatiach bardziej protestanckich. *Raport Królewskiej Komisji do Spraw Dyscypliny Kościelnej* (1906) stwierdzał:

Jedną z najbardziej zauważalnych cech nabożeństwa w niektórych kościołach, gdzie praktykowana jest radykalna forma rytuału, jest długa

⁵² W polskim tłumaczeniu Adama Pomorskiego tę wieloznaczność słowa *before* udało się zachować w wersji „Przed pierwszą stacją na górze udręki”. T. S. Eliot, *W moim początku...*, dz. cyt., s. 103 (przyp. tłum.).

⁵³ Tamże, s. 77. Zarówno przekład Pomorskiego, jak i Miłosza „Pokój ponad wszelkie pojęcie” (T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 131) nie oddają aluzji do Listu do Filipian (4, 7) zawartej w Eliotowskiej frazie „The Peace which passeth understanding”. W Biblii króla Jakuba werset ten brzmi: „And the peace of God, which passeth all understanding, shall keep your hearts and minds through Christ Jesus”; w przekładzie polskim „A pokój Boży, który przewyższa wszelki umysł, będzie strzegł waszych serc i myśli w Chrystusie Jezusie” (przyp. tłum.).

pauza w zarówno przed, jak i po, modlitwie konsekracyjnej. Podczas tej pauzy wprowadza się hymny (na przykład *Benedictus* albo *Agnus Dei*), zakłócając przebieg liturgii komunii Kościoła anglikańskiego, wbrew zasadom ustalonym przez Arcybiskupa Bensona w *Orzeczeniu z Lincoln*. W czasie gdy śpiewane są hymny, celebrans, stojący przed ołtarzem, posługując się liturgicznymi naczyniami, pochyla się nad ołtarzem i, czasem go całując, wydaje się cicho powtarzać modlitwy (niekiedy z księgi lub umieszczonej przed nim karty), którym towarzyszą gesty, pokłony, przeżegnania i przyklęknięcia⁵⁴.

Rytualne gesty księży najprawdopodobniej zaczerpnięte zostały z *Ritual Notes* [*Noty dotyczące rytuału*], które podawały „wskazówki dla prawidłowego sprawowania liturgii na wzór rzymski”⁵⁵. Związek modlitwy *Agnus Dei*, śpiewanej w parafiach anglokatolickich (lub, jak chce raport, w kościołach, gdzie praktykowana jest radykalna forma rytuału) przed modlitwą konsekracyjną i po niej, z liturgią anglikańską jest dość skomplikowany. *Modlitewnik powszechny* z roku 1549 zawierał angielskie tłumaczenie łacińskiego tekstu w liturgii komunii, zakazane w późniejszych wersjach⁵⁶. Jednocześnie jednak tłumaczenie z roku 1549 (w zmodernizowanej wersji ortograficznej z roku 1662) zachowano we wszystkich trzech wersjach modlitewnika w litanii⁵⁷. Powrót *Agnus Dei* do anglokatolickiej liturgii komunii mógł przybierać różne formy: prostego dodatku do liturgii z roku 1662; odwzorowania rzymskokatolickiego rytu trydenckiego w wersji śpiewanej w języku łacińskim lub angielskim; bądź też części liturgii sprawowanej według tak zwanego obrzędu angielskiego, na wzór rytuału z roku 1549⁵⁸.

O ile w angielskim przekładzie rytu trydenckiego (tradycyjnego rytu rzymskiego) ostatnia fraza *Agnus Dei*, „Dona nobis pacem”, tłumaczona jest jako „Grant us peace”, w *Modlitewniku powszechnym*

⁵⁴ Royal Commission on Ecclesiastical Discipline, *Report of the Royal Commission on Ecclesiastical Discipline* (1906) in Project Canterbury, <http://anglicanhistory.org/pwra/rced4/section6.html> [dostęp 20. 02. 2014], s. 21.

⁵⁵ B. Spurr, dz. cyt., s. 85.

⁵⁶ *The Book of Common Prayer...*, dz. cyt., s. 34.

⁵⁷ Tamże, s. 44, 124, 263.

⁵⁸ B. Spurr (dz. cyt., s. 84–85) opisuje opcje liturgiczne dla parafii anglokatolickich.

(1549) brzmi ona „Obdarz nas Twym pokojem” [„Graunt us thy peace”⁵⁹]. Ten charakterystyczny przekład – w którym Bóg obdarza pokojem przekraczającym ludzkie możliwości – zainteresował Eliota i stąd Symeonowe „Obdarz nas Twym pokojem” „przekierowuje” uwagę czytelnika. Przechodzimy oto od momentu oczekiwania przed narodzeniem Chrystusa do momentu oczekiwania („długiej pauzy” według Królewskiej Komisji) w czasie ustanowionego przez Niego rytuału komunii. Wiersz więc z jednej strony pragnie pocieszenia, z drugiej zaś – powstaje w świetle udzielonego pocieszenia.

W liście do Wilsona Knighta Eliot wyjaśniał, że *Marina*, późniejszy utwór z *Wierszy Ariela*, zamierzony był jako „skrzyżowanie” scen rozpoznania: radosnego zadziwienia z *Peryklesa* i zgrozy Senekańskiego *Hercules Furens* (z którego pochodzi motto wiersza), gdzie Herkules budzi się z zesłanego przez bogów szału i odkrywa, że zamordował swoją rodzinę⁶⁰. Ten dwukierunkowy model widać być może najwyraźniej w *Animuli*, gdzie zastosowany został kontrast pomiędzy przerzutniami i wyszukany językiem w części poświęconej wzrostowi duszy, a prostotą wiersza zdaniowego w modlitwach za dusze zmarłych w zakończeniu utworu. W *Pieśni dla Symeona* mamy podobne „skrzyżowanie” czasów, modlitw i wierzeń. To skrzyżowanie nie poddaje się analizie w Jamesowskich kategoriach doświadczenia religijnego, gdzie mamy do czynienia albo z samouwiarygodniającym „duchowym zrozumieniem”, albo z niedostateczną, nieadekwatną „ludzką odpowiedzią”. Jest za to głęboko osadzone w tradycji chrześcijańskiej.

Wpisując w Ewangelię Nowego Przymierza postać Symeona, przypominającą wielkich proroków Izraela, autor Ewangelii według świętego Łukasza tworzy tekstowe podstawy chrześcijańskiej praktyki odczytywania hebrajskiej Biblii w świetle Nowego Testamentu. Wiersz Eliota jest częścią tej tradycji, która nadaje *Pieśni Symeona* swą własną, charakterystyczną melodię. *Salvation* [zbawienie],

⁵⁹ Por. tekst tradycyjnej Mszy łacińskiej, The Latin Mass Society of England and Wales <http://www.lms.org.uk/resources/comparison-between-the-traditional-and-novus-ordo-missals> [dostęp 20.02.2014] z *The Book of Common Prayer*, s. 34.

⁶⁰ T. S. Eliot, *Letter to G. Wilson Knight (30 October 1930)*. Cyt. za: P. Murray, *T. S. Eliot and Mysticism: The Secret History of Four Quartets*, Basingstoke 1989, s. 210.

ostatnie słowo utworu, przywołuje użyte wcześniej rymy zewnętrzne *generation* [pokolenie], *consolation* [pocieszenie], *desolation* [udręka], *lamentation* [jęki] i rym wewnętrzny dla *desolation: stations* [stacje]. Rozpatrywany sam w sobie ich teologiczny, łaciński źródłosłów może wywołać wrażenie dystansu wobec pełni religijnego doświadczenia. Jednak organizacja werbalna utworu zadaje kłam takiemu odczytaniu. W wersie: „Before the stations of the mountain of desolation” [„Przed pierwszą stacją na górze udręki”] oczekiwanie na okrutną mękę Drogi Krzyżowej staje się radosnym świętowaniem dzięki melodii wewnętrznego rymu *stations* i *desolation*. Szerzej rzecz ujmując, teologiczne rymy tworzą chrześcijańską siatkę liturgiczną wewnątrz utworu. Symeon z lękiem spogląda w przyszłość, ona tymczasem odpowiada radosną melodyjnością. To, czego tak się obawia: „jęki” [*lamentation*] czy „udręka” [*desolation*], odnajduje swój odpowiednik w angielskich rymach *consolation* [pocieszenie] i *salvation* [zbawienie]. Religijny charakter wiersza uwarunkowany jest przez chrześcijańską tradycję, do której przynależy. Tradycja ta przejawia się w odniesieniach wiersza do judaizmu, w nacisku, jaki kładzie na historyczność wydarzenia i na praktykę liturgiczną. Odczytanie, które opiera się na współczesnych opisach doświadczenia religijnego, narzuca schematy, prowadzące do błędnych, a ponad to płaskich interpretacji. „Skrzyżowanie” zbudowane w sercu utworu nie osiąga zamierzonego efektu.

4. Zakończenie

Pisząc o doświadczeniach religijnych, Taves zauważa:

wbrew przekonaniom zarówno specjalistów, jak i laików, pojęcie osobistego doświadczenia, choć w pewnych kontekstach wciąż jeszcze ma dużą siłę retoryczną, nie jest szczególnie istotne dla badań nad doświadczeniami, które ludzie uznają za wyjątkowe, jako że każde doświadczenie, które chciałoby się za takowe uznać [...], musi być przedstawione publicznie⁶¹.

⁶¹ A. Taves, dz. cyt., s. 86.

Twierdzenia o wadze „osobistego” doświadczenia religijnego, zarówno w *Wierszach Ariela*, jak i w szeroko pojętej estetyce modernistycznej, okazują się więc problematyczne. Doświadczenia takie sformułowane są w kontekstach publicznych, czerpią z publicznych idei i poddane zostają krytyce na forum publicznym. Chcąc je zrozumieć, musimy skupić się na tradycjach, które je ukształtowały i pozwoliły uznać za wyjątkowe, nie zaś po prostu koncentrować się na ich wyjątkowości, przyjmując na wiarę słowa modernistycznych pisarzy.

Interpretacje doświadczenia religijnego stają się szczególnie problematyczne w odniesieniu do *Wierszy Ariela*, zwłaszcza w świetle powiązań utworów z instytucjonalnym chrześcijaństwem. W istocie mówienie o doświadczeniu religijnym w *Wierszach Ariela* pozwala badaczom utrzymać dwa założenia: po pierwsze, Eliot jest poetą modernistycznym, a po drugie, modernizm jest ruchem sekularyzującym. W opublikowanej dwadzieścia lat temu pracy *The Birth of Modernism* [Narodziny modernizmu] Leon Surette podważył założenie, że modernizm i sekularyzacja są ze sobą powiązane, stwierdzając, że modernizm uważa się za „wyraz empiryzmu i pozytywizmu nowoczesności, podczas gdy w rzeczywistości był on przystosowaniem mistycyzmu i okultyzmu późnego wieku dziewiętnastego do dwudziestowiecznego relatywizmu”⁶². Wbrew opiniom tradycyjnie przyjętym wśród badaczy literatury, nie ma najmniejszego powodu, aby nie przedstawiać Eliota jako poety zarówno modernistycznego, jak i chrześcijańskiego⁶³.

Badacze prezentujący tradycyjne rozumienie chrześcijaństwa Eliota nie zwrócili dostatecznej uwagi na znaczenie i miejsce cięła Chrystusa. Książka Barry’ego Spurra, który w opisie anglokatolicyzmu Eliota podkreśla, jak ważna jest doktryna Wcielenia dla anglokatolików w ogóle, a dla Eliota w szczególności, wypełnia tę poważną lukę badawczą⁶⁴. W swych interpretacjach *Wierszy Ariela* Kenner, Moody i Timmerman zaproponowali niewysławialność re-

⁶² L. Surette, *The Birth of Modernism: Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Occult*, Montreal 1993, s. 94.

⁶³ Przykładem, jak połączyć te dwie dziedziny badań, zarówno jeśli chodzi o twórczość Eliota, jak i szerzej pojęty modernizm, może być praca Erika Tonninga, *Modernism and Christianity*, Basingstoke 2014.

⁶⁴ B. Spurr, dz. cyt., s. 21.

ligijną w miejsce pełnokrwistego chrześcijaństwa. Tymczasem same wiersze zdradzają fascynację wcieloną naturą chrześcijaństwa: nie tylko jako centralnym dogmatem religii – Bóg stał się człowiekiem – lecz także przedmiotem zadziwienia. Przedstawiając *Wiersze Ariela* jako owoc tęsknego wyczekiwania duchowej pociechy, badacze przeoczyli odcienie rzeczywistego religijnego zaangażowania, które wiersze te pragną osiągnąć. Posługując się zrewidowanym rozumieniem, co znaczy przeżyć doświadczenie uznane za religijne, możemy w nich usłyszeć echa targanej rozterkami bojaźni, gorliwej ciekawości czy radosnego świętowania.

Przełożyła Maria Fengler

Francesca Bugliani-Knox
University of London

POMIĘDZY OGNIEM A OGNIEM:

ZIEMIA JAŁOWA T. S. ELIOTA

*Desolatione desolata est omnis terra
Quia nullus est qui recogit corde¹.*

Wstęp

Nawet krytycy o podejściu tradycyjnym utrzymują, że *Ziemia jałowa* opiera się spójnej interpretacji. Jak twierdzi Helen Gardner, „Żaden krytyk nie może zaoferować [czytelnikom] magicznej nici, która przeprowadziłaby ich przez ten labirynt. Tworząca go sieć powiązań nie rządzi się prawami logiki, lecz opiera na (często gwałtownych) reakcjach uczuciowych”². Choć tego rodzaju interpretacje mogą wydawać się wiarygodne, istnieją powody, by mieć wątpliwości. *Ziemię jałową* można zinterpretować, a słowa „interpretacja” używam tu w sensie tradycyjnym, takim, jaki uznałby Eliot³. Owa „magiczna nić” istnieje i może być udokumentowana zarówno na

¹ „Spustoszony jest cały kraj / i nie ma nikogo, kto by wziął [to] sobie do serca” (Jr 12, 11). Wszystkie cytaty z Biblii podaję za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 5, Poznań 2003.

² H. Gardner, *The Waste Land: The Adamson lecture, 3rd May 1972*, Manchester 1972, s. 19.

³ T. S. Eliot, *Granice krytyki literackiej*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, przeł. H. Pręczkowska i in., red. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 334–357.

gruncie biograficznym, jak i intelektualnym, choć zaproponowana tu interpretacja nie będzie zapewne łatwo wpisywać się w obiegowe wyobrażenia dotyczące modernistycznych poematów⁴. Tą „magiczną nicią” jest zainteresowanie Eliota mistycyzmem religijnym, a więc jego zainteresowanie osobliwą cechą świadomości, którą w czasach Eliota oraz w kręgach, w których się obracał, nazywano: „mystyczną”. Nie myślę tutaj o mistycyzmie utożsamianym jedynie z legendą o Świętym Graalu lub z okultyzmem. Legenda Graala jest częścią tej układanki, lecz tylko częścią. Nicią, która łączy motywy i detale poematu, jest chrześcijańska tradycja spopularyzowana przez Evelyn Underhill (1875–1941)⁵.

W latach młodości Eliot, podobnie jak Evelyn Underhill, interesował się duchowym „pragnieniem” wypływającym z wnętrza ludzkiej duszy lub, jak określa to Underhill, „psyche”. Idąc za myślą filozoficzną Rudolpha Euckena, Eliot uznał, że owo pragnienie leży u podstaw wszystkich przejawów religijnej „ekspresji”. Jednak zanim zdecydował się napisać *Ziemię jałową*, zaczął utożsamiać prawdziwy przedmiot, a może nawet źródło tego duchowego pragnienia, z Wcieleniem Chrystusa, dokładnie tak samo jak jedenaście lat wcześniej, pod pseudonimem John Cordelier, zrobiła to Underhill⁶.

⁴ Moja interpretacja znacznie różni się od interpretacji Jewel Spears Brooker i Josepha Bentleya (J. S. Brooker, J. Bentley, *Reading The Waste Land. Modernism and the Limits of Interpretations*, Amherst 1990), Edwarda Neilla (E. Neill, *The Waste Land Revisited*, Dublin 2003), Paula Claesa, Harmona i Burtona Blisteina (B. Blistein, *The Design of the Waste Land*, New York 2008). Bardziej przystaje ona do interpretacji Grovera Smitha (G. Smith, *The Waste Land*, London 1983), Cleantha Brooksa (C. Brooks, *The Hidden God: Studies in Hemingway, Faulkner, Yeats, Eliot, and Warren*, New Haven 1963) i Anthony'ego Davida Moody'ego (A. D. Moody, *Thomas Stearns Eliot. Poet*, Cambridge 1994, s. 115–134).

⁵ D. J. Childs, (*T. S. Eliot and Evelyn Underhill: An Early Mystical Influence*, [w:] *T. S. Eliot, Mystic, Son and Lover*, „Durham University Journal” 1987, nr 80, s. 33–41) skomentował wpływ, jaki Underhill wywarła na Eliota. Nie zawdzięczam jednak swojej interpretacji lekturze jego tekstu.

⁶ J. Cordelier, *The Path of Eternal Wisdom. A Mystical Commentary on the Way of the Cross*, London 1911. Od tamtego momentu Underhill uznawała mistycyzm chrześcijański za teocentryczny i chrystocentryczny (E. Underhill, *The Mystics of the Church* [Mistycy kościoła], London 1925, s. 24; E. Underhill, *The Mystic Way* [Droga mistyczna], London 1913, s. vii,

Z tej perspektywy *Ziemia jałowa* przestaje być poematem przesiąkniętym rozpaczą i sceptycyzmem czy też wyrazem *via negativa*, o której Eliot pisał, zanim nawrócił się na anglikanizm. Przeciwnie, poemat staje się dowodem na to, że już w 1922 roku Eliot uznawał mistycyzm chrześcijański przynajmniej za logiczne spełnienie i zwieńczenie tego, co Underhill nazwała „życiem duchowym”⁷. Prawdą jest, że we wczesnych latach dwudziestych ubiegłego wieku nie widać w pismach Eliota śladów refleksji nad pojęciem Wcieleń ani zainteresowania zinstytucjonalizowanym chrześcijaństwem. Jednak niedługo po publikacji *Ziemi jałowej* mistycyzm Eliota stał się wyraźnie chrystocentryczny i zaczął on postrzegać instytucjonalną religię jako nieodzowne medium, umożliwiające pielęgnowanie i ekspresję życia duchowego.

Pierwsza część niniejszego artykułu prezentuje zagadnienia związane z intelektualnym zapleczem Eliota oraz źródła, na których opieram niniejszą interpretację *Ziemi jałowej*. W drugiej części proponuję szczegółowy komentarz do pierwszej części poematu, *Grzebanie umarłych* [*The Burial of the Dead*]. Trzecia część przedstawia zarys mojej interpretacji pozostałych fragmentów poematu i ukazuje jego kolejność narracyjną⁸. Czwarta i ostatnia część traktuje o tym, w jaki sposób Eliot rozmyślnie prowokuje czytelników *Ziemi jałowej*.

Zaplecze intelektualne

Od czasu studiów na Uniwersytecie Harvarda Eliota zajmowały kwestie związane z mistycyzmem religijnym i filozoficznym. Zda-

35–43, głównie 41; E. Underhill, *The Life of the Spirit and the Life of To-Day* [*Życie duchowe i życie doczesne*], London 1922, s. 44).

⁷ E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. viii.

⁸ Nie zgadzam się tutaj z Moodym, który pisze, że *Ziemia jałowa* „ma budowę inną niż sekwencyjna” (A. D. Moody, dz. cyt., s. 80), ani z Johnem Xirosem Cooperem, który sugeruje, że nie ma jednego prawidłowego objaśnienia znaczenia poematu (J. X. Cooper, *The Cambridge Introduction to T. S. Eliot*, New York 2006, s. 64), ani z Michaeliem Coylem, który zaprzecza istnieniu jakiegokolwiek narracji sekwencyjnej (M. Coyle, „Fishing, with the arid plain behind me”: *Difficulty, Deferral, and Form in “The Waste Land”*, *A Companion to T. S. Eliot*, ed. D. E. Chinitz, Oxford 2009, s. 160).

niem Eliota mistycyzm oparty na intelektualnym zrozumieniu nie stał w sprzeczności z jego badaniami na temat neoheglowskiej filozofii Bradleya. *De facto* tego rodzaju mistycyzm stanowił dla Eliota rozwinięcie niektórych zagadnień tejszej filozofii. W czasie studiów na Uniwersytecie Oksfordzkim (1914–1915) fascynacja Eliota mistycyzmem wzrosła. Myśl filozoficzna Bernarda Bonsaqueta, którego czytał Eliot, czy Harolda Henry'ego Joachima (wykładowcy Eliota), nie klóciła się zbyt z poglądami, jakie prezentowali William Ralph Inge i Jean Gerson w odniesieniu do zasad mistycyzmu. Inge definiował mistycyzm jako „tę mglistą świadomość świata pozazmysłowego, która jest częścią naszej ludzkiej natury i surowcem do podbudowy wszelkich wierzeń religijnych i być może wszelkich systemów filozoficznych oraz sztuki”⁹. Dla Gersona z kolei mistycyzm to „poznanie Boga dzięki doświadczeniu zdobywanemu na drodze pojmowania, czym jest jednocząca Miłość”¹⁰. Pokrewieństwo poglądów Eliota z poglądami Thomasa Ernesta Hulma i Paula Elmera More'a przyczyniło się do dalszego rozwoju jego zainteresowań. Mistycyzm nie stał też w sprzeczności z jego zainteresowaniem bieżącymi badaniami w zakresie psychologii i antropologii, gdyż ta ostatnia dziedzina, jak wykazali William James i Jessie Weston, dawała świadectwo mistycznej świadomości ludzi. Wiele innych faktów z intelektualnej biografii Eliota prowadzi do tego samego wniosku – na przykład wczesna fascynacja Eliota Rudolphem Euckenem, jego esej o Dantem zatytułowany *Duchowy przywódca* [*The Spiritual Leader*] czy też recenzje prac teologicznych, w wielu wypadkach należących do nurtu teologii modernistycznej. Wreszcie, w publikacjach Eliota z tego okresu można znaleźć kilka fragmentów, których treść potwierdza zainteresowanie mistycyzmem i potrzebę rozróżnienia pomiędzy jego prawdziwymi a fałszywymi postaciami¹¹.

Jednak jeżeli u źródła *Ziemi jałowej* leży religijna tradycja mistyczna, to dlaczego Eliot obdarzał uznaniem dzieła Jamesa George'a

⁹ W. R. Inge, *Christian Mysticism*, London 1899, s. 5.

¹⁰ J. Gerson, *De Mystica theologia*, 1.6.6.

¹¹ Informacje na temat poważnego zainteresowania Eliota mistycyzmem można znaleźć w: P. Ackroyd, *T. S. Eliot: A Life*, London 1985, s. 51–52); L. Gordon, *The Imperfect Life of T. S. Eliot*, London 2012, s. 531–532; D. J. Childs, dz. cyt., s. 33; E. R. Dodds, *Missing Persons*, Oxford 1977, s. 40).

Frazera i Jessie Weston (*Złota gałąź* i *Legenda o Graalu: od starożytnego obrzędu do romansu średniowiecznego*)¹², które były napisane bardziej pod kątem antropologii? Odkrycia Frazera spotkały się z podziwem Eliota, ponieważ otwierały perspektywę włączenia nowych odkryć z zakresu antropologii oraz psychologii do poglądów religijnych. Eliot nie tylko uznał odkrycia Frazera, ale zrobił coś więcej – uczynił je podstawą swojej metody opartej na nawiązaniach do mitologii. Pozwoliły mu one uchylić sceptycyzm wobec religii, jakim podsyte było dzieło Frazera, i otworzyć nową przestrzeń dla wiary w bóstwo. Jeżeli – jak dowodził Frazer – rytzy plemion prymitywnych posiadają cechy wspólne, to świadczy to o wspólnej wszystkim tęsknocie duchowej i o istnieniu siły nadprzyrodzonej. Jak ujęła to Underhill: „te duchowe dramaty – tajemnicze rytuały – pozostają wizerunkiem czegoś dostrzeżonego i upragnionego”¹³.

Również książka *Legenda o Graalu: Od starożytnego obrzędu do romansu średniowiecznego* Jessie Weston była w tym sensie dla Eliota objawieniem. Zgodnie z tym, co Eliot mówił i pisał, to właśnie Weston podsunęła mu pomysł na „plan” poematu. Co miał na myśli? Książka Weston dała mu mianowicie podstawę do stworzenia własnej metody. Weston twierdziła, że istnieje ciągłość, poczynsz od prymitywnych rytuałów aż do legendy Graala. Podobnie Eliot umieszcza w *Ziemi jałowej* odniesienia intertekstualne i cytaty z wielu różnych okresów, które pełnią rolę ocalałych fragmentów życia duchowego. Eliot nie był szczególnie zainteresowany zaproponowaną przez Weston „hipotezą rytuału”, która miała wyjaśnić naukowo rozwój i wędrówkę legendy Graala. Eliot wymienia Jessie Weston, gdyż czerpał inspirację z jej książki, tak jak Weston czerpała z kolei inspirację z dzieła Frazera *Złota gałąź*. Dla Weston koło jałowości i urodzaju, mity o zgonach i zmartwychwstaniu obecne w legendzie Graala były przykładami prymitywnych obrzędów węgietacyjnych opisywanych przez Frazera i stanowiły dowód na to, że

¹² G. J. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, przedmowa J. Lutyński, Warszawa 1965; J. L. Weston, *Legenda o Graalu: od starożytnego obrzędu do romansu średniowiecznego*, przeł. A. H. Bogucka, przedmowa W. Chwałewik, Warszawa 1974.

¹³ E. Underhill, *The Mystic Way*, dz. cyt., s. 38.

ludzkość ma korzenie duchowe, a nie materialne¹⁴. Eliot wykorzystał wnioski Weston, by dać czytelnikom do zrozumienia, że poszukiwanie boskości jest nie dającą się wykorzystać cechą ludzkiego doświadczenia, która ujawnia się we wszystkich kulturach i epokach, aż do współczesności. Świadczy o tym fakt, iż Eliot przyznaje się do długu wobec książki Weston *Legenda o Graalu: od starożytnego obrzędu do romansu średniowiecznego*, lecz nie wobec *The Quest of the Grail* [W poszukiwaniu Graala] tej samej autorki. Postawa Eliota była bardzo podobna do stanowiska Underhill¹⁵. Krótko mówiąc, mimo że Eliot interesował się teoriami antropologicznymi i psychologicznymi, nie były one częścią wyznawanej przez niego ideologii. Podobnie było w przypadku Underhill. Oboje poszukiwali natomiast syntezy, która pozwoliłaby przyswoić nowe systemy wiedzy w zakresie antropologii i psychologii. Oboje też odnaleźli ją w dążeniu ku temu, co mistycy nazywają „życiem Rzeczywistości”, czyli ku światu pojmowalnemu, a nie dostrzegalnemu. To właśnie w tę rozległą chrześcijańską tradycję duchowej podróży do źródła Życia Prawdziwego chciał Eliot włączyć legendę Graala oraz pierwotne obrzędy, które utożsamiała z nią Weston.

W jaki sposób jednak zrekonstruowaną przez Weston legendę Graala da się włączyć w tradycję chrześcijańskiego mistycyzmu? Weston odtworzyła legendę z różnych wersji romansów rycerskich. Ziemia jałowa, jak pisze Weston, jest królestwem, którym rządzi okaleczony i niedołączny Król Rybak. Dopóki Król nosi ranę, dopóty jego ziemia jest przeklęta. Król wyzdrowieje dopiero kiedy jeden z rycerzy: Gawain, Percewal lub Galahad przybędzie do zamku i zada pytanie dotyczące ziemi jałowej. Podczas pełnego prób i pokus poszukiwania, rycerz przechodzi proces oczyszczenia, stając się godny ujrzenia wizji świętego Graala.

Jak określiła to Underhill, odtworzoną przez Weston legendę Graala czyta się jak „alegorię przygód duszy”, czyli podróż duszy

¹⁴ O wpływie, jaki książka Weston wywarła na *Ziemię jałową*, można przeczytać w: L. Surette, „*The Waste Land: A Personal Grouse*”, [w:] *The Waste Land at 90*, ed. J. Moffet, Amsterdam–New York 2011, s. 6. Moje poglądy na tę sprawę i moja interpretacja znacznie odbiegają od poglądów i interpretacji Surette’a.

¹⁵ E. Underhill, *The Mystic Way*, dz. cyt., s. 15.

ku spełnieniu¹⁶. Posługując się kategoriami wypracowanymi przez Underhill, można to wytłumaczyć w następujący sposób. Udręczoną duszą rządzi upadłe „ja”, którego doświadczenia ograniczają się głównie do postrzegalnego świata. Dopóki upadłe „ja” podlega zepsuciu grzechami znudzenia (*ennui*) i pożądania, opuszczona dusza nie jest w stanie oddać się kontemplacji. „Ja” może zostać oczyszczona tylko wówczas, jeśli uświadomi sobie potrzebę duchowej odnowy i zacznie poszukiwać świętości. Po przejściu prób i odparciu pokus, dokonuje się proces oczyszczenia, objawienia, bolesnego poddania się i złączenia z boskim elementem.

Eliot zapożyczył symbolikę występującą w legendzie Graala, by w poetycki sposób opisać wszystkie etapy mistycznej drogi: od duchowego przebudzenia, poprzez pełne poddanie się, aż do drogi zjednoczenia. To prace Underhill, a w szczególności *Mysticism* [Mistycyzm], *The Mystic Way* [Droga mistyczna], *Practical Mysticism* [Mistycyzm praktyczny] i częściowo *The Life of the Spirit and the Life of To-Day* [Życie duchowe i życie doczesne] dały początek ogólnej strukturze poszukiwań Eliota i jej „wcielonej duchowości”¹⁷.

Propozycja interpretacji *Grzebania umarłych*

Jak *Grzebanie umarłych* ma się do takiej interpretacji? Czytelnik poszukujący sieci logicznych połączeń w *Ziemi jałowej* gubi się już na samym początku. Wielogłosowość stanowi wyzwanie dla jedności jaźni i myśli. Jednocześnie ta wielogłosowość nie ma na celu podważania tejże jaźni i myśli. Zamiast tego ma ona wyrażać częściowe prawdy lub fragmentaryczne całości, które, w sensie Bradleyowskiej filozofii, są wszystkim, co wiemy, a jednocześnie wskazują, by użyć sformułowania Underhill, na „jedność wszystkich wyższych doznań rodzaju ludzkiego”¹⁸. Wielogłosowość Eliota nawiązuje również do stwierdzenia Harolda Joachima, że prawda została objawiona ograniczonym umysłem. Jak napisał Joachim: „Każdy umysł jest «częścią» absolutnej inteligencji, każda myśl – fragmentarycznym przejawem

¹⁶ E. Underhill, *Mysticism*, dz. cyt., s. 154.

¹⁷ E. Underhill, *Lent with Evelyn Underhill* [Wielki Post z Evelyn Underhill], ed. G. P. Mellick Belshaw, London 1990, s. 2.

¹⁸ E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. 1.

całościowego znaczenia¹⁹. Niezależnie od tego, czy stanowią wyraz pragnienia, czy sprzeciwu wobec duchowego życia, głosy *Ziemi jałowej* są udratyzowane w jednym strumieniu świadomości i wszystkie razem wskazują na jeden cel, a mianowicie na pragnienie poszukiwania i doświadczania boskości²⁰. Poprzez udratyzowanie „poszczególnych głosów” Eliot (ponownie tak jak Evelyn Underhill) sugeruje, że „uduchowiony mężczyzna czy uduchowiona kobieta jest zawsze tego samego rodzaju mężczyzną bądź kobietą; sięgającymi po tę samą wiarę i miłość skierowaną ku sercu tego samego wszechświata, lecz wyrażającymi tę wiarę i miłość w wielu językach”²¹.

Przypuśćmy zatem, że Eliot wyobraża sobie duszę człowieka poszukującego, swoją własną duszę oraz każdego innego człowieka, która wyraża się przez tyle różnych głosów, budzi się z atrofii, odczuwa wewnętrzne spustoszenie i rozpoczyna duchową wędrówkę, by zostać uleczona²². Wyobraźmy sobie też, że Eliot przygotowuje i określa najważniejsze motywy swójego poszukiwania w części poematu, którą stanowi *Grzebanie umarłych*. W końcu przypuśćmy, że światłem wskazującym drogę tego mistycznego poszukiwania jest Evelyn Underhill, która przedstawia typową drogę mistyka we współczesny sposób. Jeżeli przyjmiemy tę hipotezę, wówczas dopasowanie do siebie elementów układanki, jaką jest *Ziemia jałowa*, staje się możliwe.

Pierwsza część poematu – *Grzebanie umarłych* – składa się z pięciu starannie dopracowanych części. Pierwszy fragment opisuje atrofię życia duchowego (wers 1–18). Kolejne trzy fragmenty (wersy 19–30; 31–42; 43–59) sugerują trzy różne sposoby, na które stęskniony Duch wzywa ludzi, żeby doświadczali jego obecności w postaci Transcendencji, Pragnienia oraz Immanencji – trzech form życia duchowego rozważanych przez Underhill. Wreszcie piąty fragment (wersy 60–67), przedstawiający, jak nikła jest świadomość braku wartości duchowych w życiu współczesnych ludzi, wprowadza py-

¹⁹ H. H. Joachim, *The Nature of Truth* [Natura prawdy], Oxford 1906, s. 160.

²⁰ E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. 3.

²¹ Tamże, s. 37. Podkreślenie autorki artykułu.

²² Por. É. Gilson, *La Mystique de la grâce dans la “Queste del Saint Graal”*, „Romania” 1925, nr 51, s. 321–347.

tanie, które – jakkolwiek dwuznaczne – daje początek prawdziwemu poszukiwaniu *sacrum*.

Grzebanie umarłych rozpoczyna się opisem ogólnego zaniku życia duchowego. Eliot, podobnie jak Underhill, rozumie przez to odrzucenie „instynktu wiodącego w stronę Boga” [„instinct of God”]²³ lub – zacytuję tutaj Underhill – „proste, lecz bezwzględne tęsknoty i instynktowne pragnienia pogrzebanej duszy”²⁴. Underhill wierzyła, że życie duchowe jest „takiego rodzaju autentycznym wydarzeniem, które spotyka nas o każdym czasie, w każdym miejscu i na wszystkich etapach życia”²⁵. Potem dodaje, że „Musimy wierzyć, że połączenie tego życia ze wspierającym duchem nie może w rzeczywistości zostać przerwane, nie inaczej niż w przypadku organicznego połączenia Ziemi z uniwersum jako całością. Ale skala, w jakiej je odnajdujemy i odczuwamy, jest miarą spełnienia życia duchowego, którym się cieszymy”²⁶.

Zdaniem Underhill, współcześni sceptycznie odnoszą się do tego, co nazwała „przyływem ducha” [„inflow of the spirit”]²⁷, będącego tematem pierwszego fragmentu *Grzebania umarłych* (wersy 1–18). Eliot przedstawia tutaj obecność ducha w każdych czasach, we wszystkich miejscach i na wszystkich etapach życia. Jednocześnie za pomocą różnych głosów wyraża, jaki opór stawia człowiek tej obecności. Z pierwszym przykładem spotykamy się w wersach 1–7. Obecność ducha manifestuje się tutaj na jego najniższym, wrodzonym poziomie, co z kolei implikuje jego potencjalną obecność na poziomie wyższym, człowieczym. W kwietniu cała przyroda budzi się do życia. Widoczne stają się również oznaki duchowego życia ludzkiego, to jest pożądanie i śmierć, którym towarzyszy przyływ żywotności – wiosenny deszcz. Jednak ani odrodzenie się natury, ani towarzyszące temu odrodzeniu pobudzenie wewnętrznego życia człowieka nie jest rozumiane czy specjalnie oczekiwane²⁸. Dla

²³ E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. 6.

²⁴ E. Underhill, *Practical Mysticism. A Little Book for Normal People* [Mistycyzm praktyczny. Mała książeczka dla zwykłych ludzi], London 1914, s. 31.

²⁵ E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. 4.

²⁶ Tamże, s. 17 (podkreślenie jak w oryginale).

²⁷ Tamże, s. 26, 28.

²⁸ Por. tamże, s. 28.

ludzi kwiecień jest „Najokrutniejszy[m] miesiąc[em]” [„the cruellest month”] i woleliby raczej, żeby nadal trwała zima, chcieliby także nie odczuwać pożądania („Zima nas otulała” [„Winter kept us warm”]), nie pamiętać („kryła / Ziemię śniegiem łaskawym” [„covering / Earth in forgetful snow”])²⁹ i jak najmniej poruszać się, jak najwolniej rozwijać („karmiła / Małeńkie życie strawą suchych kłączy” [„feeding / A little life with dried tubers”])³⁰.

Wersy 8–12 zawierają drugi przykład opisujący ludzki opór wobec życia duchowego. Letni „rzęsisty deszcz” nagle zaskakuje grupę ludzi, którzy nie zdawali sobie sprawy z nadejścia wiosny, a ściślej mówiąc, z odradzającego się potencjału ducha. „Zaskoczyło nas lato, idąc nad Starnbergese / Rzęsistym deszczem” [„Summer surprised us, coming over the Starnbergsee / With a shower of rain”]. W mistycznych utworach, takich jak studium Underhill, oraz w samym Piśmie Świętym „rzęsisty deszcz” w lecie symbolizuje wdarcie się żywotności, danej ludziom z góry, tym razem bardziej nagłej i potężnej. Ludzie, zaniepokojeni niespodziewanym przypiływem duchowej witalności, nie odpowiadają jednak na wezwanie. Szukając schronienia pod kolumnadą, uciekają przed deszczem, wybierając raczej oddawanie się pospolitym rozmowom przy drinku w hotelowym ogrodzie, niż dającą spełnienie duchową komunie z Wiecznością w ogrodzie własnych dusz. Swoją decyzję nazywają „wy[chodzeniem] na blask słoneczny”. W rzeczywistości nieświadomie wypierają się oni jednak swojej tożsamości („*Bin gar keine Russin, stamm' aus Li-tauen, echt deutsch*”).

Wersy 13–17 opisują trzecie (tradycyjne) odrzucenie duchowego wezwania. Tym razem Marie wspomina, jak w czasach dzieciństwa jej kuzyn, arcyksiążę, zabierał ją na sanki i jak „pędzili w dół”. Dawało jej to możliwość schodzenia lub zjeżdżania w dół, co w tradycyjnym mistycyzmie chrześcijańskim, między innymi w wersji tegoż mistycyzmu opisywanej przez Underhill, symbolizuje pokorną

²⁹ W tym przypadku tłumaczenie Krzysztofa Boczkowskiego lepiej oddaje sens oryginalnego fragmentu: „otulała / Ziemię w śnieg zapomnienia” (K. Boczkowski, dz. cyt., s. 103) – przyp. tłum.

³⁰ Wszystkie fragmenty poematu Eliota za: T. S. Eliot, *Ziemia jałowa* (*The Waste Land*), przeł. i wstęp Cz. Miłosz, Kraków 2004. Wszystkie cytaty angielskie podaję również za tym wydaniem.

postawę potrzebną do oczyszczenia. Jednak już jako dziecko Marie przerażała perspektywa utraty całkowitej kontroli, akceptacji zstąpienia w ciemność. Jako dojrzała osoba nadal woli ona życie w górach, będące znakiem jałowości, pychy i grzechu – ów biblijny system symboliczny powtarzany jest przez mistyków, w tym również przez Underhill. Tam Marie „czuje się swobodn[a]” i może oszukiwać samą siebie. Wers 18, czyli ostatni wers pierwszego fragmentu *Grzebania umarłych* – „Czytam nocami, w zimie jadę na południe” [„I read, much of the night, and go south in the winter”] – podsumowuje „roztargnienie” [„distractions”] pokolenia Eliota³¹. W wersji tym uwypuklona zostaje powszechna skłonność do ucieczki zarówno przed cyklicznością natury, jak i przed niewygodną zmianą, która mogłaby okazać się korzystna dla życia duchowego. Eliot, tak jak Evelyn Underhill, wydaje się sugerować, że to właśnie życie duszy wymaga ponownego ukierunkowania³².

Drugi fragment (wersy 19–30) daje jednakże do zrozumienia, że pomimo ludzkiego oporu, życia duchowego, „pragnienia transcendencji” [„impulse to transcendence”] nie da się „wykorzenić”³³. Coś uparcie wyrasta z „kamiennego serca”, („kamienn[ego] rumowisk[a]” [„stony rubbish”]). Ale gdzie swój początek mają źródła („korzenie”) i jakie są owoce („gałęzie”) niepewnego, aczkolwiek nieuniknionego życia duchowego? Są to oczywiście cytaty z Biblii, o czym sam Eliot wspomina w przypisach końcowych. W jaki sposób duch stale przyciąga nas i wzywa, byśmy żyli pełnią życia, składającego się z wielu różnych części („gałęzi”), takich jak: religia, miłość, okultyzm, sztuka? Swoim rzecznikiem, który ma udzielić odpowiedzi na to pytanie, Eliot mianuje proroka Ezechiela³⁴. Jako mistik, Ezechiel miał głęboką, nieprzesłoniętą niczym świadomość obecności Boga. Nie tylko doznał on przyпіwy duha jako przyпіwy energii witalnej, lecz także doświadczył obecności „korzenia” czy głębi, z której wyłaniają się ludzkie zdolności, tak jak – zacytuję

³¹ Wyraz „roztargnienie” [*distractions*] pochodzi z wiersza Eliota. *Ash-Wednesday* w tłumaczeniu Krzysztofa Boczkowskiego (dz. cyt., s. 128) – przyp. tłum.

³² E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. 26.

³³ Tamże, s. 21.

³⁴ „Synu człowieczy, posyłam cię do synów Izraela [...] posyłam cię do nich, abyś im powiedział: Tak mówi Pan Bóg”. (Ez 2, 3–4).

tutaj Underhill, która z kolei użyła słów mistyka Williama Law (*The Spirit of Prayer* [Duch modlitwy]) – „gałęzie wyrastają z pnia drzewa”³⁵. Ten „korzeń”, ta głębia – to Jedność, Wieczność duszy. „I wstał we mnie duch, i postawił mnie na nogi” jest wyrażeniem często powracającym w Biblii, wskazującym moment rozmowy Ezechiela z wiekiustym Bogiem³⁶. Natchniony przez Boga prorok stwierdza, że człowiek nie powinien próbować zrozumieć życia duchowego w odniesieniu do ludzkiej wiedzy, a tak jak on, powinien przeżywać to wezwanie pod ochroną transcendentnego Boskiego życia. Jako symbolu tej opieki Eliot używa biblijnego obrazu cienia. Aby dać wyraz powołaniu ducha do transcendencji, Ezechiel przypomina, że ludzka wiedza jest fragmentaryczna („stos pokruszonych obrazów” [„A heap of broken images”]), jak i duchowo jałowa. Nie jest w stanie sprostać najgłębszym ludzkim potrzebom, nie bierze ona również pod uwagę możliwości duchowej transformacji, żywienia jakichkolwiek nadziei ani też nie kontempluje Łaski, tradycyjnie symbolizowanej przez wypływającą z kamienia wodę: „i słońce tam pali, / I martwe drzewo nie daje schronienia, ulgi świerszcz, / Ni suchy kamień dźwięku wody” [„where the sun beats, / And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, / And the dry stone no sound of water”]³⁷. Jedyną ulgą, jaką oferuje kamień, jest cień, w którym można się schronić – cień Ducha. Tylko poprzez doświadczenie boskiego życia transcendentnego człowiek może zrozumieć, gdzie życie duchowe ma swoje źródło³⁸. „Cień / jest tylko tam, pod czerwoną skałą” [„There is shadow under this red rock”] (por. Iz 32, 2). W efekcie przed człowiekiem rozpościerać się będzie rzeczywistość, która nie została stworzona jedynie przez niego albo dla niego samego. Ukaże mu się przemijalność całego człowieczego stanu: „Ja pokażę ci coś, co różni się tak samo / Od twojego cienia, który rankiem podąża za tobą, / I od cienia, który wieczorem wstaje na twoje spotkanie. / Pokażę ci strach w garstce popiołu” [„I will

³⁵ E. Underhill, *Mysticism*, dz. cyt., s. 154.

³⁶ Ez 2, 2.

³⁷ Warto zwrócić uwagę na to, co napisała Underhill: „zarówno w dźwięku wyjącego wichru, jak i grającego świerszcza słychać głośne wołanie «Słowo, które we wszystkich rzeczach trwa wiecznie»” (E. Underhill, *Mysticism*, dz. cyt., s. 309–310).

³⁸ E. Underhill, *The Mystics of the Church*, s. 32.

show you something different from either / Your shadow at morning striding behind you, / Or your shadow at evening striding to meet you; / I will show you fear in a handful of dust”]. Kiedy ktoś raz doświadczył przyływu ducha, zdaje sobie sprawę, że życie bez ducha, boskiego oddechu, jest nicością. W Psalmie 103 (wers 29) czytamy: „Gdy skryjesz swe oblicze, wpadają w niepokój; / gdy im oddech odbierasz, marnieją / i powracają do swojego prochu”³⁹. Jak przestrzega droga mistycyzmu, kiedy duchowe doświadczenie nie wykracza poza odbiór przesłania, wzmagają się poczucie strachu i śmiertelności.

Trzeci fragment *Grzebania umarłych* (wersy 31–42) skupia się wokół tematu ludzkiej miłości. Nawiązanie do poprzednich wersów jest czytelne. Głos Ezechiela sugerował, że punktem wyjściowym duchowego życia jest przepełnione strachem i drżeniem poszukiwanie i odnalezienie Wieczności. Jak podkreśla Evelyn Underhill, czynnikiem, który wzbudza chęć poszukiwania i odnajdywania Wieczności jest tylko miłość⁴⁰. Nie jest zatem zaskoczeniem, że duch analogiczny do tego, którego Ezechiel doświadczył jako *ruah* (co oznacza oddech lub wiatr), teraz odciska się na przebudzeniu się miłości pod postacią żarliwego dążenia. Fragment wiersza będący piosenką żeglarza, pochodząca z *Tristana i Izoldy* Wagnera, „*Frisch weht der wind / Der Heimat zu*” [„Świeży wiatr w stronę domu powiewa”], oznacza wewnętrzną siłę witalną duszy nakierowaną na dotarcie do źródła, do miłości. Pośrednie i bezpośrednie nawiązania Eliota do trzech aktów opery Wagnera *Tristan i Izolda* sugerują, że dynamika ludzkiego pragnienia w doświadczeniu miłości jest analogiczna do duchowego pragnienia obecnego w mistycznym poszukiwaniu – analogiczna, lecz niedoskonała, bo skazana na zagładę. Piosenka rozpoczynająca ten fragment wprowadza zatem temat pożądania, który dopełniają motywy wiejącego wiatru, bezkresnego horyzontu, przeprawy na drugą stronę.

Analiza wnikliwsza, niż można tutaj zawrzeć, wykazałaby, że przebieg tych 12 wersów został drobiazgowo dopracowany przez Eliota. Wystarczy jednak stwierdzić, że dynamika psychologii miłości przedstawiona w trzecim fragmencie, od „*Frisch weht der wind*”

³⁹ Ps 104, 29.

⁴⁰ E. Underhill, *Mysticism*, dz. cyt., s. 58.

do „*Oed' und leer das Meer*”, ostatecznie zakłada, że ludzka namiętność nie ugasi pragnienia duchowości. Kochanek nie zostaje odkupiony, nie jest ani żywy, ani umarły, nie może ujrzeć Izoldy, choć ona przybędzie. Morze życia jest puste. Cały trzeci fragment zakłada, że psychiczna tęsknota jest zawsze jednym i tym samym, a odnosi się to szczególnie do ludzkiego pragnienia miłości. Jednak, jak wyjaśnia Underhill, istotą odrodzenia jest sublimacja tej instynktownej tęsknoty i nakierowanie jej w stronę Boga⁴¹. Nic takiego nie ma miejsca w doświadczeniu hiacyntowego ogrodu.

Czwarty fragment (wersy 43–59) nawiązuje do poprzedniego w takim sensie, że jasnowiedzenie, zaakceptowane przez teozofię jako uprawniony rodzaj doświadczenia mistycznego, może odkryć przed poszukującym to, czego nie był on w stanie sam zobaczyć ani osiągnąć na drodze doświadczenia ducha jako transcendencji lub pragnienia. Tristan decyduje się odwiedzić wróżbiarkę, która wyjawia mu, jak może zostać uleczoney. Wizyta u jasnowiedzącej jest wyrazem nawoływania duszy do podążania w stronę immanencji. Okultyzm zostaje tutaj wprowadzony jako środek wyrazu wewnętrznych, ukrytych sił duchowych, a teozofia – jako ewentualne wyjaśnienie dotyczące pragnień ludzkiego ducha. By przepowiedzieć przyszłość i wyjawić tajemnicę życia, „Madame Sosostris, słynna jasnowiedząca” [„Madame Sosostris, famous clairvoyante”], stosuje najbardziej kompletny i syntetyczny kod symboliki hermetycznej – „chytrą tali[ę] kart” [„a wicked pack of cards”]: tarot⁴². Eliot nie brał jednak symboliki tarota za dobrą monetę. Z przypisu wynika, że tarot był dla niego narzędziem, nadającym kształt i spójność poszukiwaniu – którego opis rozwija w dalszej części wiersza – oraz środkiem, dzięki któremu mógł zapowiedzieć pojawienie się kolejnych elementów i postaci, a także zasugerować ich prastare, tajemne pochodzenie. Stworzył nawet nowe karty, niewątpliwie po to, aby użyć ich do realizacji swojego własnego planu. Ze wszystkich kart Eliota tylko

⁴¹ E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. 26.

⁴² Piotr Uspienski pisał, że czytanie z kart tarota pociąga za sobą metafizyczną kontemplację nad naturą ostatecznej rzeczywistości i nad naszym stosunkiem do niej. Jessie Weston, podobnie jak Arthur Edward Waite, twierdziła, że symbolika kart tarota odpowiadała symbolice Graala (P. D. Uspienski, *The Symbolism of the Tarot*, trans. A. L. Pogossky, St. Petersburg 1913 [London, 1976], s. 3–4).

cztery można znaleźć w tradycyjnej talii. Na ich opis natrafiamy też w książce Arthura Edwarda Waite'a, *Obrazkowy klucz do Tarota*⁴³, którą poeta najwyraźniej znał⁴⁴. Sposób, w jaki Eliot zmodyfikował karty tarota oraz sposób, w jaki Madame Sosostris interpretuje ich znaczenie, wskazuje na krytyczny stosunek Eliota do okultyzmu, który w odniesieniu do prawdziwego życia duchowego okazuje się być zawodny.

Madame Sosostris odkrywa przed poszukiwaczem pięć kart. Pierwszą kartą, która – jak mówi Madame Sosostris – zawiera tajemnicę jego życia jest „utopiony Żeglarz Fenicki” [„the drowned Phoenician Sailor”]. W tarocie nie ma takiej karty. Eliot wymyślił ją, by utworzyć skojarzenie z Żeglarzem Fenickim, którego spotyka śmierć w wodzie w IV części poematu, jak również po to, aby śmierć żeglarza, to jest śmierć ego, mogła być rozumiana jako decydujący krok na drodze ku świętości. Karcie „utopion[ego] Żeglarz[a] Fenicki[ego]” towarzyszy wers pochodzący z *Burzy*, a dokładniej – z kojącej piosenki Ariela: „Gdzie były oczy, perła lśni” [„Those are pearls that were his eyes”]. Odwołanie to ma dać do zrozumienia, że śmierć w wodzie przyniesie korzystną i owocną przemianę.

Belladonna jest drugą kartą, którą Madame Sosostris odkrywa przed poszukiwaczem. „Tutaj jest Belladonna, Dama skał, / Dama okoliczności” [„Here is Belladonna, the Lady of the Rocks, / The lady of situations”]. Również ta karta została wymyślona przez Eliota. Przepowiada ona, jaką rolę będzie pełnić kobieta w uświęconym poszukiwaniu, a zarazem wprowadza wszystkie postaci kobiece, które mają się jeszcze pojawić. Jak zostało już wspomniane, dla poszukującego przeznaczony jest „utopiony Żeglarz Fenicki”. Jednak to Belladonna – „Dama skał, / Dama okoliczności” – jest kartą, której poszukujący musi stawić czoła i która najpierw stwarza przeszkodę, a ostatecznie sprzyja poszukiwaniom, prowadzącym do śmierci w wodzie. Jako kobieta, Belladonna uwodzi i usidla poszukującego, staje się przeszkodą w jego podróży duchowej. Przy-

⁴³ A. E. Waite, *Obrazkowy klucz do tarota* [*The Pictorial Key to the Tarot*], Studio Astropsychologii, [b. m. w.] 2009.

⁴⁴ T. Gibbons, *The Waste Land Tarot Identified*, „Journal of Modern Literature” 1972, nr 2, s. 561–565; J. Leavitt, *Esoteric Symbols: The Tarot in Yeats, Eliot, and Kafka*, Maryland 2007, s. 42.

kład można odnaleźć w drugiej części poematu, zatytułowanej *Gra w szachy* [*A Game of Chess*]. Jednak Belladonna jest również „Dama skał”: kobieta symbolizuje stworzenie, którego niewinność została zbezczeszczona. Stąd staje się ona również archetypem cierpienia i oczyszczenia. W drugiej części *Kazania ognistego* [*The Fire Sermon*] dowiadujemy się jaką rolę pełni „Dama skał”. Ze względu na swoją zależność od mężczyzny – gra zarówno rolę uwodzicielki, jak i kobiety uwiedzionej, czyli Belladonny i „Damy skał” – nazywana jest również „Damą okoliczności”.

Pozostałe trzy karty, które odkrywa Madame Sososttris, oznaczają bardziej ogólne zasady związane z poszukiwaniem. Te trzy karty to: „człowiek z trzema pałkami” [„the man with three staves”], „koło” [„the Wheel”] i „jednooki handlarz” [„the one-eyed merchant”]. Wszystkie trzy rzeczywiście należą do talii tarota. Ich symbolika wydawała się Eliotowi odpowiednia, by pomieścić systemy znaczeń, wywodzące się z antycznej wiedzy, antropologii i mistycyzmu. W symbolicznej interpretacji tych trzech kart stara tajemna wiedza zawierała wskazówki dotyczące dwóch warunków i jednej przeszkody, tradycyjnie wyróżnianych w mistycznym poszukiwaniu duchowym – to jest kolejno trzech poziomów ludzkiej egzystencji, które pojawiają się w dalszej części poematu jako: odpowiedź na grom („człowiek z trzema pałkami”), poruszenia duszy („koło”) oraz lubieżność („jednooki handlarz”).

Jednak fakt, iż Eliot musiał wymyślić nowe karty i wybrać z tradycyjnej talii tylko te, które mieściły w sobie ogólne zasady chrześcijańskiego duchowego poszukiwania, sugeruje, że uważał on duchową wartość systemu tarota, wywodzącego się z hermetyzmu, za ograniczoną. Poza tym interpretacja kart proponowana przez Madame Sososttris okazuje się wadliwa. Na przykład kolejna odkryta przez nią karta jest pusta. Jak twierdzi, karta ta oznacza coś, co handlarz niesie na plecach, a czego jej „widzieć nie wolno”. Później „nie znajduje” ona Wisielca⁴⁵. W końcu sugeruje, że poszukującemu „zagroza” śmierć w wodzie. Krótko mówiąc, Madame Sososttris nie dostrzeża trzech

⁴⁵ W uwagach końcowych Eliot wyjaśnia, że Wisieliec symbolizuje nie tylko mężczyznę Uspienskiego, „który odnalazł prawdę i poznał siebie” czy Wisielca Frazera, ale odnosi się również do fragmentu z V części poematu, opisującego zakapturzonego wędrowca z Emaus (tj. do Chrystusa).

elementów kształtujących nawrócenie w rozumieniu chrześcijańskim. Pierwszym jest świadomość grzechu, którą symbolizuje „pusta karta” [„blank card”], zgodnie z chrześcijańskim i pogańskim poglądem, że zło nie jest zjawiskiem samoistnym, lecz brakiem dobra (*privatio boni*). Drugi element to rozpoznanie Boskiego wezwania skierowanego do Chrystusa-człowieka jako Mądrości, symbolizowanego, jak wyjaśnia Eliot w przypisach końcowych, przez Wisielca. Trzeci i najważniejszy element to akceptacja śmierci w wodzie, pozwalająca na ostateczne oczyszczenie. Tym, co wróżbitka może zobaczyć, są „tłumi ludzi, jak chodzą w kółko” [„crowds of people, walking around in a ring”], *ignavi* [„dusze mizerne, / Które bez hańby żyły i bez cześci”⁴⁶], do których *Ziemia jałowa* jest zaadresowana. Nie widzi jednak, że grzeszą oni przeciwko Duchowi.

Bezużyteczna wiedza Madame Sosostriś jest zarazem „bezbożna[a]” [„wicked”], ponieważ używa jej ona tylko do swoich celów i nie zważa na dobro wspólne⁴⁷. W terminologii mistycznej Evelyn Underhill, bohaterka jest zamknięta na Transcendencję. Nie uznaje metafizycznego wymiaru wiedzy. Cel poszukiwań się jej wymyka. Tego samego rodzaju pretensje wobec okultyzmu wysunęła Underhill w tekstach dla *The Hibbert Journal* z lat 1907–1908. Tylko ironicznie Madame Sosostriś może być nazywana mądrą, „najmądrzejsz[ą] z kobiet w / Europie” [„the wisest woman in Europe”].

Bezużyteczna wiedza znawczyni tarota, chciwiej wróżbitki, wychodzi naprzeciw oczekiwaniom ludzi żyjących „nierzeczywistym” życiem miasta, ludzi obojętnych na to, co Wieczne i, co najważniejsze, obojętnych wobec grzechu. Według Underhill, „pełne wahań, lecz usilne ludzkie dążenie do uchwycenia trwałej i transcendentnej Rzeczywistości, instynkt prowadzący człowieka ku Bogu” nie mają szans rozwinąć się w miastach takich, jak Paryż czy Londyn⁴⁸. W innym miejscu Underhill określa „egzystencję” w wielkim mieście jako „pośpieszną, brzydką, pozbawioną żywotności”⁴⁹. Eliot również

⁴⁶ Dante, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1978, *Pieśń*, pieśń III, w. 35–36.

⁴⁷ Tłumaczenie słowa „wicked” podaję za: K. Boczkowski, dz. cyt., s. 104. „Bezbożna[a]” lepiej wyraża zamiysł autorki niż słowo „chytr[a]”, pojawiające się w tłumaczeniu Miłosza (przyp. tłum.).

⁴⁸ E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. 5–6.

⁴⁹ Tamże, s. 26.

poświęca V fragment *Grzebania umarłych* (wersy 60–67) opisowi piekła współczesnego miasta, w którym przedstawia poszukującego. Nie jest zaskoczeniem, że opis ten nawiązuje do twórczości dwóch poetów – mistrzów w opisywaniu *inferna*, zarówno z perspektywy tego życia, jak i życia pośmiertnego, Baudelaire’a i Dantego. „Wielkie, rojne miasto”, wywodzące się z wiersza Baudelaire’a pod tytułem *Siedmiu starców*, pobrzmiewa echem w wersie Eliota: „Nierzeczywiste miasto / Pod mgłą brunatną zimowego świtu” [„Unreal city, / Under the brown fog of a winter dawn”]⁵⁰. Baudelaire opisuje niebezpieczeństwo i grozę zewnętrznego świata miasta, przedstawionego wczesnym rankiem, zabloconego, spowitego żółtą mgłą, oraz wrak, jakim staje się dusza poety na widok „niereczywistych” ludzi, którzy tak naprawdę są zjawami, nie mogącymi doświadczyć tego, co wieczne. W ślad za tym wersem podąża następny, w którym słychać echo fragmentów *Piekła* Dantego: „Tłum płynął po Moście Londyńskim, tak wielu, / Nie myślałem, że śmierć zniszczyła tak wielu” [„A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many”]. Eliot kontynuuje nawiązanie do opisu *ignavi* Dantego, odnoszącego się do ludzi owładniętych gnuśnością i obojętnością, mówiącego o tym, że niebezpieczeństwo i groza świata zewnętrznego (opisane przez Baudelaire’a) spowodowane są powszechnym grzechem *acedii* i tchórzostwa (opisanym z kolei przez Dantego). Grzech ten, jak ujmuje to Underhill, „rządzi życiem współczesnym”⁵¹.

Wers: „Westchnienia, krótkie i nieczęste, rwały się im z ust” [„Sighs, short and infrequent, were exhaled”] również nawiązuje do Dantego; tym razem do opisu zawodzeń potępionych dusz w otchłani [„limbo”], to znaczy tych, które nigdy nie poznały Boga⁵². Eliot sugeruje, że

⁵⁰ Fragmenty wiersza Baudelaire’a *Siedmiu starców* (*Les sept vieillards*) w przekładzie Jana Opęchowskiego za: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła* (*Les Fleurs du mal*), przeł. Z. Bieńkowski, J. Brzozowski, W. Gomulicki i in., wyd. 3, Kraków 1994, s. 7.

⁵¹ „Za nim niezmierna czerń smugą się wiła; / Nigdy bym nie był uwierzył na słowo, / że tyle ludu śmierć już wytraciła” (Dante, *Piekło*, pieśń III, w. 55–57).

⁵² „Głos, co mi słuchu doszedł, był nie łkaniem, / Lecz szepceniem westchnień, który skróś stuleci / Powietrze wzruszał nieustannym drganiem” (tamże, pieśń IV, w. 25–27).

ludzie w trakcie swojego życia spoglądają jedynie w dół i stale przypominana im jest śmierć Chrystusa, jednakże bez skutku. Każdego dnia wędrują „Aż tam, gdzie Święta Maria Woolnoth wybija godziny / Z dziewiątym uderzeniem, co ma głuchy dźwięk” [„To where Saint Mary Woolnoth kept the hours / With a dead sound on the final stroke of nine”]. Dzięki Wcieleniu Chrystusa Wieczność mogła zostać ujęta w ramy czasowe. Jednak ludzkość tego nie uznaje. „Wieczność jest z nami” – pisała Underhill – „zachęcając nas do kontemplacji – my jednak jesteśmy zbyt przerażeni, leniwi i podejrzliwi, żeby odpowiedzieć na jej wezwania”⁵³. W tym kontekście tłum na Moście Londyńskim jest zatem ofiarą czasu.

Oscylując pomiędzy gnuśnością a obojętnością (zarówno wobec grzechu, jak i Łaski), wśród „niereczywiste[go] miast[a]”, poszukujący spotyka kogoś, kogo zna – człowieka o nazwisku Stetson – i zadaje mu pytanie, które w kontekście duchowych poszukiwań jest decydujące. Stetson jest niewątpliwie przedstawiany jako towarzysz z czasów wojny. Underhill była przekonana, że mistyk i wojownik zbytnio się od siebie nie różnią, gdyż instynkty obu są wysublimowane. Wojownik, podobnie jak mistyk, nie ulega grzechowi gnuśności. Eliot sugeruje, że, przynajmniej w przeszłości, lenistwo było obce zarówno Stetsonowi, jak i poszukującemu. Ten ostatni zadaje Stetsonowi (będącemu być może *alter ego* poszukiwacza) „pytani[e] przytłaczające” [„an overwhelming question”]⁵⁴: „Ten trup, którego zasadziłeś zeszłego roku w ogrodzie, / Czy zaczął już kiełkować? W tym roku czy będzie kwitł? / Przymrozek nie zaszkodził? Dobrą ma kwaterę?” [„That corpse you planted last year in your garden, / Has it began to sprout? Will it bloom this year? / Or has the sudden frost disturbed its bed?”]. Pyta on, czy jest jakaś nadzieja na odrodzenie się pogrzebanego ducha lub czy duch ten spotyka się jedynie z obojętnością i oporem Stetsona.

Poszukujący nie czeka na odpowiedź. Zamiast tego udziela rady swojemu *alter ego*, Stetsonowi, żeby trzymał „Psa” z daleka, gdyż

⁵³ E. Underhill, *Practical Mysticism*, dz. cyt., s. 18.

⁵⁴ Fraza „pytanie przytłaczające” [„an overwhelming question”] pochodzi z wiersza *Śpiew miłosny J. Alfreda Prufrocka* [*The Love Song of J. Alfred Prufrock*] w przekładzie A. Pomorskiego, [w:] T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 7 (przyp. tłum.).

pies – przyjaciel ludzi mógłby „wyrzucić na wierzch” zwłoki: „Och, trzymaj psa z daleka, to przyjaciel ludzi, / Bo grzebiąc, znowu na wierzch go wyrzuci!” [„O keep the Dog far hence, that's friend to men, / Or with his nails he'll dig it up again!”]⁵⁵. Nawiązując w tych słowach do sztuki Johna Webstera *Biała Diablica* – dramatu będącego subtelnym studium grzechów duchowych, który bez przerwy poddaje w wątpliwość intencje postaci – Eliot ostrzega czytelnika przed pozorną prostotą i dosłownością znaczenia wyrażoną w tych wersach. Rada udzielona Stetsonowi powinna być zatem rozumiana w odniesieniu do tego kontekstu obłudy. Kornelii, jednej z bohaterek dramatu Webstera, zależy bardziej na ocaleniu ciała syna niż na wartościach samych w sobie, takich jak cnota czy honor. Oszałała z żalu z powodu śmierci syna, zabitego przez własnego brata, wypowiada słowa: „Lecz wilka trzymaj z daleka od siebie, / Bo co zagrzebli, pazurem odgrzebie!”⁵⁶. Zdaniem Kornelii, wilk mógłby przeszkodzić w pochówku i ujawnić straszny mord. Również w mniemaniu poszukiwacza, gdyby pies wykopał zwłoki, zapobiegłby pochówkowi i ujawnił ciało pozbawione prawdziwego życia. Poszukujący nie chciałby, by coś podobnego się wydarzyło. Nie chce, by przywołać określenie Underhill, „zniżyć się do zwierzęcego poziomu” i przez to zdemaskować swoją pierwotną tożsamość⁵⁷.

Z pozoru rozsądna rada: „Och, trzymaj psa z daleka” w swej prostocie skrywa dodatkowe znaczenie. Użycie wielkiej litery w słowie „Pies” sugeruje, że stworzenie to może być symbolem czegoś potężniejszego niż „pierwotny człowiek”. Lecz jakie inne znaczenie słowa „Pies” ma Eliot na myśli? Jakie odniesienie może iść w parze z wcześniejszymi odniesieniami do dzieł Dantego, Baudelaire'a, Webstera, skoro każde z nich dotyczy grzechu przeciwko Duchowi? Pewne wskazówki znowu znajdziemy w książce Underhill *Mysticism*. Pisząc

⁵⁵ Por. J. Webster, *Biała diablica*, przeł. W. Melcer, wstęp i przypisy J. Strzelski, Wrocław 1968, akt V, scena IV, s. 185.

⁵⁶ W przekładzie Wandy Melcer (tamże) fragment ten jest opatrzonego przypisem: „«wilka trzymaj z daleka» – powszechnie wierzono wówczas, że wilk wykopuje ciała zamordowanych i zostawia odkryte, żeby ludzie je odnaleźli” (przyp. tłum).

⁵⁷ E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, s. 38.

o poemacie *The Hound of Heaven* [*Chart gończy niebios*]⁵⁸ Francisca Thompsona – którego miała za „największego poetę mistycznego współczesnych czasów” – autorka mniema, że poemat ten opisuje „bezlitosne i niestrudzone poszukiwania i pogoń stworzenia reprezentującego Życie Transcendentne za duszą, która nie chce mu ulec”⁵⁹. Ten „straszliwy kochanek” ścigający „odłączoną duszę” jest przedstawiony przez Thompsona jako chart gończy, jako pies⁶⁰.

Zatem za słowem „Pies” kryje się tutaj Łaska ścigająca człowieka duszę (nieważne jak bardzo dusza ta jest oporna czy „pogrzebana”). Jak widzimy teraz, rada, której poszukujący udziela Stetsonowi, funkcjonuje na dwóch poziomach: Stetson powinien unikać zarówno zgrozy związanej z rozpoznaniem własnych grzechów, jak i mocy Łaski – dwóch czynników niezbędnych do nawrócenia. Pytanie poszukującego było więc odpowiednie, jako że dotyczyło tematu życia i śmierci. Rada, której udziela później, świadczy jednak o tym, że jego sumienie jest nadal splamione powszechnymi grzechami znużenia i gnuśności, niechęcią zarówno do odczuwania „zgrozy” ze względu na popełnione przez siebie grzechy, jak i do pozwolenia, żeby Duch nim zawładnął.

Ten opór przed Duchem stanowi klucz do spotkania ze Stetsonem, jak wynika z kolejnych wersów, zawierających cytaty z *Kwiatów zła* Baudelaire’a. Według francuskiego poety znużenie jest grzechem nadrzędnym, który „Chętnie by z ziemi całej uczynił ruiny”⁶¹. Jednak nie tylko poszukujący się myli. Baudelaire dodaje: „To delikatne monstrum znasz najdoskonalej, / Obłudny czytelniku! Mój bliźni! / Mój bracie!”⁶². Fragment przytoczony przez Eliota – „Ty! *Hypocrite lecteur!... mon semblable!... mon frère!*” – sugeruje, że czytelnicy, tak samo jak poszukujący, dopuścili, by z ich ziemi

⁵⁸ F. Thompson, *Chart gończy niebios*, przeł. S. Helsztyński, „Verbum” 1938, z. 1.

⁵⁹ E. Underhill, *Mysticism*, dz. cyt., s. 161.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ W angielskim przekładzie wiersza Baudelaire’a znajduje się słowo „waste” („[Ennui is] supreme and would lay waste the earth quite willingly”), na które autorka zwraca uwagę, gdyż nawiązuje ono do poematu Eliota (przyp. tłum.).

⁶² Fragmenty wiersza *Do czytelnika* (*Au Lecteur*) w tłumaczeniu Jana Opęchowskiego za: Ch. Baudelaire, dz. cyt., s. 7.

„uczyniono ruiny”⁶³. Czytelnicy – tego poematu! – również zrobią wszystko, co w ich mocy, by wyprzeć się duchowej tęsknoty i oprzeć się wezwaniu do otwarcia się na życie duchowe.

Narracja sekwencyjna: od ognia do ognia

Pod koniec *Grzebania umarłych* dusza poszukującego nadal jest splamiona grzechem znudzenia (*ennui*). Odpowiednio prowadzi to do trzech scen w kolejnej części poematu – *Grze w szachy* – w której znudzenie i pożądanie kryjące się pod maską miłości nadal dominują, a żywot duszy pozostaje praktycznie nierozpoznany. Oryginalny tytuł tej części – *W klatce* – odzwierciedlał sytuację, w której znaleźli się kochankowie: zarówno uwodzący, jak i uwiedzeni. Wszyscy oni są na różne sposoby uwięzieni. Nade wszystko, ten oryginalny tytuł obrazował również, dlaczego są oni uwięzieni. Jak sugeruje mit o Te-reusie i Filomeli, a także teksty Underhill, zachłanność i pożądanie są uwięzionymi prymitywnymi instynktami, które choć wydają się podobne do miłości, w rzeczywistości więżą „ja” podmiotu, a także innych ludzi, i tym samym doprowadzają do ich dehumanizacji⁶⁴. Te ukryte, prymitywne instynkty osłabiają – zarówno w tym, który uwodzi, jak i w tym, kto zostaje uwiedziony – potrzebę odpowiedzi na duchowe wezwanie. Instynkty te określane są przez teologów jako „chuć”, która, tak jak znudzenie, stanowi wielką przeszkodę na drodze do odnalezienia Graala. Rola, którą przydzielono poszukiwaczowi (a więc mężczyźnie), świadczy o chęci odrzucenia przez autora konwencji romansu rycerskiego, o chęci pożegnania z kuszeniami Belladonny – karty reprezentującej tę część poematu. Pod koniec tej części kierujący się dotąd instynktem poszukiwacz pragnie pełniejszego życia.

Według Evelyn Underhill, owa tęsknota za miłością i życiem musi zostać przekierowana w procesie żalu za grzechy, oczyszczenia

⁶³ Fragment ten zawiera taki układ znaków interpunkcyjnych, jaki występuje w tłumaczeniu *Ziemi Jałowej* Czesława Miłosza. Pod tym względem różni się on zarówno od francuskiego oryginału, jak i od jego fragmentu w poemacie Eliota, który przytacza Bugliani-Knox (przyp. tłum.).

⁶⁴ E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. 62–63.

i powrotu na właściwą ścieżkę⁶⁵. Są to tradycyjne mistyczne stopnie na wstępującej drodze duszy (*the soul's ascent*)⁶⁶. Trzecia część poematu Eliota – *Kazanie ogniste* – opisuje dokładnie przebieg tego procesu, za pomocą którego instynkt pożądliwej miłości (chuci) opisany w *Grze w szachy* zostaje przekierowany. Eliot wyjaśnia, że przekierowanie siły, która roznieca ogień chuci, tak aby rozniecała ogień Ducha, nie zależy w zupełności od ludzkiej mocy. Jak pisze Underhill, ludzie są ośwładnięci „siłą, która jest silniejsza od nich samych”⁶⁷. Owo dążenie do usposobienia ascetycznego jest tym, co w duchowości zarówno chrześcijańskiej, jak i buddyjskiej, określilibyśmy jako „wolność”. Autor podkreśla je wielokrotnie, stosując aluzje do wygnania, duchowego małżeństwa i przemiany, określanych przez Underhill mianem trzech wzorców mistycznego życia. Jego główny literacki „korelat obiektywny” [*objective correlative*] znajduje się w trzecim akcie *Zmierzchu bogów* Wagnera, gdzie heroizm przeciwstawiony jest zdradzie, a życie śmierci⁶⁸. Wreszcie, znajduje ono potwierdzenie w odniesieniach zarówno do kazania Buddy, jak i *Wyznań* św. Augustyna pod koniec tej części poematu.

Istnieją dwie reguły, kluczowe z punktu widzenia duszy będącej na drodze wstępującej. Punktem wyjścia dla oczyszczenia z grzechów jest akt pokory, akceptacja drzemającego w nas Kalibana⁶⁹. Akt pokory dokonuje się w tym, co widzi Terezasz. „Jednooki handlarz” i „pusta karta” to dwie karty, które w *Grzebaniu umarłych* zapowia-

⁶⁵ Tamże, s. 61, 80; E. Underhill, *The Mystic Way*, dz. cyt.

⁶⁶ Proces ten został opisany przez świętego Jana Klimaka w traktacie: *Drabina rajy*, przeł. z jęz. grec. W. Polanowski, oprac. i red. naukowa E. Osek, przedmowa M. Starowieyski, Kęty 2011). Fraza „the soul's ascent” [droga wstępująca duszy] jest oczywiście aluzją do takich dzieł mistycznych, jak *Droga na górę Karmel* św. Jana od Krzyża (przyp. tłum.).

⁶⁷ E. Underhill, *Practical Mysticism*, dz. cyt., s. 32.

⁶⁸ Jak zauważa Magdalena Heydel, „Termin [*objective correlative*] nie ma w polskiej tradycji krytycznej dobrego odpowiednika. Pręczkowska używa niezgrabnej i niejasnej kalki «obiektywny korelat»; Niemojowska proponuje «zwnornik przedmiotowy»” (M. Heydel, *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002, s. 21, przyp. 8). W niniejszej pracy posłużę się nieco zmodyfikowaną wersją tego terminu w przekładzie Pręczkowskiej – „korelat obiektywny” (przyp. tłum.).

⁶⁹ Por. E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, s. 84–85.

dały potrzebę pokornego przyznania się do popełnionych grzechów, dlatego bardzo słusznie stają się one głównym przedmiotem opisu w wersach 202–256: ilustrują drzemiącego w ludzkim wnętrzu Kalibana. „Jednooki handlarz” symbolizuje pierwotnego człowieka. „Pusta karta”, której treści nie może zobaczyć Madame Sosostriś, symbolizuje poniżające spotkania, którym towarzyszy niezdrowe pożądanie.

Według Underhill (i mistycznej tradycji w ogóle) drugą regułą nieodzowną na drodze ku wyzwoleniu jest skrucha i zaakceptowanie samopoświęcenia jako drogi do oczyszczenia. We fragmencie, w którym występuje Madame Sosostriś, zbawcza siła zbezczeszczonej niewinności i samowyrzeczenia była reprezentowana przez kartę z Belladonną, rozumianą tutaj jako „Dama skał”. W trzeciej części *Kazania ognistego* „Dama skał” słusznie staje się dominującą postacią. Symbolizuje ona kobietę, na której dokonano gwałtu, a która przez okazanie skruchy, podobnie jak Kundry Wagnera, staje się służebnicą Graala. W *Grze w szachy* kobieta w przebraniu Belladonny uwięziła poszukującego. Teraz z kolei kobieta w przebraniu „Damy skał” toruje mu drogę do wolności. To odwrócenie roli kobiety ujawnia się w głosach córek Tamizy, w aluzji do epizodu Pia de’ Tolomei i w domniemanym samopoświęceniu Brunhildy, która jest symbolem wstąpienia duszy na wyższy poziom życia duchowego.

Lecz oczyszczenie prowadzące do iluminacji jest tylko jednym z etapów poszukiwania. Właśnie bolesne wyrzeczenie się własnego „ja” popycha poszukiwacza w stronę tego, co mistycy nazywają drogą zjednoczenia. Ów proces oczyszczenia, zawarty w kolejnej części, *Śmierć w wodzie* [*Death by Water*], pociąga za sobą doświadczenie śmierci, rozumianej jako wyrzeczenie się wszystkiego, co przyziemne, oraz rezygnację z wiedzy jako narzędzia władzy. Ten rytuał przejścia pełni skomplikowaną rolę w tradycji mistycznej. Oznacza on samowyrzeczenie, umożliwiające usłyszenie głosu Boga przez duszę pozostającą w stanie kontemplacji⁷⁰. Powoduje „oczyszczenie” z rozproszenia i samolubności⁷¹. Eliot proponuje właśnie taki system znaczeń poprzez wprowadzenie „utopionego Żeglarza Fenickiego”

⁷⁰ Por. Dz. 2,2. W Wulgacie: „*et factus est repente de caelo sonus tamquam advenientis spiritus* [podkreślenie autorki artykułu] *vehementis*”.

⁷¹ Por. E. Underhill, *Practical Mysticism*, dz. cyt., s. 32.

– karty, która według Madame Sosostriś ma być kluczem do poszukiwania, i ma przynieść drastyczną zmianę.

Radykalna zmiana stylu w kolejnej części sygnalizuje, że poszukiwacz uległ całkowitej przemianie, przepowiedzianej przez Madame Sosostriś: „Gdzie były oczy, perła łśni, Patrz!” [„Those are pearls that were his eyes. Look!”]. „Drogą” stało się poddanie się, bycie „przekazanym”, w skrócie, zapowiedź, a być może nawet uczestniczenie w Męce Pańskiej, do której nieprzypadkowo nawiązuje piąta część poematu: „Po krwawym blasku pochodni na spoconych twarzach / Po mroźnej ciszy w ogrodach” [„After the torchlight red on sweaty faces / After the frosty silence in the gardens”]. W części *Co powiedział grom* [*What the Thunder Said*] poszukujący dociera do sedna kontemplacyjnego i ascetycznego poszukiwania, prowadzącego do drogi zjednoczenia, to jest do momentu, w którym grom (Bóg) przemawia, a poszukujący odpowiada poprzez interpretację tego, co usłyszał.

Ta część poematu podzielona jest na sześć fragmentów. Pierwsze trzy (wersy 322–358, 359–384) przygotowują duszę do urzeczywistnienia pustki potrzebnej, aby móc odpowiedzieć na wezwanie gromu. Czwarty fragment (wersy 384–394) oznacza, że stan pustki został osiągnięty: kaplica – symbol duszy wtajemniczonej w to, co pozaziemskie, jest pusta, stanowi dom jedynie dla wiatru. Dusza jest teraz gotowa na spotkanie ze Słowem. Fragment pochodzący z najstarszej księgi *Upaniszad*, zatytułowanej *Drzewo mądrości* Eliot zastosował w formie „korelatu obiektywnego”, jako przykład dynamiki drogi zjednoczenia (wersy 395–422). Musiał on wziąć pod uwagę, że fragment ten korespondował z powszechnym założeniem chrześcijańskiego mistycyzmu, na który nacisk kładła Underhill⁷². Już w książce *The Mystic Way* [Droga mistyczna], opublikowanej w 1913 roku, Underhill stwierdziła, że charakterystyczną cechą mistycyzmu chrześcijańskiego jest wykonanie działań w odpowiedzi na „przyływ Rzeczywistości” lub, innymi słowy, na przesłania sfery nadprzyrodzonej⁷³.

Underhill pisała, że w chrześcijaństwie nasze jestestwo nie traci swojego charakteru; Boska Prawda szanuje wszelką różnorodność,

⁷² E. Underhill, *Man and the Supernatural* [Człowiek i nadprzyrodzość], dz. cyt., London 1927, s. 14.

⁷³ E. Underhill, *The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. 107.

a zarazem jest częścią tej różnorodności. Fragment z *Upaniszad* bardzo trafnie przekazuje tę prawdę uniwersalną. Pradžapati, ojciec i stwórca, udziela bogom, ludziom i demonom rady w postaci jednej sylaby: *da*. Każdy z tych bytów rozumie to słowo inaczej – jako: *damjata*, *datta* lub *dajadhvam* (powinniśmy panować nad sobą; powinniśmy być hojni; powinniśmy być miłosierni). Księgę *Upaniszad* kończy wyrażenie: *Śanti, śanti, śanti*, zapowiadające nadejście „pokoju, który przekracza ludzkie pojmowanie”, dostępnego dla tych, którzy odpowiadają na to słowo. Pomimo tego, iż Eliot stosuje inną kolejność (człowiek, bezbożni, bogowie), przedstawia trzy różne poziomy odpowiedzi, które są zależne od trzech różnych poziomów istnienia reprezentowanych przez kartę „człowieka z trzema pałkami”⁷⁴. Jak sugerują słowa kończące *Ziemię jałową*, odpowiedź duszy jest pełna niedoskonałości, które mają swoje źródło w ograniczeniach odbiorcy, nie pomniejszają one jednak momentu olśnienia – którego rozpoznanie jest bramą prowadzącą do pokoju „przekraczającego wszelkie rozumienie”.

Dwa końcowe fragmenty (wersy 423–433) traktują odpowiednio o postaci poety (poszukującego) i o jego czytelnikach. Poszukujący znajduje się teraz nie na brzegu kanału czy rzeki życia, lecz na morskim wybrzeżu, gdzie łowi ryby. Jest on uleczonym Królem Rybakiem, który chce dawać świadectwo i przekonywać i którego sposób myślenia idzie w parze ze sposobem myślenia Underhill, zawartym w końcowych fragmentach książki *Practical Mysticism* [Mistycyzm praktyczny]. Najpierw zostaje on wezwany, aby odrodził swe ziemie dzięki mądrości. Może to uczynić – przynajmniej tymczasowo – wykorzystując fragmenty objawionej prawdy, które były mu pomocne w trakcie poszukiwań. Co do jego czytelników, to istnieją inne „fragmenty”, dzięki którym może im „dogodzić” [fit]: fragmenty związane z hinduizmem, dzięki którym poeta / poszukujący, podobnie jak Hieronimo, postać z *Hiszpańskiej tragedii* Thomasa Kyda, chce – w swoim nie całkiem sprecyzowanym zamierzeniu – zarówno odkryć prawdę, jak i ukarać winnych.

⁷⁴ Underhill pisała, że chrześcijaństwo Sadhu (hinduskich wędrownych ascetów) było w pełni chrześcijańskie (*The Life of the Spirit...*, dz. cyt., s. 163).

Rola czytelnika

Eliot musiał podejrzewać, że czytelnicy niewłaściwie odczytają przesłanie poematu, że będą „ślepi na ducha”, tak samo jak stało się w przypadku „praktycznych ludzi”, do których Underhill zaadresowała jedną ze swoich książek⁷⁵. Podkreślając różnicę pomiędzy „praktycznością” współczesnego człowieka a duchowością poetów, Underhill zwróciła się bezpośrednio do swoich czytelników tymi oto słowami:

Ci [poeci] uchwycili i wplekli w swoje obrazy włókna połączeń, które pozostały dla was niewidoczne; znaczące formy, które wymykają się wam, tony i powiązania, na które jesteście ślepi, prawdziwe wydarzenia, dla których nie ma miejsce w waszym skonwencjonalizowanym świecie. Poprzez swoje prace udowadniają, że Blake miał rację, kiedy powiedział, że „głupiec oraz człowiek mądry widzą to samo drzewo innymi oczyma”⁷⁶.

Eliot także zwraca się do czytelnika przy pięciu różnych okazjach i przy każdej z nich stawia on temu duchowo martwemu czytelnikowi wyzwanie. Pierwsze odniesienie do czytelnika znajduje się w epigrafie, który stanowi fragment z *Coeny Trimalchionis z Satyrikona* Petroniusza⁷⁷. Zakładam, że Eliot wybrał fragment jego utworu, aby dać do zrozumienia, że krytycy i czytelnicy najprawdopodobniej nie zrozumieją duchowego znaczenia przesłania poety. W *Satyrikonie* Trymalchion to *arbiter elegantiae*, filister o ograniczonych zainteresowaniach, nietracący czasu na lekturę, oddający się uciechom zmysłowym. Podczas uczyty obnażona zostaje cała groza tego pretensjonalnego dorobkiewicza: „A znasz ty ten kawałek o Sybilli, co żem ją sam zresztą widział na własne oczy w Kumach, jak była w butelkę nabita? «Czego chcesz?» – smarkacze pytali Sybillę. Na to ona z płaczem: «Umrzec chcę i tyle!»”⁷⁸. Trymalchion jest odpowiednikiem

⁷⁵ E. Underhill, *Practical Mysticism*, dz. cyt., s. 29.

⁷⁶ Tamże, s. 20.

⁷⁷ Petroniusz, *Satyrikon*, przeł. i komentarz L. Wysocki, Kraków 2011, cz. 17.

⁷⁸ Tamże, cz. 48, s. 73. W przekładzie Mieczysława Brożka fragment ten brzmi następująco: „A Sybillę na własne oczy widziałem w Kumach, jak wi-

współczesnego krytyka, który osądza poetę (Sybillę) i interpretuje jego przesłanie. Sybilla z anegdoty Trymalchiona jest uwięziona i poniżona, podobnie jak prorocy dawnych czasów. Jej odpowiedź udzielona *pueri* – czytelnikom, którzy chcą znać jej zamiar – jest niejasna. W relacji Trymalchiona odpowiedź Sybilli – *Apothaneîn thêlo* [„Umrzeć chcę i tyle!”] – stanowiąca sedno duchowych poszukiwań, pozbawiona jest sensu. Wypowiadana jest w pogańskim świecie, pozbawionym jakiegokolwiek wyobrażenia śmierci i odrodzenia. W relacji Trymalchiona odpowiedź Sybilli ma charakter ludowy, „Frazerowski” – na pewno nie metafizyczny. Dzieje się tak dlatego, że w swojej obojętności wobec religii Trymalchion uważa mistycyzm i religie tajemniczy za rynek zbytu dla bogatych nimfomanów. Z tego, co nosi znamiona *numinosum*, widzi on jedynie Sybillę, której przesłania nie jest w stanie w pełni zrozumieć.

Każde z pięciu pozostałych odniesień do czytelnika wyznacza pewien etap w poszukiwaniach. Cytat z *Kwiatów zła* Baudelaire’a, zawarty w *Grzebaniu umarłych*, podkreśla stan duchowej apatii odbiorcy. Poprzez bezpośredni zwrot do czytelnika (*per* „ty”) Eliot sugeruje, że odbiorcy tekstu brakuje rzetelności, nie wywiązuje się on z zadania pielęgnowania życia duchowego tak, aby rana mogła zostać zaleczona, a ziemia – odnowiona. Zarówno według Baudelaire’a, jak i Eliota, czytelnik, podobnie jak autor, ma tendencję do ukrywania swojego pragnienia, zaprzeczania własnym grzechom, gdyż napawają go one grozą, jak również do odrzucania życia duchowego, które niesie ze sobą zmiany.

Dzięki kolejnemu odniesieniu do czytelnika, stosunek poszukującego wobec odbiorców *Ziemi jałowej*, w momencie gdy poszukiwanie już się zaczęło, staje się jasny. Słowa „Dobrej nocy, panie, dobrej nocy” [„Good night, ladies, good night”] nie są wypowiedziane przez któregokolwiek z gości przebywających w barze opisanym w części *Gra w szachy*. Jest to raczej ostatnia wypowiedź poszukiwacza, nakładająca się na głosy ludzi obecnych w lokalu. Poszukiwacz żegna się w ten sposób ze światem ludzi (w tym czytelników o nastawieniu materialistycznym), którego stał się ofiarą.

siała w butelce. Dzieci pytały ją: «Czego chcesz, Sybillo», a ona odpowiadała: «Chcę umrzeć». Petroniusz, *Satyryki*, przeł. i oprac. M. Brożek, Wrocław 2005, cz. 48, s. 58. (przyp. tłum.).

W konsekwencji, w *Kazaniu ognistym* poszukiwacz nie zwraca się dłużej do współczesnych czytelników. Zamiast tego adresuje swoją wypowiedź do Tamizy: „Słodka Tamizo płyn cicho, aż skończę mój śpiew” [„Sweet Thames, run softly, till I end my song”]. W pełni świadom własnego wygnania, daje do zrozumienia, że pisze teraz, aby uśmierzyć ból poprzez oddanie hołdu całej tradycji, a nie współczesnej publiczności, podobnie jak Edmund Spenser w *Protalamionie*. Tylko dzięki procesowi oczyszczenia, które dokonuje się w *Kazaniu ognistym*, Eliot może ponownie zwrócić się do czytelnika w czwartej części poematu – *Śmierć w wodzie* – w następujący sposób: „Ktokolwiek jesteś, Żyd czy też poganin” [„Gentile or Jew”], co jest aluzją do słów św. Pawła („względem nas, których powołał nie tylko spośród Żydów, ale i spośród pogan”)⁷⁹. Św. Paweł użył tego wyrażenia, by podkreślić, że zbawienie jest dostępne wszystkim wierzącym. Eliot zapożycza je, by przekazać niewierzącym czytelnikom – przeklętym w otchłani, opisanym w pierwszej części poematu – że mogliby oni dostać zbawienia, jeśli tylko byłiby w stanie umrzeć dla (i tak już martwych) siebie samych, zgodnie z radą św. Pawła.

Fragment „a więc dogodzę tobie” [„Why then Ile fit you”], na który natrafiamy w ostatniej części, nie brzmi już jednak optymistycznie⁸⁰. Poeta czuje się zdradzony przez czytelników, którzy nie odpowiadają na jego słowa, a ich „przebiegłe umysły”, jak mówi Underhill, „tłumią niespełnione pragnienie”, i tym samym zabijają wytwory jego umysłu i duszy⁸¹. Tak jak Hieronimo, któremu zamordowano syna, poeta czuje się zdradzony i pozbawiony czegoś nad wyraz cennego. W efekcie mści się na niewiernych czytelnikach, karmiąc ich niezrozumiałymi fragmentami z ksiąg hinduistycznych – *datta*, *dajadhwam*, *damjata* – prowadzącymi do kwintesencji mi-

⁷⁹ Rz 9, 24.

⁸⁰ Bugliani-Knox zwraca w tym miejscu uwagę czytelnika na nawiązanie do *Tragedii hiszpańskiej* Thomasa Kyda. Jako że tłumaczenie Miłosza nie oddaje zamysłu autorki („Dobrze, niech będzie tak”), posługuję się fragmentem *Ziemi jałowej* w bardziej trafnym przekładzie Krzysztofa Boczkowskiego („A więc dogodzę tobie”), nawiązującym do fragmentu *Tragedii hiszpańskiej* w przekładzie polskim („Cóż, więc wam dogodzę”). T. Kyd, *Tragedia hiszpańska*, przeł. i posłowie J. Kydryński, Kraków 1982, akt IV, scena 1, s. 105 (przyp. tłum.).

⁸¹ E. Underhill, *Practical Mysticism*, dz. cyt., s. 111.

stycznej kontemplacji: *Śanti, śanti, śanti*. Przy pomocy tych dwóch fragmentów „obłudny czytelnik” [„hypocrite lecteur”] zostanie ukarany w tym sensie, że pozostaną one dla niego niezrozumiałe, dopóki nie przestanie tłumić swego rozwoju duchowego. To jest kontekst fragmentu „dogodzę tobie”. Poprzez ten wers poeta (poszukujący), mimo że uważany za szalonego – jak wszyscy ci, którzy spojrzeli do wnętrza Graala – wyraża coś więcej niż tylko mściwe intencje. Daje też do zrozumienia, że w *Ziemi jałowej* – tak jak Hieronimo w swoim przedstawieniu – on również przydzielił rolę wrogom, kierującym się praktycznym myśleniem czytelnikom, którzy nie mogą rozszyfrować znaczenia *Ziemi jałowej*, ponieważ są „ślepi” na życie duchowe.

Przełożyła Aneta Wadowska

Katarzyna Dudek
Uniwersytet Warszawski

MILCZĄCA PRZYPOWIEŚĆ

VERBUM INFANS W POEZJI T. S. ELIOTA

A jeśli to Bóg jest największym obrazoburcą? Takie rozważania prowadzi C. S. Lewis, kiedy zastanawia się nad tym, czym jest smutek¹. *Verbum caro est*. Czy można sobie wyobrazić mniej chwalebny znak Bożej obecności niż dziecko leżące w żłóbku? I oto ono, bezbronne i nieme, ma być Zbawicielem świata? Nie do pomyslenia i nie do opowiedzenia. A jednak właśnie w ten sposób, kontynuuje Lewis, poprzez niszczenie ludzkich wyobrażeń na temat tego, co boskie, Bóg najpełniej objawia swoją obecność². Z tą trudną prawdą przyszło się zmierzyć T. S. Eliotowi u progu jego nawrócenia. Wcielenie stało się motywem przewodnim na jego drodze do chrześcijaństwa. Droga ta przybrała nowy, określony już kurs pod koniec lat dwudziestych, kiedy to Eliot, pod opieką Williama Forc'a Steada, przygotowywał się do przyjęcia sakramentu chrztu i bierzmowania na łonie Kościoła anglikańskiego. Gdy w jednym z listów Eliot poprosił pastora o wskazanie lektur, które pomogłyby mu przygotować się do tak ważnego duchowo wydarzenia, ten polecił mu zbiór *Eseje katolickie i krytyczne* [*Essays Catholic and Critical*], które ze szczególnym upodobaniem biorą na warsztat takie tematy, jak sakramenty, Eucharystia, rzeczywista obecność i, dopełniający je wszystkie, problem Wcielenia. Jednocześnie Stead wyraził głębokie przekonanie, że Eliot, który tak znakomicie pisze na temat Lancelota Andrewesa,

¹ C. S. Lewis, *Smutek*, wstęp M. L'Engle, D. Gresham, przeł. J. Olędzka, Kraków 2009, s. 105.

² Tamże.

siedemnastowiecznego biskupa anglikańskiego, posiada już z pewnością ponadprzeciętną wiedzę na temat teologii³. Bez wątpienia Eliot przebył długą drogę od czasów swojej młodości w Saint Louis i domu, w którym od pokoleń hołdowano duchowi unitariańskiemu. Religia ta, co warto zaznaczyć, nie uznaje bóstwa Chrystusa. Po latach natomiast, w roku 1937, poeta był gotów wyznać, że tylko chrześcijańskie objawienie jest pełnym objawieniem, i zawiera się ono w niezaprzeczalnym fakcie Wcielenia⁴.

Wielu krytyków sugeruje, że to właśnie rosnąca fascynacja tajemnicą Wcielenia, ukształtowała ostatecznie poetycką wrażliwość Eliota. Już wykłady wygłoszone w 1926 roku (*Clark Lectures*) zdradzają głębokie zainteresowanie poety relacjami pomiędzy Słowem, słowem a rzeczywistością. Począwszy od *Wierszy Ariela* [*Ariel Poems*] wyraźnie zaznacza się zmiana w poetyckim głosie Eliota. Przyjmuje on *credo* swojego mistrza Dantego, według którego zadaniem poety jest próba wyrażenia w języku tego, co nienazwane, a nawet niewyrażalne⁵. A co może być bardziej niewyrażalnego niż Bóg, który uniża się tak bardzo, aby dać się poznać jako *Verbum infans*, nieme dziecko, Bóg, który staje się ciałem, Bóg, który opuszcza sam siebie. Warto zatem przyjrzeć się tym wierszom Eliota, które bezpośrednio nawiązują do takiej właśnie tajemnicy Wcielenia, to jest Słowa stworzenia, które samo pozbawia się słów, przychodząc do swoich jako nie-mowlę, jako ten, który nie mówi. Paradoksalnie, cisza staje się atrybutem Słowa – od żłóbka aż po krzyż, gdzie stanie się ciszą absolutną. Takie właśnie Słowo przepełnione ciszą zdaje się wchodzić również w tkankę wierszy i przyjmować ich ciało.

³ T. S. Eliot, *The Letters of T. S. Eliot*, vol. 3, ed. V. Eliot and J. Haffenden, London 2012, s. 428.

⁴ T. S. Eliot, *I*, [w:] *Revelation*, ed. J. Baillie and H. Martin, New York 1937, s. 1–2.

⁵ T. S. Eliot, *What Dante Means to Me*, [w:] tegoż, *To Criticize the Critic and Other Writings*, London 1978, s. 134; T. S. Eliot, *Kim jest dla mnie Dante*, przeł. M. Heydel [w:], T. S. Eliot, *Kto to jest klasyki i inne eseje*, przeł. M. Heydel i in., Kraków 1998, s. 97.

Verbum infans

Podczas lektury wierszy Eliota trudno uniknąć przeświadczenia, że pewne wyrażenia powracają jak echo w nieznacznie tylko zmienionej formie: „Słowo, co wewnątrz słowa, niezdolne wyrzec słowa”⁶ [„the word within a word, unable to speak a word”], „Słowo bez słowa”⁷ [„The Word without a word”] czy „Słowo jeszcze niemówiące i niewymówione”⁸ [„the still unspeaking and unspoken Word”]. Te ludzko podobne wyrażenia, pochodzące z trzech wierszy: *Gerontiona*, *Pieśni dla Symeona* [A Song for Simeon] i *Popielca* [Ash-Wednesday], nawiązują do tajemnicy *Verbum infans*. Sam zwrot przypisuje się św. Augustynowi, jednak zadomowił się on w języku angielskim niewątpliwie dzięki płomiennym kazaniom biskupa Lancelota Andrewesa, tak bliskiego nie tylko sercu, lecz chyba przede wszystkim intelektowi T. S. Eliota. Wielu krytyków zwraca uwagę na to, jak wielkie oddziaływanie miał siedemnastowieczny kaznodzieja na modernistycznego poetę. Sam Eliot, w jednym z listów, stwierdził, że Andrewes wpływa znacząco na jego postawę⁹ – tę życiową, lecz także tę literacką. Fragmenty z wygłoszonych przed królem Jakubem I kazań bożonarodzeniowych, dotyczące tajemnicy Wcielenia, z niezwykłą siłą odcisnęły się na twórczych mocach poety. Wystarczy przywołać choćby pamiętne wersy otwierające *Wędrowkę Trzech Króli*¹⁰. Jest to nic innego jak transpozycja *Kazania XV z Seventeen Sermons on the Nativity* [Siedemnastu kazań na temat Narodzenia Pańskiego]. To jednak ustępy dotyczące Słowa wcielonego najbar-

⁶ T. S. Eliot, *Gerontion*, przeł. Cz. Miłosz, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, przeł. K. Boczkowski i in., wybór i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1990, BN II, 230, s. 61. Angielskie wersje wierszy Eliota oraz inne przekłady cytują również za tym wydaniem, chyba że wskazano inaczej; podaję odpowiednie numery stron.

⁷ T. S. Eliot, *Popielec*, przeł. W. Dulęba, s. 179.

⁸ T. S. Eliot, *Pieśń dla Symeona*, przeł. K. Boczkowski, s. 202.

⁹ T. S. Eliot, *The Letters...*, dz. cyt., s. 209.

¹⁰ W przekładzie K. Boczkowskiego: „Mróz przenikał do szpiku kości / Najgorsza pora roku / Na podróż, i taką długą podróż; / Drogi w głębokim śniegu i wiatr ostry, / Sam martwy środek zimy” (s. 195).

dziez rozpały wyobraźnię poety i miały, jak zaznaczył w swoim eseju o Andrewesie, nigdy go nie opuścić¹¹.

Verbum infans to sam Chrystus, nieme, niemówiące jeszcze Słowo wcielone. Łaciński wyraz *infans*, który wszedł do wielu języków jako *infant*, znaczy dosłownie „ten, który nie mówi”. Znakomicie oddaje to polski wyraz „niemowlę”, powiązany bezpośrednio z niemową, czyli ciszą. Natomiast wyraz *verbum* przywołuje początek Ewangelii Janowej, jedyne miejsce, gdzie Chrystus jest bezpośrednio określony jako Słowo: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo” (J 1, 1)¹². Można powiedzieć, że słowa św. Jana zawierają w sobie streszczenie Dobrej Nowiny: oto jesteśmy świadkami całkowitej immanencji Boga. Co ciekawe, biskup Andrewes w swoich kazaniach nie podkreśla boskiego charakteru Słowa. Wręcz przeciwnie, skupia się na Jego bezbronności i zależności. On, wszechmogący Bóg, wyrzekł się samego siebie i przyszedł jako dziecko, aby głosić Dobrą Nowinę o Królestwie Bożym. Wyrażenie *Verbum infans* pojawia się w trzech z siedemnastu bożonarodzeniowych kazań¹³. Największym paradoksem według Andrewesa jest właśnie to, że Słowo jest bez-słowne: „Słowo bez słowa; wieczne Słowo, które nie może wyrzec słowa” [„the Word without a Word; the eternal Word not able to speak a Word”]¹⁴. Nie oznacza to jednak, że nieme Słowo jest oniemiałe. Dzieciątko Jezus przemawia z mocą poprzez niemówienie. Już same Jego narodziny są bezsłownym objawieniem Bożej obecności, a żłóbek staje się Jego pierwszą amboną¹⁵. Jak trafnie ujmuje to szwajcarski teolog Hans Urs von

¹¹ T. S. Eliot, *Lancelot Andrewes*, [w:] *Selected Essays*, London 1969, s. 349–350.

¹² *Biblia tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. 5, Poznań 2000. Wszystkie kolejne cytaty biblijne podają za tym wydaniem.

¹³ Wyrażenie to pojawia się w *Kazaniu II* (1606), omawiającym fragment z Księgi Izajasza (Iz 1, 14), w *Kazaniu IV* (1611) na temat początku Ewangelii wg św. Jana (J 1, 14) oraz w *Kazaniu XII* (1618), odwołującym się do Ewangelii wg św. Łukasza (Łk 2, 12–14).

¹⁴ L. Andrewes, *Seventeen Sermons on the Nativity*, London [b.r.w.], s. 200–201.

¹⁵ Tamże, s. 201.

Balthasar: „element cudowności zawiera się w Jego [Jezusa] przyjściu do nas, a nie w Jego przemawianiu. Jego wcielenie jest istotną wypowiedzią”¹⁶.

Dwóch starców spotkanie ze Słowem/słowem

Taki właśnie obraz Boga, jako bezbronnego, niemego dziecka, stanowi ciche centrum *Gerontion* (1920) i *Pieśni dla Symeona* (1928). Powstanie tych wierszy dzieli osiem lat. Był to bodaj najbardziej znaczący okres w życiu Eliota, zarówno na poziomie jego duchowych, jak i poetyckich poszukiwań. Rok 1922 i wydanie *Ziemi jałowej* wyznaczyły Eliotowi rolę arcykapłana modernizmu. Jednakże ciche nawrócenie w roku 1927 wywołało niemałe poruszenie w kręgach jego przyjaciół literatów. Nikt nie mógł w pełni uwierzyć, że Eliot, jak to wyraził Ezra Pound, zamienił Muzy na Mojżesza¹⁷. Tak więc *Gerontion* i *Pieśń dla Symeona* stanowią przykłady dwóch poetyk z dwóch różnych etapów życia Eliota. Jakże podobni, a jednocześnie jak różni są bohaterowie obu tych wierszy. Obydwaj stoją u progu śmierci, lecz umierają niejako inaczej: dla jednego jest to moment ostatecznego pohańbienia, dla drugiego – przekroczenie progu nadziei. Obaj starcy znajdują się w sferze „pomiędzy”: nie tylko są zawieszani między życiem a śmiercią, między strachem a nadzieją, wątpieniem a zaufaniem, lecz również pomiędzy mówieniem a milczeniem. Kiedy stoją tak twarzą w twarz z absolutną ciszą, ich ostatnie słowa, a więc tak naprawdę treść i forma wiersza, zdają się być uwarunkowane rozpoznaniem bądź odrzuceniem obecności i bliskości niemego Słowa.

Imię „Gerontion” w dosłownym tłumaczeniu znaczy „staruszek”, jest to zdrobniała forma łacińskiego słowa *geron*, czyli „starzec, mędrzec”. Ten oto staruszek ma spojrzeć na całe swoje życie w świetle obecności Dzieciątka. Z pozorów wydaje się, że nie o tym rzecz, nie o tym prawi Gerontion. Jednakże dalekie echo *Verbum infans* stanowi szczególny moment w formalnym układzie wiersza: pojawia się ono zaraz po pierwszej zwrotce, w której Gerontion zdaje relacje

¹⁶ H. Urs von Balthasar, *Teologika 2. Prawda Boga*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2004, s. 253.

¹⁷ „In any case, let us lament the psychosis / Of all those who abandon the Muses for Moses”. Cyt. za: P. Ackroyd, *T. S. Eliot. A Life*, London 1988, s. 172.

ze swojego moralnego i intelektualnego upadku. Jest to przedziwny fragment, bez należytego początku ani zakończenia, urywa się w środku zdania bez jakiegokolwiek znaku interpunkcyjnego:

Każdy znak jest cudowny. „Chcemy widzieć znak!”
Słowo, co wewnątrz słowa, niezdolne wyrzec słowa,
Spowinięte w ciemność. Na ponowie roku
Przyszędł tygrys Chrystus¹⁸.

[Signs are taken for wonders. “We would see a sign!”
The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness. In the juvencence of the year
Came Christ the tiger].

Bezpośrednią inspiracją tego fragmentu była zarówno Ewangelia wg św. Mateusza, przedstawiająca faryzeuszy domagających się znaku od Jezusa (Mt 12, 38–40), jak i *Kazanie XII* Lancelota Andrewesa, który pochyla się nad Ewangelią wg św. Łukasza: „A to będzie znakiem dla was: znajdziecie Niemowlę, owinięte w pieluszki i leżące w żłobie” (Łk 2, 12). Przywołany fragment wiersza mówi o znaku, a Gerontion chce go zobaczyć. Jednakże głód doświadczenia cudowności znaków zaślepia starca na jedyny znak, który został dany. Wyrzeka się on Słowa w postaci, w której postanowiło się ono objawić. Formalny porządek wiersza zdaje się potwierdzać tę tezę. Gwałtownie urwane zdanie i pauza, która rozdziera wątek, odzwierciedlają duchowy stan Gerontiona; nie jest on w stanie podjąć wysiłku medytacji nad Narodzeniem Pańskim¹⁹. Nie dostrzega również boskiego Słowa w „słowie [...] niezdolnym wyrzec słowa”, stąd w angielskim oryginale rzuca się w oczy mała litera: „The word”. Jednakże „żaden znak nie będzie mu dany – mówi Pismo Święte – prócz znaku proroka Jonasza” (Mt 12, 39), to znaczy proroczego znaku śmierci i zmartwychwstania Jezusa po trzech dniach. Nieostrzegający tej prawdy Gerontion może zostać zaliczony do przewrotnego i wiarołomnego pokolenia, które podąża za „zwodnymi ambicjami” wiodącymi ku próżności²⁰.

¹⁸ Gerontion, dz. cyt. (przekład Cz. Miłosza: s. 61–62, oryginał: s. 58).

¹⁹ D. R. Schwartz, *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*, New York 1997, s. 116.

²⁰ Gerontion, przeł. J. Niemojowski, s. 66.

Ze słów staruszka można wywnioskować, że dla niego Chrystus może i się narodził (*natus est*), ale on sam z pewnością Go jeszcze nie odnalazł (*inventus*). Jest to niezwykle ważne rozróżnienie w kazaniu Andrewesa²¹, który z mocą mówi: „Narodzony to tak jakby nieznan – dla nas to wszystko jedno... *Christus inventus* – Chrystus odnaleziony – znaczy więcej niż *Christus natus* – Chrystus narodzony” [„As good not born as not known – to us all one... *Christus inventus* is more than *Christus natus*”]²². Jedyny obraz Boga, który Gerontion jest w stanie odnaleźć, to „tygrys Chrystus”²³. Wprowadzenie na scenę dramatu Chrystusa pod postacią tygrysa odbywa się w szczególny sposób, co wskazuje na wyjątkową wagę tego wyobrażenia: wers ten jest zdecydowanie krótszy od pozostałych i sprawia wrażenie niedokończonego. Z tego właśnie względu stanowi on – tematyczne i gramatyczne – odniesienie i dopełnienie dla pozostałych zwrotek. Gerontion trzyma się kurczowo starotestamentalnych wyobrażeń na temat Boga i przypisuje Jego Synowi „tygrysię” atrybuty, takie jak majestatyczność, siła, duma i gwałtowność. Ale ten „tygrys Chrystus” nie może być Bogiem; jest on raczej nie-bogiem, jest nieobecnością obdarzoną pazurami i kłami²⁴, która karmi się mieszkańcami upadającego domu współczesnego świata. Zwierzęce wyobrażenia Gerontiona zlewają się z jego doświadczeniem Boga w Eucharystii: być może Chrystus przyszedł, aby go „jedli i dzielili, aby pili / Odzywając się szeptem”²⁵, ale to ostatecznie „W Nowy Rok skacze tygrys. Nas pożera”²⁶. W zniekształconym obrazie komunii, któremu hołduje staruszek, Jezus przychodzi, aby zjadać, raczej niż dawać się zjeść. Wyobrażenie Boga staje się dla Gerontiona jego bogiem, a on sam pogrąża się w idolatrii. *Imago non Verbum*: obraz, a nie Słowo. Chrystus tygrys jest wszystkim, czym nie jest dzieciątko Jezus. Siła przeciwstawiona słabości, majestatyczność – uległości.

²¹ Kazanie to objaśnia następujący ustęp Pisma Świętego: „A będzie znakiem dla was: znajdziecie Niemowlę, owinięte w pieluszki i leżące w żłobie” (Łk 2, 12).

²² L. Andrewes, dz. cyt., s. 194.

²³ Gerontion, dz. cyt., s. 62.

²⁴ J. S. Brooker, *Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*, Amherst 1994, s. 106.

²⁵ Gerontion, dz. cyt., s. 62.

²⁶ Tamże, s. 63.

Jakże więc Gerontion, który pozostaje niewolnikiem swoich wyobrażeń i przekonań, może dostrzec i odczytać milczącą mowę Bożego znaku: ciszę żłóbka, która zapowiada ciszę śmierci, lecz przecież także chwałę Zmartwychwstania, które dokonuje się w ciszy niedzielnego poranka? Cisze te należą do tajemniczej Bożej mowy miłości. „Skandal żłóbka – powiada biskup Andrewes – jest przygotowaniem na skandal Krzyża”²⁷. Gerontion tymczasem opanował „kunszt słów, lecz nie znajomość Słowa”²⁸. Podąża on za racjonalnym Logosem świata zachodniego, zapominając o jednoczącym Logosie z Ewangelii św. Jana²⁹. Ta nieumiejętność podążania za wezwaniem Słowa i przyjęcia Go pozbawia Gerontiona wewnętrznej spójności i poczucia sensu, powoduje, że staje się on ofiarą egzystencjalnej pustki³⁰. Postrzega sam siebie jako człowieka nie tylko przegranego, lecz także pozbawionego pasji. „Znikła moja namiętność”³¹ [„I have lost my passion”] – powiada starzec. Pasja to jednak dla niego jedynie namiętność – i takie też słowo odnajdziemy w przekładach Miłosza i Niemojowskiego. Wyraz ten jednak nie mógł być użyty w wierszu przypadkowo. Posiada on swoją teologiczną głębię, przywołuje na myśl Pasję Chrystusa, która oznacza zarówno Jego mękę, jak i ogromną miłość do ludzi. Gerontion, nie po raz pierwszy i ostatni, nie dostrzega obecności Słowa we własnych słowach. Bohater wiersza Eliota patrzy, lecz nie widzi, słucha, lecz nie rozumie (Iz 6, 9; Mk 4, 12). Można powiedzieć, że wiersz

²⁷ L. Andrewes, dz. cyt., s. 198.

²⁸ T. S. Eliot, *Chóry z „Opoki”*, [w:] tegoż, *W moim początku jest mój kres*, przeł., komentarze i przypisy A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 181.

²⁹ Warto zwrócić uwagę na semiotyczną dwuznaczność związaną z terminem *logos*: pierwotnie słowo to znaczyło zarówno „dzielenie”, „rozdrabnianie” – stąd idea *logos* analitycznego, która legła u podstaw zachodniej racjonalności – jak i „łączenie”, „słuchanie” – idea, która za pośrednictwem Filona z Aleksandrii zadomowiła się w myśli chrześcijańskiej i musiała być znane św. Janowi Ewangelście.

³⁰ V. Patea, *A Study of Questions and Silences in the Poetry of T. S. Eliot*, [w:] *Semantics of Silences in Linguistic and Literature*, eds. G. Grabher and U. Jessner, Heidelberg 1996, s. 243.

³¹ *Gerontion*, dz. cyt., s. 63.

jest zbudowany z chirurgiczną precyzją tak, aby każde nawiązanie do Wcielonego Słowa pozostało zakryte przed samym mówiącym³².

Gerontion nie rozumie także swojej starości – słabnącego ciała, już nie tak giętkiego umysłu. Czyż ten rozpadający się dom nawiedzany przeciągami to nie dom jego duszy? Stoi oto przed nami więzien nie tylko swoich przekonań, lecz także ciała, które wydaje mu się tak obce, że sam nazywa siebie jedynie jego lokatorem. Starcza bezradność i powolny rozkład ciała sprawiają, że Gerontion kurczy się do „myśli suchego mózgu w czas posuchy”³³. Odrzuca własne ciało, a z nim również prawdę o tym, że został stworzony na obraz i podobieństwo Stworzyciela, który w pokorze przyjmuje ciało swojego stworzenia jako *Verbum infans*. Przez odrzucenie Jezusa, który w złączeniu natury boskiej i ludzkiej nadaje sens cielesności, starzec pozbawia się szansy na zrozumienie swojego człowieczeństwa. Ostatnie wersy wiersza świadczą o ostatecznej klęsce Gerontiona i jego *horror vacui*, czyli lęku przed ostateczną pustką, lęku przed życiem bez wiary i śmierci bez nadziei zmartwychwstania. Zamiast w cichej kontemplacji Słowa, pogrąża się on w ciszy nicości i desperacji.

Nieco inna reakcja na narodziny i obecność *Verbum infans* jest przedstawiona w *Pieśni dla Symeona*. Wcielenie jest wszak pretekstem całego wiersza: Symeon raduje się i rozpoczyna swoją pieśń, gdy widzi przyniesione do Świątyni niemowlę, w którym rozpoznaje Chrystusa. Życie Symeona, podobnie jak Gerontiona, dobiega końca. To jednak mąż pobożny i sprawiedliwy. Duch Święty objawił mu, że nie umrze, póki zobaczy Mesjasza. Gerontion był głównie skupiony na swoim „ja” i zakorzeniony w „tu i teraz”: „Oto ja, stary człowiek, w miesiącu posuchy”³⁴. Symeon natomiast rozpoczyna swoją modlitwę apostrofą: woła „Panie!” i otwiera się w ten sposób

³² Warto również zwrócić uwagę na nazwiska uczestników fałszywej komunii. Zdają się one zawierać zawoalowane nawiązania do Pasji Chrystusa. Brzmienie nazwiska Mister Silvero może przywoływać na myśl srebrniki będące zapłatą za zdradę Judasza, Hakagawa – odnosi się do grobu (jap. *haka* znaczy „grób”), Madame de Tornquist nawiązuje do korony cierniowej (w języku szwedzkim *tornquist* oznacza „ciernistą gałąź”) i ostatecznie nazwisko Fraulein von Kulp przywodzi na myśl winę (słowo *kulp* żywo przypomina łaciński wyraz *culpa*, jak również ang. *culprit*, czyli „winowajca”).

³³ Tamże, s. 64.

³⁴ Tamże, s. 60.

na wymiar transcendentalny. Z pozoru wydaje się, że wiersz Eliota różni się od biblijnego źródła. Przed czytelnikiem stoi przecież starzec, który rozprawia o smutku, cierpieniu i śmierci przyszłych pokoleń. Gdzie się podziała radość Symeona z Ewangelii? Czy jednak naprawdę nie da się jej odnaleźć w pieśni Eliotowego Symeona? Czyż nie jest on nieustannie podnoszony z nawiedzającej go rozpaczy i żalu poprzez słowa modlitwy? Co więcej, wiersz kończy się pierwszymi wersami kantyku *Nunc dimittis*: „Pozwól odejść twojemu słudze / Ujrzawszy Twe Zbawienie”³⁵; kończy się więc właściwie ogłoszeniem Dobrej Nowiny, czyli rozpoznaniem i przyjęciem dziecięcia Jezus jako Pana i Zbawiciela.

Kluczowe przywołanie *Verbum infans* pojawia się w samym sercu wiersza:

Niech Dzieciątko, Słowo jeszcze nie mówiące i niewymówione
 Udzieli pocieszenia Izraela³⁶.

[Let the Infant, the still unspeaking and unspoken Word
 Grant Israel's consolation].

W odróżnieniu od Gerontiona, Symeon nie tylko rozpoznaje w niemowlęciu Mesjasza, lecz także widzi konsekwencje Jego wcielenia dla siebie, Maryi oraz przyszłych pokoleń. Fragment ten różni się intensywnością od odpowiadających mu wersów w *Gerontionie*: nie ma tu dramatycznego pojawienia się Chrystusa tygrysa, całemu wydarzeniu towarzyszy raczej spokój i cisza. Jest to, jak określił Hans Urs von Balthasar, „milczący czyn”³⁷. Teolog podkreśla, że „kiedy Słowo Boże w Jezusie Chrystusie staje się ciałem, to nie po to, aby wśród nas przemawiać, lecz między nami zamieszkać”³⁸. Człowieczeństwo Chrystusa jest więc najbardziej dobitną wypowiedzią Boga. Słowo, *Verbum infans*, jest nie tylko niemówiące, ale i niewymówione. Symeon zdaje się rozpoznawać bezbronność języka wobec niezgłębionej tajemnicy wcielenego Boga. Człowiek nie może swoimi słowami dotrzeć do Słowa, zatem to święte misterium będzie

³⁵ *Pieśń dla Symeona*, dz. cyt., s. 203.

³⁶ Tamże, s. 202.

³⁷ H. Urs von Balthasar, dz. cyt., s. 251.

³⁸ Tamże, s. 253.

zawsze zanurzone w przestrzeni milczenia. Samo Słowo, dzielące bezbronność słów ludzkich, oddaje się pokornie w ręce proroka. Za jakiś czas odda się w ręce tych, którzy Go ukrzyżują. Teraz, jako niemowlę, nie jest jeszcze w stanie wypowiedzieć słowa. Później będzie milczał w obliczu niesłusznych oskarżeń, aby do końca wypełnić swoją misję. Za von Balthasarem możemy powtórzyć, że „to coś niewysłowione, z konieczności przemilczane coraz bardziej się tu wzmaga, aż wreszcie w śmierci Jezusa zajmie całą przestrzeń”³⁹. Właśnie ten niemy gest miłości będzie (bezsłownym) pocieszeniem, o które prosi Symeon.

Obecność Słowa dotyka całego życia Symeona. W pewnym sensie prorok uosabia wszystkie pokolenia Izraela oczekujące Mesjasza. Jest on zawieszony pomiędzy dwoma światami: Starego i Nowego Przymierza. Jak powiedział św. Ireneusz: „[Chrystus] w swoim przyjsciu wniósł z sobą wszelką nowość”⁴⁰. Rozpoznanie i przyjęcie Zbawiciela sprawia, że Symeon staje się „nowym człowiekiem” – „nowym” w biblijnym tego słowa znaczeniu, porzuca dawnego człowieka i „przyobleka człowieka nowego, który wciąż się odnawia ku głębszemu poznaniu [Boga], według obrazu Tego, który go stworzył” (Kol 3, 10). I choć Symeon umiera, tak naprawdę jest „ponownie do życia powołany [...] dzięki słowu Boga, które jest żywe i trwa. Każde bowiem ciało jak trawa, a cała jego chwała jak kwiat trawy: trawa uschła, a kwiat jej opadł, słowo zaś Pana trwa na wieki. Właśnie to słowo ogłoszono wam jako Dobrą Nowinę” (1 P 1, 23–25). Podobnie jak św. Piotr, Symeon zauważa przemijalność rzeczy tego świata, stąd może szczególne zestawienie w pierwszej zwrotce wiersza: starzec mówi i o rozkwitających rzymskich hiacyntach, i o nadchodzącej zimie, która przecież spowoduje ich obumarcie. Sam Symeon jest człowiekiem bez jutra, czekającym „na wiatr śmierci”⁴¹. Akceptuje on jednak z głęboką pokorą swoją niemalże dziecięcą słabość i nieporadność. Nie dla niego sława męczeństwa lub wizje czasów ostatecznych. Dla Symeona umrzeć to żyć. Wie dokładnie, że choć niebo i ziemia przeminą, centrum życia – niemówiące i niewy-

³⁹ Tamże, s. 254.

⁴⁰ Cyt. za: Ojciec Święty Franciszek, *Evangelii Gaudium. O głoszeniu Ewangelii we współczesnym świecie*, wyd. 2, Kraków 2013, s. 11.

⁴¹ *Pieśń dla Symeona*, dz. cyt., s. 201.

mówione Słowo – nie przeminie⁴² i stanie się źródłem oczekiwanego pocieszenia.

Nowość, której doświadcza Symeon, odmienia go. Jest to widoczne w obrazie wiatru: „Moje życie bez wagi czeka na wiatr śmierci / Jak ptasie piórko na wierzchu mej dłoni”⁴³ [„My life is light, waiting for the death wind, / Like a feather on the back of my hand”]. Eliot zdecydował się na użycie słowa „light”, aby wydobyc jego podwójne znaczenie, czego niestety nie można oddać w polskim tłumaczeniu. *Light* to zarazem przymiotnik „lekki”, jak i rzeczownik oznaczający „światło”. Życie Symeona jest nie tylko kruche i delikatne; Symeon jest także mężem światłości. Ponieważ rozpoznaje Jezusa, światłość świata, może odbijać blask Jego chwały. Przywołany w tym fragmencie wiatr przywodzi na myśl Ducha Świętego i jego tchnienie. W rozmowie z Nikodemem Jezus opowiada o potrzebie ponownego narodzenia się: „Wiatr wieje tam, gdzie chce, i szum jego słyszysz, lecz nie wiesz, skąd przychodzi i dokąd podąża. Tak jest z każdym, który narodził się z Ducha” (J 3, 8). Symeon jest bez wątplenia narodzony z Ducha. To właśnie Duch przyprowadza go do świątyni i to Duch uzdalnia go do wyśpiewania chwały temu, który jeszcze sam nie jest w stanie wyrzec słowa. Cisza *Verbum infans* niejako staje się źródłem pieśni. W zasadzie całe życie Symeona musiało być uważnym słuchaniem i oczekiwaniem na to, co nieoczekiwane. *Fides ex auditu*: wiara pochodzi ze słuchania, a nie wywodzi się, jak chciał tego Gerontion, od sprawnych zmysłów. Jest to raczej pewna kondycja duszy, przyzwolenie na to, co przychodzi spoza nas. Co ciekawe, nawet źródło imienia „Symeon” ma związek z ciszą, słuchaniem i oczekiwaniem. Słowo to wywodzi się z hebrajskiego *Shim'on*, to znaczy „słuchanie” oraz *shama* – „bycie wysłuchanym”. Bóg wysłuchał błaganie swojego ludu i dał swojego umiłowanego Syna, „aby każdy, kto w Niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne” (J 3, 16).

Różne mogą być formy i znaczenia ciszy i różne jej formy wpływają na życie Gerontiona i Symeona. Ich stosunek do ciszy i *Verbum infans* znajduje ostatecznie odzwierciedlenie w języku, którym się posługują. Warto podkreślić, że zarówno Gerontion, jak i Symeon, są prorokami i ich zasadniczym zadaniem jest mówienie. Słowo

⁴² Por. Łk 21, 33

⁴³ *Pieśń dla Symeona*, dz. cyt., s. 201.

„prorok” pochodzi z języka greckiego i składa się z przedrostka *pro*, co znaczy „przed” lub „zamiast”, oraz rdzenia *phēnai*, czyli „mówić”. Prorok jest zatem osobą, która została wybrana, aby interpretować znaki. Można się więc pokusić o stwierdzenie, że uczynienie bohaterów obu wierszy prorokami kieruje uwagę czytelnika na język. Gerontion i Symeon mówią w imieniu dwóch różnych światów i posługują się różnymi językami. Gerontion reprezentuje czasy przed narodzinami Chrystusa (ale przecież i czasy postchrześcijańskie), a jego imię sugeruje, że jest spadkobiercą kultury greckiej. Symeon to już człowiek stojący u progu Nowego Testamentu, to prorok zawierający się prowadzeniu Ducha Świętego. Św. Augustyn powiedział: *Verbo crescente, verba deficiunt* [Kiedy wzmaga się Słowo Boże, słowa człowieka milkną]⁴⁴. Można zauważyć, że taki stosunek słów do Słowa jest odwrotnie proporcjonalny w obu wierszach. Gerontion oddaje się niezliczonym rozważaniom i potokiem słów zalewa obecność niemego znaku. Symeon zaś daje świadectwo głębokiej jedności ze Słowem.

Gerontion nie poświęca milczącemu Słowu swojej cichej uwagi, przez co sam się nie uświęca. Nie tylko nie słucha, lecz wręcz zagłusza ciszę. Jego słowa nie kryją żadnej tajemnicy. Może i są piękne i wzniosłe, ale z każdego zdania zionie pustka i bezsens. Niezdolność do słuchania ujawnia się już na samym początku wiersza: pomimo tego, że Gerontion nie jest sam (czyta mu przecież chłopiec), woli wsłuchiwać się w swój własny głos i „tysiąc malutkich rozważań”⁴⁵. Jego ciało, dosłownie i w przenośni, zanika i starzec staje się tylko samym głosem. Jak zauważa Hugh Kenner: „Człowiek bez przeszłości i terażniejszości, zredukowany do Głosu, używa tego Głosu, wypełnia czas poematu echemi i modulacjami tegoż Głosu, posila się nim i czerpie z niego istnienie” [„The old man with neither past nor present, reduced to a Voice, employs that Voice, fills up the time of the poem with the echoes and intermodulations of that Voice, draws sustenance from the Voice and existence itself from the Voice”]⁴⁶. Wydaje się, że póki Gerontion jest w stanie zapanować nad

⁴⁴ Cyt za: Benedykt XVI, *Verbum Domini. O Słowie Bożym w misji i życiu Kościoła*, Kraków 2010, s. 118.

⁴⁵ *Gerontion*, dz. cyt., s. 64.

⁴⁶ H. Kenner, *The Invisible Poet*, New York 1959, s. 122.

ciszą, wypełnić ją, póty jeszcze nie umarł, jeszcze chwytą się oddechu, mowy. Cisza zaś jest dla niego największym zagrożeniem.

Ruch znaczeń w *Gerontionie* odbywa się poprzez serię aluzji, odniesień, wewnętrznych nawiązań, co może sprawiać wrażenie gadatliwości, czy wręcz hałasu. Jewel Spears Brooker pokazuje tę swoistą retorykę na przykładzie metaforyki domu⁴⁷, która zajmuje w wierszu Eliota, obok metafor wiatru i suszy, naczelną rolę. Metafory domu i ich znaczenia mnożą się i nakładają. Dom to nie tylko miejsce zamieszkania Gerontiona, to również symboliczny dom jego duszy czy wręcz jego głowa, dzierzawiona przez niespokojne myśli. To także murszejący dom kultury Zachodu razem z jego naczelnymi miastami – Londynem, Brukselą, Antwerpią. Konteksty biblijne wiersza podsuwają także myśli o domu Dawida, z którego miało przyjść Zbawienie świata. I ostatecznie Wcielenie: ciało Chrystusa, które stało się domem dla Słowa, i Słowo poszukujące domu w sercach wiernych. Małgorzata Grzegorzewska porównuje taką budowę wiersza do matryoski, rosyjskiej zabawki złożonej z wydrążonych w środku lalek włożonych jedna w drugą⁴⁸. Jednak sam wiersz podpowiada, jak można spojrzeć na jego język: jest to „dziki gąszcz luster”⁴⁹. Te nakładające się obrazy tworzą sieć odniesień i zwielokrotnionych odbić. Poszukiwanie sensu zdaje się nie mieć końca, czytelnik gubi się w labiryncie znaczeń i interpretacji. Ostatecznie język uwodzi tylko lustrzanym blaskiem i odbiciami, nie umożliwia natomiast wcielenia.

Nie ma tu dążenia do tego, aby „słowo powiedziane / zapadło w ciszę”⁵⁰. Cisza, a więc pośrednio również *Verbum infans*, są zagłuszane przez liczne powtórzenia zwrotów, słów czy dźwięków. Przyjdzie nam także przedzierać się przez liczne katalogi: jest tu lista rzeczy, których Gerontion nigdy nie zrobił, katalog mieszkańców, li-

⁴⁷ J. S. Brooker, dz. cyt., s. 89.

⁴⁸ Zob. M. Grzegorzewska, *Still-Born Words and Still Life Worlds in the Poetry of T. S. Eliot*, [w:] *Poetic Revelations: Word Made Flesh Made Word*, ed. M. S. Burrows, J. Ward i M. Grzegorzewska (w druku).

⁴⁹ *Gerontion*, przeł. Cz. Miłosz, dz. cyt., s. 64. J. Niemojowski tłumaczy ten fragment („a wilderness of mirrors”) jako „pustynię luster”, co, w odniesieniu do języka, można interpretować jako mnożącą się w języku pustkę, słowa bez życia, nieodzwierciedlające chwały Słowa.

⁵⁰ *Cztery kwartety*, przeł. Cz. Miłosz, s. 229.

sta miast, roślin, uczestników przewrotnej komunii. A wszystko to wymieniane jednym tchem, niemal ostatnim tchem starca czepiającego się słów jak ostatniej deski ratunku. Słowa te i rzeczy nagromadzone są w znacznej ilości, jednak nie po to, by budować, tworzyć, a dla samego faktu gromadzenia⁵¹. Jałowa gra słów tworzy jedynie retoryczny efekt. Nawet wers odnoszący się do *Verbum infans*: „Słowo, co wewnątrz słowa, niezdolne wyrzec słowa”⁵² [„The word within a word, unable to speak a Word”] wydaje się być przywołany w wierszu głównie dla jego efektu dźwiękowego. Więcej tu iluzji, aluzji, a nie czci i wiary. Słowa te znajdują się niemal na krawędzi bluźnierstwa, szczególnie w świetle fragmentu Pisma Świętego, który poprzedza zdanie „Chcemy widzieć znak”, mianowicie: „A powiadam wam: Z każdego bezużytecznego słowa, które wypowiedzą ludzie, zdadzą sprawę w dzień sądu. Bo na podstawie słów twoich będziesz uniewinniony i na podstawie słów twoich będziesz potępiony” (Mt 12, 36–37). Droga Gerontiona wiedzie ku potępieniu, ku byciu pożąrtym.

Jedynie momenty ciszy, które pojawiają się w wierszu, nie są z pewnością stworzone na obraz i podobieństwo *Verbum infans*. Warto podkreślić, że milczenie niemówiącego jeszcze dzieciątka jest w zasadzie mową – jest to najpełniejsza wypowiedź Boga. Cisza niemowlęcia spowija tajemnicę Wcielenia. Natomiast cisza, której doświadcza Gerontion, jest pełna niepokoju. Już sama forma wiersza – monolog dramatyczny – zakłada cichą obecność odbiorcy. Kim on jest? Czy to Bóg, *Deus Absconditus*? Z pewnością osoba ta była blisko związana z Gerontionem: „który byłem blisko Twego serca, odłączony”⁵³. Teraz jedyną odpowiedzią na jego pytania jest martwa cisza, wrogie milczenie, które pogłębia pustkę i samotność starca. Ktokolwiek jest adresatem wiersza, pozostaje głuchy na wezwanie Gerontiona. A może to znowu zabieg retoryczny, próba przerzucenia odpowiedzialności za moralny upadek na ten wrogi bezgłos. Starzec nie jest w stanie nawiązać autentycznego dialogu, nie potrafi otworzyć się na Innego, a jego pytania przybierają formę dociekania,

⁵¹ M. Edwards, *Eliot / Language*, [w:] tegoż, *Towards a Christian Poetics*, Grand Rapids 1984, s. 104.

⁵² *Gerontion*, przeł. Cz. Miłosz, s. 61.

⁵³ *Gerontion*, przeł. J. Niemojowski, s. 67.

co jedynie powiększa dystans. „Na modlitwie nie bądźcie gadatliwi jak poganie. Oni myślą, że przez wzgląd na swe wielomówstwo będą wysłuchani. Nie bądźcie podobni do nich! Albowiem wie Ojciec wasz, czego wam potrzeba, wpierw zanim Go poprosicie” (Mt 6, 7–8). Słowa nie przybliżają Gerontiona do poznania Słowa Bożego. Jego świat to świat upadły, podobnie jak jego język.

Język Symeona daje natomiast świadectwo otwarcia na Innego. Już sam tytuł wiersza, *A Song for Simeon*, pośrednio pokazuje, że pieśń chwały jest jednocześnie autorstwa Symeona, ale jest również uświęcającym darem dla niego. Dwuznaczność angielskiego tytułu wspaniale pokazują polskie tłumaczenia: Krzysztof Boczkowski przełożył go jako właśnie *Pieśń dla Symeona*, Józef Czechowicz natomiast zdecydował się na formę dzierżawczą – *Pieśń Symeona*. Choć wiersz mówi głosem Symeona, zdecydowanie się do niego nie ogranicza. Prorok jest podmiotem, narzędziem i jednocześnie adresatem wymawianych przez siebie słów.

Verbum infans jest nie tylko pretekstem pieśni, lecz również staje się elementem tekstu, przyjmuje niejako jego ciało. Podobnie jak w przypadku Gerontiona, mamy tu do czynienia z monologiem dramatycznym, czy raczej modlitwą, która zakłada cichą obecność Boga. I choć Bóg milczy, Jego dobra nowina jest przekazana w pieśni poprzez słowa zaczerpnięte z Pisma Świętego, liturgii czy modlitw chrześcijańskich. Jest to jedna ze zmian stylistycznych, jakie można zauważyć w poezji Eliota po jego nawróceniu. Oczywiście Eliot zawsze polegał na intertekstualności, gąszczu cytatów, aluzji i mniej lub bardziej oczywistych odniesień. To, co się zmienia, to rola tych odniesień: ich obecność nie służy już po to, aby podważyć zaufanie do języka, lecz aby go odkupić. Cytaty i nawiązania stanowią więc jądro samej wypowiedzi, niezbywalny fundament organizujący jej przestrzeń. Znakomitym przykładem jest tu trzykrotnie wypowiedziane zdanie: „Obdarz nas pokojem”⁵⁴. Manuskrypt ujawnia, że

⁵⁴ W oryginale: „Grant us thy peace”. W tłumaczeniu Czechowicza to zdanie brzmi „Pokoju swego zwól”, natomiast w przekładzie Boczkowskiego „Udziel nam Twego pokoju”. Wydaje mi się, że oba tłumaczenia zatracają sakramentalny wymiar oryginału. Warto w tym miejscu również zaznaczyć, że odwołanie do modlitwy *Agnus Dei* wskazuje na przynależność Eliota do katolickiego skrzydła Kościoła anglikańskiego. Jeszcze w 1928 roku modlitwa ta nie była obecna w *The Book of Common Prayer*.

Eliot dodał te wersy do wcześniej już napisanego wiersza⁵⁵, aby niejako dać głos temu, co niewyraźalne. Słowa te zamykają modlitwę odmawianą tuż przed Komunią Świętą i towarzyszącą niememu znakowi łamania chleba:

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami.
Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami.
Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, obdarz nas pokojem.

Bezpośrednim źródłem tego tekstu są słowa innego proroka, mianowicie Jana Chrzciciela. Widząc zbliżającego się Chrystusa, prorok rzekł: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzech świata” (J 1, 29). Tytuł ten, „Baranek Boży”, podobnie jak *Verbum infans*, pokazuje Boga jako niemówiącego i milczącego. Bardziej odległym źródłem tej formuły jest przecież Księga Izajasza, która mówi proroczco o Jezusie: „Dręczono Go, lecz sam się dał gnębić, nawet nie otworzył ust swoich. Jak baranek na rzeź prowadzony, jak owca niema wobec strzygących ją, tak On nie otworzył ust swoich” (Iz 53, 7). Poprzez przywołanie modlitwy *Agnus Dei* oraz jej kontekstu, Eliot, w zasadzie bezgłośnie, wprowadza do wiersza Bożą ciszę. Pojawienie się w wierszu po raz pierwszy formuły „Obdarz nas pokojem” poprzedzone jest bielą strony, w której niejako zanurzona jest reszta modlitwy. Ponieważ czytelnik nie odczytuje, w sensie dosłownym, tych słów, Baranek Boży pozostaje prawdziwie bez głosu. Słowo jest rzeczywiście „niemówiące i niewymówione”. Imię Syna Bożego jest więc przemilczane, czy raczej – ukryte w milczeniu.

Trzykrotnie powtórzona formuła wprowadza do wiersza swoistą symetrię. Wraz z innymi powtórzeniami przyczynia się do tego, że słowa Symeona prawdziwie stają się pieśnią. Symeon dwukrotnie prosi o pokój dla „nas”, za trzecim jednak razem prosi o pokój dla samego siebie. Rodzi się zatem pytanie: co się wydarzyło, co spowodowało tę zmianę? Język liturgii jest językiem wspólnoty i zawsze podąża ku przestrzeni świętej. Doprowadza on osobę do progu Bożych tajemnic i zostawia ją tam we wszechogarniającej ciszy. Taki język ma moc, aby odmienić ludzkie serce. Z tego też względu po-

⁵⁵ R. Bush, *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*, Oxford 1983, s. 108.

czątkowo bezosobowe słowa przekształcają się w osobiste wyznanie wiary Symeona.

Pieśń dla Symeona jest mocno zakorzeniona w Biblii. A jak uważa Michael Edwards: „kontakt z językiem Ewangelii może prowadzić do samej Podstawy języka” [„contact with the language of the gospel can lead vertiginously to the Ground of language”]⁵⁶. Obecność Słowa Bożego w wierszu może być zbawczym gestem mającym na celu odnowienie języka. Ludzkie słowa są zbyt liche, aby wznieść się do uszu Boga, nasz oddech należy do ciała poddanego marności. Jednakże jest mocniejsze tchnienie – tchnienie Ducha Świętego, które umożliwia mowę. Duch zamieszkujący w Symeonie natchnął go i rozwiązał jego język. Eliot po części cytuje również pieśń biblijnego Symeona. Wiersz kończy się niemal dokładnym cytatem z Ewangelii św. Łukasza: „Pozwól odejść twojemu słudze, / Ujrzawszy Twe Zbawienie”⁵⁷. Słowa te stanowią próg pomiędzy wierszem a radykalną ciszą tego, co niewyraźalne w języku; jest to kurtyna, która opada na ludzki język.

Symeon niejako wypowiada kwestie dla niego przygotowane. Jest to jednocześnie jego własny język, jak i język mu obcy, ale dany. Wystarczy choćby przywołać na myśl fragmenty, kiedy prorokuje na temat przyszłych wydarzeń. Mówi on o stacjach Męki na wzgórzu opuszczenia, o godzinie matczynego bólu oraz o przyszłych losach domu Izraela. Ciekawym przykładem są również prorocze słowa, które kieruje do Maryi: „(A miecz przeszyje serce twoje, / Twoje również)”⁵⁸. Fakt, że słowa te pochodzą spoza Symeona jest podkreślony przez użycie nawiasu. I choć zwykle użycie nawiasu sygnalizuje informację mniejszej wagi, w wierszu znak ten pokazuje, że słowa proroka są podszyte słowami Innego. Ten niemy, a jednak widoczny znak, mówi o tajemnicy Wcielenia bez użycia słów, częściowo ją zasłaniając, częściowo odkrywając. Użycie nawiasów w poezji jest zawsze czymś szczególnym, tym bardziej, że poezja tradycyjnie jest bardziej związana z kulturą oralną, a nie wzrokocentryczną. Jak uważa Jean Ward w swoim artykule na temat dzieła Davida Jonesa *In Parenthesis*: „W odróżnieniu od przecinka, który można usłyszeć

⁵⁶ M. Edwards, dz. cyt., s. 218.

⁵⁷ *Pieśń dla Symeona*, dz. cyt., s. 203.

⁵⁸ Tamże, s. 202.

jako pauzę, którą oznacza [...] nawias jest jak gdyby niemy” [„Unlike the comma, which can be heard as the pause that it represents [...] the bracket is as it were dumb”]⁵⁹. Nie można go usłyszeć, podobnie jak nie można usłyszeć głosu *Verbum infans*. Nawias staje się tu ekwiwalentem milczenia w samym języku.

W wierszu jest jeszcze jeden biblijny fragment, któremu warto przyjrzeć się bliżej. W pewnym momencie Symeon wypowiada pokornie słowa: „Według słowa Twego”⁶⁰. Zdanie to otwiera czwartą zwrotkę wiersza. Jest ono zawieszane w ciszy: wyrwane z kontekstu, poprzedzone bielą strony. Głębokie i szczere wyznanie wiary. Są to, co prawda, słowa wypowiedziane przez biblijnego Symeona, kiedy rozpoznaje on, że obietnica dana mu przez Boga właśnie się wypełnia, jednak słychać w nich także echa innych głosów, które łączą się w tym *credo* z głosem proroka. Wszystkie one koncentrują się na tajemnicy i znaczeniu Wcielenia. Maryja Panna wypowiada dokładnie te same słowa, kiedy Archanioł Gabriel zwiastuje jej Dobrą Nowinę: „Oto ja służebnica pańska, niech mi się stanie według słowa twego” (Łk 1, 38). Sam Chrystus wypowiada podobne słowa w przededniu swej męki: „nie moja, ale Twoja wola niech się stanie” (Łk 22, 42). Niemówiące i niewymówione Słowo staje się nie tylko jednym ciałem, ale również jednym głosem ze swoim ludem. Ta doskonała harmonia, doskonale współbrzmiające głosy tworzą „nową pieśń”, którą Pan włożył w usta Symeona⁶¹. Jest to głos ludzki, który jest jednocześnie głosem Innego. Prorok wprawdzie zwraca się do niemowlęcia, ale to także *Verbum infans* przemawia głosem Symeona, aby umożliwić odkupienie. Starzec staje się więc cierpiącym sługą i zapowiedzią męki Chrystusa. Jego słowa zanurzone są w krwi Baranka, w Jego śmierci, ale również zmartwychwstaniu.

Małgorzata Grzegorzewska w artykule dotyczącym figury prozopoei w poezji George’a Herberta, zaznacza, że językowy paradoks Wcielenia musi być rozpatrywany na dwóch poziomach. Słowo nie tylko przyjęło ludzkie ciało, aby żyć i umrzeć, jak każdy z nas, lecz również zamieszkało w ludzkim języku, aby zakopać przepaść po-

⁵⁹ J. Ward, *The Bracket that Speaks: Some Reflections on David Jones’ “In Parenthesis”*, [w:] „Studia Bobolanum” 2011, t. 4, s. 180–181.

⁶⁰ *Pieśń dla Symeona*, dz. cyt., s. 202.

⁶¹ Por. Ps 40, 3.

między znakiem, znaczoneym i mówiącym⁶². *Verbum infans* staje się nie tylko motywem wiersza, lecz również przyjmuje jego ciało. Rozbrzmiewa w słowach poety poprzez echa Pisma Świętego. Dalej problem ten, a więc problem relacji Słowa i słów, rozwija Eliot w *Popielcu*. Według Michaela Edwardsa, jest to wiersz, który usiłuje zmienić, a przez to odkupić język⁶³.

Pomiędzy ciszą a Ciszą

W odróżnieniu od *Gerontiona* i *Pieśni dla Symeona*, osoba mówiąca w *Popielcu* nie jest przybraną maską. Mówi tu sam poeta, Eliot z krwi i kości. *Popielec* to jeden z bardziej osobistych wierszy w jego dorobku. Jest to poezja, którą Eliot nazwał poezją „pierwszego głosu”⁶⁴, kiedy to poeta rozmawia sam ze sobą i cały wysiłek kieruje na to, aby znaleźć odpowiednie słowa. Mają one dać wyraz najbardziej osobistym doświadczeniom religijnym, w wypadku *Popielca* jest to skrucha i nawrócenie. Poeta wkracza tu na drogę, która ma wieść ku duchowej doskonałości. Wiersz staje się przestrzenią rozmowy z Bogiem. Podobnie jak w przypadku poprzednich wierszy, *Popielec* można także uznać za utwór poetycki o języku, jako że relacja słów i Słowa jest jednym z ważniejszych jego zagadnień. Martin Scofield zauważa, że wiersz ma nie tylko mówić, ale również słuchać⁶⁵. Ponieważ Słowo objawia się jako *Verbum infans*, wiersz porusza się w przestrzeni pomiędzy mówieniem a milczeniem, słowami a ciszą, głosem „ja” a głosem Innego. Milczenie Jezusa wiele mówi o Bogu, podobnie elementy ciszy w wierszu stają się świadectwem relacji człowieka z Bogiem.

Popielec ukazuje teologię Słowa Eliota w dojrzałej już formie. Część piąta wiersza kontempluje tajemnicę Wcielenia. Jako że Eliot

⁶² M. Grzegorzewska, „*Methought I heard one calling*”: *The Voice of Another in the Poetry of George Herbert*, [w:] *The New Review*, issue 3, ed. G. Bystydzieńska, Glasgow 2011, s. 14.

⁶³ M. Edwards, dz. cyt., s. 115.

⁶⁴ T. S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*, [w:] tegoż, *On Poetry and Poets*, London–Boston 1986, s. 89.

⁶⁵ M. Scofield, *T. S. Eliot. The Poems*, Cambridge 1997, s. 154.

uczynił nieme Słowo centrum „świata nieuciszzonego”⁶⁶, a zarazem centrum wiersza, każda z części, mniej lub bardziej pośrednio, jest przeniknięta rozważaniami dotyczącymi Wcielenia. „Niemówiące i niewymówione” Słowo pozostawiło w wierszu swoje ślady, które należy odkryć w gąszczu odniesień. „Gdzie odnajdzie się słowo, gdzie się słowo / Odezwie”⁶⁷ można powtórzyć za poetą.

Bohater *Popieleca* u początku swojej podróży jest niezwykle bierny. Wydaje się być ofiarą demona południa, który zaatakował go w południe jego życia, tłamsząc duszę i umysł. Zastygły w swoim nieszczęściu, niemocy, braku wiary, przypomina nieco Gerontiona. Nie ma nadziei na powrót, nawrócenie⁶⁸. Zajęty jest głównie sobą i swoimi rozmyślaniami. Dopiero słowa modlitwy wyrwą go z matni odrętwienia: „I modłę się, bym mógł zapomnieć / O sprawach, które ważę w sobie zbyt przytomnie, / Zbyttnio roztrząsam”⁶⁹. Zanim to jednak nastąpi, monotonnym głosem powtarza jak mantrę powody swojego osamotnienia i duchowej pustki. W zasadzie niemal cała pierwsza część jest jednym ospale ciągnącym się zdaniem, jak gdyby bohater rzeczywiście nie potrafił się zatrzymać w bezsensownym błąkanii, odwrócić/powrócić/nawrócić i skierować na właściwą ścieżkę.

Temat zawracania – nawracania – przemiany [„turning”], niczym kłamra spina cały wiersz. Prawdopodobnie został on zainspirowany jednym z kazań wielkopostnych biskupa Andrewesa, *Sermons of Repentance and Fasting* [Kazania o pokucie i poście], który bierze na warsztat fragment z Księgi Joela: „Przeto i teraz jeszcze – wyrocznia Pana: Nawróćcie się do Mnie całym swym sercem, przez post i płacz, i lament. Rozdzierajcie jednak serca wasze, a nie szaty! Nawróćcie się do Pana Boga waszego! On bowiem jest łaskawy, miłosierny, nieskory do gniewu i wielki w łaskowości, a lituje się na widok niedoli” (Jl 2, 12–13). Biskup z całą mocą podkreśla, że żal za grzechy jest rodzajem krążenia: celem jest nawrócenie, powrót do Tego, od którego odwróciliśmy się przez grzech. Andrewes zwraca

⁶⁶ *Popielec*, przeł. W. Dulęba, s. 179.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ W oryginale wers rozpoczynający wiersz brzmi: „Because I do not hope to turn again”. Zarówno Dulęba jak i Boczkowski przełożyli wyraz *turn* jako „powrót”. Ma on jednak również coś wspólnego z odwracaniem, zawracaniem, a przez to – nawróceniem, zmianą kierunku życia.

⁶⁹ *Popielec*, dz. cyt., s. 172.

uwagę, że nawet omawiany fragment Pisma Świętego zaczyna się od słowa „nawróćcie się” a następnie do niego powraca⁷⁰. Podobnie *Popielec* krąży wokół różnych tematów i słów. Krąży również wokół modlitwy – najpierw mówi o niej, a następnie sam staje się modlitwą, wprowadzając ducha pojednania z Bogiem i z sobą samym. Pod koniec części pierwszej, bohater zwraca się bezpośrednio do Maryi słowami modlitwy *Zdrowaś Maryjo*:

Módl się za nami grzesznymi teraz i w godzinę śmierci naszej
Módl się za nami teraz i w godzinę śmierci naszej⁷¹.

Jest to pierwszy zwrot, o którym naucza biskup Andrewes, mianowicie odwrócenie się od grzechu. Bohater *Popielca* widzi swą grzeszność i pragnie ją odrzucić: przy powtórzeniu słów modlitwy, omija wyraz „grzeszni” i w ten sposób podkreśla, że jest gotów, aby zwrócić się całym sercem do Boga. Modlitwa ta jest integralnym elementem pierwszej części wiersza, choć jest też wyraźnie oddzielona od reszty: stanowi drugie zdanie po rozbudowanym zdaniu rozpoczynającym tę część. Słowa modlitwy przychodzą z pomocą, gdy słowa poety zawodzą, gdy wydaje się, że nic więcej nie można powiedzieć.

Zanim poeta zwróci się ku modlitwie i tym samym zrzeknie się własnych słów, prosi o szczególny dar wewnętrznej ciszy: „to sit still”. W polskich przekładach wieloznaczne słowo *still* przetłumaczone jest jako „cichość”⁷² lub „milczenie”⁷³. Angielski wyraz *still* jest dużo bardziej pojemny, oznacza również spokój czy bezruch. Nie jest to jednak ta sama apatia, czy wręcz *acedia*, towarzysząca bohaterowi na początku wiersza. Jest to raczej stan bliski *Verbum infans*. Nieme Słowo, choć jeszcze w wierszu nieobecne, pojawia się w pragnieniach osoby mówiącej. Dzięki efektowi dźwiękowemu, uzyskanemu przez użycie sybilantów we frazie „sit still”, wydaje się jakby sam bohater chciał siebie uciszyć. Czyżby po to, by w tej ciszy usłyszeć głosy kogoś innego niż on sam?

⁷⁰ L. Andrewes, *Sixteen Sermons, Chiefly on the Principal Fasts and Festivals of the Church*, London 1831, s. 85–86.

⁷¹ *Popielec*, dz. cyt., s. 172.

⁷² Tamże, s. 172.

⁷³ *Środa popielcowa*, przeł. J. M. Rymkiewicz, s. 183.

Rzeczywiście, w kolejnych częściach wiersza pojawiają się coraz to nowe głosy. Modlitwa bohatera została wysłuchana i otrzymał on dar cichości, który umożliwia mu zasłuchanie się w to, co przychodzi spoza niego. W drugiej części *Popielca* wizja poetycka, które stara się wcielić odkupieńczy charakter natchnionego Pisma, przeplata się z biblijną opowieścią o dolinie wysuszonych kości (Ez 37, 1–14). Należy ze szczególną troską przyjrzeć się szerszemu kontekstowi historii zaczerpniętej z Księgi Ezechiela. Pokazuje ona głęboką zapość całego domu Izraela. Suche kości, które ukazują się Ezechielowi w wizji, to ludzie, którzy odwrócili się od Boga i choć żyją, są duchowo martwi. W podobnym stanie jest przecież bohater wiersza.

Ezechiel prorokuje nad kośćmi, głosząc słowo przynoszące życie. To mowa odkupienia i odnowienia, a właśnie taką mowę usiłuje pobudzić w swoich słowach Eliot. Przywrócenie kości do życia to akt spreczny z naturą. Zapowiada on największy z cudów ludzkości – Wcielenie. Bóg zwraca się do Ezechiela, nazywając go „synem człowieczym”, staje się więc prorok zapowiedzią Syna Człowieczego, Chrystusa, który przyniesie słowo zbawienia i odkupienia całemu światu. Druga część, podobnie jak pierwsza, zapowiada część piątą *Popielca*, koncentrującą się na *Verbum infans*. Niemówiące Słowo, choć niewymówione, jest już obecne w wierszu.

Jeden z głosów, które bohater *Popielca* może teraz usłyszeć, to głos kości śpiewających pieśń *Pani milczenia*⁷⁴. Jest ona wcieleniem ideału wiary, ciszy, milczenia, do których dąży poeta. Jej pełna sprzeczności natura wskazuje na tajemnicę Wcielenia i niemego Słowa. Pani jest czymś znacznie więcej niż przypisywane jej atrybuty. Jej tożsamość jest również ukryta w niewymówieniu. Litania sprzeczności ukazuje na nowo tajemnicę skrytą w określeniu, które w codzienności zatraciło już blask niezwykłości, to znaczy „Matka Boża”, bo właśnie w tej nazwie streszcza się pieśń wyśpiewana przez kości. Ona sama, choć jest *Mater Verbi*, Matką Słowa, jest „Mową bez słowa / Słowem nie z mowy”⁷⁵. Krótkie wersy litanii wskazują na niewysłowny obszar milczenia. Wymowne, choć bezgłosne, użycie wielkiej litery w wy-

⁷⁴ *Popielec*, dz. cyt., s. 174. W oryginale tajemnicza Pani to „Lady of Silences”. Liczba mnoga wyrazu „silence” wskazuje na wiele obszarów ciszy/milczenia, nad którymi tajemnicza Pani panuje.

⁷⁵ Tamże, s. 175.

razie „Słowo” pokazuje jak głęboka jedność panuje między Matką Słowa a Słowem, między tajemnicą Zwiastowania i Wcielenia. To w łonie Maryi – w jej ciele, które także jest nieme – Słowo odnalazło swój dom. Stała się ona pośredniczką między Słowem a ludźmi i jest nią również dla poety, który prosi o jej wstawienictwo.

Dopiero w trzeciej części *Popielca* poeta jest gotowy, aby zwrócić się do Boga i poprosić Go o dar słów. Zanim to jednak nastąpi, musi mieć miejsce jeszcze jedno odwrócenie/nawrócenie, o którym nauczał w swoim kazaniu Lancelot Andrewes, mianowicie skrucza⁷⁶. Każde odwrócenie się na schodach, po których kroczy bohater, i spojrzenie w dół, to moment refleksji i wzbudzenie żalu za przeszłe grzechy. Jest to niezbywalny warunek pokuty: to, co ma przepaść, musi przepaść całkowicie, to, co ma być stracone, musi być stracone do końca⁷⁷. Taka pokora w sferze duchowej idzie w parze z pokorą w sferze języka. Droga wiodąca ku doświadczeniu Bożej obecności jest zarówno poza nadzieją, jak i poza rozpaczą. Jest też poza werbalnymi zdolnościami poety. Początkowo prosił on o doświadczenie ciszy, teraz prosi, aby to Bóg sam przemówił przez jego słowa. Po raz pierwszy bohater zwraca się ze swą prośbą bezpośrednio do Boga. Nie chowa się on już również za bezosobową formułą liczby mnogiej, „my grzesznicy”, a wypowiada się w pierwszej osobie, jako „ja”. Duchową wspinaczkę kończą słowa poprzedzające Komunię Świętą⁷⁸:

Panie, nie jestem godzien
 Panie, nie jestem godzien
 ale rzeknij tylko słowo⁷⁹.

Eliot ponownie uruchamia odkupieńczego ducha Pisma Świętego i liturgii. Słowa te przywołują na myśl słowa rzymskiego setnika, który błagał Jezusa o uzdrowienie jego sługi (Mt 8, 5–13). Chociaż setnik był przedstawicielem władzy, rozpoznał, że w obecności Je-

⁷⁶ L. Andrewes, *Sixteen Sermons*, s. 86.

⁷⁷ *Popielec*, dz. cyt., s. 179.

⁷⁸ Co ważne, modlitwa ta występuje jedynie w rytuale rzymsko- i anglo-katolickim.

⁷⁹ Tamże, s. 176.

zusa jest jedynie sługą. Poeta, podobnie, oddaje Słowu swoją władzę nad słowami. To Jezus ma wyrzec słowo.

Ta modlitwa eucharystycznej liturgii to nie tylko akt żalu, lecz przede wszystkim uznanie, że Słowo wciela się w tych, którzy go przyjmują, a w przypadku *Popielca* również w strofy wiersza. Słowo przychodzi z uzdrowieniem duszy poety, jak również z uzdrowieniem jego sługi, języka. Modlitwę oddziela od pozostałych wersów dodatkowa pauza, która podkreśla, że Słowo może przyjść tylko w ciszy, tak jak przyszło wśród nocnej ciszy w Betlejem. Warto zaznaczyć, że słowa tej modlitwy jedynie przygotowują na spotkanie. Kryje się w nich oczekiwanie i pragnienie spotkania, jednak moment pełnej komunii jeszcze nie nadszedł.

Czwarta część *Popielca* zabiera czytelnika do sfery „pomiędzy”. Jest to nieuchwytna i tajemnicza przestrzeń, gdzie wizja i rzeczywistość, przeszłość i terażniejszość są doskonale połączone. To obszar panowania Pani milczenia, która w tej części przedstawiona jest bezpośrednio jako Maryja. To ona jest „milczącą siostrą w bieli i błękiecie”, która „pochyliła głowę i uczyniła znak nie mówiąc ni słowa”⁸⁰. Pani milczenia, a w zasadzie też cała czwarta część *Popielca*, to przykład „niemożliwego zjednoczenia”⁸¹. To przestrzeń, gdzie słowa nie mogą dać świadectwa rzeczywistości, ale są „aluzją w pół odgadniętą, darem w połowie zrozumianym”⁸². Wizja, choć przywołana, pozostaje nieodczytana. Słowa wciąż potrzebują odkupienia. Poeta prosi więc „Odkup / Czas. Odkup. Nie odczytaną wizję”⁸³. W żadnej innej części fragmentaryczność, która przecież wprowadza ciszę pomiędzy wersami, nie jest tak widoczna. Znaczenia zostają przerzucane nie tylko do następnego wersu, ale również do kolejnej zwrotki. Wydaje się, że tylko taka wizjonerska poezja granicząca z muzyką i ciszą może stać się „świadectwem słowa nieusłyszanego / Niewypowiedzianego”⁸⁴.

I właśnie czwarta część *Popielca*, milknąca niejako w pół słowa, staje się takim świadectwem. Kończy się ona fragmentem antyfony

⁸⁰ *Środa popielcowa*, dz. cyt., s. 187.

⁸¹ *Cztery kwartety*, dz. cyt., s. 288.

⁸² Tamże, s. 297.

⁸³ *Popielec*, dz. cyt., s. 177–178.

⁸⁴ Tamże, s. 178.

ku czci Najświętszej Maryi Panny, *Salve Regina*: „Na tym wygnaniu”⁸⁵. Zdanie to jest zawieszona w bieli strony, bez żadnego znaku interpunkcyjnego, bez kropki kończącej i zdanie, i całą część. Słowa te otwierają zatem nieograniczoną przestrzeń milczenia. Jest to przestrzeń, która, jak zaznacza Michael Edwards, jednocześnie jest i nie jest wypełniona pozostałą częścią modlitwy do Maryi Panny⁸⁶, a mianowicie: „po tym wygnaniu nam okaż Jezusa, błogosławiony owoc żywota Twojego”. To puste miejsce prawdziwie wskazuje na Jezusa jako „Słowo bez słowa”, „Słowo niesłyszalne i niewysłowione”⁸⁷. Nie słyszymy Go, ponieważ Go nie wypowiadamy⁸⁸. Milczenie staje się ekspresją i jedynie wzmaga obecność tego, o którym się nie mówi.

Kolejna część *Popielca* to synteza dźwięku i ciszy. Wystawia ona język na próbę. To ostateczny moment Epifanii, słowa więc „są napięte, / Pękają, rozpryskują się nam pod ciężarem”⁸⁹ Słowa:

Jeśli strwonione słowo jest strwonione,
 Jeśli stracone słowo jest stracone
 Jeśli niewysłowione, niesłyszalne
 Słowo jest niesłyszalne i niewysłowione;
 Ciche jest słowo niewysłowione, Słowo niesłyszalne
 Słowo bez słowa, Słowo dla
 Świata i wewnątrz świata;
 A światłość w ciemnościach świeciła i
 Wbrew Słowu niemilkający świat
 Wirował wokół centrum milczącego Słowa⁹⁰.

[If the lost word is lost,
 if the spent word is spent
 If the unheard, unspoken
 Word is unspoken, unheard;
 Still is the unspoken word, the Word unheard,

⁸⁵ Tamże, s. 178. Jest to tłumaczenie interpretacyjne. Dokładne tłumaczenie tego fragmentu modlitwy brzmi: „po tym wygnaniu”.

⁸⁶ M. Edwards, dz. cyt., s. 116.

⁸⁷ *Środa popielcowa*, dz. cyt., s. 188.

⁸⁸ M. Edwards, op. cit. s. 116.

⁸⁹ *Cztery kwartety*, dz. cyt., s. 228.

⁹⁰ *Środa popielcowa*, dz. cyt., s. 188.

The Word without a word; the Word within
the world and for the world;
And the light shone in darkness and
Against the Word the unstilled world still whirled
About the centre of the silent Word].

Pęknięcia biegą poprzez wersy, składnię, znaczenia, ujawniając w szczelinach mowy pokłady ciszy. Słowa muszą się ogołocić, podobnie jak Słowo, *Verbum infans*, muszą doświadczyć kenozy, takiego stanu, kiedy są całkowicie stracone i strawione. Tylko wtedy będą mogły otworzyć się na bogactwo i pełnię niemego Słowa Bożego, przychodzącego, by wśród nich zamieszkać. Słowo przyszło do nas „pełne łaski i prawdy” i, jak podkreśla Lancelot Andrewes, Słowo, które stało się ciałem, zamieszkało wśród i stało się pełne dla nas⁹¹.

To, co niesłyszalne i niewymówione, wchodzi w samą tkankę wiersza. Eliot ucieka się do retoryki ciszy, używając takich figur, jak na przykład hiperbaton (*transgression*). Jest to zabieg retoryczny, który wprowadza niespójność przez niezwykle przestawienie szyku. Bez gotowej struktury czytelnik jest zmuszony do odtwarzania pierwotnego sensu. Bez Wcielenia wszystko jest chaosem i tylko nieme Słowo ma moc zjednoczenia tego, co rozproszone; jest ono milczącym jądrem nieuciszonego świata. Nie można właściwie twierdzić, że cisza przerywa mówienie, że jest jej przeciwieństwem. Wręcz przeciwnie – cisza dopełnia mowę, jest z nią ściśle związana, niejako na wzór i podobieństwo *Verbum infans*. I choć mowa może ciszę zagłuszyć, ma zdolność ją również ujawnić. Biskup Andrewes nauczał, że Słowo, choć niesłyszalne, zamieszkuje wśród nas w taki sposób, aby być zauważone⁹². Małgorzata Grzegorzewska zwraca uwagę na to, że w *Popielcu* „poeta dołożył wszelkich starań, aby tym razem unaocznic ciszę słowa, aby uczynić niesłyszalne słyszalnym poprzez skonstrastowanie bezdźwięcznie szeleszczących spółgłosek szczelinowych (sybilantów) z powtarzającą się zbitką ustnych sonantów: [w], [r], [l]”⁹³. W eseju *Poetry and Propaganda* Eliot przekonuje, że poezja to wcielenie myśli w zmysłową formę. To czynienie Słowa

⁹¹ L. Andrewes, dz. cyt., s. 85.

⁹² Tamże, s. 96.

⁹³ Zob. M. Grzegorzewska, *Słowo poczęte, płód poroniony? Poezja T. S. Eliota wobec tajemnicy Wcielenia* (w niniejszym tomie, s. 299).

Ciałem. Trzeba również pamiętać, że i Słowo, i Ciało mają różne właściwości⁹⁴. Przymiotem Słowa w *Popielcu*, które objawia się jako *Verbum infans*, jest cisza. W wierszu przybiera ona postać ciszy dla oka i dla ucha, to znaczy ciszy widocznej lub słyszalnej. Co ciekawe, rozróżnienie między słowem a Słowem jest widoczne jedynie na poziomie tekstu pisanego, znaczenie widoczne jest tylko dla oka. Wersy i przerzutnie podobnie unaoczniają ciszę, wydobywają ją z pęknięć języka. Wytworzone wbrew składni pauzy stanowią kołyskę dla *Verbum infans*.

Część piąta *Popielca* pokazuje również, że cisza żłobka jest nierozzerwalnie związana z Pasją. Teologia Słowa w wierszu obejmuje tajemnicę Wcielenia od momentu zwiastowania, na co może wskazywać symboliczny obraz radości Pani w ogrodzie, po milczeniu krzyża. Na milczenie męki i śmierci Pańskiej wskazują przywołane słowa pieśni „Ludu, mój ludu, cóżem ci uczynił”. Jest to fragment antyfony, tzw. *Improperia*, śpiewanej – co ciekawe – w kościołach katolickich w czasie liturgii Wielkiego Piątku podczas adoracji Krzyża. Pieśń ta, a zatem również wiersz, używa figury prozopopei, oddając głos Jezusowi, który wisi na krzyżu, skąd przemawia do swojego ludu. Z jednej strony, głos Chrystusa i głos poety są ściśle związane, z drugiej jednak strony Słowo wyróżnia się spośród pozostałych słów: pieśń przypisana Jezusowi znajduje się w odrębnej linii, otulona z dwóch stron ciszą pustej strony. Warto również zaznaczyć, że tekst *Improperii* został częściowo zaczerpnięty z Księgi Micheasza (Mi 6, 3). Symeon prorokował natchnionymi słowami, natomiast Jezus zwraca się do swego ludu słowami, które tenże lud mu przypisuje, i które sam wyśpiewuje podczas adoracji Krzyża, w momencie kiedy Jezus zanurza się w ostatecznej ciszy śmierci. Jest to pełne zjednoczenie Boga z ludźmi, lecz także z językiem. Chrystus wciąż przychodzi, aby oczyszczać ludzki język, wydając siebie tym samym na niezrozumienie i niechęć nieuciszzonego świata. Trzykrotnie powtórzone przejmujące zawołanie skierowane jest zarówno do bohatera wiersza, poety, jak i czytelnika, do tych wszystkich, „co idą w zgiełku, chociaż słyhać głos”⁹⁵.

⁹⁴ T. S. Eliot, *Poetry and Propaganda*, “The Bookman”, February 1930, s. 601.

⁹⁵ *Środa popielcowa*, dz. cyt., s. 188.

Eliot nie chce, aby jego poezja zapierała się Słowa lub wyrzekała błogosławionej twarzy, czyli obecności Innego. I choć sam poeta przyznaje, że czasy nie sprzyjają wizji i wierze, część szósta *Popielca* daje nadzieję, że poezja religijna, poezja obecności świadcząca o Słowie, jest możliwa. „Ponieważ nie mam nadziei” z części pierwszej zmienia się w „Chociaż nie mam nadziei”⁹⁶. Eliot zwraca tu uwagę nie tyle na słowa, ale na to, co je dzieli, na to, co musiało zająć między „ponieważ” a „chociaż”. Sam wiersz staje się doświadczeniem, zarówno na poziomie duchowym, jak i językowym. Być może nie jest to jeszcze język odkupiony⁹⁷, jednak z pewnością ukazuje taką możliwość. Ostatnie słowa wiersza to ponownie słowa modlitwy, a dokładnie – fragment Psalmu 102: „A wołanie moje niech do Ciebie przyjdzie”⁹⁸. Eliot po raz kolejny zwraca się ku Pismu Świętemu i zakorzenia swój wiersz w rytuale Kościoła – słowa te odnajdziemy przecież w *Godzinkach o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny*. Angielski wyraz *cry*, który występuje w oryginale jest nieco bardziej pojemny niż polskie „wołanie”: może wskazywać na krzyk lub szlochanie dziecka. Krzyk ten, czy też płacz, staje się poetyckim gestem. Poeta zdaje się nim również prosić Boga o pobłogosławienie jego poetyckiej wizji. Sam jednocześnie staje się dzieckiem, *Verbum infans*, poprzez sprowadzenie swego głosu do nieartykułowanych dźwięków. I oto dziecko staje się ideałem poety, a jego milczenie jest bogate nadzieją na odkupienie języka.

Podsumowując, warto jeszcze raz podkreślić, że Chrystus jako *Verbum infans*, choć niesłyszalny i niemówiący, jest obecny w każdej części *Popielca*. W tej perspektywie, zarówno bohater wiersza, jak i czytelnik są zmuszeni przyznać, że poszukiwanie Słowa zawsze będzie naznaczone niepewnością, ponieważ Jego obecność można odczytać jedynie ze śladów, które zostawia między słowami. Poszukiwaniu ciągle towarzyszy napięcie pomiędzy tym, co może znaleźć wyraz, a tym, co musi pozostać niewyrażone. Dzięki włączeniu

⁹⁶ Tamże, s. 189.

⁹⁷ Michael Edwards w znakomitym artykule na temat języka w poezji T. S. Eliota zwraca uwagę, że język *Popielca* jest na drodze ku odkupieniu, jest zawieszony między słowem zagubionym a zmartwychwstałym. M. Edwards, dz. cyt., s. 117.

⁹⁸ *Środa popielcowa*, dz. cyt., s. 190.

w tekst fragmentów Pisma Świętego i modlitw, wiersz otwiera się na głos Innego, na wymiar święty. Powtórzenia czy zbitki podobnie brzmiących słów również odgrywają ogromne znaczenie w wierszu. Nadają mu one charakter zbliżony do muzyki, która, choć sama nie używa słów, jest uznawana za najbardziej duchową ze sztuk. Właśnie w rytmie wiersza i w kończącym go krzyku, poeta schodzi poniżej artykulacji języka.

Za nami spotkanie z trzema wierszami Eliota. *Verbum infans*, które pojawia się w nich jako poetycki temat, staje się jednocześnie pretekstem do głębokiej refleksji nad językiem i jego granicami. Wiersze te dotyczą intymnej relacji między słowem poety a Bożym Słowem, które objawia się jako nieme, niemówiące jeszcze dziecko. W każdym z nich znajdziemy wariację na temat słów wypowiedzianych przez biskupa Andrewesa: „Słowo bez/wewnątrz słowa”. Nawet zmiana przyimka wskazuje na głębokie pokłady świeżych zasobów języka wewnątrz tej upadłej, zbyt dobrze znanej mowy codziennej⁹⁹. O ile słowa Gerontiona są jeszcze spowite w ciemność, o tyle nowa pieśń Symeona wskazuje na możliwość odkupienia języka, możliwość, którą Eliot dalej eksploruje w *Popielcu*. Przyjęcie lub odrzucenie Wcielenia, a tym samym pewnego obszaru tajemnicy i milczenia, wpływa nie tylko na bohaterów, ale również na ich język. Słowo nie znalazło miejsca w mowie Gerontiona i nie mogło w niej zamieszkać. To, co niewyraźalne, zostało uwzględnione w dwóch pozostałych wierszach, napisanych już po nawróceniu Eliota. W utworach tych głosy wskazują na ciszę, zamiast ją zagłuszać. Milczenie zostaje przekształcone w język poetycki. To, co niewypowiedziane, co tylko zasugerowane, mówi o tajemnicy, nie mówiąc, mówi bez próby redukcji Słowa do słów. Próba tworzenia na obraz i podobieństwo *Verbum infans* staje się dla Eliota *credo* jego artystycznej działalności.

⁹⁹ M. Edwards, dz. cyt., s. 106.

Klaudia Łączyńska
Uniwersytet Warszawski

OSTATNIE KUSZENIE TOMASZA

KONFRONTACJA KLASYCZNEJ DEFINICJI POSTACI DZIAŁAJĄCEJ Z LITURGICZNĄ FORMUŁĄ DRAMATU

Kiedy przed Tomaszem Becketem staje Czwarty Kusiciel, Arcybiskup jest wyraźnie zaskoczony:

Kim jesteś? Oczekiwałem
Trzech gości, a nie czterech (26).

[Who are you? I expected
Three visitors, not four. (24)]¹.

Oczekiwania Becketa zdeterminowane są przez narrację biblijną o trzech kuszeniach Chrystusa, których opis odnajdziemy w Ewangeliach Łukasza i Mateusza (Łk 4, Mt 4)². Czwarty Kusiciel wykracza jednak poza znany Tomaszowi schemat, w który chce się wpi-

¹ Wszystkie cytaty z *Mordu w katedrze* podają za: T. S. Eliot, *Mord w katedrze*, przeł. J. S. Sito, [w:] T. S. Eliot, *Wybór dramatów*, wybór i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1982. Wszystkie cytaty angielskie podają za: T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, wyd. 4, London 1967.

² W kontekście cytowanych tu słów Tomasza, wyrażających zaskoczenie pojawieniem się Czwartego Kusiciela, warto zauważyć, iż w opisie kuszenia wg św. Łukasza znajdziemy zapowiedź kolejnego kuszenia Chrystusa, które ma się dokonać podczas Męki. Jak podaje ewangelista: „Gdy diabeł dopełnił całego kuszenia, odstąpił od Niego do czasu” (Łk, 4, 13, podkreślenie K. Ł.). Ten i następne cytaty z Biblii za: *Biblia tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac.

sać główny bohater dramatu T. S. Eliota: „[a]by utrzymał się wzór, [...] / aby koło mogło się kręcić, a jednak / Trwać w bezruchu na wieki” [„That the pattern may subsist, [...] / that the wheel may turn and still / Be forever still” (12)]. Echo tych słów rozbrzmiewa także w *Środzie popielcowej* oraz *Czterech kwartetach* – w obu dziełach odnajdujemy zarówno wyraz wiary we wzór, który oznacza kontur i chwalebłą określoność piękna dążącego do nieporuszonej wieczności („Tylko forma, wzór / Mogą dać słowom albo dźwiękom / Bezruch” [„Only by the form, the pattern, / Can words or music reach / The stillness”]³), jak i sceptyczny dystans wobec szablonu, który zamyka nas na świeżość doświadczenia („Wiedza narzuca wzór i przez to spacza, / Gdyż wzór jest nowy w każdej chwili” [„The knowledge imposes a pattern and falsifies, / For the pattern is new in every moment”]⁴). Biskupowi dane będzie poznać właśnie to drugie, sceptyczne rozumienie „wzoru”. Wkrótce Tomasz Becket zrozumie, że biegu wydarzeń nie może ani przewidywać, ani zgodnie z własną wolą kontrolować. Wraz z nim widz zostanie zmuszony do wyjścia poza oczekiwany schemat akcji dramatycznej. To ostatnie będzie trudne, ponieważ *Mord w katedrze* od pierwszych scen wytwarza w odbiorcy swoisty „horyzont oczekiwań”, budowany nie tylko na odwołaniu do znanego epizodu Ewangelii, lecz przede wszystkim na serii narzucających się skojarzeń z tragedią antyczną i średniowiecznym moralitetem. W kulminacyjnym momencie dramatu zderzenie tych oczekiwań z doświadczeniem liturgicznej formuły na scenie będzie wymagało od widza nie tyle hermeneutycznego otwarcia na inny horyzont, ile wręcz aktu wiary.

Pojawienie się Chóru bezsprzecznie wpisuje *Mord w katedrze* w ramy tragedii antycznej. Jednak, co ciekawe, sam Eliot podaje zupełnie inne, bardziej formalne powody wprowadzenia Chóru. W wykładzie wygłoszonym na Uniwersytecie Harvarda w 1950

zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńieckich, wyd. 5, Poznań 2000.

³ T. S. Eliot, *Cztery Kwartety: Burnt Norton*, cz. V, przekład K. Boczkowski. Wszystkie cytaty z wierszy Eliota oraz ich polskich przekładów pochodzą ze zbioru: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, przeł. K. Boczkowski i in., wybór i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1990, BN II, 230.

⁴ T. S. Eliot, *Cztery Kwartety: East Coker*, cz. II.

roku, przyznał, iż posłużył się tym klasycznym elementem tragedii, aby zamaskować ograniczenia wynikające ze skąpej fabuły oraz technicznych niedociągnięć niewprawnego jeszcze dramaturga. Co do warstwy fabularnej, tak jak streszcza ją Eliot, rzeczywiście trudno byłoby się tu doszukać tak zwanej „fabuły zawikłanej”, zalecanej przez Arystotelesa. „Ktoś powraca do domu, przewidując, że zostanie zabity; i zostaje zabity” [„A man comes home, foreseeing that he will be killed, and he is killed”]⁵. Eliot zaznacza jednak, że ta złożość fabuły nie wynikała wyłącznie z zewnętrznych ograniczeń, lecz była świadomym zabiegiem artystycznym.

Nie zamierzałem powiększać grona osób, nie chciałem bezceremonialnie postąpić ze szczupłą dokumentacją tak, jak zrobił Tennyson [...]. Chciałem uczynić tematem głównym śmierć i męczeństwo. Wprowadzenie chóru wzburzonych i histerycznych kobiet, odzwierciedlających w nastrojach sens zdarzeń, ogromnie mi pomogło⁶.

[I did not want to increase the number of characters, I did not want to write the chronicle of twelfth-century politics, nor did I want to tamper unscrupulously with the meagre records as Tennyson did [...]. I wanted to concentrate on death and martyrdom. The introduction of a chorus of excited and sometimes hysterical women, reflecting in their emotion the significance of the action, helped wonderfully⁷].

Co więcej, kwestie Chóru pozwoliły Eliotowi na pokaz kunsztu poetyckiego, co jego zdaniem miało odwrócić uwagę od niedoskonałości techniki dramatycznej. Jednak wyjawienie intencji poety nie powstrzyma widza (ani czytelnika) od wytworzenia pewnych oczekiwań związanych z formułą tragiczną w momencie pojawienia się Chóru na scenie.

Inną tradycję dramatyczną natomiast przywołuje wybór postaci głównego bohatera oraz główny temat męczeństwa; w tym kontek-

⁵ T. S. Eliot, *Poezja i dramat*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 274. Wszystkie następne cytaty z tego eseju podaję za tym wydaniem. Cytaty w języku angielskim podaję za: T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, [w:] *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. F. Kermode, New York 1975, s. 132–146.

⁶ T. S. Eliot, *Poezja i dramat*, dz. cyt., s. 274.

⁷ Tamże, s. 140.

ście *Mord w katedrze* jawi się nam przede wszystkim jako dramat hagiograficzny, a samo miejsce akcji i zarazem miejsce pierwszego festiwalowego wystawienia sprawia, że dramat Eliota sięga do najstarszego gatunku średniowiecznego dramatu religijnego, czyli do dramatu liturgicznego. Poeta znów stara się skierować skojarzenia czytelnika na inne tory, gdy we wspomnianym już wykładzie przywołuje tytuł jednego z angielskich moralitetów. *Everyman* ma być jednak obecny w tekście Eliota w sposób bardzo subtelny, choć rzeczywiście rozpoznawalny, mianowicie w warstwie prozodycznej utworu. „Dlatego za wzór wziąłem wersyfikacje moralitetu *Każdy* [*Everyman*]” – pisze poeta-dramaturg – „ufając, że te niezwykłości toku okażą się na ogół dla moich celów korzystne”⁸ [„Therefore what I kept in mind was the versification of *Everyman*, hoping that anything unusual in the sound of it would be, on the whole, advantageous”]. Eliotowi chodzi tu o takie elementy prozodyczne, jak „ograniczenie toku jambicznego, pewne wyzyskanie aliteracji, stosowany z rzadka nieoczekiwany rym”⁹ [„an avoidance of too much iambic, some use of alliteration, and occasional unexpected rhyme”].

O ile dramat hagiograficzny i dramat liturgiczny, a zwłaszcza wyrastające z niego średniowieczne misteria są zasadniczo narracyjne w swej strukturze, o tyle zarówno tragedia antyczna, jak i moralitet są gatunkami opartymi na konflikcie i konieczności wyboru. Jest jednak między nimi następująca różnica: w średniowiecznym moralitecie konflikt ten ma postać alegorycznej *psychomachii* i rozstrzyga się niejako poza działaniem centralnej postaci dramatu, natomiast w tragedii antycznej wybory dokonywane przez „postacie bezpośrednio działające” (jak je nazywa Stagiryta) wpływają na akcję, czyli na ten element sztuki dramatycznej, który Arystoteles uznaje za najważniejszy: „Tragedia nie może przecież istnieć bez akcji”¹⁰. Logiczny ciąg przyczynowo-skutkowy wynikający z działań postaci prowadzi do punktu kulminacyjnego, który najczęściej następuje w momencie rozpoznania, połączonego często z perype-

⁸ Tamże, s. 273.

⁹ Tamże, s. 273.

¹⁰ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 19.

tią, a więc zwrotem akcji, który jest zawsze przeciwny do intencji bohaterów¹¹.

W niniejszym artykule spróbuję wykazać, że właśnie sceny kuszenia Tomasza i samo zakończenie części pierwszej stanowią początek realizacji powyższych schematów gatunkowych w sztuce Eliota, przy jednoczesnym odwróceniu ich dramatycznego efektu poprzez przeniesienie akcji w wymiar liturgiczny.

Pierwsi trzej Kusiciele zdają się wprowadzać element konfliktu i konieczności wyboru, który miałby realny wpływ na losy głównego bohatera. Przed Tomaszem pojawiają się alternatywne ścieżki powrotu do złudnego ideału przeszłości albo trwania w terażniejszości, odzyskania władzy politycznej lub zachowania władzy duchowej, koalicji przeciwko królowi albo pozostania lojalnym. Za każdym razem Becket odrzuca propozycje Kusicieli, trwa w swym postanowieniu i pozostaje wiernym swoim ideałom. Tym samym niczym bohater tragiczny dokonuje wyboru, który wpłynie na jego życie i bieg wydarzeń, tak jak tego oczekiwał Arystoteles od „postaci bezpośrednio działającej”. Jednak wpisanie wyborów Becketa w schemat kuszenia nieuchronnie narzuca hierarchię przeciwstawianym sobie wartościom, wpisując działanie postaci w porządek dramatyczny różniący się od antycznego. Kiedy jedna z możliwości zostaje nazwana pokusą, wybór bohatera nie jest już w pełni typowym wyborem tragicznym; staje się raczej elementem moralitetowej *psychomachii* wpisanej w porządek eschatologiczny.

Gdy wydaje się już, że Tomasz, niezwykłym aktem woli, przezwyciężył pokusy i dokonał właściwego (w sensie moralitetowym) wyboru, pojawia się jeszcze jeden, nieoczekiwany gość. Czwarty Kusiciel na początku uświadamia Becketowi (i widzowi), że owe pokusy nie były rzeczywiste (jako że tak naprawdę nie było alternatywy, tylko konieczność), a co za tym idzie, nie wymagały prawdziwej moralnej decyzji ze strony Tomasza. Przecież ułuda przeszłości nie była żadną alternatywą, a „Król drugi raz nie zaufa / Człowiekowi, którego kochał niegdyś i słuchał” (26) [„the King will never trust / Twice, the man who has been his friend” (25)]. Co do baronów, to „[z]awiść małych bezwzględnej ciosa kołki na głowie / Niż gniew Króla” (27)

¹¹ Warto tu zaznaczyć, że błąd bohatera, jego wina tragiczna (*hamartia*) jest również elementem akcji, a nie charakterystyki postaci.

[„envy of lesser men / Is still more stubborn than king's anger” (25)]. Tomasz musiał zdawać sobie z tego sprawę. W ten sposób Czwarty Kusiciel przedstawia trzy pierwsze kuszenia jako swoistą farsę, odartą teraz z prawdziwego dramatycznego napięcia, wynikającego z rzeczywistego konfliktu prowadzącego do realnych wyborów. Od początku sztuki Tomasz może podążać tylko jedną ścieżką:

Cóż, inne drogi, z wyjątkiem już wybranej,
Są dla ciebie zamknięte (27).

[All other ways are closed to you
Except the way already chosen (25)].

Wydaje się więc, że Czwarty Kusiciel przybył, aby Becketa utwierdzić, a nawet „uwięzić” w wyborze, którego ten dokonał, zanim jeszcze rozpoczęła się akcja dramatu. Decyzja już zapadła, jest właściwa, a co więcej, nie ma realnej możliwości zmiany biegu wydarzeń. I nie chodzi o to, że Becket nie mógłby teraz zawiązać koalicji z baronami, ani nawet o to, że jako wytrawny polityk nie wierzy już w skuteczność takiego posunięcia. Wybór jego jest zdeterminowany roztropnością, która okazuje się głębsza niż doraźny cel polityczny¹². Problem (diabeł!) tkwi jednak w motywach działania, jak zresztą dowodził Eliot również w swojej poezji, gdy pisał o wstydliwie skrywanych lub nieświadomie zafałszowanych motywach naszych działań („wstyd / Motywów późno ujawnionych i świadomość / Czynów spełnionych źle i z krzywdą innych, / Które podjąłeś dla ćwiczenia cnoty” [„the shame / Of motives late revealed, and the awareness / Of things ill done and done to others' harm / Which once you took for exercise of virtue”]¹³), które oczyścić może jedynie modlitwa i cierpienie („I wszystko będzie dobrze i / Wszelkie sprawy ułożą się dobrze / Przez oczyszczenie przyczyny / W glebie naszych błogosła-

¹² Można zatem powiedzieć, że Becket kieruje się tu prawdziwą mądrością, taką, o jakiej pisał św. Paweł w Pierwszym Liście do Koryntian; nie chodzi tu bowiem o „mądrość tego świata, ani władców tego świata [zresztą przemijających], ale o „mądrość ukrytą, tę, którą Bóg przed wiekami przeznaczył ku chwale naszej, tę, której nie pojął żaden z władców tego świata” (1 Kor 2, 6–8).

¹³ *Cztery Kwartety: Little Gidding*, cz. II.

wionych błagań” [„And all shall be well and / All manner of thing shall be well / By the purification of the motive / In the ground of our beseeching”]¹⁴). W monologu kończącym część pierwszą dramatu Tomasz rozpoznaje niebezpieczeństwo tkwiące w niewłaściwych motywach swoich działań, a jednocześnie uświadamia sobie wyjątkową perfidię czwartego kuszenia.

Ostatni chwyt był sprytniejszy od innych; i bardziej zdradliwy:
Uczynić rzecz właściwą, gdy powód jest niewłaściwy (34).

[The last temptation is the greatest treason:
To do the right deed for the wrong reason (32)].

Kładąc tak duży nacisk na motywy działania głównego bohatera, Eliot zdaje się odwracać Arystotelesowską hierarchię części składowych tragedii. „Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci [...] Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakterów”¹⁵. Motywy działania są bowiem elementami charakteru postaci, a właściwości charakteru znajdują swój wyraz i realizują się w działaniach, które z kolei wpływają na bieg akcji; akcja jest więc w rozumieniu Arystotelesa nadrzędna wobec charakterystyki postaci. Jednak w przypadku ostatniego kuszenia Tomasza refleksja nad właściwym powodem podążania ścieżką męczeństwa i wynikająca z niej wewnętrzna przemiana postaci nie wpływają na zmianę akcji. Ostatnie kuszenie i ostatni wybór Becketa nie mają więc konsekwencji fabularnych, a zatem zdają się nie wypełniać swojej funkcji dramatycznej. Mimo to stanowią prawdziwy punkt kulminacyjny dramatu, w którym następuje rozpoznanie i zwrot; nie jest to jednak zwrot akcji, ale zwrot od akcji rozumianej jako działanie postaci.

W tym kontekście nowego znaczenia nabiera wielokrotnie podkreślana w sztuce dychotomia pomiędzy działaniem a cierpliwym trwaniem, co rzuca nowe światło na nasze rozważania o akcji dramatycznej. Obecną w oryginale opozycję pomiędzy „acting” i „suffering”, Jerzy Sito tłumaczy jako „działanie” i „cierpienie”. Rzeczy-

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Arystoteles, dz. cyt., s. 19.

wiecie, trudno zawrzeć w jednym polskim słowie wielość znaczeń angielskiego „suffering”, które oprócz cierpienia oznacza również doświadczanie czegoś nieprzyjemnego, pozwalanie na coś, tolerowanie bądź cierpliwe znoszenie przeciwności. Cóż więc mają na myśli Tomasz, a później przedrzeźniający go Kusiciel, gdy mówią, że „działać znaczy cierpieć, / A cierpieć znaczy działać” (15, 31) [„action is suffering, / And suffering action” (12, 29)]?

To właśnie działanie, wyrażające się poprzez zaznaczenie własnej woli, prowadzi Tomasza „w otchłań pychy” (30) [„to damnation in pride” (29)]. W cytowanym już monologu, który zamyka pierwszą część *Mordu w katedrze*, Tomasz rozpoznaje ludzką naturę, realizującą się w dążeniach i działaniach.

Nasze życie na ziemi zaczyna się z naturalnego popędu,
Z przedłużenia grzechu, zresztą błahego (34).

[The natural vigour in the venial sin
Is the way in which our lives begin (32)¹⁶].

Zatem, kiedy w pierwszych słowach skierowanych do Tomasza Czwarty Kusiciel podziwia okazaną przez Becketa niezwykłą siłę woli, jest to w gruncie rzeczy ironiczny gest, obnażający jego największą ułomność:

Brawo, Tomasz. Twoją wolę trudno jest nagiąć (26).

[Well done, Thomas, your will is hard to bend (24)].

Tymczasem męczeństwo, którego pragnie Tomasz, oznacza posłuszne poddanie się woli Boga; męczeństwa nie można zresztą szukać, można je tylko przyjąć, lecz nie w bezsilnej rozpacz, a w pełnej ufności nadziei na ostateczne zwycięstwo dobra. Aby to było możliwe, trzeba wyzbyć się swoich pragnień, swego „ja” i wszelkich pozor-

¹⁶ Warto tu zaznaczyć, iż polskie tłumaczenie angielskiego słowa „venial” jako „błahy” nie oddaje jego znaczenia jako ścisłego terminu dotyczącego klasyfikacji grzechów: „venial sin” oznacza grzech powszedni (lekki), w odróżnieniu od grzechu śmiertelnego (ciężkiego), czyli po angielsku „mortal sin”.

nych działań podejmowanych w porządku doczesnym. Jedyńm działaniem męczennika jest cierpliwe trwanie, bowiem:

Ani działacz nie cierpi, ani cierpiący nie działa
lecz obaj są pomieszeni w działaniu wiekuistym
I wiekuistym cierpieniu (31).

[Neither does the agent suffer
Nor the patient act. But both are fixed
In an eternal action, an eternal patience (29)].

To właśnie przemiana, która zachodzi w Tomaszu na końcu pierwszej części dramatu, przenosi akcję sztuki i działania postaci w inny porządek i inny wymiar czasu. Oznacza odejście od czasu historycznego, który jest czasem ludzkich działań, a także zakwestionowanie roli dramatycznego porządku fabuły, będącej wynikiem działań postaci. Jeśli bowiem główny bohater rezygnuje z własnego „ja”, które jest przecież źródłem jego dążeń i motorem działań, jeśli nie zaznacza poprzez działanie własnej woli, to nie jest już „postacią działającą” w rozumieniu Arystotelesowskim. Co zatem dzieje się z dalszą akcją dramatu, która przecież rozgrywa się na oczach widza? Zdaje się, że w tym momencie to, co w dramacie Eliota „dramatyczne”, czyli stanowiące o swoistej przynależności gatunkowej *Mordu w katedrze*, nie stanowi już jego istoty – jest tylko zewnętrznym przejawem w linearnym porządku fabuły innego porządku, będącego poza czasem.

Już sam moment rozpoznania i przemiany Tomasza, wymyka się regułom dramatycznym. Dokonuje się jakoby poza scenicznym dialogiem. Po parodystycznej wypowiedzi Czwartego Kusiciela nie słyszymy od razu odpowiedzi Tomasza. Przez długi czas trwa on w milczeniu, kiedy na scenie rozgrywa się dialog pomiędzy Chórem, Księżmi i Kusicielami. Jego przemiana następuje jakoby poza tym dialogiem i poza akcją. Przyjmując, że żaden reżyser nie posunie się do karkołomnej próby pokazania Tomasza rzucającego się w tym momencie w konwulsjach po scenie, można powiedzieć, że rozpoznanie i przemiana dokonujące się w głównym bohaterze nie objawiają się ani w sposób dramatyczny, ani empiryczny; tworzą rzeczywistość nieprzedstawioną w dialogu i na scenie. Co ciekawe, w momencie, kiedy widz spodziewa się najwyższego dramatyczne-

go napięcia, w tekście rzeczywiście pojawia się *stychomytia*. Szybka wymiana jednowersowych replik pomiędzy Chórem, Księżmi i Kusicielami może sprawiać wrażenie gwałtownej dysputy i narastającego konfliktu; przecież właśnie w sytuacjach szczególnego „zageszczenia” akcji dramatycznej pojawia się ta klasyczna forma dialogu. Gdy jednak wsłuchamy się w wypowiedzane kwestie, zauważymy, że nie opierają się one na antytezach, bowiem wszystkie trzy grupy mówią w zasadzie jednym głosem o kondycji ludzkiej oraz o nieuchronności i nieprzewidywalności śmierci. Dramatyczne napięcie dialogu jest więc pozorne, a *stychomytia* staje się tylko zewnętrznym teatralnym atrybutem. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, iż takie przedstawienie kulminacyjnego momentu akcji dramatycznej wpisuje przemianę Tomasza w liturgiczną formułę eucharystycznej transsubstancjacji; widz nie może empirycznie doświadczyć rozpoznania i swoistego „zwrotu akcji”, musi więc przyjąć istotową przemianę głównego bohatera „na wiarę”.

Końcowy monolog Becketa następuje już po przemianie i nie jest jej dramatycznym wyrazem, lecz efektem. Co więcej, Tomasz przewiduje, że jeśli widzowie nie zobaczą, to nie uwierzą i nadal będą postrzegać jego postać i męczeństwo tylko w porządku fabularno-historycznym – wyda im się ono:

Bezmyślnym samobójstwem szaleńca,
Zuchwałą pasją fanatyka (35).

[Senseless self-slaughter of a lunatic,
Arrogant passion of a fanatic (33)].

Tomasz zapowiada również, że to, co ma nastąpić w jego życiu, a więc i w warstwie fabularnej przedstawienia, nie będzie już wynikiem jego działania. Odrzuca przeto rolę „postaci działającej”, narzuconej mu przez Arystotelesowską formułę akcji dramatycznej: „Ja dłużej ani działać, ani cierpieć nie mogę” (36) [„I shall no longer act or suffer” (33)]. „Nie mogę” użyte w polskim przekładzie jest dość niefortunne, gdyż angielski czasownik posiłkowy „shall” wskazuje na konieczność, zobowiązanie, obietnicę, lub po prostu zapowiedź przyszłych zdarzeń, nie zaś poczucie własnej niemocy bądź zewnętrznych ograniczeń. Co jednak dzieje się z dalszą akcją, kie-

dy główny bohater przestaje być „postacią bezpośrednio działającą”, czyli motorem i źródłem wydarzeń?

Linearny porządek fabuły dramatycznej zostaje celowo zachwiany następującym po części pierwszej *Interludium*. Kazanie wygłoszone przez Arcybiskupa w Dzień Narodzenia Pańskiego jest częścią liturgii, do udziału w której widz zostaje zaproszony. Jak pisze Jean Hani w swym klasycznym już studium o świątyni chrześcijańskiej:

Liturgia [...] rozwija się jednocześnie w przestrzeni i w czasie: w sakralnej przestrzeni świątyni i w rocznym cyklu pór roku wyznaczanych ruchem słońca. Liturgia i świątynia, która jest dla liturgii przeznaczona, wyrażają – każda na swój sposób – tę samą rzeczywistość: obecność Boga w świecie; świątynia – statycznie, liturgia – dynamicznie, a obie razem dokonują cudownego duchowego połączenia przestrzeni i czasu, czyli warunków istnienia tego, co stworzone, odnosząc i redukując czas i przestrzeń do ich boskich początków, do punktu, w którym zaczynają się „ulatniać”, by dać się ujawnić wieczności¹⁷.

Przemianę tę podkreśla również następująca wkrótce po kazaniu Tomasza procesja z chorągwiami, odnoszącymi się do kolejnych świąt roku liturgicznego: św. Szczepana, św. Jana Apostoła i Świętych Młodzianków. Czas historyczny (autor informuje nas wszakże, że Becket wygłasza swoje kazanie w roku 1170), albo innymi słowy, jak pisze Jean Hani, „czas świecki, czas człowieka grzesznego”¹⁸, zostaje tu podporządkowany czasowi liturgicznemu, który jest „wciąż powtarzaną reaktualizacją życia Chrystusa i przez to duchowym odradzaniem się człowieka”¹⁹. W tym kontekście zasadniczej przemianie musi ulec również „akcja”²⁰ dramatyczna, rozumiana jako następujące w czasie działania bohaterów i konsekwencje tych działań.

Wydawać by się mogło, że najbardziej „dramatyczny” i spektakularny moment tytułowego „mordu w katedrze” jest przed nami,

¹⁷ J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Q. Laviqne, Kraków 1994, s. 142.

¹⁸ Tamże, s. 143.

¹⁹ Tamże, s. 144.

²⁰ Użycie cudzysłowu wydaje mi się tu uprawnione wobec zupełnie innego niż Arystotelesowskie rozumienia tego słowa zaproponowanego przez Eliota w kontekście męczeństwa Tomasza.

a sztuka jeszcze się nie kończy. Jednak „akcja” dramatu, wpisana wcześniej w porządek liturgiczny, przestaje być wynikiem ludzkich działań, a staje się wypełnieniem Bożej woli; męczeńska śmierć Tommasza zaś jest tej woli objawieniem, wyrażonym w apokaliptycznej pieśni Chóru – pieśni w szczególny sposób podkreślającej obecność porządku Boskiego w świecie ludzkim.

Z drugiej wszak strony, następujące natychmiast po monologu Chóru przemowy Rycerzy bezlitośnie wyrwywają widza i czytelnika ze sfery *sacrum*, ponownie konfrontując go z historycznością Becketa i jego własną. Ten nagły przeskok dokonuje się przede wszystkim za sprawą prozodycznego zabiegu, którego celem zdaje się być zburzenie poczucia bezpieczeństwa widza. W wykładzie z 1950 roku Eliot odradzał stosowanie poezji i prozy w jednej sztuce, bo każda zmiana przyciągałaby uwagę publiczności do samego medium. Mieszanie stylów jest jednak usprawiedliwione, „gdy autor wstrząs wywołać zamierza, czyli chce przerzucić widzów nagle z jednego planu rzeczywistości na inny”²¹ [„when the author wishes to produce this jolt: when, that is, he wishes to transport the audience violently from one plane of reality to another”]. Przeskok ten jest konieczny, aby można było ukazać to, co przewidział Tomasz:

Wiem, że historia wyciąga przedziwne wnioski
Z bardzo odległych przesłanek, i to w sposób beztroski (35).

[I know that history at all time draws
The strangest consequence from remotest cause (33)].

Męczeństwo Becketa zostaje w ten sposób „upolitycznione” i ocenione z perspektywy historycznej. Kolejny raz widz zostaje wystawiony na próbę i nie bez znaczenia jest tu fakt, że role Kusieli i Rycerzy miały być pierwotnie grane przez tych samych aktorów – w swych apologiach czterej Rycerze stają się Kusieli.

I znów najbardziej zdradliwą jest ostatnia mowa, wygłoszona przez Czwartego Rycerza. Paradoksalnie, podaje on w wątpliwość nie tylko motywy działania Tommasza i prawdziwość jego ofiary, lecz również sam fakt mordu, którego naocznymi świadkami byli widzowie – zadaje bezwstydnie aroganckie, acz retorycznie efektowne py-

²¹ T. S. Eliot, *Poezja i dramat*, dz. cyt. s. 263.

tanie: „kto zabił Arcybiskupa?” (65) [„Who killed the Archbishop? (67)]. W domyśle: „Czyż nie jego własna pycha? Polityka, w którą niepotrzebnie się uwikłał? Szatan, który nienawidzi człowieka? A może Bóg, któremu naiwnie zaufał?”. Oprawca zdaje się nie tyle odwracać naszą uwagę od swojego skrwawionego miecza, ile sugerować, iż sam był jedynie „mieczem”, narzędziem w rękach prawdziwego zabójcy. Trzeba jednak zaznaczyć, że zakwestionowanie empirycznego doświadczenia akcji dramatycznej, dokonane przez Czwartego Rycerza, to inny zabieg niż nadanie linearnym elementom fabuły roli drugorzędnej wobec zdarzeń rozgrywających się na poziomie liturgicznym, co uczynił T. S. Eliot. Poeta przenosi fabułę dramatyczną w sferę *sacrum*, a od widza nie wymaga „zawieszenia niewiary”²², lecz aktu wiary. Natomiast Czwarty Rycerz i wszyscy, których przekona:

tkać [będą] fikcję,
Która się rozłazi w tkaniu.
Krążąc bez końca w piekle urojenia,
W piekle pozorów, które nie są wiarą (67).

[Weaving a fiction which unravels as you weave,
Pacing forever in the hell of make-believe
Which never is belief (69)].

Tak więc zatrute ostrze ostatniego kuszenia *Mordu w katedrze* skierowane jest w stronę widza i obnaża wstydliwie skrywane motywy fascynacji świętością pomieszanej z zanikiem prawdziwej wiary.

W świetle tej interpretacji sztuka Eliota jawi się jako niezwykle sposób na tchnięcie życia (ducha?) we wspomniany na początku nieporuszony „wzór” [„form”, „pattern”]; wzór, o którym poeta wyraża się przecież w sposób ambiwalentny w cytowanych poematach. Jeśli Arystotelesowską formułę akcji dramatycznej potraktowalibyśmy jako wzorzec, który w najbardziej oczywisty sposób realizuje się na scenie w logicznym, przyczynowo-skutkowym ciągu wydarzeń „fabuły zawikłanej”, będącej efektem działań postaci, to najłatwiej

²² Chodzi tu oczywiście o zaproponowaną przez Samuela T. Coleridge’a formułę odbioru fikcyjnego dzieła literackiego przez czytelnika (ang. „willing suspension of disbelief”).

byłoby stwierdzić, że Eliotowskie nawiązania do tradycji tragedii antycznej są formą parodii bądź pastiszu klasycznego gatunku, bowiem wywołane w widzu oczekiwania nie zostają spełnione lub spełnia się ich przeciwieństwo. Jednak, moim zdaniem, *Mord w katedrze* realizuje Arystotelesowski wzór, choć dzieje się to w warstwie nieprzedstawionej dramatu. Eliot wymaga bowiem od widza wyjścia poza to, co widzialne (co samo w sobie jest przecież ewidentnym zaprzeczeniem idei spektaklu teatralnego); poeta oczekuje wręcz aktu wiary w to, co nieprzedstawione. Eliot bowiem nie jest bynajmniej niewprawnym dramaturgiem; *Mord w katedrze* to prawdziwy *tour de force* sztuki dramatycznej, w którym Arystotelesowska imitacja akcji w unikalny sposób realizuje się jako „metafizyczna *mimesis*”.

Agnieszka Żukowska
Uniwersytet Gdański

„KSZTAŁTUJĄC NIETYKSZAŁCONE”

FIGURACYJNA WIZJA CZASU
W *MORDZIE W KATEDRZE* T. S. ELIOTA

„Tu stańmy w cieniu katedry. Tu będziemy czekały” (7) [„Here let us stand, close by the cathedral. Here let us wait” (11)]¹ – czasownik „wait”, zamykający pierwszy wers *Mordu w katedrze* T. S. Eliota, powraca aż jedenastokrotnie w otwierającej dramat partii Chóru Kobiet z *Canterbury*. Obrona przez autora strategia echoiczna, w znacznej mierze stanowiąca o charakterze całości krajobrazu dźwiękowego sztuki, ilustruje zimowy czas akcji dzieła – czas zamarzania, ciszy i bezruchu, a zarazem, w perspektywie religijnej, czas oczekiwania na świętowanie narodzin Chrystusa. Celebracja tajemnicy Wcielenia stanowi swoistą oś ideową oraz kompozycyjną utworu, na który składają się dwie części, przedzielone interludium w formie kazania wygłoszonego w dniu Bożego Narodzenia przez Arcybiskupa *Canterbury*. Sygnalizowana przez element homiletyczny liturgia bożonarodzeniowa znajduje swe przedłużenie w triadzie wymienionych w tekście świąt kościelnych: dniu św. Szczepana, Jana Ewangelisty oraz Świętych Młodzianków; wzmiankowaną sekwencję zamyka zrytualizowany akt męczeńskiej śmierci Tomasza Becketa². Przeczucie tego wydarzenia towarzyszy Kobietom z *Canterbury*,

¹ Wszystkie cytaty z *Mordu w katedrze* podaję za: T. S. Eliot, *Mord w katedrze*, przeł. J. S. Sito, Warszawa 1988. Wszystkie cytaty angielskie podaję za: T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, wyd. 5, London 1976.

² Fragment sztuki, w którym towarzyszący Arcybiskupowi Księża wchodzi kolejno na scenę, wnosząc chorągwie wspomnianych świętych, obda-

które doświadczyły proroczego widzenia „w strudze słońca”, i wiedzą już, że „[l]os czeka w ręku Boga, kształtując niewykształcone” (8) [„Destiny waits in the hand of God, shaping the still unshapen: / I have seen these things in a shaft of sunlight” (13)]³.

Nadchodzące misterium nie mieści się jednak w ramach zwykłego doświadczenia Chóru, zanurzonego w codzienności i cielesności, co z kolei sprawia, że oczekiwanie na bliżej niesprecyzowany, acz dramatyczny akt nabiera znamion niechcianego obowiązku. „Czekamy, a czas jest krótki, ale czekanie długie” (50) [„We wait, and the time is short / But waiting is long” (58)] – w tych słowach „posługaczek z Canterbury” (określenie Eliota⁴) zarysowuje się konstytutywne dla całości sztuki napięcie między odgórnie uporządkowaną wizją upływającego czasu, skoncypowanego zarówno w sposób line-

rzony jest znaczącym potencjałem teatralnym. Uwagę zwraca zwłaszcza nagromadzenie znaków dotyczących czasu – każdej chorągwi towarzyszy przypisany danemu świętu introit oraz, dodatkowo, wygłoszona przez Księdza formuła anonsująca uroczystość, np. „Od dnia Narodzenia dzień: i dzień świętego Szczepana, pierwszego męczennika” (50) [„Since Christmas a day: and the day of St. Stephen, First Martyr” (58)]. W scenie kaźni Arcybiskupa można by w tym kontekście upatrywać dramatycznego odpowiednika wnoszonych chorągwi; równoczesny lament Chóru stanowiłby w takim rozumieniu ekwiwalent inkantacyjnych wypowiedzi Księdza. Co istotne, we wzmiankowanym fragmencie Chór nie potrafi jednak wpisać śmierci Arcybiskupa w sekwencję następujących po sobie świąt, a zamiast tego podkreśla niezrozumiałą beczasowość wydarzenia.

³ W przekładzie Jerzego S. Sity, pomijającym słowo „still”, gubi się aspekt czasowy, czy raczej beczasowy przytoczonego wersu. Bliżej oryginału pozostaje Adam Pomorski, który zachowuje słowo „jeszcze”, równocześnie nadając jednak „bezkształtnemu” nieobecny w tekście angielskim rodzaj mocy sprawczej: „Przeznaczenie czeka w ręku Boga, jeszcze bezkształtne obleka się w kształt”. T. S. Eliot, *Zbrodnia w katedrze*, [w:] *W moim początku jest mój kres*, przeł., komentarze i przypisy A. Pomorski, Warszawa 2007. Alternatywę stanowić tu może słowo „wciąż”, wpisujące się w przenikającą tekst metaforykę porodu – samo słowo „still” przywodzi na myśl termin *stillborn*, czyli „poroniony”, który można odnieść do kondycji Chóru, poddającego się w sztuce rodzajowi duchowej stagnacji (por. uwagi poniżej).

⁴ T. S. Eliot, *Trzy głosy poezji*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, wybór, przedmowa i przypisy W. Chwalewik, przeł. H. Pręczkowska, M. Żurowski i W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 289.

arny, jak i cykliczny, a jego osobistym odczuciem, które nie zawsze poddaje się racjonalizacji. Zestawienie wyrażen „short time” oraz „long waiting” odzwierciedla towarzyszące Chórowi przekonanie o nieuchronnie zbliżającym się końcu (także końcu dziejów, swoistym „wyciekaniu” czasu ze świata) oraz równie dotkliwie doznanie bezruchu, bolesnego zawieszenia w czasie. Te pozornie sprzeczne wrażenia dają się jednak sprowadzić do wspólnego mianownika, odzwierciedlają bowiem strach przed zaburzeniem, a w dalszej kolejności – całkowitym zniwelowaniem rządzących światem doczesnym praw fizyki. Co istotne, partie Chóru w *Mordzie w katedrze* nie zawierają jedynie opisu apokaliptycznych w naturze przeżyć i obaw, ale stanowią próbę poetyckiej reprezentacji współistniejących w świadomości postaci odczuć atomizacji czasu oraz temporalnej stagnacji. Eliot ucieka się tu do szerokiego spektrum strategii językowych, które można by określić mianem figuracyjnych. Niczym malarz upostaciawia czas, nadając mu oblicze Kobiet z Canterbury, których wypowiedzi noszą znamiona szczególnego poetyckiego napięcia. Dążąc do stworzenia „układ[u] muzyczn[ego], który zasila akcję dramatu i tworzy z nim jedność”⁵, wypracowuje także techniki zbliżone do muzycznej figuracji. Termin ten, stosowany między innymi do opisu muzyki wielogłosowej, oznacza „swobodne rozwijanie linii melodycznej jakiegoś głosu w drobnych wartościach rytmicznych, na tle melodii innego głosu [...] utrzymanej w dłuższych wartościach”⁶. W miejsce owych drobnych wartości rytmicznych wprowadza Eliot wypowiedzi Chóru, nieświadomego swojego współuczestnictwa w organizującej całość uniwersum melodii innego głosu, głosu Stwórcy. Następnie autor *Mordu w katedrze* przygląda się temu, jak owa nieświadomość wpływa na przeżycie czasu, za pomocą medium poetyckiego, „kształtując niewykształcone” ludzkiej jaźni w obliczu misterium śmierci męczeńskiej.

⁵ T. S. Eliot, *Poezja i dramat*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, dz. cyt., s. 268.

⁶ J. Habela, *Figuracja*, [w:] tegoż, *Mały słownik muzyczny*, wyd. 14, Kraków 1998, s. 62.

1. Między cyklicznym a beczasowym

W otwierającej sztukę wypowiedzi Chóru wrażenie statyczności, swoistego zawieszenia w czasie, uzyskano za pomocą chwytu polegającego na zastosowaniu dwóch przeciwstawnych pytań, z których każde opatrzone jest odpowiedzią przeczącą, co poddaje w wątpliwość sens ich zadania: „Czy kusi nas niebezpieczeństwo? Czy nadzieja schronienia przyciąga stopy nasze ku drzwiom katedry? [...] Nie ma dla nas niebezpieczeństwa ani schronienia w katedrze” (7) [„Are we drawn by danger? Is it the knowledge of safety, that draws our feet / Towards the cathedral? [...] There is no danger / For us, and there is no safety in the cathedral” (11)]. Sekwencja pytań i odpowiedzi zawiera w sobie z reguły pewien ładunek dynamiczny, żeby nie powiedzieć dramatyczny, płynący z różnego poziomu wiedzy między interlokutorami. W przypadku analizowanego fragmentu taka sytuacja nie ma jednak miejsca – potencjalne znaczenia grzęzną w echoicznej strukturze wypowiedzi. Wrażenie statyczności potęguje dodatkowo ujęcie opisywanego passusu, inicjującego pierwszą wypowiedź Chóru, w rodzaj ramy kompozycyjnej złożonej ze zdań, w których pojawia się słowo „cathedral”. Cytowanym na wstępie zapewnieniom Chóru: „Tu staśmy w cieniu katedry. Tu będziemy czekały” (7) [„Here let us stand, close by the cathedral. Here let us wait” (11)] odpowiadają zamykające passus słowa o przeczcuciu, które „[p]rzymusiły stopy nasze ku katedrze. Musimy złożyć świadectwo” (7) [„has forced our feet / Towards the cathedral. We are forced to bear witness” (11)]. Omawiany zabieg stwarza wrażenie łączności między słowami „wait” oraz „witness”, wieńczącymi odpowiednio pierwszy i ostatni wers omawianej sekwencji.

Zestawienie „wait” oraz „witness” powraca jeszcze w ostatnich słowach pierwszej partii Chóru, ubolewającego nad tym, że pozostaje mu „tylko patrzeć i świadczyć” (9) [„But only to wait and witness” (13)]. Zastosowany w oryginale paralelizm dźwiękowy (aliteracja) potęguje odczucie statyczności wypowiedzi, przynależnej raczej dziełu o charakterze malarskim niż dramatycznym. Para wspomnianych czasowników stanowi niejako autodefinicję Chóru, wciąż na nowo podkreślającego swoją pozycję niechętnego obserwatora – masy przeciętnych jednostek, mających jednak pewien wgląd w przyszłość, kierujących się przeczcuciem aktu, który muszą

„obejrzyć na własne oczy” (7) [„Which our eyes are compelled to witness” (11)]. Wzmiankowane zestawienie zwraca także uwagę na prymarną rolę postrzegania wzrokowego, czy szerzej – zmysłowego, w życiu posługaczek z Canterbury. Owa wrażliwość sensualna, zanurzenie w doczesności wykluczające pełne zawierzenie Bożemu miłosierdziu, paradoksalnie umożliwi jednak Kobietom świadkowanie kaźni świętego, za sprawą czego doznają one ostatecznie łaski duchowej przemiany. Jak pisze John Peter, w *Mordzie w katedrze* „zbawienie jest ukazane nie poprzez opis, ale demonstrację jego wpływu na świadomość Chóru”⁷. Przemianie tej towarzyszy jednak rodzaj udręczenia, co z kolei zbliża mieszkanki Canterbury do ginącego męczeńską śmiercią Arcybiskupa. Słowo *martyr*, męczennik (a także polski termin „martyrologia”), pochodzi od greckiego *martus*, pierwotnie oznaczającego naocznego świadka wydarzenia, opisującego je w trakcie procesu sądowego.

Z uwagi na wyraźny rys wizualny nadany grupie kobiet asystujących ostatnim chwilom Arcybiskupa, można by upatrywać w tych postaciach dramatycznych odpowiedników figur mediatorów między fikcją a rzeczywistością umieszczanych w kompozycjach malarzkich, szczególnie – nowożytnych przedstawieniach o charakterze religijnym. Postaci te spoglądają w kierunku widza, nierzadko dodatkowo zwracają naszą uwagę na najważniejszy fragment kompozycji – świętą osobę albo biblijną scenę – za pomocą retorycznego gestu *ostentatio*. Wprowadzanie figury świadka w obraz postulował już słynny włoski architekt i teoretyk sztuki epoki *quattrocenta* Leon Battista Alberti. W księdze *O malarstwie* (1435–1436) pisał:

dobrze jest, jeżeli jest jakaś postać, która skierowuje uwagę widza na to, o co chodzi w danej historii: albo ruchem ręki wskazuje kierunek, albo groźnym wyrazem twarzy i ponurym spojrzeniem jakby ostrzega przed zbliżeniem się do miejsca, w którym kryje się jakaś tajemnica; może także ta postać wskazywać na niebezpieczeństwo czy na rzecz godną podziwu, może także swoimi gestami pobudzać widza do śmiechu czy współczucia⁸.

⁷ J. Peter, *Murder in the Cathedral*, [w:] T. S. Eliot: *A Collection of Critical Essays*, ed. H. Kenner, Englewood Cliffs 1962, s. 159.

⁸ L. B. Alberti, *O malarstwie*, przeł. I. Biegańska, [w:] *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybór i oprac. J. Biało-

Albertiański postulat, aby uwzględnić emocjonalne nacechowania postaci malarskiego świadka, jest zbieżny z przedstawioną przez samego Eliota charakterystyką funkcji chóru teatralnego, który „pośredniczy między akcją a widownią, intensyfikuje akcję na drodze projekcji jej skutków emocjonalnych, dzięki czemu publiczność postrzega ją podwójnie, widząc jej wpływ na innych ludzi”⁹.

Malarskie postaci świadków rządzące spojrzeniem widza Wolfgang Kemp nazywa „figurami apelacyjnymi”, upatrując w nich specyficznych „reprezentant[ów] perspektywy osobowej”, czyli perspektywy widza w obrazie¹⁰. Tę bliskość oddawano często w sztuce nowożytnej, wprowadzając w funkcji świadka konkretną osobę współczesną widowni – postać monarchy, fundatora obrazu, malarza – nierzadko dodatkowo wyróżnianą za pomocą aktualizowanego stroju lub atrybutu, stylistycznie niespójnego z resztą kompozycji. W przypadku *Kobiet z Canterbury* uwspółcześniający kostium ułatwiający obiorcy częściową identyfikację z postacią malowany jest słowem: w partiach Chóru pobrzmiewają ahistoryczne odniesienia do współczesności, jak chociażby zapewnienie, że uświęcona krwią męczennika ziemia nie zazna profanacji, „Choćby zdeptały ją armie, choćby ją nachodzili turyści z przewodnikami” (80) [„Though armies trample over it; though sightseers come with guide-books looking over it” (93)]¹¹. W świetle rozlicznych podobieństw między Chórem a figurami apelacyjnymi warto przypomnieć Horacjańską

stocki, wyd. 3, Gdańsk 2001, s. 292. W tym miejscu warto również dodać, że zakres tematyczny stanowiącej główny przedmiot zainteresowań Albertiego reprezentacji w typie *storia* obejmował tematy zaczerpnięte z Biblii, historii oraz mitologii. Triada ta leży także u podstaw dramatu kanterberyjskiego Eliota, który można by określić mianem amalgamatu wszystkich tych elementów.

⁹ T. S. Eliot, *The Need for Poetic Drama*, fragment audycji radiowej *The Listener*, 25.11.1936. Cyt. za: S. Tiwari i M. Tiwari, *The Plays of T. S. Eliot*, New Delhi 2007.

¹⁰ W. Kemp, *Dzieło sztuki i widz. Metoda estetyczno-recepcyjna*, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski i W. Suchocki, Poznań 2010, s. 147.

¹¹ Jeszcze wyraźniejszy rys aktualizacyjny nadaje Eliot postaciom Rycerzy, usprawiedliwiających morderstwo Arcybiskupa prozą współczesnej

formułę *ut pictura poesis* [poemat niczym obraz]¹², z której ochoczo korzystali nowożytni teoretycy sztuk, a co więcej – wyprowadzali z niej dodatkowo lustrzaną zasadę *ut poesis pictura*. Wydaje się, że punkt zbiegu formuł opisywanego przez Albertiego obrazu narracyjnego oraz Eliotowskiego dramatu można ulokować w obszarze medium poetyckiego, stanowiącego w sztuce kanterberyjskiej swobodną arenę wojny czasów. Ziemską, cykliczną wizję zmieniających się pór roku ustępuje tu wrażeniu temporalnego zawieszenia oraz przecuciu końca dziejów, by ostatecznie, już po śmierci Arcybiskupa, powrócić jako część większej całości – boskiego planu dla świata.

Omawiana wyżej wizyjna retoryka obecna w partiach Chóru, a także powiązana z nią poetycka figuracja bezczasowości kontrastują z podejmowaną wciąż na nowo przez Kobiety z Canterbury próbą utrzymania dotychczasowego temporalnego *status quo*, opartej na doświadczeniu czasu koncyptowanego jako przewidywalny ciąg następujących po sobie miesięcy. Zgodnie z definiującym Chór prymatem zmysłowej wizualności, już w pierwszej wypowiedzi Kobiet widnieją konwencjonalne przymiotniki odwołujące się do zmysłu wzroku, a szczególnie do światła bądź jego braku, takie jak „złoty październik” czy „chmurny listopad” (7) [„golden October”; „sombre November” (11)]. We wzmiankowanym fragmencie pojawia się również nawiązanie do jednej z tradycyjnych czynności wyznaczanych przez rytm zmieniających się pór roku, mianowicie motyw zbierania jabłek; a następnie opis późnojesiennego krajobrazu ścierńska skąpanego w błocie. W tym passusie wyraźnie pobrzmiewają nuty *Ziemi jałowej*: „Odkąd zebrano jabłka i złożono na zimę [...] ziemia stała się archipelagiem ostrych brązowych punktów w bezmiarze wody i błota” (7) [„And the apples were gathered and stored, and the land became brown sharp points of death in a waste of water and mud” (11)]. Ukoronowanie opisywanej sekwencji stanowi

polityki, wzbogaconą o ahistoryczne odniesienia do wydarzeń, które miały dopiero nastąpić.

¹² „Poemat jest jak obraz: jeden cię bardziej ujmie, jeśli staniesz blisko, drugi z większej odległości; dla jednego jest pożądany cień, drugi chce być oglądany w jasnym świetle, bo nie boi się bystrego spojrzenia krytyka; jeden podoba się raz, drugi będzie się podobał i przy dziesięciokrotnym oglądaniu”. Horacy, *List do Pizonów*, przeł. T. Sinko, [w:] *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce*, dz. cyt., s. 37.

scena przywodząca na myśl jedną z kart kalendarza otwierającego arcydzieło średniowiecznej sztuki miniatorskiej – *Bardzo bogate godzinki księcia de Berry* autorstwa braci Limbourg: „robotnik strząsa ubłocone buciory i dłoń wyciąga do ognia” (7) [„the labourer kicks off a muddy boot and stretches his hand to the fire” (11)]. Uporzędkowana wizualizacja czasu w *Godzinkach*, w których kartom z wyśmienitymi miniaturami towarzyszy kalendarz uwzględniający święta liturgiczne, wynika z ludzkiego przekonania o zrozumieniu boskiego planu dla świata. W świecie tym rytm przyrody, rytm życia ludzkiego oraz rytm roku liturgicznego zlewają się w jedną, przewidywalną całość. Zilustrowane na kartach *Godzinek* przekonanie o jedności człowieka i przyrody zaznacza się również w Eliotowskim opisie, w którym słowo „mud” pojawia się zarówno w odniesieniu do pola, jak i robotnika („water and mud”; „a muddy boot”).

W omawianym fragmencie powraca jednak słowo „wait”, wykorzystane już parokrotnie w kontekście wizyjnych doświadczeń Chóru, które tym samym nie pozwala zapomnieć o zbliżającej się perspektywie bliżej nieokreślonej katastrofy. Tym razem „wait” nie odnosi się jednak do Kobiet, lecz do upostaciowionego Nowego Roku, przedstawionego jako czyhający w mroku drapieżca, gotów rzucić się na swoją ofiarę¹³. Stan oczekiwania nabiera tym samym znamion aktywności i kontrastuje z pasywną postawą Chóru. Co ciekawe, sama struktura opisu wskazuje, że ofiarą osaczaną przez noworocznego demona jest robotnik ogrzewający się przy palenisku. Wersy dotyczące Nowego Roku, utożsamionego z nieubłagalnym przeznaczeniem, fizycznie okalają fragment o ludzkiej postaci:

Nowy Rok czeka, dyszy, czeka, szepce w ciemności.
Kiedy robotnik strząsa ubłocone buciory i dłoń wyciąga do ognia,
Nowy Rok czeka, los czeka na swoje spełnienie (7).

¹³ S. Sarkar upatruje w Nowym Roku antropomorficznego demona, przejętego z greckiego dramatu rytualnego: „Cykl życia rocznego demona odzwierciedlony w tragedii to opowieść o Dumie i Karze. Każdy kolejny rok popełnia grzech Hybris (Pychy) i w rezultacie jest pozbawiany życia. Ów morderczy akt także jest grzechem – więc następny rok także będzie Mścicielem”. S. Sarkar, *T. S. Eliot: The Dramatist*, New Delhi 2006, s. 100.

[The New Year waits, breathes, waits, whispers in darkness.
While the labourer kicks off a muddy boot and stretches his hand to
the fire
The New Year waits, destiny waits for the coming (11)].

Złowrogi charakter nadchodzących zmian podkreśla dodatkowo konsonansowa orkiestracja cytowanego fragmentu, ilustrująca dobiegające z ciemności szepty i dyszenie, anonsujące przybycie Nowego Roku. Jak układ wersów skraca dystans między drapieżcą a jego potencjalną ofiarą, tak dźwiękowa struktura tekstu przybliżyła ku sobie świat w nim przedstawiony i jego odbiorcę. Oddziaływaniem na zmysły zmusza nas do spojrzenia na uniwersum dramatu z perspektywy Kobiet z Canterbury, co prowadzi do konfrontacji odbiorcy z noworocznym demonem.

Omawiana sekwencja stanowi doskonały przykład poetyckiej figuracji tego, jak Chór przeżywa czas w sposób pełny sprzeczności i niepokoju. Wizja cyklicznych zmian pór roku, która mieści się w ziemskim pojmowaniu rzeczywistości, i jako taka mogłaby przynieść ulgę zanurzonym w codzienności posługaczkom, nie ma sposobności rozwinąć się, nabrać tempa, rozplenić się w formie obrazów kolejnych miesięcy. Fizycznie ulega za to opisom doświadczenia zawieszenia w czasie, towarzyszącego oczekiwaniu. Doznanie owej niechcianej *stasis* odzwierciedla echoiczna konstrukcja Eliotowskiej frazy, wielokrotnie stosowana w tekście, nie tylko w partiach chóralnych – praktyka nieustannego powracania do jednego motywu, skutkująca wyłonieniem się lustrzanych kompozycji w znacznej mierze upośledzających potencjalną dynamikę opisu. Jednym z takich motywów jest wspomniany wyżej akt wyciągania ręki nad ogniem, który powraca w kolejnych wersach wypowiedzi Chóru:

Kto dłoń wyciągnął do ognia i wspomniał na Wszystkich Świętych,
Wspomniał na męczenników i świętych, którzy czekają?
Kto dłoń wyciągnie do ognia i zaprze się swego pana? Kto się ogrzeje
Przy ogniu i zaprze się swego pana? (7–8).

[Who has stretched out his hand to the fire and remembered
the saints at All Hallows, Remembered the martyrs and saints
who wait? And who shall

Stretch out his hand to the fire, and deny his master? Who shall be
 warm
 By the fire and deny his master? (11–12)].

Przytoczony wcześniej, paraminiatorski w charakterze obraz rozgrzewającego się robotnika, mogący się potencjalnie rozwinąć w większą całość, to jest wizualizację kolejnych miesięcy czy pór roku, ustępuje miejsca wzmiance o dniu Wszystkich Świętych, a następnie skojarzeniu ze sceną zaparcia się świętego Piotra. Choć nawiązuje do epizodu ewangelicznego, fragment wybiega równocześnie w przyszłość, stanowi rodzaj przecucia, zapowiedzi pasywnej postawy Chóru w trakcie męczeństwa Arcybiskupa, wyraźnie upodabnianego w sztuce do postaci Chrystusa. Przeszłość, przyszłość oraz beczasowy wymiar egzystencji świętych istnieją więc równocześnie w świadomości Chóru, a ów symultanimizm dodatkowo podkreśla refreniczna struktura passusu. Forma wypowiedzi, nie tylko zresztą w przypadku omawianej partii tekstu, budzi skojarzenia z litanią, a może raczej antylitanią, w której w miejsce wezwań osób boskich czy męczenników pojawiają się zapytania. Myśli Chóru – mimo wzmianki o świętych oraz wyraźnych odniesień chrystologicznych – nie kierują się wzwyż, ku Bogu, lecz niejako ku samym sobie. Można by powiedzieć, wykorzystując Eliotowską symbolikę, że operują one w planie poziomym, a więc ludzkim, wyznaczanym przez zastosowany parokrotnie motyw ramienia wyciągniętego nad ogniem.

Pseudolitanijne pytania pozostają jednak bez odpowiedzi, ustępując pola kolejnej desperackiej próbie powrotu do zastanej, bezpiecznej wizji świata, zasadzającej się na cykliczności. Ponownie mamy tu do czynienia z opisami o charakterze malarskim, jakby zaczerpniętymi z obrazów „małych mistrzów” niderlandzkich. Wspomniana zostaje często spotykana w malarstwie rodzajowym, chociażby w pracach Quentina Massysa, postać kupca¹⁴, a więc człowieka, którego definiuje się za pomocą uprawianej profesji: „Kupiec,

¹⁴ W tym miejscu można chociażby wspomnieć słynny obraz Massysa *Bankier z żoną* (1514, Muzeum Luwru) przedstawiający mężczyznę wążącego złoto i jego żonę, która przerywa lekturę modlitewnika, by śledzić ruchy małżonka, wszystko to w otoczeniu realistycznie oddanych acz, zgodnie z duchem ówczesnej sztuki, zdecydowanie symbolicznych lichwiarskich bądź złotniczych parafernaliów.

ostrożny i nieśmiały, usiłuje zebrać niezbyt wielki majątek” (8) [„The merchant, shy and cautious, tries to compile a little fortune” (12)]; pojawia się także brueglowski rolnik zlewający się w jedno z przyrodą: „Rolnik przypada do ziemi, przywdziewa barwy ziemi, / Starą się, aby nikt go nie dostrzegł” (8) [„And the labourer bends to his piece of earth, earth-colour, his own colour, / Preferring to pass unobserved” (12)]. Po raz kolejny Chór roztacza więc przed odbiorcą wizję życia, którego tempo wyznacza rytm przyrody; ponownie jednak cykliczna narracja zostaje brutalnie przerwana, zanim nabierze dynamiki. W jej miejsce pojawia się obraz chaosu, tożsamego w rozumieniu Chóru z zaburzeniem naturalnej sekwencji pór roku, powiązanego z nadchodzącym złowrogim wydarzeniem, którym okaże się powrót z Francji Arcybiskupa Becketa. Chaos ten miałby powodować utratę wzroku i słuchu, zmysłów tak istotnych w życiu codziennym nastawionego sensualnie Chóru. Obawy Kobiet z *Canterbury* najlepiej ilustruje następujący wers: „Pędy i kłacza wyjedzą nam oczy i uszy” (8) [„Root and shoot shall eat our eyes and our ears” (12)]. Grozę tego momentu, równoznacznego ze śmiercią, doskonale oddaje brzmienie oryginalnego tekstu Eliota, w którym żarłoczność pochłaniającej ciało przyrody przedstawiono za pomocą sekwencji monosylab, a ponadto wykorzystano szereg asonansów i aliteracji. Wyraźny charakter dźwiękonaśladowczy ma również wers opisujący wodę wyparowującą z rzek pod wpływem upału – syczącym odgłosom ulatującej pary odpowiadają nagromadzone w nim sybilanty: „disastrous summer shall burn up the beds of our streams” (12)¹⁵.

2. Kres czasu

Omawiane wyżej przykłady konfrontacji cyklicznego postrzegania czasu z poczuciem temporalnego zawieszenia, dokonującej się w języku sztuki, wiążą się nierozzerwalnie z sensualnym odbiorem świata – rolą Chóru jest wszak oczekiwanie i świadkowanie, naoczne oglądanie („wait and witness”). Zupełnie innego kolorytu nabiera jednak słowo „wait”, użyte w zestawieniu z osobami świętych, którzy

¹⁵ W tłumaczeniu Jerzego S. Sity: „Lato klęski wypali łożyska strumieni” (8).

w przekonaniu Kobiet z Canterbury „czekają [...] na tych, którzy zostaną świętymi i męczennikami” (8) [„And the saints and martyrs wait, for those who shall be martyrs and saints” (13)]. Co istotne, w cytowanym wersie słowa „wait” nie towarzyszy – jak miało to miejsce w przypadku Chóru – budzące skojarzenia zmysłowe słowo „witness”. Dzieje się tak, ponieważ święci (i męczennicy) „za-świadczyli” już swoim życiem (i śmiercią) o umiłowaniu Boga, dzięki czemu obecnie wciąż na nowo „do-świadczają” ostatecznej wizji esencji Boga, równoczesnego aktu osobistego poznania i miłości. Ten rodzaj cudownego poznania tak oto opisuje w *Sumie teologicznej* św. Tomasz z Akwinu: „święci w niebie wszystko będą widzieć w jednym [w istocie Boga], wobec tego całkiem słusznie można powiedzieć, że naraz widzą wiele [...] święci widzący Boga przez istotę widzą wszystko, co Bóg sam w sobie widzi”¹⁶.

W świecie doczesnym istota Boga jest jednak, jak ujmuje to św. Tomasz, „zakryta dla wszelkiego poznania. I dlatego, ktokolwiek z widzących Boga coś umysłem poczyna, nie jest tym Bóg, ale coś z Bożych skutków”¹⁷. W uniwersum dramatu kanterberyjskiego Eliota efektem działania Stwórcy jest męczeńska śmierć Tomasza Becketa, która stanowi jednocześnie narodziny świętego dla nieba. Symultaniczny splot kaźni i odrodzenia stanowi odzwierciedlenie Wcielenia i Męki Chrystusa, dwóch pozornie antytetycznych tajemnic, których równoczesne świętowanie stanowi główny temat bożonarodzeniowego kazania Arcybiskupa, ideowego centrum dramatu:

Chciałbym jedynie, abyście w sercach swoich rozważyli głębokie i niezwykle znaczenie mszy naszych w Dzień Narodzenia Bożego. Gdziekolwiek bowiem msza jest ofiarowana, odtwarzamy w niej Mękę i Śmierć Zbawiciela naszego; a w ten Dzień Narodzenia Pańskiego czynimy to ku czci Jego narodzin. Tak tedy w tej samej chwili cieszymy się z Jego przyjścia dla zbawienia rodzaju ludzkiego i zanosimy raz jeszcze Bogu Ciało i Krew Chrystusa w ofierze, błagając i zadość czyniąc za grzechy całego świata. Było to tej samej nocy, która właśnie minęła, kiedy wielu Aniołów objawiło się pasterzom

¹⁶ Św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, przeł., w objaśnienia i skrowidze zaopatrzył o. P. Belch OP, t. 34: *Rzeczy Ostateczne (Suppl. 87–101)*, zagadnienie 87, art. 3, Londyn 1986, s. 15.

¹⁷ Tamże, t. 34, zagadnienie 92, art. 1, s. 82.

w Betlejem, mówiąc im „Chwała na wysokości Bogu, a na ziemi pokój ludziom dobrej woli”, w tym dniu, jedynym w roku, czcimy w tym samym czasie Narodzenie Pana Naszego i Mękę Jego, i Śmierć na drzewie Krzyża (43).

[I wish only that you should meditate in your hearts the deep meaning and mystery of our masses of Christmas Day. For whenever Mass is said, we re-enact the Passion and Death of Our Lord; and on this Christmas Day we do this in celebration of His Birth. So that at the same moment we rejoice in His coming for the salvation of men, and offer again to God His Body and Blood in sacrifice, oblation and satisfaction for the sins of the whole world. It was in this same night that has just passed, that a multitude of the heavenly host appeared before the shepherds at Bethlehem, saying “Glory to God in the highest, and on earth peace to men of good will”; at this same time of all the year that we celebrate at once the Birth of Our Lord and His Passion and Death upon the Cross (51)].

W cytowanym fragmencie homilii, w której pobrzmiwają echa bożonarodzeniowej prefacji mszalnej, harmonia płynąca z cudownej łączności między narodzinami a męką Zbawiciela staje się niejako udziałem całości Stworzenia. W tym kontekście należy usytuować głoszoną w kazaniu ideę pogodzenia czasu naturalnego, w który wpisane są uroczystości liturgiczne, z czasem metafizycznym, czy raczej – wymiarem boskiej bezczasowości. Innymi słowy, homilia udowadnia, że coroczne świętowanie Bożego Narodzenia nie służy jedynie upamiętnieniu historycznego momentu przyjścia Chrystusa na świat; każda bożonarodzeniowa noc jest tożsama z porą narodzin Zbawiciela.

Przedstawiona w kazaniu prawda pozostaje jednak zakryta przed Kobietami z Canterbury, które muszą jeszcze przejść proces duchowego oczyszczenia. Choć w otwierającej sztukę partii Chóru pojawia się zapytanie: „Czy Syn Człowieczy narodzi się znowu w barłogu wzgardy?” (8) [„Shall the Son of Man be born again in the litter of scorn?” (13)], w kolejnych wypowiedziach Kobiet w pierwszej części dramatu nie ma już nawet wzmianki o narodzinach Zbawiciela. W miejsce nawiązań do tajemnicy Wcielenia pojawiają się natomiast ciągi złowróżbnych znaków, prowadzące do sceny wyłonienia się piekielnego pomiotu, później określanego jako „Władcy Piekieł”

(38) [„Lords of Hell” (46)], z wnętrzości dyszącej w bólach porodowych ziemi: „A ziemia prze nieustannie na nasze stopy. / [...] Ziemia dyszy rodząc pomiot piekielny” (35) [„And the earth presses up against our feet. / [...] The earth is heaving to parturition of issue of hell” (43)]¹⁸. Obraz napierania ziemi na stopy Chóru świadczy o wisceralnym odczuciu łączności z naturą; zbliżenie to podkreśla dodatkowo użycie czasu teraźniejszego w cytowanym fragmencie. Owa bliskość skutkuje jednak zawężeniem pola widzenia, upośledzeniem zdolności poznawczych. Kobiety nie potrafią więc przyswoić sobie treści kazania Arcybiskupa, o czym świadczy fakt, że w części drugiej sztuki, już po homiletycznym interludium, wciąż obstają uparcie przy negatywnej wizji narodzin. Co ważne, obrazom porodu nadano w dramacie rys absurdałny. Narodziny – zwykle koncipowane w kategoriach otwarcia, początku, nadziei – odbywają się o zmroku, oznaczającym koniec i śmierć, towarzyszy im „Westchnienie ziemi wśród nocy, nedorzeczne i pełne niepokoju” (62) [„The heaving of earth at nightfall, restless, absurd” (72)].

Motyw narodzin pobrzmiwa także w skardze Chóru: „Bóg nas opuszcza, Bóg nas porzuca, większy ból, większe cierpienie / Niż narodziny i śmierć” (38) [„God is leaving us, God is leaving us, more pang, more pain than birth or death” (46)]. W miejsce pokoju ducha płynącego z bliskości ze Stwórcą pojawia się niezrozumiały strach, „podobny do śmierci i do narodzin, gdy śmierć i narodziny ujrzyć w odosobnieniu, bez związku pomiędzy nimi” (14) [„A fear like birth and death, when we see birth and death alone. / In a void apart” (20)], dodatkowo dookreślony jako trwoga „finalna”. Zaznaczająca się w powyższym fragmencie niemożność dostrzeżenia relacji przyczynowo-skutkowych, w tym najważniejszego związku między narodzinami a śmiercią Zbawiciela, sprawia, że nadejście Nowego Roku pozbawione jest w odczuciu Chóru towarzyszących mu charakterystycznych oznak przemiany, takich jak śpiew powracających ptaków czy rozkwit roślinności. W ich miejsce wprowadzone są złowieszczy kruk, mewa i sowa, powtarzająca „pustą nutę śmierci” (49)

¹⁸ Jak zauważa Patricia Mosco Holloway, „Obraz okrągłej ziemi prężącej ku górze oraz słowa «ciężki» i «gęsty» wskazują na fizyczny wygląd kobiety bezpośrednio przed porodem”. P. Mosco Holloway, *T. S. Eliot's "Murder in the Cathedral"*, „Explicator” 1985, t. 43, nr 2, s. 35.

[„hollow note of death” (57)]. Z idei symultanicznej śmierci starego roku i narodzin nowego, budzącej skojarzenia z Męką i Zmartwychwstaniem Chrystusa, odkupiającego rodzaj ludzki za sprawą przelanej krwi, pozostaje tylko odejście roku starego: „Jakiż znak wiosny w tym roku? / Jedynie śmierć starego: żaden ruch, żadne kłącze, oddech” (49) [„What sign of the spring of the year? / Only the death of the old: not a stir, not a shoot, not a breath” (57)]. Dodatkowo, dłuższy – bo następujący już po przesileniu zimowym – dzień nie przynosi ze sobą światła, przez co zlewa się z nocą: „Dłuższy, ciemniejszy dzień, krótsza, chłodniejsza noc” (49) [„Longer and darker the day, shorter and colder the night” (57)]. Jedynym zwiastunem nadejścia wiosny jest złowróbny wiatr zgromadzony na Wschodzie¹⁹.

Brak fizycznych oznak przemiany świadczy o zawężeniu pola widzenia Chóru, zarówno w wymiarze zmysłowym, jak i intelektualnym. Owo klaustrofobiczne odczuwanie świata wiąże się z kolei z przecuciem zbliżającego się końca. W uniwersum dramatu wyciekający czas jest zatem wizualizowany za pomocą konstrukcji przestrzennej. W ostatniej partii Chóru w pierwszej części tekstu, klaustrofobia łączy się z kakofonią: nadający ton całości natłok wrażeń zmysłowych stanowi niejako spełnienie przepowiedni o zaburzeniu reguł czasowych, wygłoszonej przez Kobiety z Canterbury w pierwszych wersach sztuki. W analizowanej wypowiedzi zabrakło jednak organizującej całość ramy czasowej, w której miejsce pojawił się strach, wciskający się „kominem i szczeliną pod drzwiami, wpływa[jący] w usta i w ucho, i w oko” (38) [„Under the doors and down chimneys, flowing in at the ear and the mouth and the eye” (46)]. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że w oryginale narządy zmysłowe wymieniono w innej kolejności niż w przekładzie. W tym fragmencie Eliotowskiej figuracji odczucia końca prym wiedzie słuch, o którym w epoce nowożytnej sądzono, że jest najbardziej kobiecym ze zmysłów, bo zezwala na swobodną penetrację – w ucho miało ponoć nie być żadnej bariery, która stawiałaby opór wnikającym dźwiękom:

¹⁹ W Księdze Wyjścia wschodni wiatr przynosi ze sobą plagę szarańczy (Wj 10, 13–14); w Księdze Rodzaju targa siedmioma kłosami zboża we śnie faraona (Rdz 41, 6). Okres siedmiu lat to także czas nieobecności Arcybiskupa w Anglii.

Słodki i mdlący poprzez ciemne powietrze
 Opada zapach dławiący
 Rozpaczy;
 Formy kształt przywdziewają w ciemności
 Koci pomruk lamparta, filcowe stąpanie niedźwiedzia,
 Płaśnięcie dłonią małpy, która kiwa głową.
 I kwadratowa hiena, która czeka na śmiech,
 Na śmiech, śmiech, śmiech (38).

[Sweet and cloying through the dark air
 Falls the stifling scent of despair;
 The forms take shape in the dark air:
 Puss-purr of leopard, footfall of padding bear,
 Palm-pat of nodding ape, square hyaena waiting
 For laughter, laughter, laughter (46)].

Co istotne, proces przybierania kształtu przez nocne majaki przedstawiony jest nie przy użyciu obrazów, ale wydawanych przez nie dźwięków. Rozliczne odwołania do odgłosów drapieźców, zarówno w warstwie treściowej, jak i formalnej tekstu (choćby zastosowane w oryginale spondeje, oddające rezonujące płaśnięcia i pomruki), stanowią rozwinięcie omawianego wcześniej motywu Nowego Roku, wyobrażonego jako przyczajona w ciemnościach żarłoczna istota, uobecniająca się w utworze właśnie za pomocą dźwięku. Przytoczony opis przemawia również do węchu oraz – ze względu na niemal namacalne wrażenie przytłoczenia – do dotyku, a więc angażuje zmysły uznawane za podrzędne w stosunku do wzroku oraz słuchu²⁰. Wisceralny charakter opisu współgra z ideą redukcji funkcji postrzegania wzrokowego, związaną z odczuciem zacieśniania się przestrzeni, w oczach Chóru anonsującego nadejście końca czasu.

Topniejący w miarę zbliżania się kaźni Arcybiskupa dystans między obserwatorem a rzeczywistością, Chórem z Canterbury a naturą, prowadzi do przekroczenia bariery oddzielającej świat zewnętrzny od tego, co skryte wewnątrz ludzkiego organizmu, a w konsekwen-

²⁰ Przykładowo, Marsilio Ficino pisał, że wzrok i słuch zapewniają dostęp do Boskiego Piękna, powonienie, dotyk i smak pozostają natomiast na usługach żądzy. Zob. L. Vinge, *The Five Senses: Studies in a Literary Tradition*, Lund 1975, s. 71–73.

cji – wtargnięcia natury do wnętrza Kobiet, z których każda czuje się „rozdarta, zgwałcona i podporządkowana, / Złączona z ciałem duchowym natury, / Ujarmiona przez siły zwierzęcego ducha” (63) [„torn away, subdued, violated, / United to the spiritual flesh of nature, / Mastered by the animal powers of spirit” (74)]. Wizyjny w charakterze opis cielesnego złączenia z przyrodą, jakże odległy od pobrzmiewającego w pierwszej partii Chóru motywu świetlanej („in a shaft of sunlight”) wizji profetycznej, przedstawia się następująco:

[...] Jadłam
 Żyjące jeszcze, śliskie i gładkie stworzenia
 O mocnym smaku soli, istot żyjących w morzu. Kosztowałam
 Żywe homary i kraby, ostrygi, ślimaki, krewetki; żyją w moich
 wnętrzościach
 I mnożą się; moje jelita pełną w świetle poranka (62).

[... I have tasted
 The living lobster, the crab, the oyster, the whelk and the prawn;
 and they live and spawn in my bowels, and my bowels dissolve
 in the light of dawn (72)].

Przywołany wyżej opis wtargnięcia do wnętrzości Kobiet ożywo-
 nej materii przybiera groteskową formę porodu *à rebours*, a tym
 samym tworzy wrażenie cofania się czasu. Logiczną konsekwencją
 tego procesu jest skarga Chóru wykrzyczana po pojmaniu Arcybi-
 skupa, w której zdyscyplinowane, trocheiczne metrum powtarzające
 rytmikę rozbrzmiewającego w tle hymnu *Dies irae* ustępuje miejsca
 kreślonym szerokim gestem obrazom pustki, w których pobrzmie-
 wają literackie echa wizji piekła przedstawionej przez Mefistofelesa
 w *Tragicznej historii Doktora Fausta* Christophera Marlowe’a:

Znikają agenci piekieł, ludzcy, więc kurczą się,
 Giną w tumanie pyłu; pokrywa ich niepamięć, zresztą – co tu pamiętać?
 Tu jedynie zostaje płaska, biała twarz Śmierci, niemowy, służki Boga.
 A dalej, za twarzą Śmierci, Sąd; a jeszcze dalej Nicość, straszniejsza niż
 aktywny kształt Piekła.

Pustka i nieobecność i separacja od Boga.

[...]
 Gdzie dusza już się nie ludzi, gdzie nie ma żadnych przedmiotów,
 Żadnych tonów, kolorów, form, które by mogły zabawić

Albo oderwać duszę od oglądania siebie [...]

Duszę ohydnie złączoną na wieki – niczego z niczym (67).

[The agents of hell disappear, the human, they shrink and dissolve

Into dust on the wind, forgotten, unmemorable; only is here

The white flat face of Death, God's silent servant,

And behind the face of Death the Judgement

And behind the Judgement the Void, more horrid than active shapes

of hell;

Emptiness, absence, separation from God;

[...]

Where the soul is no longer deceived, for there are no objects, no tones,

No colours, no forms to distract, to divert the soul

From seeing itself, foully united forever, nothing with nothing (77)].

U kresu implozji rzeczywistości, postrzeganie zmysłowe traci wszelką rację bytu; podobnie rzecz się ma z całkowicie wyrugowaną z lamentu cykliczną wizją czasu, tak ściśle powiązaną w sztuce z wrażliwością sensualną, która wyznaczała onegdaj rytm życia Kobiet z Canterbury.

Ostateczne załamanie doczesnej perspektywy, zatarcie ziemskich podziałów czasowych przynosi ze sobą scena śmierci Arcybiskupa. W przekonaniu oślepionego deszczem krwi Chóru, wszystko, co znane, odchodzi wtedy do przeszłości: „Gdzie Anglia? Gdzie hrabstwo Kent? Gdzie miasto Canterbury? / Ach, jak daleko wybiegły, daleko, daleko w przeszłość [...] Jakże mi wrócić, jak wrócić do spokojnych, łagodnych pór roku?” (71) [„Where is England? where is Kent? where is Canterbury? / O far far far in the past [...] How how can I ever return, to the soft quiet seasons?” (83)]. Co istotne, Kobiety nie pragną już nadejścia wiosny, ponownego wprzęgnięcia rzeczywistości w temporalne karby, błagają natomiast noc, by z nimi została, słońce – by zamarło na niebie. W odczuciu Chóru nastąpił kres procesu zakańczania, w związku z czym nie ma już powrotu do dawnej rzeczywistości. Zastąpiła ją wiecznotrwała chwila, „poza życiem, poza czasem [...] nagła / Wieczność krzywdy i zła” (72) [„But this, this is out of life, this is out of time, / An instant eternity of evil and wrong” (83)]. Paradoksalnie poczucie zawieszenia w czasie, a także obsesyjna potrzeba oczyszczenia siebie i świata z krwi męczennika, doprowadzą wkrótce Chór do Boga. Tylko w środowisku

absolutnej pustki²¹ dusza może się zwrócić ku samej sobie, rozpoznać swoją niegodność, a w konsekwencji – poszybować ku Stwórcy.

Jak zauważa Subhas Sarkar, w trakcie pisania *Mordu w katedrze* Eliot pozostawał pod wpływem lektury anonimowego czternastowiecznego traktatu *Chmura niewiedzy* [*The Cloud of Unknowing*], w którym wysunięto tezę, iż kontemplację Stwórcy umożliwia akceptacja własnej marności i płynące z niej ukorzenie się, a następnie uznanie prymatu wszechogarniającej Bożej miłości²². W tym samym dziele znajduje się również *passus* wiążący ideę czasu z podwójną naturą Jezusa:

Przez swoje Bóstwo On jest tym, który stwarza i który daje czas; przez swoje Człowieczeństwo jest On tym, który go zachowuje. Przez swoje Bóstwo i swoje Człowieczeństwo zarazem jest On prawdziwym Sędzią i Tym, który żąda rachunku z użycia czasu. Przywiąż się więc do Niego przez miłość i przez wiarę, a będziesz miał uczestnictwo w Jego dobrach wspólnie ze wszystkimi, którzy są z Nim złączeni przez miłość.

Przez to [miłość] będziesz miał uczestnictwo z naszą Panią, świętą Maryją, która otrzymała wszelkie łaski, aby dobrze użyć czasu, z aniołami niebieskimi, którzy nigdy nie mogli stracić nawet jednego momentu – i ze wszystkimi świętymi w niebie i na ziemi, którym łaska Boża daje, aby mogli zachować czas mocą miłości²³.

Ostatnia partia Chóru, osobista – bo przesycona elementem zmysłowym – wersja *Te Deum*, wskazuje na to, że posługaczki z Canterbury otworzyły się na działanie Bożego miłosierdzia. W rezultacie, dzięki mocy miłości, przywrócony zostaje cykliczny wymiar przeżycia czasu. Kobiety twierdzą, że nawet wewnątrz nich samych, „głos pór roku, węszenie zimy i piosenka wiosny, monotony bzyk lata,

²¹ Św. Jan od Krzyża tak oto ujmuje ów stan cielesnego i duchowego „wyzerowania”: „Aby wiara mogła prowadzić duszę do zjednoczenia, musi dusza być w ciemnościach nie tylko w tej części, która się odnosi do stworzeń, do rzeczy doczesnych, to jest w części niższej, zmysłowej [...] lecz musi pozwolić się oślepić i zaciemnić w tej także części, która się odnosi do Boga i do rzeczy duchowych, to jest w części wyższej, rozumowej”. Św. Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, księga II, rozdz. 4, art. 2.

²² S. Sarkar, dz. cyt., s. 114–115, 152.

²³ *Chmura niewiedzy*, przeł. O. P. Rostworowski, wstęp J. W. Koralewski, Kraków 2003, s. 29.

głosy zwierząt i ptaków wielbią” Boga (80) [„Even in us the voices of the seasons, the snuffle of winter, the song of spring, the drone of summer, the voices of beasts and birds, praise Thee” (93)]. Po raz pierwszy w sztuce litanijnej formie wypowiedzi Chóru odpowiada laudacyjny ton, a sensualny charakter zastosowanej retoryki nie stoi w sprzeczności z pełną zachwytem refleksją o Stwórcy, władcy czasu. W poetyckiej strukturze tekstu nie pozostał nawet ślad konfliktu cyklicznej wizji temporalnej z bliżej nieokreśloną stagnacją. Męczeńska śmierć Arcybiskupa staje się tym samym katalizatorem przemiany, wzniosłą lekcją o tym, że czas ziemski jest częścią większej całości, a mianowicie boskiego planu dla świata.

Bradford William Manderfield

Katolieke Universiteit Leuven

T. S. ELIOT I ŚW. AUGUSTYN O CZASIE

Wstęp

Refleksja T. S. Eliota na temat czasu, przedstawiona w pierwszych dziesięciu wersach poematu *Burnt Norton*, może być odczytana jako konkretyzacja niektórych konkluzji św. Augustyna z jego słynnych rozważań o czasie, zawartych w Księdze XI *Wyznań*. Jednakże poemat Eliota rozpoczyna się tam, gdzie rozważania Augustyna się kończą. W paru wersach Eliot zawarł rozważanie, którego metodyczne rozwinięcie zajęło Augustynowi niemal połowę Księgi XI. Taka zwięzłość, można by słusznie stwierdzić, jest charakterystyczna dla dobrej poezji. Niemniej skondensowanie myśli na temat tak skomplikowany jak natura czasu może zdezorientować nawet uważnego odbiorcę. Augustyn prowadzi swoich czytelników za rękę przez to bardzo skomplikowane zagadnienie: „Czymże więc jest czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem”¹. Augustyn uważa, że im bardziej zgłębialimy temat czasu, tym bardziej wydaje się on nam złożony. Na pierwszy rzut oka czas – pod postaciami przeszłości, przyszłości i terażniejszości – nie wymyka się zdrowemu rozsądkowi: „Któż zaprzeczy temu, cośmy usłyszeli w dzieciństwie i czego potem uczyliśmy dzieci, że są trzy dziedziny czasu: przeszłość, terażniejszość i przyszłość?”². Jednakże gdy próbujemy zgłębić naturę

¹ Św. Augustyn, *Wyznania*, ks. XI, 14. Tłumaczenie wszystkich fragmentów tego dzieła za: św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1987. Dalej podaję stosowny numer księgi i werset.

² Ks. XI, 17.

czasu, rozumienie zdroworozsądkowe szybko znika, a trudności piętrzą się tak, że pod koniec Księgi XI, gdy Augustyn próbuje podać prowizoryczną konkluzję, nadal przyznaje: „Wyznaję Ci Panie, że nadal nie wiem, czym jest czas”³. Medytacja Eliota na sam w sobie skomplikowany temat czasu, podana w niezwykle zwięzły sposób, stanowi niezmiernie wymagający dla czytelnika wstęp do poematu.

1. Sprzeczne orientacje

Czas obecny i czas miniony
 Obecne bodaj są zarazem w przyszłym czasie,
 A przeszłość zawiera się w czasie minionym.

[Time present and time past
 Are both perhaps present in time future
 And time future contained in time past]⁴.

Eliot poprzedza swój poemat dwoma fragmentami z Heraklita⁵. Warto zauważyć jednak, że poeta nie wybrał na motto najsłynniejszego fragmentu z greckiego filozofa, bardziej zapewne znanego wykształconemu czytelnikowi, zwłaszcza współczesnemu Eliotowi: „Nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki”. Choć nie jest to jawny komentarz na temat natury czasu, cytat ten reprezentuje najsłynniejsze Heraklitowe sformułowanie ciągłej zmiany⁶. Można zatem założyć, że Eliot miał na myśli właśnie heraklitejską ideę cią-

³ Ks. XI, 25.

⁴ Wszystkie cytaty z *Four Quartets* z: T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London 1969. O ile nie podano inaczej, cytaty polskie pochodzą z: T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2007.

⁵ Pierwszy epigram to drugi fragment Heraklita: „Chociaż powszechny jest Logos, to wielu żyje jakby miało własny pomysłuńek” (*Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, przeł. K. Mrówka, Warszawa 2004, s. 34) Drugi epigram to fragment sześćdziesiąty: „Droga w górę i w dół jest jedna i ta sama” (tamże, s. 184).

⁶ Więcej na temat wpływu Heraklitowej idei ciągłej zmiany na Platona, w odniesieniu do cytowanego fragmentu, widocznego zwłaszcza w dialogu *Teajtet*, przeczytać możemy w doskonałym artykule Mylesa Frederica Burn-

głej zmiany, a zwłaszcza wspomniany fragment, kiedy pisał swoje wstępne rozważanie na temat czasu⁷. Porównanie czasu do wody jest odwieczne⁸. Czas porównywany jest do rzeki zarówno w języku filozoficznym, jak i w mowie powszedniej, aby uchwycić prędkość jego upływu. Dla Heraklita przepływ czasu jest hiperboliczny, co niesie za sobą implikacje metafizyczne, które Platon potraktował bardzo poważnie. Ani tożsamość podmiotu, ani tożsamość przedmiotu nie pozostają, w ujęciu Heraklita, niezmiennie w obliczu nieustannego upływu czasu. Napięcie Heraklitowego paradoksu wplecione jest w cały tekst *Czterech kwartetów*, a na pewno – w pierwsze trzy wersy *Burnt Norton*. Odniesienie do rzeki Heraklita rzutuje również na sprzeczne z intuicją przemyślenia Eliota na temat czasu, które zawarł na początku poematu. Bez odniesienia do metafory rzeki pierwsze dwa wersy utworu Eliota stają się bardzo trudne do zrozumienia, ponieważ odwracają nasze zdroworoządkowe pojęcie przepływu czasu od przeszłości do przyszłości. Jeżeli jednak wpływ myśli Heraklita jest odległą przyczyną takiego właśnie sformułowania początkowych wersów, to przyczyną bezpośrednią jest wpływ św. Augustyna: „Każdą przeszłość przegania biegnąca w trop za nią przyszłość”⁹. Augustyn umieszcza obserwatora tak, jakby patrzył

yeata *Plato on the Grammar of Perceiving*. (M. F. Burnyeat, *Plato on the Grammar of Perceiving*, „The Classical Quarterly” 1976, nr 26/1, s. 29–51).

⁷ E. J. Storman również zauważa ten związek, gdy odnosi się do fragmentu „Droga w górę i w dół jest jedna i ta sama”: „Przypomina nam to Heraklitowy świat poddany ciągłej zmianie, ze swoim cyklicznym następowaniem po sobie żywiołów Ziemi, Wody, Powietrza i Ognia, czterech pór roku, życia i śmierci [...] pan Eliot nie zrobił nic innego jak tylko wziął Heraklitowe formuły i przeplótł je z chrześcijańską treścią, bez zatracenia ich pierwotnego przesłania” (E. J. Storman, *Time and Mr. T. S. Eliot*, [w:] *T. S. Eliot: The Critical Heritage*, vol. 1, ed. M. Grant, London 1997, s. 582.) W zestawieniu na obu fragmentów Kenneth Paul Kramer pisze: „Wybierając te wersy, Eliot podkreślił wyzwalający związek pomiędzy wspólnym wszystkim wiecznym wzorcem a ulotnym przepływem codziennego życia” (K. P. Kramer, *Re-deeming Time: T. S. Eliot's "Four Quartets"*, Chicago 2007, s. 29).

⁸ James McEvoy komentuje starożytne pochodzenie tego porównania, zwłaszcza w odniesieniu do Ludwika Wittgensteina, który nie widział takiego związku (J. McEvoy, *St. Augustine's Account of Time and Wittgenstein's Criticism*, „The Review of Metaphysics” 1984, nr 37/3, s. 547–577).

⁹ Ks. XI, 11.

on w górę strumienia rzeki, skąd nadchodzi przyszłość. Przyszłość następnie przemyka przez punkt, w którym znajduje się obserwator i zasila nurt ciągle powiększającej się przeszłości. Teraźniejszość i przeszłość, w ujęciu Eliota, są „obecne” w przyszłości, w realnej, aczkolwiek embrionalnej formie. Takie rozumienie „nadchodzącej przyszłości” jest odwróceniem częściej spotykanej koncepcji jej pustej natury¹⁰. W ujęciu Kevina Harta podobne określenie przyszłości może również pogłębić nasze teologiczne czy nawet eschatologiczne rozumienie czasu¹¹. Jeżeli ściśle odczytamy pierwsze dwa wersy, przyszłość posiada treść, przynajmniej w jej materialnym aspekcie. Następnie przyszłość określa się (przynosząc większe zrozumienie) w swoich modalnościach: terażniejszej i przeszłej. Na ten sam temat Augustyn pisze dalej: „Ale skąd, którędy i dokąd on [czas] przebiega wtedy, kiedy go mierzymy? Może wylaniać się tylko z przyszłości, przebiegać tylko przez terażniejszość i zdążać tylko ku przeszłości: z tego co jeszcze nie istnieje – poprzez to, co nie ma rozciągłości – ku temu, czego już nie ma”¹². Właśnie przepływ czasu z przyszłości, poprzez terażniejszość, do przeszłości stanowi logiczną podstawę stwierdzenia Eliota z pierwszych dwóch wersów *Burnt Norton*: przyszłość zawiera w sobie zarówno przeszłość, jak i terażniejszość. Bez szczegółowej analizy przeprowadzonej przez Augustyna, jak również bez pomocy metaforycznego obrazu rzeki, czytelnik ma niewielką szansę, by zrozumieć i docenić filozoficzną głębię stwierdzenia Eliota – stwierdzenia, które pozornie sprzeciwia się zdrowemu rozsądkowi. Augustyn z kolei ostrożnie prowadzi czytelnika do tej konkluzji, z pomocą metafor i starannych rozważań, które Eliot kondensuje w początkowej refleksji.

Trzeci wers poematu Eliota zwiększa stopień skomplikowania, ponieważ nagle zmienia się w nim znaczenie metaforyczne. Metafora

¹⁰ F. Scott Fitzgerald jest współczesnym wyjątkiem od tej reguły, ponieważ on również sformułował ideę przyszłości „nadchodzącej”, czego najsłynniejszy przykład widzimy w zakończeniu *Wielkiego Gatsby’ego*: „Tak oto dążymy naprzód, kierując łodzią pod prąd, który nieustannie znosi nas w przeszłość” (za: F. S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, przeł. J. Dehnel, Kraków 2013). Zob. też: J. Miller, *Boats Against the Current*, [w:] T. S. Eliot: *The Critical Heritage*, vol. 2, ed. M. Grant, London 2007, s. 33–36).

¹¹ Zob. artykuł w niniejszym zbiorze.

¹² Ks. XI, 21.

wskazuje już nie na płynność, lecz na właściwość zawierania w sobie czegoś. Hart trafnie zauważa niezgodność takiego zestawienia pojęć w zachodniej tradycji filozoficznej, a jednak podstawę do takich paradoksalnych napięć odnajdujemy już w pismach św. Augustyna. Trzeci wers ukazuje przeszłość jako przechowalnię, która materialnie zawiera (bez żadnej formalnej dostępności) „wynik” przyszłości. Ten sposób postrzegania przeszłości jest typowy dla Augustyna. Postrzeganie pamięci jako przechowalni wspomnień staje się charakterystyczne dla średniowiecznego rozumienia tego pojęcia. W szczególności widzimy to w Księdze X *Wyznań*, gdzie Augustyn opisuje pamięć jako salę, jaskinię i skarbiec (*in aula, in cavis, ex thesauro*). W paru pierwszych wersach poematu *Burnt Norton*, Eliot prezentuje dwa pozornie sprzeczne sposoby rozumienia czasu. W nawiązaniu do terminologii Harta można powiedzieć, że poeta zwiędle przekazuje teleologię, czyli celowość czasu, który płynie w dwóch kierunkach: zarówno czas przeszły, jak i czas przyszły ogólnie zawierają wszystkie materialne składniki czasu. Eliot, w przeciwieństwie do Augustyna, podsuwa czytelnikowi te niespójne obserwacje bez żadnego oparcia czy wytłumaczenia. Jeżeli zawiła medytacja Eliota na początku poematu nie jest tylko aroganckim pokazem erudycji, a nie jest, to mimo wszystko stanowi duże wyzwanie dla jego czytelników. Poeta prezentuje paradoks czasu wymyka się łatwemu zrozumieniu tak samo, jak Heraklitowy fragment „droga w górę i w dół jest jedna”. Ta trójwersowa konkluzja naturalnie prowadzi Eliota do późniejszej dwuwersowej oceny natury „teraźniejszości”. Pomimo pozornie teleologicznego charakteru początku poematu Eliota autor wprowadza z niego wyjątkowo nieteleologiczny wniosek.

2. Niemożność odkupienia.

Skoro zaś wiecznie obecny,
Nie do odkupienia jest czas.

[If all time is eternally present
All time is unredeemable].

W równym stopniu czytelnik jest nieprzygotowany na czwarty wers poematu, wprowadzający w trzeci sposób widzenia czasu: czasu,

który jest obecny. Skondensowane przemyślenia Eliota w pierwszych trzech wersach nie ułatwiają czytelnikowi zrozumienia, dlaczego cały czas miałby być wiecznie obecny. W czterech krótkich wersach Eliot przedstawia trzy gruntownie różne podejścia do zagadnienia czasu. Zasadniczy sposób rozumienia go, będący podstawą czwartego wersu, jest prezentowany również przez Augustyna po uprzedniej medytacji na ten temat: „Gdziekolwiek więc są i czymkolwiek są, mogą istnieć tylko jako terażniejsze”¹³. Jeszcze większą zbieżność z punktem widzenia Eliota widzimy u Augustyna, gdy pisze: „wszelka przeszłość, jak i wszelka przyszłość mają początek i koniec w tym, co jest zawsze obecne”¹⁴. Dla Augustyna i Eliota natura „teraźniejszości” jest zgodna z już podanymi ujęciami przeszłości i przyszłości. Przyszłość, pod pewnymi względami, obejmuje całą zawartość terażniejszości i przeszłości. Zawartość ta jest bez ustanku wysyłana poprzez terażniejszość do przeszłości. Przeszłość działa więc jako „zbiornik” całego czasu przyszłego. „Teraźniejszość” jednakże jest dla Eliota i Augustyna punktem zbieżności wszystkich aspektów czasu i ostatecznie źródłem, z którego wypływają. Ważne jest jednak dokonanie pewnego rozróżnienia pomiędzy rozumieniem czasu przez Eliota i Augustyna, dotyczącego sposobu sformułowania terażniejszości w czwartym wersie. Różnica ta jest czymś więcej niż tylko poetyckim uchybieniem ze strony Eliota. Użyty przez Eliota zwrot „wiecznie obecny” wydaje się podobny do zastosowanego przez Augustyna zwrotu „zawsze terażniejszy”, a jednak występuje między nimi zasadnicza różnica. Różnicę między „wiecznie obecnym” a „zawsze terażniejszym” jeden Ojców Kościoła konsekwentnie podtrzymuje: „Teraźniejszość zaś, gdyby zawsze była terażniejszością i nie odchodziła w przeszłość, już nie czasem byłaby, ale wiecznością”¹⁵. Dla chrześcijańskiego filozofa terażniejszość i wieczność należą do różnych kategorii, co nie pozwala mu nigdy na używanie tych pojęć wymiennie; będzie to ważne dla naszych dalszych wywodów.

Rozważania Eliota i Augustyna na temat czasu okazują się zbieżne, gdy w odpowiedzi na warunek „skoro zaś wiecznie obecny”, Eliot

¹³ Ks. XI, 18.

¹⁴ Ks. XI, 11.

¹⁵ Ks. XI, 14.

pisze „nie do odkupienia jest czas”. Dla kogoś, kto nie zna teorii czasu Augustyna, to nagłe przywołanie „niemożności odkupienia” całego czasu wydaje się niezrozumiałe. Dla Augustyna przeszłość i przyszłość zlokalizowane są w „teraźniejszości”, lecz w jego analizie „teraźniejszość” charakteryzuje się pewną błahością, a nawet „niemożnością odkupienia”. „Teraźniejszość” jest tym trybem czasu, w którym zawierają się przeszłość i teraźniejszość, ale tryb ten zmierza również w kierunku nieistnienia: „Jeśli więc teraźniejszość jest czasem tylko dlatego, że odchodzi w przeszłość, to jakże i o niej możemy mówić, że jest, skoro jest tylko dzięki temu, że jej nie będzie? Nie możemy więc właściwie mówić, że czas jest, jeśli nie dodajemy, iż zmierza on do tego, że go nie będzie”¹⁶. Augustyn nigdy nie obala zawartego w tym pytaniu stwierdzenia, które stało się aksjomatyczne dla jego wywodu na temat „teraźniejszości”¹⁷.

Przeszłość zawiera przyszłość, lecz obydwa te aspekty czasu mają znaczenie jedynie w odniesieniu do „teraźniejszości”. „Teraźniejszość” jednakże pochłania czas przyszły i wysyła go do czasu przeszłego; dzieje się to tak szybko, że trudno nawet uświadomić sobie zaistnienie tego momentu. Dlatego też, jeżeli w ogóle można powiedzieć, że czas istnieje, to dla Augustyna istnienie to musi koniecznie wiązać się z „teraźniejszością”, jednakże „teraźniejszość” jest sama w sobie tak efemeryczna, że można powiedzieć, że ten tryb czasu zmierza w kierunku „nieistnienia”.

Kiedy Eliot stwierdza „niemożność odkupienia” czasu teraźniejszego, odnosi się do filozofii Augustyna w dwóch wiążących się ze sobą aspektach. Po pierwsze, Eliot wyraża wniosek płynący w sposób konieczny z teorii czasu Augustyna: jeżeli cały czas skłania się w kierunku nieistnienia, to cały czas staje się niemożliwy do odkupienia. „Odkupienie” (*redemption*), chociaż jest powszednim terminem kojarzącym się z chrześcijaństwem, może również być odczytane w nietranscendentny sposób¹⁸. Bezwartościowość czasu wynika

¹⁶ Ks. XI, 14.

¹⁷ Por. J.-L. Marion, *In the Self's Place*, trans. J. L. Kosky, Stanford 2012, s. 191–229.

¹⁸ Ten drugi sposób rozumienia niemożności „odkupienia” czasu Craig Raine formułuje następująco: „Odkupienie może również oznaczać odzyskanie lub przywrócenie czegoś. Tutaj Eliot twierdzi, że nie można odzyskać czegoś co jest «wiecznie obecne». W takim przypadku przez «nie do odku-

w sposób oczywisty z jego definicji – czasu w całości zmierzającego do nieistnienia. Świat stworzony, istniejący w tak zdefiniowanym czasie, zostaje zatem odcięty od jakiegokolwiek źródła bytu, a więc i od źródła wszelkiego sensu, wartości lub znaczenia. Odzyskanie czy przywrócenie czasu ze stanu nieistnienia do istnienia staje się logicznie niemożliwe. Odkupienie wymaga przestrzeni i miejsca, w jakich mogłoby się wydarzyć. Aby odkupienie było tym, czym rzeczywiście jest, czyli zstąpieniem czy też kenozą istnienia w czas – a nie tylko zewnętrzną interwencją w czas – czas sam w sobie musi oferować możliwe drogi odkupienia¹⁹. Eliot pozostawał także, świadomie lub nieświadomie, pod wpływem Augustyna w kwestii rozumienia zła jako braku dobra (*privatio boni*). Dla Augustyna tam, gdzie nie ma istnienia, nie ma też dobra, a zatem jeżeli czas zmierza ku nieistnieniu, to nie zmierza po prostu w kierunku braku bytu, lecz w kierunku czegoś, co nie jest dobrem: „Ponieważ [Bóg] jest dobry, my istniejemy; i o ile jesteśmy, jesteśmy dobrzy. Ponieważ zaś On jest sprawiedliwy, my nie bezkarnie jesteśmy złymi, a o ile złymi, o tyle mniej istniejącymi”²⁰. To związane sformułowanie z traktatu *O nauce chrześcijańskiej* Augustyn powtarza później w *Wyznaniach*, w formie teorii zła jako braku istnienia²¹. Owa zbieżność istnienia

pienia» Eliot rozumie «niezmienny» (C. Raine, *T. S. Eliot*, Oxford 2006, s. 96). Storman również potwierdza niechrześcijańską interpretację czasu „nie do odkupienia”, posługując się w tym celu przykładem Heraklita: „Starożytna grecka doktryna «powrotu wszystkich rzeczy», która opiera się na teorii cyrkularnego przepływu czasu, wydaje się czynić wolność niemożliwą” (tamże, s. 584).

¹⁹ James McEvoy wydobywa tę samą problematykę z pism Augustyna, pomiędzy czasem a wiecznością: „Tylko doświadczenie obecności, teraźniejszości, daje nam wątpliwość, ale ceną podstawę metaforyczną do wykonania skoku, który przeniesie kontemplacyjny umysł ku wieczności; jednak umysł cofa się zanim przebędzie niemożliwą do pokonania otchłań. To poprzez tę przeciwstawność w stosunku do wieczności zbliża się Augustyn do natury czasu” (J. McEvoy, dz. cyt., s. 554). Eliot w swoim poemacie stara się zająć tą właśnie przeciwstawnością i lepiej ją wyjaśnić.

²⁰ Św. Augustyn, *O nauce chrześcijańskiej*, przeł. J. Sulowski, Warszawa 1979, s. 35.

²¹ W *Wyznaniach* Augustyn pisze: „Wszystko więc, co istnieje, jest dobre. A owo zło, którego pochodzenie chciałem odkryć, nie jest substancją. Gdybym bowiem było substancją, byłoby dobrem” (ks. VII, 12).

i wartości umożliwia zrozumienie logiki, wedle której nieistnienie czasu terażniejszego oznacza niemożność jego odkupienia. Niemożność odkupienia czasu w koncepcji Augustyna, nawet jeżeli byłaby sformułowana w mniej skondensowany sposób, niż to jest u Eliota, nadal wydaje się niepokojąca współczesnym czytelnikom, którzy nie zwykli nadawać wartości istnieniu samemu w sobie.

Zanim na tym etapie zakończymy analizowanie pierwszych pięciu wersów, warto ponownie zwrócić uwagę na względność, jaką Eliot przypisuje całemu tego rodzaju rozumowaniu. Drugi wers zawiera słowo *perhaps*, tłumaczone przez Pomorskiego jako „bodaj”, które można odnieść do pierwszych trzech wersów w całości. Co więcej, czwarty i piąty wers wyrażone są w trybie warunkowym. Zastrzeżenia, jakimi Eliot obwarowuje swe rozważania o czasie, wskazują na dystansowanie się podmiotu lirycznego od sformułowanych poglądów. Warunkowość wyrażona na początku utworu przygotowuje także czytelnika na wyraźnie spekulatywny charakter kolejnych trzech wersów.

To, co być mogło, to abstrakcja
Pozostająca nieustanną możliwością
Jedynie w świecie spekulacji.

[What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation].

Eliot wyraża „niereczywisty” aspekt czasu, który ulokowany jest jedynie w snującym rozważania podmiocie. „Spekulacje” zdefiniowane są jako to, czego nie było, co jednak wciąż pozostaje w umyśle podmiotu z powodu nieodparcie nęcącego uroku tego, „co być mogło”. Wersy dotyczące „świata spekulacji” wprowadzają więc kolejny sposób rozumienia czasu, czy też efektu, jaki czas wywiera na istniejące w nim stworzenia, sposób równie adekwatny jak te wspomniane wcześniej²².

Wymowa tych trzech wersów podkreśla również osobisty charakter czasu, który po raz pierwszy przywołany został w zwrocie „nie do

²² Por. K. P. Kramer: „Czas rozważany jest jako ciąg niespełnionych możliwości, które mogły zrealizować się w inny sposób” (dz. cyt., s. 33).

odkupienia”. Te trzy wersy streszczają, na innym poziomie, wszystkie trzy odmiany czasu. „To, co być mogło” wyraża zarówno przeszłość, jak i przyszłość. W zwrocie „What might have been” aspekt dokonany wyraża przeszłość, tryb przypuszczający – przyszłość, natomiast użycie słowa „nieustanną” wydaje się przywoływać teraźniejszość. Wszystkie trzy odmiany czasu służą do wyjaśnienia tego „niereczywistego” – a jednak istotnego – sposobu rozumienia czasu²³.

3. Punkt²⁴

To, co być mogło i co było,
Zmierza do tegoż zawsze obecnego celu.

[What might have been and what has been
Point to one end, which is always present].

Eliot zestawia ze sobą rozumienie spekulacji, wyrażone we wcześniejszych wersach, z pojęciem przeszłości. Tutaj, w sposób najbardziej widoczny, odchodzi od koncepcji Augustyna, nie tylko przez użycie nieobecnego u filozofa pojęcia „spekulacji”, lecz także przez użycie słowa *point* [tłumaczonego przez Pomorskiego jako „zmie-

²³ Bardzo wnikliwe wyjaśnienie tego „niereczywistego” czasu podaje Edith Stein; przytoczymy je tu obszernie z powodu jego niezwyklej zbieżności z punktem widzenia Eliota: „Jakaś decyzja woli, pewne postawione sobie zadanie kierują przebiegiem mojego działania także [jeszcze] długo po aktywnym ich rozegraniu się, nie będąc dla mnie w obecnym działaniu «świadomie» wyobrażone [...]. Żaden akt woli, który przez długi czas pozostawał nie wypełniony, nie popadł w tym czasie «w zapomnienie», nie zapadł w strumień tego, co przeszłe [...]. Chociaż nie aktowe, są one jednak obecne, źródłowe i mocą tego sprawcze. Niewypełniony akt woli nie jest martwy, lecz żyje nadal w tle świadomości, aż przyjdzie jego czas i będzie się mógł zrealizować; wtedy zaczyna się jego działanie. A więc nie coś przeszłego działa na teraźniejsze, lecz coś sięgającego w teraźniejszość” (E. Stein, *O zagadnieniu wczucia*, przeł. D. Gierulanka i J. F. Gierula, Kraków 1988, s. 101–102).

²⁴ W oryginale znajdujemy słowo *point*, które jako rzeczownik oznaczać może „punkt”, gdzie łączy się czas przeszły z czasem przyszłym, a jako czasownik oznacza „wskazywać” lub „zmierzać do” (przyp. tłum.).

zać do”]. W cytowanym fragmencie Eliot posługuje się tym wyrazem jako czasownikiem: podmiotem jest przeszłość i moment spekulatywny, dopełnieniem natomiast – terażniejszość. Użyte w ten sposób słowo *point* wskazuje na punkt łączący czas przeszły i czas przyszły z czasem terażniejszym. Terażniejszość jest celem czasu przeszłego i czasu przyszłego. W dalszej części poematu słowo *point* przyjmie funkcję rzeczownika i jako taki wyrażać będzie bezruch i zwartość aspektu terażniejszego, który jednocześnie nie może być uchwycony w czasie.

Świata w obrocie nieruchomy środek. Ani ciało, ani bezcielesność,
 Ani od, ani ku; nieruchomy środek, a w nim taniec,
 Ale ani bezruch, ani ruch. A nie mówcie, że to punkt stały,
 Co skupia w sobie i przeszłość, i przyszłość. Ani ruch od, ani ku,
 Ani w górę, ani w dół. Gdyby nie ten punkt, nieruchomy środek,
 Nie byłoby tańca, a jest tylko taniec.

[At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
 Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
 But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
 Where past and future are gathered. Neither movement from nor
 towards,
 Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
 There would be no dance, and there is only the dance].

W powyższym fragmencie poematu Eliot wyjaśnia rolę punktu, do którego zbieżają i w którym się gromadzą przeszłość i przyszłość²⁵. Wszystko to odnosi się, choć nie w sposób bezpośredni, do rozwa-

²⁵ Derek Traversi mówi o paradoksalnym „punkcie”: „Bezpośrednie zrozumienie samego „punktu” jest poza naszym zasięgiem i tylko w takim stopniu, w jakim potrafimy rozpoznać samych siebie w jego odbiciu w „tańcu”, w ruchu odbywającym się w czasie, możemy starać się zrozumieć coś z jego istoty” (D. A. Traversi, *T. S. Eliot: The Longer Poems: “The Waste Land”, “Ash-Wednesday”, “Four Quartets”,* New York 1976, s. 112). Przez „poza naszym zasięgiem” Traversi rozumie zapewne to, co jest poza naszą możliwością pojmowania. Waga spostrzeżenia Traversiego nie tkwi w nieosiągalności „punktu”, ale raczej w związku pomiędzy „punktem” a stworzeniami istniejącymi w czasie, jak również w partycypacyjnej naturze tego „punktu”.

zań św. Augustyna. Ważniejsze jednak jest to, że stykamy się tu z odwrotnością nieważnego i znikającego „punktu” Augustyna:

Tylko taką chwilę (jeśli w ogóle można ją sobie wyobrazić), której już nie da się podzielić na jakiegokolwiek, choćby najmniejsze cząstki, można by słusznie nazwać czasem terażniejszym. Taka zaś chwila tak szybko z przyszłości przelatuje do przeszłości, że nie sposób jej przypisać jakiegokolwiek trwania. Jeśli się jej nadaje rozciągłość, od razu chwila ta rozpada się na przeszłość i przyszłość. Będąc zaś terażniejsza, nie ma żadnej rozciągłości²⁶.

Analiza terażniejszości prowadzi Augustyna do jej kompletnego podziału na przeszłość i przyszłość, do momentu, w którym terażniejszość nie może być postrzegana już nawet jako „najdrobniejsza cząstka”. Ta „cząstka” to jedyna metafora, pozwalająca Augustynowi opisać terażniejszość. Jednak i tę przenośnię filozof musi koniecznie odrzucić: nawet owa „cząstka” cechuje się rozciągłością, której brakuje terażniejszości. Przeszłość i przyszłość mają znaczenie tylko do tego stopnia, do jakiego mają udział w terażniejszości; terażniejszość, jako pozbawiona jakiegokolwiek rozciągłości, jest również w sposób konieczny pozbawiona istnienia.

Eliot, choć początkowo określa czas w sposób warunkowy, jako coś, co zmierza ku nieistnieniu, a więc jest „nie do odkupienia”, wkrótce dystansuje się od negatywnej interpretacji terażniejszości dokonanej przez Augustyna. W dalszej części *Burnt Norton* Eliot nie postrzega już terażniejszości jako czegoś, co, *de iure*, zmierza ku nieistnieniu. Pierwszą oznaką odejścia od koncepcji Augustyna jest zwrot „wiecznie obecny”, stawiający obok siebie słowa, których chrześcijański filozof nigdy by w ten sposób nie połączył. Rozdźwięk w postrzeganiu czasu staje się jeszcze bardziej widoczny, gdy Eliot dostrzega pozytywny związek między przeszłością a wymiarem spekulatywnym, który z kolei pozostaje również w łączności z przyszłością. Terażniejszość nie „osuwa się” nieuchronnie ku nieistnieniu. Jak o tym fragmencie w szczególności, a także o poemacie jako o całości pisał Kramer: „Cztery kwartety konsekwentnie oscylują pomiędzy nieodkupionym a odkupiającym czasem”²⁷. Rozumienie

²⁶ Ks. XI, 15.

²⁷ K. P. Kramer, dz. cyt, s. 35.

teraźniejszości przez Eliota jest bliższe Wittgensteinowi, kolejnemu współczesnemu egzegecie *Wyznań* Augustyna: „Jeżeli przez wieczność rozumieć nie nieskończony czas, lecz bezczasowość, to ten żyje wiecznie, kto żyje w teraźniejszości”²⁸. Zarówno Eliot, jak i Wittgenstein popełniają tutaj być może logiczną nieścisłość, opisując teraźniejszość za pomocą zwrotów „bezczasowość” czy „wiecznie obecny” – z takimi spostrzeżeniami nie zgodziłby się Augustyn. Pozytywna wartość teraźniejszości jest przekazana również przez bliskość „punktu” – paradoksalnego „punktu”, który tak dokładnie opisuje Eliot – do tego, co jest „wiecznie obecne”²⁹. Teraźniejszość nie jest ani tym, co zmierza ku nieistnieniu, ani czymś niemającym żadnego związku z wiecznością. W obu tych punktach widzimy sprzeczność z poglądami Augustyna, dla którego czasowość i bezczasowość nie mogą się ze sobą łączyć: „Porównaliby ją z czasem, który nigdy nie stoi w miejscu, i przekonaliby się, że jest ona od czasu zupełnie odmienna. Zrozumieliby, że czas zawdzięcza swą długość tylko wielkiej ilości ruchów, które jeden po drugim przemijają, gdyż nie mogą istnieć wszystkie razem. W wieczności zaś nic nigdy nie przemija, lecz wszystko jest obecne. Żaden zaś czas nie jest cały teraźniejszością”³⁰. Dla Eliota paradoksalna równoczesność tkwi rzeczywiście w naturze „punktu”, który skupia w sobie zarówno przeszłość, jak i przyszłość. Równoczesność, rezerwowana przez Augustyna jedynie dla

²⁸ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, p. 6.4311. Rozumienie teraźniejszości przez Eliota pochodzi być może z amerykańskiej transcendentalnej koncepcji teraźniejszości wyrażonej przez Henry’ego Davida Thoreau: „Pędzilibyśmy szczęśliwy żywot, gdybyśmy zawsze żyli teraźniejszością [...] gdybyśmy nie marnowali czasu na pokutę za niewykorzystane w przeszłości okazje...” (H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. H. Cieplińska, Warszawa 1991, s. 370). Zob. też: D. Leiter, *Toward the Still Point: T. S. Eliot’s “Four Quartets” and Thoreau’s “Walden”*, praca magisterska, University of Saskatchewan, Canada 2007. Dostęp online.

²⁹ Por. E. J. Storman: „Rozmyślanie nad tym doświadczeniem, w którym kontakt pomiędzy wiecznością a czasem jest reprezentowany przez „świata w obrocie nieruchomy środek”, prowadzi do rozważenia ascetycznej *via negativa*” (dz. cyt., s. 585).

³⁰ Ks. XI, 11.

wieczności, jest obecna w wizji „teraźniejszości” Eliota³¹. Chociaż związek między wiecznością a tym fragmentem czasu, który ukazuje wieczność, rzadko jest dostrzegany, te dwie rzeczy nie są jednak niewspółmierne³². „Wieczna obecność” wpływa na późniejsze rozumienie przez Eliota „na zawsze obecnego”, a czasownikowe użycie słowa *point* wiąże teraźniejszość z pozostałymi aspektami czasu. Augustyn sprzeciwiał się takiemu rozumieniu teraźniejszości na gruncie czystej logiki. Eliot unika tych barier logicznych dzięki poetyckiej finezji dorównującej subtelnościom Heraklitowych paradoksów.

Eliotowskie rozumienie teraźniejszości nie stanowi powrotu do zdroworoządkowego rozumienia czasu. Natura tej teraźniejszości nie jest ani podana, ani znana. „Teraźniejszość”, w której z konieczności tkwimy, to nie teraźniejszość opisywana przez Eliota. Eliot nie zatrzymuje się ani nad dwuznacznością zdroworoządkowego, ani paradoksalnego rozumienia teraźniejszości. Zamiast tego skondensowana myśl, jaką Eliot rozpoczyna *Burnt Norton*, stwarza atmosferę, w której czytelnik, świadomie czy nieświadomie, może sam pojąć „inność” tej „teraźniejszości”. „Czas teraźniejszy” Eliota jest tak ulotny, jak owa przezroczysta „cząstka”, którą Augustyn pejoratywnie przypisuje „teraźniejszości”; jednak ten „punkt teraźniejszości”, ta „najdrobniejsza cząstka”, nie jest dla Eliota nieistotną – choć ledwo dostrzegalną – rozciągłością. Ten „punkt”, mimo że paradoksalny i trudny do osiągnięcia, jest wszakże według Eliota punktem dostępu do wieczności dla stworzeń ograniczonych czasem.

³¹ George Williamson dostrzega to samo połączenie czasu i wieczności: „Przełamuje on podziały czasu, dając nam wieczną obecność czasu, czy też aspekt wieczności” (G. Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, London 1955, s. 211). Storman również dostrzega w tej wstępnej refleksji ponadczasowy „moment”: „Uzyskujemy nagle przecucie wieczności, a przebieg czasu wydaje się chwilowo zawieszony” (tamże, s. 584).

³² „Niewspółmierne”, czy *incomparabilem* to terminy pomocne w zrozumieniu tego, czego Eliot właśnie nie miał na myśli. Idea zmian statusu teraźniejszości stwarza u Eliota tryb, który oscyluje pomiędzy możliwością i niemożliwością odkupienia. Zamiast „niewspółmiernego” rozłamu, u Eliota mamy taki, który może być przewyciężony, co prawda z wielką trudnością, ale jednak.

4. Różany ogród

Echo kroków w pamięci
Na drodze, którąśmy nie poszli
Ku drzwiom, których nie otworzyliśmy,
Do różanego ogrodu.

[Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden].

W dalszej części poematu, po dziesięciu wersach i dwóch pełnych zdaniach, czytelnik otrzymuje wytchnienie od męczącej, abstrakcyjnej medytacji na temat czasu. Pierwsze wytchnienie pozostaje w ścisłym związku z Augustynem: „Echo kroków w pamięci”³³. Przywołanie pamięci przez Eliota, następujące zaraz po jego analizie terażniejszości, nie jest paradoksalne. Dla Augustyna, tak jak dla Eliota, dostęp do terażniejszości odbywa się tylko przy pomocy pamięci: „obecnością rzeczy przeszłych jest pamięć”³⁴. Terażniejszość otwiera się tylko poprzez pewną formę pamięci. To, co odbija się echem w pamięci, jest „czasem terażniejszym czasu przeszłego”, wysłanym przez słabe nadajniki minionej już „terażniejszości”. James O’Donnell przypisuje ten sam związek pomiędzy terażniejszością i przeszłością próbom Augustyna w Księdze X *Wyznać*: „każda próba osiągnięcia terażniejszości, w Księdze X, kończy się ponownym ześlizgnięciem w pamięć, w przeszłość”. Dla Eliota i Augustyna termin „pamięć” oznacza miejsce, gdzie zmagamy się – jeżeli się zmagamy – z czasem terażniejszym czasu przeszłego. To rozumienie *time-present* jako czegoś już przywołanego w *time-past*, podkreśla ulotny charakter „terażniejszości”. Eliot zgadza się tu z Wittgensteinem, że coś w samej terażniejszości opiera się trwaniu, a jednak posiada pewną formę rozciągłości w czasie, czego odmawia jej Augustyn. To, co Wittgenstein wyraża jako „wieczność”, Eliot oddaje

³³ Craig Raine podkreśla wagę tego pierwszego wytchnienia od abstrakcyjnych rozważań: „Dźwięk jest tutaj kluczowy. Dźwięk wnosi efekt rzeczywistości” (dz. cyt., s. 99).

³⁴ Ks. XI, 20.

w sprzecznościach: „ani ciało, ani bezcielesność / Ani od, ani ku [...] / Ale ani bezruch, ani ruch. A nie mówcie, że to punkt stały”. „Kroki”, których „echo słyszymy w pamięci”, pochodzą od „wiecznej obecności” lub „punktu”. „Punkty” dają się słyszeć w „krokach”, które stają się coraz konkretniejsze: od bardziej abstrakcyjnej „drogi” w wersji dwunastym, przez mniej abstrakcyjnych „drzwi” w kolejnym wer-sie, do zupełnie skonkretyzowanego „różanego ogrodu” w wersji czternastym. Augustyn stosuje ten sam obraz przekraczania granicy do opisu przeszłości: „Kaźde doświadczenie wchodzi przez własne drzwi i jest przechowywane w pamięci”. Skoro terażniejszość jest za-nurzona w przeszłości – jak tylko przywołamy terażniejszość staje się już ona przeszłością – wydaje się właściwym przypisanie cechy graniczności również do terażniejszości, podobnie jak czyni to Eliot w odniesieniu do przeszłości. Zgodnie z tym „teraźniejszość” Eliota zawiera więcej „istnienia”, gdyż wyznacza ona próg, do którego dostęp nieprzerwanie zapewnia przeszłość. Dzięki temu „teraźniejszość” staje się nośnikiem istnienia. Takie określenie terażniejszości ma więc wiele cech przypisywanych przez Augustyna Wieczności. Dla Eliota, „obecność” (*presentness*) przeszłości staje się „drogą” (*passageway*) do Wieczności.

Pierwszym zmysłowym obrazem w poemacie jest ogród różany. Jeżeli pójdziemy za echem „kroków” w pamięci, dojdziemy do czegoś, co jest czymś więcej niż samą pamięcią. Dojdziemy do różanego ogrodu. Jednakże przed wprowadzeniem tego motywu, Eliot niemal zupełnie powstrzymał się od użycia obrazów, oddając się w pierwszych trzynastu wersach medytacji na temat natury czasu. Zatem nie stosuje się on do własnego postulatu, aby poezja zawierała korelat obiektywny, ponieważ nie daje czytelnikowi żadnego „zestawu przedmiotów, sytuacji ani ciągu wydarzeń”, przez które ukazane byłyby emocje³⁵. Początkowe wersy ustanawiają natomiast uwarunkowania czasowe, w ramach których w poemacie prezentowane będą zmysłowe obrazy³⁶. Motyw ogrodu, który mógłby się wydawać

³⁵ Por. T. S. Eliot, *Hamlet*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel i in., Kraków 1998, s. 118.

³⁶ Por. K. P. Kramer: „W tym świetle, znaczenie początkowego ustępu *Burnt Norton* opiera się zarówno na tym, co jest powiedziane o czasie, jego przywróceniu i odnowieniu, jak i na kontemplacyjnej formie dyskursu, jaką

pierwszym odejściem od abstrakcyjnej refleksji na temat czasu, jest w dalszym ciągu obrazowym rozszerzeniem pojęcia czasu. Obraz różanego ogrodu oznacza wypełnienie się czasu³⁷. Eliot jednak zachowuje ostrożność i nie przypisuje ogrodowi różanemu etykiety terażniejszości (*the present*), ponieważ oznaczałoby to umieszczenie tego, co rozumie on pod pojęciem *present*, w czasie (i być może utożsamienie go z tym aspektem „teraźniejszości”, który jednoznacznie zmierza ku nieistnieniu). „Teraźniejszość” jest najbliższą czasową analogią ogrodu różanego, lecz ogród ten jest terażniejszością – obecnością, w formie obrazu, który spotyka się z wiecznością.

Poprzez wybór ogrodu różanego na zobrazowanie miejsca, gdzie skupia się czas, aby spotkać się z tym, co nie jest czasem, Eliot na jednym poziomie aluzji przywołuje rajski ogród, a na innym – obecność Księgi Rodzaju w *Wyznaniach* Augustyna. Aluzja do ogrodu różanego przywodzi na myśl raj, a konkretniej: beczasowe dobro, które raj oznacza. Raj, w ujęciu teologicznym, jest nie tylko miejscem, które zostało opuszczone lub do którego się wraca. Raj jest *imago Dei*, wyznaczającym beczasowe dobro, którego ślad pozosta-

wprowadza Eliot” (dz. cyt., s. 36). Williamson również podsumowuje rolę abstrakcyjnej medytacji w poemacie w następujący sposób: „Problem czasu i czasowości – ciągły problem tego dzieła – przesuwa się teraz w dziedzinę sztuki. Słowa i muzyka istnieją tylko w czasie [...]. Doczesna sztuka jest najtrudniejszym sprawdzianem dla Eliota wniosku, że «przez czas tylko czas się zwycięża» [*Burnt Norton*, cz. II]” (dz. cyt., s. 215–216). Porównując *Waldena* Thoreau z *Burnt Norton* Eliota, Deborah Leiter dostrzega tę zmianę pomiędzy abstrakcją a konkretem jako istotę samego poematu: „W *Czterech kwartetach* podobne dialektyczne zmiany pomiędzy językiem opartym na pojęciach, a językiem opartym na doświadczeniu, były niemal z pewnością spowodowane, przynajmniej w części, przez łączenie w pary motywów, metod i stylów poetyckich wymaganych przez motyw muzyczny podkreślony w tytule poematu. Jednak ta dialektyka, poprzez sposób, w jaki próbuje pogodzić abstrakcyjne idee z konkretnym doświadczeniem, doskonale ilustruje częsty motyw połączenia wiecznego nieba z poddaną działaniu czasu ziemią; dlatego też nie jest zaskakujące, biorąc pod uwagę wspólne dla obu autorów motywy, że ta dialektyka jest tak silnie obecna w obydwu utworach” (dz. cyt., s. 56).

³⁷ Ten „beczasowy moment” jest zazwyczaj związany z pewnymi dostrzegalnymi obrazami, które wydają się do niego prowadzić (E. J. Storman, dz. cyt., s. 584).

je odcisnięty w każdym poddanym czasowi stworzeniu³⁸. W *Burnt Norton* ogród różany wskazuje na prawdziwy i wieczny raj, ten, który przecina się z czasem. Różany ogród, jak *imago Dei*, jest obrazem beczasowości nieodłącznej istotom ludzkim. Dodatkowo, obraz ten nadaje przecięciu czasu i bezczasu cechę dobra. Do tego momentu w wierszu nie ma oczywistego powodu, aby sądzić, że to wspomniane przecięcie jest dobre, jak mogłoby sugerować podążanie do ogrodu różanego. W całym wierszu kwestia „dobra” ogrodu różanego staje się coraz bardziej skomplikowana. To wielorakie dobro najlepiej zilustrowane jest w poemacie *East Coker*:

Jedynie zdrowie zmieniasz w niemoc
 Posłuszny konającej siostrze
 Dbalej nie o to by nam schlebiać
 Lecz przypominać nam o naszej i Adamowej klątwie
 i o tym, że, by się wyleczyć, musimy ciężiej zachorować³⁹.

[Our only health is the disease
 If we obey the dying nurse
 Whose constant care is not to please
 But to remind of our, and Adam's curse,
 And that, to be restored, our sickness must grow worse].

Wersy te przywracają nas do raju dzięki postaci Adama. Pokazują one również środki, które umożliwiają „wyleczenie” w ogrodzie. To „wyleczenie” nie jest ucieczką w przeszłość lub przyszłość, lecz „wyleczeniem” tu i teraz, odnowieniem *imago Dei* w nas samych. Źródłem, z którego pochodzi związek „wyleczenia” z „pełną cierpień czaszą”, jest chrześcijańska tradycja wyrażona w *Wyznaniach* Augustyna: „Składałem tam w ofierze czyny niegodziwe, a Ty za każdy z nich wymierzałeś mi chłostę”⁴⁰, „ludzie dumni, tacy, których jeszcze nie obaliłeś zbawiennie i nie ugodziłeś, Boże mój”⁴¹, „w miarę

³⁸ Por. św. Augustyn: „Żadnego też nie miałem pojęcia o tym, co w nas sprawia, że jesteśmy podobni do Boga, i czy słusznie Pismo mówi o nas, że jesteśmy stworzeni na obraz Boży” (*Wyznania*, ks. III, 7).

³⁹ Przekład W. Dulęby za: T. S. Eliot, *Poezje wybrane*, przeł. W. Dulęba i in., Warszawa 1960.

⁴⁰ Ks. III, 3.

⁴¹ Ks. IV, 1.

jak pogłębiała się moja niedola, Ty byłeś coraz bliżej mnie⁴², „Ty zaś, Panie, czuwałeś stale nad moimi tajemnymi przeżyciami, w surowym miłosierdziu chłoscząc mnie dwoistym biczem lęku i wstydu⁴³. Rozumienie „odnowienia”, równie surowe zarówno u Eliota, jak i u Augustyna wywiera znaczący wpływ na motywy „ogrodu” i „stworzenia” w ich dziełach⁴⁴.

Ogród różany Eliota jest nawiązaniem do występujących w końcowych księgach Augustyna motywów z Księgi Rodzaju. Temat genezy jest obecny zarówno w księgach poprzedzających Księgę XI *Wyznań*, jak i w tych, które następują po niej. Dobrze znany ogród z Księgi VIII, gdzie Augustyn umiejscawia swoje nawrócenie, to najważniejszy ogród w tekście – jest metaforą rajskiego ogrodu z Księgi Rodzaju. Po Księdze XI, rozważania Augustyna dotyczą „nieba i ziemi” i tworzą rozległą egzegezę krótkich fragmentów pierwszej Księgi Biblii. Księgi *Wyznań* następujące po Księdze VIII stają się coraz bardziej abstrakcyjne. Rozważania Augustyna na temat czasu oraz egzegeza Księgi Rodzaju oddalają go od wcześniejszego, konkretnego ogrodu, w którym doznał nawrócenia, opisanego w Księdze VIII. Augustyn dystansuje się od jakiegokolwiek konkretnej narracji lub obrazu w ostatnich czterech księgach, dając impuls odwiecznej debacie na temat związku tych części z pozostałymi⁴⁵. Eliot podziela wiele przemyśleń Augustyna z *Wyznań: telos* każdego z dzieł, można by rzec, to raj, różany ogród. Jednakże Eliot wiąże to pochodzenie, ten początek – który jest również kresem – ogrodu różanego w sposób bardziej bezpośredni z czasem i obrazem. Eliot odwraca kierunek medytacji Augustyna na temat czasu. Zamiast zakończyć abstrakcyjnymi rozmyślaniami, jak czyni to Augustyn, Eliot w sposób abstrakcyjny rozpoczyna rozważanie. Jednak w miarę postępu tekstu, poeta coraz częściej prezentuje zjawiska i stara się myśleć przy ich pomocy.

⁴² Ks. VI, 16.

⁴³ Ks. VIII, 11.

⁴⁴ Warto zauważyć, że zarówno Eliot, jak i Augustyn przypisują cierpieniu cechę dobra, co u każdego z nich najprawdopodobniej wiąże się ze wspomnianą zasadą wymienności istnienia i dobra (*ens et bonum convertuntur*). Takie ujęcie związku dobra z istnieniem ułatwia nam inne spojrzenie na kwestię cierpienia – spojrzenie, które być może pozwoli nie łączyć cierpienia ze złem.

⁴⁵ J. McEvoy, dz. cyt., s. 550.

Eliot przedstawia nam te zjawiska *sub specie aeternitatis*. Prowadzi czytelnika w kierunku postrzegania ich jako jednocześnie „nieruchomych” i będących „w obrotach” punktów. Zwrot Eliota w kierunku konkretniejszego ogrodu Augustyna może nawet być, w słowach Augustyna, pewnym aktem pychy: „Rzadko tylko i na jakiejś zawrotnej wysokości może człowiek dojrzeć Twoją, Panie, wieczność, tworzącą rzeczy zmienne, a nie podległą zmianom, i przez to mającą pierwszeństwo wobec nich wszystkich”⁴⁶. Intencją Eliota, może zbyt wzniosłą, jest zlokalizowanie „punktu” nawrócenia. Ów „punkt” wymaga obrazu (lub przestrzeni) i czasu, a także tego, co nie daje się zredukować do przestrzeni i czasu. Tym miejscem dosłownej i metaforycznej genezy, gdzie rozpoczyna się i rozgrywa akcja *Burnt Norton*, jest ogród, który, jak zgadzają się Eliot i Augustyn, jest jedynym miejscem gdzie, jeśli w ogóle, zachodzi nawrócenie.

Przełożył Sebastian Zmysłowski

⁴⁶ Ks. XII, 29.

Kevin Hart

University of Virginia

Australian Catholic University

RÓŻANY OGRÓD T. S. ELIOTA:

KILKA UWAG O FENOMENOLOGII I TEOLOGII

BURNT NORTON

Pragnę skupić się na lekturze początkowego fragmentu *Burnt Norton*, pierwszego z *Czterech kwartetów* Eliota, ponieważ sądzę, że jest to zarazem najtrudniejsza i najbogatsza część poematu. Ów splot trudności i bogactwa domaga się wyjaśnienia i o ile wszystkie kwartety bezustannie nawiązują do tej części, przez co jednocześnie coraz bardziej ją wzbogacają, o tyle prawdą jest również to, że właśnie w tym utworze znajdujemy frazy, według których odczytujemy cały poemat, a także docieramy do zrozumienia go właśnie jako całości.

Poemat *Burnt Norton* powstał jesienią roku 1935 i został opublikowany, zanim Eliot powziął zamiar pisania kolejnych trzech kwartetów¹. Mimo to nikt nie zaprzeczy, że *Cztery kwartety* stanowią całość – o czym świadczą struktura i temat *East Coker*, *The Dry Salvages*, a szczególnie *Little Gidding*. *Burnt Norton* stanowi zarazem utwór w pełni autonomiczny. Precyzyjniej powiemy, iż niegdyś wiersz ten był utworem w pełni autonomicznym, lecz z biegiem czasu stał się częścią większej całości. Teraz zaś kolejne części wnikają w tkankę tekstu pierwszej, rozwijając i pogłębiając każdy jej wers.

¹ *Burnt Norton* został po raz pierwszy ogłoszony drukiem w tomie T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1935*, London 1936, a następnie przedrukowany jako osobny tekst w 1941, zanim ukazał się w *Four Quartets*, London 1944. Por. także: J. Lehmann, *T. S. Eliot Talks about Himself and the Drive to Create*, „The New York Times Book Review” 1953, Nov. 29, s. 5.

Pierwszy utwór – część poematu czy wręcz początkową część koncertu *Czterech kwartetów* – opatrzone dwoma mottami, które nadają ramę całości. Od nich zaczniemy.

Pierwsze motto to II fragment z Heraklita: „τοῦ λόγου δὲ εἶντος ξυνοῦ ζῶουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν”. W polskim przekładzie zdanie to brzmi następująco: „Chociaż powszechny jest Logos [λόγος; w angielskim tłumaczeniu mamy tu „mądrość” – *wisdom*], to wielu żyje jakby miało własny pomysłunek”². Drugie motto również pochodzi z myśli Heraklita: „ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡστὴ”. W tłumaczeniu na polski czytamy: „Droga w górę i w dół jest jedna i ta sama”³. Jakkolwiek zagadkowo może brzmieć sam tytuł utworu – *Burnt Norton* – motta na pierwszy rzut oka nie nastręczają większych trudności, tym bardziej, że opatrzone je wyjaśnieniem, skąd pochodzą: z niemieckiego wydania *Die Fragmente der Vorsokratiker* [Fragmenty filozofii presokratejskiej] pod redakcją Hermana Dielsa (1903). Nawet czytelnik mało zaznajomiony z ogromnym dorobkiem niemieckiej filologii klasycznej i niewładający presokratejską greką rozpozna w tych zdaniach myśli, które legły u podstaw zachodniej filozofii. Eliot mógł spodziewać się, że odbiorcy jego poezji będą rozumieli tekst grecki, a przynajmniej, że będą chcieli i potrafili czytać poezję odwołującą się do tradycji myśli filozoficznej. Miał również prawo zakładać, że większość z nich była wychowana w religii chrześcijańskiej, otrzymała staranne wykształcenie humanistyczne i była właściwie przygotowana do tego, by dostosować klasyczną, pogańską filozofię do nauki chrześcijańskiej; a w tym konkretnym wypadku, aby nadać użytemu przez Heraklita słowu λόγος taką samą wagę, jaką – być może na mocy wczesnej teologii Logosu – otrzymało ono w Prologu Ewangelii Janowej „Na początku było Słowo i Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo” [„Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος”]. Niemiecki przekład Dielsa wzmacniał tę analogię, oddając λόγος jako *Wort*⁴. Istotnie, interpretatorzy utworu Eliota często opatrują

² Heraklit, *Fragment 2*, [w:] K. Mówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, Warszawa 2004, s. 34.

³ Tamże, *Fragment 60*, s. 184.

⁴ John Burnett, w *Early Greek Philosophy*, przekłada λόγος jako *Word*, London 1892. Francuski przekład wiersza Eliota podąża tym samym tropem:

fragmenty filozoficzne komentarzem teologicznym⁵. Pierwszy fragment z Heraklita użyty jako motto wiersza, odczytywany w kontekście *Burnt Norton* mógłby więc znaczyć: „chrześcijańskie objawienie zostało dane wszystkim, lecz wielu żyje tak, jakby mieli osobiste rozeznanie”. Drugi zaś fragment można byłoby sparafrazować jako: „Człowiek może przekroczyć swoją grzeszność jedynie przez cnotę pokory, poprzez stawanie się *alter Christus*”. Tak oto czytelnicy *Środy popielcowej* [*Ash-Wednesday*] (1930) bądź ci, którzy oglądali wystawienie *Mordu w katedrze* [*Murder in the Cathedral*] (1935), mogliby znaleźć w tych dziełach załączki *Burnt Norton*, gdyż wiedzieliby, że Eliot nawrócił się na anglokatolicyzm w roku 1927. Jednakże gdy docieramy do końca wiersza, nasuwa się wątpliwość, czy rzeczywiście chodzi o przełożenie pogańskiej filozofii na doktrynę lub filozofię chrześcijańską. Ta sama wątpliwość towarzyszyć może również lekturze całości *Czterech kwartetów*, choć w niniejszej analizie brak miejsca na rozwinięcie także tego wątku.

Zanim jednak zajmiemy się kwestią znaczenia i interpretacji fragmentów, które posłużyły jako motta wiersza, warto na chwilę zatrzymać się nad tytułem: *Burnt Norton*. Jest to nazwa siedemnastowiecznego dworu niedaleko Chipping Camden w hrabstwie Gloucester. Pijany właściciel Over Norton House, sir William Keyte, poniósł śmierć w płomieniach, podpaliwszy swój dom pewnej nocy 1741 roku. Eliot wraz z przyjaciółką, Emily Hale, odwiedził tę posiadłość i przechadzał się po jej zapuszczonych ogrodach latem 1934 roku. Czytelnik, który przystąpi do lektury *Burnt Norton* jako pierwszej części cyklu, będzie oczywiście miał na uwadze muzyczną metaforę, zawartą w tytule całości. Eliot wysłuchał *Kwartetu smyczkowego a-moll* op. 132 Beethovena w 1931 roku. Napisał potem w liście do Stevena Spendera: „Jest w tych późniejszych utworach jakiś rodzaj bardziej niebiańskiej niż ludzkiej radości [...] Można sobie wyobrazić, że człowiek osiąga taki stan w wyniku pogodzenia i ulgi po ogromnym cierpieniu; pragnąłbym oddać to uczucie w wierszu zanim umrę”⁶.

le Verbe. Por. T. S. Eliot, *Quatre Quatuors*, trad. C. Vigée, London 1992, s. 7.

⁵ Zob. np.: P. Milward, *A Commentary on T. S. Eliot's "Four Quartets"*, Tokyo 1968.

⁶ Cyt. za: J. Sutherland, *Stephen Spender: A Literary Life*, Oxford, 2005, s. 125–126. M. J. C. Hodgart uważa, iż Eliot słuchał także *Kwartetów Bar-*

Muzyka i filozofia odgrywają w *Czterech kwartetach* równie istotną rolę, a każda z nich poddaje się przełożeniu lub transpozycji na motywy chrześcijańskie – choć może bezpieczniej byłoby powiedzieć, że na motywy religijne lub duchowe – a jednocześnie sama nie ulega zatarciu⁷. Oczywiście czytelnik ma prawo zapytać, w jakim sensie *Burnt Norton* jest kwartetem, a najlepsza odpowiedź, jakiej można udzielić na tak postawione pytanie, brzmi, że wiersz poświęcony jest czterem motywom: ogrodu, tunelu, martwego punktu i ograniczoności języka w zderzeniu z niewypowiedzianym; wszystkie one splatają się, tworząc skomplikowaną całość. Następujące po sobie obrazy czterech żywiołów (powietrza, ziemi, wody i ognia) i czterech pór roku są kolejnym wyznacznikiem *Czterech kwartetów*, choć w tym wypadku mówimy raczej o wiodących motywach poszczególnych części.

Dotknęliśmy już kwestii fenomenologicznej, mówiąc, że *Burnt Norton* daje się poznać zarazem jako byt niezależny oraz jako zależny od całości moment, tak jak kategorie te zdefiniował Edmund Husserl w *Badaniach logicznych* (1900–01). W tej perspektywie *Cztery kwartety* jawią się z kolei jako zbiór lub złożony zespół; jako coś, co łączy względy obiektywne i subiektywne. Zjawiska takie interesowały Husserla już w trakcie pracy nad *Filozofią arytmetyki* (1891). Podczas interpretacji *Burnt Norton* stajemy przed pytaniem, czy można oddzielić ten wiersz od pozostałych części cyklu. Nie można chyba jednak udzielić na owo pytanie jednoznacznej odpowiedzi. W refleksji nad znaczeniem epigrafów zaczerpniętych z fragmentów Heraklita podjęliśmy także zagadnienie pochodnej pasywności, zwracając uwagę na fakt, iż Eliot wypowiada się nie tylko jako jednostka, lecz także jako członek literackiej i filozoficznej wspólnoty, a użyte przez niego słowa niepostrzeżenie zawłaszczają historię i tradycję, w którą są wpisane. Te skojarzenia nie ograniczają się jedynie do przypomnienia myśli Heraklita, ani nawet do wchłonięcia tej myśli przez chrześcijaństwo, albowiem tekst Eliota

tóka. Zob. H. Kenner, *Into our First World*, [w:] T. S. Eliot, „*Four Quartets*”: *A Casebook*, ed. B. Bergonzi, London 1969, s. 182.

⁷ Zob. esej T. S. Eliota *The Music of Poetry*, napisany w roku 1942, w czasie gdy powstawały *Cztery kwartety*, [w:] *On Poetry and Poets*, London 1957, s. 38. Dostępny jest przekład M. Niemojowskiej *Muzyka poezji*, [w:] T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel i in., Kraków 1998, od s. 50.

nie przyjmuje wyraźnie określonej perspektywy filozoficznej ani nie rozwija się w kierunku jednego sposobu filozofowania. Część wiersza, jak się wkrótce przekonamy, posługuje się metodą fenomenologiczną, podczas gdy inne jego fragmenty brzmią raczej jak wykład na temat psychologicznego doznania czasu. Nie ulega wszakże wątpliwości, iż motywy czasu i ekstatycznych wizji zostały rozwinięte w kolejnych trzech kwartetach, mimo iż są one obecne, nawet jeśli w mniej oczywisty sposób, również w pierwszej części *Burnt Norton*. Do tej części zatem pozwolę sobie ograniczyć swoje rozważania i tylko wyjątkowo będę się odnosić do rozbudowanej wersji wątków występujących w większej całości. Fenomenologia kompozycji nasuwa szereg różnych pytań w odniesieniu do omawianego utworu, tak samo zresztą jak fenomenologia recepcji, lecz nie będę się nimi zajmować, a zamiast tego skupię się raczej tylko na tym, co jest nam dane w pierwszej części tekstu.

Jak wiadomo, *Burnt Norton* otwiera się fragmentem stanowiącym powtórzenie jednej z kwestii, która miała być zawarta w dramacie poetyckim *Mord w katedrze*. Miała ona być przypisana Drugiemu Kaznodziei, lecz została usunięta z tekstu sztuki, kiedy to reżyser, E. Martin Brown, zdecydował, że poprawki, które sugerował Eliotowi i które zmotywowały poetę do dopisania wspomnianego fragmentu, nie były w istocie konieczne⁸. Cokolwiek moglibyśmy sądzić o trzecim tekście dramatycznym Eliota (jeśli założymy, że jego pierwszym dramatem był fragment *Sweeney Agonistes*), kilka wersów, o których tu mowa, wnosi niewiele dramaturgii do poematu. Służą one przede wszystkim wprowadzeniu głównego wątku poetyckiej medytacji. Odczytajmy je powoli, z uwagą, bo często przebiegano przez nie ze zbyt wielkim pośpiechem. To zresztą zrozumiałe, jeśli się weźmie pod uwagę charakter tego poświęconego abstrakcyjnym rozważaniom ustępu, poprzedzającego przesycony liryzmem, arcydzielny opis różanego ogrodu. Lecz pośpieszne czytanie poezji zawsze godne jest ubolewania, nawet wtedy, gdy ma je usprawiedliwiać pragnienie szybkiego przejścia przez niegościnniej teren:

⁸ Zob. D. Hall, *The Art of Poetry 1: T. S. Eliot*, „Paris Review” 1959, nr 21, s. 57. Zob. także E. M. Browne, *The Making of T. S. Eliot's Plays*, wyd. 2, Cambridge 1970, s. 345–52 oraz H. Gardner, *The Composition of "Four Quartets"*, New York 1978, s. 16.

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future,
 And time future contained in time past.
 If all time is eternally present
 All time is unredeemable.
 What might have been is an abstraction
 Remaining a perpetual possibility
 Only in a world of speculation.
 What might have been and what has been
 Point to one end, which is always present.

[Czas przeszły i obecny czas
 Oba obecne są chyba w przyszłości,
 A przyszłość jest zawarta w czasie przeszłym.
 Jeśli cały czas jest wiecznie obecny
 To cały czas jest nie do odkupienia.
 To, co być mogło, jest abstrakcją
 Pozostającą stałą możliwością
 Jedynie w świecie spekulacji.
 To, co być mogło, oraz to, co było,
 Dążą do jednego celu – który zawsze jest obecny]⁹.

Jest to, jak mówią krytycy, „filozoficzna medytacja na temat czasu”, choć nie powinniśmy traktować tego opisu zbyt wąsko¹⁰. Nie możemy również pozwolić na to, aby wprowadzone przez Eliota rozróżnienie pomiędzy „filozoficznym przeświadczeniem” [„philosophical belief”], a „poetyckim przyzwoleniem” [„poetic assent”] zmieniło lekturę wymagającego wiersza w sposobność do płytkiego zachwytu nad jego poetyckimi walorami¹¹. Bardziej stosowne będzie tu przypomnienie kategorii, jakie Eliot wprowadził w wykładzie wy-

⁹ Wszystkie cytaty polskich tłumaczeń wierszy Eliota za: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, przeł. K. Boczkowski i in., wybór i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1990, BN II, 230. *Cztery kwartety* są przywoływane w przekładzie K. Boczkowskiego.

¹⁰ K. P. Kramer, *Redeeming Time: T. S. Eliot's "Four Quartets"*, Lanham, MD 2007, s. 33.

¹¹ T. S. Eliot, *Dante*, [w:] *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. and introduction F. Kermode, London 1975, s. 221–222. Przekład M. Niemojowskiej [w:] T. S. Eliot, *Szkice krytyczne*, wybór, przeł. i wstęp M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 61–62.

głoszonym po francusku w roku 1952. Powiedział on wówczas, że pojęcie „la philosophie d'un poète” [filozofia poety], można rozumieć na dwa sposoby. Po pierwsze jako: „Une «philosophie» qu'il a empruntée ou qu'il a cherchée à construire lui-même dans le langage de la philosophie” [„«Filozofię», którą zapożyczył, lub też którą sam pragnął zbudować w języku filozofii”], a po drugie jako: „Une «philosophie» qui ne peut s'exprimer que dans le langage de la poésie” [„«Filozofię», której nie da się wyrazić inaczej, jak w języku poezji”]¹². Oczywiście, lektura omawianego fragmentu wprowadza nas w obszar drugiego znaczenia nadanemu pojęciu „filozofia poezji”.

Pragnę zwrócić uwagę na kilka kwestii związanych z interpretacją początkowych wersów utworu. Po pierwsze, winniśmy odnotować rozwagę podmiotu mówiącego: terażniejszość i przeszłość – powiada on – są być może obecne w przyszłości. Jest to albo konwersacyjna modyfikacja filozoficznego przekonania, że czas zmierza do jakiegoś celu (*telos*): ma być może celową przyczynę (*causa finalis*) lub też sposób na wyrażenie protencji¹³ przeszłości w przyszłość. Ten sam rodzaj umiarkowania cechuje stwierdzenie dotyczące zakorzenienia przyszłości w przeszłości. Mimo filozoficznego ukształtowania poematu, nie otrzymujemy w tym wypadku ściśle sformułowanych tez filozoficznych, lecz jedynie dwa twierdzenia nieśmiało wskazujące na pewną możliwość, którą bez trudu można zanegować. Po drugie, choć w owych dwóch wersach niewątpliwie pobrzmiwa akademicka nuta, nie są one filozoficzne w znaczeniu przypisywanemu zachodniej filozofii jako dyscyplinie naukowej, nawet jeśli brać pod uwagę te jej nurty, które uprawiano w akademii w czasie młodzieńczych studiów Eliota (czyli przede wszystkim

¹² T. S. Eliot, *Charybde et Scylla: Lourdeur et frivolité*, „Annales du Centre Universitaire Méditerranéen”, 1951–52, nr 5, s. 77. Eliot zgadza się tu z F. R. Leavisem – por. F. R. Leavis, *Education and the University: A Sketch for an “English School”*, New York 1948, s. 94. Na temat znajomości przez Eliota motywu „drogi środka” zob. C. McNelly Kearns, *T. S. Eliot and Indic Traditions: A Study in Poetry and Belief*, Cambridge 1987, s. 76–84. Zob. także *Chapter 2*, [w:] A. D. Moody, *Tracing T. S. Eliot's Spirit: Essays on his Poetry and Thought*, Cambridge 1996.

¹³ Termin wprowadzony przez Edmunda Husserla, oznaczający antycypowanie w terażniejszym przeżyciu jego mającej stać się terażniejszością treści (przyp. tłum.).

koncepcje Henri Bergsona oraz F. H. Bradleya). Jest więcej niż prawdopodobne, że Eliot miał na myśli hinduską tradycję filozoficzną, wywodzącą się z poematu Nāgārjuna o „drodze środka”, zatytułowanego *Mūlamadhyamakakārikā*¹⁴. W europejskiej akademickiej filozofii mówienie o „teraźniejszości” jako „zawartej” w czymkolwiek prowadzić musi do zamieszania. Nie jest nadto oczywiste, przynajmniej w chwili, gdy podmiot wypowiada te słowa, czy odnosi je on do subiektywnego, czy też obiektywnego pojmowania czasu; czy chodzi o wyróżnioną przez J. M. E. McTaggartą sekwencję czasową typu „A”: „przeszłość – teraźniejszość – przyszłość”, czy też typu „B”: „przedtem – teraz – potem”¹⁵. Ten, kto twierdzi, iż przytoczone wersy cechuje „surowa dokładność”, przypisuje im ambicję, której one sobie nie roszczą¹⁶. Eliot sam podsuwa nam właściwy ślad, gdy umieszcza słowo „philosophie” w cudzysłowie wskazującym na ironiczny dystans, pisząc o „la philosophie d'un poète”. Postawione pytanie dotyczy tego, w jaki sposób można myśleć wierszem, a nie w jaki sposób tłumaczyć filozofię na język poezji.

Po trzecie, winniśmy odnotować zmiany, które podmiot mówiący z wiersza Eliota wprowadza w wypowiedziane przez siebie twierdzenia o naturze czasu, skoro jego uwaga przesuwana się od czasu, który

¹⁴ Por.: „Jeśli teraźniejszość i przyszłość / Zależą od przeszłości, / Wówczas teraźniejszość i przyszłość / Istniałyby w przeszłości. // Jeśli teraźniejszość i przyszłość / Nie istniały tutaj, / Jakże teraźniejszość i przyszłość / Mogłyby od niej zależeć?” [„If the present and the future / Depend on the past, / Then the present and the future / Would have existed in the past. // If the present and the future / Did not exist there, / How could the present and the future / Be dependent upon it?"]; przeł. na ang. J. L. Garfield, *The Fundamental Wisdom of the Middle Way: Nāgārjuna's „Mūlamadhyamakakārikā”*; Oxford 1995, s. 50.

¹⁵ Zob. J. M. E. McTaggart, *The Unreality of Time*, „Mind” 1908, nr 17 (new series, 68), s. 458.

¹⁶ H. Kenner, dz. cyt., s. 171. Przeciwnie stanowisko zajmuje A. Kron w *A Semantics for the First Quartet by T. S. Eliot*, „Algebra and Logic” 1999, nr 38: 4, s. 209–22. Kron formalizuje pięć pierwszych wersów *Burnt Norton*, interpretując je w formie kategorycznej. Wyjaśnia on jednak słowo *perhaps* jako kwantyfikator egzystencjalny, co można zakwestionować (s. 219). Por. również C. O. Gardner, *Some Reflections on the Opening of “Burnt Norton”*, „Critical Quarterly” 1970, nr 12: 4, s. 326–335.

jest „wiecznie obecny” [„eternally present”], do „stałej możliwości” [„a perpetual possibility”], aż osiąga to, co „zawsze jest obecne” [„is always present”]¹⁷. Słowo, które na polski można tłumaczyć jako „obecny” lub „teraźniejszy”, występuje aż czterokrotnie w dziesięciu wersach, jakby domagało się bardzo uważnego odczytania. Mogło tak nie być w roku 1935, lecz dziś, po tym, jak Edmund Husserl uczulił nas na różne odcienie „obecności” i „nieobecności”, nie możemy na to słowo nie zwracać uwagi. Myślmy zatem o tym, co bezpośrednio przedstawia się naszej świadomości (*Gegenwärtigung*) jako intuicyjnie obecne, ale także o przedstawianiu, u-obecnianiu nieobecnych w danej chwili stron przedmiotu (*Vergegenwärtigung*). Przychodzi na myśl również wprowadzone przez Husserla rozróżnienie pustych, pełnych oraz wypełniających się intencji. Pusta intencja daje nam przedmiot bez uprzedniej intuicji, tylko w języku; wówczas wszystkim, co otrzymujemy, jest sam znak, pozbawiony doznań zmysłowych. Pełna intencja niesie zaś przedmiot w jego zmysłowej obecności; z kolei wypełniająca się intencja odnosi się do tego, co wcześniej było pustą intencją. Wszystkie te rozróżnienia pomagają nam lepiej odczytać początek *Burnt Norton*; co więcej, fenomenologia pozwala nam wejrzeć w ich skomplikowaną naturę i docenić ich bogactwo. I to niezależnie od tego, ile niewinności w kwestii zrozumienia obecności utraciliśmy po lekturach Heideggera czy Derridy¹⁸. Skłonni jesteśmy dziś podawać w wątpliwość obecność teraźniejszości, czyli to, co Heidegger nazywa *Anwesenheit*. Jesteśmy także uważniejsi w kwestii „możliwości” niż pierwsi czytelnicy Eliota, a to dlatego, że czytamy jego tekst po Husserlu, a nie bezpośrednio po Arystotelesie, i jesteśmy świadomi możliwości nie tylko w sensie metafizycznym, jako przeciwstawnej temu, co już istnieje, lecz także w sensie ejdetycznym, jako przeciwstawionej temu, co realne. Poemat, w którym obecne są motywy filozoficzne, może rozbrzmiewać echem filozoficznych debat innych epok i *vice versa*.

¹⁷ W tym i następujących cytatach podkreślenia autora.

¹⁸ Por. M. Heidegger, *What Is Called Thinking?*, trans. J. G. Gray, New York 1968, s. 102–103 (polskie wydanie: *Co zwie się myśleniem*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2000) oraz *Logic: The Question of Truth*, trans. T. Sheehan, Bloomington 2010, s. 173. Zob. także J. Derrida, *Of Grammatology*, revised edition, trans. G. Chakravorty Spivak, Baltimore 1997, s. 112 (polskie wydanie: *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999).

Po pierwszym czytaniu, zakorzenionym w tradycji zachodniej, powiemy, że początek poematu Eliota prowadzi nas od języka filozofów do Biblii i z powrotem. Na pewno, gdy słyszymy okres warunkowy: „Jeśli cały czas jest wiecznie obecny / To cały czas jest nie do odkupienia” [„If all time is eternally present / All time is unredeemable”], przechodzimy w sferę myślenia biblijnego, a właściwie – pewnej formy myślenia biblijnego, poddanego refleksji filozoficznej. Inaczej niż dwa poprzednio omawiane zdania, wypowiedź ta ma charakter kategoriyczny. Przypominamy sobie słowa św. Pawła: „Czas odkupując, iż dni złe są” [„ἐξαγοραζόμενοι τὸν καιρὸν, ὅτι αἱ ἡμέραι πονηραὶ εἰσιν”] (Ef 5, 16; przekład Jakuba Wujka), a czytelnicy Eliota najprawdopodobniej skojarzą ów fragment ze słowami: „Zbaw / Czas. Zbaw / Nieodczytaną wizję z podniosłego snu” [„Redeem / The time. Redeem / The unread vision in the higher dream”], z czwartej części *Środy popielcowej*. Jednakże poeta nie daje nam prawa, byśmy interpretowali jego myśl tylko i wyłącznie w duchu chrześcijańskim: buddyzm oraz hinduizm także mają na celu odkupienie. Centralnym problemem wszystkich religii ukierunkowanych na odkupienie, niezależnie od tego, czy są to systemy teistyczne, czy też nie, jest pokonanie skutków przeszłego upadku. O ile obecność przeszłości ciąży na terażniejszości i przyszłości, o tyle czasu prawdziwie nie da się odkupić. Chrześcijaństwo radzi sobie z tym problemem, wprowadzając pojęcie wynagradzającego cierpienia Chrystusa; buddyzm uczy, że zbawienie osiąga się poprzez uciszenie pragnień; w hinduizmie przeżycie wielu istnień w duchu niesamolubnego poddania się własnej *dharmie* pomaga przezwyciężyć złą *karmę*, spowodowaną czynieniem zła, i prowadzi ostatecznie do osiągnięcia stanu wiecznego szczęścia, *moksha*.

„Co mogłoby być” [„What might have been”] nie jest jedynie abstrakcją – pisze poeta – lecz także pustą intencją; nie ma żadnej intuicyjnej treści. Przeoczona potencjalność nie może zostać odkupiona; nie można przenieść jej w terażniejszość, ponieważ nigdy nie weszła ona do rzeki czasu – mówi podmiot w wierszu Eliota. Pozostaje ona zatem „stałą możliwością / Jedynie w świecie spekulacji” [„a perpetual possibility / Only in a world of speculation”], możliwością tylko w takim sensie, że nigdy nie da się jej zrealizować, urzeczywistnić; nie jest więc możliwością, którą wciąż da się zrealizować lub urzeczywistnić w dowolnym momencie. Skoro to, „co mogło być”

[„what might have been”], nigdy się nie spełniło, nie miało wpływu na doświadczenie życiowe. Mimo to wiemy, że takie niespełnione możliwości mogą odciskać się na naszym życiu; kształtują one nasze decyzje za przyczyną doznanych rozczarowań, żalu, urazy, niespełnionych nadziei, zwykle umiejscowionych w wyobraźni. Mogły one nigdy nie zaistnieć, lecz nie stają się przez to mniej realne dla nas samych. Nawet jeśli wpływają na sposób naszego działania, to jednocześnie oznaczają *terminus ad quem* w danym momencie naszego życia, w „tu i teraz”, w którym obecnie się znajdujemy dlatego, że uprzednio coś uczyniliśmy, a czegoś innego zaniechaliśmy. Dlatego też najbardziej wymownym określeniem w cytowanym fragmencie nie jest wcale słowo „wieczny/wiecznie”, delikatnie odsunięte na bok, ani też słowo „stały/stale”, zamknięte w świecie, który nigdy nie może zaistnieć, lecz wyraz „zawsze”, odnoszący się do teraźniejszości, do przemijającego „teraz”, które zawsze nam towarzyszy, choć ani na chwilę nie pozostaje z nami. Niezależnie od tego, co zrobiliśmy albo czegośmy nie zrobili, choćbyśmy w nieskończoność mieli roztrząsać wybory, których nie dokonaliśmy w przeszłości, zawsze w końcu dochodzimy do chwili obecnej.

W kolejnych kilku wersach ton wypowiedzi się zmienia; głos podmiotu staje się pewniejszy swego wcielenia i zarazem bardziej osobisty. Słyszymy teraz kogoś, kto jest częścią naszkicowanej scenerii, jakkolwiek minimalnej – oto pusty korytarz, na którego końcu dostrzegamy jakieś drzwi – co więcej, ów ktoś jest jednym z „nas”, zwracającym się do „was”, a więc nie mówi w próżni. Słuchamy wspomnień niepodjętych decyzji i tak oto poemat plasuje się w pierwszym z uprzednio opisanych schematów McTaggarta:

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind.

[Dudni w pamięci jeszcze echo kroków
Wzdłuż korytarza, którym nie przeszliśmy,
Aż do drzwi, których nigdy nie otworzyliśmy
Do różanego ogrodu. Echo słów mych
Trwa tak w umyśle waszym].

W przywołanym w pamięci korytarzu dudni jeszcze echo zapamiętanych kroków, choć nie są to kroki tego, kto mówi, ani nikogo nazwanego wprost lub przywołanego w aluzji. Kontury przeszłości wpisują się w terażniejszość, choć jedynie jako przedstawienie, u-obecnienie czegoś (*Vergegenwärtigung*), nie jako obecność. Są one przedstawiane odbiorcy, który wszak nie ma dostępu do wspomnień podmiotu mówiącego, jako pusta intencja (w odniesieniu do tychże wspomnień) oraz jako przedstawienie (w odniesieniu do jego lub jej pamięci). Inni przeszli tą drogą, możemy domniemać, realizując możliwości, które urzeczywistniły się w życiu podmiotu, choć on sam wie niezmiennie, że drzwi prowadzą do różanego ogrodu. Te możliwości wydają się odnosić do dwóch lub kilku osób, do „nas” (być może stanowią nawiązanie do przechadzki poety w towarzystwie Emily Hale), a podmiot mówiący może zwracać się zarówno do swego towarzysza lub towarzyszki, jak i bezpośrednio do nas, jakby zachęcał czytelnika do zadumy nad straconymi w jego życiu szansami. Niezwłocznie jednak wycofuje się z wiedzy na temat możliwości odwrócenia czasu dzięki pamięci: „Ale po co / Na płatkach róży w czasie – niepokoić pył / Nie wiem” [„But to what purpose / Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves / I do not know”]. Wspomnienie różanego ogrodu obecne w umyśle innej osoby nie jest niczym więcej niż szklaną misą z *potpourri* pokrytym kurzem, a skoro to, „co być mogło”, nie może zostać zrealizowane i zamieszkuje jedynie „w świecie spekulacji”, wypowiedziane słowo zapewne nie doczeka się żadnego odzewu. A mimo to, przeszliśmy od pewności jako celu do zaprzeczenia możliwości uchwycenia spodziewanego końca lub celu: podmiot mówiący może dobrze znać swe myśli, lecz przecież nie zna intencji osoby, do której się zwraca.

* * *

Nieoczekiwanie, podmiot w wierszu Eliota przechodzi od bierności do działania, od filozoficznych rozważań do uczestnictwa w niezwykłym doświadczeniu; nieważne, czy rozgrywa się ono w jego umyśle, czy w świecie zewnętrznym. Dzieje się to za sprawą nieokreślonej intencji, intencji, która w istocie na zawsze pozostanie niezdefiniowana i nie jest ukierunkowana na żaden rzeczywisty

przedmiot¹⁹. Odgłos pozornie prawdziwie rozbrzmiewającego, nie metaforycznie rozumianego, echa wypełniającego przestrzeń w chwili obecnej, dostarcza pierwszego impulsu do działania, choć, jak przekonamy się wkrótce, są aż trzy takie podniety, opisane według narastającej intensywności:

Other echoes

Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world, shall we follow
The deception of the thrush? Into our first world²⁰.

[Inne echa

Mieszkają w tym ogrodzie. Mamy iść za nimi?
Szybko powiedział ptak – znajdź, znajdź je,
Idź za ten róg. Przez pierwszą bramę,
W nasz pierwszy świat, czy mamy iść
Za łudzeniami drozda?].

Te echa, które nie są odgłosem kroków ani słów i przynajmniej w wyobraźni bez ustanku wypełniają przestrzeń różanego ogrodu, były pierwszą zachętą, by ruszyć korytarzem; być może także z obawy

¹⁹ Na temat pojęcia pustych (sygnitywnych) intencji zob. D. Woodruff Smith i R. McIntyre, *Husserl and Intentionality*, Dordrecht 1982, s. 18.

²⁰ Por. uwagę Agaty skierowaną do Harry'ego w *Zjeździe rodzinnym* „Przez boczne drzwi patrzyłam na ogród różany / Cały w słońcu, słuchałam dzieciennych głosików. / Potem przeleciał czarny kruk” [„I only looked through the little door / When the sun was shining on the rose-garden: / And then a black raven flew over”] (*The Family Reunion*, New York 1939, s. 104). W tej samej sztuce Harry zwraca się do Mary słowami: „Przynosisz mi wieści / O drzwiach na końcu korytarza, na które jednak / Dokąds się otwierają, o słońcu i śpiewie” [„You bring me news / Of a door that opens at the end of a corridor, / Sunlight and singing”] (s. 59); polski przekład: T. S. Eliot, *Wybór dramatów*, przeł. J. S. Sito, O. A. Wojtasiewicz, A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Kraków 1982, s. 131; s. 103. Por. także wersy odnoszące się do „Pani ciszy” w drugiej części *Środy popielcowej*. Motyw ogrodu różanego pojawia się w poezji Eliota dość wcześnie. Zob. L. Unger, *T. S. Eliot's Rose Garden: A Persistent Theme*, „The Southern Review” 1942, nr 7: 4, s. 677–681.

przed nimi drzwi pozostały aż do tej pory zamknięte. Drugi impuls wypływa od samego podmiotu, który odpowiada na usłyszane echo.

Zwracając się do towarzyszącej mu osoby: „Mamy iść za nimi?”, podmiot nie tyle pyta, ile zaprasza ją i nas, abyśmy podążyli za głosem echa, a być może nawet dali się mu prowadzić. Trzeciego impulsu dostarcza natarczywe wołanie ptaka: „Szybko powiedział ptak – znajdź, znajdź je”. Niemożność powrotu „w nasz pierwszy świat”, do dzieciństwa i młodości, oraz niemożność przeżycia ponownie czasu, który upłynął, podjęcia innych decyzji i zmiany naszej obecnej tożsamości, znane są aż za dobrze tym, którzy mieliby ochotę to uczynić. Nie możemy nawet unaocznic sobie przedmiotu, który nigdy nie pojawił się w naszej świadomości, i musimy zadowolić się przedstawieniem; to dlatego właśnie Eliot pyta, czy rzeczywiście powinniśmy iść za „łudzeniami drozda” [„The deception of the thrush”]²¹. Śpiew drozda powszechnie uznawany jest za jedną z najpiękniejszych ptasich pieśni, a tu zaprasza on podmiot do przekroczenia linii, której przekroczyć mu nie wolno, i do wypowiedzenia zachęty, która jemu samemu i nam daje złudną nadzieję na zmianę przeszłości, a przeto także na odmianę terażniejszości i przyszłości.

Tę część wiersza od dawna kojarzono z bogactwem występujących w niej odniesień do innych tekstów, łatwo dostrzegalnych dla czytelnika obeznanego z literaturą angielską. Eliot sam wskazywał na aluzje do *Alicji w krainie czarów* (1865) oraz do opublikowanego w 1904 roku opowiadania Rudyarda Kiplinga *Oni* [*They*]. Są także powody, by przywołać w tym kontekście wiersz Elizabeth Barrett Browning *Utracona altana* [*The Lost Bower*] z 1844 roku²². Do wy-

²¹ W komentarzu do *Czterech kwartetów* Peter Milward sugeruje, że drozd może symbolizować Ducha Świętego. Nie wyobrażam sobie jednak, by Eliot mógł przypisywać Duchowi Świętemu zwodzenie. Por. komentarz Milwarda *A Commentary on T. S. Eliot's „Four Quartets”*, dz. cyt., s. 23. Nie zapominajmy także o „droździe pustelnika”, wyśpiewującym swą pieśń w części piątej *Ziemi jałowej*.

²² Zob. H. Gardner, *The Composition of „Four Quartets”*, dz. cyt., s. 39–40. Eliot sam odwołuje się do opowiadania Kiplinga pt. *Oni* [*They*] w liście z 1 lutego 1946 adresowanym do francuskiego tłumacza *Czterech kwartetów*. Por. T. S. Eliot, *Quatre Quatuors*, dz. cyt., s. 55. Warto zauważyć, że Alicja po wejściu do króliczej norki trafia do ogrodu. U wejścia do ogrodu widzi „spore drzewko różane; kwitły na nim białe róże, ale trzech ogrodników

mienionych już tekstów dodałbym jeszcze *Drogiego Brutusa* [*Dear Brutus*] J. M. Barriego z 1917 roku, a to z powodu jednego wersu tej sztuki, który brzmi: „Mogli-byli-być? Są duchami, Margaret. Ośmielam się twierdzić, że sam mógł-bym-być wielkim malarzem, a nie niepospolicie szczęśliwym nikim”²³. Przede wszystkim, wyczuwa się w poemacie Eliota wspomnienie alegorycznego *Romansu o róży* [*Le Roman de la Rose*] z końca XIII wieku, gdzie pojawiają się ptaki, które śpiewają jak anioły lub syreny zwodzzące żeglarzy w ogrodzie pełnym róż, będącym odbiciem idealnego porządku. Warto jednak zauważyć, że wszystkie trzy impulsy prowadzą do *ἐποχή* oraz redukcji. Żadnego z tych ważnych filozoficznych terminów Eliot nie używa, lecz nie znaczy to wcale że są one niewłaściwe lub obce poezji. Fenomenologia rozwinęła się i osiągnęła pełnię wyrazu na początku XX wieku, a kiedy tylko została przyjęta, rzuciła światło na to, co wielu twórców wiedziało zawsze w sposób przedrefleksyjny. Fenomenologia nie jest w zasadzie domeną ściśle filozoficzną w tym sensie, by miała ograniczać się do dyscypliny naukowej zwanej filozofią, choć jest ściśle powiązana z myśleniem. Język fenomenologii pozwala nam czasami rozpoznać i wyjaśnić pewne kognitywne momenty w poezji, która nie wykorzystuje żadnej filozofii.

W analizowanym dotąd fragmencie, zawiesiliśmy jakąkolwiek wiarę lub niewiarę w filozofię czasu, a teraz bierzemy w nawias wyjaśniającą władzę naturalizmu oraz wpisaną weń logikę pierwszeństwa przyczyny przed skutkiem²⁴. To prowadzi nas do transcendentnej świadomości, jak zalecał Husserl; lub, jak proponował Heidegger, do podejścia, które pozwala wyróżnić bycie, a nie byty. Tak czy inaczej, chodzi tu o wzięcie w nawias naturalnego punktu widzenia i wy-

pracowicie przemalowywało je na czerwono” [„a large rose-tree near the entrance of the garden: the roses growing on it were white, but there were three gardeners at it, busily painting them red”], L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, London 1961, s. 68. Przekład polski: *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1990, s. 161.

²³ Zob. J. M. Barrie, *Dear Brutus*, ed. and introduction W.-A. Landes, Studio City 2007, s. 35.

²⁴ Na temat zawieszenia wiary i niewiary zob. esej Eliota *Dante* z roku 1929, [w]: *Selected Prose of T. S. Eliot*, s. 221–222. Przekład M. Niemojowskiej w: T. S. Eliot, *Szkice krytyczne*, dz. cyt., s. 61–62.

ście poza wyznaczone przez niego ramy²⁵. Po tej stronie redukcji, ponad lub obok swego naturalnego bytu, podmiot wiersza doświadcza zmiany perspektywy; nie zostaje pochwycony przez świat, lecz staje się otwarty na wszystko, co istnieje w świecie²⁶. Owa redukcja nie prowadzi Eliota do innego świata, a na pewno nie prowadzi go do świata duchowego, znajdującego się poza naszym światem. Winniśmy raczej powiedzieć, że dokonuje się w nim przemiana świadomości, mimo iż on sam nie zmienia miejsca; przechodzi jednak od doświadczania ech w ogrodzie do skupienia się na doświadczaniu, w którym owe echa są mu dane.

Doświadczenie owych obecności, które ma się stać udziałem Eliota, nie jest wspomniane, lecz przeżywane w teraźniejszości, doświadczane bardziej jako halucynacja niż pamięć. Te obecności są tylko intencjonalnymi przedmiotami, mającymi znaczenie, lecz pozbawionymi niezależnej egzystencji, lecz skoro Eliot pisze wiersz, a nie artykuł naukowy, mówi o nich w sposób odpowiedni dla poezji. Fenomenalizuje je:

There they were, dignified, invisible,
 Moving without pressure, over the dead leaves,
 In the autumn heat, through the vibrant air,
 And the bird called, in response to
 The unheard music hidden in the shrubbery,
 And the unseen eyebeam crossed, for the roses
 Had the look of flowers that are looked at.

[Tam one były, godne, niewidzialne,
 Idące bez ciężaru, nad martwymi liśćmi,
 W jesiennym cieple, w drgającym powietrzu,

²⁵ Zob. E. Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book*, trans. F. Kersten, Dordrecht 1983, §32 (polskie wydanie: *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej myśli*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1975) oraz M. Heidegger, *The Basic Problems of Phenomenology*, revised edition, trans., introduction and commentary A. Hofstadter, Bloomington 1988, s. 21 (polskie wydanie: *Podstawowe problemy fenomenologii*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010).

²⁶ Zob. E. Fink, *Sixth Cartesian Meditation: The Idea of a Transcendental Theory of Method*, with the complete textual notations by E. Husserl, trans. and introduction R. Bruzina, Bloomington 1995, s. 42.

A ptak wciąż wołał, w odpowiedzi na
 Muzykę nie słyszaną, ukrytą wśród krzewów,
 I niewidzialny promień oka przeszył nas, bo róże
 Wyglądały jak kwiaty, które ktoś ogląda].

Odnotujmy, że podmiot mówiący nie jest obojętny wobec tych obecności: jawią się mu one w określony sposób, jako godne. Rozpoznaje je jako zasługujące na poszanowanie, zanim uzna, że są niewidzialne. Czy to znaczy, że mamy myśleć o ich niewidzialności w kategoriach intuicyjnie pojmowanej obecności (są duchami) czy może – braku intuicyjnie pojmowanej obecności (są wspomnieniami lub postaciami literackimi)? Przytoczone wersy nie dają nam jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie²⁷. Jedynie początkowa fraza („Tam one były” [„There they were”]) sugeruje wypełniającą intencję, skoro i Husserl dopuszczał, że fantazje mogą mieć intuicyjną treść²⁸. „To, co być mogło” ma intuicyjną treść jako znaczące, lecz nie jako przedmiot. Obecność nie istnieje w czasie, lecz w jakby-czasie, którego nie można odkupić. Jako poezja, te zdania obdarzają tajemniczych „ich” fenomenalnością, podczas gdy, ujmując rzecz z perspektywy filozoficznej, nie możemy zdecydować, w co Eliot każe nam wierzyć. Zauważmy także, iż owa dziwna scena rozgrywa się w czasie, który sam w sobie jest szczególny: mamy wprawdzie martwe liście, co wskazywałoby na późną jesień, a mimo to powietrze aż „drży” od gorąca. Oto dzień, w którym współistnieją życie i śmierć, a każde z nich okazuje swą moc. Drozdy zwykle nie śpiewają jesienią, chyba że w wyjątkowo ciepłe dni, jak ten opisany w wierszu.

Potem ptak odzywa się znów, tym razem w odpowiedzi na „muzykę nie słyszaną” [„unheard music”]. Czy to dlatego, że podmiot nie usłyszał jakiejś muzyki, czy też dlatego, że ludzkie ucho nie może jej zwykle wysłuchać, czy też nie można jej nigdy usłyszeć? Trudno powiedzieć, choć wydaje mi się, iż Eliot pragnie nas przekonać, że to

²⁷ Barbara Everett chyba jednak nazbyt pochopnie orzeka, że wspomniane obecności są duchami. Por. tejże, *A Visit to Burnt Norton*, „Critical Quarterly” 1974, nr 16: 3, s. 199–224; szczególnie s. 207–208 oraz 212.

²⁸ Zob. E. Husserl, *Psychological Studies in the Elements of Logic*, [w:] *Early Writings in the Philosophy of Logic and Mathematics*, trans. D. Willard, Dordrecht 1994, s. 150–151 oraz *Logical Investigations*, II, s. 725 (polskie wydanie: *Badania logiczne*, przeł. A. Półtawski, Warszawa 2006).

grzeszność uniemożliwia nam wsłuchanie się w tę niebiańską melodię. Uważny czytelnik będzie pamiętał, iż ptak nas ludzi, można więc także domniemywać, że nie było żadnej muzyki: ptasia pieśń mogła nie odpowiadać na nic. Nasuwa się tu oczywiste skojarzenie z fragmentem znanej ody Johna Keatsa: „Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter”²⁹ [„Pieśń słyszana jest błoga, lecz ta niesłyszana / Bardziej błoga”³⁰], lecz równie uzasadnione będzie tu odwołanie się do bardziej duchowego rejestru poezji św. Jana od Krzyża, który wszak również pisał o cichej muzyce [„la música callada”] w *Pieśni duchowej*³¹. Wkraczamy zatem na teren znaków, nie intuicji. Jeszcze bardziej zagadkowo brzmi fraza: „niewidzialny promień oka” [„unseen eyebeam”], skoro zwykle nie myślimy przecież o promieniu oka jako czymś, co w ogóle daje się zobaczyć. Samo pojęcie „promień oka” brzmi nieznajomo w naszych czasach. Znajdziemy je natomiast w renesansowej sztuce Marlowa i Nasha *Dydona, królowa Kartaginy* [*The Tragedie of Dido Queene of Carthage*] (1594), kiedy to Dydona mówi do Anny o Eneasz: „Lecz powiedz im, że nikt na niego nie spojrz poza mną, / Aby brudne promienie oczu nie skalaly lic mego ukochanego” [„But tell them, none shall gaze on him but I, / Lest their gross eye-beames taint my lover’s cheeks”]. Kolejnego przykładu dostarcza nam wiersz Johna Donne’a pod tytułem *Ekstaza* [*The Ecstasie*] (1634). Zważywszy, iż wiersz Eliota także opisuje ekstazę, choć nie w romantycznym sensie tego słowa, należy jego powinowactwu z Donne’em przyrzyć się bardzo dokładnie³².

²⁹ J. Keats, *Ode on a Grecian Urn*, [w:] *Poems*, ed. J. Barnard, Harmondsworth 1988.

³⁰ J. Keats, *Oda na urnę grecką*, [w:] *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, wybór, oprac., przeł. i wstęp Z. Kubiak, Warszawa 2002.

³¹ Zob. St John of the Cross, *Cantico Espiritual*, [w:] *The Collected Works of St John of the Cross*, ed. K. Kavanagh i O. Rodriguez, Washington, DC 1979, s. 44 (polskie wydanie: *św. Jan od Krzyża, Pieśń duchowa*, przeł. B. Smyrak, Kraków 2010).

³² Ch. Marlowe i T. Nash, *The Tragedy of Dido Queen of Carthage*, Tudor Facsimile Texts, Oxford 1914. Zob. J. Donne, *The Ecstasie* [*Ekstaza*]: „Dłonie nam spajał balsam trwały, / Który z rąk dwojga miłość tłoczy / Promienie żrenic nawlekały / Na nić podwójną nasze oczy” [„Our hands were firmly cimented / With a fast balme, which thence did spring, / Our eye-beames

Możemy oczywiście założyć, że „promień oka” nie oznacza w *Burnt Norton* nic innego niż snop „słonecznego światła”, które wypełnia suchą sadzawkę, i o którym mowa także w ostatniej części poematu³³. Tak czy inaczej, owo niewidzialne przeciwspojrzenie przebiega przez scenę, a podmiot mówiący jest częściowo na nowo ukształtowany w odpowiedzi na nie.

Czując na sobie spojrzenie kogoś, kto sam nie daje się zobaczyć, najczęściej doznajemy wstydu. Tu jednak podmiot nie czuje sam na sobie ciężaru spojrzenia; o jego obecności świadczą róże, które „wyglądały jak kwiaty, które ktoś ogląda” [„the look of flowers that are looked at”]. W pewnym sensie, obraz ten jest jednoznaczny: poeta przechadza się po ogrodzie, a kwiaty zasadzono tam po to, by cieszyły wzrok. (Pomyślmy o Prouście: „les grandes roses vivantes «posant» encore dans les vases plein deau” [„Wielkie, świeże róże, znów «pozujące» w wazonach pełnych wody”]³⁴). Mimo to jednak mamy również wrażenie, iż ów ogród jest zaczarowanym światem, w którym kwiaty pozują w odpowiedzi na czyjeś zachęcające spojrzenie³⁵. Nie może to być spojrzenie jednego z ech lub obecności, bo jest ich wiele, a żadne i żadna z nich nie zostało wyróżnione spośród pozostałych. Być może posuniemy się zbyt daleko, jeśli przypomnimy w tym miejscu zasadę biskupa Berkeleya *esse est percipi*, lecz możemy przynajmniej domniemać, że spojrzenie pochodzi z „oka opatrz-

twisted, and did thred / Our eyes, upon one double string”], [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej*, wybór, przeł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Warszawa 1982, s. 67.

³³ Steven Carroll sugeruje całkowicie naturalistyczną interpretację tego zdarzenia w swojej powieści, opartej na historii wizyty Eliota w *Burnt Norton* w towarzystwie Emily Hale. Zob. *The Lost Life: A Novel*, London 2009, s. 7 i 22.

³⁴ M. Proust, *La Coeur aux Lilas et L'Atelier des Roses: Le Salon de Mme. Madeleine Lemaire*, [w:] *Essais et articles*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, presentation de T. Laget, Paris 1994, s. 155.

³⁵ Philip Wheelwright zwraca uwagę na kwiaty w *Wiosnie Botticellego* oraz *Madonnie w ogrodzie różanym* da Brescii, jako te, które mają wygląd kwiatów, na które ktoś patrzy. Por. tegoż, *Eliot's Philosophical Themes*, [w:] *T. S. Eliot: A Study of His Writings by Several Hands*, ed. B. Rajan, London 1947, s. 99. Muszę jednak przyznać, że sam nie odnajduję w wymienionych przez krytyka obrazach efektu opisywanego w *Burnt Norton*.

ności”, „wszystkowidzącego oka Boga” – oka wpisanego w trójkąt, z wybiegającymi od niego promieniście smugami światła – który to wizerunek zdobił przedsonki wiktoriańskich domów i cmentarne tablice, tak samo jak do dziś widnieje on na dolarowym banknocie, znanym także poecie. Nie znaczy to, iż znaczenie poematu ogranicza się do wyznania wiary w trójjedynego Boga chrześcijan, albowiem podobny obraz boskiego oka występuje także w tradycji buddyjskiej.

Przemożne wrażenie, że to, co nadnaturalne, przenika tę scenę, zakrada się do niej po kryjomu (czego dowodem są niewidzialne obecności, niesłyszalna muzyka oraz niewidzialny promień oka), zostaje wszakże poddane w wątpliwość za sprawą równie możliwych, całkowicie naturalnych przyczyn tych zjawisk. Innym drobiazgiem, który przestrzega nas przed uogólnianiem religijnego, a w szczególności chrześcijańskiego przesłania tekstu, jest odwołanie do „drgającego powietrza” [„vibrant air”]. Można zakładać, że podmiot mówiący doświadcza drobnych zakłóceń zmysłowej percepcji z powodu rozedrganego od żaru powietrza. Z tego samego powodu, można by powiedzieć, iż w gorączce dnia widzi on rzeczy takimi, jakimi nie widziałby ich w innych okolicznościach. Na granicy doznań zmysłowych i ich deformacji poruszamy się także w początkowych fragmentach *East Coker*, w których bezpośrednio przed spotkaniem tańczących wokół ogniska duchów zmarłych mieszkańców wioski, podmiot mówiący kroczy wiejską drogą „w hipnozie elektrycznego upału”, w „cieplej mgle” i „rozedrganym świetle”. Mimo to wiersz nie skłania nas do wiary w obecność zmarłych w takim samym stopniu, w jakim mamy zgłębiać pojawienie się kwiatu lotosu Jeszcze mniej prawdopodobne niż taniec widm w *East Coker* wydaje się spotkanie z „duchem” w drugiej części *Little Gidding*: wyraźny sygnał, że mamy do czynienia z naśladowaniem Dantego, pokazuje, że to świadectwo wynika z tradycji literackiej. Tymczasem jeśli chodzi o obraz lotosu, to – tak samo jak w wypadku tajemniczych obecności w ogrodzie – nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, czy mamy tu do czynienia z pustą, pełną czy spełniającą się intencją. Wyobraźnia może odgrywać różne role w każdej z tych trzech możliwości: poprzez aluzje literackie, nieoczekiwane poruszenia wyobraźni, poprzez zaangażowanie wyobraźni w wypełnianie intencji. Równie ważna jak utrzymanie właściwego dystansu wobec naturalistycznego podejścia jest ostrożność wobec tego, co możemy

nazwać podejściem ponadnaturalnym. Poeta nie podejmuje żadnej próby umocowania niewidzialnego i niesłyszalnego w deklaracjach wiary, mimo wcześniejszej wzmianki o zbawieniu oraz nawiązania do oka Opatrzności.

Należy wszakże podkreślić, że poza redukcją, która prowadzi nas do wnętrza ogrodu w otwierającym fragmencie *Burnt Norton*, jest także redukcja, która dokonuje się już w samym ogrodzie. Ta, z kolei, nie tyle każe nam zwrócić uwagę na podmiot, który konstytuuje fenomeny, ile ukazuje, w jaki sposób on sam zostaje ukonstytuowany poprzez „niewidzialny promień oka”, który przebiega przez ogród. Jedynie w tym boskim spojrzeniu może zostać odkryte znaczenie jego życia, a pierwszą iskrą owego samorozpoznania jest jego spotkanie z echem lub obecnościami.

* * *

Następną część otwiera egzystencjalne stwierdzenie: „Tam one były”, jakby wypowiadający te słowa był zupełnie nieporuszony niewidzialnymi obecnościami. Czytając następne wersy, jesteśmy coraz mniej skłonni oczekiwać, iż podmiot mówiący, czy też my sami, jako czytelnicy, szukać będziemy naturalistycznego wytłumaczenia zjawisk w ogrodzie:

There they were as our guests, accepted and accepting,
 So we moved, and they, in a formal pattern,
 Along the empty alley, into the box circle,
 To look down into the drained pool.
 Dry the pool, dry concrete, brown-edged,
 And the pool was filled with water out of sunlight,
 And the lotos rose, quietly, quietly,
 The surface glittered out of heart of light,
 And they were behind us, reflected in the pool.
 Then a cloud passed, and the pool was empty.

[Tam one były, w gościnie u nas, w aurze wzajemnej życzliwości.
 Postąpiliśmy kroku i one też – w zestroju
 Aleją pustą poszły w głąb bukszpanów
 Patrząc w głąb, tam gdzie kiedyś był staw,
 Suchy staw, beton suchy, krawędź rdzawa

I staw wypełnił się wodą ze światła słonecznych
 I lotos głowę wzniosł – z wolna, z cicha,
 Wody szkło rozżarzone w sercu światła,
 I one były za nami, odbijały się w stawie.
 A potem chmura przeszła i staw był pusty].

Cóż za przedziwna sytuacja: weszliśmy właśnie „w nasz pierwszy świat” [„our first world”], podążając za wezwaniem drozda, być może zachęceni do bezprawnego wkroczenia do świata wcale nie będącego naszym światem, a teraz mówi się nam, że szacowne echa, które „zamieszkują ten ogród” („inhabit the garden”) są u nas „w gościnie”. Echa mogą być gośćmi, jeśli zostaną przyjęte w gości-
 nę przez pamięć albo wyobraźnię podmiotu lub jeśli przyjmiemy, że zmarli zawsze potrzebują żywych gospodarzy, aby się komuś uka-
 zać. Tak oto po raz kolejny nie do końca jasne jest, czy mamy do czynienia z pustymi, pełnymi lub wypełniającymi się intencjami, mimo iż znaczenie (nie zaś przedmiot) dające się wyobraźni skła-
 nia nas do przyjęcia tej ostatniej możliwości. Co więcej, cytowa-
 ny fragment prowadzi nas z „alei pustej” do pustej sadzawki, choć pomiędzy nimi istnieje jakaś – być może zwodnicza – niesłyszana intuicyjna pełnia; można powiedzieć, że przechodzimy od pamię-
 ci do wyobraźni (oznaczającej tu szeroko pojęte wyobrażenie), aż po przeżyte wydarzenie. To tak jakby echa i podmiot kroczyły z na-
 maszczeniem w kierunku „kręgu bukszpanów”, kręgu utworzonego przez krzewy bukszpanu, skąd jest najlepszy widok sadzawki. Wi-
 dzą suchą sadzawkę i bez wątpienia pasywnie przyjmują niektóre
 szczegóły jej historii. (Prawdziwa sadzawka, oglądana przez Eliota, musiała zostać przerobiona, skoro beton został wynaleziony przez
 Johna Smeatona dopiero w roku 1756, mniej więcej piętnaście lat po
 tym jak Over Norton House spłonął doszczętnie³⁶). Ważniejsza jesz-
 cze jest sama fraza „box circle”, która podsuwa teatralne skojarzenie
 z miejscem, z którego ogląda się jakiś spektakl³⁷. Fakt, iż obecności

³⁶ Joseph Aspdin wynalazł używany do dziś tzw. cement portlandzki w 1824 roku. Nie znam dokładnej historii renowacji i rekonstrukcji ogrodu odwiedzanego przez Eliota.

³⁷ Dzięki homonimii słowa *box* (bukszpan; pudło, skrzynia) w języku angielskim cytowana fraza może nasuwać skojarzenie z lożą teatralną (przyp. tłum.).

są tam „naszymi gośćmi” (ponownie podkreślam to słowo), może ukazywać ich kondycję lub możliwości, lecz może również delikatnie sugerować, iż odgrywają one jakieś role.

Zupełnie niespodzianie sadzawka wypełnia się „wodą ze światła słonecznych”, co oznacza, przynajmniej w najbardziej podstawowym sensie, że nagły strumień światła pada na sadzawkę; dzięki temu może się ona wydać w jakiś cudowny sposób napelniona wodą. Zdaje się jednak, iż poeta zamierzał zasugerować tu coś więcej; to tak, jakby podmiot mówiący widział sadzawkę taką, jaka być musiała, gdy dom był zamieszkały. Lecz i to nie wystarcza, gdy czytamy ów opis, biorąc pod uwagę kolejne wersy: „I lotos głowę wzniosł – z wolna, z cicha, / Wody szkło rozzarzone w sercu światła” [„And the lotos rose, quietly, quietly, / The surface glittered out of heart of light”]. Przychodzi nam na myśl wiersz Tennysona *Zjadacze lotosu* [*The Lotos Eaters*], w którym poeta przywoływał obraz krainy wiecznego popołudnia, choć naturalnie pierwsze skojarzenia prowadzą nas w stronę buddyzmu i hinduizmu³⁸. Mamy tu różne możliwości: w buddyzmie biały lotos symbolizuje stan czystości umysłu, *Bodhi*; czerwony kwiat lotosu oznacza miłość i współczucie; niebieski – pokonanie zmysłów, różowy – boskość, a purpurowy – doświadczenie mistyczne. W hinduizmie natomiast mówi się o Krysznie jako tym, którego oczy mają kształt lotosu³⁹. Lotos w wierszu Eliota „wznosi” się, ukazuje się i wskazuje na zmianę stanu podmiotu mówiącego. Jeśli podmiot przechodzi przez jakieś doświadczenie duchowe, to wyraźnie nie jest ono zapisane w symbolice chrześcijańskiej, o ile, oczywiście, nie zidentyfikujemy smugi światła z „niewidzialnym promieniem oka”; nawet wówczas zresztą pozostaje miejsce na wątpliwość, ponieważ w buddyzmie również znany jest motyw wszechwidzącego oka. Jeśli wahamy się z wyborem interpretacji, wyrażenie „lotos rose” [„lotos wzniosł głowę”] mogłoby wskazywać na syntezę

³⁸ Por. *Tennyson's Poetry: Authoritative Texts, Juvenilia and Early Responses, Criticism*, ed. R. W. Hill, Jr., New York 1971, s. 48.

³⁹ Mashaharu Anesaki, który uczył Eliota w Harvardzie, zauważył (jak podaje Manju Jain), że lotos symbolizuje doskonałość, ponieważ „ma wiele kwiatów i wiele owoców na raz. Prawdziwy byt jest ukazany w owocu, jego przejawem jest kwiat, tak więc mamy w tym wypadku jednoczesne ukazanie bytu i jego reprezentacji”, M. Jain, *T. S. Eliot and American Philosophy: The Harvard Years*, Cambridge 1992, s. 199.

wschodnich i zachodnich symboli, choć składnia zdania Eliota nie pozwala potraktować formy przeszłej czasownika wzniesić [„rose”] rzeczownikowo, jako imienia róży. Moglibyśmy powiedzieć, że lotos wznosi się, wschodzi, zastępując różę, którą kojarzymy z Anglią i chrześcijaństwem; lub też, że chrześcijańska róża osiąga pełnię duchowego znaczenia jedynie wtedy, gdy łączy się z działaniem wyrażonym przez czasownik⁴⁰. Na pewno miękkość lotosu kontrastuje z twardą powierzchnią wody połyskującą „w sercu światła”. Kolejne skojarzenie, jakie nasuwa się w tym kontekście, to fragment romanisu *Le Roman de la Rose*, gdzie powierzchnia wody w samym centrum ogrodu jest opisana jako niebezpieczne zwierciadło, „miroërs perilleus”, ponieważ spojrzenie na nią może nakłonić patrzącego do narcyzmu⁴¹. (Przypomina się nam także „serce światła” [„heart of light”] które pojawia się w romantycznej scenie ogrodu hiacyntowego w *Ziemi jałowej*, 1922). Dla Eliota jednak ważniejsza wydaje się konieczność rezygnacji z siebie niż miłość własna. To, co podmiot widzi, nie jest jego własnym odbiciem, lecz odbiciem ech, które ukazują się w tafli wody: indywidualność roztapia się w tradycji. Jeśli sądzimy, że niewidzialne obecności nie mogą mieć lustrzanego odbicia, popadamy w przesadną dosłowność; zniekształcająca doświadczenie zmysłowe gra światła sprawia wrażenie połamanych obrazów.

Przypominając sobie *Le Roman de la Rose*, kierujemy się także w stronę *Raju* Dantego, gdzie Bernard z Clairvaux utożsamia błogosławionych z białymi różami w niebie. Przed rozpoczęciem modlitwy skierowanej do Maryi Dziewicy, św. Bernard przedstawia Dante’mu dzieci mistycznej róży, a Eliot czyni aluzję do „*le voci puerili*” w wersach rozesłania zawartych w opisanej scenie: „Idź, wołał ptak, gdyż liście były pełne dzieci, / Ukrytych i radosnych, wstrzymujących śmiech” [„Go, said the bird, for the leaves were full of children, / Hidden excitedly, containing laughter”]⁴². Ukryta muzyka, o której mowa była w poprzednich wersach, teraz daje się słyszeć. To, co

⁴⁰ Więcej na temat znaczenia motywu lotosu piszę w: *Fields of Dharma: On T. S. Eliot and Robert Gray*, „Literature and Theology” 2013, nr 27 (3), s. 267–284.

⁴¹ G. de Lorris, *Le Roman de la Rose*, wers 1569.

⁴² Zob. Dante, *Raj*, pieśń XXXII, w. 47, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1978.

na początku wydawać się mogło dziwnym powodem opuszczenia ogrodu, teraz staje się istotną przyczyną, szczególnie jeśli skojarzymy ją z dziećmi mistycznej róży, albowiem „ród ludzki / Nie umie znieść niczego, co zbyt rzeczywiste” [„human kind / Cannot bear very much reality”], a my chcielibyśmy przy lekturze wiersza wierzyć, że niebiańskie dzieci są bardziej rzeczywiste niż dzieci z tego świata. (A jednak towarzyszy nam nieustająca wątpliwość, skoro ptak został wcześniej nazwany zwodzicielem). Jest jeszcze inny ważny powód: Eliot, który nie miał dzieci, mógłby być ojcem, gdyby wybrał inną ścieżkę życia, na przykład poślubiając Emily Hale⁴³. (Nie jest całkiem bez znaczenia, że ptak, który patronuje temu fragmentowi wiersza, to drozd, ponieważ drozdy leśne dobierają się w pary na całe życie). Tak czy inaczej, dzieci nie chowają się w listowiu, lecz są tam schowane, ukryte, co może oznaczać, iż są chronione przez kogoś w niebie lub w innym świecie. Krzewy tłumią ich śmiech tak, że słychać tylko chichoty, dzieci zaś pozostają niewidzialne.

Omawiany fragment zmierza ku zamkniętej strukturze poprzez powrót do pierwszych wersów, choć zostały one teraz znacznie skondensowane:

Time past and time future
 What might have been and what has been
 Point to one end, which is always present.

[Czas przeszły i czas przyszły,
 To, co być mogło, oraz to, co było,
 Do jedyne dążą kresu, – który zawsze jest obecny].

To, co być mogło, oraz to, co było, wciąż prowadzi do chwili obecnej, tak jak słyszeliśmy na początku tej części poematu; przeszłość płynie w kierunku teraźniejszości, podczas gdy przyszłość wydaje się wylewać się w tym samym kierunku. Czy też raczej, jak pisał św. Augustyn w *Wyznaniach*, przeszłość zamieszkująca duszę jest teraźniejszością przeszłości (poprzez pamięć), a przyszłość zamieszkująca duszę jest teraźniejszością przyszłości (poprzez oczekiwanie). Teraźniejszość jest formą dostępu do przeszłości i przyszłości, choć

⁴³ Eliot przyznawał się do żalu spowodowanego bezdzietnością. Zob. R. Bush, *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*, New York 1984, s. 192.

jedynie w ograniczony sposób; nie istnieje także terazniejszość sama w sobie i z siebie: taką terazniejszość można znaleźć jedynie poza czasem – sugeruje poeta – i jest ona naznaczona raczej boską miłością niż *Anwesenheit*.

* * *

Co otwiera się przed nami w początkowym fragmencie *Burnt Norton*? Niełatwo udzielić odpowiedzi na to pytanie, jako że w przeważającej części opisu ogrodu różanego nie jest jasne, czy podmiot mówiący przekazuje nam doświadczenie jakiejś ekstazy, czy też odnosi się do całkiem naturalnych zjawisk, wynikających z zakłóceń percepcji spowodowanych powietrzem rozedrganym od żaru. Pewne jest, że wezwanie ptaka, byśmy opuścili ogród, skłania nas ku przekonaniu, iż mamy do czynienia z doświadczeniem nadprzyrodzonego; podmiot doświadczył więcej rzeczywistości, niż potrafi znieść. A przecież ostrzegano nas od początku, aby nie ufać drozdom; wolno nam też odróżniać przedmiot od jego znaczenia. Niniejszy fragment na pewno nie daje podstaw, by wyjaśniać omawiane zdarzenie jedynie w odniesieniu do wiary chrześcijańskiej: nagłe wypełnienie sadzawki światłem nie jest adekwatnym dowodem (*Evidenz*) na chrześcijańskie doświadczenie mistyczne; większość aluzji można odczytywać także w kluczu religii wschodnich, podczas gdy najbardziej przekonujące odniesienie do symboliki chrześcijańskiej, czyli wzmianka o dzieciach nieba, jest aluzją literacką, kwestią symbolu, lecz nie intuicji. Mimo to, wydarzenia w ogrodzie różanym mogą być rodzajem doświadczenia religijnego, w tym sensie, że podmiot zostaje nakłoniony do ujrzenia zjawisk z innej perspektywy. Czy oznacza to, iż ma teraz przed sobą uprzednio dany świat jako korelat swej subiektywności, a więc że świat ten jest bogatszy i dziwniejszy, niż podmiot kiedykolwiek sobie wyobrażał? Czy też raczej jego podmiotowość została zakwestionowana poprzez kontrdoświadczenie, które kazało mu obrócić inny punkt widzenia? Gdybyśmy nawet mogli założyć, że podmiot ma pełną lub wypełniającą się intuicję „serca światła” [„heart of light”] w ogrodzie, nie obroniłoby to owej intuicji przed potoczną modyfikacją. To, co niegdyś wydawało się pewne, może z perspektywy czasu być uznane za częściową lub całkowitą

iluzję⁴⁴. Musiała oczywiście najpierw mieć miejsce percepcja, ażeby można ją poddać modyfikacji poprzez wypowiedzenie lub aluzję w późniejszym czasie, gdy wiersz powstawał. Przedmiotem percepcji mógł być zwykły promień słonecznego światła, którego ogląd także podlegał modyfikacjom co do jego treści i znaczenia, w taki sposób, że zwykłe zdarzenie nabrało znaczenia religijnego.

Spójrzmy zatem na ostatni fragment *Burnt Norton*, w którym „sноп słonecznego światła” zostaje ponownie przywołany. Oświeśla on te właśnie wersy, którym poświęciliśmy dotychczasowe rozważania:

The detail of the pattern is movement,
 As in the figure of the ten stairs.
 Desire itself is movement
 Not in itself desirable;
 Love is itself unmoving,
 Only the cause and end of movement,
 Timeless, and undesiring
 Except in the aspect of time
 Caught in the form of limitation
 Between un-being and being.
 Sudden in a shaft of sunlight
 Even while the dust moves
 There rises the hidden laughter
 Of children in the foliage
 Quick now, here, now, always –
 Ridiculous the waste sad time
 Stretching before and after.

[Szczegółem wzoru jest jedynie ruch,
 Tak jak w figurze o dziesięciu schodach.
 A pożądanie samo w sobie ruchem jest,
 Który niegodny jest jednak pragnienia;
 Miłość jest sama w sobie nieruchoma,
 Przyczyna tylko i cel ruchu,
 Ponadczasowa i bez pożądań,
 Jeżeli forma jej nie ogranicza
 W czasie –
 Pomiędzy niebytem a bytem.

⁴⁴ Zob. E. Husserl, *Phenomenological Psychology: Lectures, Summer Semester; 1925*, trans. J. Scanlon, Hague 1977, s. 141.

Nagle w snopie słonecznego światła,
 Kiedy jak iskry w górę leci pył,
 Odzywają się ukryte śmiechy
 Dzieci w listowiu
 – Szybko teraz, tutaj, teraz, zawsze –
 Śmieszny, jałowy, smutny czas
 Rozciągający się przedtem i potem].

Wróćmy do poczynionego przez Eliota rozróżnienia pomiędzy filozofią w języku filozofii a filozofią w języku poezji – można wręcz zastanawiać się, czy nie naśladuje on tutaj dziwacznej prozy niektórych modernistycznych filozofów (choć nie swojego ukochanego F. H. Bradleya). Filozof mógłby użyć trzykrotnie słowa „ruch” w krótkim fragmencie, przymuszony do tego koniecznością precyzji słownej w przedstawianiu argumentu; poeta, któremu bliski jest inny rodzaj precyzji, szukałby synonimów tego słowa. (To samo można powiedzieć o powtórzeniu słowa *presence* [„teraźniejszość” lub „obecność”] w początkowych wersach utworu). Końcowe wersy, w których temporalność zostaje opisana jako „śmieszna” [„ridiculous”], mogą stanowić krytyczny przyczynek do filozofii Bergsona – poprzez odrzucenie Bergsonowskiego rozumienia nieśmiertelności, o którym Eliot wcześniej wypowiadał się z rezerwą, utrzymując, iż „wzbudza obietnicę”, która ma w sobie coś z „bezwstydneho uwodzenia”⁴⁵. Według mej oceny, jednakże, w końcówce poematu wybrzmiewa raczej przekonanie o mniejszej wartości w stosunku do wieczności, która dała się poznać w ogrodzie różanym. Wyrażone tam zaufanie wobec osobnych chwil uniesienia Eliot przeniesie również do dalszych części *Kwartetów*.

Pierwsza wzmianka dotycząca wzoru [„pattern”] pojawia się, gdy podmiot opisuje swój pochód „w poważnym orszaku” [„in a formal pattern”], w towarzystwie istot zamieszkujących ogród, w kierunku szpaleru bukszpanów. Później mowa o wzorze w opisie pogoni ogarów za dzikiem w drugiej części poematu „Dzika i ogary w dole / Jak swój wzór ścigają w kole” [„Below, the boarhound and the boar

⁴⁵ Zob. T. S. Eliot, *A Prediction in Regard to Three English Authors: Writers Who, though Masters of Thought, Are Likewise Masters of Art*, „Vanity Fair” 1924, nr 22: 6, s. 29. Streszczam tutaj pogląd Jaina przedstawiony w jego studium *T. S. Eliot and American Philosophy*, s. 227.

/ Pursue their pattern as below”]. Na koniec pojęcie wzoru zostaje przywołane w części piątej, gdy czytamy, iż wzór jest przyczyną formalną, zgodnie z którą słowa lub muzyka mogą osiągnąć ciszę, dającą im „bezruch” [„words or music (...) reach / The stillness”]. Wzór oznacza zatem ruch, przynajmniej w tym wierszu Eliota, choć poeta odsyła nas zarazem do poematu św. Jana od Krzyża *Noc ciemna*:

Bezpieczna pośród ciemności,
Przez tajemnicze schody osłoniona,
O wzniosła szczęśliwości!
W mroki szczęśliwości,
Gdy chata moja była uciszona⁴⁶.

[A oscuras, y segura
Por la secreta escala disfrazada
— ¡Oh dichosa ventura! —
A oscuras y en celada,
Estando ya mi casa sosegada].

W swym komentarzu do tej strofy *Nocy ciemnej* św. Jan od Krzyża napisał, że tajemnicza drabina jest symbolem „ciemnej kontemplacji”, na szczyt której wiodą schody o dziesięciu stopniach. Pierwszy krok wzwyż czyni się poprzez miłość, będącą pragnieniem Bożej chwały, a wejście na ostatni stopień oznacza zjednoczenie duszy z Bogiem⁴⁷.

Wspinanie się po szczeblach tej drabiny wymaga samooczyszczenia z pomocą Bożej łaski, „ruchem jest, / Który niegodny jest jednak pragnienia” [„movement / Not in itself desirable”], wywołanym przez przynaglający gest samego Boga, który przedstawiony tu został zgodnie z założeniem teologii bytu doskonałego jako Nieporuszony Poruszyciel, istniejący poza czasem i nieodczuwający pragnień. Nie może być to jednak Bóg „pochwycony” w świecie zmysłów, ujęty poprzez czas i w czasie, pojmowany jako ten, który się staje, istnieje pomiędzy bytem i niebytem. Uprzywilejowaną

⁴⁶ Św. Jan od Krzyża, *Noc ciemna*, przeł. B. Smyrak, Kraków 2001, s. 21. Eliot naśladuje strofę św. Jana w czwartej części *East Coker*.

⁴⁷ Por. św. Jan od Krzyża, dz. cyt., rozdz. 17–20.

chwilą jest moment, gdy pył zostaje poruszony na misie z płatkami róży, w „sнопie światła” [„a shaft of sunlight”], gdy można usłyszeć „ukryte śmiechy / Dzieci w listowiu” [„the hidden laughter / Of children in the foliage”]. Ponownie zatem nic w tych obrazach nie wskazuje bezpośrednio na „doświadczenie mistyczne”; dzieci mogą być równie dobrze wytworem wyobraźni, mogą też być jedynie wywołanym w wyobraźni obrazem z przeszłości, co daje złudzenie wyzwolenia spod władzy czasu, tak jak w „miejscach czasu”, o których pisał Wordsworth w *Preludium* (1805; 1850); mogą wreszcie być czasem ocalonym od zapomnienia we fragmentach powieści Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* (1913–27). Jedynie teologiczne objaśnienie końcowych fragmentów poematu *Burnt Norton* pozwala odczytać obraz „snope światła” jako symbol ekstazy religijnej i to ekstazy pojętej w duchu religii chrześcijańskiej. *Burnt Norton* otwiera *quasi*-teologiczny wstęp i zamyka potężne teologiczne zakończenie; gdy docieramy do końca wiersza, jego podmiot rozumuje w kategoriach związków przyczynowo-skutkowych. Na początku wiersza ścisły związek pomiędzy przyczyną i skutkiem zdawał się odsuwać możliwość zbawienia. Wydawało się, że należy rozerwać ten węzeł, lecz pod koniec drugiej części zbawienie dokonuje się właśnie poprzez czas:

only in time can the moment in the rose-garden,
 The moment in the arbour where the rain beat,
 The moment in the draughty church at smokefall
 Be remembered; involved with past and future.
 Only through time time is conquered.

[Choć tylko w czasie – chwila w różanym ogrodzie,
 Chwila w altanie, gdy w liście bił deszcz,
 Chwila w kościele, gdy opadał dym,
 Mogą być pamiętane – wplątane w przeszłość i przyszłość
 Tylko przez czas – czas jest pokonany].

Pokonany, nie odkupiony: język staje się bardziej gwałtowny w drugiej części, a cytowane wersy dają się pogodzić z chrześcijańską ortodoksją, tylko jeżeli to Bóg pokonuje czas poprzez dar swojej łaski. Chwila w czasie i poza czasem wystarcza, by zatryumfować nad czasem, przezwyciężyć pozorną obecność przeszłości w terażniejszo-

ści i przeszłości, aby sprawić, byśmy stracili możliwość odkupienia. Tu znów poemat poddaje się nieubłaganej logice wiążącej skutek z przyczyną; jeśli istnieje jakiś uprzywilejowany moment w czasie, można uciec przed władzą czasu. Przekonanie to nie jest jednak wyrażone w całym poemacie; jego pierwsza część zdaje się podsuwać inne rozwiązania.

Po wprowadzającej medytacji na temat czasu przechodzimy do innego sposobu myślenia o naszej relacji wobec świata. Słyszymy opowieść o „innych echach”, które „mieszkają w ogrodzie”; słyszymy odpowiedź na „niesłyszaną” muzykę, której nikt nie zapowiadał, i to o wiele wcześniej, niż zrozumiemy, czym jest owa muzyka; widzimy róże, które wyglądają „jak kwiaty, które ktoś ogląda”: w ogrodzie skutek poprzedza przyczynę, a punktem kulminacyjnym jest seria zdarzeń, które zachodzą bez wyraźnej lub nazwanej przyczyny. Przechodzimy od ech do obecności oraz od wyglądu róż do boskiego oka, które wszystko widzi, aż po oświetloną słonecznym światłem sadzawkę, która wypełnia się z niewiadomego powodu. W ogrodzie Eliot żyje fenomenologicznie; jedynie poza nim rozumuje w kategoriach filozofii metafizycznej oraz teologii bytu doskonałego. Nie oznacza to wszakże, iż w ogrodzie cieszy się on przywilejem pełnych lub wypełniających się intuicji; jest również całkowicie prawdopodobne, że całe doświadczenie jest mu dane w pamięci albo jest halucynacją i dostępne są mu treści, a nie przedmioty, byty czy też inne formy fenomenalności. Później w *Czterech kwartetach* napotykamy wiele potocznych modyfikacji wydarzeń w ogrodzie, lecz żadna z nich nie jest tak afirmatywna, jak końcowe wersy *Burnt Norton*. Ma to miejsce zanim jeszcze poemat dobiega końca. W części piątej odnajdujemy zachętę, aby rozważyć możliwość:

that the end precedes the beginning,
And the end and the beginning were always there
Before the beginning and after the end,
And all is always now.

[że koniec poprzedza początek,
A koniec i początek zawsze były tutaj,
Przed początkiem, lecz także po końcu. I wszystko
Jest zawsze teraz].

Tu doświadczenie w ogrodzie różanym nie ogranicza się do powrotu do tego, „co jest zawsze teraz”, lecz jest opisane w języku św. Augustyna jako dotknięcie wieczności Boga sprzed Stworzenia⁴⁸. Mamy dostęp do wieczności poprzez czas, a wieczność – ów „bezruch” [„still point”] Miłości – jest raczej radością niż ciężarem; „teraźniejszość” [„present”] nie jest obarczona obecnością tak skamieniałą, by nie dała się odkupić.

W *East Coker* spotykamy kłamliwych starców i ostrzega się nas, że „wiedza narzuca wzór i przez to spacza” [„knowledge imposes a pattern, and falsifies”], co sugeruje, iż powinniśmy ufać myślom wynikającym z własnego doświadczenia, być może nawet nie powinniśmy ufać fragmentowi opisującemu różany ogród. Słyszymy także: „Musisz iść drogą, na której nie ma ekstazy” [„You must go by a way wherein there is no ecstasy”]⁴⁹. Zarówno w *East Coker*, jak i *Little Gidding* róże stają się językami czyścowego ognia. Moment intensywnego doznania zostaje wpisany w szerszy kontekst, a my otrzymujemy przestrożę, że „doświadczenie” oraz „znaczenie” nie spotykają się ze sobą. W *East Coker* podmiot mówi, że „zachwyt zdwojony echem” [„echoed ecstasy”] nie zostaje „utracony” [„lost”], lecz „wymaga” dopełnienia, wskazując na „udrękę / Narodzin i śmierci”. W *Dry Salvages* waga zdarzenia w ogrodzie różanym zostaje w nieznacznym stopniu umniejszona poprzez to, iż zdarzenie owo jest opisane jako „paroksyzm roztargnienia, zagubiony w sнопie światła” [„The distraction fit, lost in a shaft of sunlight”], a co więcej, wkłada się go pomiędzy rozliczne „napomknienia [...] tylko i domysły” [„hints and guesses”], podczas gdy reszta to „modlitwa, obrzęd, dyscyplina i działanie” [„prayer, observance, discipline, thought and action”]. Naprawdę liczy się nie uniesienie, lecz Wcielenie. Cztery kwartety rozwijają się stopniowo – odkrywają i interpretują epizod w ogrodzie różanym, splatają go z innymi motywami – a interpretacja ta zmierza raczej w kierunku osłabiania niż wzmacniania znaczenia tego, co się zdarzyło. „Aby pojąć / Punkt przecięcia z czasem / Bezczasowe – to zajęcie dla świętych” [„To apprehend / The point of intersection of the timeless / With time, is an occupation for

⁴⁸ Por. Augustyn, *Wyznania*, ks. XI, 13.

⁴⁹ Zob. rysunek św. Jana od Krzyża przedstawiający drogę na górę Karmel.

the saint”] mówi podmiot w *The Dry Salvages*, sugerując zarazem, że autor wiersza świętym nie jest⁵⁰.

* * *

Poemat *East Coker* podkreśla, że liczy się „Nie chwila olśnienia / – Izolowana, bez przedtem i potem, / Lecz całe życie płonące w każdej chwili” [„the intense moment / Isolated, with no before or after, / But a lifetime burning in every moment”]. Celem naszym jest wcielić w życie wzór płomiennych chwil, które są jak „nagła iluminacja” [„sudden illumination”] (*The Dry Salvages*). Ważne jest nie to, co zawiera się w życiu jednej osoby. Eliot pisze: „I nie tylko czas życia jednego człowieka, / Lecz starych głazów, których nie można odczytać” [„And not the lifetime of one man only / But of old stones that cannot be deciphered”], mając na myśli kamienne nagrobki na starym cmentarzu w *East Coker*. Nawet w tekście *Burnt Norton* zdarzenie w ogrodzie różanym nie jest wprost opisane jako doświadczenie mistyczne: przestrzega się nas przed możliwością ułudy. Przywołujemy w pamięci pierwszy epigraf z Heraklita: „τοῦ λόγου δὲ ἕντος ξυνοῦ ζῶουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν” [„Choć zasada istnienia wspólna jest dla wszystkich, wielu żyje tak, jakby mieli osobiste rozeznanie”]. O ile nasze odczytanie *Burnt Norton* skłania nas do przedłożenia chrześcijańskiego objawienia ponad wspólną wszystkim ludziom mądrość, o tyle lektura całości *Czterech kwartettów* może przeważać szalę na korzyść innej interpretacji: winniśmy podążać ścieżką zwykłego chrześcijaństwa, zamiast szukać nadzwyczajnych objawień lub prywatnych pociech duchowych. Mimo wielu wzmianek w poemacie mogących odnosić się do buddyizmu lub hinduizmu, w trakcie lektury coraz bardziej oczywiste staje się jego zatopienie w chrześcijaństwie, na przykład gdy napotykamy odniesienie do Zwiastowania lub Wcielenia (*The Dry Salvages*, w. 84, 215),

⁵⁰ Por. T. S. Eliot, *The Rock: A Pageant Play*, London 1934, s. 52. W piśmie F. H. Bradleya znajdziemy fragment, który mógł zainspirować Eliota: „Będzie wiele chwil, a wszystkie zjednoczone z Wiecznością, beczasową posiadaczką czasowych zdarzeń” [„There will be many times, all of which are at one in the Eternal — the possessor of temporal events and yet timeless”], *Appearance and Reality: A Metaphysical Essay*, 2nd edition, Oxford 1930, s. 189.

a potwierdzenie tego stanowi fakt, że droga, którą podążamy, prowadzi nas w końcu do *Little Gidding*. Z drugiej strony jednak jednym z motywów konsekwentnie rozwijanych w *Kwartetach* jest rosnąca podejrzliwość wobec samego doświadczenia. Dość wcześnie w *East Coker* słyszymy pełne znużenia wyznanie: „Jest, jak nam się wydaje / W najlepszym razie tylko przybliżona wartość / W wiedzy wynikłej z doświadczenia” [„There is, it seems to us, / At best, only a limited value / In the knowledge derived from experience”]. Indywidualne doświadczenie musi zostać podporządkowane tradycji.

Drugi epigraf, jak pamiętamy, brzmi: „ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡυτή” [„Droga w górę i droga w dół jest jedna i ta sama”]. W kontekście *Burnt Norton* fragment ów wskazuje na daleko idące utożsamienie tego, co w górze, tego, co na dole, pomiędzy niezmiernym i małym; albowiem choć przestrzeń kosmiczna jest od nas nieskończenie oddalona, to przecież w niej uczestniczymy. Kiedy kończymy lekturę *Czterech kwartetów*, nasuwa się nam także refleksja, że droga do Boga jest drogą nieskończonej pokory. Gdy czytamy w *Dry Salvages*, że droga w górę jest drogą w dół, droga przed siebie – drogą wstecz [„the way up is the way down, the way forward is the way back”], to zarazem odbieramy przynaglenie, wypowiedziane bardziej w duchu Kryszny niż Chrystusa: „rozważcie przyszłość i przeszłość w skali jednakowej” [„consider the future / And the past with an equal mind”], tak jakby „wszystko” działo się „zawsze teraz” [„all is always now”] (*Burnt Norton*). Nie wznosimy się do Boga własną przedsiębiorczością, przewodnicząc na przykład nieskończonym spotkaniom, lecz zostajemy odkupieni, jak mówi poeta w *Little Gidding*, przywołując słowa Juliany z Norwich, wtedy, „Gdy się motyw podda oczyszczeniu / Na podglebiu próśb naszych błagalnych” [„the purification of the motive / In the ground of our beseeching”]. W czternastu wizjach (tak jak je opisano w pełnej wersji tekstu) słyszymy słowa Jezusa skierowane do Juliany: „Ja jestem podglebiem próśb waszych” [„I am grounde of thy beseking”], co znaczy, że sam Bóg jest ostoją modlitwy⁵¹. Zdanie to w jakimś sensie nawiązuje do problemu poruszonego w początkowym fragmencie *Burnt Norton*, a dotyczącego wątpliwej motywacji leżącej u podło-

⁵¹ *The Writings of Julian of Norwich*, ed. N. Watson i J. Jenkins, University Park 2006, s. 249.

za naszej wyprawy do różanego ogrodu, czyli podążania za „łudzeniem drozda” [„deception of the thrush”], które tam nas prowadziło. W życiu poświęconym Bogu nie chodzi o pełnię intuicji, jaka jest dostępna w tym ogrodzie, (o ile jest ona dostępna), lecz o oczyszczenie motywacji, wynikające ze świadomości, że wszystkim pisany jest ten sam „wstyd / Motywów ujawnionych późno i świadomość, / Czynów popełnionych źle i z krzywdą innych, / Które podjąłeś dla ćwiczenia cnoty” [„the shame / Of motives late revealed, and the awareness / Of things ill done and done to others' harm / Which once you took for exercise of virtue”].

Ostatnią lekcją *Czterech kwartetów* może być religijne znaczenie jakiejś formy redukcji. W redukcji fenomenologicznej spojrzenie ulega nawróceniu, tak iż rozpoznajemy, że fenomeny mieszczą się w horyzontach naszej intencjonalności. Ten rodzaj redukcji nie odbywa się tylko raz, lecz trwa – jeśli jesteśmy w naszym życiu uważni – przez cały czas. Jednakże *Cztery kwartety* wzywają nas także do tego, abyśmy uznali, iż „podglebie naszych próśb” może również ograniczać nas, w jednym przypadku lub wiele razy. Nie można go uwidocznić, usensownić w zwyczajny sposób, nie możemy zatem nad nim zapanować; możemy jednak uznać, iż fenomen Boskiego objawienia, którego punktem kulminacyjnym jest Wcielenie, wypełniający horyzont naszej intencjonalności, prowadzi bardziej do zniechęcenia (a przeto także pokory) niż do poczucia bycia wywyższonym lub do uniesienia⁵². Prowadzi on nas nie tyle do odkrycia samych siebie, skoncentrowanych na naszym intelekcie, woli lub świadomości, ile do tego, co objawione, czyli do boskiej Miłości, która „nieznanym jest Imieniem” [„the unfamiliar name”] (*Little Gidding*). Powiemy zatem, iż poeta doświadcza przemiany spowodowanej Boską miłością: Bóg znosi podziały pomiędzy realnym a idealnym, rzeczywistym a wyobrażonym, rzeczywistym a możliwym w odpowiedzi na wysiłek oczyszczenia motywów naszych codziennych działań. Wszystkie te rozróżnienia zostają zastąpione i włączone w inny wzór, gdy ćwiczymy pokorę w obliczu Miłości.

⁵² Zob. J.-L. Marion, *Being Given: Towards a Phenomenology of Givenness*, trans. J. L. Kosky, Stanford 2002, §§ 21–22. (Polskie wydanie: *Będąc danym: esej z fenomenologii donacji*, przeł. i wstęp W. Starzyński, Warszawa 2007).

Wszystko to zostało powiedziane w poezji, lecz przecież „poezja nie ma znaczenia” [„The poetry does not matter”] (*East Coker*) sama z siebie: jako ornament lub „udoskonalony język”. Mimo to nabiera znaczenia, o ile wskazuje na Boga, który jako jedyny władny jest poprowadzić nas ku nam samym w Nim. (Eliot mógł mieć na myśli poezję *Boskiej komedii*). Jeśliby wejrzeć głębiej w tę sentencję, stanowiłaby ona poważny problem dla Eliota, ponieważ użycie słowa naznaczone potęgą wyobraźni otwiera *quasi*-temporalność, która współzawodniczy z wagą, jaką przywiązujemy do boskiej zdolności pokonywania czasu. Poza tym poezja może być spokrewniona z pieśnią drozda. Tak więc Eliot umniejsza wagę poezji w nadziei, że pokora doprowadzi go do „człowieczeństwa” w Bogu. Z drugiej wszak strony, nie ulega wątpliwości, iż echo słów poety „trwa” w umyśle naszym (*Burnt Norton*) właśnie dlatego, że jest to wyrafinowana poezja. Poemat żyje w przestrzeni, która otwiera się pomiędzy twierdzeniem, że poezja pozbawiona jest znaczenia, a nadzieją, iż echo jej słów trwa w naszych umysłach. Najważniejsze jest to, że środki poetyckiego wyrazu nie mają przesłonić myśli poematu. Ruch, który nazwałem kontrredukcją wydaje się najtrudniejszy spośród wszystkich redukcji w całym repertuarze fenomenologii, nieważne, czy jest się poetą, czy nie, albowiem, jak uczy nas *Little Gidding* – a musimy uwzględnić pedagogiczny aspekt *Kwartetów* – prowadzi do „warunk[u] całkowitej prostoty / (Kosztującej nie mniej niż wszystko)” [„A condition of complete simplicity / (Costing not less than everything)”. Stawką jest zatem wszystko: nasze poczucie samorozwoju, nasze nadzieje na przyszłość, żal z powodu przeszłości, wszystko to trzeba odłożyć na bok, jeśli mamy żyć uważnie teraz, w obecnej chwili, i mieć udział w Boskiej prostocie. Juliana ujrzała, że dla Boga upadek Adama i Odkupienie, które daje Chrystus, są jednym; dlatego naucza ona: „pełnią radości jest oglądać Boga we wszystkim” [„the fulhed of joy is to beholde God in alle”]⁵³. Eliot tymczasem dociera do zrozumienia, że „koniec i początek zawsze były tutaj, / Przed początkiem, lecz także po końcu i wszystko / Jest zawsze teraz” [„the end and the beginning were always there / Before the beginning and after the end. And all is always now”] (*Burnt Norton*). To, co „zawsze obecne” [„which is always present”], nie jest zwyczajną strzałką czasu (jak kursor na

⁵³ *The Writings of Julian of Norwich*, dz. cyt., ch. 51, s. 229.

ekranie komputera), zwykłym „teraz”, lecz jest wszystkim. Osiągając zrozumienie tej prawdy, wyzwalamy się z więzów czasu, który daje się odkupić, choć nie można go uwolnić od „modlitwy, obrzędu, dyscypliny i działania” [„prayer, observance, discipline, thought and action”] (*The Dry Salvages*). Nie dotarliśmy jeszcze bowiem do końca czasów, gdy „Gdy języki płomieni splecą się / W węzeł ognistej korony / A ogień i róża staną się jednym” [„When the tongues of flame are in-folded / Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one”] (*Little Gidding*).

Przełożyła Małgorzata Grzegorzewska

Jacek Gutorow
Uniwersytet Opolski

SŁOWA PRZECIWI SŁOWOM

CZTERY KWARTETY I PORAŻKA POEZJI¹

W *Czterech kwartetach*, rozległym poemacie napisanym przez starszejącego się poetę, przetykanym różami i innymi motywami roślinnymi, sunącym wolno niczym szeroko rozlana rzeka, język raz po raz powstrzymuje nurt sensu i nieruchomieje, tworząc rozlewiska stojącej wody, *luminosum* z nieruchomą, jakby martwą taflą. Mogłoby się wydawać, że mamy do czynienia z potężnym, dobrze rozkrzewionym i rozgałęzionym organizmem, z gniazdami uwitymi w gałęziach, z ciepłym wiatrem wypełniającym zieloną koronę i sokami biegnącymi od korzenia po szczyt, krążącymi jak znaczenia słów, powoli i z życiodajną energią. Ale w zaułkach wierszy, ich nagłych niejednoznacznościach i świadomie zaplanowanych zwrotach, zagnieżdżony jest cień, negatywna siła wypierająca sensy i zagarniająca mowę, coś w rodzaju wirusa rozkładającego życie na czynniki pierwsze i niepozwalającego na ponowne złożenie, a jeśli już, to w ironicznej postaci języka pozbawionego energii, przemawiającego do nas siłą bezwładu, na jałowym biegu. O tej ironii, o tym cieniu zalegającym na połaci poematu, warto może coś powiedzieć.

Kwartety odczytywane są czasami jako artystyczne i intelektualne zwieńczenie dzieła poetyckiego T. S. Eliota – podsumowanie drogi twórczej, tudzież podliczenie i zamknięcie wątków, które pojawiały

¹ Przekład tego artykułu pt. *Words Against Words. Four Quartets and the Failure of Poetry* (przeł. J. Ward) ukazał się w: *Breaking the Silence. Poetry and the Kenotic Word*, ed. M. Grzegorzewska, J. Ward and Mark S. Burrows, Frankfurt am Mein 2015.

się wcześniej, teraz zaś zostały zebrane, przebrane i doprowadzone do stanu ostatecznych konkluzji. Niektórzy mają *Kwartety* za jeden z najważniejszych poematów XX wieku, interpretując go jako rozwinięcie wielu wcześniejszych tradycji i konwencji poetyckich, nie tylko tych związanych z historią anglosaskiego modernizmu. David Perkins widzi w nim „kulminację dwudziestowiecznego symbolizmu” i nie jest to bynajmniej odosobniona opinia zachwyconego czytelnika². Nawet najbardziej sceptyczni krytycy zgadzają się, że mamy do czynienia z dziełem paradygmatycznym, świadomie i w umiejętny sposób zbierającym wątki przewijające się w europejskiej i amerykańskiej poezji pierwszej połowy XX wieku.

Teza o kulminacyjnym wymiarze poematu nasuwa się ponieważ sama. Pamiętajmy, że *Kwartety* to w zasadzie ostatni utwór poetycki anglo-amerykańskiego pisarza. Jak wiadomo, po publikacji poematu w 1943 roku pięćdziesięcioletni Eliot świadomie zaprzestał pisania wierszy (pomińmy kilka okazjonalnych tekstów). Niewiele jest twórców, którzy w dojrzałym wieku wyrzekli się swojej sztuki; jeszcze mniej takich, którzy wytrwali w postanowieniu. Tymczasem anglo-amerykański poeta z godną podziwu konsekwencją opierał się pokusie powtórzenia, kontynuacji czy zainicjowania czegoś w rodzaju Eliotowskiego „późnego stylu” (a *Kwartety* były obietnicą olśniewającego stylu późnego). Tak jakby niczego więcej nie dało się już w tym trybie powiedzieć.

Kwartety tworzą zamknięty i w dużej mierze samowystarczalny system przeplatających się i wzajemnie oświetlających wątków, które powracają w kolejnych częściach niczym powtarzane i rozbudowywane motywy symfonii bądź sonaty. Większość krytyków zwracała uwagę na muzyczną retorykę dzieła, tkwiący w nim wariacyjny potencjał, wreszcie refreniczny charakter wielu fragmentów. Ale Eliotowi chodziło o coś więcej. Wiadomo, że pisząc poemat, odwoływał się do ostatnich kwartetów smyczkowych Beethovena. Odniesienie nader znaczące, jeśli pamiętać, że momentem najbardziej w tych utworach istotnym jest silny imperatyw wyczerpania konwencji. Bardzo podobnie w Eliotowskich *Kwartetach*. Struktura tego poematu oparta jest na schematach czwórkowych (cztery żywioły,

² D. Perkins, *A History of Modern Poetry: Modernism and After*, Cambridge MA 1987, s. 27.

cztery pory roku, cztery miejsca), przewijających się i przemnożonych w czterech kolejnych częściach, co daje wyraźny efekt kombinatorycznego zamknięcia rachunku. Konwencja została doprowadzona do końca i nie pozostawia miejsca na najmniejszy margines niedopowiedzenia, niczym fuga, w której przeplatające się wątki wybrzmiewają w sposób konieczny, wynikający z reguł kontrapunktu³. Ostatni akord jest czymś więcej niż finałem kompozycji. Jest jej naturalnym zamknięciem, a właściwie momentem wyczerpania tkwiących w niej możliwości wariacyjnych.

Początek *Burnt Norton* daje dobry wgląd w kombinatoryczne możliwości tkwiące w przyjętej przez Eliota poetyce powtórzeń, nieznacznych przesunięć i przetworzeń sensu, które bardzo szybko stają się częścią lirycznego *perpetuum mobile* (przytaczam przykład Krzysztofa Boczkowskiego):

Czas przeszły i obecny czas
Oba obecne są chyba w przyszłości,
A przyszłość jest zawarta w przeszłym czasie.
Jeśli czas cały jest wiecznie obecny,
To cały czas jest nie do odkupienia.
To, co być mogło, jest abstrakcją,
Stale trwającą możliwością
Tylko w świecie rozważań.
To, co być mogło i to, co było,
Wskazują jeden kres, co zawsze jest obecny⁴.

W tak spekulatywnym równaniu każde słowo może nabrać przeciwnych znaczeń. Czas przeszły i przyszły są skutecznie zneutralizowane na rzecz czasu wiecznie teraźniejszego, ten zaś wyznacza „jeden kres, co zawsze jest obecny” [„one end which is always present”]. Dodajmy, że tutaj właściwie można by zakończyć lekturę utworu. Po co ponownie ją rozgrzebywać, mnożyć i dzielić sensy, które i tak, zgodnie z proroctwem poematu, schodzą się na końcu ję-

³ O tym wymiarze Eliotowskich *Kwartetów* pisało wielu krytyków. Dobrym wprowadzeniem w kompozycyjne niuansy utworu jest książka K. P. Kramera *Redeeming Time. T. S. Eliot's „Four Quartets”*, Plymouth 2007.

⁴ T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, przeł., wprowadzenie i komentarz K. Boczkowski, Kraków 2001, s. 141.

zyka? Dziesięciowersowa uwertura pierwszego kwartetu jest niczym samospełniające się proroctwo: *Kwartety* neutralizują sens własnego przesłania. Nie wprost i nie w sposób oczywisty, ale jednak.

Świadomość zamknięcia poetyckiego dyskursu wyczuwalna jest też w ostatnich liniijkach ostatniego kwartetu:

I wszystko będzie dobrze i
 Wszelkie sprawy ułożą się dobrze
 Gdy języki płomienia splotą się
 W koronowany węzeł ognia,
 A ogień i róża staną się jednym⁵.

Poeta splata języki i symbole, aby osiągnąć retoryczną kulminację w słowie „jedno”, wypowiedzianym mocno i wyraźnie, znaczącym sens, który ociera się o tautologię: kończący *Kwartety* obraz róży i płomieni to właściwie zamknięcie i zniesienie języka, rozwiązanie poematu, tracącego w tym momencie, po kropce i przed bielą pustej kartki, rację własnego bytu.

Mamy wreszcie w poemacie (a konkretnie w *East Coker*) zrównanie początku i końca: „w moim początku jest mój kres [...] w mym kresie jest mój początek”, każące nam traktować poemat jak jedną przedłużoną frazę, której sensem jest właśnie owo przedłużenie i ujednolicenie, neutralizacja tego wszystkiego, co tymczasowe, przypadkowe i poszczególne⁶. Napięcia poszczególnych odcinków i dynamika fragmentów podporządkowane są dryfującej wizji, której, jak domyślamy się w trakcie lektury kolejnych kwartetów, niepodobna wyartykułować ani nawet wyraźnie umiejscowić. Jeden z bardziej charakterystycznych efektów pojawiających się przy czytaniu *Kwartetów* polega na tym, że splecione przeciwieństwa nie ulegają zniesieniu w imię jakiegoś *tertium quid*. Rozwiązaniem splotu jest przesunięcie całego pola semantycznego w taki sposób, że język okazuje się niepotrzebny i nieadekwatny.

Lyndall Gordon interpretuje *Kwartety* w kontekście purytańskiego ideału „doskonałego życia” i wskazuje, jak ważne dla Eliota były wzorce zaczerpnięte z siedemnastowiecznych i osiemnastowiecz-

⁵ Tamże, s. 169.

⁶ W cudzysłowach umieszczone są pierwsze i ostatnie słowa kwartetu. Podaję przekład Boczkowskiego, dz. cyt., s. 147 i 153.

nych zbiorów kazań i narracji autobiograficznych⁷. *Cztery kwartety* miały być w zamyśle nie tylko modlitwą i wyznaniem wiary, lecz również – a może przede wszystkim – zapisem egzystencji spełnionej bądź dążącej do spełnienia, układającej się w równanie pozbawione niewiadomych, skomponowane w przejrzysty, jasny sposób, nasuwający myśl o zasadach kontrapunktu. Poemat ma charakter medytacji, w której wszystko, co najistotniejsze, jest antycypowane i zaplanowane. Nie ma miejsca na przypadek. Zamiast tego jest idea uporządkowanego życia, które daje się ująć jednym gestem, zatrzymać w jednym kadrze, opasać językiem jak palisadą. Wyczuwalna w *Kwartetach* „pasja porządku” nasuwa skojarzenia ze Stevenssem i jego „rage for order” – u Eliota też mamy słabość do symetrii, wyraźnych konturów, przetworzeń i wariacji, zamykającej kody i finalnego akordu. Różnica pomiędzy Stevenssem a Eliotem polega na tym, że dla tego pierwszego piękna, wykończona kompozycja jest artefaktem, który można beznamiętnie podziwiać i dołączyć do kolekcji podobnych eksponatów, podczas gdy dla autora *Środy popielcowej* zaokrąglenie i finalizacja dzieła dokonują się nie w imię piękna, lecz w imię własnej egzystencji – zamknięcie poematu jest równoznaczne ze spełnieniem życia⁸. Pomyślmy, jaką wagę musiało mieć dla Eliota zakończenie ostatniego poematu. Nie można wykluczyć, że *Kwartety* składają się na testament poety, precyzyjnie konstruowany dokument, w którym nic nie jest zdane na przypadek, natomiast wszystko zamyka się w idei dobrze przeżytego, konsekwentnie przemyślanego i rozegranego życia.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że czytelnicze wrażenie jednorodności i kompletności *Czterech kwartetów* nie do końca pokrywa się z intencjami, które przyświecały poecie w trakcie komponowania i pisania poszczególnych części poematu. Gdy rozpoczynał pracę nad pierwszym utworem (*Burnt Norton*), Eliot nie miał wizji cało-

⁷ L. Gordon, *T. S. Eliot. An Imperfect Life*, London 1998, s. 339.

⁸ Choć i w *Kwartetach* pojawia się na chwilę „moment artefaktu” – myślę tu o obrazie chińskiego dzbana w piątej części *Burnt Norton*: „Tylko forma, wzór / Może sprawić, że słowo, muzyka osiągną / Spokoju, jak osiągnąć może chiński dzban, / Który w ruchu bez przerwy stoi nieruchomo” (przekład Cz. Miłosza w: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, przeł. K. Boczkowski i in., wybór i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1990, BN II, 230, s. 228).

ści. Co więcej, pisał w przekonaniu, że – jak to ujęła Wanda Rulewicz w pamiętnym wstępie do *Wyboru poezji* z 1990 roku – utwór ten „stanowi kulminację czystej poezji” i jest w zamierzeniu tekstem „wyczerpującym możliwość dalszego uprawiania twórczości poetyckiej”⁹. Polska badaczka nie podaje źródła tych słów, brzmia one jednak jak najbardziej w duchu późnego Eliota. Mamy do czynienia z cierpliwym zapisem wyczerpywania się możliwości języka i otwierania na obrazy, których istota wydaje się tkwić poza mową.

Odnotujmy, że *Burnt Norton* wyraźnie nawiązuje do idei, obrazów, tudzież chwytów retorycznych charakteryzujących napisany dwa lata wcześniej (w 1934 roku) cykl *Chóry z „Opoki”* (*Choruses from „The Rock”*). Oto początek pierwszego chóru:

Orzeł szybuje u zenitu niebios,
 Myśliwy z psami biegnie po swym kręgu.
 O niezmiennie obroty gwiezdnych konstelacji,
 O niezmiennie powroty tych samych pór roku,
 O świecie wiosny i jesieni, narodzin i śmierci!
 Cykl nieskończony idei i czynu,
 Nieskończona wynalazczość, nieskończone próby
 Tworzą kunszt ruchu, ale nie spoczynku;
 Kunszt mowy, ale nie milczenia;
 Kunszt słów, lecz nieznamość Słowa¹⁰.

Ta dziesięciolinijkowa introdukcja streszcza ideę całego utworu, wyznacza jego retoryczną tonację, zadzierzga charakterystyczny rytm zdania i wersu, buduje wielowymiarową przestrzeń powtórzonych obrazów i wariacji frazeologicznych. Stanowi też wyraźną antycypację *Burnt Norton*. Ta sama szerokość frazy, ten sam spłot poetyki wzniosłości i medytacyjnego nurtu poetyckiej opowieści, to samo przekonanie o powolnym i nieubłaganym wyczerpywaniu się możliwości językowej artykulacji. Podobieństwa, moim zdaniem, są na tyle wyraźne, że pierwszy kwartet dałoby się potraktować jako pendant do *Chórów*, dalszy ciąg tej samej sekwencji lirycznej. Trudno go uznać za pierwszy fragment większej całości. W opublikowanym

⁹ W. Rulewicz, *Wstęp*, [do:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. LXXXVIII.

¹⁰ Za wydaniem: T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł., komentarze i przypisy A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 181.

w 1936 roku zbiorze *Collected Poems 1909–1935* umieszczony zresztą został przez Eliota na samym końcu. Gest znaczący tym bardziej, że pamiętamy, jak wiele się w tym utworze mówi o wygaśnięciu pożądania i kresie wyobraźni. *Burnt Norton* miał być ostatnim ważnym wierszem. O żadnym dużym cyklu poetyckim wtedy, pod koniec lat trzydziestych, nie było mowy.

Również *East Coker* powstawał pierwotnie jako osobny utwór, a drugim kwartetem stał się dopiero po pewnym czasie. W wypowiedzi udzielonej w listopadzie 1953 roku pismu „New York Times Book Review” (jedna z niewielu autotematycznych konstatacji dotyczących poematu) poeta podkreślał, że pracę nad poematem rozpoczął pod wpływem wydarzeń zewnętrznych, związanych z wybuchem drugiej wojny światowej¹¹. Zwrócił też uwagę na fakt, że *East Coker* pisany był zaraz po skończeniu *Zjazdu rodzinnego*. Przypomina to okoliczności powstania *Burnt Norton* (rozpoczętego zaraz po ukończeniu sztuki *Mord w katedrze*) i może nasuwać przypuszczenie, że wyraziła retoryka *Czterech kwartetów* zawdzięcza co nieco konwencji dramatycznej z jej naciskiem na sceniczność wypowiedzi i rolę gestów aktorskich (elementy te można, jak sądzę, odnaleźć w otwierającej pierwszy kwartet scenie w ogrodzie różanym, scenie z perfekcyjnie obliczoną dramaturgią i płynnie następującymi po sobie epizodami). Tak czy inaczej, *East Coker* nie miał dla Eliota charakteru poetyckiej kontynuacji czegokolwiek i jest to zauważalne w poszczególnych wierszach składających się na poemat. O ile *Burnt Norton* jest poetycką medytacją opartą na motywach wspomnień z dzieciństwa i rozwijającą się z logiką, która przypomina Proustowską logikę pamięci mimowolnej, o tyle *East Coker* jest zbiorem wierszy mówiących o czasie obecnym; główny wysiłek polega tu na stworzeniu poezji uwspółcześnionej i zaangażowanej w bieżące wydarzenia.

Dopiero w trakcie pisania wierszy wchodzących w skład *East Coker* Eliot zdecydował się na formę dużego, wieloczęściowego poematu. Następnie dość szybko skomponował brakujące dwa kwartety: *The Dry Salvages* i *Little Gidding*. Zdaniem wielu krytyków tempo,

¹¹ T. S. Eliot, *The Genesis of “Four Quartets”*, [w:] T. S. Eliot’s „*Four Quartets*”. *A Casebook*, ed. B. Bergonzi, Bristol 1969, s. 23. Wypowiedź Eliota pojawiła się pierwotnie w „New York Times Book Review”, 29 listopada 1953 roku.

jakie sobie narzucił, nie pozostało bez wpływu na jakość poezji. *The Dry Salvages* zostało opatrzone nader krytycznym komentarzem choćby przez Donalda Davie, wskazującego na pojawiające się w poemacie efekty autoparodii¹². Z kolei w ostatnim kwartecie dominuje nieco deklaratywna w tonie retoryka domykania najważniejszych wątków, wyczerpywania tkwiącego w nich potencjału wariacyjnego i kojarzenia poszczególnych symboli. Trudno oprzeć się wrażeniu, że *Little Gidding* staje się bardziej czytelny dopiero w kontekście poprzednich części cyklu. Na przykład pojawiający się w trzeciej części utworu obraz „widma Róży” [„spectre of a Rose”] nabiera bardziej wyrazistego znaczenia, jeśli odnieść go do kwietnej symboliki z pierwszego kwartetu. Poetyka zamknięcia odzywa się w niektórych fragmentach cyklu równie donośnie, co jego symboliczne przesłanie. W ostatnim kwartecie symbole składają się w pewną całość, ta ostatnia zyskuje jednak własne, naddane znaczenie, które bez wątpienia kształtuje nasze rozumienie symboliki *Kwartetów*. Powstaje tautologiczny obieg znaków, metafor i symboli, sam będący osobną narracją o domykaniu się konturów i finalizacji otwartych wcześniej wątków i motywów. Dziwny, nieco hipnotyczny taniec, który powinien dawać czytelnikowi do myślenia.

Z tak zarysowaną koncepcją wielkiego nowoczesnego poematu, który wyczerpuje swój potencjał i podważa prawomocność własnych narracji, związany jest chwyt zwrotnej referencjalności. To bardzo istotny wymiar *Kwartetów*. Co więcej, jest to moment świadomie przez anglo-amerykańskiego poetę podjęty i rozwijany. Wydaje się przecieź, że Eliot nie wziął pod uwagę ostatecznych konsekwencji wynikających z dekonstruktywnej siły bezwładu, jaka towarzyszy tego rodzaju autodemaskacyjnym gestom. Bez oporów kojarzy obrazy i symbole i nie zauważa przy tym dysonansu, jaki pojawia się na styku intencji i retoryki. Pęknięcie to jest albo nieuświadomione, albo skutecznie zamaskowane. Trudno je jednak przeoczyć. Powraca w kolejnych lekturach jako widmo, którego nie można oswoić przy pomocy analogii i które nicuje język *Kwartetów*.

Jednym z ważniejszych tematów przewijających się przez jego poszczególne części jest imperatyw demistyfikacji języka. Eliotowi za-

¹² D. Davie, *T. S. Eliot: The End of an Era*, [w:] *T. S. Eliot's Four Quartets...*, dz. cyt., s. 153–167.

leżało na poezji wyrzekającej się słów i przemawiającej do czytelnika w sposób możliwie bezpośredni i absolutny – nie przy pomocy słownika i kodów, lecz na poziomie dźwięków i rytmicznej organizacji wersów, które traktowane są przez poetę jak motywy w kompozycji muzycznej. Stąd nacisk na rytmiczność poetyckiej mowy i powtarzalność pewnych fraz i obrazów, które w kolejnych fragmentach ulegają wariacyjnemu przetworzeniu. Ale nie chodziło tylko o melodię sensu czy jakości eufoniczne. Gdyby Eliot ograniczył się do idei „muzyczności poezji”, byłby jednym z wielu poetów kojarzonych z popularnymi na przełomie wieków prądami estetyzującymi i dekadensckimi. Intencje twórcy *Kwartetów* były inne. Można nawet powiedzieć, że na dłuższą metę skierowane były przeciwko postulatam nakazującym pisanie wierszy melodyjnych i dźwięcznych, czerpiących siłę z eufonicznego potencjału języka. Raz jeszcze wypada wspomnieć o ostatnich kwartetach smyczkowych Beethovena. W jednym z niepublikowanych wykładów z 1933 (bądź 1943) roku Eliot notował:

pisać wiersze, które byłyby całkowicie poezją nie zawierającą w sobie nic poetycznego i stojącą całkowicie nago [...] lub poezję tak przejrzystą, że czytając ją, bylibyśmy pochłonięci tym, co wiersz ukazuje, a nie samym wierszem; taka poezja wydaje się warta próby. Wyjść poza poezję, tak jak Beethoven w swych ostatnich dziełach dążył do wyjścia poza muzykę¹³.

Słowa te mogłyby sugerować, że chodzi wyłącznie o zakwestionowanie pewnej konwencji poetyckiej, wszak mowa jest o porzuceniu wiersza. Lektura całego poematu dowodzi jednak, że Beethovenowski imperatyw wyjścia „poza muzykę” rozumiany był przez Eliota w sposób o wiele bardziej radykalny – jako wyjście poza wyraz, ekspresję, artykulację. Podejrzenie pada w *Kwartetach* na język w ogóle. I jest to podejrzenie graniczące z pewnością. Oto mowa poetycka jest ułomna i niewystarczająca nie tylko dlatego, że jest związana pewną konwencją, ale przede wszystkim dlatego, że ułomny jest sam język.

¹³ Słowa pojawiają się w komentarzu Krzysztofa Boczkowskiego i pochodzą (jak informuje Boczkowski za Ronalдем Bushem) z niepublikowanego odczytu z 1933 (adres bibliograficzny w przypisie) bądź 1943 (tekst główny komentarza) roku. Zob. T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, dz. cyt., s. 243 i przypis na s. 271.

Eliot zwraca w kilku miejscach uwagę na osobisty kontekst *Kwartetów*. Wypowiedź najbardziej pod tym względem znaczącą i przybierającą formę rozrachunku z własną przeszłością odnajdziemy w piątej części *East Coker*, gdzie dwudziestolecie międzywojenne („*l'entre deux guerres*”) przybiera formę podstawowego dla poematu historycznego układu współrzędnych. Układ jest znaczący i ma charakter z jednej strony autobiograficzny (koniec pierwszej wojny światowej zbiega się z publikacją pierwszych ważnych wierszy Eliota), z drugiej zaś odwołuje się do pewnego wycinka rozwoju dwudziestowiecznej poezji europejskiej. Eliot niedwuznacznie pisze o porażce (przekład Adama Pomorskiego):

Oto więc jestem, na połowie drogi, po latach dwudziestu –
Latach na ogół straconych, latach *l'entre deux guerres* –
Próbuję uczyć się użycia wyrazów, a każda próba
To zaczynanie od nowa i nowy rodzaj porażki –
Jako że uczymy się akurat najodpowiedniejsze słowo
Dawać rzeczy, o której nie ma już mowy, lub w sposób,
W jaki nikt już nieskłonny jest o niej mówić¹⁴.

Słowa te warto umieścić w kontekście innego fragmentu *East Coker*, znacznie, jak sądzę, istotniejszego, może nawet kluczowego dla niniejszych rozważań. Oto po przepięknym opisie otwierającym drugą część poematu Eliot niespodziewanie wtrąca (tym razem w spolszczeniu Boczkowskiego):

Tak to ująłem – niezbyt zadowolająco:
Studium opisowe w wyświechtanym poetycznym stylu,
Który nas wikła w nieznośne zmagania
Ze słowami i z sensem. Poezja tu się nie liczy¹⁵.

Krótkie zdanie kończące ten passus (w oryginale „the poetry does not matter”) to jedna z tych konstatacji, które podważają sens całego wywodu. Nie tak łatwo ją zresztą przełożyć na polski. Ani przytoczone powyżej rozwiązanie Boczkowskiego, ani zaproponowane kil-

¹⁴ Cyt. za wydaniem: T. S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, dz. cyt., s. 291.

¹⁵ T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, dz. cyt., s. 149.

ka lat temu rozwiązanie Adama Pomorskiego („Mniejsza o poezję”), nie są w pełni zadowalające. Być może najwierniej słowa poety oddał Jerzy Niemojowski, który zaproponował formułę neutralną: „poezja nie ma znaczenia”¹⁶. Przekłady pomijają ukonkretniający zabieg Eliota, który zdaje się wskazywać, że chodzi o „tę” poezję [„the poetry”], a zatem liryczną konwencję charakteryzującą wcześniejszy opisowy fragment, i dokonują swego rodzaju uniwersalizacji i esencjalizacji aktu poetyckiego w ogóle. Ale czy rzeczywiście można mówić o translatorskim przekłamaniu? Sądzę, że czytelnicy znający tekst angielski skłonni byłiby zgodzić się z rozwiązaniami zaproponowanymi przez polskich tłumaczy. Eliotowskie „the poetry” nie jest wcale takie jednoznaczne, może się bowiem równie dobrze odnosić do całego kwartetu, całego cyklu, a nawet całej twórczości, i to niekoniecznie twórczości jednego poety. Demistyfikacja konkretnej wypowiedzi poetyckiej zbiega się wszak z demistyfikacją języka lirycznego w ogóle. Kiedy w tym samym fragmencie Eliot pisze o „porażce”, to wprawia w ruch ten sam mechanizm niejednoznaczności: porażką są konkretne wypowiedzi artystyczne (które nie oddały sprawiedliwości swoim czasom, intencjom artysty *etc.*), ale porażką jest też sztuka, czy raczej jej idiom. To, co stanowi istotę poezji – język – okazuje się jej przekleństwem.

Swoją drogą, negatywny stosunek do skonwencjonalizowanego języka łączy Eliota z Heideggerem, który w latach dwudziestych XX wieku pisał o „gadaninie” (*Gerede*) i podawał w wątpliwość tradycyjny język zachodniej filozofii, która w swym poplatońskim, metafizycznym wydaniu miała zapomnieć o Byciu (*Sein*). Wrzucony w świat, pozbawiony autentyzmu i otoczony niewiele znaczącymi, pustymi słowami, współczesny człowiek ulega mimowolnemu ciężeniu anonimowego Się (*Das Man*) i nie tyle mówi, co jest mówiony¹⁷. *Cztery kwartety* można interpretować jako (moim zdaniem nieudaną) próbę wyjścia z impasu egzystencji cudzoźłownej. Jed-

¹⁶ Tłumaczenie J. Niemojowskiego w: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 255.

¹⁷ Najważniejsze analizy Heideggera zawarte są w jego fundamentalnym dziele *Bycie i czas* (*Sein und Zeit*), opublikowanym pierwotnie w 1927 roku. Polski przekład: M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł., przedmowa i przypisy B. Baran, Warszawa 1994 (zob. zwłaszcza s. 162–185 i 236–240).

nym z podstawowych imperatywów nakazujących anglo-amerykańskiemu poecie podejmować kolejne próby poetyckie jest bez wątpienia nakaz przełamania automatyzmów językowych i dotarcia do źródłowego doświadczenia sensu, kiedy słowo staje się tożsame ze swoim znaczeniem. W kilku fragmentach Eliot opisuje język współczesnego świata w kategoriach jak najbardziej Heideggerowskich, właśnie jako „gadaninę”, niebezpieczną dlatego, że zamyka nam dostęp do autentycznego przeżycia własnej egzystencji. Pod koniec *Burnt Norton* pisze o niszczących, nieprecyzyjnych słowach, „hałaśliwych głosach” i „paplaninie”, a w *The Dry Salvages* dokonuje krótkiego przeglądu niektórych przejawów językowej maligny, poddając krytyce nie tylko język współczesnych mediów, lecz również dyskurs naukowy, psychoanalityczny czy popularny w pierwszych dekadach XX wieku dyskurs parapsychologiczny (przekład Boczkowskiego):

Nawiązać łączność z Marsem, rozmawiać z duchami,
 Opisywać zwyczaje morskiego potwora,
 Objasniać horoskopy, wróżyć z trzewi lub ze szklanej kuli;
 Ujrzeć w podpisie chorobę, odczytać
 Rys żywota z linii dłoni,
 A tragedię z palców; wywoływać znaki
 Losy rzucając lub listki herbaty, odgadywać
 Nieuniknione z kart, igrać pentagramami
 Lub z kwasami barbiturowymi, wypreparować
 Z natrętnych wizji podświadome lęki,
 By zgłębić łono, grób lub sny: to zwykle
 Rozrywki i lekarstwa lub sposoby prasy¹⁸.

Powtórzmy: językowa gadanina nie ogranicza się do prasowych „michałków” (jak słowa „features of the press” z ostatniego wersu zacytowanego właśnie fragmentu spolszcza Jerzy Niemojowski) ani nawet do przyjmowanych bez zastrzeżeń dyskursów naukowych czy filozoficznych. Nie tylko poezja, ale w ogóle język nie ma znaczenia. Oto najważniejsze odkrycie późnego Eliota, intuicja, której zabrakło w jego wcześniejszych poematach (choć niedwuznaczne zapowiedzi z łatwością w nich odnajdziemy). Język, którego używamy, jest w zasadzie pozbawiony sensu. Oczywiście to, co mówimy, jest

¹⁸ T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, dz. cyt., s. 160.

spójne i logiczne, i pozwala nam na mniej lub bardziej bezproblemową i bezpośrednią komunikację. Skupiska sensu mają jednak nieuchronnie lokalny charakter i wynikają z bieżącej „gry językowej” (frazę zapożyczam z późnych tekstów Wittgensteina). Innymi słowy, sens języka jest efektem ruchomych konstelacji różnic i język jako taki nie jest w stanie wyrazić nic poza dostępnymi w danej grze znaczeniami. A jeśli nawet coś wyraża, to ze znacznym opóźnieniem, dając nam jedynie ślad sensu, nie zaś sam sens. Motyw ten przewija się przez wszystkie kwartety – wypowiedane słowa wydają się nie posiadać głębi, zaczepione są o siebie siłą bezwładu, a nie konieczności. Krystalizację tej myśli można odnaleźć w pierwszej części *Little Gidding* (przekład Boczkowskiego):

A to, po co sądziłeś, żeś przybył,
To jedynie łupina, skorupa znaczenia,
Z której cel się wykluwa, gdy jest już spełniony,
Jeśli w ogóle¹⁹.

Eliot kwestionuje sensotwórczy potencjał języka w kontekście zasadniczej dla poematu analityki czasowości jako przesłony źródłowego doświadczenia rzeczywistości. Jak jesteśmy wplątani w czas, tak też jesteśmy zaplątani w język. Co więcej, proces uświadamiania sobie znaczeń jest procesem zachodzącym w czasie. Kiedy w drugiej części *Burnt Norton* poeta wskazuje na dramat związany z niemożnością językowego uchwycenia jednej chwili, to wypowiada słowa, które można uznać za epigraf *Czterech kwartetów*: „I nie umiem powiedzieć [...] bo byłoby to umieszczeniem w czasie”²⁰. Słowa te są naturalnym przedłużeniem konstatacji, które otwierają poemat. Warto wszakże zauważyć, że Eliotowska analityka wewnętrznej świadomości czasu różni się, i to w sposób zasadniczy, od krytyki języka jako instytucji podkopującej własne fundamenty (czy też raczej zasłaniającej własne sensory)²¹. O ile bowiem zakładany przez poetę

¹⁹ Tamże, s. 163.

²⁰ Tamże, s. 143.

²¹ Sformułowanie „wewnętrzna świadomość czasu” zapożyczam od Edmunda Husserla, którego wykłady na temat fenomenologii świadomości temporalnej stanowią doskonałe (chwilami nieoczekiwane) rozwinięcie, a nawet zwinięcie, Eliotowskich intuicji. Polski przekład: *Wykłady z fe-*

„moment wieczny” jest nierozzerwalnie związany z doświadczeniem czasu – aby doświadczyć tego, co poza czasem, należy zgłębić tajemnicę czasu terazniejszego – o tyle dotarcie do zakładanego „sensu źródłowego” implikuje konieczność wyjścia poza język.

Eliot nie jest w tym do końca konsekwentny – pozwala nieść się prądom języka, tudzież uparcie traktuje słowa jako nośnik prawd niedających się w te słowa ująć. Być może intuicyjnie zdawał sobie sprawę z fundamentalnego rozstępu pomiędzy zamysłem a poetycką realizacją, bo wyczuwalne jest w *Kwartetach* poszukiwanie nowego idiomu, za pomocą którego można by uchwycić i wyrazić doświadczenie niewyrażalnej pełni. Tradycyjne odmiany języka (język liryki, dyskursy naukowe, systemy filozoficzne, mowa codzienna) nie wytrzymały próby radykalnego doświadczenia. W wątpliwość podaje poeta nawet własne słowa, podchodząc do nich już to z dużą dozą ironii, już to z nieufnością, a przede wszystkim w przekonaniu, że samoświadomość nie jest w stanie dostarczyć wiarygodnej odpowiedzi na stawiane przez nią pytania. Tym bardziej zaskakuje, że za podejrzliwością kryje się wiara w liryczne słowo, rytm poetyckiej inkantacji, magię metafor i symboli. Wiara niepewna, stale podmywana przez świadomość chiazmu, ale jednak. Efekt pisania na dwie ręce może się przy którejś lekturze wydać zaskakujący: poeta mówi przeciwko sobie, gdyż najpierw celebryje słowa, a następnie przekreśla ich sens.

W gruncie rzeczy rozwój artystyczny Eliota przebiegał pod znakiem nieustannego poszukiwania wiarygodnych słów w świecie, w którym każde medium wcześniej czy później traci swoją prawomocność i rację bytu. Z problemem nieadekwatności języka Eliot zetknął się już we wczesnych poematach, w których poszukiwał nowej formuły poetyckiej wypowiedzi. W *Wydrążonych ludziach* [*The Hollow Men*] i *Środzie popielcowej* [*Ash Wednesday*] poeta, wyraźnie rozczarowany niewielkim potencjałem tkwiącym w liryce nowoczesnej, zwrócił się ku językowi wyciszonej kontemplacji. Ten sam ruch ku wierszowi pojmoanemu jako religijna medytacja zauważalny jest w *Kwartetach*. Zwłaszcza w kwartecie ostatnim:

nomenologii wewnętrznej świadomości czasu, przeł. J. Sikorek, tłumaczenie przejrzał i wstępem poprzedził A. Półtawski, Warszawa 1989.

modlitwa

To więcej niż ład słów i świadome zajęcie
Rozmodlonego umysłu lub dźwięk modlącego się głosu.
A to, czego zmarli nie umieli wyrazić, gdy żyli,
Mogą powiedzieć tobie, gdy są martwi. Obcowanie
Zmarłych to język ognia ponad językami żywych²².

Oczywiście Eliotowi nie chodzi o zwyczajną modlitwę, w trakcie której wypowiedane są na głos lub w myślach konkretne słowa i zdania bądź też ewokowane są obrazy i symbole (te ostatnie również stanowią rodzaj języka, wszak odsyłają do jakichś prawd bądź niewyrażalnych intuicji). Poeta usilnie dąży do uchwycenia słowa, które nie mówi, lecz ucieka od mowy, nie wyraża, lecz przekreśla każde wyrażenie i opatruje je znakiem ciszy. Innymi słowy, Eliot pragnie zatrzymać w języku i opisać doświadczenie negatywne, a raczej niewyrażalne i nie dające się ująć w pozytywny sposób (a więc trybem niesprzecznej i gramatycznie poprawnej logiki zdania) doświadczenie religijnej iluminacji. Medytacyjny charakter *Kwartetów* jest czymś więcej niż literacką konwencją. Jest przede wszystkim próbą przeszczerzenia do wiersza języka doświadczenia religijnego.

Większość krytyków pisała o kluczowym w tym kontekście znaczeniu i wpływie chrześcijańskiej teologii negatywnej. Istotnie, trudno nie zauważyć zbieżności pomiędzy opisami zawartymi w tekstach najbardziej znanych mistyków chrześcijańskich (Pseudo-Dionizy Areopagita, Mikołaj z Kuzy, św. Jan od Krzyża) a rozwijaną przez Eliota retoryką paradoksów i zaprzeczeń. Odnotujmy przy okazji, że aluzje do tekstów religijnych noszą wszelkie znamiona modernistycznej pasji cytowania. Chociaż mowa jest o doświadczeniu w zamyśle źródłowym, niewyrażalnym i nieprzetłumaczalnym, dość niespodziewanie znajduje ono wyraz w języku zapożyczonym, zapośredniczonym i cudzoślowym. Innymi słowy, obecne w *Kwartetach* powtórzenia wynikają nie tylko z przyjętej przez Eliota poetyki wariacyjności i refreniczności. Są także efektem lekturowego, kulturowego, retorycznego pogłosu – nie pierwszy raz podczas lektury Eliota odnosi się wrażenie, że poeta tyleż mówi, co powtarza zasłyszane słowa. Tropy referencyjne to jeden z klasycznych chwytów poetyckich, ale ich obecność w utworze, który podaje w wątpli-

²² T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, s. 163.

wość znaczeniowy potencjał języka i przybiera formę „szturmu na niewyraźne” („a raid on the inarticulate”, fraza z piątej części *East Coker*), wydaje się wynikać z bezradności twórcy, który ma do dyspozycji wyłącznie słowa, narzędzia nieporęczne i nieprecyzyjne, nie będące w stanie oddać choćby w przybliżeniu istoty iluminacyjnego doświadczenia.

Dyskusja nad językiem teologii negatywnej, niewątpliwie fascynująca, zaprowadziłaby nas za daleko. Wskażmy jedynie na podstawową i nierozwiązaną sprzeczność wynikającą z przyjęcia w *Czterech kwartetach* chwytu polegającego na kwestionowaniu i odrzucaniu prawomocności używanego języka – nie tylko zresztą poetyckiego, chodzi przecież również o tradycyjny język religijny czy filozoficzny. Eliotowi niewątpliwie bliski był imperatyw, który powraca w pismach autorów kojarzonych z tradycją mistyczną i mówi o potrzebie odrzucenia języka i stałego wypierania się słów, po to, aby można było otworzyć się na niewyraźne prawdy. Skądinąd intuicję tę wyjątkowo dobrze wyraził Ludwig Wittgenstein w znanych zdaniach zamykających *Tractatus logico-philosophicus*: „Tezy moje wnoszą jasność przez to, że kto mnie rozumie, rozpozna je w końcu jako niedorzeczne; gdy przez nie – po nich – wyjdzie ponad nie. (Musi niejako odrzucić drabinę, uprzednio po niej się wspiąwszy). Musi te tezy przewyciężyć, wtedy świat przedstawi mu się właściwie”²³. Warto zauważyć, że obraz języka jako drabiny, którą trzeba „niejako” odrzucić, jest obrazem wypożyczonym z archiwum literatury mistycznej (nie tylko chrześcijańskiej). Bliski on jest także intencjom Eliota, który uruchamia w *Kwartetach* wiele mechanizmów językowych, a następnie – a właściwie jednocześnie – ukazuje momenty wyczerpania ich energii. Zarzut bezznaczeniowości dotyczy nie tylko poezji (która, co już wiemy, „does not matter”). Jest to, powtórzmy, zarzut skierowany przeciw językowi w ogóle. Słowa poematu znaczą podwójnie. Z jednej strony niosą pewne sensy, z drugiej zaś świadczą o niedorzeczności procesu становienia sensu. Prawda ukrywa się gdzie indziej. Na pewno nie w słowach. I nieco mocniej: nie w tych słowach.

²³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. i wstęp B. Wolniewicz, Warszawa 2002, s. 83.

Jesteśmy w sercu Eliotowskiej aporii: wiersz mówi do nas, a przy tym stwierdza, że jest to mowa pozbawiona znaczenia. Sprzeczność ma w zasadzie charakter logiczny, lecz poeta najwyraźniej akceptuje tę logikę, gdyż kwestionuje sens własnych słów, a zarazem zakłada, że owo kwestionowanie ma sens. To ostatnie oznacza, że zaprzeczenia i negacje mają w istocie wymiar pozytywny – wszak stanowią niezbędny element procesu dochodzenia do mistycznej iluminacji. Jednocześnie anglo-amerykański poeta stale podkreśla, że prawda *Kwartetów* leży poza nimi samymi, a zatem również poza zawartymi w nich rozpoznaniem i stwierdzeniami. Zasadnicze pytanie poematu Eliota brzmi więc: jak pogodzić oba te momenty? Skoro przeżycie mistyczne jest nie do pomyślenia, to czy w ogóle można mówić o przeżyciu? Niewiara w język podkopuje sens nawet najbardziej negatywnej teologii, wszak sceptycyzm możliwy jest tylko w języku. Poza nim nie tylko wszystkie rozróżnienia, ale właściwie wszystkie doświadczenia tracą sens, ten ostatni jest przecież atrybutem językowym. Idea porzucenia języka oznacza, że o żadnym doświadczeniu nie może być mowy. Pozostaje coś w rodzaju generalnego impasu i unieruchomienia myśli.

Skądinąd jest to stan dobrze znany czytelnikom wierszy Eliota. Anglo-amerykański poeta od samego początku drogi twórczej opisywał kondycję niemożności, bierności, zawieszenia w przestrzeni pozbawionej znaków²⁴. *Cztery kwartety* stanowią kulminację aporetycznych zapętleń mowy poetyckiej i doprawdy trudno się dziwić, że po ich napisaniu Eliot zrezygnował z uprawiania poezji. Aporią decydującą okazał się z pewnością moment zanegowania własnej poezji, a w dalszej kolejności własnego języka. Dalej tą drogą nie sposób było pójść. Myślę, że poeta zgodziłby się z cytowanym już wcześniej autorem *Traktatu logiczno-filozoficznego*, który zakończył swoje rozważania z lat dwudziestych zwodniczo prostym zdaniem: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”²⁵. W *Kwartetach* Eliot próbował wyobrazić sobie stronę milczenia, lecz to oznaczało

²⁴ Przypomnijmy sobie choćby rozbijającą obłomowszczyznę Prufrocka, apatyczną niemożność przenikającą opisy *Ziemi jałowej* czy puste, pozbawione wyrazu spojrzenia odnotowywane w *Ziemi jałowej* i *Wydrążonych ludziach*.

²⁵ L. Wittgenstein, dz. cyt., s. 83.

utrąę wiary w poezję, a tym samym podważenie sensu własnych słów. Również tych negatywnych, kwestionujących prawomocność językowych wypowiedzi. Krąg tautologii się zamknął. Pozostała poezja olśniewająca, lecz w dużym stopniu jałowa.

Swego czasu Karl Shapiro pisał o „poetyckim bankructwie” *Czterech kwartetów*, zwracając uwagę na ich stereotypowy, konwencjonalny język, obfitujący w klisze i puste abstrakcje, tudzież krytykując argumenty i tok rozumowania przejęte wprost ze szkolnych podręczników filozofii: „*Cztery kwartety* jawią się jako świadomie zła książka, napisana najwyraźniej po to, aby przekonać czytelnika, że poezja jest już skończona i martwa”²⁶. Uwadze krytyka nie uszło to, że Eliot otwarcie przyznał się do porażki – ba, z tego wyznania uczynił jeden z tematów dzieła. I to jest właśnie największy paradoks *Kwartetów*. Świadomość porażki miała stać się artystyczną cnotą ratującą dzieło. Oto wielki poeta przyznaje się do błędu, po to, aby uratować prawdę doświadczenia. Jednak zdradził go język. Ten sam język, który dotąd mu służył i pozwalał wyrażać najbardziej ulotne czy niepochwytnie prawdy. Eliotowi nie udało się przeskoczyć czy zlekceważyć własnego idiomu. Tym bardziej nie udało mu się uciec od słów. Słów, w które najwyraźniej sam przestał wierzyć.

²⁶ K. Shapiro, *Poetic Bankruptcy*, [w:] T. S. Eliot's *Four Quartets. A Casebook*, dz. cyt., s. 245–247 (cytowane słowa na s. 247).

Małgorzata Grzegorzewska

Uniwersytet Warszawski

SŁOWO POCZĘTE, PŁÓD PORONIONY?

POEZJA T. S. ELIOTA WOBEC TAJEMNICY WCIELEŃ

1. Człowiek na wietrze

Bohaterem wiersza *Gerontion* jest człowiek zawieszony pomiędzy życiem a śmiercią: nie tylko wyzuty z nadziei, lecz także niezdolny do odczuwania rozpaczy; pozbawiony jakichkolwiek namiętności.

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain. [...]
I am an old man,
A dull head among windy spaces. [...]
Vacant shuttles
Weave the wind. I have no ghosts,
An old man in a draughty house
Under a windy knob¹.
[Oto ja, stary człowiek, w miesiącu posuchy
Słucham jak czyta mi chłopiec i czekam na deszcz. [...]
Jestem stary człowiek
Tępa głowa u wietrznych przestrzeni. [...]
Puste czółenka
Tkają wiatr. Tu nie ma duchów.

¹ Ten i następne cytaty w przekładzie Czesława Miłosza na podstawie: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, przeł. K. Boczkowski i in., wybór i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1990, BN II, 230, s. 57. Wszystkie cytaty z wierszy Eliota oraz ich polskie przekłady podaję za tym wydaniem.

Stary człowiek w domu z przeciągami
Pod wietrznym pagórkiem].

Wiersz Eliota posłużył Ryszardowi Przybylskiemu jako kanwa rozważań eseisty o starzeniu się, zapominaniu, niedołęstwie i strachu przed nim, wydanych pod znamiennym tytułem: *Baśń zimowa*. (Choć nie wprost, tytuł nawiązuje do późnego romansu Szekspirowskiego, *The Winter's Tale*, znanego w Polsce jako *Opowieść zimowa*. Jakżeby inaczej, czyżbyśmy mogli, opowiadając jakąkolwiek historię egzystencjalną, zapomnieć o Szekspirze?). Przybylski zauważa, że wiatr jest najważniejszym żywiołem w poezji Eliota – nie tylko w wierszu *Gerontion*. Jego tchnienie niweczy wszelkie próby usensownienia świata, podważa logikę rozumu i ujawnia bezsilność języka:

Wiatr ów najczęściej słyszymy i tylko niekiedy, kiedy nas owionie, odczuwamy go ciałem. Widzimy go, choć jest niewidzialny, kiedy narusza spokój natury. [...] Potrafi też wzniecić szum pod drzwiami domu, wprawiając człowieka w przedziwny niepokój, bardzo dojmujący, o którym wszakże nic sensownego nie da się powiedzieć².

Jednak choć topos ten ma bogatą tradycję w angielskiej poezji, Eliot nadaje mu nowy kształt. Wiatr, pustoszący światy wykreowanych przez niego postaci, obnaża nicość, którą podszyte jest ich istnienie, pozbawia egzystencję odświętnej po-wagi, czyni ją żałośnie nie-ważną. Źródłem tej wizji mogły być wersy psalmu: „Wie On, z czego jesteśmy utworzeni, / pamięta, że jesteście prochem. / Dni człowieka są jak trawa, / kwitnie jak kwiat na polu; / ledwie muśnie go wiatr, a już go nie ma / i miejsce, gdzie był, już go nie poznaje” (Ps 103, 14–16)³. Nie potrzeba trzęsienia ziemi ani ogromnej nawałnicy, by zmieść proch z powierzchni ziemi; potężniejsze od wichury „rozwalającej góry i druzgocącej skały” okazuje się delikatne muśnięcie, „szmer łagodnego powiewu”, w jakim Eliasza rozpoznał głos Pana na Horebie (1 Krl 19, 11). Jednakże w przeciwieństwie do Eliasza Ge-

² R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 2008, s. 51.

³ *Biblia tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 5, Poznań 2000. Wszystkie kolejne cytaty biblijne podają za tym wydaniem.

rontion nie doświadcza żadnej epifanii; jego udziałem jest samotne doświadczenie własnej niemocy, ślepoty, niemoty. Żyje bez nadziei, jak biblijny Hiob: „Dni moje lecą jak tkackie czółenka, i kończą się, bo braknie nici. Wspomnij, że dni me jak powiew. [...] Jak obłok znika i odchodzi, tak schodzący do Szeolu nie wraca do góry, by zamieszkać znów w swoim domu: już nie zobaczy go jego miejsce” (Hi 7, 6–10)⁴. Koczujący na zgłiszczach domu starzec mógłby z powodzeniem odnieść do siebie zarówno skargę Hioba, jak i słowa psalmisty; „jego dni kończą się „bo braknie nici” i chociaż nie potrafi z własnej woli opuścić swego miejsca zamieszkania, ono „już go nie poznaje”. Mimo iż pisany mu los nomady, nie jest w stanie rozpoznać w sobie wiecznego tułacza. Nie zmienia to faktu, iż jest obcym we własnym domu i we własnym ciełe.

Wiatr „w miesiącu posuchy” nie kojarzy się z tchnieniem życia, lecz wzbija tumany duszącego kurzu: parafrazując znaną frazę Norwida, powiemy, że rozmiata nie-doskonałość istnienia. Przenoszony przez wiatr pył pustoszy oazy, miejsca zamieszkane, czyniąc je na powrót przestrzenią nie-ludzką, oddaną we władanie demonów. Pustynny wiatr nie ma zatem nic wspólnego z radosnym, beztróskim, życiodajnym i słodkim oddechem wiosny, jaki pod koniec XIV wieku opiewał w *Opowieściach kanterberyjskich* Geoffrey Chaucer⁵. Opis wiosny w dziele Chaucera w mistrzowski sposób łączy pochwałę zmysłowego piękna świata i ziemskiej miłości z tęsknotą za Bogiem jako źródłem i dawcą miłości. Tę najbardziej znaną średniowieczną alegorię wiosny otwiera obraz deszczu, który zrasza i rozpułchnia

⁴ Redaktorzy Biblii Tysiąclecia opatrują przekład 6 wersu 7 rozdziału księgi Hioba wyjaśnieniem, że frazę „bo braknie nici” inni tłumaczą „bo braknie nadziei”.

⁵ G. Chaucer, *Opowieści kanterberyjskie. Wybór*, przeł. H. Pręczkowska, wstęp M. Schlauch, komentarz W. Chwalewik, Wrocław–Warszawa–Gdańsk–Kraków–Łódź, BN 138, 1963, s. 20. Opis budzącej się do życia przyrody jest dla średniowiecznego poety jedynie „obrazem” dwóch wymiarów miłości: źródłem życia i miłości ziemskiej (*Amor*; *Cupid*) jest spadający z nieba deszcz, który symbolizuje miłość Boga do Stworzenia (*Agape*, *Caritas*). Na temat Augustyńskiej koncepcji alegorii w dziele Chaucera i szkockiego poety Williama Dunbara zob. M. Grzegorzewska, *English Rose(s) in the Gardens of Early Modern Scottish Poetry*, [w:] *Scotland in Europe, Europe in Scotland*, red. A. Korzeniowska i I. Szymańska, Warszawa, 2013, s. 197–203.

twardą grudę zimowej zmarzliny i nasycę życiodajnym nektarem kłącza ukryte pod ziemią. I choć dalej opis natury rozwija się w porządku wstępującym: od zielonych pędów roślin, poprzez pękające pąki, w których wyłaniają się lśniące delikatną, wiosenną zielenią liście, śpiew ptaków, aż po wyżyny nieba, skąd – już po deszczu – świat oświetla radosne słońce, to przecież zaczynem radości jest właśnie wiosenny deszcz: zesłany z nieba dar łaski i przebaczenia, odpuszczenia grzechów, wielkanocnego tryumfu Zmartwychwstałego. Ani ten obraz, ani wspomnienie lekkiej bryzy, która kołysze główki żonkili w wierszu Wordswortha⁶, ani nawet duch-poruszyciel, budzący podziw i trwogę anioł historii ze znanej ody Percy'ego Bysshe Shelleya do wiatru zachodniego, który burzy stare światy i wskrzesza ludzkość do nowego życia⁷, nie pasują do pustynnego krajobrazu Eliota. Rozkołysanym przez wiosenny wietrzyk główkom kwiatów z wiersza Wordswortha Eliot przeciwstawia obraz starca z żałośnie trzęsącą się głową, niepewnie osadzoną na wychudłej szyi. Na średniowieczną alegorię Chaucera, w której czytelnik ma dostrzec odbłask oblicza Wiekuistego, oraz na personifikacje romantyków poeta modernistyczny odpowiada, kreśląc pejzaż odczłowieczony, pozbawiony twarzy i poddany zobojętnialemu spojrzeniu czarnego słońca melancholików. „Taki krajobraz – pisze współczesny filozof – pomiędzy Byciem a miłością nosi miano melancholii”⁸. O ile bowiem zadaniem alegorii w *Opowieściach kanterberyjskich* jest ukazanie chwały Boga w dziele stworzenia, a poezja romantyków dąży do pokazania wzniosłości samej natury – stąd antropomorfizm, który oswaja świat, ustępuje miejsca obrazowaniu, w którym, tak jak w znanym epizodzie księgi pierwszej *Preludium* [*The Prelude*] Wordswortha, na pierwszy plan wysuwają się bezkształtne i wymykające się poznaniu cienie nie-

⁶ W. Wordsworth, *Żonkile*, [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów angielskich z 8 stuleci*, wybór, przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 282. Por. *The Oxford Anthology of English Literature*, ed. Harold Bloom, Oxford 1973, s. 174.

⁷ P. B. Shelley, *Oda do wiatru zachodniego*, [w:] *Od Chaucera do Larkina...*, dz. cyt., s. 296–298. Por. *The Oxford Anthology of English Literature...*, dz. cyt., s. 447–449.

⁸ J.-L. Marion, *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, wprowadzenie K. Tarnowski, Kraków 1996, s. 186.

-ludzkich form Życia⁹ – o tyle świat *Gerontiona* porażony jest martwością, pustką, pozbawiony jakiegokolwiek witalności.

Jeśliśmy mieli szukać poezji, która mogła zainspirować Eliota, należałoby raczej przypomnieć pustynie wieczności Andrew Marvella, opisane w wierszu *Do nieskorej bogdanki* [*To His Coy Mistress*]¹⁰. W poemacie *Upon Appleton House*, niestety nie tłumaczonym na język polski, Marvell wprowadza nas natomiast do wnętrza nowobogackich pałaców, grobowców zamieszkiwanych przez żyjących, gdzie wiatr porywa człowieka z taką samą lekkością, jak lekki podmuch unosi do góry kłębk kurzu¹¹. Najbardziej zaś przerażającą cechą wiatru w poezji Eliota jest jego... obojętność.

Siły kosmiczne rządzące światem Eliota – pisze Ryszard Przybylski – nie są tedy ani przeklęte, ani błogosławione. Są natomiast bardzo tajemnicze i na tyle niepojęte, że poeta zmuszony był posłużyć się symbolami. To, co niedostępne oglądaniu, oddał za pomocą tego, co da się widzieć, a przynajmniej namacalnie odczuć¹².

Najwyraźniej widać to w opisach wiatru, powracających także w późniejszej twórczości poety:

Wiele lat po napisaniu *Gerontiona* Eliot nadal zgłębiał naturę i oddziaływanie Wiatru. I doszedł do wniosku, że jest to siła pochodząca z Bezczasu, transcendentna wobec materii i człowieka, który na Wietrze niewiele różni się od wyrzucanych na śmietnik niepotrzebnych papierzysek. [...] Nie jest to siła przyjazna człowiekowi, raczej przeciwnie, groźna i niebezpieczna, coś niby Los, równie nieprzewidywalny jak Wiatr, który – jak wiadomo – wieje gdzie chce i kędy chce. I zawsze przywiewa niepewność, przypominając o tym, że nasze istnienie bywa zgrozą, a w każdym razie, że na pewno zawsze kończy się zgrozą¹³.

⁹ *The Oxford Anthology of English Literature...*, dz. cyt., s. 195.

¹⁰ *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku*, wybór, przeł. i wstęp S. Barańczak, Warszawa 1982, s. 246–247. Por. Andrew Marvell, *The Complete Poems*, ed. G. de F. Lord, London 1993, s. 23.

¹¹ „He ... in his hollow Palaces goes / Where winds (as he) themselves may lose”, tamże, s. 61.

¹² R. Przybylski, dz. cyt., s. 51.

¹³ Tamże, s. 52.

Jak uczynić namacalną nicość, jak dotknąć niebytu, jak oddać za pomocą języka „nieodpoznanie” siebie, nieokreśloność bytu, nieistotność istnienia? Oto zadania, które stawia sobie autor *Gerontiona*. O nieważności istnienia przypomina czytelnikom wiersza Eliota motto, zaczerpnięte z *Miarki za miarkę*: „Nie jest twym udziałem młodość, ni starość, / Lecz coś w rodzaju snu poobiedniego, / Gdy śnisz o obu” [„Thou hast nor youth nor age, / But as it were an after-dinner sleep / Dreaming of both”]¹⁴. W sztuce Szekspira słowa te wypowiada książe, przebrany za mnicha, który przychodzi „wyspowiadać” skazanego na śmierć młodzieńca. Pociechą skazańca ma być lekcja marności życia: „Jesteś tchnieniem podległym wpływom wszystkich planet / Zagrożających, niemal co godzina / Twojej siedzibie [...] / Nie jesteś sobą, albowiem się składasz / Z tysiąca ziaren narodzonych w prochu.” [„A breath though art, / Servile to all the skye influences / That dost this habitation where thou keep’st / Hourly afflict [...] / Thou art not thyself, / For thou exist’st on many a thousand grains / That issue out of dust” (3.1. 8–21)]¹⁵. Gerontion odbiera podobną lekcję, lecz nie potrafi wyciągnąć z niej właściwych wniosków, które mogłaby mu podsunąć na przykład lektura Księgi Koheleta, przeciwstawiająca paraliżującej rozpacz Hioba beztróskę niesionego wiatrem obłoku. Oto jaką interpretację Księgi Koheleta winniśmy podsunąć bohaterowi wiersza Eliota:

Zwróćmy teraz uwagę, że tradycyjnie używane wyrażenie „marność” (hebrajskie *hebhel*) nie może być w tłumaczeniu zastępowane przez „nicość”, lecz podsuwa obraz pary, dymu, powiewu. Mgła, dopóki pozostaje nieruchoma w powietrzu, wydaje się spojrzeniu prawdziwym widokiem. [...] Ale ta rzeczywistość może jednak nie zniszczona i nie

¹⁴ Por. W. Shakespeare, *Miarka za miarkę*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1982, s. 76–77, a także: *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, ed. S. Wells i G. Taylor, Oxford 1994, s. 801. Cytowany przez Eliota fragment odbiega w drobnych szczegółach interpunkcyjnych i pisowni od większości wydań tekstu Szekspira, w tym także od przywołanego tu wydania oksfordzkiego.

¹⁵ Kwestię związków pomiędzy poematem Eliota i sztuką Szekspira omawiam w artykule *Measure for Measure. Requiem for Humanity*, [w:] *Szekspiromania. Księga dedykowana pamięci Andrzeja Żurowskiego*, red. A. Cetera, Warszawa 2013, s. 368–387.

unicestwiona zniknąć pod powiewem wiatru. [...] Para, mgła, dym – nie zniszczone – znikają, gdy tylko zerwie się inny, silniejszy i gwałtowniejszy wiatr. Jeden powiew przekazuje je innemu powiewowi; a powiew, tchnienie, *ruah*, to duch. Powiew rozprasza się, gdy powiewa duch. Duch burzy wszelką znajdującą się w zawieszeniu rzeczywistość, rozprasza wszelkie zawieszenie, które wydawało się wcześniej, słusznie zresztą, rzeczywistością. [...] Człowiek nie wytrzymuje pod powiewem wiatru¹⁶.

Uczepiony ściany swego ziemskiego namiotu Gerontion nie chce dostrzec w wietrze ducha, który nie niszczy istnienia, lecz je odnawia. Bohater poematu Eliota pozostaje uwięziony w klatce tradycyjnej metafizyki przeciwstawiającej „substancję” jej „cieniom”. Przepelnia go lęk przed tym, co obce, nieznanne. Symbolem obcości Eliot uczynił odrażającego Żyda, kosmopolitę, o którym bohater wiersza mówi z pogardą: „spłodzony w jakimś obskurnym barze w Antwerpii, / Owrzodziały w Brukseli, podłatany, złuszczonej w Londynie” [„spawned in some estaminet of Antwerp / Blistered in Brussels, patched and peeled in London”]. Ta odraza wynika również z lęku przed rozpoznaniem tułacza, wędrowca, nomady w sobie samym. Jednak podszyte ksenofobią kurczowe przywiązanie do „miejsca własnego zamieszkania” obnaża jedynie absurd ludzkiej egzystencji, trwożliwie przycazonej „pod wietrznym pagórkiem”. Domem Gerontiona jest „rozpadający się dom”, w którym pełno przeciągów; dom o zmurszałych ścianach i przegniłym dachu [„a decayed house”].

Podobnie jak wielki poeta XVII wieku, George Herbert, Eliot skupia się na najbardziej dojmującej przypadłości wieku starczego, czyli powolnej atrofii języka. Świat kurczy się w najbardziej dramatyczny sposób, gdy ubywa słów, za pomocą których staramy się opisać i podporządkować otaczającą nas rzeczywistość. Podmiot liryczny w wierszu Herberta nie rzuca wyzwania śmierci (tak jak czynił to na przykład John Donne w *Sonetach świętych*)¹⁷, lecz zmaga się z widmem niemej i niedołącznej starości; królewskim posłańcom, którzy przybywają z zapowiedzią królewskiej wizyty, odmawia ustąpienia z najważniejszej komnaty: „Lecz czyż muszą zajmować mój mózg”,

¹⁶ J.-L. Marion, dz. cyt., s. 176–177.

¹⁷ J. Donne, *Wiersze wybrane*, wybór, przeł., posłowie i oprac. S. Barańczak, Kraków–Wrocław 1984, s. 134–135.

pyta zbuntowany. „I tępotą / Ospałą gasić iskry, co wewnątrz się roją? / Czyż muszę pustkę mieć za czoła progiem?” [„But must they have my brain? Must they dispark / Those sparkling notions, which therein were bred?”]¹⁸. Pustka za progiem czoła nie będzie jednak oszczędzona bohaterowi Eliota, żalącemu się, że starość odcina go od ludzi i od Boga. Przytępione zmysły nie wpuszczają światła ani dźwięku, nie pozwalają smakować świata, a zubożały język nie pozwala wyrazić pustki, która pochłania wówczas człowieka. Geron-tion skarży się czytelnikowi: „Straciłem wzrok i dotyk, słuch, smak, powonienie: / Jakże mi więc ich użyć do zbliżenia z tobą?” [„I have lost my sight, smell, hearing and touch: / How should I use them for your closer contact”]. W martwym centrum poematu Eliota tkwią słowa, które nigdy nie staną się ciałem, nigdy nie oświetlą ciemności świata: „Słowo, co wewnątrz słowa, niezdolne wyrzec słowa, / spowite w ciemność” [„The word within a word, unable to speak a word / swaddled with darkness”]. Na przeszkodzie wcieleniu poetyckiego słowa nie stoi jednak starcza afazja, lecz brak wielkodusznej i niesamolubnej gościnności – tak samo z wrogim przyjęciem spotkał się niegdyś cud Wcielenia Boskiego Słowa. Zarazem jednak nakreślony przez Eliota obraz sugeruje, iż „słowo niezdolne wyrzec słowa” doświadcza już cielesności: czy to jako nienarodzony i niemy płód, ukryty w łonie matki, czy jako owinięte w pieluszki nie-mowlę, czy wreszcie jako ciało spowite w całun przed złożeniem do grobu.

2. Słowo ukryte

Choć wydaje się to zakrawać na paradoks, uważny czytelnik wiersza Eliota poświęconego udrękom starości dostrzeże w nim wiele odniesień do dramatu Narodzenia i Wcielenia Boga w całej „ranliwej” (wrażliwej na dotyk oraz na zranienie) i cierpięliwej materialności tej tajemnicy. Paradoksalnie, symbolem tych narodzin nie jest łagodne jagniątko, lecz drapieżny tygrys¹⁹. Eliot nie poddaje się fałszywie

¹⁸ G. Herbert, *66 wierszy*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1997, s. 48. Por. G. Herbert, *The Complete English Poems*, ed. J. Tobin, Harmondsworth 1991, s. 166.

¹⁹ Krytycy rozpoznają w tym obrazie nawiązanie do poezji Williama Blake’a. Podczas gdy Blake przeciwstawia wizerunek Jezusa, niewinnego

ekliwym, sielankowym obrazom Dzieciątka położonego w ubogim żłobie, lecz otoczonego przez chóry aniołów, pokornych pastuszków i padające na kolana bydlęta, skupia się natomiast na przesłaniu Ewangelii Janowej: „Na świecie było [Słowo], a świat stał się przez Nie, lecz świat Go nie poznał. Przyszło do swojej własności, a swoi Go nie przyjęli” (J 1, 10–11). Ewangelista podkreśla w Prologu, że Wcielenie miało na celu przywrócenie pierwotnej więzi z Bogiem („przyszło do swojej własności”), lecz zanim Syn Boga (Słowo Wcielone) mógł pojednać ludzi z Ojcem, musiał doznać odrzucenia, niezrozumienia, wyobcowania („a swoi go nie przyjęli”); ostatecznym zaś przypieczętowaniem owej wrogości było wydanie Go na śmierć.

Eliot przytacza w wierszu żądania ludzi, domagających się znaku. „Chcemy widzieć znak!” podnoszą się zbuntowane głosy w poemacie, tak samo jak wołały tłumy podążające za Jezusem i jak szemrali uczeni w Piśmie. Ostateczna odpowiedź na to wołanie została zawarta w Liście św. Pawła do Koryntian: „Tak więc, gdy Żydzi żądają znaków, a Grecy szukają mądrości, my głosimy Chrystusa ukrzyżowanego, który jest zgorszeniem dla Żydów, a głupstwem dla pogan, dla tych zaś, którzy są powołani, tak spośród Żydów, jak i spośród Greków – Chrystusem, mocą Bożą i mądrością Bożą” (Kor 1, 22–24). Aby jednak w pełni zrozumieć Pawłowe wyznanie wiary, musimy cofnąć się do jednego z epizodów publicznej działalności Jezusa. Opis tego zdarzenia znajdziemy w Ewangelii według św. Mateusza. W odpowiedzi na sąd Jezusa: „A powiadam wam: Z każdego bezużytecznego słowa, które wypowiedzą ludzie, zdadzą sprawę w dzień sądu. Bo na podstawie słów twoich będziesz uniewinniony i na podstawie słów twoich będziesz potępiony” (Mt 12, 37), słuchacze wystawiają Go na próbę. Jezus strofuje ich wtedy surowo, a Jego replika wskazuje zarazem na obietnicę Zmartwychwstania, będącego drugimi narodzinami Słowa, tym razem wychodzącego z grobu, czyli z „łona ziemi”:

baranka wyobrażeniu Stwórcy, który w tajemnej kuźni, na wysokościach lub w Otchłani, ukształtował budzące grozę piękno drapieźnika, u Eliota to Zbawiciel jest drapieżnym tygrysem. Por. W. Blake, *Tygrys*, [w:] *Od Chaucera do Larkina...*, dz. cyt., s. 262. Por. *The Oxford Anthology of English Literature...*, dz. cyt., s. 25–26.

Wówczas rzekli do Niego niektórzy z uczonych w Piśmie i faryzeuszów: „Nauczycielu, chcielibyśmy zobaczyć jakiś znak od ciebie”. Lecz On im odpowiedział: „Plemię przewrotne i wiarołomne żąda znaku, ale żaden znak nie będzie mu dany, prócz znaku proroka Jonasza. Albowiem jak Jonasz był trzy dni i trzy noce we wnętrzościach wielkiej ryby, tak Syn Człowieczy będzie trzy dni i trzy noce w łonie ziemi” (Mt 12, 38–40).

W nieco inny kontekst wpisuje odpowiedź Jezusa św. Jan. W jego Ewangelii konflikt z faryzeuszami ma miejsce tuż po wkroczeniu Jezusa do Jerozolimy, gdy rozpędza on bankierów i przekupniów handlujących w świątyni. Podczas gdy dla uczniów samo zachowanie Jezusa już jest „znakiem”, wypełnieniem proroctwa, a zatem odbudowaniem zerwanej przez nieposłuszeństwo człowieka więzi pomiędzy językiem a zdarzeniem opisywanym przez język („Uczniowie jego przypomnieli sobie, że napisano: Gorliwość o dom Twój pochłonie mnie” – J 2, 17), faryzeusze żądają znaku, który uwierzytelniłby poczynania „awanturnika”:

W odpowiedzi zaś na to Żydzi rzekli do Niego: „Jakim znakiem wykażesz się wobec nas, skoro takie rzeczy czynisz?” Jezus dał im taką odpowiedź: „Zburzcie tę świątynię, a Ja w trzy dni wzniosę ją na nowo”. Powiedzieli do Niego Żydzi: „Czterdzieści sześć lat budowano tę świątynię, a Ty ją wzniesiesz w ciągu trzech dni?” (J 2, 18–20).

Nieporozumienie polega jednak na tym, że słuchacze nie rozpoznają w słowach Jezusa tej samej tajemnicy, do której odsyła ich „znak Jonasza”: „On zaś mówił o świątyni swego ciała. Gdy zmartwychwstał, przypomnieli sobie uczniowie Jego, że to powiedział, i uwierzyli Piśmu i słowu, które wyrzekł Jezus” (J 2, 21–22).

Narodziny, śmierć i zmartwychwstanie spletają się w przytoczonych perykopach w jedną całość, odsłaniając rąbek tajemnicy, której dotyczą bohaterowie znacznie późniejszego niż *Gerontion* poematu Eliota, *Wędrowki Trzech Króli* [*Journey of the Magi*]:

...were we led all that way for
 Birth or Death? There was a Birth, certainly,
 We had evidence of it, no doubt. I had seen birth and death,
 But had thought they were different; this Birth was
 Hard and bitter agony for us, like Death, our death.

[...czy droga prowadziła nas do
Narodzin czy Śmierci? To były Narodziny – oczywiście,
Mieliśmy dowód, bez wątpienia. Widziałem – narodziny i śmierć,
Lecz sądziłem, że różnią się. Te Narodziny były dla nas
Ciężką i gorzką agonią: jak Śmierć, nasza śmierć]²⁰.

Przez uwypuklenie solidarności narodzin i śmierci poeta wprowadza nas na teren opisywany we współczesnej fenomenologii ciała. Francuski filozof Michel Henry wywód o sporach, które od wieków wywoływała kwestia Wcielenia Boga, rozpoczyna od odpowiedzi, jakiej gnostyckim przeciwnikom wiary w Słowo Wcielone udzielił Tertulian: „Narodziny mają dług wobec śmierci”, a następnie dopisuje do tych słów własny komentarz:

Jeżeli Chrystus się narodził, to dlatego, że jego posłannictwem było umrzeć dla zbawienia świata. Trzeba więc było, aby cielesność, w którą się przyoblekł przy narodzinach, była cielesnością śmiertelną. [...] Jaka cielesność jest wydana śmierci? Jakie narodziny umieszczają nas w takiej śmiertelnej cielesności? Cielesność ta to cielesność ukształtowana z ziemskiej gliny, z materii świata, to „cielesność ziemska”²¹.

W zakończeniu swej myśli Henry powraca do Tertuliana, który pisał, że cielesność śmiertelna oznacza cielesność „nawodnion[ą] krwią, osadzon[ą] na kościach, pooran[ą] żyłami”²². W tym kontekście nasuwa się jeszcze jedna analogia, tym razem z przypowieścią o siewcy i ziarnie, które pada na drogę, pomiędzy chwasty, na skałę, lub na urodzajny (chciałoby się powiedzieć: gościnny) grunt. Jej wyjaśnienie podaje sam Chrystus, przykazując uczniom, aby uważnie słuchali jego nauki: „ziarno w żyznej ziemi oznacza tych, którzy wysłuchawszy słowa sercem szlachetnym i dobrym, zatrzymują je i wydają owoc dzięki wytrwałości” (Łk 8, 15). Przypowieść ta odnosi się zatem bezpośrednio do przeznaczenia Słowa, które pada na „grunt” naszej śmiertelnej cielesności i – jeśli spotka się z gościnnym przy-

²⁰ Przeł. K. Boczkowski.

²¹ M. Henry, *Wcielenie. Filozofia ciała*, przeł. M. Frankiewicz, D. Adamski, Kraków 2012, s. 229. O ile nie podano inaczej, wszystkie podkreślenia w przytaczanych cytatach M. G.

²² Tamże, s. 236.

jęciem – przynosi owoce tym, którzy je podejmują tak, jak powinno się podejmować przybysza, wędrowca, nieznanego.

Etyka – napisał Adam Potkay – zaczyna się od słuchania. Słuchanie [...] jest procesem; ma charakter otwarty, nie zaś podsumowujący; zacierą granice między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, między „ja” a innym, i wręcz przemienia nasze wyobrażenie „ja”²³.

Przeciwieństwem człowieka hojnego, szczodrego serca, które przyjmuje do siebie Słowo i pozwala mu się narodzić w sobie, jest człowiek, który kurczowo pilnuje swojej siedziby, zazdrośnie broni swego poczucia zadomowienia, odpędzając Innego od progu swego domostwa. Także w Ewangelii Janowej Jezus kieruje gorzkie słowa nawet pod adresem tych, którzy mu uwierzyli, a jednak nie udzielili gościny jego nauce, czy też raczej, jak powinno się tłumaczyć ten fragment dosłownie, jego słowom: „Wiem, że jesteście potomstwem Abrahama, ale wy usiłujecie mnie zabić, bo nie ma w was miejsca dla mojej nauki” (J 8, 37). W skardze tej uwidacznia się etyczny i religijny wymiar słuchania, podkreślany w filozofii dialogu: posłuszeństwo jawi się w świetle wypowiedzi Jezusa nie tylko jako wypełnienie przykazania: „Słuchaj, Izraelu” i warunek wiary, lecz przede wszystkim jako konieczny czyn miłości wobec Boga i bliźniego, a także, jak powiedziałby Emmanuel Levinas, wobec Boga-w-bliźnim²⁴. Słowa niewysłuchane, odrzucone przez słuchającego, skazane są na śmierć; dotyczy to zarówno Słowa, które jest Osobą, jak też słów, w których się wypowiadamy, tak samo, jak w ludzkim języku wypowiadało się Słowo Boga, gdy zamieszkało wśród ludzi²⁵. Ten, kto nie słucha Słowa, staje się Jego zabójcą.

²³ A. Potkay, *Słowo i więź. O etycznym wymiarze poezji topograficznej na podstawie utworów Jamesa Thomsona i Williama Wordswortha*, przeł. D. Chabrajska, „Ethos” 2012, nr 25 (1–2/ 97–98), s. 193–194.

²⁴ E. Levinas, *Time and the Other*, trans. R. A. Cohen, Pittsburgh 1987, p. 89. Należy tu przywołać także rozróżnienie pomiędzy miłością romantyczną a miłością nakazaną, na jakie zwraca uwagę Søren Kierkegaard. Miłość, powiada wbrew romantykom Kierkegaard, nie jest kwestią uczucia, lecz „sprawą sumienia” i „wypełnieniem prawa” (*Czyny miłości*, przeł., wstęp i przypisy A. Szwed, Kęty 2008, s. 104–143).

²⁵ W niniejszym artykule brak miejsca na rozwinięcie tego paradoksu, który, jak słusznie zauważa Jean-Luc Marion, pokazuje jeszcze jeden aspekt

W świetle tak pojętej refleksji o Narodzinach Słowa w Ciele wypada odczytywać symbolikę *Gerontiona*, w którym punktem kulminacyjnym jest nadejście Chrystusa-Tygrysa w samym środku zimy, na przełomie starego i nowego roku. Jak wiadomo, Eliot inspirował się bożonarodzeniowym kazaniem biskupa Lancelota Andrewesa; jednak w znaczący sposób zmodyfikował frazę kaznodziei, w której mowa o słowie pozbawionym słowa i wyrzuconym poza słowo [„the word without a word”]. Eliot pisze:

The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness. In the juvencence of the year
Came Christ the tiger.
In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,
To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers...

Czesław Miłosz tłumaczy początek przytoczonego fragmentu następująco:

Słowo, co wewnątrz słowa, niezdolne wyrzec słowa,
Spowite w ciemność. Na ponowie roku
Przyszędł tygrys Chrystus.

kenozy Chrystusa: „Słowo nie mówi o sobie w żadnym języku, ponieważ wychodzi poza język od chwili, gdy będąc rzeczywistym Słowem, przedstawia się jako nierozzerwalne połączenie mówiącego, znaku i desygnatu. Desygnat, który staje się mówiącym, nawet jeżeli używa naszych słów, nie mówi o sobie zgodnie z naszym sposobem mówienia. Wypowiada się w nich, ale nie dlatego, że je mówi, wypowiada się w nich, ponieważ jest na nie wystawiony, i to wystawiony w mniejszym stopniu tak, jak się wystawia opinię, niż tak, jak się jest wystawionym na niebezpieczeństwo – jest tak wystawiony poprzez swoje wcielenie. Wypowiadając w ten sposób nasze słowa, Słowo po raz drugi powtarza swoje wcielenie, albo całkowicie je dopełnia, ponieważ język konstytuuje nas bardziej cielesnie niż ciało. [...] W każdym akcie wypowiedzenia się – wcielenia – Słowo ma prawo przekazać nie tylko wypowiedane przez siebie przesłanie, lecz także mówcę, który wraz z nim i przed Nim to przesłanie wypowiada, Jego, niewypowiedaną Mowę, jako takie – *Verbum Dei*” (dz. cyt., s. 196).

W kolejnym wersie, który zarazem otwiera nową strofę, dokonuje się nagle zmiana scenografii. Długie zimowe noce ustępują miejsca wiosennej anarchii. Według Miłosa tę eksplozję majowego rozkwitu z wiersza Eliota można oddać następująco:

W zdeprawowanym maju – dereń, kasztan, buczyna –
 Aby jedli i dzielili i pili
 Odzywając się szeptem.

W dociekaniach, jakie znaczenia mają symbole użyte przez poetę, spróbujmy wykorzystać polskie przekłady jako swoiste narzędzie interpretacyjne. W tym celu tłumaczenie Miłosa warto zestawzić z wersją Jerzego Niemojowskiego:

I Słowo wewnątrz słowa, niezdolne wyrzec słowa
 W ciemność owite. Z dorastaniem roku
 Zjawił się Chrystus Tygrysi.
 W skażonym maju, dereń i kasztan, w kwiecie drzewo judaszowe
 By z Niego jedli, podzielili Go, z Niego pili
 Pośród szepców.

Łatwo się spodziewać, że nasze pierwsze spostrzeżenie dotyczyć będzie zmagania tłumaczy z neologizmem: *juvescence*. Miłosz wybiera rzadko używane w języku polskim słowo „ponowa”, oznaczające świeży śnieg, co dobrze współgra z obrazem Niepokalanej i niewinnością dzieciątka. Niemojowski decyduje się na rzeczownik „dorastanie”, bliższe angielskiemu *juvenescence*, które musiało być podstawą neologizmu w tekście oryginału. Co więcej, Miłosz gubi subtelny związek pomiędzy Narodzinami i Męką, zastępując egzotyczny krzew judaszowca (*cercis siliquastrum*, po angielsku: *judas tree*) swojsko brzmiącą buczyną. Również w tym wypadku wersja Niemojowskiego bliższa jest oryginałowi. Trudno jednak pogodzić się z jego interpretacją następnych wersów, gdzie mgliste nawiązanie do Ostatniej Wieczerzy lub sakramentu Eucharystii zostało zastąpione wyraźnym sygnałem, że spożywany pokarm jest Ciałem i Krwią Pańską. Użycie wielkich liter w zdaniu: „By z Niego jedli, podzielili Go, z Niego pili” nie dopuszcza wahania, nie pozostawia miejsca na domysły. I choć nie możemy wykluczyć, że zaimki osobowe w tekście angielskim rzeczywiście odnoszą się do Słowa Wcielonego, czyli

Chrystusa (w przeciwieństwie do konwencji przyjętej w języku polskim, Anglicy nie zawsze używają wielkich liter w pisowni zaimków odnoszących się do Boga), to nie ma też żadnej gwarancji, że tak właśnie należy je interpretować. Co więcej, Niemojowski zmienia sens pierwszego zdania, w którym wprowadza Słowo pisane wielką literą, podczas gdy tekst angielski oscyluje niepewnie pomiędzy jakimś słowem (*a word*) a tym konkretnie wypowiedzianym (*the word*); pomiędzy narodzinami Wcielnego Słowa a wydaniem Go na śmierć; wreszcie pomiędzy Wcieleniem, jako wydarzeniem historycznym i jako tajemnicą wiary, a wcieleniem jako ideałem poezji, która jednakże zatrzymuje się z pełnym szacunku milczeniem na progu Wydarzenia i Tajemnicy.

3. Popielec

Do kazania biskupa Andrewesa oraz Prologu Ewangelii św. Jana Eliot powrócił raz jeszcze w poemacie *Środa popielcowa* [*Ash-Wednesday*]; tym jednak razem wiernie powtórzył zapożyczone zdanie i bezpośrednio powiązał je z Janowym Prologiem. Ostatnią, piątą część poematu otwiera medytacja o słowie. Zaczniemy od brzmienia oryginału, w którym uważny czytelnik zobaczy ukryty „płód poroniony”, „still-(born) word”:

If the lost word is lost, if the spent word is spent
 If the unheard, unspoken
 Word is unspoken, unheard;
 Still is the unspoken Word, the Word unheard,
The Word without a word, the Word within
The world and for the world,
 And the light shone in darkness and
 Against the Word the unstilled world whirled
 About the centre of the silent Word.

Tym razem porównajmy przekład Władysława Dulęby z wersją Jarosława Marka Rymkiewicza. Pierwszy z nich tłumaczy:

Jeżeli słowo przepadłe przepadło
 Jeżeli zużyło się słowo zużyte,

Jeżeli niesłyszane, niewypowiedziane
 Słowo jest niewypowiedziane, niesłyszane;
Jeszcze jest niewypowiedziane słowo. Słowo niesłyszane,
Słowo bez słowa. Słowo dla
Świata i pośród świata,
 A światłość w ciemnościach świeci, a
 Przeciw światu się toczy świat nieuciszony
 Dokoła milczącego Słowa.

Rymkiewicz zaś przekłada cytowany fragment w następujący sposób:

Jeśli strwonione słowo jest strwonione,
 Jeśli stracone słowo jest stracone
 Jeśli niewysłowione, niesłyszalne
 Słowo jest niesłyszalne i niewysłowione;
Ciche jest słowo niewysłowione, Słowo niesłyszalne
Słowo bez słowa. Słowo dla
Świata i wewnątrz świata;
 A światłość w ciemnościach świeciła i
 Wbrew Słowu niemilkący świat
 Wirował wokół centrum milczącego Słowa.

Wyraźne różnice pomiędzy zacytowanymi przekładami odsłaniają wieloznaczność oryginału. O ile Dulęba interpretuje słowo „still” jako przysłówek: „wciąż, jeszcze, nadal”, o tyle Rymkiewicz wybiera jego drugie znaczenie: „cicho” lub „cichy”, „nieruchomy”, „nieporuszony”, „bez ruchu”, które w oryginale zostało zasygnalizowane we frazie „unstilled world” („nieuciszony / niemilkący”, innymi słowy niespokojny świat). Przekład Rymkiewicza, bliższy chyba znaczeniu oryginału, podkreśla kontrast pomiędzy słowem a światem; w tej wersji ujmująca „cisza” słowa przeciwstawiona zostaje rozpędzonemu i hałaśliwemu światu, pochłoniętemu przez własne troski. Dulęba natomiast wydaje się skłaniać ku interpretacji, w której na pierwszy plan wysuwa się nadzieja: na przekór świadomości utraty (słowo „przepadło, zużyło się”), nie wszystko przecież stracone skoro „jeszcze jest niewypowiedziane słowo”. Zauważmy przy okazji brzmieniową zgodność angielskich rzeczowników: „world” i „word”, a także blisko z nimi zestrojonego „whirl” [„wir”], nie do oddania w przekładzie, a przy tym tak sugestywną, że najwyraźniej zmyliła

ona Wiesława Dulębę, który błędnie tłumaczy frazę: „Against the Word the unstilled world whirled” jako: „Przeciw światu się toczy świat nieuciszony”... W oryginale poeta zmienił czas terażniejszy na przeszły w zdaniu nawiązującym wprost do Prologu św. Jana: „And the light shone in darkness” (w Biblii Króla Jakuba całe to zdanie brzmi: „And the light shineth in darkness; and the darkness comprehendeth it not” J 1, 5), lecz tylko Jarosław Rymkiewicz zauważył zmianę i dochował jej wierności. Na koniec zaś odnotujmy najbardziej subtelną, choć, jak się wydaje, najbardziej znaczącą różnicę: pomiędzy słowem „niewypowiedzianym” (czyli tym, które nie zostało wypowiedziane) i „niesłyszczonym” a „niewysłowionym” (czyli takim, którego nie podobna wypowiedzieć w ludzkim języku) i „niesłyszczalnym”, czyli bezgłośnym i nie dającym się usłyszeć. Wybór Rymkiewicza wpisuje się zatem w tradycję apofatyczną, a zarazem wyodrębia dramat wyobcowania Słowa, naznaczony piętnem tragicznej konieczności, podczas gdy Dulęba opisuje konkretną sytuację, kiedy to brak uwagi ze strony słuchaczy sprawia, że słowo pozostaje niewysłuchane.

Choć mogłoby się nam wydawać, że w *Popielcu* Eliot nie odszedł daleko od obezwładniającego pesymizmu wcześniejszej poezji, tak wyraziście obecnego w wyznaniu *Gerontiona*, to bliższa lektura tego poematu odkrywa przed nami zupełnie nową perspektywę losu Słowa. Nie bez powodu poeta dołożył wszelkich starań, aby tym razem unaocznić ciszę słowa, aby uczynić niesłyszalne słyszalnym poprzez skonstrastowanie bezdźwięcznie szeleszczących spółgłosek szczelinowych (sybilantów) z powtarzającą się zbitką ustnych sonantów: [w], [r], [l]. W milczącym centrum wirującego świata czuwa milczące i nieporuszone Słowo. Jesteśmy przeto świadkami Wcielenia, które dokonuje się wbrew obojętności świata, zajętego swoimi troskami, i pomimo wrogości ludzi, sparaliżowanych lękiem przed bliskością Boga. Nie oznacza to bynajmniej tryumfalizmu wiary. Poczucie porażki towarzyszy nieustannie czytelnikom *Popielca*, lecz tym razem poeta pozwala słowom wyruszyć w kierunku chrześcijańskiej nadziei Zmartwychwstania, która nadaje sens istnieniu.

Starożytny obyczaj nakazuje, aby popiół, którym kapłani posypują głowy wiernych w środę popielcową, pochodził ze spalonych palm, poświęconych w Niedzielę Palmową poprzedniego roku. Symboliczny gest przemiany ziemskiego tryumfu w zapowiedź

śmierci Chrystusa mógł zainspirować Eliota do naszkicowania obrazu, który otwiera drugą część ostatniego z *Czterech kwartetów: Little Gidding*. Eliot pisze: „popiół na rękawie starym – na tyle róż spalonych starych” [„Ash on an old man's sleeve / Is all the ash the burnt roses leave”]. Obraz ten nie oswaja grozy przemijania i śmierci – wcześniej tak dojmująco wyrażonej w *Ziemi jałowej*: „I will show you fear in a handful of dust”, co Czesław Miłosz przetłumaczył następująco: „Pokażę ci strach w garstce popiołu” – lecz w jakiś nieuchwytny, trudny do wypowiedzenia sposób przenosi nas nad przepaścią oddzielającą samotność Słowa odrzuconego przez świat od Jego zbawczego milczenia w godzinie Męki. Wznosi most nad hiatusem śmierci, pozwalając przedostać się na „drugi brzeg” przepastnej rozpadliny.

O otchłani, która otwiera się w Wielki Piątek, pisał jeden z najwybitniejszych teologów XX wieku, Hans Urs von Balthasar. Jego refleksja może okazać się pomocna w zrozumieniu paradoksów późnej, chrześcijańskiej poezji Eliota. Przytoczę więc jej obszerny fragment, w którym teolog wspiera swój argument autorytetem Ojców Kościoła:

Dla Maksyma Wyznawcy – pisze Balthasar – następstwo wcielenia, krzyża, zmartwychwstania wyraża wtajemniczenie wierzących i myślących teologicznie w ciągle głębsze uzasadnienie świata: „Misterium wcielenia Słowa zawiera w sobie podsumowujące rozwiązanie wszystkich zagadek i zapowiedzi Pisma, jak również sens wszystkich zmysłowych i duchowych stworzeń. Kto jednak zna misterium Krzyża i złożenia do grobu, ten zna prawdziwe powody (logoi) wszystkich wspomnianych spraw”. Po pierwsze, przywołane miejsca pokazują, że wcielenie ostatecznie ukierunkowane jest na krzyż; kładą one kres mitowi rozpowszechnionemu w teologicznych podręcznikach, iż w teologii greckiej, w przeciwieństwie do łacińskiej, „zbawienie” miałyby miejsce zasadniczo w akcie wcielenia, wobec którego krzyż byłby tylko epifenomenem; tym samym obalają one także współczesny mit [...] że chrześcijaństwo byłoby przede wszystkim „inkarnacją”, zakorzenieniem w (doczesny) świat, a nie obumarciem tego świata²⁶.

²⁶ H. U. von Balthasar, *Teologia Misterium Paschalnego*, przeł. ks. E. Piotrowski, Kraków 2001, s. 21–22.

W dalszym ciągu wywodu Balthasara dostrzeżemy wyraźną analogię do myśli przywoływanego przez nas wcześniej Michela Henry, lecz uzupełnioną o teologiczne powiązanie śmiertelności z grzechem:

Po wtóre, miejsca te idą dalej, wskazując, że ten kto mówi „wcielnie”, już wypowiada „krzyż”. [...] Syn Boży przyjmuje naturę ludzką w sytuacji jej upadku, a więc z drążącym ją robakiem śmiertelności, upadłości, samowyoobcowania, śmierci, która przez grzech pojawiła się na świecie²⁷.

To z kolei każe z pełną powagą milczeć o śmierci Wcielnego Słowa. Szwajcarski teolog wspiera swój wywód przejmującą prozopopeją z powieści Jeana Paula. Kiedy niemiecki pisarz wkłada w usta Jezusa skargę na opuszczenie, jakiego doświadczył w Otchłani, odkrywamy w poetyckim obrazowaniu analogię do opisu egzystencjalnej pustki, która dotknęła Gerontiona, lecz oczywiście paralela ta załamuje się natychmiast, gdy uświadomimy sobie, kto wypowiada pełne trwogi słowa. Kiedy Chrystus umiera, stworzenie nie poznaje swego Pana:

Zstąpiłem tak daleko, jak tylko istnienie rzuca swój cień, spojrzalem w otchłań i wołałem: „Ojczy, gdzie jeste?” Jednak usłyszałem tylko odwieczną burzę, którą nikt nie włada. [...] A kiedy spojrzalem boskim okiem na niezmierny świat, wpatrywał się we mnie bezdennymi oczodołami; i wieczność spoczęła na chaosie, połknęła go i przeżywała²⁸.

Z uważnej lektury poetyckich wyobrażeń śmierci Boga i ich teologicznych uzasadnień, Balthasar wyprowadza wnioski, które rzucają nowe światło na refleksję o śmierci Słowa obecną w twórczości Eliota:

Na końcu męki, kiedy słowo Boga jest martwe, milknie także Kościół. Gdy ziarno obumiera, nie ma nic do żęcia. To bycie umarłym wcielnego Słowa nie jest w życiu Jezusa sytuacją jedną z wielu, jak gdyby życie, przerwane na moment, od dnia Wielkanocy toczyło się dalej, aczkolwiek niektóre słowa Jezusa – pocieszające uczniów, że chodzi o „małą chwilę” – mogłyby na to wskazywać. [...] trzeba poważnie potraktować to, że jak człowiek, który umiera i zostaje pogrzebany,

²⁷ Tamże, s. 22.

²⁸ Cyt. za: H. U. von Balthasar, dz. cyt., s. 47.

jest niemy i już niczego więcej nie objawia i w niczym nie pośredniczy, tak jest z tym człowiekiem-Jezusem, który był Mową, Objawieniem i Pośrednikiem Boga. On umiera, a to, co w Jego życiu było objawieniem, urywa się²⁹.

Na koniec swego wywodu Balthasar przestrzega, iż tryumf Zmartwychwstania musiałby stracić na znaczeniu, gdybyśmy potraktowali trzy dni w grobie jako swoisty antrakt, czas potrzebny dla zmiany dekoracji bez istotnego wpływu na bieg zdarzeń, czas wyłączony z dramatu Odkupienia: „Istnieje niebezpieczeństwo, że niczym widzowie niepojętego przedstawienia będziemy czekać, aż zmieni się scena. W owym «nie-czasie» wydaje się bowiem niemożliwe, by istniała jakakolwiek możliwość naśladowania tego, który stał się «nie-słowem»”³⁰. Pomimo doświadczanej niemocy nie wolno nam zatem zlekceważyć owego radykalnego zerwania ciągłości i wpisanej w to nieredukowanej różnicy pomiędzy „przedtem” a „potem”, która od środka rozrywa mowę Boga. Z drugiej zaś strony nie wolno zapominać, iż znaczenie Słowa ujawnia się w pełni w Jego ofercie, w Jego odejściu i zamknięciu. Dopiero po Zmartwychwstaniu uczniowie odkrywają sens zdania o odbudowie Świątyni („Gdy zmartwychwstał, przypomnieli sobie uczniowie Jego, że to powiedział, i uwierzyli Pismu i słowu, które wyrzekł Jezus”); dopiero gdy tajemniczy nieznajomy opuszcza ich, po tym, jak wyjaśnił im Pisma w drodze do Emaus, rozpoznają w Nim swojego Mistrza. Jezus „w swoim słowie” jest zatem „tożsamością obietnicy i spełnienia”: „Patrząc z perspektywy uczniów, jest on przerzuceniem mostu między ich [uczniów] całkowitym nierozumieniem przed Paschą i klarownym rozumieniem po niej”³¹.

4. Brzmienie ciszy

Nie ma wątpliwości, że poezja Eliota wyrasta na gruncie podobnego zrozumienia dramatu paschalnego, w którym nie ma miejsca na łatwą pociechę rozpraszającą ciszę grobu. Dlatego też nawet w jego

²⁹ H. U. von Balthasar, dz. cyt., s. 45–46.

³⁰ Tamże, s. 46.

³¹ Tamże, s. 63.

późnej twórczości nie brak obrazów świata zarażonego nicością, poddanego śmierci, wciśniętego w ciasną szczelinę między tym, co stracone, a eschatologicznym spełnieniem niewyobrażalnej obietnicy. Na przykład krajobraz nakreślony w drugiej części *Burnt Norton* wciąż pozostaje naznaczony marnością, mimo iż tym razem podmiot mówiący podąża ścieżkami nauczycieli wewnętrznej wolności, a przede wszystkim tymi, które wyznaczili św. Jan od Krzyża i św. Ignacy. To, co odróżnia wietrzne doliny *Burnt Norton* od pełnego przeciągów domostwa Gerontiona, to alternatywa uwzględniająca zarówno mistyczną noc zmysłów i ducha, jak i mądrość Koheleta, która pozwala szukać smaku w ulotnym pięknie stworzenia. Eliot pisze:

Here is a place of disaffection [...]
 In a dim light: neither daylight
Investing form with lucid stillness
Turning shadow into transient beauty
With slow rotation suggesting permanence
 Nor darkness to purify the soul.

W przekładzie Miłosza czytamy:

Tu jest miejsce nieposzanowania [...]
 W przyćmionym świetle: ani światło dzienne,
Które nadaje formie jej promienny spokój,
I przyobleka cienie w krusze piękno,
Powolnym swoim tokiem umacniając trwałość,
 Ani ciemność, aby oczyściła duszę.

Natomiast przekład Krzysztofa Bockowskiego podkreśla poczucie rezygnacji albo duchowej melancholii, czyli *acedii*:

Tutaj jest miejsce zniechęcenia [...]
 W mętym świetle: ani światło dnia,
Co kształtom nadaje ich promienny spokój
I w lotne piękno obracając cienie
Powolnym tokiem sugeruje trwałość;
 Ni ciemność, która oczyszcza duszę.

Wspólny dla Gerontiona i podmiotu mówiącego *Burnt Norton* jest strach przed wiatrem, który z łatwością obnaża niezdolną lekkość bytu:

Men and bits of paper, whirled by the cold wind
That blows before and after time,
Wind in and out of unwholesome lungs
Time before and time after.

[Ludzie i strzępy gazet wirujące w zimnym wietrze
Co wiał przed czasem i wieje po czasie;
Wiatr wdychany i wydychany z chorobliwych płuc
Czas przed i po]³².

Jednakże widziana z perspektywy drugiego brzegu, oglądana oczyma Miłości, ta sama rzeczywistość nagle rozbłyska światłem, które pokonuje nudę, apatię, zniechęcenie. Cytowany już przez nas Jean-Luc Marion powiada, że Miłość jest odwrotną stroną marność³³. U Eliota znajdujemy poetycki odpowiednik tej myśli w jednym z najbardziej ujmujących obrazów wieńczących wędrówkę po pustyni współczesnego świata w poemacie *Burnt Norton*. Bohaterem tego epizodu jest mieniący się odcieniami intensywnej ultramaryny i ognistej czerwieni ptak, którego angielska nazwa: *king-fisher* oznacza Króla Rybaka. Natomiast gdy Juliusz Słowacki pisze: „A nawet

³² Przeł. K. Boczkowski.

³³ „Być albo nie być, to nie jest pytanie. Nie trzeba wybierać, czy być czy nie być, właśnie dlatego, że marność znosi różnicę pomiędzy dwoma krańcami. «Postać tego świata» nie odchodzi ani tylko, ani przede wszystkim dlatego, że zbliża się jego ostateczne zniszczenie; oprócz tego bowiem, że ten ostateczny moment wypełni się w mniejszym stopniu jako całkowita przemiana (1 Kor 15, 22), może on nastąpić tylko pod warunkiem, że «świat» przybierze najpierw inną postać, która może dopuścić i przyjąć wypełnienie. Jaką postać? Spotkaliśmy się już z nią: widzi ona świat nie jako bezpieczne istnienie nasyconej (sobą) obecności (dla siebie), ale jako zawieszenie zawieszona na tym, co poza przestrzenią oraz poza czasem ten świat przekracza [...] Marność wypływa ze znudzonego spojrzenia człowieka, a nie ze znudzenia Boga [słowo „Bóg” w tekście Mariona jest przekreślone na krzyż – M. G.], bo Bóg [słowo przekreślone] kocha, a z pełnego miłości spojrzenia wynika «dobroć» oglądanego”. J.-L. Marion, dz. cyt., s. 180–185.

ów dziw lasów, tak rzadko widziany / Halcyjon – a na Litwie zimorodkiem zwany [...] piękny i błyszczący”³⁴, to używa staropolskiej nazwy zimorodka („halcyjon”), która z kolei przypomina nam mit o Alkione, córce Eola, króla wiatrów. Według mitu po śmierci męża Keyksa Alkione rzuciła się w morze, lecz litościwi bogowie zamienili ją w zimorodka. Kiedy zaś Alkione zmagiała się z wichurami, które wciąż burzyły splatane przez nią na urwisku gniazdo, z pomocą przyszedł jej ojciec, uciszając wiatr. Stąd znane zarówno w języku polskim, jak i w angielskim wyrażenie „dni zimorodka” lub „godzina zimorodka” (*halcyon days* lub *halcyon hour*) odnoszące się do bezburzowej pory roku – wokół jesiennej równonocy – lub bezwietrznej pory dnia, zwykle tuż przed zmierzchem. Przy bezchmurnej pogodzie, w zupełnej ciszy, gdy słońce zachodzi ognistoczerwono, niebo nabiera czasem koloru skrzydeł zimorodka. (Możemy też spojrzeć na ten obraz od drugiej strony i stwierdzić, że to niebo odbija się wówczas w skrzydłach ptaka jak w lustrze). Eliot pisze:

After the kingfisher's wing
Has answered light to light, and is silent, the light is still
At the still point of the turning world (137–139).

[Gdy skrzydło zimorodka
Światłem odpowie światłu i jest ciszą, błyszczącą jak lód,
W wirującego świata – nieruchomym punkcie]³⁵.

Choć to niezgodne z naszą logiką, przeznaczeniem Słowa okazuje się właśnie cisza. Teologiczny sens tego paradoksu wyjaśnia znakomicie Hans Urs von Balthasar. Komentarz szwajcarskiego teologa łączy kenozę Wcielenia z misją Słowa, która wypełnia się w milczeniu Krzyża i ciszy grobu, paradoksalnie wtedy najpełniej ukazując Chwałę Boga:

[...] śmierć i zamknięcie Logosu stanowią w jego samowypowiedzi centrum do tego stopnia, że Jego nie-słowo rozumiemy właśnie jako

³⁴ J. Słowacki, *Pan Tadeusz*, fr. [II], w. 3–7, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner i W. Floryan, t. XIII, cz. 2, Wrocław–Warszawa–Gdańsk–Kraków–Łódź 1963, s. 334.

³⁵ Przeł. K. Boczkowski.

jego ostateczne objawienie, Jego najdonioślejsze słowo, ponieważ on w pokorze swego posłusznego uniżenia, aż do śmierci na krzyżu jest tożsamy z Wywyższonym do godności Kyriosą; ciągłością w obydwu kierunkach (a przez to w samym hiatusie) jest aktywnie prezentująca się absolutna miłość Boga do człowieka, i – jako warunek możliwości takiej miłości wobec ludzi – Jego trójjedyna miłość sama w sobie³⁶.

Eliot natomiast dopisuje poetyckie kody tych rozważań w *Czterech kwartetach*. Pierwsza z nich otwiera ostatnią część *Burnt Norton*:

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence.

[Słowo porusza się, muzyka porusza
Jedynie w czasie; ale to, co tylko żyje,
Może jedynie umrzeć. Słowa po wypowiedzeniu
Docierają do ciszy]³⁷.

Tym razem nie mówimy już o słowach, które przepadają w otchłani, tkwią w martwocie grobu lub są stłumione przez ciszę, lecz o słowie, które dociera do [„reach into”] ciszy: osiąga zatem doskonałość (*telos*), a więc spełnia się w wydarzeniu śmierci i Zmartwychwstania. Czasownik „umrzeć” [„to die”] kończy pierwsze zdanie przytoczonego fragmentu tuż przed średniówką³⁸. W kolejnym zaś zdaniu Eliot zdaje się dopowiadać przywołaną wcześniej w poemacie

³⁶ H. U. von Balthasar, dz. cyt., s. 78.

³⁷ Przeł. K. Boczkowski.

³⁸ Strategię Eliota warto zestawzić z zabiegiem zastosowanym w *Sonetach świętych* Johna Donne’a. Donne chce przede wszystkim pokonać lęk przed śmiercią, w Sonecie X ilustruje zatem kojarzącą się ze śmiercią ciszę za pomocą przecinka. Podkreślają ten fakt twórcy filmu *Wit*, którego scenariusz oparty został na sztuce teatralnej odwołującej się do twórczości Donne’a. W wierszach Donne’a życie i śmierć, tak samo jak doczesność i wieczność, oddziela zaledwie jedno tchnienie. Eliot natomiast wykorzystuje średniówkę, aby uzmysłowić czytelnikowi powagę śmierci, której nie można żadną miarą zlekceważyć – nawet w perspektywie nadziei na zmartwychwstanie i życie wieczne – jeśli nie chcemy unieważnić cierpienia i ofiary samego Boga, który umarł na krzyżu za nasze grzechy.

Gerontion myśl biskupa Andrewesa, że znaczenie słów zawiera się w nich samych³⁹. *Burnt Norton* dosięga zatem samego jądra języka, którym okazuje się cisza. Teologia uczy, że Słowo Boga wykracza poza doczesność. Na pytanie, czy konkluzja ta obejmuje mowę poetów, Eliot udziela odpowiedzi w czwartym kwartecie:

The end is where we start from. And every phrase
 And sentence that is right (where every word is at home,
 Taking its place to support the others,
 The word neither diffident nor ostentatious,
 An easy commerce of the old and the new,
 The common word exact from vulgarity,
 The formal word precise but not pedantic,
 The complete consort dancing together)
 Every phrase and every sentence is an end and a beginning.
 Every poem is an epitaph. And any action
 Is a step to the block, to the fire, down the sea's throat
 Or to an illegible stone: and that is where we start.

[Kres jest skąd wyruszamy. I każda fraza
 I zdanie każde trafne (gdzie każde słowo jest u siebie w domu,
 Biorąc swe miejsce, aby wspierać inne,
 Słowo ani nieśmiałe, ani zbyt dostojne,
 Łatwe porozumienie nowego ze starym,
 Słowo potoczne, jasne, ale nie prostackie
 Słowo dokładne, ścisłe, lecz nie pedantyczne
 Cały zespół tańczący wspólnie)
 Każdy wers i każda fraza jest początkiem i kresem,
 Każdy wiersz epitafium. A wszelkie działanie
 Krokiem na szafot, w ogień, w gardziel morza
 Lub ku nieczytelnym nagrobkom: oto, skąd wyruszamy]⁴⁰.

Milczenie nagrobka nie oznacza zwycięstwa śmierci nad człowiekiem. Cytowany fragment, tak samo, jak na przykład słowa Chrystusa na Górze Błogosławieństw, można bowiem czytać również od końca. I nie chodzi tylko o to, że jego ostatnia fraza jest powtórze-

³⁹ Zob. D. Kuller Shuger, *Habits of Thought in the English Renaissance. Religion, Politics and the Dominant Culture*, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1990, s. 48.

⁴⁰ Przeł. K. Boczkowski.

niem, dokładnym echem pierwszego zdania. Jeśliby jednak zatrzymać się na tej obserwacji, pozostalibyśmy zamknięci w zaklętym kręgu narodzin i śmierci, nieustannego przemijania bytów. Eliot zaś po dwakroć w cytowanym fragmencie kończy zdanie w środku wersu, a potem przerzuca nad przepaścią most – w zasadzie wążutką kładkę – w postaci spójnika: „and”. Tak więc struktura ostatniego wersu każe dostrzec sens, który ujawnia się dopiero po przekroczeniu progu śmierci. Średniówka, czas na oddech czytelnika – na pozór nic nie znaczący szczegół w muzyce wiersza – znowu nabiera kapitalnej wagi, nie tylko jako chwila, kiedy przystajemy w zadumie przy kamieniu nagrobnym z zatartą przez czas inskrypcją, lecz także jako decydujący moment, gdy słowo milknie, myśl urywa się, otwiera się hiatus śmierci. Ta pauza sygnalizuje fundamentalną nieciągłość istnienia, o której pisał Hans Urs von Balthasar; rozdziera ona wers na pół, tak jak w chwili śmierci Chrystusa rozdarła się zasłona przybytku. Albowiem dopiero na drugim brzegu: tam, skąd wyruszamy, ujawnia się sens wszelkiego działania i spełniają się wypowiedziane tutaj błogosławieństwa.

NOTY O AUTORACH I TŁUMACZACH

Francesca Bugliani-Knox: absolwentka Uniwersytetu w Pizie, wykladała na Uniwersytecie w Mediolanie. Uzyskała stopień doktora w Heythrop College na Uniwersytecie Londyńskim, gdzie obecnie pracuje jako adiunkt. W centrum jej zainteresowań badawczych znajduje się relacja między literaturą a duchowością chrześcijańską. Opublikowała przekłady z włoskiego oraz książki i artykuły poświęcone różnym aspektom literatury angielskiej i włoskiej od renesansu po współczesność, m.in. monografię o wątkach ignacjańskich w dziele Johna Donne'a (*The Eye of the Eagle: John Donne and the Legacy of Ignatius Loyola*, Peter Lang 2011). Obecnie redaguje zbiór esejów o sławnym konwertycie na katolicyzm, później duchownym, Ronaldzie Knox, dla Pontifical Institute of Medieval Studies w Toronto. Także przygotowuje drugą książkę o Johnie Donnie dla Open Book Publishers w Cambridge.

Jamie Callison: absolwent Trinity College w Cambridge, anglista. Studiował także teologię na University of Chicago Divinity School oraz w Heythrop College na Uniwersytecie Londyńskim. Asystent na Uniwersytecie w Bergen, należy do zespołu badawczego *Modernism and Christianity*, którego celem jest ponowna ocena relacji między modernizmem literackim a chrześcijaństwem. W ramach tego projektu współpracuje z Uniwersytetem w Northampton. Jego badania koncentrują się wokół twórczości T. S. Eliota oraz Davida Jonesa pod kątem podejmowanych przez nich prób pogodzenia zainteresowania chrześcijańskimi tradycjami duchowymi z myśleniem o mistycyzmie, związanym między innymi z nazwiskiem Williama Jamesa. Pisał o Eliocie dla różnych pism, w tym *Notes and Queries*.

W ramach zespołowych badań nad stosunkiem modernistek do duchowości opublikował także studium na temat Evelyn Underhill. Publikował również w angielskim tygodniku katolickim „The Tablet”.

Katarzyna Dudek: absolwentka Instytutu Filozofii i Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Doktorantka na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, przygotowuje pracę na temat motywu ciszy w poezji Gerarda Manleya Hopkinsa, T. S. Eliota i R. S. Thomasa. Lektor języka angielskiego na Uniwersytecie Warszawskim, współpracuje również z Uniwersytetem Otwartym Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie prowadzi autorskie kursy z literatury i kultury brytyjskiej.

Michael Edwards: członek Académie française, profesor w Collège de France, Honorary Fellow w Christ's College w Cambridge. Wcześniej profesor w Katedrze Komparatystyki na Uniwersytecie w Warwick. Poeta i pisarz, tworzy w języku angielskim i francuskim. Jest autorem licznych książek, w których przez wiele lat rozwijał głębką refleksję nad istotą i celem sztuki poprzez badanie malarstwa, muzyki, filozofii, teologii oraz w szczególności literatury europejskiej od Homera i Owidiusza przez Dantego po Eliota, Geoffrey'a Hilla i Philippe'a Jacotteta. Lista jego publikacji obejmuje między innymi: *Towards a Christian Poetics* (1984), *Poetry and Possibility* (1988) *Of Making Many Books: Essays on the Endlessness of Writing* (1991) oraz napisaną wspólnie z Raymondem Masonem książkę o współczesnym rzeźbiarzu francuskim *Raymond Mason* (1995). Pisał również o Racinie, Samuelu Becketcie oraz o Szekspirze jako poecie teatru (*Shakespeare: Le Poète au Théâtre*, Fayard 2009). Za zasługi w dziedzinie angielsko-francuskiego dialogu międzykulturowego został uhonorowany w roku 2014 tytułem rycerskim OBE.

Maria Fengler: adiunkt w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Autorka monografii *Między Itaką a Belfastem. Przestrzenie artystyczne w poezji Michaela Longleya* (Gdańsk 2010), za którą otrzymała nagrodę „Literatury na Świecie”, oraz artykułów na temat współczesnej poezji irlandzkiej. Współredaguje z Jean Ward książkę zbiorową dla odbiorcy anglojęzycznego, poświęconą nurtom metafizycznym i tematyce relacji duszy i ciała

w poezji polskiej, która ukaże się w serii Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego *between.pomiędzy*.

Małgorzata Grzegorzewska: szekspiolog, profesor w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka czterech książek: *Medicine of Cherries* (2005), *Scena we krwi. Williama Szekspira tragedia zemsty* (2006), *Kamienny ołtarz. Horyzonty metafizyczne w dramacie antycznym i tragedii Szekspira* (2007), *Trop innego głosu w angielskiej poezji religijnej epok dawnych* (2011), artykułów poświęconych poezji i dramatowi w Anglii w XVI i XVII wieku oraz recenzji literackich i teatralnych. Zajmuje się związkami literatury, filozofii i teologii – głównie filozofią egzystencjalną Sorena Kierkegaarda, koncepcją rywalizacji mimetycznej René Girarda oraz fenomenologią donacji Jean-Luca Mariona. Korzystając szczególnie z perspektyw podpowiadanych przez tego ostatniego, przygotowuje do druku monografię w języku angielskim o siedemnastowiecznej poezji George’a Herberta. Wspólnie z tynieckimi benedyktynami prowadzi cykl spotkań *Medytacje z poezją*.

Jacek Gutorow: poeta, eseista, tłumacz poezji brytyjskiej i amerykańskiej. Wydał pięć zbiorów krytycznoliterackich, m. in. *Na kreścach człowieka. Sześć esejów o dekonstrukcji* (2001), *Księga zakładek* (2011) i *Luminous Traversing. Wallace Stevens and the American Sublime* (2007; 2012 – wydanie drugie poprawione). Na język polski przekładał wiersze Charlesa Tomlinsona, Davida Jonesa, Geoffreya Hilla, Wallace’a Stevensa i Johna Ashbery’ego. W 2014 r. ukaże się jego kolejna książka krytyczna zatytułowana *Życie w rozproszonym świetle*. Pracuje nad monografią poświęconą twórczości Henry’ego Jamesa. Mieszka w Opolu, wykłada na tamtejszym uniwersytecie.

Kevin John Hart: profesor studiów chrześcijańskich w Katedrze im. Edwina B. Kyle’a Wydziału Religioznawstwa na Uniwersytecie w Wirginii, gdzie gościnnie wykłada również literaturę angielską i francuską. Jest również profesorem filozofii w Katedrze im. Erica D’Arcy’ego w Australijskim Uniwersytecie Katolickim w Melbourne. Jego najnowsze publikacje to wydanie wybranych pism Jean-Luca Mariona *The Essential Writings* (Fordham University Press, 2013) oraz książka *Kingdoms of God* (Indiana University Press, 2014).

W druku: *Wild Track: New and Selected Poems* (Notre Dame University Press, 2015). Włączony do niniejszego zbioru esej ukaże się w wersji angielskiej jako rozdział w *Poetry and Revelation* (Bloomsbury, 2015).

Klaudia Łączyńska: adiunkt w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Tytuł doktora nauk humanistycznych uzyskała w 2005 roku na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego na podstawie pracy doktorskiej będącej studium gatunku tzw. *country house poem* w XVII wieku. Obecnie pracuje nad książką poświęconą twórczości Andrew Marvella. W Instytucie Anglistyki prowadzi zajęcia z angielskiej poezji metafizycznej, dramatu angielskiego (od Szekspira po dramat współczesny), historii teatru oraz teorii literatury. Interesuje się literaturą i filozofią siedemnastego wieku, szczególnie filozofią języka i siedemnastowiecznymi projektami języka uniwersalnego, a także działalnością angielskiego Królewskiego Towarzystwa Naukowego doby Restauracji.

Bradford Manderfield: doktorant na Wydziale Teologii i Religioznawstwa Katolickiego Uniwersytetu w Leuven. Jest również członkiem Zespołu Badawczego Teologii Systematycznej i Religioznawstwa, a od roku akademickiego 2012/2013 – redaktorem naczelnym „Biuletynu Absolwentów” wyżej wspomnianego wydziału. Jego obecne zainteresowania badawcze sytuują się na pograniczu filozofii, teologii i mistycyzmu.

Monika Szuba: adiunkt w Katedrze Kultur i Literatur Anglojęzycznych w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki na Uniwersytecie Gdańskim. Literaturoznawczyni i tłumaczka. Absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego, uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych w 2009 roku. W pracy naukowej zajmuje się przede wszystkim współczesną poezją i prozą brytyjską. W roku 2013 wydawnictwo Maski wydało tomik poezji *Ruchomy brzeg* autorstwa Michaela Edwardsa w jej przekładzie. Pracuje obecnie także nad tłumaczeniem studium *Towards a Christian Poetics* tegoż autora na polski.

Aneta Wadowska: studentka drugiego roku Filologicznego Studium Doktoranckiego na Uniwersytecie Gdańskim. Z wykształcenia fi-

lolog (dyplomy Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu Gdańskiego). Pracuje jako nauczycielka języka angielskiego oraz tłumaczka.

Jean Ward: anglistka, tłumaczka, profesor nadzwyczajny w Katedrze Kultur i Literatur Anglojęzycznych w Instytucie Anglistyki i Amerykanistyki Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się poezją brytyjską, irlandzką i polską, recepcją poezji T. S. Eliota w Polsce, powiązaniem między współczesną poezją polską a angielską, poezją religijną oraz zagadnieniami przekładu literackiego. Jest autorką dwóch monografii: *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy* (Universitas, 2001) oraz *Christian Poetry in the Post-Christian Day: Geoffrey Hill, R. S. Thomas, Elizabeth Jennings* (Peter Lang, 2009). Przełożyła na angielski wiersze m.in. Ryszarda Horodeckiego, Andrzeja Szuby oraz Tadeusza Sławka. Jej przekład monografii Tadeusza Sławka o Henrym Davidzie Thoreau, *Grasping the Community of the World*, ukazał się nakładem wydawnictwa Peter Lang (2014). Obecnie pracuje nad redakcją książki zbiorowej dla odbiorcy anglojęzycznego, poświęconej nurtom metafizycznym i tematyce relacji duszy i ciała w poezji polskiej.

Sebastian Zmysłowski: student drugiego roku Filologicznego Studium Doktoranckiego na Uniwersytecie Gdańskim. Z wykształcenia inżynier i filolog. Pracuje jako nauczyciel języka angielskiego oraz tłumacz.

Agnieszka Żukowska: adiunkt w Katedrze Sztuk Scenicznych Instytutu Anglistyki i Amerykanistyki, Uniwersytet Gdański. Autorka rozprawy doktorskiej dotyczącej czasu w masce dworskiej epoki Stuartów (Uniwersytet Gdański); obroniła także pracę magisterską z zakresu historii sztuki (Uniwersytet Warszawski). Jej zainteresowania naukowe ogniskują się wokół związków między literaturą a sztukami plastycznymi, teorii teatru oraz nowożytnej kultury widowisk. Jest autorką szeregu artykułów naukowych, w większości związanych z teatrem, oraz redaktorem naukowym (wspólnie z Jerzym Limonem) następujących tomów: *Theatrical Blends: Art in the Theatre / Theatre in the Arts* (2010), *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwiłkiania teatru* (2011) oraz *An Atomizing Theatre* (2014).

TYTUŁY ORYGINAŁÓW

Michael Edwards: Hearing Eliot Now

Jamie Callison: “Not for me the ultimate vision”: T. S. Eliot’s *Ariel Poems* and Religious Experience

Francesca Bugliani-Knox: Between Fire and Fire: T. S. Eliot’s *The Waste Land*

Bradford William Manderfield: Eliot and Augustine on Time

Kevin Hart: Eliot’s Rose-Garden: Some Phenomenology and Theology in “Burnt Norton”

INDEKS NAZWISK

A

- Ackroyd, Peter 92–93, 116, 147
Adamski, A. 293
Alberti, Leon Battista 191–193
Andrewes, Lancelot 18, 26, 143,
145–146, 148–150, 163–166,
169, 172, 295, 297, 306
Anesaki, Mashaharu 249
Arnaut, Daniel 65
Arystoteles 34, 175–177, 179,
181–183, 185–186, 235
Aspdin, Joseph 248
Augustyn z Hippony 7, 17, 19,
22–23, 27, 38–39, 135, 145,
155, 207–226, 248, 251, 258,
285

B

- Baillie, J. 144
Balthasar, Hans Urs von 19, 147,
152, 300–302, 305–306, 308
Banasiak, B. 235
Baran, Bogdan 93, 242, 275
Barańczak, Stanisław 70, 87,
245, 285, 286, 287, 289, 290
Barnard, J. 244
Barry, J. M. 241

- Bartók, Bela 229
Baudelaire, Charles 77, 130,
132–133, 140, 229
Beckett, Tomasz 173, 174, 177,
178–186, 187, 197, 198
Beethoven, Ludwig van 24, 63,
64, 229, 266, 273
Belch, P. 198
Bell, Quentin 73
Bell, A. O. 73
Benedykt XVI (Joseph
Ratzinger) 155
Bentley, Joseph 114
Bergonzi, Bernard 230, 271
Bergson, Henri 100, 102–103,
234, 254
Berkeley, George 245
Bernard z Clairvaux 250
Białostocki, Jan 191
Biegańska, I. 191
Bieńkowski, Zbigniew 130
Blake, William 139, 290–291
Blistein, Burton 114
Blistein, Harmon, 114
Bloom, Harold 286
Boczkowski, Krzysztof 16, 28,
31, 40–42, 44, 46, 49, 53, 61,

- 62, 64, 77, 93, 99, 122, 123,
129, 141, 145, 158, 163, 174,
191, 231, 232, 267, 268, 269,
273, 274, 276, 277, 283, 293,
303, 304, 305, 306, 307
- Bogucka, A. H. 117
- Bonsaquet, Bernard 116
- Borowy, Waław 51
- Botticelli, Sandro 245
- Bradley, Frances Herbert 19,
101–102, 116, 119, 234, 254,
259
- Brooker, Jewel Spears 114, 149,
156
- Brooks, Cleanth 114
- Browne, E. Martin 231
- Brożek, Mieczysław 140
- Bruzina R. 242
- Bryl, M. 192
- Brzozowski, Jan 130
- Bugliani-Knox, Francesca 19,
34–35, 37, 38, 113–142, 309
- Burnett, John 228
- Burnyeat, Myles Frederick 209
- Burrows, Mark 156, 265
- Bush, Ronald 48, 49, 159, 251,
273
- Bystydzińska, Grażyna 162
- C**
- Caedmon, 71
- Callison, Jamie 17, 18, 19, 20,
21, 26–28, 29, 38, 91–112,
309
- Carroll, Lewis 241
- Carroll, Steven 245
- Cetera, Anna 287
- Chabrajska, D. 294
- Chakravorty Spivak, Guattari
235
- Chaucer, Geoffrey 18, 25, 67,
285, 286, 291
- Childs, D. J. 114, 116
- Chinitz, D. E. 115
- Chwalewik, Witold 14, 86, 113,
117, 143, 175, 188, 285
- Claes, Paul 114
- Clarac, P. 245
- Cohen, R. A. 249
- Cohen, Walter 99
- Coleridge, Samuel Taylor 37,
185
- Conrad, Joseph (Józef
Korzeniowski) 84
- Cooper, John Xiros 115
- Corcoran, Neil 19, 48
- Cordelier, John 114
- Coverdale, Miles 58
- Coyle, Michael 115
- Cupitt, Don 19, 98
- Czechowicz, Józef 15, 28, 51, 158
- D**
- Dante, Alighieri 46, 49, 55, 65,
66, 80, 84, 86, 116, 129, 130,
132, 144, 232, 241, 246, 250,
310
- Davie, Donald 24, 272
- De Lorris, Guillome 250
- De F. Lord, G. 286
- Dehnel, Jacek 210
- Derrida, Jacques 235
- Diels, Hermann 228
- Dodds, E. R. 116
- Donne, John 71, 244, 289, 306,
309

- Dudek, Katarzyna 15, 19, 21,
23, 24, 28, 29, 39, 143–172,
310
- Duleba, Władysław 20, 44, 61,
145, 163, 224, 297, 298–299
- Dunbar, William 285
- Duns Szkot, Jan 32
- Durkheim, Emile 101, 103
- E**
- Edwards, Michael 9, 10, 11,
18, 21–23, 24, 25, 31, 33, 35,
63–90, 157, 160, 162, 168,
171–172
- Eisaman Maus, K. 99
- Eliade, Mircea 19, 100
- Eliot, Vivienne Haigh-Wood 74
- Eucken, Rudolph 114, 116
- Everett, Barbara 243
- F**
- Faulkner, William 114
- Fengler, Maria 5, 6, 112, 310
- Ficino, Marsilio 202
- Fink, E. 242
- Fitzgerald, Francis Scott 210
- Floryan, W. 305
- Franciszek (Jorge Mario
Bergoglio) 153
- Frankiewicz, Małgorzata 286,
293
- Frazer, James George 102, 117,
128, 140
- G**
- Gardner, C. O 234
- Gardner, Helen 113, 231, 240
- Garfield, J. L. 234
- Gerson, Jean 116
- Gibbons, T. 127
- Gierula, J. F. 216
- Gierulanka, D. 216, 242
- Gilson, Etienne 120
- Girard, Rene 311
- Gomulicki, Wiktor 130
- Gordon, Lyndall 19, 97, 116,
268–269
- Grabher, G. 150
- Grant, M. 209, 210
- Gray, J. G. 235
- Gray, Robert 250
- Greenblatt, Stephen 99
- Gresham, D. 143
- Grzegorzewska, Małgorzata 9,
14, 15, 17, 19, 22, 23, 25, 28,
39–40, 67, 68, 156, 161–162,
169, 263, 265, 283–308, 311
- Gutorow, Jacek 19, 24–25, 33,
35–36, 39–40, 60, 265–282,
311
- H**
- Habela, J. 189
- Haffenden, J. 144
- Hale, Emily 229, 238, 245, 251
- Halik, Thomas 28
- Hall, D. 231
- Hani, Jean 183
- Harrison, Jane 103
- Hart, Kevin 19, 24, 29, 33, 34,
36, 37–39, 40, 47, 210, 211,
227–264, 311
- Hegel, Georg Wilhelm
Friedrich 102
- Heidegger, Martin 19, 235, 241,
242, 275, 276

- Hemingway, Ernest 114
 Hempel, J. 93
 Henry, Michel 293, 301
 Heraklit 208, 209, 211, 214,
 220, 228, 229, 230, 259
 Herbert, George 161, 162, 289,
 290, 311
 Herbert, Zbigniew 12, 13, 25
 Heydel, Magdalena 27, 54, 57,
 73, 79, 114, 135, 144, 222,
 230
 Hill, R. W. 249
 Hodgard, J. M. C. 229
 Hofstadter, A. 242
 Holloway, Patricia Mosco 200
 Hopkins, Gerard Manley 76,
 310
 Horacy 192–193
 Howard, J. E. 99
 Hughes, Ted 25, 27, 35, 287
 Hulme, Thomas Ernest 116
 Hume, Basil 48
 Husserl, Edmund 19, 230, 233,
 235, 239, 241–242, 243, 253,
 277
 Hutchinson, Mary 73
- I**
 Inge, William Ralph 116
 Ireneusz 153
- J**
 Jain, Manju 102, 249, 254
 James, William 19, 21, 93, 97,
 100, 102, 105, 109, 116, 309,
 311
 Jan od Krzyża (John of the
 Cross) 13, 28, 36, 135, 205,
 244, 255, 279, 303
 Jastrun, Mieczysław 77
 Jenkins, J. 260
 Jessner, U. 150
 Joachim, Harold Henry 116,
 119–120
 Johnson, Samuel 32
 Jones, David 160–161, 309, 311
 Juliana z Norwich (Julian of
 Norwich) 36, 260, 262
 Juskiewicz, P. 192
- K**
 Karasek, Krzysztof 52, 62
 Katz, Steve 19, 100
 Kavanagh, K. 244
 Kearns, McNelly C. 233
 Keats, John 244
 Keller, J. 95
 Kemp, Wolfgang 192
 Kenner, Hugh 19, 24, 94, 95,
 104, 105–106, 111, 155, 191,
 230, 234
 Kermodé, Frank 26, 175, 232
 Kersten F. 242
 Keyte, William 229
 Kierkegaard, Søren 294, 311
 Kipling, Rudyard 240
 Kleiner, Juliusz 305
 Klimak, Jan 135
 Kołakowski, Leszek 100
 Kolbe, Maksymilian 29
 Koralewski, J. W. 205
 Korzeniowska, Aniela 285
 Kosky, J. L. 213, 261

- Kramer, Kenneth Paul 209, 215,
218, 222, 232, 267
Kron, A. 234
Krynicki, Ryszard 12
Krzczykowski, Henryk 117
Kubiak, Zygmunt 22, 53, 207,
244
Kubińska, Olga 18
Kubiński, Wojciech 18
Kuller Shuger, Debora 307
Kupis, B. 95
Kyd, Thomas 138, 141
Kydryński, Juliusz 141
- L**
L'Engle, Madeleine 143
Laforgue, Jules 78
Landes W.-A. 241
Larkin, Philip 286, 291
Lash, Nicholas 19, 21, 97
Lavique, Q. A. 183
Law, William 124
Leavis, F. R. 233
Leavitt, J. 127
Lehmann, J. 227
Leiter, Deborah 219, 223
Levinas, Emmanuel 19, 22, 294
Levy-Bruhl, Lucien 101, 102
Lewis, C. S. 143
Lewis, Pericles 19, 92–93, 100–
101, 103
Loyola, Ignacy 59, 303, 309
Lutyński, J. 117
- Ł**
Łączyńska, Klaudia 33–34,
36–37, 173–186, 312
- M**
Maksym Wyznawca 300
Mallarmé, Stéphane 77–78
Mander, W. J. 102
Manderfield, Bradford William
17, 19, 22, 37–38, 47, 102,
207–226, 312
Marion, Jean-Luc 19, 213, 261,
286, 289, 294, 304, 311
Marlowe, Christopher 18, 203,
244
Martin H. 144
Marvell, Andrew 287, 312
Massys, Quentin 196
Mazurek, K. 92
McEvoy, James 209, 214, 224
McIntyre, R. 239
McTaggart, J. M. C. 234, 237
Melcer, Wanda 132
Menuhin, Yehudi 63, 64
Międzyrzecki, A. 28
Mikołaj z Kuzy 279
Miller, J. 210
Miłosz, Czesław 27, 40, 43, 45,
46, 47, 49, 50, 51, 52, 55,
60–61, 64, 107, 122, 129, 134,
141, 145, 148, 150, 156, 157,
269, 283, 295–296, 300, 303
Milton, John 80
Milward, Peter 229, 240
Mizera, J. 235
Moffet, J. 118
Moody, David. A. 19, 94, 111,
114, 115, 233
More, Paul Elmer 116
Mrówka, K. 208
Murray, Paul 109
Myers, F. W. H. 100

- N**
Nash, Thomas 244
Neill, Edward 114
Niemojowska, Maria 135, 232, 241
Niemojowski, Jerzy 40, 47, 50–53, 148, 150, 156–157, 230, 275, 276, 296–297
- O**
O’Boyle, Adrian 32
O’Donnel, James 221
Olędzka, J. 143
Opęchowski, Jan 130, 133
Osek, E. 135
Otto, Rudolf 95, 100
Owen, Wilfred 49
- P**
Patea, V. 150
Paul, Jean 301
Paweł z Tarsu 141, 178, 235, 291
Perkins, David 266
Peter, John 191
Petroniusz 139–140
Pietrkiewicz, J. 94
Piotrowski, Eligiusz 300
Piotrowski, Andrzej 27
Piotrowski, P. 192
Platon 63, 208–209
Podbielski, H. 176
Poe, Edgar Allan 77
Pogossky, A. L. 126
Polanowski, W. 135
Póltawski, Adam 243, 278
Pomorski, Adam 11, 12, 18, 20, 28, 32, 33, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 56–59, 61–62, 65, 73, 76, 82, 86, 89, 96, 107, 126, 131, 150, 188, 208, 215, 216, 270, 274, 275
- Porębowicz, E. 65, 84, 129, 250
Potkay, Adam 294
Pound, Ezra 65, 111, 147
Pręczkowska, H. 14, 113, 135, 175, 188, 189, 222, 285
Prokop, Jan 60
Proudfoot, Wayne 19, 97, 100
Proust, Marcel 245, 256, 271
Przedpeńska-Trzeciakowska, Anna 239
Przybylski, Ryszard 13–16, 26, 28, 29, 30, 47, 284, 287
Pseudo-Dionizy Areopagita 279
- R**
Raine, Craig 19, 213, 214, 221
Rajan, B. 245
Reszke, R. 100
Ricks, Christopher 19, 99
Rilke, Rainer Maria 12
Rodriguez O. 244
Rostworowski, Piotr 205
Różewicz, Tadeusz 14, 25–27, 28, 38, 55, 60
Rulewicz, Wanda 16, 30, 41, 56, 64, 99, 145, 174, 232, 269, 270, 283
Rymkiewicz, Jarosław Marek 14–16, 25, 30, 32, 37, 38, 47, 54, 55, 60, 91, 164, 297–298, 299
- S**
Sandre, Y. 245
Sarkar, Subhas 194, 205

- Scanlon, J. 253
Schlauch, Margaret 285
Schuchard, Ronald 19, 26, 104
Schwartz, D. R. 148
Scofield, Martin 19, 47–48, 162
Seneka 109
Shakespeare, William 18, 70,
87, 99, 284, 288, 310
Shapiro, Karl 282
Sheehan, T. 235
Shelley, Percy Bysshe 18, 286
Sikorek, J. 278
Sinko, Tadeusz 193
Sito, Jerzy S. 173, 179, 187, 188,
197, 239
Słomczyński, Maciej 80, 288
Słowacki, Juliusz 304–305
Smeaton, John 248
Smith, Grover 19, 106, 114
Smyrak, B. 244, 255
Spanos, William 48
Spender, Steven 229
Spenser, Edmund 18, 141
Sprusiński, Michał 28, 41–42,
43, 44, 51, 52, 61, 91, 173
Spurr, Barry 19, 92, 103, 106,
108, 111
Starowiejski, Marek 135
Starzyński, Wojciech 261
Stead, C. K. 26
Stead, William Force 143
Stein, Edith (Teresa Benedykta
od Krzyża) 19, 216
Stevens, Wallace 18, 269, 311
Stevenson, Randall 37
Stiller, Roman 241
Storman, E. J. 209, 214, 219,
220, 223
Strzetelski, Jan 132
Suchocki, W. 192
Sulowski, J. 214
Surette, Leon 111, 118
Sutherland, J. 229
Szuba, Monika 5, 6, 9, 89, 312
Szwed, Antoni 294
Szymańska, Izabela 285
- T**
Tarnowski, Karol 286
Task, W. R. 100
Taves, Anne 19, 21, 95, 96, 97,
98, 104, 110
Taylor, Gary 288
Tennyson, Alfred 18, 106, 175,
249
Tertulian 293
Thompson, Francis 18, 133
Thomson, James 294
Thoreau, David 19, 219, 223,
313
Timmerman, John H. 19, 94–97
Tiwari M. 192
Tiwari S. 192
Tobin, J 290
Tomasz z Akwinu 198
Tonning, Erik 111
Traversi Derek A. 217
- U**
Underhill, Evelyn 19, 34, 35,
114–138, 310
Unger, Leopold 239
Uspienski, Piotr 126, 128

V

Valery, Paul 77
Vigee, C. 229
Vinge, L. 202

W

Wadowska, Aneta 142, 312
Wagner, Ryszard 84, 125, 135,
136
Waite, Arthur Edward 126, 127
Ward, David 99
Ward, Jean 5, 6, 10, 11–40,
41–62, 156, 160, 161, 265,
310, 313
Watson, N. 260
Webb, Clement C. J. 101–103
Webster, John 53, 132
Wells, Stanley 287
Weston, Jessie 116–118, 126
Wheelwright, Philip 245
Williamson, George 219, 220,
223
Wilson-Knight, George 19, 109
Wiśniewski, Tomasz 5, 6, 9
Wittgenstein, Ludwig 17, 19,
209, 218, 219, 221, 277, 280,
281

Wojtasiewicz, Olgierd A. 239
Wolański, T. Z. 18
Wolniewicz, B. 219
Woodruff Smith, D. 239
Woolf, Virginia 73
Wordsworth, William 18, 256,
286, 294
Wujek, Jakub 236
Wundt, Wilhelm 102

Y

Yeats, William Butler 78, 111,
114, 127

Z

Znaniecki, F. 100
Zmysłowski, Sebastian 226, 313

Ż

Żukowska, Agnieszka 187–206,
313
Żurowski, Maciej 188
Zychowicz, J. 147