

...when you were a tiny boy, learning to talk,
you used to sound the rhythm of sentences without shaping words
– the ups and downs of the thing you were trying to say. I used to
answer you in kind saying nothing yet conversing with you as we sat
side by side on the stairs at 2635 Locust Street. –

And now you think the rhythm before the words in a new poem!

[Z listu siostry poety, Ady Eliot Sheffield, 13 IV 1943]

W biografiiach i komentarzach do dzieł Eliota często zjawiają się wzmianki o *Kwartecie* Beethovena op. 132, którego nagranie artysta kupił zapewne w 1931 roku, jak wynika z listu do Stephena Spendera z 28 marca:

Mam płytę z Kwartetem a-moll i jest ona dla mnie niewyczerpanym źródłem rozmyślań. Jest w tym kwartecie pewien rodzaj niebiańskiej, a w każdym razie więcej niż ludzkiej radości, która jest, jak można sobie wyobrazić, owocem pogodzenia się z losem i ulgi po ogromnym cierpieniu: chciałbym osiągnąć to w wierszu, nim umrę¹.

Peter Ackroyd natomiast pisze, że poeta powiedział Spenderowi, jak słuchając tego utworu, dojrzał w nim „coś w rodzaju nadludzkiej wesołości wyłaniającej się z niehumanicznego bólu”². A obok tej – czy tych wypowiedzi (jeśli uznamy je za różne) – jest jeszcze jedna na ten temat, nieco późniejsza, z przełomu 1932-33 roku uwaga, zanotowana podczas rozmów prowadzonych w Harvardzie z Francisem O. Matthiessenem, autorem przygotowywanej właśnie książki o Eliocie, kiedy poeta wyznał, że chciałby

pisać wiersze, które byłyby całkowicie poezją nie zawierającą w sobie nic poetycznego i stojącą całkowicie nago [...] lub poezją tak przejrzystą, że czytając ją, byłibyśmy 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 muzykę*³.

Nieobojętna jest kwestia, którego nagrania słuchał Eliot, bo wiemy, że przed 1931 rokiem istniały trzy płytowe komplety kwartetu a-moll⁴. Najwcześniejszy (1924), dokonany przez węgierski Kwartet Lénera w angielskiej firmie Columbia; następny (1927) wyda-

¹ Por. Wstęp do *Czterech kwartetów* [w:] T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*. Przekład, wprowadzenie i komentarze Krzysztof Boczkowski, Toruń 2013⁵, s. 220. Cytaty z poezji Eliota tylko w tym przekładzie. Odesłania do wprowadzenia i komentarzy za tą edycją p.t.: K. Boczkowski, *Komentarze* (z podaniem strony).

² P. Ackroyd, *T.S. Eliot*. Przeł. Krzysztof Mazurek, Kraków 1996, s. 167.

³ Przekład cytatu: Boczkowski, loc. cit. Oryginalny tekst: F.O. Matthiessen, *The Achievements of T.S. Eliot: An Essay*, Oxford University Press [1935¹] 1972², s. 90.

⁴ Wszystkie dane dotyczące historii nagrań podajemy za znakomitym opracowaniem: Tully Potter, *Exploring the Beethoven Quartets on disc: Many Paths to Nirvana*. W: The Beethoven Project [online], 2013 [prze-glądany 14 stycznia 2014: 13:25 EST]. Dostępny w: <http://thebeethovenproject.com/exploring-the-beethoven-quartets-on-disc-many-paths-to-nirvana>. Za wskazanie mi tego miejsca składam serdeczne podziękowania Krzysztofowi Lorentzowi.

WIESŁAW JUSZCZAK

Muzyka u Eliota

Posłowie do «Zaufanego sekretarza»

ny przez Deutsche Gramophon w wykonaniu berlińskiego kwartetu Rudolfa Demana (Deman Streichquartett), i – również edytowany przez Columbię (1928) – w interpretacji francuskiego Quatuor Carpet, założonego przez wybitnego paryskiego violinistę, Luciena Carpeta⁵. Nagrania Lénera, w tym samym roku co op. 132, objęły również – przedtem już dostępny na płytach – Kwartet cis-moll, op. 131, oraz op. 74, Es-dur (*Harfenquartett*), a w roku 1927 (na rocznicę śmierci kompozytora) dwanaście dalszych opusów. Praca tego zespołu, od 1925 roku posługującego się ulepszonym systemem zapisu (elektrycznym, przy użyciu mikrofonu), kontynuowana była do roku 1936, gdy ukończono nagranie wszystkich kwartetów Beethovena, w tym, powtarzając na koniec (1935) między innymi, wykonanie kwartetu a-moll.

Jednak wersja wcześniejsza – jak przypomina Potter⁶ – po czterech latach od powstania, opisana została w powieści Huxleya *Point Counter Point*, i z pewnością była tą, o jakiej wspomina Eliot w cytowanych wypowiedziach.

U Huxleya motyw muzyki Beethovena powraca parokrotnie przed wielkim finałem, w którym mamy rozbudowany „obraz” środkowej (trzeciej z pięciu) części kwartetu a-moll: dwudziestominutowego *Molto adagio*, z tytułem – *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischer Tonart*⁷. Wcześniej zjawiają się tam wykonania innych jeszcze kwartetów późnych, jak na przykład w notatkach jednego z bohaterów, pisarza Filipa Quarlesa:

Umuzycznianie powieści. Nie w sposób symboliczny, przez porządkowanie treści dźwiękom. [...] Ale na wielką skalę, w samej konstrukcji. Przemysleć Beethovena. Zmiany nastroju, nagle przejścia. (Na przykład majestatyczność na zmianę z żartobliwością w pierwszej części kwartetu B-dur [op. 130]. Komedia i wtrącona

⁵ Op. cit., odpowiednio: s. 3, 6, 5.

⁶ Loc. cit.

⁷ „Święta pieśń uzdrowionego, śpiewana bóstwu w tonacji lidyjskiej”. Z dodanym jeszcze podtytułem włoskim: *Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico*.

nagle niesłychanie tragiczna dostojność w scherzo kwartetu cis-moll [op. 131].) Jeszcze bardziej interesujące są modulacje nie tylko od jednej tonacji do drugiej, ale od nastroju do nastroju. Temat jest przedstawiony, następnie rozwinięty, potem niepostrzeżenie przekształcony, aż staje się zupełnie inny, choć można poznać, że to ten sam. W grupie wariacji proces ten posuwa się o krok dalej. Na przykład te niesłyszane wariacje Diabellego. [...] Przeprowadzić to samo w powieści. Ale jak? Nagle przejścia są dość łatwe. Trzeba jedynie wprowadzić dostateczną liczbę postaci i równoległą, kontrpunktową intrygę. [...] Bardziej zajmujące są modulacje i wariacje, ale są też i trudniejsze. Powieściopisarz moduluje powtarzając osoby i sytuacje. [...] Różne osoby rozwiązują ten sam problem. Albo na odwrót, te same osoby stają wobec różnych problemów. [...]»⁸.

Upredzając dalszy wywód, wspomnieć tu wypada o eseju Eliota z 1942 roku (okres pisania *Czterech kwartetów*): *Muzyka poezji*, gdzie kwestia tej zależności czy związku ukazana jest w inny jeszcze sposób:

Może się wydać dziwne, że chociaż chciałem mówić o „muzyce” poezji, taki nacisk kładę na słowo potoczne. Chciałbym jednak przypomnieć, że muzyka w poezji nie jest czymś niezależnym od treści. Gdyby było inaczej, moglibyśmy mieć poezję o wielkim muzycznym pięknie, ale zupełnie bez sensu; osobiście nigdy się z taką poezją nie zetknąłem. [...] Oczywiście, żadna poezja nie pokrywa się całkowicie z językiem, którym mówi i którego słucha poeta, ale powinna stać w takim związku z językiem potocznym, aby czytelnik mógł sobie powiedzieć:

„Tak powinienem być mówić, gdybym umiał wypowiadać się wierszem”. [...] Tak więc muzyka poezji musi być muzyką potencjalnie zawartą w mowie potocznej danego okresu. Znaczy to równocześnie, że musi być utajona w mowie potocznej *miejsca* poety. [...] materiał, z którego ma zbudować poezję, zaczerpnąć musi z tych właśnie źródeł. Musi on, jak rzeźbiarz, być wierny tworzyw, w którym pracuje, i z otaczających go od wieków wyprowadzać własne melodie i harmonie. Byłoby jednak błędem zakładać, że wszelka poezja musi być melodyjna, czy też, że melodia stanowi coś więcej niż jeden ze składników muzyki słowa. [...] Chcę podkreślić moje przeświadczenie, że na „muzyczność” utworu poetyckiego w różnym stopniu składa się wzorec muzyczny dźwięków, jak i wzorec muzyczny tych dodatkowych znaczeń słów, z których jest zbudowany, tak że oba te wzorce są nierozłączne, stanowią jedno. A gdyby ktoś obstawał przy twierdzeniu, że przymiotnik „muzyczny” może być użyty jedynie w odniesieniu do czystego dźwięku w oderwaniu od treści, mogę tylko jeszcze raz powtórzyć tezę, że warstwa dźwiękowa jest w takim samym stopniu częścią poematu, jak jego warstwa znaczeniowa⁹.

A dalej mamy wywód bliższy rozważaniom Huxleya, gdy Eliot przechodzi do dramatu:

W poezji scenicznej wiersz wspiera się o mowę potoczną w dużo bardziej bezpośredni sposób niż w innych dziedzinach poezji.

⁸ Przekład Marii Godlewskiej: A. Huxley, *Kontrapunkt*, Warszawa 1957, s. 419.

⁹ T.S. Eliot, *Muzyka poezji* [w:] tegoż *Szkice krytyczne*. Wybór, przekład i wstęp Maria Niemojowska, Warszawa 1972, s. 20, 23-26.

I odwołuje się do przykładu późnych dramatów Szekspira, tworzących „przejście od prostoty do wyszukania”:

Późnego Szekspira absorbuje to drugie zadanie poety: bada on, jak dalece może sobie pozwolić na wypracowanie i skomplikowanie muzyki słowa, aby zarazem nie zatracić całkowicie jego związków z mową potoczną i nie pozbawić swych bohaterów charakteru żywych ludzi. Takim jest w *Cymbelinie*, *Opowieści zimowej*, *Peryklesie* i *Burzy*. [...] Każda sztuka Szekspira jest bardzo zawiłą strukturą muzyczną. [...] Sądzę, że poeta, studiując muzykę, może znacznie rozszerzyć swoje możliwości. [...] sądzą, że z zakresu zagadnień muzycznych najbardziej obchodziliby poetę te, które dotyczą *istoty rytmu i świadomości struktury*¹⁰. Nie jest wykluczone, że może się zdarzyć, że poeta posunie analogie muzyczne za daleko i w rezultacie powstanie wrażenie sztuczności; wiem jednak również, że wiersz, czy też jakiś jego fragment, przedtem nim uzyska swój wyraz w słowie, może się pojawić w postaci jakiegoś rytmu i że z niego może się zrodzić pomysł i obraz. [...] Robić użytek ze stale powracających tematów jest czymś naturalnym tak w muzyce, jak i w poezji. Są pewne możliwości rozpracowań poetyckich, które w jakiś sposób są podobne do rozpracowania tego samego tematu na różne grupy instrumentów. Istnieją możliwości przejść, przypominające następstwo różnych części symfonii czy kwartetu; można również rozwiązać temat poetycki na zasadzie kontrapunktu. Ziarno wiersza wszędzie szybciej na sali koncertowej niż w operze¹¹.

Ostatnie zdanie wskazuje, że muzyczność poezji uewnętrznia się bardziej tam, gdzie słowo nie łączy się bezpośrednio z muzyczną strukturą. Co pozwala się domyślać, że może to – w pojęciu Eliota – dotyczyć także pieśni. Owe relacje miałyby zachodzić w bardziej oderwanych, zachowujących zawsze jakąś samodzielność, „abstrakcyjnych” planach tych dwu sztuk. W dziedzinie słowa – zwłaszcza dramatu. Bo czytamy jeszcze w cytowanym miejscu:

Ciągle mamy przed sobą długą drogę, nim zdołamy znaleźć właściwy rodzaj wiersza scenicznego, tak aby bohaterzy mogli bez sztucznego patosu wyrażać najczystsza poezję i bez ośmieszania się – najprostsze banały.

Konkludując, stwierdzić wypada, że ów „program”, sformułowany w roku 1942, zrealizowany został najbardziej rygorystycznie w jedenaście lat później w *Zaufanym sekretarzu*, którego poeta uważał za sztukę najbardziej udaną, choć krytyka zarzucała jej niekiedy właśnie odejście od poezji.

Nawiasem dodając, w pierwszym jej omówieniu u nas, Bolesław Taborski pisał: „Przyznać trzeba, że

¹⁰ [Podkr. moje] Warto zaznaczyć, że ów postulat – z pozoru paradoksalny – formułowany w odniesieniu do dramatu, który Eliot chciał przybliżyć do muzyki „odpoetyczniając” go przez sprowadzanie dialogu możliwie blisko do współczesnej mowy potocznej. Może było w tym owo „wyjście poza poezję”, o jakim czytaliśmy wyżej w związku z Beethovenem „wyjściem poza muzykę”?

¹¹ Ibid., s. 31-32, 34-35.

Zaufany sekretarz jest najbardziej sceniczną sztuką Eliota. Łączy ją z *Cocktail Party* pewne podobieństwo tematyczne i formalne, ale wnosi też ona elementy całkiem nowe". Powtarzał jednak wspomniane, krążące wokół tego dzieła opinie: „Pod jednym względem autor poszedł zbyt daleko, mianowicie w kierunku uprościaczenia sztuki. W rezultacie powstała wierszowana forma, ale poezja jest niemal wyeliminowana. Nawet w momentach dramatycznego napięcia, mimo że wiersz przestaje być czysto konwersacyjny i nabiera refleksyjnej głębi, nie jest to głębia poezji”¹².

Równocześnie, korzystając z tej dygresji, wspomnieć trzeba znakomite studium Ireny Sławińskiej, *Dramaty T.S. Eliota*¹³, w pełni wydobywające i oceniające walory tej sztuki, która dla wielu „dotychczasowych wielbicieli Eliota – chyba w większości kompletnie zdezorientowanych – była nie lada bombą”:

Żart poety? Kpiny z odbiorcy? Niepokój ten ukolysało nieco miano, wkrótce przydzielone przez krytykę sztuce: „farsa poetycka”. Źródłem tych niepokojów staje się absolutne nieprawdopodobieństwo fabuły. Oczywiście i w *Cocktail Party*, gdybyśmy mieli rozpatrywać przebieg zdarzeń w kategoriach motywacji ściśle naturalnej, mielibyśmy poważne wątpliwości. Ale postać Doktora przenosi w inną płaszczyznę – i nasze pretensje milkną. W *Zaufanym sekretarzu* jest inaczej.

Cocktail Party jest swoistą trawestacją *Alkestis* Eurypidesa, w *Sekretarzu* jego inna liryczna tragedia: *Ijon*, z motywem „zapomnianego i w końcu rozpoznanego dziecka”.

Prowokacja Eliota polega na zdublowaniu tego motywu: aż dwoje dzieci (dwóch młodzieńców) odnajduje – a raczej zmienia – rodziców w finalnej scenie. *C'est trop fort!* – mówimy. Jakiż użytek z tego komediowego motywu? Jak najmniej komediowy! Zamiana rodziców nie odbywa się zresztą w atmosferze radości, ale gorzkiego, powściągliwego rozczarowania. Całą sprawę wyzyskał poeta dla naczelnej problematyki *prawdy o człowieku*. [...] Obie poprzednie sztuki oczywiście zbliżyły się już do problemu tej prawdy, o której mowa, główny akcent padał jednak na jedną szczególną sprawę: grzechu i ekspiacji w *Zjeździe rodzinnym*, powołania w *Cocktail Party*. Tu zatrzyma nas poeta przy ogólnym pytaniu: kim jesteśmy? Kto zna najpełniej prawdę o nas samych? Czy każdy z nas – czy otoczenie? Jakie są obiektywne kryteria? [...] W rozmowach pada formuła o *make-believe*, o urojonym, nieprawdziwym świecie, w którym żyjemy, jeśli daliśmy sobie narzucić jakieś życie obce, dalekie od naszych zamiłowań. Sir Claude, wielki finansista, świat interesów też określa jako *make-believe*! Drzwi do prawdziwego życia prowadzą przez furtkę jego osobistej pasji: jest nią ceramika. [...] Młody bohater sztuki, Colby,

właśnie prywatny sekretarz, [...] marzy o zawodzie organisty. To jest jego świat i jego „tajemniczy ogród”. Czy przebywanie w takich dwu różnych światach nie jest kłamstwem? Czy nie rodzi złowróżnego pęknięcia w życiu? [...] Pytanie to zostanie wszechstronnie i uważnie obejrzone. Już w pierwszych dialogach zarysuje się odpowiedź. Nie, nie mamy prawa tak dzielić życia, musi ono – jak dzieło sztuki – stanowić integralną całość. Tego scalenia życia mogą dokonać jednak tylko geniusze – albo święci. Padają słowa:

Gdybym był religijny, Bóg by się przechadzał po moim ogrodzie
I to by czyniło świat zewnętrzną rzeczywistością,
Dopuszczalnym, do przyjęcia – myślę.

Kategorie religijnych rozstrzygnięć jawią się tu bardzo dyskretnie, niemal w aluzjach. Z przesłanek, o których mowa, wyrasta przede wszystkim inny wniosek: problematyka życia zawodowego, wybór zawodu. Jeśli mamy zapobiec pęknięciu życia, nasz ukochany własny ogród musi być zarazem terenem życia zawodowego; trzeba iść za swoją pasją. [...] Ta problematyka uzupełnia poprzednią sztukę – *Cocktail Party*: tam powołanie życiowe ujął poeta nieco inaczej, raczej katechizmowo: małżeństwo – życie klasztorne. Tutaj problem powołania życiowego rozszerzył na sprawy zawodowego życia, wskazując na moralny aspekt wyboru zawodu – i konsekwencje dla naszej prawdy życia. Wybór zawodu angażuje nas w sensie moralnym: może stać się przyczyną ciągłego życia w kłamstwie. Niełatwo tę prawdę o nas samych osiągnąć. Czy my znamy siebie najlepiej? Czy sprawdzian społeczny jest większej wagi? [...] Potrzeba poznania, potrzeba akceptacji, utwierdzenia – z drugiej zaś strony niemożliwość poznania, szczególnie zawarte furtki cudzych ogrodów: tak rysuje się dylemat współżycia między ludźmi. [...] Człowieka nie można jednak poznać do dna, gdyż jest w nim coś jedynego i niewymiernego: coś „czym byliśmy od wieków”. Ten jedyny element pochodzi wprost od Boga. W stosunku do poprzedniej twórczości Eliota znów widać rosnącą wstrzeźmiłość, dyskreję, dyscyplinę. [...] W *Zaufanym sekretarzu* każda z postaci prezentuje problem naczelny – losem swoim ilustruje jedno z moralnych rozwiązań. Doskonalenie warsztatu poety widać w tym wielostronnym użytku z postaci, do jakiego dochodzi po kilkunastu latach twórczości dramatycznej; każda postać bierze udział i w wątkach, i w problematyce, i w rozmowach. [...] Rygory, o których mowa, uproszczenie struktury słownej, większa „sprawiedliwość poetycka” w stosunku do wszystkich postaci – to elementy swoistego klasycyzmu poety. [...]

Bolesław Taborski [...] wskazał na nowy typ dramatu poetyckiego stworzony przez Eliota. Omówił też jego nowatorstwo w zakresie języka dramatycznego, który wyzyskuje, i możliwości wiersza i prozy. [...] Ten poetycki dramat można nazwać jeszcze węższym określeniem: „dramat religijny”. I w tym zakresie jego oryginalność jest oczywista [...]. W stosunku do swych poprzedników dramat religijny Eliota zmierza – jak wspomniano – ku większej powściągliwości i dyskrekcji. Usuwa bezpośrednie komentarze, pozwala przemawiać tylko rysunkowi zdarzeń, rozwiązaniu, krótkim aluzjom – metaforyce. W ostatniej sztuce tak wykorzystana zostaje metafora ogrodu i muzyki: zwłaszcza muzyka wyraża tu związek człowieka z Bogiem.¹⁴

¹² B. Taborski, *Nowy teatr elżbietński*, Kraków 1967, s. 48. Tekst ten jest rozwinięciem artykułu tegoż autora, który publikował go w 1957 r., na łamach „Teatru i Filmu” (nr 4-6) p.t.: T.S. Eliot – pionier nowoczesnego dramatu poetyckiego. Na temat podzielonych głosów krytyki angielskiej i amerykańskiej, por.: E. Martin Browne, *The Making of T.S. Eliot's Plays*, Cambridge U.P. 1969, s. 287-294.

¹³ I. Sławińska, „Dialog” 1958, nr 5, s. 87-98.

¹⁴ Ibid., s. 96-98. [Ostatnie podkreślenie moje].

Ta znakomita analiza, w swej przenikliwej trafności sytuująca się na jednym z pierwszych miejsc wśród tego, co – nie tylko u nas – napisano w czasie względnie najbliższym prapremierze sztuki, stanowi przez między innymi końcowe z cytowanych zdań rodzaj pomostu, który wiedzie nas z powrotem do głównego tematu rozważań. Najdalszych i najgłębszych korzeni jednego z głównych motywów *Zaufanego sekretarza*, powołania do muzyki, upatrywać trzeba w słuchanym co najmniej od 1931 roku kwartecie a-moll Beethovena, nie wykluczając lektury *Kontrapunktu* Huxleya, a następnie wpływu innych późnych utworów z tego cyklu, które sukcesywnie w latach 20. nagrywał, jak wspomniano, w Londynie Kwartet Lénera, a potem tamże – w latach 1932-33 i 1936-38 – w słynnym 3 *Studio* przy Abbey Road, nieprześcigniony Kwartet Buscha.

Huxley pozostawił w swej powieści ważny dokument, wprowadzając kilkustronicowy opis wykonania trzeciej części op. 132 (*Molto adagio*) przez Kwartet Lénera, co zostało wyraźnie zaznaczone: „Nie będę was męczył całym kwartetem, który zresztą jest cudowny. Ale *Heiliger Dankgesang* to część zasadnicza” – mówi bohater, który dwojgu przyjaciół prezentuje to nagranie. „Spiralne wyżłobienia na szelakowej powierzchni utrwaliły grę Węgrów”.

Pokręcił korbką, płyta poruszyła się; opuścił igłę gramofonu na powierzchnię. Skrzypce solo wyciągnęły długą nutę, potem drugą o sekstę wyżej, a następnie zeszyły na kwintę (drugie skrzypce podchwyciły to, co pierwsze zaczęły), potem przeskoczyły na oktawę i pozostały tam prze dwa długie takty. [...] Powoli, powoli rozwijała się melodia. Archaiczne harmonie w tonacji lidyjskiej zawisły w przestrzeni. Była to muzyka beznamietna, przezroczysta i krystaliczna jak podzwrotnikowe morze, jak alpejskie jezioro. Woda na wodzie, spokój prześlizgujący się po spokoju; zharmonizowanie płaskich widnokręgów i nieruchomych przestworzy – kontrapunkt pogody. A wszystko jasne i czyste; bez mgły, bez niewyraźnego mroku. Spokój cichych, pełnych zachwyty rozmyślań, nie martwota drzemki czy snu. [...] Przędza z lidyjskich melodii to było niebo¹⁵.

Wcześniej ten sam bohater mówi: „Nie można nic zrozumieć, póki się tego nie zna. To stwierdza niezbić istnienie rozmaitych zjawisk: Boga, duszy, dobra. Jest to jedyny prawdziwy dowód – jedyny, ponieważ Beethoven był jedynym człowiekiem, który potrafił dać wyraz swej wiedzy”¹⁶.

Słuchamy dalej. Po kilkudziesięciotaktowej szybkiej części, oznaczonej w partyturze: „Z poczuciem nowej siły” (*Neue Kraft fühlend*) – kiedy jakby schodzimy na ziemię – powraca temat pierwszy i „muzyka jest już do końca utrzymana w tonacji lidyjskiej i coraz piękniejsza”:

Muzyka zabrzmiała znowu. Ale zaszło coś nowego, coś cudownego w lidyjskim niebie. Tempo powolnej melodii podwoiło się; zarysy jej rozjaśniły się i ustaliły. Jakiś drugi głos zaczął natarczywie powtarzać drgającą nutę. Jak gdyby niebo nagle w sposób niepojęty stało się bardziej niebiańskie, jak gdyby z pełnej doskonałości wzniosło się do szczytów doskonałości jeszcze głębszej i pełniejszej. Niewysłowiony spokój trwał dalej; ale nie był to już bierny spokój rekonwalescencji. Drgał, żył, zdawał się rosnąć i wzmacniać, stał się czynnym spokojem, niemal namiętą pogodą. Cudowny paradoks wiecznego życia i wiecznego spokoju został muzycznie spełniony¹⁷.

Burnt Norton Eliota, kiedy powstawał, nie był jeszcze „kwartetem”. Napisany zapewne w początku 1936 roku, włączony został do już składanego tomu *Collected Poems, 1909-1935*¹⁸. „W ocenie samego poety, stanowił on kulminację czystej poezji i tym samym miał być ostatnim utworem, który wyczerpywał możliwość dalszej twórczości poetyckiej. Toteż Eliot zajął się dramatem i w roku 1939 ukończył *Zjazd rodzinny*”¹⁹. Dwa poprzednie utwory sceniczne powstały w latach 1934 i 1935.

Poeta wspominał po latach:

Pamiętam uczucie, że wszystko już napisałem, które odczuwałem zanim powierzono mi napisanie *Opoki*. Musiałem to napisać – miałem ściśle określony termin – i praca nad tym spowodowała, że zainteresowałem się dramatem, co bezpośrednio prowadziło do *Morderstwa w katedrze*. Oczywiście była to poezja dramatyczna i myślałem, że „niestosowana” poezja już dla mnie nie istnieje, aż stała się rzecz dziwna. W czasie wystawiania *Morderstwa* pewne wersy i fragmenty zostały wykreślone. Reżyser powiedział: „Nie mogę wystawić ich na scenie”, a ja pokornie z nim się zgodziłem. Te fragmenty jednakże zostały w moich myślach, i stopniowo ujrzałem, że wokół nich kształtuje się poemat: w końcu wyszedł z tego *Burnt Norton*. Nawet *Burnt Norton* mógł pozostać jako osobny utwór, ponieważ w tym czasie byłem bardzo zajęty pisaniem dla sceny i od *Zjazdu rodzinnego* przeszedłbym prosto do następnej sztuki, gdyby nie wojna. Wojna zniszczyła moje zainteresowanie teatrem: pamiętacie, jak się zmieniły warunki życia [...]? Rezultatem był *East Coker* – i właśnie pisząc *East Coker* zacząłem widzieć *Kwartety* jako zestaw czterech utworów²⁰.

Wypada się zastanowić, czy ten „utwór osobny”, w pierwotnej wersji zamykający czysto poetycką twórczość Eliota – co się później ostatecznie dokonało w *Czterech kwartetach* – nie spełniał w poczuciu twórcy owego „wyjścia poza poezję”, o którym wspomina w wyżej przytaczanej wypowiedzi o Beethovenie. A dalej trzeba zapytać, dokąd wiedzie droga po tym wyj-

¹⁵ A. Huxley, *Kontrapunkt...*, s. 608.

¹⁶ Ibid., s. 603-604.

¹⁷ Ibid., s. 610-611.

¹⁸ Wydanie: Londyn 1936.

¹⁹ Wanda Rulewicz, Wstęp [w:] *Thomas Stearns Eliot, Wybór poezji*. Wybór tekstów i komentarze Krzysztof Boczkowski, Wanda Rulewicz. Wstęp (taż sama), Wrocław [Ossolineum, Biblioteka Narodowa] 1990, s. LXXXVIII.

²⁰ T.S. Eliot, *The Genesis of Four Quartets* [wypowiedź poety na łamach „New York Times Book Review”, 29 XI 1953]. Cyt. za: W. Rulewicz, op. cit., s. LXXXVIII – LXXXIX.

ściu? Wydaje się oczywiste, że do dramatu, czyli do postulowanego w *Muzyce poezji* rozszerzenia możliwości poetyckiej mowy, tak przez sięganie do współczesnego języka potocznego, jak do czerpanej z muzycznego doświadczenia „istoty rytmu i świadomości struktury”.

Po raz pierwszy w *Zjeździe rodzinnym*, jak w następnych współczesnych sztukach, Eliot stosuje nową zasadę wersyfikacji dialogu. Jest to wiersz biały, rządony wyłącznie przez rytm – rytm, który w założeniu ma być nieświadomie odczuwany przez słuchaczy²¹.

Martin Browne w osobnym rozdziale, cytuje jeszcze jeden ustęp z *Poetry and Drama*:

Eliot tak określił cel i naturę tej formy wersu: „odnaleźć rytm zbliżony do współczesnej mowy, w którym akcenty mogłyby następować tam, gdzie w sposób naturalny je umieszczamy, wymawiając szczególną frazę w szczególnej okazji. To, co ustaliłem, jest w zasadzie stałe przeze mnie stosowane: wers o zmiennej długości i zmieniającej się liczbie sylab, ze średniówką i trzema akcentami. Średniówka i akcenty mogą wypadać w różnych miejscach, prawie dowolnie w wersie; akcenty mogą być zbliżone do siebie lub znacznie oddzielone sylabami nieakcentowanymi, jedyną regułą jest, że przed średniówką musi być jeden akcent, po średniówce dwa”²².

Przypomnijmy, że już na początku lat 30., kiedy Eliot poznał późną muzykę Beethovena, myślał o takim rodzaju poezji, która „nie zawierałaby w sobie nic poetyckiego, stojącą całkowicie nago, tak przejrzystą, że czytając ją, byłibyśmy pochłonięci tym, co wiersz *ukazuje*, a nie samym wierszem”²³.

Wacław Borowy, który mógł znać ten tekst²⁴, ale – jak można też przyjąć – i niezależnie od niego dostrzeżga już w analizie *Morderstwa w katedrze* ową, wcześniej postulowaną, cechę „dramatycznej dykcji”:

Niektóre ustępy dialogowe odznaczają się prostotą aż nazbyt nagą. Są tu całe stronicy, na których *darmo byśmy szukali znamion stylu poetyckiego innych jak rytmika* i dostosowana do niej podziałami składnia. Proste jednak i symetryczne rozczłonkowania składniowe nadają właśnie całości charakter jakby budowy wspierającej się na kolumnach²⁵.

Tak więc, już na kilka lat przed zastosowaniem ostatecznie ustalonej zasady budowy wiersza scenicznego w pierwszej współczesnej sztuce, wysledzić się

dają jej zapowiedzi, tak w rozważaniach teoretycznych, jak w praktyce. A sięgając jeszcze dalej wstecz, do – przytaczanego tu na wstępie jako motto – listu Ady Eliot Sheffield, która wspominając dzieciństwo poety, mówi o tym, co nazwać trzeba jego „pierwotnym” absolutnym poczuciu rytmu, ujawniającym się teraz w „nowym poemacie” (co może oznaczać *Kwartety*, bo list pochodzi z 1943 roku), gdzie „myśl o rytmie wyprzedza słowa”. Ada Sheffield, świadomie – lub intuicyjnie – powtarza to, co rok wcześniej pisał Eliot w cytowanym już miejscu z *Muzyki poezji*: „wiem, że wiersz, czy też jakiś jego fragment, przedtem nim uzyska swój wyraz w słowie, może się pojawić w postaci jakiegoś rytmu i że z niego może się zrodzić pomysł i obraz”.

Biorąc tu jeszcze pod uwagę kilka ważniejszych miejsc, wymienić trzeba fragment z rozprawy *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), w której zjawia się często przytaczane zdanie:

Zaryzykuję stwierdzenie, że początek poezji to rozlegające się w dżungli uderzenia w bęben i że poezja na zawsze zachowuje w sobie owo jądro uderzenia i rytmu. Hiperbolicznie powiedzieć więc można, że poeta jest starszy od wszystkich ludzi²⁶.

Peter Ackroyd, cofa „genezę” tej wypowiedzi o kilkanaście lat wcześniej, pisząc, że w roku 1922 poeta po przedstawieniu *Święta wiosny* „wstał i przyłączył się do owacji”:

Był to dla niego kolejny znak, w jaki sposób wszelkie komplikacje, nawet trywialne aspekty współczesnego życia, całą tę nagłość i dysonans, z których Strawiński tka swoją muzykę, można znacząco ukazać w artystycznej wizji, posługującej się prymitywnym rytmem uderzeń w bęben²⁷.

I dalej jeszcze dodaje:

Z rozmów Eliota z Arnoldem Bennettem wynika, że chciał przetworzyć współczesne życie (wiedział wszystko na temat „umeblowania mieszkań”) w formułę zdyscyplinowania i rytuału na modłę teatru *nō*, z wykorzystaniem masek i lekkich uderzeń w bębnek²⁸.

Nie będziemy przypominać tu tego, co poeta myślał i pisał na temat „liturgiczności” dramatu (nie poezji samej), nawiązując w swych sztukach albo do średniowiecznych moralitetów (jak w *Opoce* i *Morderstwie w katedrze*), lub później – konsekwentnie – do tragedii greckiej, z której każdy współczesny jego dramat bierze swój prototyp, temat czy jakiś inny rodzaj „zakorzenienia”²⁹. Ale po tym,

²¹ Por. T.S. Eliot, *Poetry and Drama* [w:] tegoż *On Poetry and Poets*, London 1957, s. 75: *The verse rhythm should have its effect upon the hearers, without their being conscious of it.*

²² E. Martin Browne, op. cit. Por. rozdział: *The Verse of the Modern Plays in Performance*, s. 296: cytat z Eliota, *Poetry and Drama...*, s. 82.

²³ Por. tu wyżej przypis ³.

²⁴ Bo w literaturze poświęconej Eliotowi wymienia książkę Matthiessena (1935) w swym studium z następnego roku: *Wędrownika Parsifala. Poezja T.S. Eliota*, „Przegląd Współczesny” nr 6 (1936), s. 30–61. Tu cytowany za przedrukiem [w:] Thomas Stearns Eliot, *Poezje wybrane*, Warszawa [PAX] 1960, s. 5–41.

²⁵ Ibid., s. 40. [Pokeślenie moje.]

²⁶ Fragment (*Conclusion*) w przekładzie Magdy Heydel, *Zadania poezji* [w:] T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Przekład zbiorowy, Kraków 1998, s. 62.

²⁷ P. Ackroyd, op. cit., s. 97.

²⁸ Ibid., s. 128.

²⁹ *Zjazd rodzinny* – *Eumenidy* Ajschylosa; wspomniane już *Cocktail Party* i *Zaufany sekretarz* – odpowiednio: *Alkestis* i *Ijon* Eurypidesa; oraz *Mąż stanu* – *Edyp w Kolonos* Sofoklesa.

co powiedziano, można rzecz uogólniając stwierdzić, że w teorii i praktycznym jej zastosowaniu rytm był pierwszym „przejawem” poezji, a zarazem tym, co Eliot określał jako wyjście poza nią. Przy czym owo wyjście stanowiłoby nawrót do jej początków, do pierwotnej formy rytmicznej. Bo pierwsze uderzenie w bęben musiało być poetycko-muzycznym „liturgicznym” gestem.

Boczkowski, cytując fragment o „wyjściu poza poezję”, stwierdza, że najlepszym dowodem, że się to Eliotowi udało w *Burnt Norton*, „jest chociażby pierwsze dziesięć wersów tego *Kwartetu*, które są wspaniałą poezją – pomimo że nie użył w nich ani razu obrazów czy przenośni – uważanych przecież za jej kwintesencję”.³⁰ I – jak wynika z analizy przeprowadzonej w innym miejscu – tłumacz ukazuje rytmiczną formę tego utworu, zbliżającą się już do rytmicznej dialogu scenicznego w równocześnie powstającym *Zjeździe rodzinnym*.³¹

Mocniej podkreśla to Ackroyd:

Burnt Norton został w końcu zasznurowany jako poemat religijny czy też filozoficzny, podobnie jak trzy następne dłuższe wiersze, mające złożyć się na *Cztery kwartety*. Zaciera to jednak powiązania ze sztuką teatralną Eliota – nie w tym znaczeniu, że ich bezpośredniego źródła należy szukać w *Morderstwie w katedrze*, ale – co ważniejsze – że był to pierwszy dłuższy poemat, w którym Eliot stosuje akcenty i rytmy charakterystyczne dla potocznej angielszczyzny. [...] *Burnt Norton* oddziałuje dzięki modyfikacji, wyciszaniu lub dramatycznemu zawieszaniu znaczeń, a jedyna „prawda”, którą się da odkryć, to jedność formalna samego wiersza. [...] w podobny sposób w późniejszej krytyce literackiej Eliota pozostawia się tylko złudzenie, że argumentacja zakończyła się wyprowadzeniem dowodu. Aldous Huxley porównuje ją z poważną operacją, przy której „zapala się niezwykle silne lampy, asystenci i anestezjodolodzy czekają w pogotowiu, a wszystkie instrumenty są już pod ręką. W końcu pojawia się naczelný chirurg i otwiera torbę lekarską – ale po chwili ją zamyka i odchodzi”. Siła *Burnt Norton* i kolejnych wierszy Eliota leży oczywiście przede wszystkim w ich układzie i tonacji – można by to porównać do sytuacji na scenie teatralnej, kiedy wejście mrocznej, zakapturzonej postaci całkowicie przykuwa uwagę widzów.³²

Zatrzymaliśmy się przy tej kwestii „teatralności” owego wiersza, ponieważ łączą go wyraźne związki z *Zaufanym sekretarzem* – związki, których obserwację ograniczamy tu w raczej do wątków „muzycznych” w różnym sensie.

Pierwszym z nich, najbardziej jawnym i uderzającym, jest motyw ogrodu.

Najpierw mamy „różany ogród”, powracający w przetworzeniu w ogród kwiatowy po prostu, ale w obu przypadkach *hortus conclusus*, otoczony murem odgradzającym go od „reszty świata”, zamknięty bramą i kryjący w sobie coś rzeczywistego w sposób *absolutny*. Wątek muzyczny splecio-

ny jest w obu z ową wyższą realnością i „uzupełnia” jej układnię, zwłaszcza w dramacie. W wierszu mówi się o „muzyce niesłyszanej”. W sztuce ogród jest miejscem, jedynym miejscem jej pełnego brzmienia, choć tu – w poczuciu samego wykonawcy – nie jest ona rzeczywista do końca.

Na początku aktu drugiego dwoje młodych bohaterów rozmawia o muzyce. Colby widzi w niej swoje powołanie, ale odczuwa brak talentu i chce ją porzucić.

LUCASTA

Wiem, że to dla człowieka straszne, kiedy musi
Porzucić karierę, której poświęcił całe swoje serce;
Ale ty utraciłeś tylko świat zewnętrzny,
Bo wciąż masz swój wewnętrzny świat, bardziej realny.
I dlatego tak jesteś inny od nas wszystkich –
Masz swój tajemny ogród, gdzie możesz się schronić,

I zamknąć za sobą bramę.

.....

*Twój ogród jest ogrodem,
Gdzie słyszysz muzykę, której nikt inny usłyszeć nie może,
I kwiaty mają zapach, którego nikt inny nie czuje.*

COLBY

Może masz rację, w jakiejś mierze.
A jednak, wiesz, to dla mnie nie całkiem realne –
Chociaż tak rzeczywiste, jak... ten tu świat.
Ale w tym właśnie kłopot. Oba zdają się tak odosobnione.
Przekręcam klucz i wchodzę przez bramę,
I już tam jestem – sam w moim „ogrodzie”.
Rzecz w tym, że sam. Dlatego właśnie to jest nierealne.
.....
Chodzi mi o to, że mój ogród jest nie mniej nierealny
Dla mnie, niż świat zewnętrzny. Jeżeli masz dwa życia,
Z których żadne nie ma nic wspólnego z drugim –
To cóż? Nierealne są oba.

LUCASTA

Ale czego ty pragniesz?

Tu zjawiają się wersy już cytowane za tekstem Ireny Sławińskiej:

COLBY

*Chcę nie być tam samym.
Gdybym był religijny, Bóg by się przechadzał po moim ogrodzie
I to by czyniło świat zewnętrzny rzeczywistym,
Dopuszczalnym, do przyjęcia – myślę.*

Lucasta odpowiada, że w tym widzi właśnie jego głęboką religijność. Bo – możemy dodać – Colby tęskni za zmysłową lub nieledwie zmysłową obecnością Boga, natężoną odczuwalnością „niewidzialnej strony” rzeczywistości, tego więc, co w *Burnt Norton* kryje w sobie ogród różany, jak głosi słynne stamtąd zdanie tajemniczego wszechwiedzącego drozda:

³⁰ K. Boczkowski, *Komentarz...*, s. 220.

³¹ Ibid., s. 53 nn.

³² P. Ackroyd, *op. cit.*, s. 206-207. Cytat z Huxleya za: T.S. Matthews, *Great Tom: Notes Toward the Definition of T.S. Eliot*, London 1974.

Idźcie już, idźcie, mówił ptak: ludzki rodzaj
Rzeczywistości zbyt wiele znieść nie może.

Lucasta pyta dalej: „Nie ma jakiegoś innego sposobu, by się to stało realne dla ciebie? Czy ktoś inny nie może tam wejść, żeby słuchać, jak grasz tam tylko samemu sobie?” I Colby odpowiada:

Nie da się tego zrobić za zaproszeniami:
Oni powinni by tam przyjść po prostu. Nie powinienem ich widzieć, jak wchodzą.
Nie powinienem słyszeć otwierania bramy.
Powinni po prostu... znaleźć się tam nagle,
Niespodziewanie. Schodząc w dół aleją
Powinienem być świadom, że ktoś ze mną idzie.
I to jedyny sposób, w jaki to pomyśleć mogę.

Ten obraz uderza powtórzeniem osobliwej obecności jakichś „niewidzialnych” istot z *Burnt Norton*, które zapewne słuchają niesłyszalnej muzyki:

Przez pierwszą bramę,
W nasz pierwszy świat, czy mamy iść
Za ludzeniem drożdża? W nasz pierwszy świat.
Tam oni byli, godni, niewidzialni,
Sunący zwiewnie nad zeschniętymi liśćmi,
W jesiennym cieple, w drgającym powietrzu,
I wołał ptak, odpowiadając na
Muzykę niesłyszaną, ukrytą wśród krzewów,
I niewidoczny promień oka przeszył nas, bo róże
Wyglądały jak kwiaty, które ktoś ogląda.
Tam oni byli gośćmi naszymi – witali i witający,
Szliśmy, a oni z nami w dostojnym orszaku
Pustą aleją do kręgu z bukszanów...

Teraz całe to widzenie przypomina coś z dziwnego jakby tętna drzewa, o które oparty siedział, i spodziewając się, że nagle ujrzy dawno zmarłe kobiety zamieszkujące to miejsce – doświadczenia nazwanego przezeń „przejściem na drugą stronę Natury”. Ku niewidzialnej stronie zjawisk, co dookreślić można jako nadmiar rzeczywistości, o którym przede wszystkim mówi *Burnt Norton*, i co powtarza cytowany dialog.

Ten nadmiar panujący w tajemnym ogrodzie, jest czymś nadnaturalnym, a stąd dla człowieka ulotnym, kruchym i gdy się go naruszy – lub kiedy nadejdzie kres jego trwania – ulega nagłemu rozproszeniu, ztracie, której skutkiem jest rodzaj bolesnego przebudzenia, wyrwania z ekstatycznego stanu. Lucasta od razu rozumie niepewną dla Colby’ego obecność jego niewidzialnych słuchaczy, i mówi: „Jak bardzo boi się człowiek... być zraniony!”.

COLBY

*Nie o zranienie tu mogłoby chodzić,
Co o poczucie spustoszenia potem.*

LUCASTA

*Tak, wiem, o czym myślisz. Bo wtedy zaczęły więdnąć kwiaty
I muzyka umilknie. Rozpadną się mury.
Znajdziesz się w okolicy zniszczonej – jak po wybuchu bomby...
W błotach porośniętych chwastem... na zatęchłym podmiejskim skwerze.
Ale nie mogę wyobrazić sobie, by ci się to zdarzyło.
Tak niezagrożony mi się zdajesz. Nie w samej twojej muzyce –
Czego jest wyrazem tylko.*

*Masz coś innego czego nie odkryłam jeszcze:
Coś, czego muzyka jest jakimś... symbolem.*

*Wiesz? Jestem trochę zazdrosna o twoją muzykę –
Kiedy w niej widzę jakiś sposób kontaktu ze światem
Bardziej realnym niż ten, w którym kiedykolwiek żyłam.*

Muzyka jest tym właśnie, co w końcu tak zostaje wyjawione, powtórzmy: kontakt ze światem bardziej realnym niż ten tu świat. Ale czy ona sama w sobie jest ową rzeczywistością wyższą, z którą nas wiąże, czy ku której prowadzi tylko na nią wskazując?

Takie pytanie powstaje, kiedy czytamy ostatnią stancję *Burnt Norton*, poematu wcześniejszego – powtórzmy – o kilkanaście lat:

Słowo porusza się, muzyka porusza
Jedynie w czasie; ale to, co tylko żyje,
Umrzeć może tylko. Słowa wymówione
Docierają do ciszy. Tylko forma, wzór
Dać mogą słowom albo dźwiękom bezruch
Chińskiej wazy³³, która nieruchoma
Porusza się bez przerwy w swym bezruchu.

Dwa inne przekłady, na jakie chcemy się powołać, są nieco odmienne w oddawaniu tekstu angielskiego. Ale jeszcze przedtem przejdźmy do oryginału:

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.
Przekład Miłosza brzmi:

³³ We wczesnym przekładzie (por. cytowaną edycję poezji Eliota z 1990 r. [Ossolineum] Boczkowski daje w miejsce angielskiego *jar* – „waza” (tu przywrócone). W zawartych tam dwóch, przekładach innych (Miłosz, Niemojowski, które teraz cytujemy za tym samym wydaniem) jest „dzban”, co zdaje się mylnie, bo dzban ma ucho, więc jego „obrotowi” brak by było tej gładkości czy ciągłości, jaki może mieć waza lub „słów” (co jest w angielskim pierwszym znaczeniem słowa *jar*).

Słowa są w ruchu, muzyka jest w ruchu
Jedynie w czasie. Ale to, co żyje,
Może jedynie umrzeć. Słowo powiedziane
Zapada w ciszę. Tylko forma, wzór
Może sprawić, że słowo, muzyka osiągną
Spokoju, jak osiągnąć może chiński dzban,
Który w ruchu bez przerwy stoi nieruchomo.

U Jerzego Niemojowskiego natomiast czytamy:

Słowa dążą, muzyka dąży
Tylko w czasie; lecz to, co tylko żyje,
Może tylko umrzeć. Słowa, wyrzeczone,
Sięgają w ciszę. Tylko przez formę, wzorec
Mogą słowa i muzyka osiągnąć
Bezruch, podobnie jak dzban chiński wciąż
Jeszcze w bezruchu swym wieczyście dąży.

Spróbujmy podsumować to zestawienie. W ostatnim przekładzie czasownik *to move* (który może, prócz „poruszać się”, znaczyć: „być w drodze”, „przenosić się” itp.) oddaje słowo „dążyć”, a więc zmierzać w kierunku jakiegoś celu, czego sam „ruch”, „poruszenie” oczywiście nie oznacza. Przez taki semantyczny odcień, tłumacz wyraźniej wskazuje na *życiowe* doświadczenie zawarte w ruchu jako doświadczaniu czasu. Stąd – dalej – tak dookreślony ruch łączy się z dwukrotnie użytym w trzecim i piątym wersie cytatu wyrazem *to reach* („dotrzeć”, „osiągnąć”, „dosięgnąć” czegoś). Wyrazem, który w powtórzeniu odnosi się do dwóch różnych „celów”, albo – inaczej to nazywając – odmiennych „stron” czy „wymiarów” rzeczywistości. Te dwa „docelowe” punkty wyznaczają kolejno słowa *silence* i *stillness*. Z pozoru można w tym upatrywać podobieństwa. Ale w istocie mamy tu przeciwstawienie: „cisza” znaczy coś zbliżonego do – lub tożsamego z – unicestwieniem. „Bezruch” lub „uspokojenie” (wyjście poza ruch) wskazuje na to, co jest jak gdyby wyższym stopniem bycia, przejściem ku – w innych miejscach odkrywana – niemyślową lub daną w ekstatycznym doznaniu formą tego, co bardziej realne. Inaczej jeszcze to dopowiadając: słowa *zanikają* zatracają się w ciszy, natomiast forma czy „wzór” (*pattern*) przenoszą je – a może bardziej muzykę – w wyższy rejon: transcendencję pełnego uspokojenia, które niejako wznosi się ponad tym co *tylko żywe* (a zatem skazane na śmierć), by sięgnąć wieczności³⁴.

Burnt Norton, w interpretacji Wandy Rulewicz, mówi o Czasie, jako sferze zmian, której przeciwstawiony jest Logos wskazany na początku mottem wziętym z Heraklita,

„dla którego zmiana jest wprawdzie zasadniczym faktem pochodzącym z doświadczenia, ale istnieje również wyższy porządek i harmonia: «Wielość istnieje w Zmysłach, jedność w Myśli». Rytm i porządek, istniejące w zmianach, wyjaśnia Heraklit jako Logos wszechświata”³⁵.

Czas – czytamy dalej – jest głównym motywem pierwszej części poematu. Eliot „podprowadza do odczucia, że część tego, co przeżywalimy, umknęła naszej uwadze. Pamięć i chęć widzenia rzeczy przeszłych, ich powtórne bezpośrednie doświadczenie, staje się rodzajem *katharsis*, dzięki której oczyszczamy się z próżnych nadziei i akceptujemy rzeczywistość, choć oznaczać może ona śmierć. Poprzez ruch w czasie możemy jednak również uchwycić fragmenty wieczności”³⁶. Bo przez czas tylko czas może zostać pokonany, jak mówi poeta, wyrażając „poddanie się istnjącemu życiu w czasie”, ale jeszcze i „możliwość transcendencji, wyjścia poza czas życia i jego doświadczania”³⁷.

A więc, można też stwierdzić, głównym wątkiem czy tematem jest tutaj swoście pojęta rzeczywistość, którą wołanie „drozda ewokuje jako chwilę iluminacji” zarazem³⁸. Miejscem, w którym jawi się perspektywa owego przekraczania granic i ograniczeń czasu, jest w poemacie zarówno, jak w dramacie, metaforyczny ogród, w pierwszym przypadku negujący doznania zmysłowe, powtórzmy raz jeszcze: *niewidzialne* postaci, *niewidzialny*, choć „przeszywający nas promień oka” i muzyka *niesłyszalna* wreszcie. To samo mówi Colby o swoim ogrodzie. Tylko tam *dochodzi nas* muzyka. I tam też mógłby się *zjawić* Bóg. Muzyka zdaje się otwierać inną przestrzeń ogrodu, choć w obu mamy rzeczywistość wzmożoną do granic naszej percepcji, przez co wnosić trzeba, że – zarówno niesłyszalna, jak dochodząca nas – muzyka należy do owej realności, której człowiek znieść nie może od jej nadmiaru. I ta właśnie strona rzeczywistości zostaje w *Zaufanym sekretarzu* nazwana „życiem samym” w dialogu kończącym akt pierwszy, gdzie brzmi mocne echo *Burnt Norton*. Sir Claude mówi Colby’emu o swej skrywanej pasji, porównując ją z jego muzycznym powołaniem:

Kiedy byłem mały,
Uwielbiałem formować przedmioty. Kochałem kształt i kolor
I glinę urabiając dłonią garncarskiego mistrza.
Większość ludzi uważa fajans, porcelanę
Za rzecz użytkową tylko, albo dekorację –
W każdym razie za niższą, pośledniejszą sztukę.
Dla mnie to ani „użytek”, ani „dekoracja” –
To znaczy, dekoracja jak jakieś tło życia;

³⁴ W każdym z trzech przekładów zasugerowana jest swoista „aktywność” słów, które albo „docierają do ciszy”, [Boczkowski], „zapadają w ciszę” [Miłosz], lub „sięgają w ciszę” [Niemojowski], co wydaje się zacierać to, że w istocie chodzi tu o ich (słów) unicestwienie raczej, jak wspomniano. Natomiast gdy mowa o tym, że forma czy [i] wzór doprowadzają słowa i muzykę do stanu „stabilności”, tłumacze kolejno określają to wyrażeniami: „dać bezruch”, „dosięgnąć spokoju”, „osiągnąć bezruch” – z czego ostatnie jest najbliższe słowu *reach*, choć pierwsze najbardziej dobywa założoną w zdaniu „bierność” tych dwóch fenomenów.

³⁵ W. Rulewicz, *Wstęp...*, s. LXXXIX. U Eliota pierwsze motto z Heraklita [Diels, Fr. 2], w naukowym przekładzie (G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, *Filozofia przedsokratejska*. Przeł. Jacek Lang, Warszawa – Poznań 1999, s. 190 [fr. 195] brzmi: „Ale, choć Logos jest powszechny, wielu żyje, jakby mieli własne rozumienie”.

³⁶ Rulewicz, *op. cit.*, s. XC.

³⁷ *Ibid.*, s. XCI.

³⁸ K. Boczkowski, *Komentarz...*, s. 228

Dla mnie – to życie samo. Bycie wśród tych rzeczy –
 Jeżeli jest ucieczką, to ucieczką w życie.
 Ucieczką od brudnego świata – w czysty.
 A rzeźba i malarstwo – mam trochę dobrych takich rzeczy –
 Są pozbawione tego... oddalenia, wzniosłości, za czym tęskni-
 łem zawsze.
 Chcę świata, w którym forma jest rzeczywistością,
 Której, co materialne tylko, pozostaje cieniem.
 To dziwne. Nigdy tak z nikim nie mówiłem o tym.
 Z nikim do teraz. Czy ty czujesz może to wszystko tak samo,
 Kiedy sam jesteś ze swoją muzyką?

COLBY

Właśnie tak samo.

Gdy mówiłeś, ja to tłumaczyłem
 Na muzyczną mowę.

Próbując skomentować to, przypomnijmy stwierdzenie Sławińskiej, że w tym dramacie „zwłaszcza muzyka wyraża związek człowieka z Bogiem”. Poza tym dialog odsłania związek tej sztuki z „chińską wazą” z *Burnt Norton*. A terminy takie, jak „forma” i „wzór” (*pattern*), przeniesione teraz z ceramiki na muzykę, dopełniają się semantycznie. Odrzucając słowo „dekora-cja” ze znaczeniowego pola słowa *pattern* (o „formie” już, rzecz jasna, nie mówiąc), Sir Claude kieruje nas – podobnie jak ustęp o „chińskiej wazie” – ku sztuce najdawniejszej, podobnej na przykład do „geometrycznego stylu” waz greckich, gdzie w miejscu dodanej tylko „ozdoby” istnieje *znaczący* ornament. Nie coś „nałożonego” na przedmiot, lecz integralnie związanego z nim, jako ujawniająca się jego „wymowa”, jego substancjalna treść. I dlatego, znając podstawową cechę ornamentu, trzeba tu wskazać jego *rytmiczny* charakter, przez co analogia z muzyką staje się jeszcze wyraźniejsza.

W opisie zawodu „garncarza” mieści się teraz to, co Eliot pisał dziesięć lat wcześniej w *Muzyce poezji* (tam jeszcze odwołując się do pracy rzeźbiarza, którą to sztukę teraz stawia niżej od ceramiki) – że taki rzemieślnik czy artysta „musi być wierny tworzyw, w jakim pracuje, i z otaczających go od wieków wyprowadzać własne melodie i harmonie”. Co przenosi nas do jego wypowiedzi z odległego już tu w czasie eseju, *Tradycja i talent indywidualny*³⁹, poświęconego w zasadzie poezji, ale ogólnego na tyle, by odnosić tam zawarte myśli do innych dziedzin sztuki. Naczelna teza odnosi się do „depersonalizacji poety” (jak i każdego twórcy), co – między innymi –

łączy się z działaniem zmysłu historycznego, który jest odczuciem tego, co ponadczasowe, i tego, co przemijające oraz ponadczasowe i przemijające zarazem, i który rozstrzyga o tradycjonalizmie pisarza. I jednocześnie czyni pisarza najbardziej świadomym swojego miejsca

w czasie i własnej swojej współczesności. Bo – czytamy dalej – sztuka w toku stuleci nie doskonali się bynajmniej, tylko materiał sztuki się zmienia. [...] a zmienność jej to rozwój, który niczego nie gubi po drodze, w toku którego nie starzeją się ani Szekspir, ani Homer, ani malowidło naskalne z okresu magdaleńskiego; że ten rozwój [...] nie stanowi z punktu widzenia artysty żadnych ulepszeń⁴⁰.

Można domyślać się, że dla Sir Claude’a sztuka jest zwrócona ku temu, co archaiczne, skąd chciałby „wyprowadzać własne melodie i harmonie”. Dlatego z pewnością znajduje w ceramice – jednej ze sztuk czy rzemiosł najstarszych – „oddalenie i wzniosłość”, a za-razem „świat, w którym forma jest rzeczywistością”, rzeczywistością taką, której cieniem tylko staje się to, co materialne. Pragnienie tego odejścia w przeszłość, która wciąż gdzieś w teraźniejszości pozostaje żywa: wymaga jedynie przywołania, przeżycia od nowa. To pragnienie – jak mówi – „ucieczki w życie, ucieczki od brudnego świata w czysty”.

Bycie wśród tych rzeczy –

Jeżeli jest ucieczką, to ucieczką w życie

O tym, co takim życiem żyje, nie można już powie-dzieć, że może tylko umrzeć. Nie jest to bowiem życie potoczne, utkane ze zwykłych przyziemnych zdarzeń i pozbawione tęsknoty za oddaleniem od nich i pra-gnieniem wzniosłości; dążeń ku tej rzeczywistości, któ-rą powołanie mierzy miarą najwyższą – totalnej zatem. Tu świat, nazwany brudnym, świat materii, zawsze po-zostającej tylko materią, zostaje przezwyciężony, opusz-czony dla takiej perspektywy, jaka czyni z niej tylko złudzenie, cień – jak się rzekło.

Droga wiodąca wzwyż pozwala ujrzeć to, co wy-łącznie ziemskie, jako opuszczoną dolinę śmierci. I zarazem ukazuje życie w nowej postaci: czyste i nie-skończone, których enklawami są w wierszu i w dra-macie „ogrody”. Miejsca spełniającego się powoła-nia, które oznacza wyzwolenie się od złudnego świata ziemskich więzów i konieczności: *the world of make-believe*. Świata urojonego, świata ułudy i pozorów – by powtórzyć to, o czym mówiliśmy na początku i o czym mówi się w sztuce, a co w *Burnt Norton* jest przemilczane, choć może już domyślne, możliwe do wypowiedzenia.

Kiedy Lucasta mówi do Colby’ego:

Masz coś innego czego nie odkryłam jeszcze:

Coś, czego muzyka jest jakimś... symbolem

– słowo „symbol” można tu brać, w sensie źródło-wym, jako „połowę” tylko złożonego z dwu części czy wymiarów życia. Tyle że część druga, która nie jest tu w istocie bynajmniej dopełnieniem pierwszej – jak

³⁹ Pierwodruk: „The Egoist”, t. 6 nr 4&5 (September & December) 1919 [przedruk w Eliot, *The Sacred Wood*, London 1921. Polski przekład Heleny Pręcowskiej [w:] *Kto to jest klasyk...*, s. 24-33.

⁴⁰ Ibid., s. 25, 27.

w „symbolicznym porozumieniu” czy „składzie” być powinno – sprawia, że Colby cierpi rozdarcie, bo żyje w zakłamaniu, połowicznie tylko. Ale ratunek istnieje, ponieważ rzeczony „symbol” można jeszcze uzupełnić poprawnie, złożyć we właściwą całość. Lucasta upatruje w tym, co nazwała symbolem, jakby trwającą siłę powołania. Po zdaniu: „Masz coś, czego nie odkryłam jeszcze” – dodaje:

Jestem trochę zazdrosna o twoją muzykę –
Kiedy w niej widzę jakiś sposób kontaktu ze światem
Bardziej realnym niż ten, w którym kiedykolwiek żyłam.

W *Burnt Norton* mówi się z pozoru podobnie o słowie i muzyce. Te dwa środki wyrazu mogą osiągnąć w ten sam sposób owego wewnętrznie „wibrującego bezruchu” metaforycznie pojmowanej tu chińskiej wazy, choć o słowach mówi się, że „docierają” albo – jak w przekładzie Miłosza – „zapadają” w ciszę, co wydaje się trafniejsze, bo łączy się wyraźniej ze wspomnianym przedtem umieraniem, co jakby muzyki nie dotyczy, lub nie sięga jej w takim samym stopniu. W *Zaufanym sekretarzu* muzyka jest traktowana inaczej, skoro bez zastrzeżeń niejako jest środkiem, który sam z siebie zapewnia kontakt ze światem „bardziej realnym” niż w codzienności doświadczany, „empiryczny” świat.

Tę właśnie różnicę uwypatnia nadto zdanie z *Muzyki poezji*, powstającej w okresie komponowania trzech „kwartetów”, w roku 1942, kiedy Eliot pisze wprawdzie, że w poezji korzystanie ze struktur i form, jakie poddaje jej ta druga sztuka, „jest czymś naturalnym” – jak czytaliśmy – i że przed poetą muzyka otwiera „możliwości przejść, przypominające następstwo różnych części symfonii czy kwartetu” oraz że „można również rozwiązać temat poetycki na zasadzie kontrapunktu” – ale wywód ten kończy stwierdzeniem, że „ziarno wiersza wszędzie szybciej na sali koncertowej niż w operze”, co wedle już odnotowanej sugestii może znaczyć, że związek poezji z muzyką staje się głębszy lub naturalniejszy tam, gdzie słowo nie wchodzi z muzyką w łączność bezpośrednią.

Wróćmy jeszcze na koniec do kwartetu a-moll op. 132, utworu, którego oddziaływanie na *Burnt Norton* wydaje się najwyraźniejsze i o którym cytowane uwagi poety są najbliższe w czasie. Dodać przy tym wypada, że ten właśnie poemat stanowić miał zarazem „wyjście poza poezję”, jak i jej zamknięcie w okresie pisania *Zjazdu rodzinnego*, pierwszej z nowatorskich prób na polu sztuki dramatycznej.

Na szczególną uwagę w tym zestawieniu zasługuje środkowa część dzieła Beethovena, *Heilger Dankgesang*, którego dominujące tempo (*Molto adagio*), powracające trzykrotnie w jasnych, jakby oddalających się, przejrzystych, zwiwnych, pełnych przymglonego światła „odsłonach”, między dwiema przyspieszonymi krótkimi częściami (*Andante*) o gwałtowniejszej eks-

presji opartej na – proporcjonalnie – mocno zgęszczonej fakturze: owa *lidyjska fraza*, za każdym nawrotem dłuższa, sprawia wrażenie powolnego kuliście zamkniętego ruchu, a ostatnim swym wejściu (które mogłoby być powrotem do początku) kulminuje narastający nastrój uspokojenia, co w partyturze podkreśla, przypisana każdemu instrumentowi uwaga – *Mit innigster Empfindung (Con intimissimo sentimento)*.

Najwyraźniej tę atmosferę oddaje „bez ruchu”, powolnie „wirująca” chińska waza z wiersza. A dalej można upatrywać analogii między tą muzyką, a środkową jego częścią, która nasycona jest sugerowanym tu nastrojem utworu, lecz danym w swoiście tworzonym jego „negatywem”: gdzie to, co w muzyce mistycznie świetliste, pogrąża się „mistycznej ciemności” –

Zejdź niżej, zejdź tylko
W świat wiecznej samotności,
W – świat – nie – świat – w ten który nie jest światem,
W ciemność wewnętrzną i wyrzeczenie,
Wydziedziczenie z wszelkiej własności,
Wysuszenie świata zmysłów,
Ogołocenie świata wyobraźni,
Obezwładnienie świata ducha –
Oto jest jedna droga, a druga
Jest taka sama, ale nie jest ruchem,
Lecz powstrzymaniem się od ruchu; podczas gdy świat się toczy
W pożądaniu, po swych metalowych drogach
Czasu, co był – i czasu co będzie.

Tu – z jednej strony – „druga droga, która nie jest ruchem” zapowiada to, co czytaliśmy w ostatniej części *Burnt Norton* o wyjściu z życia-ku-śmierci w rzeczywistość wyższą, opuszczając „świat, który się toczy w pożądaniu”⁴¹, świat, w którym to, co żyje, „żyje tylko”. Z innej zaś strony nawiązuje do drugiego motta z Heraklita: „droga w górę i w dół [jest] jedna i ta sama”, co uznać można za nawiązanie przeczące: dwie drogi nie są takie same w istocie, choć mogą się takimi zdawać z pozoru⁴².

A początkowe w tym cytacie wołanie: „Zejdź niżej w świat, który nie jest światem, w ciemność wewnętrzną...”, łączy się często z nurtem mistyki karmelitańskiej (św. Jan od Krzyża i czasem św. Teresa z Ávila)⁴³. Głównym motywem *Burnt Norton* jest – zaznaczona wprost słowem *Erhebung* – „chwila ilu-

⁴¹ Tamże (w. 164): „A pożądanie samo w sobie ruchem jest”.

⁴² Tu jeszcze fragment z *Komentarza* K. Boczowskiego, do cytowanych wyżej początkowych (140-146) wersów V części *Burnt Norton*: „Słowa i muzyka umierają, jeśli nie osiągną dzięki formie jednoczesnego (boskiego) ruchu i bezruchu, dającego wieczną obecność w teraźniejszości”. Jednak z zastrzeżeniem, że mówi się to *wprost o słowach*, nie o muzyce (może poza domysłem tylko).

⁴³ Zob. np. P. Ackroyd, *op. cit.*, s. 140, 168-9; K. Boczowski, *Komentarz*, m. i. s. 57, 60, 69-70, 230, 231, 241 i tam dalsze odesłania (z *Kwartetów* związki te przywoływane są najczęściej w *Burnt Norton* i *East Coker*).

minacji⁴⁴ i za nią rozpostarte przestrzenie muzyki, jak w *Zaufanym sekretarzu*.

ANEKS

Jak wspominaliśmy wyżej, akcja Zaufanego sekretarza jest trawestacją tragedii Eurypidesa Ijon, jednej rzadko w nowożytnym i współczesnym teatrze wystawianych, a stąd nie znanych tak, jak Medea, Hippolytos (Fedra) czy Bachantki. Dlatego dajemy tu w zakończeniu jej świetną analizę i zarazem streszczenie, zaczerpnięte ze świeżo wydanej u nas (w moim przekładzie, na stulecie pierwszego wydania) książki wielkiego angielskiego filologa klasycznego, Gilberta Murraya (1866-1957), Eurypides i jego wiek. Porównanie to interesująco ukazuje sposób, w jaki Eliot potraktował antyczne „źródło” w swoim dramacie.

WJ.

*

Jednym z elementów Rocznego Rytuału w większości społeczeństw greckich był tajemniczy podrzutek, rozpoznawany na końcu opowieści jako istota półboska, syn jakiegoś boga i miejscowej księżniczki. W pewnym okresie ten powszechny temat tragedii został zarzucony z powodów, które Ijon właśnie obnaża, by zjawiać się tylko jako regularna rytualna fabuła Nowej Komedii, z ludzkim grzesznikiem zajmującym miejsce bóstwa.

Ijon jest, z zachowanych sztuk, najbardziej bluźnierczą wobec tradycyjnych bogów. Legenda grecka pełna była opowieści o herosach zrodzonych z miłości jakiegoś boga do kobiety śmiertelnej. Historie takie mogły się przemieniać we wzniosłe religijne misteria, jak w *Błagalnicach* Ajschylosa; albo w czułe i czcigodne legendy, jak w paru odach Pindara. Eurypides sięgał po ten temat w wielu zaginionych sztukach, lecz nie możemy ocenić, jak go traktował, póki nie dojdziemy do Ijona. Podanie mówi, że Ijon, heros-przodek Jonów, był synem ateńskiej księżniczki Kreusy. Mężem jej był Ksuthos, żołnierz z rodu Ajolosa, lecz prawdziwym ojcem Ijona był Apollon. Eurypides traktuje tę historię tak, jakby Apollon był po prostu rozwiązłym gwałcicielem, bezwzględnie samolubnym i gotowym kłamać pod presją, choć na swój sposób życzliwym, gdy nic na tym nie tracił – kimś, prawdę mówiąc, w rodzaju Alkibiadesa. Ksuthos jest przedmiotem drwiny: cudzoziemiec o szorstkim i gwałtownym obejściu, okłamywany przez Apollona, oszukiwany przez żonę, ignorowany przez jej służebne i w końcu szczęśliwy dzięki wierze, że jej nieślubny syn jest rzeczywiście jego synem. Kreusa sama, choć przedstawiona z niezwykłą sympatią i pięknem, jest w głębi duszy kobietą dziką.

Rodząc dziecko, w przerażeniu zostawiła je w tej grocie, gdzie posiadał ją Apollon: na pewno bóg ocali swego własnego syna. Powróciła tam, lecz dziecko zniknęło. Bóg, jak się okaże, zabrał je z kołyską

do Delf, gdzie zostało odnalezione przez kapłankę i wychowywane jako podrzutek w zabudowaniach świątynnych. Wówczas Kreusa poślubiła Ksuthosa, który nic nie wiedział o jej przygodzie. Po około siedemnastu latach, kiedy małżeństwo pozostawało bezdzietne, przybyli do Delf prosić boga o radę. Kreusa spotyka tam podrzutka, Ijona, i oboje czują się sobie wzajem dziwnie bliscy. Ona chce już niemal wyznać mu swą tajemnicę, on opowiada jej to, co wie o sobie. Tymczasem Ksuthos idzie prosić boga o dziecko. Bóg mówi mu, że pierwsza osoba, którą spotka, wychodząc ze świątyni, będzie jego synem. (Oczywiście jest to kłamstwo). Ksuthos spotyka Ijona, wita go jako swego syna i gwałtownie go ściska. Chłopiec oponuje. „Czemuż ty mnie unikasz? – woła Ksuthos – Wiedz, że ci najbliższy!”. Młodzieniec odparowuje: „Nie chcę dawać nauczek chamom i szaleńcom”. Tym otrzeźwiony, próbuje Ksuthos, z pomocą Ijona, przemyśleć, co mogło znaczyć powiedzenie boga. Jego małżeńskie życie było zawsze przykładne. Choć raz, w młodości, zdarzyło się... w czasie wielkiego religijnego święta w Delfach. Był pijany. Ijon przyjmuje to wyjaśnienie, choć wyraźnie nie lubi nowego ojca. Stawia trudności wobec przeniesienia się do Aten. Żal mu Kreusy. Chciałby, żeby rzeczy pozostały tak, jak są. Ksuthos decyduje, że trzeba oszukać Kreusę. Powie jej, że upodobał sobie Ijona i pragnie go adoptować. Tymczasem niech przygotują wielką biesiadę na „zaległe urodziny”..., a jeśli ktoś z chóru powie choć słowo Kreusie, będzie zgubiony! Wchodzi Kreusa, a towarzyszy jej jeden z typowych dla Eurypidesa starych niewolników. Człowiek ten opiekował się nią od dzieciństwa, żyje dla niej i o niczym innym nie myśli. Nie ma żadnych skrupułów, gdy chodzi o jej dobro. Chór służebnic natychmiast opowiada Kreusie, co się wydarzyło. Ijon jest nieślubnym synem Ksuthosa, który musiał o tym cały czas wiedzieć. Teraz, w zмовie z bogiem, chce zabrać tego syna z powrotem do Aten. Bóg zaś powiedział, że Kreusa nie będzie miała dzieci. Wprawiona w furję, myśląc, że jej dziecko nie żyje, że chłopak, którego tak polubiła, z rozmysłem ją oszukuje i że Apollon dokłada tę perfidną zniewagę do brutalnego przestępstwa, Kreusa odrzuca wszelki wstyd i stając przed wielką świątynią, z krzykiem wypomina wszystko bogu. Jest zniesławiona publicznie i na zawsze, lecz w końcu obali tego diabła, który siedzi ukoronowany, śpiewając do wtóru liry, podczas gdy kobiety, które gwałcił, z rozpaczyny odchodzą od zmysłów, a jego niemowlęta rozdierają dzikie bestie. W porażającej grozie ciszy, jaka następuje, nie ma nikogo, kto by jej udzielił jakiegś rady, prócz starego niewolnika. Oddany ślepo i współczujący we wszystkich jej cierpieniach, wymusza na niej, zdanie po zdaniu, opowieść o uwiedzeniu, i potem wzywa do zemsty. „Podpal świątynię boga!”. Nie, tego się nie ośmieli. „Otruj Ksuthosa!”. Nie, był dla niej dobry, gdy była

⁴⁴ K. Boczkowski, op. cit., s. 64, 230.

nieszczęśliwa. „Więc zabij bękarta!”... Tak, to robi. Niewolnik bierze truciznę i idzie otruć Ijona podczas urodzinowej biesiady. Ale ta zmowa zawodzi. Starzec zostaje pojmany, a Kreusa, ścigana przez rozgniewanego młodzieńca, chroni się u ołtarza. Dwie fale wściekłości zderzają się wzajem. Każde z nich w szale szuka zła u drugiej strony po owym dziwnym wzajemnym zbliżeniu. I wtedy wkracza delficka prorokini, niosąc przedmioty znalezione przy dziecku, gdy pierwszy raz weszła z nim w okręg świątynny. Kreusa ze zdumieniem rozpoznaje starą plecioną kołyskę, w której złożyła własnego syna.

Opuszcza ołtarz i wydaje się w ręce Ijona. Przez moment mamy wrażenie, że ją zabije. Ale on poddaje próbie jej opowieść. Co jeszcze było w koszyku? Kreusa wymienia przedmioty tam złożone: jej własny szal z wyhaftowaną na nim Gorgoną, naszyjnik w kształcie węży i wieniec z nigdy niewiedzącej oliwki. Matka czyni wyznanie synowi, a syn jej przebacza. Ale Apollon? Co z nim? Kłamał. W Ijonie, dziecku świątyni, rodzi się bunt: wdrze się przez zasłonę sanktuarium i zażąda

od boga jednej jasnej odpowiedzi – i w tym momencie zostaje powstrzymany przez wylaniającą się w wizji Atenę. Ona to przychodzi zamiast Apollona, który boi się stanąć twarzą w twarz ze śmiertelnikami, których skrzywdził. Atena życzy im szczęścia i mówi, by nie trapił się więcej. Kreusa przebacza bogu. Ijon posępnie trwa w milczeniu.

Ijon jest tak pełen romantycznych pomysłów, że się niekiedy wydaje dzisiejszemu czytelnikowi dziwnie staromodny. Mnóstwo w nim motywów – jak zagubione dzieci, jakieś znamiona na ciele, zranione serce matki i oczywiste niejasności – tych chwytów, które instynktownie uważamy za przestarzałe, bo od tego czasu powtarzały je liczne sztuki. Wszystko to ratuje zawarta w tym pasja i żywa psychologia. Z drugiej strony, więcej tu ironii niż w którejkolwiek z zachowanych tragedii. Przenika ona każdą część opowieści, wyjąwszy niezaprzeczną tragedię skrzywdzonej kobiety i pełne uroku, beztroskie życie podrzutka.

Gilbert Murray, *Eurypides i jego wiek*,
[AUREUS] Kraków 2013, s. 83-86.



Graz, Stadtpfarkirche, organy. Fot. Marcin Zgliński.