

eleWator

kwartalnik literacko-kulturalny
nr 17 (3/2016) – lipiec/wrzesień 2016
ISSN 2299-5692
copyright © eleWator, Szczecin 2016

redagują:

Marcin Bałczewski (komiks), Andrzej Fogtt (sztuki plastyczne),
Krzysztof Lichtblau (sekretarz redakcji), Paweł Nowakowski (proza),
Paweł Orzeł (redaktor naczelny), Damian Romaniak (film),
Karol Samsel (eseje i szkice), Kamil Sipowicz (muzyka),
Maja Staśko (poezja polska), Leszek Szaruga (krytyka literacka,
zastępca redaktora naczelnego), Miłosz Waligórski (poezja zagraniczna)

stali współpracownicy:

Edward Balcerzan (Poznań), Łeś Belej (Kijów),
Izabela Fietkiewicz-Paszek (Kalisz), Anna Frajlich (Nowy Jork),
Artur Daniel Liskowacki (Szczecin), Beata Patrycja Klary (Gorzów Wielkopolski),
Monika Petryczko (Szczecin), Małgorzata Południak (Dublin),
Andrzej Turczyński (Koszalin), Andrzej Wasilewski (Paryż),

redakcja techniczna: Iwona Kępisty

korekta: Anna Borowicka i Anna Nowakowska

grafiki na okładce: Krzysztof Schodowski, Anna Sztwiertnia

grafiki i obrazy w numerze: Tadeusz Baranowski

zdjęcie na 216 stronie: Andrzej Łazowski (www.lazowski.eu)

redakcja i wydawca: Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy

adres do korespondencji: 71-141 Szczecin, skrytka pocztowa nr 39

siedziba: 71-467 Szczecin, ul. Mariana Rapackiego 2

www.elewator.org / klichtblau@elewator.org

www.fundacja-berezy.org / biuro@fundacja-berezy.org

Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca i nie przechowuje.

Redakcja zastrzega sobie prawo do zmiany tytułów, skracania
oraz redagowania tekstów, o ile nie wypacza to sensu oryginału.

druk: KAdruk, Szczecin

publikacja współfinansowana ze środków Miasta Szczecin
oraz Stowarzyszenia Gmin Polskich Euroregionu Pomerania
dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



intro	5	Natalia Malek, Architektura pierwszej nitki
Thomas Stearns Eliot	6	Ewa Elżbieta Nowakowska, Tłumacząc kres dawnego świata na inne języki. Moje powroty do <i>Pieśni Symeona</i> i <i>Wędrówki Trzech Króli</i> T.S. Eliota
	13	Agata Balsamo, Oszukać przeznaczenie. O czasie, Biblii i perspektywie w <i>Mordzie w katedrze</i> T.S. Eliota
	20	Karol Samsel, <i>Dry Salvages</i> i wojna
	24	Marian Lech Bednarek, O Eliocie przy stole – opis fotografii
	26	Dawid Szkoła, Strach w garstce popiołu
	34	Blanka Kotlińska, „Te fragmenty wsparłem o moje ruiny”
	40	Thomas Stearns Eliot, Zaufany sekretarz (fragment)
	45	Wiesław Juszczak, Zaufany sekretarz. Komentarz
	46	Jakub Pyda, Thomas Stearns Eliot i Jarosław Marek Rymkiewicz. Poetyckie widzenie ogrodu
	52	Agnieszka Adamowicz-Pośpiech, <i>Wędrówka Trzech Króli</i> T.S. Eliota – podróż bez końca
	66	Karol Samsel, Dwa wiersze z Eliotem w tle. Ecossaise, Dzieciożerstwo
	68	Paweł Orzeł, (nasz Eliot) – rozmyte wspomnienie o śmierci
	72	Damian Romaniak, <i>Czas Apokalipsy</i> Coppoli w kontekście <i>Wydrążonych ludzi</i> Eliota
poezja	78	Uta Przyboś, Pytanie, Trzepot, W szybce, Namiastka miasta
	80	Zuzanna Popiel, bliskość, nienawiść, za wcześniej na wnioski, módl się do mojego boga
proza	82	Radosław Wiśniewski, Trans-ferry
ze szkicowników	93	Jacek Wiaderny, Grzegorz Tomicki przegląda się w Dyckim (i jest mu z tym do twarzy)
Yeats mówi	100	William Butler Yeats, Magia
poezja	112	Joshua Clover, Miasto promieniste, Oma, Moje życie w nowym tysiącleciu, „Niestety, tak brzmi nazwa naszego miasteczka; przez cały ten czas ją ukrywałem”
epistoły	115	Bogdan Rogatko, Z listów do Son i od Son
dziennik	121	Henryk Bereza, Refleksyjność (23.06.2005 r.)
	122	Maciej Cisło, Błędy i owędy (ciąg dalszy „Błędnika”)
teatr	134	O czym myślimy przed zaśnięciem? Z Maciejem Englertem rozmawia Artur Daniel Liskowacki
z Ciężkowic	141	Waldemar Bawolek, Święty Marku, zmiłuj się nade mną
z Krakowa	142	Tomasz Bohajedyn, Ogolona głowa Kurtza
z Częstochowy	144	Arkadiusz Frania, Szekspiriana
sztuki plastyczne i architektura	148	Andrzej Fogtt, Artyści 1

krytyka literacka	150	Ewelina Chodakowska, Język tańczący w ciemnościach (Marcin Czerkasow, <i>Przed wszystkim zniszczenia</i>)
	153	Sławomir Hornik, Trujące ziarno poezji (Urszula Honek, <i>Sporysz</i>)
	156	Anna Łozowska-Patynowska, Pytanie czy odpowiedź? (Miroslaw Mrozek, <i>Odpowiedź retoryczna</i>)
	159	Arkadiusz Frania, Zjawione wiersze Jacka od Kamieni (Jacek M. Hohensee, <i>Zjawy</i>)
	161	Mateusz Wabik, Świat zanurzony w ponurości (Damian Sawa, <i>Moja wino</i>)
	163	Justyna Kasperek, Miedzy slowem na swiata (Karol Samsel, <i>Jonestown</i>)
	165	Leszek Szaruga, Pro / za i przeciw. 11 (Mazllum Saneja, <i>Listy do Ewy</i> ; Agim Gjakova, <i>Saga o wietrze</i> ; Fatos Arapi, <i>Dajcie mi imię</i> ; György Spiró, <i>Salon Wiosenny</i> ; Wasyl Machno, <i>Express „Venezia”</i>)
	168	Jakub Pyda, Szum codzienności czy kasandryczne wołanie? (Marcin Karnowski, <i>Przerzutka</i>)
	172	Marta Krawczuk, Homo sapiens wraca do natury (Kamil Sipowicz, <i>Ramona, Mila, Bobo i pięćdziesiąt sześć innych zwierząt</i>)
	174	Leszek Szaruga, Okoliczny Batman (Marika Krajniewska, <i>Schronisko</i>)
	175	Damian Nowicki, Chaos we mnie, chaos poza mną (Imre Kertész, <i>Ostatnia gospoda</i>)
	177	Mateusz Dworek, Literatura i nauka, jak równy z równym (Hans Magnus Enzensberger, <i>Eliksiry nauki. Spojrzenia wierszem i prozą</i>)
	179	Paweł Orzeł, Czytanie – don't try this at home (Pierre Bayard, <i>Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?</i>)
	182	Anna Pietras, Paskudny, niewygodny babochłop w oficerkach (Monika Talarczyk-Gubała, <i>Wanda Jakubowska. Od nowa</i>)
	184	nadesłano
komiks	186	Jarosław Kozłowski, Z bibliotecznego teki. 4
	187	Krzysztof Lichtblau, Wejść na szczyt (Scott McCloud, <i>Stwórca</i>)
	188	Marcin Bałczewski, Niezwykły świat Thomasa Otta (Thomas Ott, <i>R.I.P. Best Of 1985-2004</i>)
muzyka	190	Kamil Sipowicz, Metrem na Goebbelsa
	193	Adam Mańkowski, Akustyczne improwizacje w czterech ścianach (Sebastian Buczek i Tomasz Kowalski, <i>♪</i>)
stałe felietony	196	„poniewczasie” – Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Czaplicka Barbara, Danielewska Łucja
	198	„dlaczego nie jestem malarzem” – Małgorzata Południak, Podróż poza czasem
	202	„esoesy” – ADL, Szóste
	204	„poza mainstreamem” – Izabela Fietkiewicz-Paszek, Znalazł sposób, by z układania liter w wersy uczynić coś ważnego. Krzysztof Kleszcz
	206	„bez przesady” – Edward Balcerzan, Czytelnicze labirynty (2)
	208	Helena Raszka (1930-2016)
	209	Piotr Michałowski, Helena Raszka – portret wielobarwny



Tadeusz Baranowski, bez tytułu, olej, akryl i materiały naturalne na płótnie, technika własna, 100 x 100 x 20 cm, 2015 r.

Tadeusz Baranowski (ur. w 1945 r. w Zamościu) – malarz, grafik, ilustrator, scenarzysta i rysownik komiksów, twórca reklam. Absolwent Wydziału Grafiki i Malarstwa ASP w Warszawie, w pracowniach prof. A. Nacht-Samborskiego i prof. A. Kobzdeja. Odznaczony przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego srebrnym medalem „Gloria Artis” (2007). Brał udział w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych, w Polsce i za granicą. Stworzył własną technikę malarską wykorzystującą różnorodne materiały (tkaniny, polistyren, akryle, drewno itp.); pozwala ona na konstruowanie prac bliskich płaskorzeźbie poprzez piętrowe nakładanie warstw różnorodnej materii. Jego obrazy znajdują się w zbiorach Galerii Teatru Studio, MKiDN, Zachęty oraz w zbiorach prywatnych. Wydał m.in.: *Skąd się bierze woda sodowa* (1980, 1989, 2004), *Na co dybie w wielorybie czubek nosa eskimosa* (1980, 1984), *3 przygody Sherlocka Bombla* (1984, 2004), *Antresolka Profesorka Nerwosolka* (1985, 2003), *Podróż smokiem Diplodokiem* (1986, 1988, 2005), *Przepraszam remanent* (1990), *Orient Men: Forever na zawsze* (2002) i *Szłurp i Burp* (2012).

Natalia Malek

Architektura pierwszej nitki

Że jest młoda i nie wspinała się w słowackich Tatrach,
Heidi przypomniała sobie w połowie

miesiąca. Oblała się rumieńcem.
(Udział w fizjologii młodych kobiet

mają też sąsiadki galeriowca)
– Sprzętu już nie wypożyczę, ale może wystrugam sobie sanki?

Że jest młoda i nie próbowała niczyjej grasy, rumiana Heidi
wpadła w złej alejce.

(Czyje są dzisiaj ziemie austriackie?)
– Chcę aktywnie włączyć się w poszukiwania. – zapisała w dzienniku.

Szukać szczerb i wyłomów, wymacywać rozstępy:
pod tunelem

śpi bryła.
Obok, na swoją kolej czekają niepewna lora i żółkłe płachtowce.

Natalia Malek – poetka, amerykanistka, kuratorka wydarzeń literackich. Redaktorka pisma „Wakat”. Mieszka w Warszawie. Publikuje wiersze, teksty krytyczne i przekłady, pisze o literaturze i o sztukach wizualnych. Od 2011 r. współtworzy cykl feminariów o literaturze kobiet pt. „Wspólny Pokój” w warszawskim SDK-u. Najmłodsza z *Solistek* z: *Antologii poezji kobiet 1989-2009*. Wydała: *Pracowite popołudnia* (2010) i *Szaber* (2014).

Ewa Elżbieta Nowakowska

Tłumacząc kres dawnego świata na inne języki

Moje powroty do *Pieśni Symeona* i *Wędrowki Trzech Króli* T.S. Eliota

Czasem zostaje nam dane zwiedzić wiele krajów, zabytków, świątyń, muzeów, jednak z jakichś powodów w pamięci utkwiają tylko nieliczne miejsca: po niektórych, nawet tych, w których spędziliśmy długie godziny czy wręcz dni, ocaleje w umyśle mgliste wspomnienie, jak w *Elegii podróżnej* Wisławy Szymborskiej, gdzie z paryskiego „bulwaru Saint-Martin zostały schodki / i wiodą do zaniku”, a z całego miasta zostaje detal: „Biedna Uppsala / z odrobiną wielkiej katedry”. Mnie na zawsze zostało w pamięci kilkadziesiąt minut, które jako młoda studentka spędziłam w weneckiej Szkole Świętego Rocha. Cały parter tej dostojnej instytucji zajmują malowidła Tintoretta, stworzone pod koniec jego życia. Wyczuwałam, że stanowią rodzaj pożegnania, gorzkiej konstatacji o przemianach, przemijaniu, ulotności. W *Zwiastowaniu* uderzyła mnie destrukcyjność tego, co nowe. Maria, nieładna, podstarzała, wzdryga się przed Nowiną. Anioł wpada z takim impetem, że roztrzaskuje kolumny budowli. Widać odłupany tynk, odsłonięte cegły, walające się w nieładzie narzędzia w warsztacie cieśli. Historycy sztuki różnie oceniają wartość artystyczną obrazu, na pewno jednak wywoływał i wciąż wywołuje żywe reakcje (jego dynamika porwała na przykład słynnego krytyka wiktoriańskiego Johna Ruskina, który z zachwytem analizował jego wszystkie elementy i ich symbolikę), a ja stanęłam przed nim jak wryta, olśniona t a k i m przedstawieniem *Zwiastowania*, wtedy bowiem, dwudziestolecie, nie wiedziałam jeszcze, że Nowina nie zawsze bywa dobra i pożądana, i że niekiedy pragniemy uchronić zastany, oswojony porządek świata.

Właśnie śmierć starego ładu i nadejście nowego pojawiają się bardzo wyraźnie w licznych dziełach T.S. Eliota. Ostatnio najchętniej powracam do *Pieśni Symeona* i *Wędrowki Trzech Króli*, należących do tak zwanych *Poematów Ariela*, czyli zbioru utworów powstałych między 1927 a 1930 rokiem i wydanych przez firmę Faber i Faber. Postać starca Symeona inspirowała na przestrzeni wieków cały szereg wybitnych artystów, na przykład Giotta, Mantegna czy Rubensa. Wśród nich wyróżnia się jednak Rembrandt, dla którego Symeon musiał wiele znaczyć, skoro genialny malarz poświęcił mu aż kilka swych rysunków i trzy płótna. Na obrazie z 1628 roku Dzieciątko bezwładnie zwisa na rękach starca, jakby zapowiadając dramatyzm oplakiwania martwego Chrystusa na rękach Maryi; kolejne poświęcone Symeonowi malowidło powstało w roku 1631 – całe światło w przestronnej świątyni skupia się na Dzieciątku, Maryi i Symeonie. Trzeci obraz z Symeonem, niedokończony, szkicowy, pełen brązowych i rdzawych plam, został znaleziony w 1669 roku w pracowni malarza na drugi dzień po jego śmierci. Na twarzy starca maluje się wysiłek, a jego wargi z trudem wypowiadają modlitwę, funkcjonującą w kulturze jako *Nunc Dimittis* (jej parafrazę Mickiewicz umieścił w *Panu Tadeuszu*); ma on przymknięte powieki – być może zmętniały wzrok nie jest już w stanie znieść blasku Zbawiciela.

Warto tu zauważyć, że nie tylko moja pamięć czy wyobraźnia łączy Zwiastowanie z Ofiarowaniem w Świątyni; czyni tak również najstarsze znane przedstawienie Ofiarowania – mozaika na łuku tęczowym rzymskiego kościoła Santa Maria Maggiore, pochodząca z pierwszej połowy V wieku naszej ery. Ofiarowanie zostało tu potraktowane jako drugie objawienie zbawienia: dwaj aniołowie towarzyszą Maryi w drodze do świątyni, a naprzeciwko tej sceny umieszczono właśnie Zwiastowanie.

Przypomnijmy kanoniczny tekst, dostarczający nam informacji o Symeonie – jest to fragment drugiego rozdziału *Ewangelii według św. Łukasza*, wersy 25-35: „A żył w Jerozolimie człowiek, imieniem Symeon. Był to człowiek prawy i pobożny, wyczekiwał pociechy Izraela, a Duch Święty spoczywał na nim. Jemu Duch Święty objawił, że nie ujrzy śmierci, aż zobaczy Mesjasza Pańskiego. Za natchnieniem więc Ducha przyszedł do świątyni. A gdy Rodzice wnosili Dzieciątka Jezus, aby postąpić z Nim według zwyczaju Prawa, on wziął Je w objęcia, błogosławił Boga i mówił: «Teraz, o Władco, pozwól odejść słudze Twemu w pokoju, według Twojego słowa. Bo moje oczy ujrzały Twoje zbawienie, któreś przygotował wobec wszystkich narodów: światło na oświecenie pogan i chwałę ludu Twego, Izraela». A Jego ojciec i Matka dziwili się temu, co o Nim mówiono. Symeon zaś błogosławił Ich i rzekł do Maryi, Matki Jego: «Oto Ten przeznaczony jest na upadek i na powstanie wielu w Izraelu, i na znak, któremu sprzeciwiać się będą. A Twoją duszę miecz przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serc wielu»” (za *Biblią Tysiąclecia*).

Ewangelia ukazuje zatem pogodne i harmonijne podejście sędziwego Symeona do własnej śmierci: jego życie wypełniło się, ponieważ dostąpił chwały zobaczenia światła Mesjasza. W tradycji prawosławnej Symeon zwany jest *Bogopryimiec*, czyli „Ten-Który-Przyjmuje-Boga”; istnieje nawet specjalny typ ikon zwany Ikoną Świętego Starca Symeona Przyjmującego Boga – wizerunki te przypominają ikony Matki Bożej Czulej, czyli *Eleusy*, bowiem, podobnie jak Ona, Symeon trzyma Dzieciątka w ramionach i przytula Je do siebie w tkliwym geście. Przyniesienie małego Chrystusa do świątyni pamiętane jest w kościele katolickim jako Ofiarowanie Pańskie, a w prawosławiu – jako Spotkanie Pańskie, *Sretienije Hospodnie*. Spotykają się tu Dwa Testamenty: Stary i Nowy, człowiek z Bogiem, starzec z dziecieniem. Symeon raduje się, że w końcu może odejść z tego świata, przyjmuje śmierć jako błogosławieństwo.

Nieliczni wiedzą jednak, że istnieją teksty apokryficzne, które podają nam jeszcze inny, czysto fizyczny (a nie tylko duchowy) powód rozradowania Symeona, wyjaśniają bowiem, czym się parał przed owym doniosłym zdarzeniem w świątyni i dlaczego Ofiarowanie przyniosło mu wielką ulgę. Otóż wedle nieuznawanej przez Kościół *Ewangelii arabskiej* Jana Symeon był wcześniej kapłanem oraz tłumaczem Siedmioksięgu z hebrajskiego na grekę; wraz z innymi uczonymi wykładał nawet księgi królowi Batulinus, tj. Ptolemeuszowi II Filadelfowi, który, jak podaje pseudoepigraf *List Arysteasza*, zamówił tłumaczenie Tory na grekę, pragnąc ją potem włączyć do zbiorów Biblioteki Aleksandryjskiej. Zgodnie z *Ewangelią arabską* Jana Symeon popełnił błąd w przekładzie mowy proroka Izajasza, ponieważ w zdaniu „Oto Dziewica poczne Syna i porodzi, a imię Jego będzie Emmanuel” nie zdecydował się na oddanie hebrajskiego słowa *alma(h)* jako „Dziewica” lub „Panna” (w grece „parthenos”), lecz pozostał przy wersji żydowskiej: „młoda kobieta”. Wtedy to przybył do niego nie Duch Święty, jak w kanonicznej Ewangelii, ale Anioł Boży, który oznajmił, że tłumacz nie przestanie żyć na świecie „jako jeniec” dopóty, dopóki Dziewica nie poczne, a Symeon nie ujrzy jej Syna.

Apokryf opisuje między innymi losy Nikodema (występującego również w uznawanej przez Kościół Ewangelii św. Jana) oraz jego towarzyszy, „starszych pośród

synów Izraela”, którzy chcieli dowiedzieć się wszystkiego na temat Mesjasza, upewnić się, czy się już narodził i czy się zbliża. Co ciekawe, działali za podszeptem... szatana, zapewne zgodnie z porzekadłem „ciekawość to pierwszy stopień do piekła”. Postanowili zatem udać się do Symeona, by wypytać go o nurtujące ich kwestie. W momencie ich spotkania w świątyni stary Symeon był już tak słaby, że leżał na ziemi i słabym głosem odpowiedział na pozdrowienie. Potwierdził, że oto nadchodzi już czas przybycia Zbawiciela świata i objaśnił, że wyczuwa to, gdyż ustępuje ból ręki, jaki mu doskwierał, odkąd Symeon źle przełożył wspomniany już zwrot w mowie Izajasza. Dolegliwość ta stanowiła karę dla tłumacza za to, że pobłądził. W kolejnym rozdziale *Ewangelii arabskiej* Jana następuje przedstawienie Chrystusa w świątyni, w trakcie którego dochodzi do cudu: na widok Dziecięcia całkowicie niedołączny Symeon „powstał i skoczył jak koziołek”, wziął Je na ręce i zmówił modlitwę, która częściowo stanowi parafrazę kanonicznego kantyku *Nunc Dimittis*.

W *Pieśni Symeona* T.S. Eliota o takich nadprzyrodzonych zjawiskach nie ma mowy: starzec świadom jest ulotności i kruchości własnego żywota. W scenerii rozkwitających rzymskich hiacyntów, zimowego słońca i uporczywie trwającej, jałowej pory roku Symeon mówi do Pana: „My life is light, waiting for the death wind, / Like a feather on the back of my hand”, co Józef Czechowicz przełożył jako: „Życie traci na wadze. Śmierci czekam już / Jak na dłoni odwróciu puszek pióra mdły”, a Krzysztof Boczkowski bliżej oryginału jako: „Moje życie bez wagi czeka na wiatr śmierci, / Jak ptasie piórko na wierzchu mej dłoni”. Niewykluczone, że wyznanie to czyni aluzję do skargi Hildegardy z Bingen, która w dziele *Scivias* pisała: „Wyciągam ręce do Boga, aby jak piórko bez wagi i mocy na wietrze wznieść się do Niego. Albowiem dopóki jestem uwięziona w ciele i duszy niewidzialnej, w których istota ludzka jest tak niedoskonała, nie mogę do końca zrozumieć tego, co widzę”.

W poemacie Eliota Symeonowi brakuje zachwyty, radości i poczucia ulgi, jakie były udziałem starca w Piśmie Świętym i apokryfach, przejmuje go natomiast lęk i trwoga o przyszłość kolejnych pokoleń jego dzieci, obawa o ich bezdomność i tułaczkę, obez władniającą przepowiednie przyszej Męki narodzonego Dziecięcia oraz upadku Jerozolimy, dopadają go znużenie i apatia. Bierny świat zastyga w oczekiwaniu na wiatr, który go zmrozi „ku krainie śmierci” (w przekładzie Boczkowskiego; w oryginale „towards the **dead** land”). Kluczowe jawią się tutaj określenia obumierania i martwoty, które idą w przedziwnej parze z niedawnymi narodzinami: „at this **birth** season of **decease**”, „I am **dying** in my own **death** and the **deaths** of those after me”, „let thy servant **depart**” [wyróżnienia moje – EEN]. Obsesyjne złączenie porodu i zgonu przywodzi na myśl dawne alegoryczne przedstawienia dziecięcia śpiącego z trupią czaszką zamiast poduszki pod głową i wyobrażenia Bożego Narodzenia z Dziecięciem położonym w żłobie w kształcie sarkofagu.

Spustoszony, ogarnięty stagnacją krajobraz nie może nie kojarzyć się z innymi najsłynniejszymi poematami noblisty: *Ziemią jałową* i *Wydrążonymi ludźmi*. Gorzka dla biblijnego starca jest myśl, że już za późno dla niego na uniesienia, dalszy rozwój wiary, męczeństwo: „Not for me the martyrdom, the ecstasies of thought and prayer, / Not for me the ultimate vision”, co Krzysztof Boczkowski przełożył jako: „Nie dla mnie męczeństwo i ekstaza myśli i modlitwy, / nie dla mnie ostateczna wizja”. To inni będą wspinać się po szczeblach świętości, a światło spiętrzy się na świetle, jak w niejasnej i tajemniczej frazie, kojarzącej się z widzeniami mistyków: „Light upon light, mounting the saints’ stair”. Przejmujący jest zwłaszcza fragment dotyczący braku ostatecznej wizji, co oznacza skazanie Symeona i jego współczesnych na fragmentaryczność percepcji Zbawienia, niedostępność pełni.

Zagłębiając się w angielski oryginał i jego polskie przekłady, można odnieść nieodparte wrażenie, że i tłumacz, i czytelnik niczym Symeon błakają się po omacku, nie zawsze natrafiając na właściwe słowo, a czasem oddalają się od prawdziwej historii; translacja przypomina więc wędrówkę. Oto przykład: Symeon przewiduje Mękę Pana, Eliot zaznacza to jednak bardzo subtelnymi środkami wyrazu mówiąc, że na razie świat pozostaje „[before] the stations of the mountain of desolation”. Choć domyślamy się, że chodzi o Golgotę, oryginał pozostaje wieloznaczny, „desolation” bowiem odnosi się do pustkowia, opustoszenia, ale i samotności, czy nieutulonego żalu. Józef Czechowicz zbyt uściśla to jako „stacje góry ukrzyżowania”, nie pozostawiając charakterystycznego dla kultury anglojęzycznej niedopowiedzenia, Krzysztof Boczkowski natomiast wybiera chyba bardziej odpowiednie „zanim stacjami męki będzie wzgórze opuszczenia”. Narodzone Dziecię to u Eliota „the still unspeaking and unspoken Word”. Ważny jest kontekst całego zdania-prośby: „Let the Infant, the still unspeaking and unspoken Word, / Grant Israel’s consolation / To one who has eighty years and no to-morrow”. U Czechowicza to piękne określenie małego Chrystusa zupełnie znika: „Niechaj Święte Niemowlę tchnie żar w nieme słowo / Izraelowego rozradowania / Osiemdziesięcioletniemu, który jutra nie ma”. Wygląda na to, że to Symeon włada jakimś „niemym słowem” i dopiero potrzebuje Dziecięcia, aby je obdarzyło blaskiem. Sens oryginału zostanie całkowicie zmieniony. Boczkowski zdecydował się na wersję wierniejszą tekstowi angielskiemu, nie tracąc jednak na poetyckim pięknie: „Niech Dzieciątko, Słowo jeszcze niemówiące i niewymówione, / Udzieli pocieszenia Izraela / Temu, co ma lat osiemdziesiąt, ale nie ma jutra”. Jak widać, polskojęzyczny czytelnik może podążać całkowicie pobocznymi ścieżkami, nie mogąc dotrzeć do celu.

Częściowo podobne do *Pieśni Symeona* obrazowanie zostało zastosowane w innym słynnym poemacie, *Wędrówce Trzech Króli*. Oba utwory, poza przynależnością do zbioru *Poematy Ariela*, łączy splecenie narodzin i śmierci oraz motyw błędzenia, u Symeona bardziej metafizycznego i duchowego (choć, jak pamiętamy z apokryfu, także czysto językowego, co zostało wyżej zanalizowane), a u Trzech Króli – zarówno dosłownego (ich wędrówka przypomina odnajdowanie drogi w labiryncie obcych lądów), jak i metaforycznego. Także ponura, zmartwiała sceneria *Wędrówki*... jest szkicowo zaznaczona za pomocą pozornie wyświechtanego wyrażenia „the very **dead** of winter”, co po angielsku znaczy po prostu „w samym środku zimy”. Słowo „dead”, czyli „martwy, umarły”, używane jest w wielu utartych związkach frazeologicznych dla emfazy, na przykład jeśli pocisk trafi cel w sam środek, mówi się „The bullet hit the target **dead** centre”, albo gdy coś dzieje się punktualnie, co do minuty, jak przyjazd pociągu: „The train arrived **dead** on time”; podobnie wyrażenie „in the **dead** of night / winter” oznacza sam środek nocy / zimy. Eliot przemyślnie posłużył się tym frazeologizmem, odświeżając jego pierwotne znaczenie czegoś nieżywego (zwrot ten zaczerpnął zresztą, wraz z kilkoma innymi wersami, z ogłoszonego w 1622 roku przed królem króla Jakuba I kazania biskupa Andrewesa o Trzech Królach). Mędrzy brną przez zaspy zimy, trafiając w końcu do rozkwitającej doliny, co przypomina hiacynty w *Pieśni Symeona*, jednak zima, jak się wydaje, pozostanie niezwykła.

Pod koniec poematu Eliota narrator/król/mędrzec zastanawia się, czy on i jego towarzysze wędrowali ku narodzinom, czy ku śmierci? Do tej pory sądził, że są one czymś różnym od siebie, całkiem odrębnym, a dopiero teraz uzmysłowił sobie ich jedność: „...this Birth was / Hard and bitter agony for us, like Death, our death”, w tłumaczeniu Józefa Czechowicza: „Te narodziny były dla nas / Jak ciężka i gorzka agonía, jak śmierć, nasza śmierć”... On także, jak Symeon, spodziewa się

już tylko kresu swego życia, wręcz spogląda w jego kierunku z utęsknieniem: „I should be glad of another death”, brzmi porażający, ostatni wers utworu. Należy zauważyć, że przez całą twórczość Eliota przewija się topos udręczonej starej osoby, która z ochotą przyjęłaby śmierć jako uwolnienie od zgryzot i apatii, i której dar wieszczenia przynosił wizję niekompletną lub wręcz poczucie nieszczęścia. Już w motcie do *Ziemi jałowej* czytamy o skurczzonej, zaschniętej Sybilli, tak małej, że mieściła się w butelce – wedle mitu greckiego została obdarowana przez Apollina wiecznym życiem, lecz nie wieczną młodością; Petroniusz twierdził, że pytana przez dzieci: „Czego chcesz, Sybillo?”, odpowiadała: „Chcę umrzeć”. W tym samym poemacie Eliota ważną rolę odgrywa sędziwy Tejrezjasz, ironicznie obserwujący Nierzeczywiste Miasto, jego miałość i powierzchowność; występuje on również we wcześniejszym utworze *Gerontion*, co w grece znaczy po prostu „mały stary człowiek”. *Gerontion* widzi przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, posiada wyostrzony zmysł historyczny, komentuje znaki, które niegdyś scalały ludzkość we wspólnotę; teraz następuje dezintegracja tej ostatniej, a diagnozy bohatera nie są już nikomu potrzebne: „I am old man, / A dull head among windy spaces”, co w przekładzie Czesława Miłosza brzmi: „Jestem stary człowiek, / Tępa głowa u wietrznych przestrzni”.

Obecna „ziemia jałowa” kultury popularnej miazdzy i ściera dawne mity wraz z sacrum na papkę. Nie inaczej dzieje się z Trzema Królami, funkcjonującymi w naszych czasach jako baśniowe postacie w ludowo-jarmarcznych barwnych pochodach dla dzieci, w papierowych koronach i tandetnych pseudohistorycznych kostiumach, jako echo swej dawnej świetności. A przecież niegdyś należeli do strażników tajemnic, kapłanów zoroastryjskich, czcicieli ognia. *Ewangelia według św. Mateusza* (rozdział drugi) określa ich jako Mędrców: „Gdy zaś Jezus narodził się w Betlejem w Judei za panowania króla Heroda, oto Mędrcy ze Wschodu przybyli do Jerozolimy i pytali: «Gdzie jest nowo narodzony król żydowski? Ujrzelśmy bowiem jego gwiazdę na Wschodzie i przybyliśmy oddać mu pokłon». Skoro to usłyszał król Herod, przeraził się, a z nim cała Jerozolima. Zebrał więc wszystkich arcykapłanów i uczonych ludu iypytywał ich, gdzie ma się narodzić Mesjasz. Ci mu odpowiedzieli: «W Betlejem judzkim, bo tak napisał Prorok: A ty, Betlejem, ziemio Judy, nie jesteś zgoła najlichsze spośród głównych miast Judy, albowiem z ciebie wyjdzie władca, który będzie pasterzem ludu mego, Izraela». Wtedy Herod przywołał potajemnie Mędrców i pytał ich dokładnie o czas ukazania się gwiazdy. A kierując ich do Betlejem, rzekł: «Udajcie się tam i wypytujcie starannie o Dziecię, a gdy Je znajdziecie, donieście mi, abym i ja mógł pójść i oddać Mu pokłon». Oni zaś wysłuchawszy króla, ruszyli w drogę. A oto gwiazda, którą widzieli na Wschodzie, szła przed nimi, aż przyszła i zatrzymała się nad miejscem, gdzie było Dziecię. Gdy ujrzeli gwiazdę, bardzo się uradowali. Weszli do domu i zobaczyli Dziecię z Matką Jego, Maryją; upadli na twarz i oddali Mu pokłon. I otworzywszy swe skarby, ofiarowali Mu dary: złoto, kadzidło i mirrę. A otrzymawszy we śnie nakaz, żeby nie wracali do Heroda, inną drogą udali się do swojej ojczyzny” (za *Biblią Tysiąclecia*). Ostatnie zdanie tej relacji daje pole do domysłów, jakimi okrężnymi trasami podróżowali Magowie z powrotem.

W średniowieczu byli tak istotni, że stworzono o nich liczne apokryfy. Dopiero od VI wieku nazywano ich królami (po raz pierwszy odniósł się tak do nich w swych pismach żyjący na przełomie II i III wieku apologeta chrześcijański Tertulian), a z wieku IX pochodzą ich rzekome imiona: Kacper, Melchior i Baltazar. Do niekanonicznych utworów snujących opowieści o tych zagadkowych postaciach zaliczają się Ewangelie apokryficzne, w tym na przykład cytowana już *Ewangelia arabska*

Jana, czy *Ewangelia gruzińska*, ale także cały *Cykl o Trzech Magach*, obejmujący teksty syryjskie i ujęgurskie; legendy na ich temat przytacza także Marco Polo w słynnym *Opisaniu świata*.

Syryjska *Opowieść o Magach* z końca IV wieku zawiera wyjątkowo dla nas niecodzienne, za to typowe dla Orientu imiona aż dwunastu Magów, z których dla przykładu zacytuję trzy: Zaharuandad syn Artabana, Hormizd syn Sanatruqa, Ausztazp syn Guudafara. Byli strażnikami przykazań otrzymanych od praojca Adama, przechowywanych w jaskini na Górze Tryumfów. Wedle tych przykazań mieli wyglądać gwiazdy zwiastującej narodziny z Dziewicy. W zoroastryzmie występuje zrodzony z dziewicy zbawca, nic dziwnego więc, że część Persów przyjmowało chrześcijaństwo (podobno wedle apokryfu nawrócili się też sami Magowie, ochrzczeni przez Apostoła Judę Tomasza). Choć powszechnie przyjęto, że ze względu na wymienione w Biblii trzy dary było trzech Mędrców (już święty Augustyn symbolicznie odnosił to do Trójcy Świętej; ponadto wierzone, że reprezentują oni trzy wówczas znane kontynenty: Europę, Azję i Afrykę), to w innych źródłach liczba ta waha się: w Kościele syryjskim mowa jest o dwunastu Magach, inne apokryfy podają raz trzech, raz dziesięciu, raz dwunastu, zaś malarstwo katakumbowe ukazuje dwóch lub czterech magów. W tradycji syryjskiej uważano ich za kapłanów zoroastryjskich, którzy modlą się bezgłośnie, w milczeniu, do Pana Życia, skrywającego się we własnym blasku.

Poemat Eliota nosi tytuł *Journey of the Magi*, dosłownie „Podróż Magów”, gdyż w języku angielskim przyjęło się takie określenie; o wiele rzadziej używa się natomiast zwrotu „Trzej Królowie”. Utwór nie określa liczby Mędrców; mimo to Józef Czechowicz przełożył tytuł jako *Wędrówkę Trzechkrólową*, a Krzysztof Boczkowski – *Wędrówkę Trzech Króli*, zapewne ze względu na polską tradycję. Wydaje się, że bliżej ducha oryginału mogłaby być wersja „Wędrówka Mędrców ze Wschodu”, albo wręcz „Magów”, gdyż tak też mówi polskie tłumaczenie Ewangelii. Narrator *Wędrówki...*, jeden z Magów, jest u Eliota bezimienny; nie wiemy, skąd pochodzi, ani jakich tajemnic dostąpił, zanim wyruszył z innymi w podróż. Przemawia w liczbie mnogiej jako przedstawiciel pozostałych. Droga była trudna: surowa zima, wielbłądy pokładały się w rozmokłym śniegu, mieszkańcy mijanych wiosek okazywali jawną wrogość, panowała drożyzna, brud, brakowało schronienia na noc. Magowie stopniowo uświadamiali sobie absurd całej wyprawy, jej szaleństwo i chaos.

Po dotarciu do wspomnianej już wcześniej łagodnej doliny objawiły się im znaki: trzy drzewa (zapowiedź Kalwarii z trzema krzyżami), galopujący biały koń (zwiastun Apokalipsy św. Jana), sześć rąk, rzucających kości w grze o srebrniki (przepowiednia rzucania losów o szaty Chrystusa i srebrniki Judasza). Mimo to z ich perspektywy całość jawiła się niejasno, sens zamazywał się, wędrowcom nie udało się niczego więcej dowiedzieć. Jechali dalej, nie zważając na brak informacji, i, jak przyznaje Mag, w końcu trafili na miejsce, które mieli znaleźć. Było w zasadzie „zadowolające” (*satisfactory*), ale narrator nie ujawnia żadnych szczegółów. Ta oszczędność czyni poemat jeszcze bardziej sugestywnym i niesamowitym.

Wiemy, że Magowie wrócili do swych krajów odmienieni, oświeceni nieodwracalnym niepokojem: „...no longer at ease here”, nie potrafiąc już dojść do siebie w dotychczasowych realiach, w otoczeniu ludzi wielbiących starych, „unieważnionych” bogów (co stało się dla Magów jasne podczas ich podróży). Stąd też westchnienie narratora: „I should be glad of another death”, jego pragnienie śmierci, gdy wokół są tylko czciciele umarłych religii – jak w wierszu Zbigniewa Herberta *Kapłan*, w którym „bezsilny kapłan (...) podnosząc ręce / wie że z tego ani deszcz ani szarańcza / ani urodzaj ani gromobicie”, a „dym ofiarny / dążący w zimne nie-

bo / zapłata warkocz bóstwu / bez głowy”. Pozostajemy z uczuciem szukania po omacku kolejnych znaków, zdezorientowani niczym *Barabasz* u Lagerkvista, czy Chrystus-Człowiek w *Ostatnim kuszeniu Chrystusa* Kazantzakisa, którzy, nie do końca rozumiejąc własną misję, dźwigają jej brzemień aż do końca...

Ja też wędruję, błędę, wątpię, nie ustaję w wysiłkach. I ostatnio wracam do tych dwóch tekstów Eliota częściej niż przedtem, chyba dlatego, że obecnie coraz częściej następuje kres starego porządku, przyspiesza cykl przemian. Zamiast odpowiedzi na swe rozterki przypadkowo znajduję w Internecie stronę, na której uczniowie proszą się nawzajem o pomoc przy szkolnych zadaniach. Oto Zuzia z podstawówki apeluje o radę w sprawie lekcji religii: „Polecenie: Zapisz wywiad z Symeonem. Proszę was, pomóżcie”, i podaje, że chodzi o „klasę V, zeszyt ćwiczeń, Wydawnictwo XYZ”. Internauci w podobnym wieku podsuwają pomysły, nie szczędząc emotikonów:

Reporter: Witam ;) mógłbym panu zadać parę pytań dotyczących wydarzenia w Jerozolimie?

Symeon: Ależ bardzo proszę.

W innej wersji wywiad zaczyna się tak:

Ja: Na co tak długo czekaliście?

Symeon: Tak długo czekaliśmy na tę światłość świata!

Ja: Dlaczego jest Pan nadal tak bardzo zdenerwowany?

Niestety nie mogłam przeczytać dalszego ciągu bez zalogowania się.

Partnerem tego portalu jest jeden ze znanych banków.

Oto światłość t e g o świata.

Ewa Elżbieta Nowakowska (ur. w Krakowie) – poetka, eseistka i tłumaczka (m.in. Alice Munro, Thomasa Mertona, Elif Shafak i Williama Blake’a). Nominowana do Nagrody Głównej im. J. Bieriezina (1997) oraz do Nagrody Poetyckiej im. K.I. Gałczyńskiego Orfeusz za tom *Merton Linneusz Artaud* (2013). Laureatka I nagrody w Konkursie im. K.K. Baczyńskiego (1998), Nagrody „Krakowska Książka Miesiąca” za tom poetycki *Trzy ołówki* (kwiecień 2014); uhonorowana przez Wisławę Szymborską II nagrodą w konkursie „Rynna poetycka” (2004). Wydała tomy wierszy: *Dopiero pod pewnym kątem* (1999), *Niebosklony* (2003), *Oko* (2010), *Merton Linneusz Artaud* (2012), *Trzy ołówki* (2013), *Nareszcie* (2014), *Aż trudno uwierzyć. Apokryfy krakowskie* (2016) oraz zbiór opowiadań *Apero na moście* (2010). Jej wiersze tłumaczono na język angielski, węgierski i hiszpański. Wspólnie z Robin Davidson dokonała tłumaczenia i wyboru wierszy Ewy Lipskiej, który ukazał się w USA pod tytułem *The New Century. Poems* (2009).

Oszukać przeznaczenie

O czasie, Biblii i perspektywie w *Mordzie w katedrze* T.S. Eliota

„Widzenie jest wyznaczone dwiema granicami: silnym, oślepiającym światłem i totalną ciemnością”.

Milan Kundera

Mord w katedrze jest misternie skonstruowanym dramatem. Podkreślić należy, że to właśnie budowa utworu jest tym ze wszech miar wyrafinowanym zabiegiem; na planie zdarzeń bowiem nie dostrzeżemy nic specjalnie zjawiskowego. Oto mamy opowieść o arcybiskupie angielskim, który poróżnił się z królem, a waśń ta była na tyle poważna, iż duchowny na siedem lat, jak dowiadujemy się od chóru, wyjechał do Anglii. To co widzimy, to jego powrót, scenę, w której jest kuszony przez różne „oblicza przeszłości”, w końcu zaś zabójstwo kapłana w katedrze. Potem sprawcy czynu – rycerze – tłumaczą publiczności (Anglikom) motyw swego postępowania, a chór modli się. W tak zwanym międzyczasie, to znaczy między jedną a drugą częścią dramatu, do widowni zwraca się sam Becket, który wygłasza kazanie o istocie świąt Bożego Narodzenia. Nic niezwykłego, zwłaszcza że w zasadzie jest to odtworzenie losów historycznej postaci – Arcybiskupa Canterbury – kanonizowanego przez Aleksandra III.

Dramat Eliota nie jest jednak jedynie rekapitulacją życia patrona Anglii. Przy pierwszej lekturze można pogubić się w ilości nawiązań intertekstualnych, czy interkulturowych, żeby wymienić jedynie kroniki historyczne Szekspira. Sądzę jednak, że w dramacie tym jest dalece więcej do odkrycia. Dlatego pozwolę sobie zadać kilka pytań do tego tekstu. Pozwolę sobie też spróbować odpowiedzieć. Kolejność zaś wyznaczę właściwie chronologia utworu. Zaczniemy.

CZEŚĆ I

Co robi chór?

Swój otwierający monolog kobiety z Canterbury kończą następującymi słowami: „Nam biednym nie dane jest działać, /Lecz tylko patrzeć i świadczyć”¹. I to jest dokładnie to, czego nie robią. Od początku utworu chór wyznacza optykę widza. W cytowanej powyżej wypowiedzi jest to najmniej zauważalne – ostatecznie możemy powiedzieć, że to wprowadzenie odbiorcy w rzeczywistość przedstawioną, opisanie życia ludności po wygnaniu Arcybiskupa. Taką interpretację potwierdzałby, następujący zaraz po tym monologu, dialog Księży, z którego dowiadujemy się o konflikcie Becketa z królem. Przyjrzyjmy się jednak nieco dokładniej replice rozpoczynającej dramat i odpowiedzmy sobie na pytanie, czy faktycznie jego główną funkcją jest zrelacjonowanie losów mieszkańców miasta. Po pierwsze, szczególnie znaczący dla tej wypowiedzi jest czas, ujmowany w kategoriach pór roku i towarzyszącym im pracom. Z informacji zawartych w didaskaliach wiemy, że akcja toczy się 2 grudnia.

¹ W pracy posłużyłam się wydaniem: T.S. Eliot, *Mord w katedrze*, przeł. J.S. Sito, Warszawa 1998.

Siedem lat i lato minęło,
Siedem lat, odkąd opuścił nas Arcybiskup (s. 8).

I dalej:

Przybądź grudniu szczęśliwy (...)
Czy Syn Człowieczy narodzi się znowu
W barłogu wzgardy? (s. 8).

Chór od początku sygnalizuje dwoistość czasu. Z jednej strony jest czas pór roku, który wyznacza rytm trwania prostych ludzi, i co ważne pokrywa się z czasem boskim, z drugiej zaś mamy czas Tomasza Becketa. Powrót duchownego wzbudza w recytujących kobietach lęk przed „zakłóceniem spokojnych pór roku”. Dlaczego tak miałyby się stać? Wyjaśnia to fragment cytowany wyżej. Nie bez przyczyny bowiem pojawia się tam cyfra siedem. Arcybiskup powraca w siódmym roku swego wygnania, chwilę przed ponownym **narodzeniem** Chrystusa i zaraz po straszliwych wydarzeniach, które miały miejsce po wyjeździe duszpasterza z Anglii. W swojej pierwszej wypowiedzi chór wspomina tylko o „ucisku rozmaitego rodzaju” (s. 8), ale w kolejnych jest już znacznie bardziej szczegółowy. Opisuje rozwiązość, biedę, głód, gwałty... Zadaniem kobiet z Canterbury nie jest więc wcale, jak mówią: „złożenie świadectwa” ani „patrzenie i świadczenie” (s. 9). Od początku sygnalizują one bowiem, że mają jakieś „przecucie”, a Księża zarzucają im zbytnią wiarę w „przewidzenia”. W efekcie ich funkcją, jako bohaterów obdarzonych wyższą świadomością, jest nakreślenie perspektywy odbiorczej, którą stanowi biblijna Apokalipsa. Przyjrzyjmy się dalej wypowiedziom chóru:

(...) przybyłeś śmierć niosąc (...)
Zagłada dla domu, dla Ciebie Tomaszu,
Zagłada dla świata (s. 13).

Tak komentowany jest powrót Arcybiskupa. Przecucia apokaliptyczne narażają. Co ciekawe, zgoła inne na te wieszczenia są reakcje księży i samego Becketa. Duchowni biorą to za „gadanie głupich, rozplotkowanych bab”, którym się coś przywidziało, Tomasz z kolei doskonale zdaje sobie sprawę, że:

Mówią lepiej niż wiedzą; i więcej niż
Rozumiesz
Bo wiedzą i nie wiedzą, co znaczy działać czy
Cierpieć,
A cierpieć znaczy działać. Ani działacz nie
Cierpi, ani cierpiący nie działa.
Lecz obaj są pomieszczeni w działaniu wiekuistym
I wiekuistym cierpieniu, na które muszą się
Zgodzić wszyscy,
Tak, alby mogło się stać dla wszystkich
Pożądanym,
I które cierpieć muszą wszyscy, by go pożądać,
Aby utrzymał się wzór, bo wzór jest cierpieniem
I czynem, by koło mogło się kręcić
I wiecznie trwać w bezruchu (s. 16).

Ten pozornie sprzeczny wewnętrznie ustęp stanowi metaforyczny opis czasu religijnego. Cierpiącym jest oczywiście Chrystus. Jednak akt cierpienia Jezusowego (ani niczyjego innego) nie może być utożsamiony z działaniem, bowiem jest wpisane w wielkie koło czasu, w ów „wzór”. To właśnie przerywanie tej świętej powtarzalności boją się kobiety z Canterbury, boją się, że przybycie Becketa prowadzi do faktycznego działania, które jest równoznaczne z zaburzeniem naturalnego porządku. Wątek ten rozwinie sam Arcybiskup w kazaniu wygłoszonym w *Interludium*. Powyższy

cytat jest o tyle istotny, że te same słowa, ale w odniesieniu do Tomasza wypowie czwarty kusiciel.

Na koniec pierwszej części zwiastowana przez chór Apokalipsa robi się coraz bardziej czytelna. Siódemka nie jest już jedynym symbolem nadchodzącego końca. Mówi się wprost o „diabelskim pomioście”, który wydaje ziemia. Słowa te zapewne odnoszą się do Arcybiskupa, którego postać zostaje nagle osadzona w kontekście Antychrysta. Wydaje się jednak, że nie miałby on być przeciw Jezusowi lecz zamiast Niego. Wątek ten rozwinę omawiając scenę kuszenia, póki co sygnalizuję tylko, że chór sugeruje wieloznaczność postaci Becketa w zbliżającym się Sądzie Ostatecznym. Dalej następuje opis sturamiennej śmierci, która nadchodzi, a Bóg porzuca ludność Canterbury. To kolejna aluzja do Antychrysta – separacja ludzi od Pana – następny znak końca czasu, bo przecież:

Dzieci, jest już ostatnia godzina, i tak, jak słyszeliście, Antychryst nadchodzi, bo oto teraz właśnie pojawiło się wielu antychrystów; stąd poznajemy, że już jest ostatnia godzina (1 J 2, 18).

W ostatnim monologu pierwszej części chór zwraca się bezpośrednio do Tomasza:

(...) Władcy Piekiel
Są tutaj,
Oplątują cię wkoło, leżą u twoich
Stóp (...)
(...) Ocal nas, ocal
Siebie, abyś mógł nas ocalić;
Zniszcz siebie, a zniszczysz i nas (s. 35-38).

Chór nie mówi jednak, w jaki sposób Arcybiskup ma siebie ocalić czy też zniszczyć. W kontekście poprzednich wypowiedzi kobiet z Canterbury, możemy się jednak domyślać, że to, o co proszą Becketa – to, by odszedł. Czy wciąż jednak chodzi o odpłynięcie do Francji? Czy taka interpretacja jest możliwa w obliczu stwierdzenia obecności Władców Piekiel leżących u stóp duchownego? Co w takim razie będzie faktycznym ocaleniem dla kapłana?

I nie wódz nas na pokuszenie...

Scena kuszenia w *Mordzie w katedrze* jest niemal tak zagadkowa jak pamiętna rozmowa Konrada z Maskami w *Wyzwoleniu*. Można oczywiście twierdzić, że ustęp ten ma na celu jedynie dopełnienie charakterystyki Becketa, opowiedzenie widzowi o przeszłości Arcybiskupa. Można próbować odwrotnie – oto kusiciele przychodzą, by przypomnieć Tomaszowi kim naprawdę jest, a przynajmniej kim był i zaoferować kim stać się może. Prawie jak duchy z *Opowieści wigilijnej* Dickensa. Sądzę jednak, że znacznie ciekawsze będzie inne, nie mniej oczywiste, skojarzenie. Mowa oczywiście o kuszeniu Chrystusa na pustyni. Porównajmy kolejno pokusy Szatana i te, przed którymi stanął Becket.

A gdy przepościł czterdzieści dni i czterdzieści nocy, odczuł w końcu głód. Wtedy przystąpił kusiciel i rzekł do Niego: «Jeśli jesteś Synem Bożym, powiedz, żeby te kamienie stały się chlebem» (Mt 4, 2-3).

Pierwszy kusiciel, który odwiedza Arcybiskupa przypomina mu dawne lata, kiedy to wspólnie z nim i z królem biesiadowali. Namawia go do powrotu do dawnego, wspaniałego, beztroskiego życia. Nietrudno zauważyć paralełę między tymi dwiema „przynętami” – obie odwołują się do dóbr doczesnych, bardzo, by tak rzec, namacalnych. Jezus odpowiedział Szatanowi, iż człowiek żyje nie tylko chlebem,

lecz także Słowem Bożym. Becket natomiast skonstatuje, że oto przeszłość pojawia się, by nie myśleć tylko o teraźniejszości.

Wtedy wziął Go diabeł do Miasta Świętego, postawił na narożniku świątyni i rzekł Mu: «Jeśli jesteś Synem Bożym, rzuć się w dół, jest przecież napisane: Aniołom swoim rozkaże o tobie, a na rękach nosić cię będą, byś przypadkiem nie uraził swej nogi o kamień». Odrzekł mu Jezus: «Ale jest napisane także: Nie będziesz wystawiał na próbę Pana, Boga swego» (Mt 4, 5-7).

Drugie „oferty” są już do siebie o wiele bardziej podobne. Chrystus miałby dowieść swej władzy jako Syn Boży, Tomasz dostał możliwość odzyskania Kancelerstwa, którego rzekł się, dostawszy święcenia i arcybiskupstwo. W zamian musi zrezygnować z pełnionej funkcji duchownego. Becket odrzuca i tę pokusę, tłumacząc, że ci, którzy całą wiarę pokładają w porządku ziemskim, zapominając o Bogu „zadużeni w swej głupocie tylko zatrzymują / chaos”. Wybiera więc bycie sługą Najwyższego Pana, rezygnuje z władzy doczesnej.

Ostatnie kuszenie na pustyni dotyczy zdrady. Władca Piekieł był gotów oddać Jezusowi królestwa świata w zamian za pokłon. Całkiem podobną propozycję składa Becketowi jego przedostatni gość:

W imieniu silnej partii (...)
Dla nas przychylność Kościoła byłaby bezcenna,
Błogosławieństwo papieża potężną pomocą w walce o wolność. Ty, gdybyś był z nami,
Dwie sprawy wygrałbyś jednym ciosem:
Dla Anglii i dla Rzymu (s. 27).

Arcybiskup bardzo zdecydowanie odrzuca tę pokusę – nie chce zdradzić ani ojczyzny ani Boga. Wychodzi więc z trzech postawionych przed nim prób – jak Chrystus – ręką zwycięską. Co ciekawe, sam fakt tych rozmów, przybycie owych osobliwych gości nie zdumiewa Becketa. Mówi wręcz, że się ich spodziewał, zupełnie jakby wiedział, że musi zostać „przetestowany” – w końcu jego spór z Henrykiem dotyczył relacji kościół-państwo, a powrót Tomasza mógł oznaczać, że przychylił się jednak ku władzy świeckiej. Na to wszystko duchowny z Canterbury był gotów. Zaskoczył go dopiero czwarty przybysz: „Oczekiwałem / Trzech gości, a nie czterech”. Czterech przybysze są bardzo znamienni – oto kolejna cyfra nawiązująca wprost do janowej księgi. Nie utożsamiałabym co prawda Kusicieli z jeźdźcami apokalipsy, ale z całą pewnością stanowią oni zapowiedź innej czwórki – Rycerzy – których spokojnie będzie można porównać do postaci biblijnych.

Podszepty ostatniego z przybyłych są znacznie bardziej interesujące niż dotychczasowe. Oferuje on Becketowi pośmiertną sławę... męczennika:

Lecz pomyśl tylko o pośmiertnej chwale (...)
Święci i męczennicy władają zza grobu (...) (s. 31).

Arcybiskup Canterbury przyznaje, że myślał o takiej „karierze” i to jest dla niego najbardziej przerażające – Kusiciel chce mu dać coś, czego tak naprawdę pragnie za cenę, którą jest gotowy zapłacić. Pyta więc zrozpaczonego:

Czy ani działać ani cierpieć nie mogę
Bez widma zagłady? (s. 33).

Wtedy pada niezwykle znamienna kwestia Kusiciela. Odpowiedzią są bowiem słowa samego Becketa, które skierował wcześniej do chóru. Wypowiedziane jednak po „ofercie” ostatniego gościa, nabierają innego sensu. Teraz bowiem strach kobiet z Canterbury wydaje się całkowicie uzasadniony. Oto właśnie Arcybiskup dostał propozycję stania się cierpiącym, który uzyska pośmiertną sławę. Dostał propozycję wejścia w tę rolę zamiast Chrystusa. Zamiast, czyli z greckiego *anti*. Dalsze wypowie-

dzi to omówione już kwestie chóru o rodzącym się diabelskim pomociu i władcach piekieł leżących u stóp Tomasza Becketa. Sądzę, że na tym etapie analiz możemy już odpowiedzieć na pytania, które padły w poprzedniej części niniejszego tekstu: to, co jest wybawieniem dla Canterbury i dla samego Arcybiskupa – to jego śmierć. Tylko ona bowiem jest w stanie zagwarantować ciągłość czasu, ową bezpieczną jego kolistość. Duchowny doskonale zdaje sobie z tego sprawę, czego dowód daje w kwestii zamykającej pierwszą część dramatu. Do tego wątku jednak powrócimy.

Interludium

W tej rozdzielającej dramat na dwie części partii, możemy wysłuchać kazania Arcybiskupa Tomasza Becketa. Całość wypowiedzi stanowi parabazę. Kapłan tłumaczy nam dwa najważniejsze tematy utworu: czym jest czas religijny i kim jest męczennik. Wątki te zostają splecione postacią pierwszego cierpiénika chrystusowego – św. Szczepana. Duchowny tłumaczy, że przyjście na świat Jezusa jest równoznaczne z Jego śmiercią. Czcząc więc narodziny, oddajemy jednocześnie hołd ofierze krzyża, ale i Zmartwychwstaniu. Swoistym dowodem na to jest los hellenisty, który został ukamienowany dzień po narodzinach Syna Bożego. Kanonizacja Szczepana ukazuje, że przyjście na świat Chrystusa zapowiadało łaskę zbawienia ludzi. Jednak, co podkreśla Arcybiskup, męczennikiem nie jest chrześcijanin, który umiera, a ten, kogo Bóg powoła, by zginął w Jego imieniu. Następnie bohater zapowiada publiczności, że wkrótce do grona bożych wybrańców dołączy kolejna osoba. Czy więc ostatecznie Becket uległ ostatniej pokusie i wybrał drogę świętego?

CZĘŚĆ II

Tomasz Becket – święty czy pyszałek?

Tę część tekstu chciałabym poświęcić rycerzom, którzy zabili Arcybiskupa Canterbury. Po zamordowaniu duchownego, Pierwszy z nich zwraca się bezpośrednio do publiczności – do Anglików – i prosi o wysłuchanie „ich wersji wydarzeń”. Niczym Prospero, oddaje władzę w ręce obserwatorów, przekształca koniec sztuki w sąd nad sobą i swymi towarzyszami. Jest to szczególnie interesujące w kontekście przywoływanej już po wielokroć Apokalipsy. Czy zatem odbiorca ma być Sędzią Ostatecznym? Tłumaczenie Rycerzy jest dość proste – działaliśmy z rozkazu króla, król nie miał wyboru, zatem właściwie dla dobra Anglii, a poza tym wierzymy w Boga i nie pijemy dużo, a z tego zlecenia nie ujrzymy ani funta. I nam przykro. Wszystkie te wypowiedzi, okraszone skromnymi wtrętami na temat własnych niedostatków oratorskich, do pewnego stopnia uznać można za farsę, zwłaszcza że są naprawdę komiczne. Pewnie całą sytuację tego nieoczekiwanego sądu można by nawet interpretować z humorem, gdyby nie wypowiedź Czwartego Rycerza. Sugeruje on bowiem, że Tomasz Becket właściwie popełnił samobójstwo. „Jak to?” zapytaliśmy zapewne na miejscu owych projektowanych przez tekst trzeźwych i bogobojnych Anglików „przecież właśnie widzieliśmy...”. Tu, chciałoby się rzec, jest pies pogrzebany, chociaż pewnie lepiej by było ująć to mniej dosadnie. Co widzi widz? Od początku dramatu nasze spojrzenie jest kierowane na Arcybiskupa, a na oświetlający go reflektor natychmiast nakłada się filtry. Pierwszy, jak mam nadzieję wykazałam, to filtr nałożony przez chórzystki-wieszczki, czyli Apokalipsa. Zatem już od pierwszej kwestii interpretujemy wszystkie zdarzenia w porządku wyższym. W jeszcze innym świetle ustawiają Becketa Kusiciele. Raptem nie okazuje się on taki święty, jak chcieliby Księża, ujawnione zostają grzechy i grzeszki z przeszłości duchownego. Kolejną twarz Becketa poznajemy dzięki niemu samemu, gdy przyznaje się on do snów o swojej wielkiej ofierze i pośmiertnej chwale męczennika.

To wszystko wiemy o Arcybiskupie z tekstu. Czy zatem na pewno zabójstwo, które widzieliśmy (my, trzeźwi i bogobojni Anglicy) było tym, co naprawdę się zdarzyło. Przeanalizujmy argumentację Ryszarda Brito:

Od chwili, gdy został Arcybiskupem, odwrócił całkowicie swoją politykę;
okazał się całkiem obojętny na losy kraju,
w rzeczy samej potwornym egoistą. Egoizm go pożerał;
na koniec stał się niewątpliwie manią. Mam niezbite
dowody na to, że przed opuszczeniem Francji przepowiadał
wyraźnie i wobec wielu świadków, że dni jego są policzone,
że będzie zabity w Anglii (...) postanowił umrzeć śmiercią męczeńską (...)
Mógł się przed nami ukryć, lecz on tego właśnie pragnął (s. 76).

Nie da się zaprzeczyć, że wypowiedź Rycerza jest bardzo spójna i klarowna, a co ważniejsze zgodna ze wszystkim co o Arcybiskupie wiemy, ze wszystkim co widzieliśmy. Potrzebowaliśmy tylko, by ktoś wytłumaczył nam (znowu) czego byliśmy świadkiem, dopasował ostrość i kąt widzenia. Jeśliby na tym poprzestać, uwierzyć Ryszardowi, uznając, że Becket wybrał drogę męczeńskiej śmierci, twierdząc uprzednio, że to Bóg wybiera, nie człowiek, mielibyśmy zdaje się problem z interpretacją ostatniej linijki utworu. Wypowiada ją chór: „Błogosławiony Tomasz, módl się za nami”. Nikt najprawdopodobniej nie wznosiłby takich próśb do, zapewne potępionej za zbytnią pychę, duszy. Powróćmy do pierwszej części utworu, do momentu, w którym kobiety z Canterbury proszą Arcybiskupa, by ocalił siebie i lud. Dotychczasowe analizy wykazały, że w tym przypadku „ocal” równe jest „zniszczyć”. Jak się okazuje, Becketowi zbędne były jakiekolwiek interpretacje, by zrozumieć swoje położenie i swoją rolę. To właśnie do niego należy pierwsza parabaza w dramacie:

Wiem,
Że to, co winienem jeszcze pokazać wam
Z mojej historii,
Większości wyda się blahe lub gorzej:
Bezmyślnym samobójstwem szaleńca,
Zuchwałą pasją fanatyka.
Wiem, że historia wyciąga prawdziwe wnioski
Z bardzo odległych przesłanek (...)
Ja dłużej już ani działać ani cierpieć
Nie mogę (s. 40).

Arcybiskup informuje publiczność wprost – pokażę wam moją historię, którą zinterpretujecie źle. Lecz to jedyne co może robić. Podobnie jak chór pozbawiony zostaje możliwości działania i cierpienia, może jedynie na poszczególne zdarzenia narzucać filtry interpretacyjne. Niestety szansa ta zostaje mu odebrana, co oczywiste, w chwili śmierci. Po zgonie Becketa wypowiadają się właśnie Rycerze, którzy bez problemu zmieniają optykę odbiorców. Zgodnie więc z przypuszczeniami Kapłana jego losy zostają zinterpretowane błędnie. Ale po czym w zasadzie poznać, że perspektywa jest dobra? Najpierw zastanówmy się, ile ich mamy. Po pierwsze, ta reprezentowana przez Arcybiskupa, do której opozycję stanowi punkt widzenia Henryka II. Pozostałych bohaterów można właściwie rozpiąć między te dwie strony: Rycerze wykładają rację króla, Księża stoją murem za Becketem (mimo że nie do końca rozumieją całą sytuację), chór również opowiada się po stronie duchownego. Problem moglibyśmy mieć z Kusicielami, ale ostatecznie można raczej uznać, że albo wszyscy są po stronie władcy albo trzech z nich popiera monarchę, a jeden, powiedzmy, wstrzymał się od głosu. Czyli w zasadzie 2:2. Remis? A może trzecia perspektywa? Co znamienne dla tego dramatu, żadnego z przedstawicieli władzy nie

Agata Balsamo
(ur. w Warszawie)
– studentka
trzeciego roku
filologii polskiej
Uniwersytetu
Warszawskiego.

ma obecnych w tekście. Ani Henryk II, ani Bóg Stwórca nie są postaciami dramatu Eliota. Prawdopodobnie założyliśmy jednak, że skoro racje króla reprezentują Rycerze, to za Pana możemy podstawić Arcybiskupa Tomasza. Szybko jednak uświadamiamy sobie niedorzeczność takiej pokrętnej logiki. Wszak *Mord w katedrze* traktuje o tragedii jednostki (chciałoby się napisać samej w sobie), nie zaś o bożym wojowniku... Trzecia perspektywa, to perspektywa nieobecnego Demiurga. I to właśnie ta, jak wynika z ostatniej modlitwy chóru jest poprawna:

(...) rzecz każda istnieje jedynie
 Jak Ty ją widzisz, jedynie jak Ty
 Ją rozumiesz, bowiem rzecz każda
 istnieje
 W Twoim jedynie świetle (...) (s. 79).



Podsumowanie aż strach pisać, mogłyby wynikać z tego mało optymistyczne zdania, jak na przykład: nieważne co widzisz, nieważne nawet co się stało – liczy się to, jak ktoś ci o tym opowie. Nie wiem, na ile to uniwersalna prawda, a na ile hołd złożony literaturze. Wolę więc, już niemal tradycyjnie, zakończyć pytaniem: czy nie mrozi wam krwi w żyłach myśl o tym, że osią interpretacyjną utworu wydanego w 1935 roku jest Apokalipsa?



Tadeusz Baranowski, olej, akryl i materiały naturalne na płótnie, technika własna, 110 x 140 x 10 cm, 2015 r.

Karol Samsel

Dry Salvages i wojna

Co właściwie znaczą słynne słowa Thomasa Stearnsa Eliota wypowiedziane dla radia BBC w 1958 roku, w których powracał pamięcią do czasu pisania *Czterech kwartetów* oraz esencjonalnie stwierdzał, że „trzy ostatnie *Kwartety*” są dla niego „w pewnym sensie kwartetami wojennymi”¹. Czy chodziło wyłącznie o podkreślenie specyficznej metryki ważnego, może najważniejszego cyklu literackiego poety? Zdaje się, że nie, na co polscy tłumacze i badacze Eliota zwracali uwagę już wielokrotnie, choć rzadko, przynajmniej to, w kontekście kwartetu trzeciego, *Dry Salvages*. Najczęściej spostrzegane są oczywiście reminiscencje wojenne w *Little Gidding*, kwartecie czwartym. Nie omija ich Adam Pomorski, tłumacz Eliota najsilniej odwołujący się w swoich komentarzach do cyklu do polityczno-społecznej wymowy całości². Dość dobrze przecież wiadome jest, że „kwartet, opublikowany w październiku 1942 roku, powstał w okresie ciężkich nocnych nalotów lotnictwa niemieckiego na Londyn”³. Znana jest także z tego kwartetu charakterystyczna metaforyczna denotacja Eliota. „The dark dove with the flickering tongue”, czyli w przekładzie Michała Sprusińskiego „czarny gołąb z błyskającym językiem”, Adama Pomorskiego – „gołąb mroku z ognistym językiem”, Krzysztofa Boczkowskiego – „mroczny gołąb z iskrzącym językiem”, Władysława Dulęby z 1960 roku – „ciemny gołąb z łyskliwym językiem”, to nic innego, jak ów „niosący śmierć niemiecki bombowiec nurkujący” podobny do „chrześcijańskiego symbolu zstępującego Ducha Świętego”⁴.

W wypadku *Dry Salvages* na ścisłe wtopienie historycznych faktów wojennych w tekst kwartetu polscy tłumacze Eliota wydają się nie wskazywać. Wyjątkiem jest tu znowu Pomorski, który jako jedyny informuje, że tekst, „opublikowany w lutym 1941 roku, powstał w tragicznym dla Wielkiej Brytanii okresie bitwy o Atlantyk, gdy statki z zaopatrzeniem wojennym z Ameryki były dosłownie dziesiątkowane przez niemieckie U-Booty”⁵. Ale już Mikołaj Sokołowski w sposób właściwy dla analiz Eliotowskich poematów metafizycznych generalizuje ogólne przecież z natury tezy na temat wojny w *Dry Salvages*⁶. *Której z postaw należy się zatem nasza aprobata,*

¹ Za: T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, przeł. K. Boczkowski, Toruń 2013, s. 249.

² Zdaniem Pomorskiego, już w drugim kwartecie Eliot zawarł dość czytelne aluzje do „konkretnej polityki brytyjskiej, która doprowadziła do haniebnego układu monachijskiego w 1938 roku, (...) »dziwnej wojny« 1939-1940, a w konsekwencji do druzgocącej klęski sprzymierzonych w kampanii francuskiej w 1940 roku”. A. Pomorski, *Komentarze i przypisy: „East Coker”*, w: T.S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, s. 405.

³ A. Pomorski, *Komentarze i przypisy: „Little Gidding”*, tamże, s. 406.

⁴ T.S. Eliot, *Little Gidding*, przeł. M. Sprusiński, w: tegoż, *Poezje*, Kraków 1978, s. 219; *Little Gidding*, przeł. A. Pomorski, w: tegoż, *W moim początku jest mój kres*, dz. cyt., s. 304; *Little Gidding*, przeł. K. Boczkowski, w: tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 1990, BN II 230, s. 322; *Little Gidding*, przeł. W. Dulęba, w: tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1960, s. 259. Zob. także: A. Pomorski, *Komentarze i przypisy: „Little Gidding”*, dz. cyt., s. 407.

⁵ A. Pomorski, *Komentarze i przypisy: „Dry Salvages”*, dz. cyt., s. 405.

⁶ „Fragmenty *The Dry Salvages* zawierają wykład Eliota na temat śmierci. Wobec śmierci, szczególnie w jej wojennym zintensyfikowaniu, wszelkie tradycyjne formy wrażliwości okazują się niestosowne. Wojna sprawia, iż sztuka, wyrażająca rozmaite stany duchowe, przeobraża się w banał. Rozprawa Eliota z tradycją poetycką wydaje się stanowcza i nieodwracalna”. M. Sokołowski, „*Harmonium*” Wallace Stevensa oraz „*Cztery kwartety*” Thomasa Stearnsa Eliota – dwie drogi neoklasycznego asocjacionizmu, w: tegoż, *Techniki asocjacyjne. Angielskojęzyczne „poematy o wzroście indywidualnego umysłu” od*

kto ma rację, która interpretacja: realistyczna bądź metafizyczna kwartetu Dry Salvages powinna w tym wypadku przeważać? A może pytania, które zadajemy, są pytaniami szerszymi, niż podejrzewamy, i należy je zadawać nie tylko wyłącznie w horyzoncie eliotologii? Mówiąc możliwie najogólniej, chodzi nam o historyczne uszczegółowienie poematu metafizycznego, o kontekstową, realistyczno-historyczną konkretyzację gatunku będącego skądinąd formalną strukturą wielkiego uogólnienia. Czy to jeszcze licuje z Eliotem?

Jak bardzo może okazywać się to niezgodne z powszechnie przyjętą linią interpretacyjną danego utworu, uświadomić nam może słynna metafora dzwonu, właściwie: podwodnego dzwonu. Odnajdujemy ją właśnie w *Dry Salvages* i za (nie tylko przecież) polskimi tłumaczami Eliota wyjaśniamy jako „głos Boga lub przeznaczenia” (K. Boczkowski)⁷. Co jednak stanie się, kiedy przywołamy całą obudowę tej metafory – umiejscowioną w wersach 48-50 kwartetu: „And the ground swell, that is and was from the beginning / Clangs / The bell”, czyli w przekładzie Boczkowskiego – „A fala denna, która jest i była od początku, / Uderza / w dzwon”⁸ i stwierdzimy, że plan metafizyczny tej metafory preorganizuje inny zgoła plan: wcześniejszy, fizyczny, realistyczno-historyczny i kontekstowy. Ten zaś – związany mógłby być z wydarzeniami II wojny światowej oraz druzgocącą klęską angielskiej marynarki królewskiej Royal Navy w 1940 roku, w którym nazistowskie Niemcy wypowiedziały Anglii nieograniczoną wojnę podwodną. Nie tylko U-Boot jest metaforą tych czasów (i tym samym: metafory upadku wielowiekowej, brytyjskiej floty), lecz także – sonar.

Dry Salvages jest poematem wojennym. Ściślej: wojennym poematem metafizycznym. Nieco zapomina o tym Pomorski, ten sam, który – przypomnijmy – jako jedyny z polskich przekładowców *Czterech kwartetów*, wskazywał na wiążący dla tej części kontekst bitwy o Atlantyk. To on jednak, nie kto inny, przeinacza niestety czwartą część *Dry Salvages* (jej treścią jest modlitwa do Królowej Niebios o przetrwanie dla żywych i o wieczny spokój dla martwych, wszystkich, którzy dziś lub kiedykolwiek walczyli na morzu), gdy tylko powraca do poematu metafora podwodnego dzwonu. Podmiot kwartetu powiada tutaj bowiem dosyć wyraźnie o „the sea bell’s perpetual angelus”, czyli – jak tłumaczy Sprusiński – „wieczystym Aniele Pańskim, głosie morskiego dzwonu”, co do czego zgadzają się nawet starzy, stosunkowo najmniej przecież wierni tłumacze *Dry Salvages* z 1960 r.: „dzwon morza wzywający: angelus nuntiavit” Andrzeja Piotrowskiego oraz „nieustający Anioł Pański morskiego dzwonu” Władysława Dulęby⁹. U Adama Pomorskiego czytamy z kolei w takim samym miejscu o „dzwonie żeglarskim na wieczny Anioł Pański” [podkreślenie moje – KS]¹⁰. Wprowadzenie metaforyki żeglugi i żeglowania osłabia, ekstensyfikuje zarówno interpretację metafizyczną obrazu boskiego dzwonu, jak i realistyczno-historyczną dzwonu podwodnego-sonaru. Wręcz – unieważnia.

To paradoksalne, że właśnie Pomorski – który sam rozpoznawał przecież kontekst bitwy o Atlantyk, wyodrębnił temat morsko-militarny w *Dry Salvages*, znacząco modyfikuje w swoim przekładzie metafory wskazujące na konstytucyjną dla całego poematu opozycję nawodne – podwodne. Z tego, co morskie i zarazem podwodne robi to, co żeglarskie oraz nawodne. Dodajmy może, że dzieje się tak jednakże nie bez konkretnego wytłumaczenia: zapewne skutek zbyt silnej inspiracji

XVIII do XX wieku, Warszawa 2007, s. 216-217.

⁷ K. Boczkowski, *Poezje i komentarze: „Dry Salvages”*, w: T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności...*, dz. cyt., s. 250.

⁸ T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności...*, dz. cyt., s. 244.

⁹ T.S. Eliot, *Dry Salvages*, przeł. M. Sprusiński, dz. cyt., s. 211; *Dry Salvages*, przeł. A. Piotrowski oraz *Dry Salvages*, przeł. W. Dulęba, w: *Poezje wybrane*, dz. cyt., s. 243, s. 251.

¹⁰ *Dry Salvages*, przeł. A. Pomorski, dz. cyt., s. 299.

tłumacza częścią trzecią kwartetu, która przywołuje słynną scenę napominania Ardżuny przez Krisznę z *Bhagawadgity*. Jak zwraca nam na to uwagę Krzysztof Boczkowski, „Ardżuna zastanawiał się, czy ma prawo stanąć do bitwy, w której będzie musiał walczyć przeciwko swoim krewnym”¹¹. Rozmowa (o tym przypomina z kolei Adam Pomorski) „toczyła się na polu bitwy”¹². Tu Kriszna, tłumacząc Ardżunie sens jego powołania, wielokrotnie wykorzystywał metafory podróży po morzu oraz konstruował apostrofy do żeglarzy („O voyagers, O seamen”¹³). To zapewne skłania polskiego tłumacza do zastąpienia dzwonu podwodnego dzwonem żeglarskim oraz *de facto* zlekceważenia środkowej struktury kwartetu: to, co istnieje w wewnętrznym zwrocie Kriszny do Ardżuny na zasadzie tekstu w tekście nie może przecież zostać przemieszczone na rzeczywistość modlitwy do Pani Niebios z kolejnej części (to w niej pojawiła się interesująca nas metafora podwodnego dzwonu).

W *Dry Salvages* wydają się krzyżować dwa istotne imaginaria związane z wydarzeniami bitwy o Atlantyk. Po pierwsze: imaginarium śmierci, pogrzebania i pogrzebu w morzu. O ile w 1939 roku flota brytyjska traci 222 statki, o tyle już rok później – 1056 jednostek (sic!). W 1940 roku toną zatem statystycznie aż trzy statki w ciągu każdego dnia. Warto zwrócić uwagę i na to, że Eliot mimo wszystko nie buduje w swoim kwartecie obrazu morskiej hekatombi. Jego metafizyczny poemat-kwartet jest całkowicie wyzbyty rysu apokaliptycznego, nie ma w sobie cech wojennej hiperparaboli. Nieustannie operuje poeta raz ustaloną, względnie neutralną tematycznie i subtelną opozycją „nawodne a podwodne”, jak chociażby w modlitwie do Pani Niebios, gdzie (w wariancie Krzysztofa Boczkowskiego) „kresowi podróży w wargach morza” przeciwstawia kres tego samego w „mrocznej gardzieli” („Ended their voyage (...) in the sea's lips / Or in the dark throat”)¹⁴. Faktyczny koniec Royal Navy, finalny, nieodwracalny, nowoczesny upadek floty angielskiej, która setki lat temu zwyciężyła nad Wielką Armadą, jest czy może być w *Dry Salvages* końcem pewnej angielskiej metafizyki, końcem historii, może wreszcie wzbudzać nieco dekadenski tembr całego Eliotowskiego kwartetu.

Drugim imaginarium bitwy o Atlantyk obecnym w kwartecie jest imaginarium wojny sonarowej. W piątej części *Dry Salvages* Eliot odwołuje się do obrazu muzyki głębin jako pierwotnego *danse macabre*, entropijnego wiru pochłaniającego wszystko to, co żyje („Albo wodospad lub muzyka słyszana tak głęboko, / Że jej nie słyszysz, lecz sam jesteś muzyką, / Dopóki muzyka trwa” – w wariancie Krzysztofa Boczkowskiego¹⁵). Warto by może uświadomić sobie, że w tym samym momencie, w którym poeta debiutuje tomem poezji *Prufrock i inne obserwacje*, tj. w roku 1917, Robert Boyle w ściśle tajnym, angielskim zespole ekspertów buduje pierwszy udoskonalony sonar aktywny, namierzający, który ma zastąpić stare, nieprzystosowane do globalnej wojny na morzu hydrolokatory. Tzw. ASDIC jest więc wynalazkiem Anglików i jednym z doświadczeń przełomu nowoczesności z czasów młodości Eliota. Niezwykle symptomatyczne w tym świetle jest to, że Krzysztof Boczkowski swój własny komentarz filologiczny do *Dry Salvages* rozpoczyna od cytatu z jednego z wierszy okresu rzymskiego Adama Mickiewicza, zwanych mistycznymi – *Widzenia*. Uważa najprawdopodobniej, że mickiewiczowski incipit, który on wydziela: „Dźwięk mnie uderzył...”, najlepiej odpowiada metafizycznemu obrazowi

¹¹ K. Boczkowski, Wprowadzenie: „*Dry Salvages*”, dz. cyt., s. 77.

¹² A. Pomorski, Komentarze i przypisy: „*Dry Salvages*”, dz. cyt., s. 406.

¹³ Angielski oryginał znajdujemy m.in. w wydaniu z 1978 roku: T.S. Eliot, *Dry Salvages*, w: tegoż, *Poezje*, red. M. Sprusiński, Kraków 1978, s. 208.

¹⁴ T.S. Eliot, *Dry Salvages*, przeł. K. Boczkowski, dz. cyt., s. 248. W oryg.: T.S. Eliot, *Poezje*, red. M. Sprusiński, s. 210.

¹⁵ T.S. Eliot, *Dry Salvages*, przeł. K. Boczkowski, dz. cyt., s. 249.