

Ludmiła GRUSZEWSKA-WOJTAS

Tradycja a „wietrzne przestrzenie”

La tradition et les „espaces venteuses”

„Jaką wartość posiada tradycja?” Odpowiedź na to pytanie jest bezspornie uzależniona od ideologii przyjętej przez odpowiadającego. W wielu kontekstach kulturowych przeważa jednakże opinia, iż wartość ta jest „duża”. Przekonanie o znacznej wartości tradycji kulturowej, wpajane każdemu nowemu pokoleniu, należy w istocie do takiego zestawu przekonań, które nie wymagają dodatkowych przemyśleń czy weryfikacji. Swoistej automatyzacji podporządkowane są nie tylko pytanie i odpowiedź dotyczące bezpośrednio roli i wartości tradycji, ale także następny „zestaw pytań i odpowiedzi”. Wiadomo więc „dlaczego tradycja jest ważna”: dostarcza bowiem „wzorców godnych naśladowania”, a także „utrwała i przekazuje nieprzemijające wartości”.

W takim sformułowaniu wiedzy o tradycji zastanawiające jest to, iż wielu odbiorców tekstów kulturowych (w tym zarówno tekstów artystycznych, jak i opracowań teoretycznych oraz krytycznoliterackich) początkowo razi nie sens, który ono niesie, lecz zbyt podniosła forma przekazu. Automatyzacji większości przekonań towarzyszy bowiem automatyzacja sposobu mówienia o nich. Z kolei ta ostatnia nie pozostaje bez wpływu na semantykę samych przekonań. Długotrwałe wyzyskiwanie tych samych definicji w przypadku niektórych dziedzin humanistycznych powoduje, iż sens definicji ulega stopniowej „dekonstrukcji”. Jest on bowiem tak oczywisty, iż po jakimś czasie staje się niemalże *niedostrzegalny* w porównaniu z przestarzałym, a przez to rażąco *dostrzegalnym* stylem sformułowań. Odrzucenie pompatyczności w sposobie wyrażania grozi (szczególnie w przypadku mniej doświadczonych odbiorców) odrzuceniem tego, czego owa pompatyczność dotyczy. W taki to

właśnie sposób „oczywiste prawdy” ulegają przewartościowaniu lub zaczynają śmieszyć pomimo swej skądinąd nie kwestionowanej prawdziwości.

Dyskusje nad upadkiem tradycji mają pewien niezmienny schemat. W ramach kultur, dla których przedstawia ona wartość dodatnią, niezbywalnym elementem tej dyskusji staje się stałe podkreślanie degeneracji świata, który zerwał ciągłość z przeszłością, innymi słowy — rozbił to, co powinno być scalone. Degeneracja wydaje się tu logiczną konsekwencją separacji teraźniejszości od wszelkich pozytywnych wartości i wzorców przeszłości. Jednakże obserwacja reakcji czytelnicznych dowodzi, iż klarowne przeciwstawienie tego, co tradycyjne i wartościowe, temu, co współczesne i bezwartościowe, jest zabiegiem być może wykorzystywanym zbyt często, by nadal pozytywnie zaskakiwać odbiorców, by funkcjonować jako skuteczny środek uświadamiania im roli tradycji.

Istnieje jednak ważniejszy powód nieskuteczności prostego przeciwstawienia. Otóż rozbijanie rzeczywistości na przeszłą i obecną, ukazywanie „przepaści”, która dzieli prawdziwą wartość od jej negacji, innymi słowy, kreowanie dwóch nieprzystawalnych („zgrzytliwych”, jak to określał T.S. Eliot) światów, które popadają w nierozstrzygalny konflikt, wiedzie jedynie do uświadomienia *różnicy* między dawnym a współczesnym światem. Aby uświadomić rolę tradycji, której istotą (zarówno w rozumieniu modernistów, jak i potocznym) jest przecież scalanie tego, co oddalone w czasie, należałoby tę różnicę sprowadzić do podobieństwa, wykazać, iż postrzeganie rzeczywistości przez pryzmat tradycji jest niczym innym jak stałym „pokonywaniem przepaści”, nie kończącym się procesem unifikacji nowego z dawnym.

Istotnym motywem scalającym idee T.S. Eliota, przedstawione zarówno w jego twórczości literackiej, jak i w tekstach krytycznoliterackich czy filozoficznych, jest bez wątpienia motyw wszechogarniającej, absolutnej jedności stanowiącej, w jego przekonaniu, najwyższą (i najczęściej nieosiągalną) wartość. Intensywność procesu unifikacji, będącego jedyną możliwością intelektualnego zbliżenia się ku tej jedności, stanowi więc, według Eliota, o wartości samych tekstów, a także o dojrzałości idei i wizji w nich zawartych.¹

¹ Por. T.S. Eliot: *Goethe as the Sage* [w:] *On Poetry and Poets*, New York: The Noonday Press, 1970, s. 248; *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London: Faber and Faber, 1987, s. 18–19; *Foreword* [w:] *Shakespeare*, Henri Fluchere, London: Longmans, Green & Co., 1953, s. VI–VII. Zagadnienie procesu unifikacji w systemie teoretycznoliterackim stworzonym przez Eliota omawia szerzej Fei-Pai Lu [w:] *T.S. Eliot. The Dialectical Structure of His Theory of Poetry*, Chicago: The University of Chicago Press, 1970, s. 116–122.

W przedłożonej do recenzji dysertacji doktorskiej (*Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, 1916) Eliot definiuje, pod wpływem filozofii Bradleya, m.in. własną teorię rzeczywistości. Rzeczywistość, dla większości dostępna jedynie w bezpośrednim doświadczeniu, jest, według tej definicji, absolutną, harmonijną jednością pozbawioną podziałów na podmiot i przedmiot, czas i przestrzeń. Podziały te pojawiają się dopiero przy próbie opisu tego, co doświadczane:

„I have called attention to the real world [...] as the felt background against which we project our theories, and with reference to which our speculations have their use. We all recognize the world as the same »that«; it is when we attempt to describe it that our worlds fall apart”.²

Ponieważ każda reprezentacja rzeczywistości, zgodnie z założeniami większości systemów filozoficznych przełomu dwudziestego wieku (w tym i systemu stworzonego przez Eliota), stanowi jedynie indywidualną, subiektywną konstrukcję, powszechnie zaakceptowana wiedza o świecie jest jak gdyby wypadkową wystarczająco wielu punktów widzenia. To, co zostaje uznane za „rzeczywistość”, jest więc ostatecznie konwencją³, czyli rzeczywistością uchwyconą i opisaną przez ukazanie różnych, często przeciwstawnych punktów widzenia, poddawanych nieustannemu procesowi unifikacji:

„The point of view (or finite centre) has for its object one consistent world, and accordingly no finite centre can be self-sufficient, for the life of a soul does not consist in the contemplation of one consistent world but in the painful task of unifying (to a greater or less extent) jarring and incompatible ones, and passing, when possible, from two or more discordant viewpoints to a higher which shall somehow include and transmute them”.⁴

Dlatego też teoria czy opis zawierające i jednocześnie unifikujące największą liczbę punktów widzenia jawią się jako najbliższe Prawdzie i Rzeczywistości („Of two given appearances the one more wide, or more harmonious, is more real”⁵). Podobna zasada, jak twierdzi Eliot, obowiązuje w sztuce: im większa jest intensywność procesu twórczego, tym większy zasięg unifikacji; im intensywniejsza unifikacja, tym większe zbliżenie do Prawdy i Rzeczywistości.⁶ Zgodnie z tą teorią można więc przyjąć, iż z jednej strony, świat przedstawiony w tekście artystycznym nie powinien być konstrukcją jednorodną,

² T.S. Eliot: *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*, London: Faber & Faber, 1964, s. 163.

³ Por. *ibid.*, s. 91, 98.

⁴ *Ibid.*, s. 147–148.

⁵ F.H. Bradley: *Appearance and Reality*, cyt. za: W. Skaff, *The Philosophy of T.S. Eliot. From Scepticism to a Surrealist Poetic 1909–1927*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986, s. 15.

⁶ Por. T.S. Eliot: *Tradition and the Individual Talent* [w:] *Selected Prose of T.S. Eliot*, F.Kermode, ed., London: Faber & Faber, 1987, s. 41.

modelem stworzonym na podstawie pojedynczego punktu widzenia, kontemplującego immanentną niejako harmonię rzeczywistości. Z drugiej jednak strony, nie powinien być to model wykluczający jakąkolwiek szansę scalenia tego, co pozornie różne czy wręcz antytetyczne. Jego struktura, podporządkowana dialektycznej zasadzie syntezy przeciwieństw, ma bowiem odzwierciedlać istotę konstruowania rzeczywistości — próbę pogodzenia „zgrzytliwych światów”.

W świetle tych założeń, obraz świata w opublikowanych w cztery lata po przedłożeniu dysertacji *Poems 1920* (tj. utworach należących do drugiego zbioru poetyckiego T.S. Eliota⁷) nie spełnia, jak się wydaje, obu teoretycznych wymagań, stawianych przez Eliota każdej wartościowej, czyli zbliżonej do Prawdy i Rzeczywistości wizji świata. Wielości punktów widzenia, realizowanej m.in. przez antytetyczne obrazy świata dwudziestego wieku i świata Tradycji, nie towarzyszy bowiem żadna zasada umożliwiająca ostateczne scalenie światów. Teksty utworów nie zawierają wystarczającej liczby sygnałów, na podstawie których można by skonstruować rozleglejszy, a więc w rozumieniu Eliota, doskonalszy punkt widzenia; nie sposób wskazać na podmiot (świadomość), który „pokonuje przepaść” między tym, co było a tym, co jest.

Naczelną postacią świata *Poems 1920* jest uogólniona (nieindywidualizowana) postać Gerontiona (gr. *geron*) — starca, świadomego wszelkich faktów historycznych i kulturowych stanowiących w sumie „dzieje ludzkości”. Postać Gerontiona nie wzbudza tak wielu kontrowersji, jak to ma miejsce w przypadku postaci z niektórych innych zbiorów czy utworów poetyckich Eliota (por. Prufrock, Tejrezjasz). Nie jest on bowiem „postacią” *sensu stricto*: nie posiada ani własnej biografii, ani indywidualnych cech osobowościowych. Jest „typem”, tj. swoistym upostaciowanym zjawiskiem struktury świata, który reprezentuje. W przeciwieństwie do innych podmiotów mówiących Eliotowskiego świata poetyckiego, Gerontion nie podejmuje ani wędrówki mającej doprowadzić go do jakiegoś konkretnego celu, ani wyimaginowanej walki ze światem zewnętrznym. Nie atakuje i nie broni, nie obserwuje i nie tworzy. Pozbawiony zmysłów i siły fizycznej, staje się bardziej podmiotem „odtworzanym” niż „postrzegającym”. Obraz świata,

⁷ Zbiorek *Poems 1920* obejmuje następujące utwory: *Gerontion (G)*, *Burbank with a Baedeker: Bleinstein with a Cigar (BB: BC)*, *Sweeney Erect (SE)*, *A Cooking Egg (CE)*, *The Hippopotamus (H)*, *Whispers of Immortality (WI)*, *Mr. Eliot's Sunday Morning Service (MrE's SMS)*, *Sweeney Among the Nightingales (SAN)* oraz cztery utwory w języku francuskim: *Le Directeur (D)*, *Mélange Adultère de Tout (MAT)*, *Dans le Restaurant (DR)*, *Lune de Miel (LM)*. Wszystkie cytaty z utworów pochodzą z wydania: *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, V. Eliot, ed., London: Faber & Faber, 1978.

który przedstawia, to jak gdyby „obraz z pamięci” — specyficzna, nieweryfikowalna konstrukcja, odzwierciedlająca świadomość człowieka „tkwiącego w miesiącu posuchy” tam, gdzie przygnał go „wiatr historii”.

And an old man driven by the Trades
 To a sleepy corner.
 Tenants of the house,
 Thoughts of a dry brain in a dry season.
 (G, s. 39)

Zapamiętany obraz przestrzeni zewnętrznej nie stanowi dla Gerontiona jedyne obrazu rzeczywistości, jaki zna. Oprócz wizji sennego skażonego świata, w którym tkwi, istnieje w jego świadomości wizja innej rzeczywistości — obraz świata Tradycji stworzony przez dawnych twórców. Jednakże bezsilność, zmęczenie, rezygnacja, brak wiary, nadziei i twórczej wyobraźni, przekonanie o własnej niemocy i nieuchronnej klęsce wszelkich poczynań wykluczają nie tylko podjęcie jakiegokolwiek próby połączenia tych obrazów w całość, ale nawet możliwość ucieczki w ten inny poetycki świat. To właśnie brak „mobilności duchowej” prowadzi Gerontiona do identyfikacji ze skażonymi przestrzeniami zewnętrznego świata: w swoim własnym przekonaniu staje się on ich niezbywalną częścią, a poniekąd i ich własnym twórcą zewnętrznym: Gerontion postrzega samego siebie jako nieodłączną część tego świata.

Wizje Gerontiona są niewątpliwie bardziej panoramiczne, niż te przedstawione przez podmioty innych utworów należących do *Poems 1920*. Wykraczają one znacznie poza przestrzeń Miasta. Model przestrzeni zewnętrznej (realnej) ukazany w *Gerontionie* — najbardziej reprezentatywnym utworze tego zbioru — można w związku z tym potraktować jako nadrzędny w relacji do częściowych modeli prezentowanych przez Burbanka, podmiot liryczny *Cooking Egg* i in. Umieszczenie *Gerontiona* na początku *Poems 1920* wydaje się więc nieprzypadkowe, stworzony bowiem w nim model przestrzeni artystycznej ustala kontekst ukierunkowujący analizę przestrzenną pozostałych utworów. Model ten charakteryzują następujące cechy dystynktywne:

- 1) koncentryczność;
- 2) obliteracja granic wewnętrznych, otwartość, brak przestrzeni własnej;
- 3) ogólne skażenie i brzydota;
- 4) statyczność, marazm;
- 5) brak wartości skalających poza wartościami materialnymi;
- 6) czas: moment przed końcem świata.

1. Świat *Poems 1920* posiada pozornie swój środek orientacji — myśl podmiotu lirycznego (Gerontiona, Burbanka, partnera Pipit i in.). Po-

ziom świadomości, wyznaczony przez indywidualny poziom intelektualny lub emocjonalny, wydaje się najwyższy w przypadku starca, którego wiedza stanowi syntezę doświadczeń i przekonań pozostałych podmiotów postrzegających (bądź to podmiotów lirycznych, bądź innych podmiotów postrzegających, takich jak Bleistein, Sweeney, „damy” z domu pani Porter). Gerontion, którego wizja sięga wszechświata, postrzega więcej niż Burbank, medytujący nad upadkiem Wenecji; obraz świata, stworzony przez Burbanka, wydaje się z kolei pełniejszy, niż obraz powstały z perspektywy „pierwotniakowego szlamu” („the protozoic slime”) — perspektywy Bleisteina. Bez względu jednak na poziom świadomości poszczególnych podmiotów postrzegających, to właśnie ludzka myśl nieodmiennie tkwi w centrum stworzonych przez nich konstrukcji, czyli w centrum tego, co w ich pojęciu stanowi „rzeczywistość”. Koncentryczność budowy świata Gerontiona można odtworzyć szeregując odpowiednio elementy przestrzenne, wymienione w utworze: a) mózg, tkwiący w ciele starego człowieka, b) niewidomy starzec, umiejscowiony w domu pod wietrznym pagórkem, c) dom i pagórek wśród pól, d) pola, współtworzące krajobraz Europy, e) kontynent, otoczony wodami mórz i oceanów, f) świat, tkwiący we wszechświecie. Zgodnie z zasadą koncentrycznie rozszerzającego się modelu przestrzennego, każda przestrzeń stanowi jednocześnie podprzestrzeń przestrzeni rozleglejszej, bezpośrednio po niej następującej.⁸

2. Zewnętrzne i wewnętrzne granice przestrzeni świata Gerontiona, Burbanka i Sweeneya nie stanowią szczególnie istotnej cechy modelu tego świata. Ich funkcja sprowadza się jedynie do fizycznego, czysto pragmatycznego podziału. Przestrzenie miejskie (kościół, galerie, hotele, kawiarnie, restauracje, domy publiczne, garsoniery), przestrzenie i miejsca na ziemi i we wszechświecie wyznaczone bezpośrednio przez nazwy geograficzne (np. cieśnina Belle Isle, Horn, Wenecja, Londyn, Bruksela, konstelacja Wielkiej Niedźwiedzicy) lub pośrednio przez kontekst:

[...] by Mr. Silvero
 With caressing hands, at Limoges
 Who walked all night in the next room;
 By Hakagawa, bowing among the Titians;
 By Madame de Tornquist, in the dark room

⁸ Koncentryczność, jak wykazuje J.S. Brooker, jest wynikiem zastosowania „techniki wielokontekstualnej” („multicontextual technique”): „Eliot arranges the poem into an almost endless number of superimposed contexts by using the image of a house. The idea of the self-transcendence of objects from fragment to context is shown by placing houses within houses (*The Structure of Eliot's „Gerontion”: An Interpretation Based on Bradley's Doctrine of the Systematic Nature of Truth*, *Journal of English Literary History* 46 (1979), s. 321).

Shifting the candles; Fraulein von Kulp
 Who turned in the hall, one hand on the door. [...]
 (*G*, s. 37–38)

różnią się prawie wyłącznie na poziomie nazw, a nie funkcji strukturalnych. Żadnej z nich nie charakteryzuje specyficzna, niepowtarzalna organizacja czy określony, jej tylko przypisany typ postaci. Tak więc wszystkie przestrzenie Miasta, bez względu na ich przeznaczenie, dostępne są zarówno intelektualistom reprezentowanym przez Burbanka, jak i postaciom o mentalności Bleisteina czy Sweeneya, niezdolnym docenić wartości oferowanych na przykład przez kościoły, galerie i kawiarnie (będące tradycyjnym miejscem spotkań bohemy miejskiej).

A lustreless protrusive eye
 Stares from the protozoic slime
 At a perspective of Canaletto.
 (*BB:BC*, s. 40)

Fakt, iż niemal każda przestrzeń służy próbom nawiązania fizycznego kontaktu między osobami przeciwnych płci, podkreśla ujednoczenie tych „pseudo-podprzestrzeni”, sprowadzenie ich funkcji do zasadniczej, swoiście pojętej „funkcji fatycznej”. Kawiarnie, hotele, gondole, domy prowadzone przez kobiety pokroju pani Turner, garsoniery stają się miejscami mniej lub bardziej udanych schadzek (por. *SAN*, *BB:BC*, *SE*, *WI*). Przekroczenie pozornych granic wewnętrznych nie wymaga w tym świecie najmniejszego wysiłku. Gerontiona przenoszą „stałe wiatry” („*Trades*”); parę nowożeńców, pośpiesznie dopełniających rytuału podróży poślubnej, wiezie pociąg („*Ils vont prendre le train de huit heures/ Prolonger leurs miseres de Padoue a Milan; LM*, s. 48); Burbank z łatwością pokonuje granicę przestrzeni przeznaczonej na intymne spotkanie z księżniczką Volupine („*Burbank crossed a little bridge/ Descending at a small hotel; BB:BC*, s. 40). Równie łatwe wydaje się przekroczenie granicy oddzielającej przestrzeń sakralną od przestrzeni świata zewnętrznego.

The sable presbyters approach
 The avenue of penitence;
 The young are red and pustular
 Clutching piaculative pence.
 (*ME's SMS*, s. 54)

Świat ten jawi się więc jako przestrzeń ogólnie dostępna i otwarta (lub przynajmniej niezbyt ściśle ograniczona), co w jednoznaczny sposób pod-

kreślone jest przez obrazowanie: wszystkie przestrzenie Gerontiona przenikają stałe wiatry.

I an old man,
A dull head among windy spaces.
[...]
[...] Vacant shuttles
Weave the wind. I have no ghosts,
An old man in a draughty house
Under a windy knob.
[...]
[...] Gull against the wind, in the windy straits
Of Belle Isle, or running on the Horn.
(G, s. 37, 38, 39)

Naruszenie granic przestrzeni zewnętrznej eliminuje w znacznym stopniu postrzeganie wielu opozycji, dzięki którym dana przestrzeń staje się „miejscem” — przestrzenią własną, znaną, akceptowaną.⁹ Świat *Poems 1920* pozbawiony jest miejsc intymnych takich, jak własny dom, własne miasto czy własny kraj. Istnieją w nim tylko domy wynajęte („My house is a decayed house,/ And the Jew squats on the window sill, the owner”; „We have not reached conclusion, when I/ Stiffen in a rented house [...]”; G, s. 37,38), pensjonaty o podejrzanym reputacji, gdzie „damy z korytarza” przyjmują gości takich, jak Sweeney:

The ladies of the corridor
Find themselves involved, disgraced,
Call witness to their principles
(SE, s. 43)

i garsoniery, służące również jako miejsca schadzek:

The couched Brazilian jaguar
Compels the scampering marmoset
With subtle effluence of cat;
Grishkin has a maisonnette;
(WI, s. 52)

Niemożliwe wydaje się przypisanie intymnego, stałego miejsca w świecie osobom takim, jak Żyd-właściciel splodzony w Antwerpii, dorastający

⁹ Słowo „miejsce” użyte jest tutaj w znaczeniu przypisywanym mu przez Yi-Fu Tuana: „[...] »przestrzeń« jest bardziej abstrakcyjna niż »miejsce«. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości” (*Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 16). Por. także T. Hall: *Bezgłośny język*, Warszawa 1987, s. 165–166.

w Brukseli, dogorywający w Londynie („Spawned in some estaminet of Antwerp,/ Blistered in Brussels, patched and peeled in London”; *G*, s. 37), wiedeński semita z Chicago bawiący w Wenecji, Grishkin, której rosyjskie rysy i kształty podziwiają „spadkobiercy” Webstera i Donne’a, czy pan Hakagawa, kłaniający się zgodnie z azjatyckim rytuałem wśród obrazów Tyjcjana (por. *BB:BC*, *WI*, *G*). Postacie świata Gerontiona i podmiotu z *Melange Adultere de Tout* (stanowiące tak, jak i sam podmiot liryczny, „cudzołożną mieszaninę wszystkiego”) poruszają się więc jedynie w przestrzeni publicznej, tj. przestrzeni, którą, w mniemaniu podmiotu, postrzegają jako przestrzeń emocjonalnie i aksjologicznie neutralną i niezróżnicowaną (jednorodną).

3. Każdy koncentryczny model świata zakłada strukturalną dominację przestrzeni środka. Włączenie ludzkiego organizmu (mózgu i ciała) w model przestrzeni upodabnia funkcjonowanie tego modelu do funkcjonowania organizmu: skażenie czy naruszenie jednej z jego „przestrzennych tkanek” powoduje na ogół naruszenie pozostałych; skażenie „tkanki centralnej” prowadzi nieuchronnie do wyniszczenia. Przestrzenią środka w modelu, przedstawionym w *Poems 1920*, jest ludzki mózg, generujący i jednocześnie aktywowany przez myśl. Skażenie tej „przestrzeni” widoczne jest zarówno w przypadku bezmyślnych, człekokształtnych, egocentrycznych postaci takich, jak Sweeney czy Bleistein,

Sweeney addressed full length to shave
 Broadbottomed, pink from nape to base,
 Knows the female temperament
 And wipes the suds around his face.
 (*SE*, s. 42)

jak i w przypadku lamentujących, równie egocentrycznych intelektualistów, niezdolnych do konstruktywnej medytacji i niezależnych, oryginalnych aktów twórczych wymagających nie tylko pamięci, ale i wyobraźni (np. Burbank zagłębiając się w rozważania, zbyt dosłownie powielił teorie Ruskina, a podmiot liryczny *A Cooking Egg* zapełnia wymaginowane niebo — namiastkę poetyckiej przestrzeni wewnętrznej — zbyt stereotypowymi postaciami.

I shall not want Honour in Heaven
 For I shall meet Sir Philip Sidney
 And have talk with Coriolanus
 And other heroes of that kidney.
 (*CE*, s. 44)

Najostrzejszą formę przybiera ono jednak w modelu ukazanym przez samego Gerontiona. „Tępa głowa” („a dull head”), „suchy mózg” („a dry brain”) poraża ciało (Gerontion jest najwyraźniej przykuty do fotela: „an old man in a dry month,/ Being read to by a boy”; s. 37), dom („My house is a decayed house”; s. 37), przestrzeń otaczającą dom („Rock, moss, stonecrop, iron, merds”; s. 37) i niebo nad domem („The goat coughs at night in the field overhead”; s. 37).¹⁰ Wszeghogarniająca choroba trawiąca „organizm” świata Gerontiona, Burbanka i Sweeneya atakuje zmysły („I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch”; *G*, s. 38), zmniejsza libido („They were together, and he fell”; *BB:BC*, s. 40), odbiera energię i chęć działania („She yawns and draws a stocking up [...] Therefore the man with heavy eyes/ Declines the gambit, shows fatigue”; *SAN*, s. 56, 57). Mieszkańcami tego świata są istoty „chore” zarówno w dosłownym, jak i w przenośnym znaczeniu tego słowa: skażeniu ulega bowiem ich organizm (wygląd tych postaci często sugeruje daleko posuniętą degenerację gatunkową) i moralność.

The woman keeps the kitchen, makes tea,
Sneezes at evening, poking the peevish gutter.

(*G*, s. 37)

Princess Volupine extends
A meagre, blue-nailed, phthistic hand
To climb the waterstair. Lights, lights,
She entertains Sir Ferdinand

Klein. [...]

(*BB:BC*, s. 41)

Apeneck Sweeney spreads his knees
Letting his arms hang down to laugh.
The zebra stripes along his jaw
Swelling to maculate giraffe.

(*SAN*, s. 56)

Perz, rdza i ekskrementy pokrywające przestrzeń na zewnątrz, zdezelowane urządzenia, przepocone prześcieradła, brudne obrusy, zwierzęcy odór, plaga wszy i pluskiew, nękająca tę przestrzeń od wewnątrz, stanowią w pewnym sensie odpowiednie tło dla fizycznie, moralnie i estetycznie zdegenerowanych postaci.

The sleek Brazilian jaguar
Does not in its arboreal gloom
Distil so rank a feline smell
As Grishkin in a drawing-room.

(*WI*, s. 52–53)

¹⁰ „Kozła” („goat”) można interpretować zarówno jako zwierzę, jak i gwiazdozbiór.

4. Chorobliwa niemoc, brak sił witalnych, charakteryzujące świat *Poems 1920* powodują, iż wszelki ruch w przestrzeni tego świata wydaje się bezcelowy i pozbawiony dynamiki. Świadomość tego faktu sprawia, że Gerontion (w odróżnieniu od innych, mniej „doświadczonych” podmiotów lirycznych i postaci) nie podejmuje nawet próby świadomego przekroczenia progu swego tymczasowego domu z przeciągami. Przekraczanie pozornych granic jednorodnego w swej istocie świata nie jest ruchem niosącym znaczenia — ruchem na pionowej skali wartości religijno-moralnych, estetycznych, intelektualnych etc. Pozbawiony złudzeń i nadziei starzec bez sprzeciwu pozostaje w przypadkowo przypisanym mu, wysoce nieestetycznym miejscu.

Gerontion stanowi skrajny, lecz nie odosobniony przypadek postaci niemobilnej. Trajektoria ruchu większości mieszkańców „wietrznych przestrzeni” wydaje się bardzo ograniczona:

But Doris, towelled from the bath,
Enters padding on broad feet,
Bringing sal volatile
And a glass of brandy neat
(SE, s. 43)

Sweeney shifts from ham to ham
Stirring the water in his bath.
(ME's SMS, s. 55)

Brak mobilności (rozumianej jako podjęcie walki z ustaloną strukturą świata, a realizowanej na ogół przez przekroczenie/naruszenie granicy i wprowadzenie elementów lub zasad obcych uporządkowaniu danej przestrzeni¹¹) charakteryzuje także i te postacie, które przemierzają znaczne odległości (np. podmiot *Melange Adultere de Tout*, parę nowożeńców, Żydów-właściciela, Bleisteina, Hakagawę). Zważywszy na fakt, iż pokonywanym przez nich odległościom nie można przypisać żadnego dodatkowego (symbolicznego) znaczenia, „wędrówka” po świecie pozostaje czysto fizycznym, zautomatyzowanym ruchem w przestrzeni, a nie duchową peregrynacją. Najczęstszą przyczyną powodującą jakąkolwiek aktywność postaci wydaje się popęd seksualny. Stąd większa ruchliwość charakteryzuje osoby, które od Gerontiona różni wiek i poziom intelektualny. Grishkin, wydzielająca koci zapach, spocona para zajęta rytualnymi czynnościami, „małpolud” Sweeney o gestach orangutana wykazują nieco więcej energii niż zaawansowana wiekiem para z *A Cooking Egg*.

Grishkin is nice: her Russian eye

¹¹ „Mobilnością”, według J.M. Lotmana, wykazują się jedynie postacie przekraczające granice (*Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984, s. 338).

Is underlined for emphasis;
 Uncorseted, her friendly bust
 Gives promise of pneumatic bliss.

(*WI*, s. 52)

Pipit sate upright in her chair
 Some distance from where I was sitting
Views of Oxford Colleges
 Lay on the table, with the knitting.

(*CE*, s. 44)

5. W wizji Gerontiona marazm i inercja przekształcają świat w wietrzną pustynię, pozbawioną wszelkiej twórczej dynamiki. Destrukcyjnej sile wiatru nie jest przeciwstawiona żadna siła kreatywna, scalająca „dziki gąszcz luster” („a wilderness of mirrors”) w jeden koherentny obraz. Koncentryczny model świata Gerontiona, skupiony wokół ludzkiej myśli, stwarza jedynie pozory uporządkowania. Intelpekt — nieodzowny czynnik ludzkiego postrzegania — nie spełnia swej funkcji orientacyjnej w otaczającym świecie w ode-rwaniu od tzw. „sfer pośrednich”¹², do których należy m.in. kultura. To właś-nie znaki, symbole, hierarchie wartości przypisane poszczególnym modelom kulturowym, pośredniczą w kontakcie człowieka „biologicznego” ze światem. Swoisty lament Gerontiona nad rzeczywistością, w której musi istnieć i którą przyszło mu przedstawiać, jest w istocie lamentem nad świadomością dwu-dziesiątego wieku. Pozbawiona kulturowych „sfer pośrednich, większości mo-deli kierujących od wieków strukturalizacją ludzkiego postrzegania, jest ona świadomością, w której hierarchie wartości etycznych, moralnych, religij-nych, estetycznych, poznawczych ustąpiły miejsca dominującej (i właściwie jedynej) w tym świecie wartości pieniądza.¹³ Niewymierny skądinąd kon-takt człowieka z innym człowiekiem, z Bogiem, sztuką i historią przybiera w tym świecie „wietrznych przestrzeni” formę transakcji handlowej. Pozornie wszystko można tu nabyć za odpowiednią cenę: przestrzeń ziemską i poza-ziemską, zainteresowanie i opiekuńczość innych ludzi, obcowanie z pięknem, wiedzę i doświadczenie. Nie wydaje się jednak, by sam podmiot *Poems 1920* wierzył w możliwość przełożenia naturalnych emocji czy też symbolicznych w swej istocie relacji, sposobów myślenia i działania na „język handlowy”.

Braku własnej przestrzeni, określonego miejsca w świecie nie potrafią wy-pelnąć wynajęte domy, pokoje hotelowe i garsoniery czy też turystycznie lub handlowo atrakcyjne miasta i kraje, a przede wszystkim — rynsztok. Miesz-

¹² Termin użyty przez A. Sicińskiego: *Styl życia a kultura* [w:] *Problemy wiedzy o kul-turze*, Wrocław 1986, s. 141.

¹³ Por. M. Sienicka: *Dimensions of Man as Seen by T.S. Eliot in His Early Poetry*, Poznań 1970, s. 55–67.

kańców „kupionej przestrzeni” — przypadkowych „sennych kątów” („sleepy corners”) — nie jednocy poczucie więzi narodowej, lecz materialnej.

Les actionnaires
 Reactionnaires
 Du spectateur
 Conservateur
 Bras dessus bras dessous
 Font des tours
 A pas de loup.

(*D*, s. 46)

Współczesny, skosmopolityzowany świat Bleisteina i pana Silvero nie posiada bohaterów gotowych poświęcić się w imię „dobra narodu”. „Bohaterzy” świata współczesnego „poświęcają się” dla czysto prywatnego dobra. Fakt przynależności narodowej podkreślają w tym świecie wyłącznie charakterystyczne imiona i nazwiska, a nie akty heroizmu.

I was neither at the hot gates
 Nor fought in the warm rain
 Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,
 Bitten by flies, fought.

(*G*, s. 37)

„Pobyty tymczasowy” staje się dominującym sposobem istnienia ludzi w przestrzeni tego świata. Stąd relacje w przestrzeni domu (a właściwie miejscu tymczasowego pobytu) nie są relacjami rodzinnymi, pomimo istnienia postaci, potencjalnie mogących pełnić odpowiednie funkcje. Nic nie wskazuje na to, że kontakt między Gerontionem, kobietą i chłopcem (potencjalnie między na przykład ojcem–matką–synem lub dziadkiem–matką–synem) wykracza poza ramy świadczenia sobie pewnych nieskomplikowanych usług („The woman keeps the kitchen, makes tea”; *G*, s. 37). Podmiot liryczny *A Cooking Egg*, świadomy niemożności odtworzenia niewinnej (pozbawionej podłoża materialnego) relacji, łączącej go w dzieciństwie z Pipit:

But where is the penny world I bought
 To eat with Pipit behind the screen?
 The red-eyed scavengers are creeping
 From Kentish Town and Golder’s Green

(*CE*, s. 45)

pozornie jedynie akceptuje wartości, które zapewnia mu obecny z nią związek (małżeństwo lub znajomość). Namiastki honoru, majątku i pozycji społecznej, przypadające mu w udziale w wyniku tego związku, wydają się za-

losne w porównaniu z wyobrażeniami. Ideał, odzwierciedlony w przestrzeni Nieba (zapełnionego postaciami tego formatu, co Koriolan, sir Alfred Mond, Lukrecja Borgia i in.), wyklucza drobnomieszczańską postać, zajęłą robotką na drutach.

I shall not want Pipit in Heaven:
 Madame Blavatsky will instruct me
 In the Seven Sacred Trances;
 Piccarda de Donati will conduct me
 (CE, s. 44)

Deklaracja podjęcia samotnej ucieczki w inną, trwalszą (choć z drugiej strony, nieco pompatyczną i stereotypową) przestrzeń sugeruje tymczasowość „więzi rodzinnych” (lub przyjaźni), rozumianych w tym świecie w kategoriach układu społeczno-materialnego.

Brak istotnych relacji łączących podmiot liryczny z osobami, które go otaczają, podkreślony jest dodatkowo przez wyeliminowanie imion własnych. Dom Gerontiona (którego „imię” w dosłownym tłumaczeniu brzmi: „staruszek”) zamieszkuje bliżej nieokreślona „kobieta” i jakiś „chłopiec”. Inne postacie „wietrznych przestrzeni” noszą imiona sugerujące jedynie ich „format” (np. Pipit), upodobania (np. księżniczka *Volupine*), narodowość (np. Hakagawa, Bleistein) etc.

Tymczasowość i komercjalizacja dotyczą także wszelkich innych relacji międzyludzkich. Kobieta i mężczyzna „wietrznych przestrzeni” nawiązują znajomość przelotną i pozbawioną jakiegokolwiek intensywności. Nie łączą ich uczucia takie, jak miłość, wierność, namiętność, bezinteresowna troska o dobro drugiego. Księżniczka *Volupine* bez oporów przechodzi z ramion pokonanego Burbanka w ramiona sir Ferdynanda Kleina; „pneumatyczna rozkosz” („pneumatic bliss”), którą oferuje Grishkin, wydaje się przeznaczona dla każdego, kto chce jej doświadczyć; a Sweeney — „znawca kobiecego temperamentu” — spokojnie szykuje się do odejścia, podczas gdy jego przypadkowa partnerka wije się w ataku epilepsji. Każdy przejaw prawdziwego uczucia (dostrzeżony przez podmiot w przypadku dziewczynki „zdychającej z miłości” do dyrektora czy też odtworzony przez partnera Pipit lub kelnera z *Dans le Restaurant*) jest wyłącznie wynikiem braku doświadczenia — niewystarczająco długiego okresu „socjalizacji”.

Przeliczanie wartości emocji i kontaktu na pieniądze czyni relacje: człowiek—przestrzeń, człowiek—człowiek paralelnymi do neutralnych relacji: nabywca—towar, sprzedawca—nabywca. W absurdalnie skomercjonalizowanym świecie Żyda—właściciela, Bleisteina, sir Ferdynanda Kleina i Ra-

chel nee Rabinowitch¹⁴ nie istnieją więc siły twórcze związane z uczuciami pozytywnymi; brak w nim też, co dziwniejsze, sił destrukcyjnych związanych z uczuciami negatywnymi, takimi jak nienawiść, zazdrość czy zawiść. Obce są „wietrzny przestrzeniom” akty heroizmu; obce są także akty gwałtu i przemocy. Złowieszczy układ gwiazd sugerujący morderstwo z rąk kobiety, a widoczny nad kawiarnią, w której bawi Sweeney, podejrzana atmosfera towarzysząca poczynaniom „damy pod pelerynką” nie prowadzą do zbrodni. Sprzysiężenie Rachel nee Rabinovitch i damy wydaje się nie tylko bezcelowe, ale i bezsilne. „Chwytem zabójczym” rwane są jedynie winogrona; małpolud Sweeney pozostaje nietknięty.

The silent vertebrate in brown
Contracts and concentrates, withdraws;
Rachel nee Rabinovitch
Tears at the grapes with murderous paws;

She and the lady in the cape
Are suspect, thought to be in league
(*SAN*, s. 56)

Rozbiciu ulega w tym świecie także model religijny, a wraz z nim relacja człowiek—Bóg. Model religijny zakłada wszechobecność Boga—Słowa; jego funkcjonowanie podtrzymywane jest przez wiarę i Kościół. Myśl Gerontiona nie potrafi czerpać siły z wiary, którą tak, jak piękno i miłość, utraciła w grozie ani też z grozy, utraconej w rozważaniu i zwątpieniu.

I would meet you upon this honestly.
I that was near your heart was removed therefrom
To lose beauty in terror, terror in inquisition.
I have lost my passion: why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated?
(*G*, s. 38)

Człowiek wietrznych przestrzeni utracił również poczucie związku między symbolem a generującym go doświadczeniem — poczucie warunkujące funkcjonowanie całej sfery symbolicznej. Uczestnictwo w sakramencie komunii

¹⁴ Wprowadzenie nazwisk sugerujących żydowskie pochodzenie wielu postaci „wietrznych przestrzeni” stało się przyczyną oskarżeń o antysemityzm skierowanych pod adresem T.S. Eliota. Prezentacja postaci Żyda (od wieków kojarzonej w kulturze europejskiej z wszelkimi operacjami pieniężnymi) w świecie podporządkowanym regułom „handlu i usług” wydaje się jednakże uzasadniona strukturalnie, a tym samym nie musi wiązać się z osobistymi przekonaniem twórcy tego świata.

nie jest więc w tym świecie ani uczestnictwem w akcie skupionego, duchowego połączenia, ani nawet uczestnictwem w symbolu. Jest raczej rozproszonym akceptowaniem pewnej formy rytualnego zachowania, sprowadzonej w zasadzie do powszedniej czynności jedzenia i picia.

[...] In the juvencence of the year
Came Christ the tiger

In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,
To be eaten, to be divided, to be drunk
Among whispers; [...]

(G, s. 37)

Wnikanie w istotę sakramentów przestaje być konieczne tam, gdzie czas niedzielnej mszy poświęca się fizycznej, a nie duchowej ablucji (por. *ME's SMS*), gdzie wszystko ma wymierną wartość pieniężną, gdzie na przykład duchowe zadośćuczynienie może być zastąpione zadośćuczynieniem materialnym. Wiara w siłę nabywczą pieniądza zastępuje wiarę w Boską moc sprawczą: „pokutniczy grosz” („a piaculative pence”) wie dzie równie dobrze do raj, jak i do pensjonatu pani Turner. Skażenie i komercjalizacja nie omijają także samej instytucji kościelnej, którą podmiot utworu *The Hippopotamus* określa ironicznie mianem „Prawdziwego Kościoła” („the True Church”). Swoją „jedność z Bogiem” podkreśla ona skrupulatnym ściąganiem dywidend („[...] the True Church need never stir/ To gather in its dividends”; *H*, s. 49) i dbaniem o odpowiednią zawartość składników odżywczych w posiłkach swych sług — „pasterzy dusz ludzkich” ustanowionych przez Boga.

The 'potamus can never reach
The mango on the mango-tree;
But fruits of pomegranate and peach
Refresh the Church from over sea.

(H, s. 49)

Troska o przechowanie tych „wartości”, jak sugeruje podmiot *Sweeney Among the Nightingales*, inspiruje przedstawicieli instytucji kościelnej do nieustannego doskonalenia metod działania. Mylić może się bowiem jedynie zwykły śmiertelnik („The hippo's feeble steps may err/ In compassing material ends”; s. 49), lecz nie ci, którzy w swoim mniemaniu reprezentują nieomylnie Królestwo. Niedoskonałość zwykłego świata jest przyczyną szczelnej separacji instytucji kościelnej od tego, co dzieje się poza bramami zamieszkałej przez nich przestrzeni *sacrum*. Jednakże samo odcięcie od skażenia, przez zamknięcie bramy przed kobietami wyczekującymi na klientów

(„nightingales”), jest w tym konkretnym przypadku naruszeniem idei leżącej u podstaw Kościoła powszechnego, innymi słowy — skażeniem *sacrum*.

Świat Bleisteina i Sweeneya to świat handlu przestrzenią, ludźmi, Bogiem i sztuką. Obrazy Canaletta i Tycjana, weneckie i mediolańskie za-
bytki architektury są tu pojmowane w kategoriach „towaru”, dostępnego
tym wszystkim, którzy mogą sobie pozwolić na obcowanie z kosztownym
pięknem.

A lustreless protrusive eye
Stares from the protozoic slime
At a perspective of Canaletto.
The smoky candle end of time

Declines. On the Rialto once.
The rats are underneath the lot.
Money in furs. [...]

(*BB:BC*, s. 40-41)

Przeżycie estetyczne — poczucie specyficznej jedności podmiotu z przedmio-
tem postrzegania — pozostaje bez związku z typowym dla tego świata spo-
sobem percepcji sztuki. Sposób ten bowiem nie wymaga pobudzenia sfery
emocjonalnej, intelektualnej czy wyobraźniowej (co wydaje się oczywiste
w przypadku tak niewyrafinowanego podmiotu percepcji, jakim jest Ble-
istein lub para nowożeńców, zajęta układaniem budżetu i zaspokajaniem
podstawowych popędów). Obcowanie z dziełem sztuki jest więc w tym świe-
cie jedynie pewną zautomatyzowaną formą spędzania czasu, a nie formą
sublimacji. Wśród mieszkańców „wietrznych przestrzeni” nie istnieją arty-
ści zdolni do aktów twórczych, scalających to, co rozproszone. Umiejętność
stworzenia spójnego obrazu rzeczywistości wymaga bowiem od artysty „sca-
lenia wrażliwości” („the unity of sensibility”). Posiadają ją ci, którzy, jak
twierdzi Eliot, potrafią „czuć swoją myśl tak bezpośrednio, jak zapach róży”
(„feel their thought as immediately as the odour of the rose”¹⁵). Pozbawiony
zmysłów i emocji starzec nie jest w stanie ani wczuć się w swoje „suche my-
śli”, ani ich ożywić. Podmiot liryczny *Dans le Restaurant* nie dostrzega żad-
nego potencjału twórczego w opowiadaniu kelnera. Koncentruje się raczej
na oburzającym podobieństwie między wspomnieniami tego prostackiego
osobnika a obrazem przechowywanym w pokładach swojej własnej wyrafi-
nowanej świadomości. Burbank medytuje niezbyt kreatywnie nad upadkiem
moralności, a twórca przestrzeni „Nieba-bez-Pipit” odcina się od obrazu
rzeczywistości, którym pogardza. Żaden z nich nie przeciwdziała ogólnej
destrukcji, nie tworzy prawdziwej sztuki.

¹⁵ T.S. Eliot: *Selected Essays: 1917-1932*, New York 1950, s. 247.

Wizja ukazana w *Poems 1920* to wizja zbliżania się końca czasu, któremu początek dało Słowo („In the beginning was the Word./ Superfetation of $\tau\omicron\ \epsilon\nu$ ”; *ME's SMS*, s. 54). Kategoria czasu postrzegana jest przez podmiot liryczny jako linia niezrozumiałego, historycznego upadku ludzkości, ciąg historycznych wydarzeń obejmujący trzy okresy:

1) okres powstawania i upadku starożytnych kultur i państw, ostatecznie zakończony żądaniem znaku od Boga (tj. żądaniem przyjścia Mesjasza: „Signs are taken for wonders. » We would see a sign!«”; *G*, s. 37);

2) okres powstawania i rozwoju świata chrześcijańskiego, którego początek wyznaczył moment narodzin Chrystusa („The word within a word, unable to speak a word”; *G*, s. 37);

3) obecny okres, przypisany zamierającemu światu Gerontiona i Sweeney — okres, w którym, jak ujmuje to Spender, nie mamy do czynienia jedynie z procesem osłabienia wiary w mity i wartości, będące źródłem rozwoju cywilizacji, lecz niejako z całkowitą niemożnością jej przywrócenia.¹⁶

Trzy kolejne okresy charakteryzują trzy różne modele, które współtworzą obraz świata *Poems 1920*. Zgodnie z przyjętą przez Eliota zasadą wielości punktów widzenia, wielości „zgrzytliwych światów”, podmiot liryczny tej kolekcji nie ogranicza się li tylko do kontemplacji jednej wizji rzeczywistości. Przedstawiona powyżej analiza przestrzeni poetyckiej dotyczy jedynie podstawowego poziomu struktury przestrzennej tego zbioru, czyli przestrzeni modelowanej na rzeczywistości dwudziestego wieku. Całościowy obraz świata ukazany przez podmiot liryczny posiada swój drugi wymiar stanowiący rodzaj „aktywnego tła”. Przestrzenie „drugiego wymiaru” to przestrzenie świata antycznego i chrześcijańskiego, wpisane w najróżniejsze teksty kulturowe (tj. literackie, malarskie, architektoniczne, religijne, mityczne, historyczne i filozoficzne), do których nawiązują utwory zbioru. Opozycyjne cechy dystynktywne charakteryzujące modele kultury antycznej i chrześcijańskiej stają się z punktu widzenia podmiotu lirycznego mniej istotne niż różnice między dawnym a współczesnym światem. Stąd oba modele, pozostające w stosunku do siebie w relacji paradygmatycznej, a na wyższym poziomie abstrakcji — stanowiące wspólny model tradycji kulturowej, przeciwstawione są modelowi świata „wietrznych przestrzeni”:

¹⁶ Por. S. Spender: *Eliot*, F. Kermode: ed. (Fontana Modern Masters), Glasgow: Fontana Paperbacks, 1982, s. 66.

Świat Tradycji

vs.

świat XX wieku
(*świat wietrznych przestrzeni*)

- | | |
|---|--|
| 1) istnienie osi świata; | 1) brak osi świata; |
| 2) wyraźne granice, dzielące przestrzeń na przestrzeń własną i obcą, ziemską i boską; | 2) obliteracja granic; brak przestrzeni własnej i boskiej; |
| 3) istnienie piękna i brzydoty — określenie i różnicowanie kategorii estetycznych; | 3) skażenie kategorii estetycznych; |
| 4) dynamiczność | 4) statyczność; |
| 5) istnienie wartości moralnych, etycznych, religijnych, estetycznych i poznawczych; | 5) komercjalizacja wszelkich wartości; |
| 6) trwałość/wieczność. | 6) tymczasowość/nietrwałość. |

1. Konstruowanie modeli kultur tradycyjnych oparte jest, jak wskazuje Eliade, na następujących założeniach:

a) miejsce święte stanowi przerwanie jednorodności przestrzeni;

b) symbolem tego przerwania jest otwarcie, które umożliwia przejście z jednego regionu kosmicznego do innego (z nieba na ziemię i *vice versa*: z ziemi do świata niższego);

c) łączność z niebem wyraża się przez pewną liczbę różnorodnych obrazów, które odnoszą się do *axis mundi*: słup (por. *universalis columna*), drabina (por. drabina Jakubowa), góra, drzewo, liana itp.;

d) wokoło owej osi kosmicznej rozciąga się świat (to jest „nasz świat”), a więc oś znajduje się „pośrodku”, u „pępka ziemi”, ona to jest środkiem świata.¹⁷

Eliade twierdzi dalej, iż świątynie, będące replikami góry kosmicznej (świętej), umiejscowionej w środku świata, stanowią szczególną więź między ziemią, niebem a regionami dolnymi. Taką więź w świecie Tradycji zapewniała więc zarówno Golgota z jej drzewem gniewu roniącym łzy („These tears

¹⁷ M. Eliade: *Sacrum — mit — historia*, Warszawa 1974, s. 62.

are shaken from the wrath-bearing tree"; *G*, s. 38), jak i bazylika Św. Marka w Wenecji:

The horses, under the axletree
 Beat up the dawn from Istria
 With even feet. [...]
 (*BB:BC*, s. 40)

Wietrzny pagórek („a windy knob”), u którego stóp znajduje się dom z przeciągami — skażony, a nie święty obszar świata Gerontiona — wydaje się w tej przestrzeni „miejszem najbliższym nieba”. Jednakże, niepozorna wysokość tej nieświętej góry odbiera jej niejako funkcję *axis mundi*. Nie sięga ona bowiem nieba (równie skażonego, jak i reszta świata: „The goat coughs at night in the field overhead”; *G*, s. 37) i nie sięga świata umarłych („I have no ghosts [...]; *G*, s. 38). Tak więc myśli Gerontiona nie ożywia kontakt z żadnym z trzech poziomów kosmicznych. Jego niedoskonała góra kosmiczna wyklucza otwarcie ku światu boskiemu i ku światu umarłych. Porażenie zmysłów utrudnia nawet kontakt z ludźmi.

2. Istotną cechą modelu świata Tradycji są wyraźne granice, dzielące przestrzeń na osi horyzontalnej i wertykalnej na przestrzenie: własne—obce, bliskie—dalekie, znane—nieznane, święte—grzeszne, uporządkowane—nie uporządkowane, zamknięte—otwarte, ziemskie—boskie, doczesne—wieczne. Granic przestrzeni na osi horyzontalnej strzegli ci, dla których życiowa przestrzeń („vital space”), jej organizacja i trwanie stanowiły większą wartość niż własne (biologiczne) życie. Trzystu Spartan pod wodzą Leonidasa zginęło pod Termopilami („hot gates”), broniąc nie tyle samego miejsca (pozbawionego wówczas wartości strategicznej), ile zasad (w tym i pojęcia honoru) podtrzymujących istnienie ich świata.¹⁸ Mieszkańcy neutralnych „wietrznych przestrzeni” nie podejmują walki. Różnorodność organizacji przestrzennej została w ich świecie zastąpiona różnicą w cenie, a obrona granic — podjęciem licytacji. Podział świata na osi wertykalnej dzielił ludzi na sprawiedliwych, grzesznych i wiekuiście potępionych. Oczyszczający ogień i cierpienie, a nie „pokutniczy grosz”, wiodły przez granicę dzielącą czyściec od raj.

Under the penitential gates
 Sustained by staring Seraphim
 Where the souls of the devout

¹⁸ Wszystkie mityczne i historyczne postacie wymienione w niniejszej analizie przywołane są w utworach techniką pośredniej lub bezpośredniej aluzji.

Burn invisible and dim.
(*ME's SMS*, s. 54)

Na straży tych granic stały istoty rozumne i wieczne („anioły miłości” / „ogniste anioły”), a nie stworzenia z pogranicza gatunków.

The circles of the stormy moon
Slide westward toward the River Plate,
Death and the Raven drift above
And Sweeney guards the horned gate.
(*SAN*, s. 56)

Sny przechodzące przez rogową bramę „wróżą prawdę temu, kto ze śmiertelnych je zobaczy” (Homer, *Odyseja*, 19). Prawda „strzeżona” („przefiltrowana”) przez postać Sweeneya nabiera animalno-zmysłowego zabarwienia (implikowanego słowem „horned”).

3. Świat Tradycji przywołany w tekstach *Poems 1920* to świat niezwykłego piękna i przerażającej brzydoty, harmonii i dysharmonii. W przeciwieństwie do skażonego świata Gerontiona, gdzie piękno marmurowych budowli Wenecji, Padwy, Mediolanu miesza się z brzydotą tanich knajp i hotelików (por. *BB:BC*, *LM*), świat Tradycji charakteryzowało wyraźne rozróżnienie, a tym samym nieskazitelność kategorii estetycznych. Nic nie zakłócało harmonii obrazu dawnej Wenecji, rozbrzmiewającej muzyką, zabawioną tańcem, uwznioślonej głęboką wiarą i sztuką, Wenecji, niezachwianie skupionej wokół swojej osi świata — bazyliki Św. Marka. Piękno świata „przepastnych morskich brzegów” harmonizowało z zewnętrznym i duchowym pięknem postaci:

Paint me a cavernous shore
Cast in the unstilled Cyclades,
Paint me the bold anfractuons rocks
Faced by the snarled and yelping seas.

Display me Aeolus above
Reviewing the insurgent gales
Which tangle Ariadne's hair
And swell with haste the perjured sails.
(*SE*, s. 42)

Mieszkańcami świata Tradycji byli bowiem bogowie i ich ulubieńcy (np. znany ze swej nadludzkiej siły Herkules i władca wiatrów — Eol), waleczni herosi, mądrzy władcy (np. Odyseusz — król Itaki, Tezeusz — założyciel i organizator państwa ateńskiego tudzież pogromca Minotaura, Antoniusz — wódz i współwładca Egiptu), śmigłe i piękne, białoramienne królowny (np.

Nauzykaa — córka króla Feaków, Ariadna — córka króla Krety) i ambitne władczynie (np. Kleopatra z dynastii Ptolemeuszów, ostatnia królowa egipska). W świecie wyraźnych granic nie istniały chorowite księżniczki (takie, jak Volupine) oferujące swe wątpliwe wdzięki bogatym adoratorom o podejrzanym rodowodzie (rozmaitym sir Ferdynandom Kleinom). Postacie wynaturzone, uosabiające brzydotę i dzikość (np. Polifem i Minotaur), pozostawały w przestrzeni odseparowanej od przestrzeni piękna, tj. na wyspach lub w labiryntach. Harmonię ducha i ciała, a także ogólną współzależność natury i człowieka, podkreśla w swych esejach Emerson:

„This period draws us because we are Greeks. It is a state through which every man in some sort passes. The Grecian state is the era of the bodily nature, the perfection of the senses, — of the spiritual nature unfolded in strict unity with the body. In it existed those human forms which supplied the sculptor with his models of Hercules, Phoebus, and Jove [...] The manners of that period are plain and fierce. The reverence exhibited is for personal qualities, courage, address, self-command, justice, strength, swiftness, a loud voice, a broad chest”.

i dalej:

„Nature is full of a sublime family-likeness throughout her works. She delights in startling us with resemblances in the most unexpected quarters. I have seen the head of an old sachim of the forest, which at once reminded the eye of a bald mountain summit, and the furrows of the brow suggested the strata of the rock”.

Inne jego stwierdzenie (które w nieco zmienionej formie przytacza podmiot liryczny *Sweeney Erect*) ustala paralelizm między człowiekiem a stworzoną przez niego instytucją:

„An institution is the lengthened shadow of one man; as the Reformation, of Luther; Quakerism, of Fox; Methodism, of Wesley; Abolition, of Clarkson”.¹⁹

Komentarz, jakim podmiot liryczny opatruje właśnie to stwierdzenie Emersona, wynika, jak się wydaje, z przerażenia przed widmem instytucji lub historii, której podwaliny stworzy skażony świat epileptyków i orangutanopodobnych istot, będących współczesnymi ekwiwalentami długowłosych, białoramiennych królewien i mitycznych, wzbudzających grozę cyklopów.

Morning stirs the feet and hands
 (Nausicaa and Polypheme).
 Gesture of orang-outang
 Rises from the sheets in steam.

This withered roots of knots of hair
 Slitted below and gashed with eyes
 [...]

¹⁹ Cyt. za Ch. Peake: „*Sweeney Erect*” and the *Emersonian Hero*, „*Neophilologus*” 44 (1960), s. 55.

(The lengthened shadow of a man
Is history, said Emerson
Who had not seen the silhouette
Of Sweeney straddled in the sun.)
(SE, s. 42, 43)

4. Istotną cechą, różniącą przestrzeń Tradycji od „wietrznych przestrzeni”, jest jej twórcza dynamika i mobilność „postaci drogi”. W świecie niespokojnych, skowyczących mórz, dumnych, postrzępionych skał, krwawych gajów, spalonej, popękanej pustyni i wody, przez którą lśnią niewinne stopy ochrzczonego Boga, istnieje kreacja i destrukcja, grzech i odkupienie. Przestrzeń świata antycznego i chrześcijańskiego jest jak gdyby areną ustawicznej walki z chaosem i śmiercią. Każdy akt twórczy i każde zwycięstwo w starciu z przeciwnikami (utożsamianymi z nieprzyjaciółmi bogów) lub własną słabością, skłonnością do grzechu, herezją, powieliły kosmogonię — zwycięstwo Boga nad chaosem. Budowanie domu, miasta, świątyni, organizacja państwa, obrona instytucji kulturowych stanowiły w tym świecie wartość nadrzędną. Tych, którzy budowali i tych, którzy bronili tego, co stworzone, obdarzano najwyższym uznaniem. Ich ukierunkowany ruch w przestrzeni był zawsze pielgrzymką z „ziemi grzesznej” do „ziemi świętej”, walką z chaosem i siłami niszczenia. Tak więc morska wędrówka Odyseusza, przedłużona z powodu przeciwnych wiatrów (a przywołana w tekście *Sweeney Erect* przez postać królowy Nauzykae i Polifema), wiodła do ojczystej Itaki — środka świata. Wyprawa Tezeusza na Kretę, uwieńczona zglądzeniem Minotaura (a przywołana obrazem rozpaczającej Ariadne), uwolniła świat od ludożerczego potwora. Pielgrzymowaniem była także wędrówka św. Pawła z Tarsu (przywołana przez motto utworu *The Hippopotamus*), podczas której głosił on idee chrześcijaństwa, nawracał niewiernych, organizował Kościół i walczył o jego jedność. Mobilność „postaci drogi”, poruszających się w uporządkowanym świecie wyraźnie oznaczonych przestrzeni, różni się zasadniczo od „mobilności” pary nowożeńców czy semickiego wiedeńczyka z Chicago. Wędrówka podejmowana przez mieszkańców współczesnego świata nie wymaga heroizmu i niczego nie zmienia, nie niszczy zła i nie zbawia. Pogłębienie skażenia, któremu ulegają jej uczestnicy („[the Jew] Blistered in Brussels, patched and peeled in London”; *G*, s. 37), dotyczy w końcu i tych, którzy tkwią w swych wynajętych domach.

5. Niezwykła dynamika świata Tradycji, wyrażana w aktach tworzenia i walce o zachowanie tego, co stworzone, intensyfikuje i hierarchizuje wszelkie relacje człowieka ze światem boskim i ludzkim. Chęć powrotu ku własnej *axis mundi*, wokół której rozciąga się własny dom, miasto, kraj, jest w „natu-

ralny” sposób silniejsza niż urok Nauzykae czy Ariadny. Z punktu widzenia mieszkańca przestrzeni Tradycji więzi rodzinne i narodowe zapewniają trwa-
nie światu. W obronie wartości wyznaczonych przez zasady jego organizacji
warto jest narazić, a nawet poświęcić życie. Powodzenie wyprawy na Troję,
mającej na celu przywrócenie naruszonego ładu w domu brata, skłoniło
Agamemnona do złożenia w ofierze życia własnego dziecka. Fakt ten stał się
powodem jego późniejszej śmierci. Tuż po powrocie zostaje zamordowany
przez żonę i jej kochanka.

The nightingales are singing near
The Convent of the Sacred Heart,

And sang within the bloody wood
When Agamemnon cried aloud
(SAN, s. 57)

Istota związku kobiety i mężczyzny — związku podtrzymującego pod-
stawową formę tworzenia (prokreację) — tłumila strach przed zemstą bogów
i ludzi; stąd oprócz wielkich namiętności (por. historia związku Antoniusza
i Kleopatry, przywołana w utworze *Burbank with a Baedeker: Bleistein with
a Cigar*), rozliczne akty gwałtu i uwiedzenia (por. mit Oriona i Meropy,
mit Tereusa i Filomeli, do których nawiązuje utwór *Sweeney Among the
Nightingales*).

Wyższość związków i uczuć człowieka świata antycznego nad związkami
i uczuciami Sweeneya czy Grishkin nie dotyczy jedynie ich kreatywnego
aspektu. Światem tym w równym stopniu rządziły: gniew, nienawiść, za-
zdrość i chęć zemsty, czyli uczucia generujące destrukcję. Jednakże nic nie
działo się w tym świecie bez określonej przyczyny i bez konsekwencji: Orion,
oślepiiony przez Oinopiona z zemsty za uwiedzenie córki, ginie od strzały za-
zdrośnej Artemidy, a Prokne mści się na mężu za gwałt i okaleczenie siostry
(Filomeli). Intensywność i klarowność emocji, a tym samym relacji mię-
dzyludzkich, wykluczają apatię, rozproszenie i niejasność (niedookreślenie),
charakteryzujące układy, w które wchodzi mieszkańcy „wietrznych prze-
strzeni”. To właśnie w dynamice uczuć i namiętności można dostrzec nie-
zwykły potencjał artystyczny, jaki niesie ze sobą świat kultury antycznej.²⁰

²⁰ As they [the stories] are presented to us in the Greek myths, legends, and tragedies, man's basic passions such as *hubris* and lust have not only a terrible potential for destruction, but also a size and power which lend them a certain majesty. Pagan man can at least rise to the heroic, whose two poles of exalted action and sublime suffering are embodied respectively in the literary forms of epic and tragic drama. Moreover, the evil and suffering of his fallen condition are mysteriously capable of a self-transcending transformation to an immortal beauty and joy (J. Ower: *Pattern and Value in „Sweeney*

Kult, jakim mieszkaniec tego świata otaczał bogów, stanowił także formę działań zachowawczych. Zagniewani bogowie odmawiali swej pomocy w walce przeciwko wrogim siłom („[...] the God Hercules/ Had left him, that had loved him well”; *BB:BC*, s. 40). Pobyt w świętych gajach — miejscach kultu i składania krwawych ofiar („the bloody wood”) — zapewniał ich przychylność i opiekę. Silna wiara charakteryzująca pierwszych chrześcijan i Kościół, założony, by wspierać i strzec ich jedności, były dowodem na to, iż Słowo—znak dane przez Boga stworzyło jak gdyby od nowa świat. Bóg—człowiek, łączący w sobie boski intelekt i ludzkie ciało, poddany został gorliwej analizie i interpretacji tych, którzy to jedno jedyne Słowo próbowali objaśnić w wiekopomnych i wielotomowych rozprawach teologicznych. Przykładem takiej „interpretacji” jest system filozoficzny Orygenesesa (uznany przez Piąty Sobór za herezję). Ten najślawniejszy chrześcijański teolog Wschodu, pojmując ciało jako więzienie duszy, dopuścił się samookaleczenia w imię chrześcijańskich wartości duchowych.

Polyphiloprogenitive
 The sapient sutlers of the Lord
 Drift across the window-panes.
 In the beginning was the Word
 [...]
 And at the mensual turn of time
 Produced enervate Origen.
 (*ME's SMS*, s. 54)

Chrystus stał się również natchnieniem poetów i dramaturgów (takich, jak Donne i Webster), odnajdujących jedność świata — jedność intelektu i ciała — w nierozzerwalnym związku śmierci i pożądania.

Daffodil bulbs instead of balls
 Stared from the sockets of the eyes!
 He knew that thought clings round dead limbs
 Tightening its lusts and luxuries.
 [...]
 He knew the anguish of the marrow
 The ague of the skeleton;
 No contact possible to flesh
 Allayed the fever of the bone.
 (*WI*, s. 52)

Wizerunek Boga—człowieka fascynował także niezliczone rzesze malarzy:

among the Nightingales”, „*Renascence*” 23 (1971), s. 153.

A painter of the umbrian school
 Designed upon a gesso ground
 The nimbus of the Baptized God.
 The wilderness is cracked and browned
 But through the water pale and thin
 Still shine the unoffending feet
 (ME's SMS, s. 54).

Stosunek człowieka świata Tradycji do ludzi, Boga i sztuki nie był stosunkiem jednoznacznie pozytywnym. Światem tym rządziła miłość i nienawiść, wierność Bogu i herezja, wielka sztuka i chęć zysku. To nie perfekcja tego świata, ale potencjalna możliwość wyboru drogi, trwałość, a tym samym celowość jakiegokolwiek ruchu w jego przestrzeniach, wywołują poczucie straty w podmiocie lirycznym *Poems 1920*. Tym, co w zasadniczy sposób różni przestrzeń świata Tradycji od przestrzeni Gerontiona, jest współzależność ich elementów, wzajemne oddziaływanie na siebie poszczególnych relacji, czyli pewien system, w którego ramach Bóg, człowiek i sztuka miały swoje określone miejsce i funkcje. Bóg tworzył i zbawiał, człowiek powiełał tworzenie lub przeciwstawiał się Bogu, sztuka piętnowała, ale i sublimowała wszelki grzech (np. dusze pokutujących w ogniu czyścowym, przedstawione na płótnie umbryjskiego malarza, wydają się niepomernie piękniejsze od wizerunku bogobojnych młodzieńców, dzierżących w dłoniach swój „pokutniczy grosz”).

Nieprzystawalność modeli świata Tradycji i świata dwudziestego wieku podkreślona jest w poszczególnych utworach *Poems 1920* przez paradoksalną przystawalność motywów obrazowania:

1) motyw porażki łączy przywołany obraz klęski, poniesionej przez Antoniusza w bitwie morskiej pod Akcjum, z obrazem „klęski”, poniesionej przez owdlanętego niemocą Burbanka, podczas schadzki w małym hoteliku;

2) motyw przejażdżki łódką — rozrywki, która zbliża księżniczkę Volupine do sir Ferdynanda Kleina — pojawia się na tle obrazu płonącej barki zakochanej królowej Kleopatry („[...] Her shuttered barge/ burned on the water all the day”; *BB:BC*, s. 40);

3) motyw porzucenia pojawia się zarówno w kontekście „wzburzonego” domu pani Turner („It does the house no sort of good”; *SE*, s. 43), jak i w kontekście przepastnych brzegów wzburzonego morza Ariadny i wzburzonego świata Aspatii:

And the trees about me,
 Let them be dry and leafless; let the rocks
 Groan with continual surges; and behind me
 Make all the desolation. Look, look wenches!
 (epigraf *SE*, s. 42)

4) motyw rozpaczcy łączy bezimienną epileptyczkę z Ariadną, Nauzyką i Aspatią;

5) podkreślenie motywu fizycznego pożądania, przewijającego się w twórczości Webstera i Donne’a, poprzedza opis pożądania, jakie wzbudzają ponętne kształty Grishkin (*WI*);

6) motyw oczyszczenia pojawia się zarówno w opisie wizji ukazanej na płótnach (przedstawiających przyjmującego chrzest Chrystusa i dusze cierpiące w czyśccu), jak i w opisie podekscytowanych młodzieńców i Sweeneya podczas porannej kąpieli (*ME’s SMS*);

7) aluzja do spisku Klitajmestry i jej kochanka na życie Agamemnona stanowi tło spisku, knutego przeciwko Sweeneyowi (*SAN*).

Sam fakt podobieństwa motywów nie oznacza oczywiście przystawalności generujących je modeli. Motyw sam w sobie nie posiada znaczenia, nie podlega wartościowaniu. Jego semantykę określa system, w którym funkcjonuje (np. system wartości pogańskich, chrześcijańskich etc.). Model świata dwudziestego wieku jest najwyraźniej pozbawiony takiego systemu. Stąd nie ma w nim ani dobra, piękna, miłości, ani zła, potwornej brzydoty i nienawiści. Pozorna przystawalność motywów obrazowania jest więc paradoksalnie kolejnym „dowodem” nieprzystawalności obu modeli, a z punktu widzenia Eliotowskiej teorii łączenia „zgrzytliwych światów” — nieudaną próbą wykazania podobieństwa w różnicy.

6. Istnienie zróżnicowanych przestrzeni na osi wertykalnej, charakteryzujące model świata Tradycji, zapewniało człowiekowi prawo do wieczności. Świat Gerontiona nie ma swojego nieba. Przestrzeń boska, z punktu widzenia podmiotu lirycznego *A Cooking Egg*, pasuje bardziej do formatu takich postaci świata Tradycji, jak Lukrecja Borgia i sir Alfred Mond, niż do najmniej, jak się wydaje, skażonej postaci „wietrznych przestrzeni” — Pipit. Ogniste anioły, strzegące bram czyścca, nie dadzą się przekupić „pokutnym groszem”. Dusze czerwonych, przyszczatych młodzieńców nie podzielą więc losu cierpiących w ogniu czyśccowym. Świat dwudziestego wieku nie ma także swojego piekła. Z dwóch wizji końca świata przedstawionych przez Gerontiona, wizja powtórnego przyjścia Syna Bożego — Chrystusa Tygrysa, który pożre mieszkańców wietrznych przestrzeni w odwróconym sakramencie komunii („The tiger springs in the new year. Us he devours.”; *G*, s. 38), jest zdecydowanie bardziej optymistyczna. Ta druga, bardziej prawdopodobna, ukazuje moment ostatecznej i nieodwracalnej dekompozycji świata na „miazgę atomów”.

[...] De Bailhache, Fresca, Mrs, Cammel, whirled
Beyond the circuit of the shuddering Bear

In fractured atoms.

(G, s. 39)

Obrazy kolejnych etapów „drogi życia” przebytej przez mieszkańców „wietrznych przestrzeni” — obrazy odtworzone na moment przed duchowym i materialnym rozproszeniem („On montrera mon cenotaphe / Aux cotes brulantes de Mozambique”; *MAT*, s. 47) — ukażą (choć w odwróconej kolejności) historię ludzkiego skażenia („Un courant de sous-mer l'emporta tres loin / Le repassant aux etapes de sa vie anerieure”; *DS*, s. 51), warstwy moralnego brudu, narastające od dzieciństwa aż do śmierci, po której nastąpi nicość. Świat Gerontiona nie zapewnia bowiem swoim mieszkańcom żadnej formy wiecznego istnienia, nawet takiej, jaką świat antyczny zapewnił Orionowi i Filomeli. De Bailhache, Fresca i pani Cammel, podobnie jak dama pod pelerynką i Sweeney, nie ulegną metamorfozie i sublimacji. Czeka ich pustka „przestrzeni międzygwiazdnych” („interstellar spaces”), a nie wiekuiste trwanie pod postacią gwiazdnej konstelacji czy nieśmiertelnego słowika.

Istnienie przestrzeni świata Tradycji w świadomości podmiotu lirycznego *Poems 1920* implikuje niejako znajomość faktów (literackich, historycznych etc.), chociaż nie daje wystarczających podstaw do stwierdzenia, iż sposób jego myślenia (postrzegania świata) charakteryzuje zmysł, który Eliot nazywa „zmysłem historycznym”. Myślenie historyczne wyklucza traktowanie przeszłości jako czasu zamkniętego — czasu przeszłych faktów i zdarzeń o trwale określonej i niezmiennej semantyce. Historia powstaje bowiem z aktu myślenia o przeszłości.²¹ Jest więc ona niczym innym, jak interpretacją prowadzoną z punktu widzenia podmiotu myślenia, czyli mniej lub bardziej doskonałą konstrukcją. Postrzeganie świata w jego czasowo i przestrzennie wielowymiarowych kategoriach, umiejętność scalenia przeszłości i terażniejszości charakteryzuje te podmioty postrzegania, które są w stanie stworzyć odpowiednio spójny, całościowy system myślenia historycznego. Podmiot liryczny *Poems 1920*, lamentujący nad upadkiem moralności, nad chaosem ogarniającym świat²², systemu takiego najwyraźniej nie tworzy.

²¹ „[...] the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order” (T.S. Eliot: *Tradition and the Individual Talent*, s. 38; por. J. Longenbach: *Modernist Poetics of History. Pound, Eliot, and the Sense of the Past*, Princeton 1987, s. 168).

²² Por. *Burbank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar i A Cooking Egg*. Fakt swoistego „lamentu” obu podmiotów lirycznych podkreślają aluzje do: Ruskinowskich praw rozwoju

Historia, pojmowana przez niego w kategoriach zwodniczo niebezpiecznego labiryntu, w którym człowiek utracił wiarę i wspólne dziedzictwo kulturowe (a tym samym pozbawił się możliwości sensownego kontaktu z ludźmi), staje się niejako współodpowiedzialna za klęskę jego świata — współwinna skazania przestrzeni i jej mieszkańców:

After such knowledge, what forgiveness? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities [...]

(*G*, s. 38)

Klein. Who clipped the lion's wings
And flea'd his rump and pared his claws

Thought Burbank, meditating on
Time's ruins, and the seven laws.

(*BB:BC*, s. 41)

Where are the eagles and the trumpets?

Buried beneath some snow-deep Alps.
Over buttered scones and crumpets
Weeping, weeping multitudes
Droop in a hundred A.B.C.'s.

(*CE*, s. 45)

Tak więc ostatecznym rezultatem zestawienia trzech (przedstawionych lub przywołanych) modeli nie jest interpretacja obrazu świata dwudziestego wieku w świetle modelu świata antycznego i chrześcijańskiego, ale jedynie zintensyfikowanie wrażenia chaosu, ogarniającego współczesny świat, zarówno ten empiryczny, jak i artystyczny.

Posługując się terminologią Eliota, punkt widzenia podmiotu *Poems 1920* można określić jako niedoskonały, albowiem niezdolny do pogodzenia „zgrzytliwych światów”. Niedoskonały jest więc również (kreowany z takiego punktu widzenia) obraz rzeczywistości, który jedynie potwierdza, a tym samym jak gdyby utrwała jej rozbitcie. I chociaż można byłoby zakwestionować Eliotowską definicję wartości poetyckiego procesu twórczego (tj. definicję wartości wzrastającej wprost proporcjonalnie do wzrostu intensywności procesu unifikacji), jednak trudno zaprzeczyć, iż utwór, który pojawił się w dwa lata później, otwierając nowy etap twórczości poetyckiej Eliota, a który wprowadził zupełnie inny czasowo i przestrzennie wielowymiarowy i scalający punkt widzenia, znajduje znacznie większe uznanie w oczach krytyki niż utwory z *Poems 1920*. To właśnie *The Waste Land*, a nie *Poems*

i upadku uzależnionych od morale danego wieku i *Wielkiego testamentu* Villona — utworu wykorzystującego tradycyjny motyw *ubi sunt*.

1920, uczynił świadomość tradycji kulturowej jedynym kluczem do znaczeń (nie tylko) poetyckiej rzeczywistości, ukazał, iż nawet „wietrznym przestrzeniom” można przypisać jakiś sens, gdy postrzega się je ze scalonego, a nie „wietrznego” punktu widzenia.

RÉSUMÉ

Toutes les discussions portant sur une chute de la tradition ont un schéma invariable. Dans les cultures où la tradition est considérée comme une valeur positive, on insiste toujours sur une perte de certaines vertus de jadis d'un monde qui a rompu ses liens avec le passé, autrement dit — a brisé tout ce que, au contraire, devait être uni. Il semble que ce monde qui a dégénéré est une conséquence toute naturelle d'une séparation du présent et de tous les valeurs et modèles positifs ancestraux. Si on observe pourtant les réactions des lecteurs, on se rendra compte qu'une nette opposition de ce qui est traditionnel et de valeur par rapport à ce qui est contemporain et dépourvu de valeur paraît être un procédé utilisé trop souvent pour surprendre les lecteurs, pour les renseigner sur le rôle de la tradition. L'analyse des images d'une réalité poétique dans *Poems 1920* de T.S. Eliot fait voir qu'en dépit d'une moderne conception de la tradition, considérée dans un sens du point de vue unifiant, le point de vue poétique, créé dans le recueil, confirme et rend plus durable une dissolution d'une réalité en celle qui appartient au passé et celle qui est actuelle, qui possède une valeur et en est dépourvu, traditionnelle et „venteuse”. Le fait de montrer „l'abîme” qui sépare la vraie valeur de sa négation, autrement dit la formation de deux mondes incompatibles mène plutôt à nous rendre compte d'une „différence” parmi le monde ancien et contemporain au lieu de nous informer du rôle de la tradition.