

# Wprowadzenie do T.S. Eliota<sup>1</sup>

Od kilku lat kwestia „poezji czystej”<sup>2</sup> zaczęła krążyć w naszych literackich dyskusjach. Około 1926 roku pragnęliśmy poety spontanicznego i wzniosłego, teraz – chcąc nie chcąc – pragniemy poety „czystego”. Choć nigdy nie byłem w stanie jasno zrozumieć problemu tak, jak stawiamy go w Grecji, wydaje mi się, że mamy skłonność do określania „poezją czystą” greckich wierszy, które nie przypominają dzieł znanych nam z grubsza jako *Elegie i satyry* Kariotakisa<sup>3</sup>. Wydaje mi się również, że nie osądzamy tych wierszy poprzez zestawienie ich z innymi, ale zestawiając je z pewną określoną teorią poetycką. Jest to jednak coś bardzo zwodniczego, gdy ktoś sądzi, iż ocenia jakiś wiersz, podczas gdy w rzeczywistości albo kontestuje, albo wspiera jakiś dogmat estetyczny.

Nie przywołałbym „poezji czystej”, gdyby nie dotyczyła – w sposób, w jaki ją postrzegamy – całego problemu poezji europejskiej w ostatnich pięćdziesięciu lub sześćdziesięciu latach. Przyszedł czas, byśmy na temat tej poezji wypracowali idee jasne i doprecyzowane. Obawiam się, że z upływem

czasu będzie nam coraz trudniej porozumieć się co do kwestii poetyckich, naszej i jakiegokolwiek epoki, jeśli nie zrozumiemy wysiłków, trudności i postulatów poetów, którzy – jakkolwiek różnili się od siebie – wykazując znaczące analogie, przyczynili się do takiego obrazu sztuki, jaki dziś postrzegamy. Inną kwestią pozostaje, czy ów obraz nam się podoba, a ja nie jestem skłonny utrzymywać, iż nie ma odmiennej drogi od tamtej, którą owi poeci pokazują. Wprost przeciwnie, dla prawdziwego artysty zawsze istnieje jakaś inna droga. Musimy jednak przyrzeć się lepiej rzeczom, o których mówimy.

Oczywiście można pokusić się o podanie kilku ogólniejszych definicji współczesnej poezji. Zawsze jednak obawiam się, że definicja może nieodwołalnie wyprzeć przedmiot, który określa. Takie niebezpieczeństwo jest bardzo znaczące w naszym kraju, gdzie co do zasady ignorujemy (oczywiście mam na myśli szerszą publikę przekraczającą stu ludzi) dzieła, które usiłowałbym dookreślić, ale jest także dla nas trudne, byśmy pozostali zgodni co do wrażeń, jakie ofiarowały nam dzieła, które zdarzyło nam się poznać. Naturalnie, nie domagam się, byśmy wszyscy zgadzali się co do akceptacji lub odrzucenia jakiegokolwiek rzeczy podlegającej naszemu osądowi. Chodzi mi tylko o to, że jeszcze nie ma w Grecji – nawet jeśli idzie o nasze własne sprawy – owej głębszej zgody, bez której wszelka niezgoda kończy się daremnym zamętem. Jest rzeczą oczywistą, że każda dyskusja zasadza się na milczącej umowie. Być może bez niej prowadzimy wiele paralelnych monologów, ale żadnego d i a ł o g u. Na chwilę obecną jesteśmy krajem równoległych monologów<sup>4</sup>.

Mówiąc o poezji współczesnej, mam na myśli ową część poetyckiej trajektorii, rozpoczynającej się od dzieła Charlesa Baudelaire'a, na której pierwszym znaczącym punktem jest francuski symbolizm i która ma swój dalszy ciąg aż do naszych „powojennych” czasów. Jej fundament jest francuski.

Jeśli jednak ktoś zechce przez chwilę rozważyć rolę, jaką odegrały intelektualne mieszaniny w życiu narodów, może dostrzec osobliwe balansowanie, które wystarczająco mogłoby oświetlić palącą do niedawna kwestię obcych wpływów w greckiej sztuce. Widzimy literatów, którzy im bardziej zmagają się, by wyrazić tę część, której nie da się zastąpić i którą noszą w sobie, tym bardziej odczuwają mocniejsze pokrewieństwo z twórcami spoza ich obszaru językowego, a ci z kolei pomagają im odnaleźć, we własnej narodowej tradycji, najbardziej oryginalne i mniej wyeksploatowane źródła. Remy de Gourmont<sup>5</sup> pisał: „za każdym razem, gdy widzicie ruch w jakiejś literaturze, szukajcie poza tą literaturą siły, która ją ożywia”<sup>6</sup>. Baudelaire, czytając Poego, znajduje całe zdania sformułowane dokładnie tak, jakby to on je wymyślił. Jest jednak pierwszym z ruchu romantycznego, który odwołuje się do siedemnastowiecznej tradycji francuskiej. Elementy, które ukształtowały wielkie pokolenie symbolistów, należą do wszystkich narodów, nie wyłączając także naszego, wraz z Papadiamandopoulosem<sup>7</sup>. Mimo wszystko symbolizm dał formy czysto francuskie, jak dzieła Mallarmégo czy Verlaine’a, nie przestając promieniować na najważniejszą literaturę europejską. Jest rzeczą znaną, ile zawdzięcza mu tak wybitny poeta jak R.M. Rilke. Jednak dość oryginalny jest sposób, w jaki literatura francuska spłaciła swój dług zaciągnięty w literaturze anglosaskiej.

Można powiedzieć, że współczesna sztuka słowa, by ograniczyć się do jej najnowszej historii, wkroczyła do Anglii przez wąską bramę. Ludzie, którzy ją uprawiali, w rzeczywistości nie byli Anglikami, a większość żyła daleko od swojego kraju, który nie przestaje być wyspą. Spośród pięciu najbardziej znaczących nauczycieli, W.B. Yeatsa, Jamesa Joyce’a, D.H. Lawrence’a, Ezry Pounda i Eliota, dwóch jest Irlandczykami, dwóch Amerykanami, a dwa najważniejsze ich dzieła zostały

zakazane w Anglii i Ameryce. Niemal wszyscy dość dobrze poznali włóczęgę, a Eliot, w jednym ze swoich najstarszych francuskich wierszy<sup>8</sup>, parafrazując Tristana Corbière'a, w ten sposób drwi z samego siebie:

En Amérique, professeur;  
 En Angleterre, journaliste;  
 C'est à grands pas et en sueur  
 Que vous suivrez à peine ma piste.  
 En Yorkshire, conférencier;  
 A Londres, un peu banquier,  
 Vous me paierez bien la tête.  
 C'est à Paris que je me coiffe  
 Casque noir de jemenfoutiste.  
 En Allemagne, philosophe  
 Surexcité par Emporheben  
 Au grand air de Bergsteigleben;  
 J'erre toujours de-ci de-là  
 A divers coups de tra là là  
 De Damas jusqu'à Omaha.  
 Je célébrai mon jour de fête  
 Dans une oasis d'Afrique  
 Vêtu d'une peau de girafe.

On montrera mon cénotaphe  
 Aux côtes brûlantes de Mozambique.

Jam akademik z Ameryki,  
 W Anglii poniekąd żurnalista;  
 Nadążyć za mną kłopot dziki,  
 I któż nadąży, niech go trzysta!  
 W Yorkshire – prelegent, bardzo proszę,  
 W Londynie bankier jam po trosze:

Doprawdy można strzelić gafę.  
W Paryżu kask na głowie noszę  
Czarny, bo jestem defetysta.  
W Niemczech filozof wniebowzięty  
Za sprawą swego Emporheben  
W alpejskiej aurze Bergsteigleben;  
Włóczę się więc to tu, to tam  
Pod mianem różnych tra-ta-tam  
I wszędzie spędzam parę chwil  
Od Missisipi aż po Nil.  
W Afryce święcę dzień swój święty,  
W oazy wracam alembiku  
Udając, by tak rzec, żyrafę.

A grób, jak powiadają, mam  
Na skwarnych brzegach Mozambiku.

(tłum. Adam Pomorski)

Jednak decydujący i najbardziej płodny wpływ na dzieło Eliota miała twórczość Jules'a Laforgue'a: gorzkie uczucia pod humorystyczną beznamietnością, banalne szczegóły, które mogłyby się stać wstrząsające, pragnienie absolutu, które kończy się nihilizmem, realistyczne obrazy zsynchronizowane z odczuciem psychicznej izolacji, poezja błazeńska, w której terminy naukowe i uczone wyrażenia używane są po to, by zamaskować jakieś Hamletowe niezdecydowanie, muzyka pełna fałszywych tonów, podobnie jak psychologia. Wraz z Kariotakisem my także poznaliśmy coś z tego nastroju. Wers z *Mr. Prufrocka*, który tak bardzo był podziwiany około 1915 roku:

I have measured out my life with coffee spoons<sup>9</sup>  
Łyzeczkami od kawy odmierzyłem życie

(tłum. Adam Pomorski)

nie jest bardzo odmienny od wersu *Elegii*:

lub gdybyście i wy mogli wysondować  
widelcem waszą pustą głowę!<sup>10</sup>

Każdy zaczyna, jak może. Sam Eliot wyznaje, że zaczął pisać w formie, jaką zaczerpnął ze studiowania Laforgue'a i dramatu późnoelżbietańskiego. „Lew został zrobiony z zasymilowanej owieczki”<sup>11</sup>, powiedział Valéry. Jeśli lew zaczyna beczeć, wydaje nam się to wysoce osobliwe; jednak na bardzo krótko. Dlatego też o wiele bardziej interesujące jest obserwowanie fizjonomii Eliota, w jaki sposób wyróżnia się w swoich pierwszych wierszach pod wpływem swojego francuskiego przodka. Różnice są znaczące w artykulacji, powiedziałbym, w ekspresji. Ton jest głębszy, rytm powolniejszy, bardziej zwarty, bez zawirowań. Obrazy są bardziej wyraziste, z mniejszą liczbą ozdobników. O słońcu Laforgue powie:

Ce soir un soleil fichu gît au haut du coteau  
Gît sur le flanc, dans les genêts, sur son manteau.  
Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet  
Sur une litière de jaunes genêts,  
De jaunes genêts d'automne.

Et il gît là, comme une glande arrachée dans un cou,  
Et il frissonne, sans personne!...<sup>12</sup>

Tego wieczoru na wzgórzu spoczywa słońce niemrawe,  
Kona w janowcach na swojej płachcie dziurawej.  
Słońce białe, jak w knajpie spluwaczka,  
Na żółtych janowca krzakach,  
Na żółtych jesieni janowcach.

A ono leży jak gruczoł wydarty z gardła  
I drży samotne.

(tłum. Bogdan Ostromięcki)

I Eliot:

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

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

(tłum. Adam Pomorski)

Relacja między dwoma obrazami jest oczywista, podobnie jak różnica. W poniższych wersach tego samego wiersza (*Mr. Prufrock*) nie ma już żadnego znaku ujawniającego wpływ, który nie przestał działać; rodzaj dźwięku opadającego między dwa głosy, który irytuje wahaniem. Jest to o wiele bardziej zasymilowany Shakespeare z *Burzy*:

We have lingered in the chambers of the sea  
by sea-girls wreathed with seaweed red and brown  
till human voices wake us, and we drown.<sup>13</sup>

W pałacu wodnic<sup>14</sup> wiek strawimy cały  
W rudobrunatnym morskocynie na skroni:  
Głos ludzki, budząc, pogrąży nas w toni.

(tłum. Adam Pomorski)