

# Realizm i liturgia

## Kontury rzeczywistości w „Coctail Party” Eliota

Wiesław Juszczak

Pamięci Janusza Pasierba

*To, co niepojęte, jest normą tego, co znane.*  
(Simone Weil)

„*Die 'Lehre' eines Denkers ist das in seinem Sagen Ungesagte*”. To, prześladowające mnie od lat, zdanie Heideggera, paradoksalne – lub paradoksalne z pozoru, jedno z pierwszych zdań z rozprawy o pojmowaniu prawdy u Platona, dobrze stosować się może do doktryny (*Lehre*) poety, który jest też i wielkim myślicielem. Bo, powiedzmy na marginesie, Platon był także filozofem-poetą. Będziemy tu jednak mieli na uwadze twórcę, przy określaniu którego trzeba porządek epitetu odwrócić: Eliot jest poetą-myślicielem, poetą-filozofem, a stąd jego doktryna, w odmiennym stopniu niż u Platona, musi być *r e k o n s t r u o w a n a* z „mowy” danej nam wprost. Dotyczy to przede wszystkim głównego trzonu dzieła: wierszy, poematów, dramatów. W mniejszym może stopniu daje się odnieść do krytycznych i historycznoliterackich esejów poety i do innych jego, nie „wprost artystycznych” wypowiedzi (np. listów), gdzie bezpośrednio mamy do czynienia z tezami o teoretycznym brzmieniu. Idąc wszakże za stwierdzeniem Heideggera, i w tych ostatnich sedna „nauki” szukać by należało w „nie wypowiedzianym”.

Po prapremierze *Morderstwa w katedrze*, w 1935 roku, i po sukcesach, jakie sztuka ta odnosiła, poeta dostawał zamówienia na utwory podobnego typu: religijne i historyczne. Wszystkie je jednak odrzucał. I niespodziewanie – niespodzianie nawet dla najbliższych, jak Martin Browne, reżyser wszystkich prapremier Eliota i jego doradca w sprawach dramaturgicznych – w dwa lata później, pewnego listopadowego wieczora, Eliot odczytał, właśnie w domu Browne’ów pierwszą wersję swojej następnej sztuki, *Zjazdu rodzinnego*. Zestawione z *Morderstwem*, *The Family Reunion* musiało szokować najpierw może „podwójnym odejściem” od kształtu razem i tematu wcześniejszego dzieła. Jego wewnętrzny konstrukcyjny diapazon – gdy się to widzi w obrębie samej tylko europejskiej tradycji – został rozciągnięty między dwoma najodleglejszymi chronologicznie krańcami. Między antykiem greckim a współczesnością. Tę zasadę stosował Eliot w następnych trzech swoich scenicznych utworach, utrzymanych w konwencji „salonowej”, gdzie sobie tylko właściwą metodą korzystał z wielkich tragików piątego wieku. Po *Eumenidach* Ajschylosa, z których niejako wyrastał *Zjazd rodzinny*, przyszła kolej na *Alkestis* Eurypidesa w *Coctail Party*; tegoż Eurypidesa *Ion* został wykorzystany w *The Confidential Clerk*, i wreszcie, może najdosłowniej, powtórzył poeta dramaturgiczny spłot *Edypa w Kolonos* Sofoklesa w swej ostatniej sztuce, *The Elder Statesman*. Wiele można by powiedzieć o tym, czym się różniła zasada transpozycji owych wzorów u Eliota, od powierchowonie podobnych „powtórzeń” klasycznych tragedii, dokonywanych już przez pisarzy łacińskich, potem przez Racine’a, Goethego czy Shelleya, a w obecnym stuleciu samym przez niepoliczonych autorów, traktujących tematy mityczne lub ich starożytne artystyczne ujęcia ze zmienną dosłownością, zrozumieniem i głębią. Temat ten zresztą wciąż jest drażony w literaturze o twórczości samego Elliota i, w generalnym planie, na takim stwierdzeniu można tu poprzestać.

Na tak rozległym tle ten, bliski pospolitości zabieg, jawi się u autora *Coctail Party* jako decyzja o osobliwej wadze, i w dodatku decyzja nie odbiegająca daleko, gdy o istotę idzie, od sięgnięcia po średniowieczne moralitety przy tworzeniu *Morderstwa w katedrze*. W tym ostatnim przypadku gest „pożyczania” tłumaczony mógł być samym tematem. Wątek jednej określonej tragedii antycznej w *Family Reunion* nie da się wyjaśnić już tak prosto. Do wytłumaczenia jego tam obecności nie dostarczają także poważniejszych argumentów „arystofanejskie” motywy wczesnej, paradramatycznej kompozycji, jaką był *Sweeney Agonistes*. Być może „religijny” dramat o biskupie Canterbury, i sukces tego dramatu, jak wspomniano, przyczyniły się do urzeczywistnienia idei czy planu, dawniej już drażącego umysł Eliota. Plan ów był trudny: wymagał nieomal skoku w niebezpieczne i nie doświadczane. Lecz temu planowi wtórowała myśl nękająca największych artystów i filozofów współczesnych, docierająca do nich na różne sposoby i w różny, najczęściej bez wyraźnych wzajemnych zależności, sposób formułowana. Ta myśl, którą można wyrazić najogólniej w dwu płaszczyznach doświadczania jakiegoś kryzysu, dotyczyła religii (albo wprost wiary) oraz filozofii pojmowanej jako ontologia (ze zmiennymi dookreśleniami: „fundamentalna”, „archaiczna”, etc.), w opozycji do widzenia jej niemal wyłącznie jako teorii poznania, w dodatku formowanej na wzór przyrodoznawstwa i nauk ścisłych.

Strumień niepokoju, wywołanego takim stanem rzeczy, rozpoznanie samego tego stanu, jako sprzecznego z naturą i istotą sztuki, przyznanie sztuce poznawczych funkcji, zasadniczo jednak odmiennych od naukowo zorientowanej filozoficznej epistemologii – wszystko to, jako rzecz uświadomiona i rzecz zadana sztuce do przezwyciężenia, pojawiło się chyba po raz pierwszy w naszym stuleciu u Rilkego. I, co znamienne, jego poezja stała się przedmiotem dyskusji na obszarze filozofii (tu przede wszystkim rozprawa Heideggera *Wozu Dichter?*), jak i teologii (monografia *Elegii* pióra Romano Guardiniego), w obu przypadkach reprezentujących orientację nową, to znaczy antysejcentyczną, egzystencjalną. Niezależnie od tego, czy będziemy, czy nie będziemy zgadzać się z dwiema wspomnianymi interpretacjami tego dzieła, w obu jest Rilke traktowany jako myśliciel, i w obu sztuka – jako miejsce odświeżania (lub odświeżania s i ę) prawdy. Założenie drugie stanowiło wyzwanie rzucone estetyce z tych samych pozycji, z jakich próby odbudowywania „filozofii właściwej”, czyli ontologii, zwracały się przeciwko totalnej, od czasów Kartezjusza i Kanta, wyłączności pytania „jak”, a nie „co” poznajemy, a razem z tym przeciwko przecenianiu czy wyłączności „podmiotowego filtra” w poznaniu wszelkim, a więc i artystycznym również. Z innej strony dobiegał głos Claudela, domagającego się „katolickości” od artystycznego dzieła, „katolickości” branej przede wszystkim etymologicznie, pierwotnie, tzn. powszechności, a razem z tym rzucającego postulat realizmu, rozumianego, rzecz jasna, inaczej aniżeli rozumiano to słowo w wieku poprzednim, a kręgu pozytywizmu zwłaszcza. Tutaj także miał to być „realizm totalny”, ontologiczny tak, jak – z zachowaniem wszelkich prawideł tego zestawienia – ontologia Heideggera miała być „fundamentalna”. Chociaż od niedawna dopiero te rzadko słyszalne, rozproszone głosy jesteśmy w stanie połączyć w jeden szereg czy chór, chór stopniowo wzrastający w liczbę, dziś nie może już ulegać wątpliwości, że na marginesach głośniejszych mód awangardowych, że poza tendencjami i manifestami budującymi nasz obraz sztuki współczesnej, istniało dążenie w zasadzie sprzeczne z nimi, dążenie które, zwłaszcza po *Wahrheit und Methode* Gadamera, nazwać by wypadało antyestetycznym: dążenie stojące w opozycji do sztuki „wyzwolonej”, wyzbytej reguł innych niż dyktowane przez podmiot tworzący, a zatem czyniącej z wszystkiego, co leży poza granicami tego podmiotu, zbiór „przedmiotów” poddanych mu bezwzględnie i wydanych na łup jego manipulacji. Rzeczona tendencja dostrzegała jako niebezpieczeństwo, zdradę wobec rzeczywistości myślanej najszerzej, zamykanie po ludzku urządzonego świata przed „resztą świata”, i kreowanie we wnętrzu ograniczonego świata ludzkiego enklawy dla kantowskiego „geniusza”, i jego romantycznych potomków, którzy zapominali już nawet o podnoszonym przez Kanta związku czy zależności geniusza z prawami natury, prawami rządzącymi zewnętrznym wobec człowieka światem.

Wbrew „estetycznej”, „aletheiczna” perspektywa tworzenia – tworzenia pojmowanego jako docieranie do prawdy nie dostępnej w poznaniu naukowym – nie umieszczała w swych programach hasła realizmu. Byłoby to zbyt wieloznaczne. Słowo było nadużyte i skompromitowane, zawężone nadto do oglądu zmysłowej rzeczywistości czy jej „strony”. A jeśli, dla przykładu, wobec neoplastycznych kompozycji Mondriana powoływano się na „realizm” jakiegoś, znów – na przykład – „platońskiego” typu, dokonywano na rzeczywistości innego cięcia, redukowano jej całość w inny sposób: przez odchodzenie, odwrotnie, od wszelkiej dosłowności tego, co zmysłowe, co w widzeniu potocznym bezpośrednio dane, i dane powszechnie. Realizm „niewidzialnego” miał wejść w miejsce „naśladowania zmysłowej strony rzeczy”. I tu, i tam, trwał nakaz mimetyzmu, zawsze częściowego, zawsze oddzielonego jakimś murem od rozumienia pełni świata, i zawsze pozostającego w konflikcie z ogarnianiem poznawczym całości. Mimetyzm bowiem, powiedzmy na marginesie, zakładał bezmyślność i bierność poznawczą, a jedyne nań antidotum dostrzegano w arbitralnej deformacji zmysłowej, zwłaszcza, warstwy rzeczy, której to deformacji swoboda traktowana była jako ostateczny wyraz treści podmiotowych i równocześnie rzekomej wolności artysty, wolności tworzenia. Środków zaś czy wzorów deformacji dostarczała artystyczna tradycja. Bo nawet tam (może szczególnie tam), gdzie z nią otwarcie zrywano, działała ona z ukrycia. Jej nie ujarzmione siły podsuwały rozwiązania, w których dopatrywano się najbardziej rewolucyjnego nowatorstwa – to zaś, gdy w swym pochodzeniu, w swej jednak od dziedzictwa zależności wykryte, tworzyło mity prekursorów.

Mity owe – muszę powtórzyć to, o czym niejednokrotnie pisałem – dowodziły i dowodzą tylko jednego: uwięzienia sztuki (nie tylko nowoczesnej lecz i nowożytnej w znacznym stopniu) w sztuce, a przynajmniej w świecie ludzkich wytworów, o których trudno orzec, by były szczególnie atrakcyjnym i jakiejś tajemnicą dotyczącym przedmiotem poznania. Ograniczenie tego ostatniego do człowieka i tego, co stanowi rezultat jego czynności, zdaje się być skutkiem wspomnianego już filozoficznego minimalizmu, przekształcenia filozofii całej w epistemologię (z wyjątkami czynionymi dla etyki lub estetyki, a więc znów dla dziedzin zamkniętych dla oglądu wszystkiego co nie-człowiecze).

Nie dopuszczanie do głosu ontologicznych pytań we współczesnym świecie przypomina lęk przed wyjściem z miasta: za miasto wyjeżdża się samochodem, lub innymi, skonstruowanymi przez nas środkami lokomocji. To porównanie mówi, że lęk przed pytaniami fundamentalnymi jest, w znacznej bez wątpienia mierze, jednym z objawów rozwoju cywilizacji, skutkiem pozornego bezpieczeństwa i komfortu, jaki ona daje. Świat na zewnątrz jest coraz mniej znany, coraz bardziej wrogi. I choć nieustannie dręczą nas „cywilizacyjne” lęki, to co tajemnicze „na zewnątrz” odczuwamy z większą siłą jako zagrożenie.

Odczuwamy jako zagrożenie autentyczniejsze, i staramy się wszelkimi środkami odsunąć je. Lęk, wywołany myślą o wyjściu z miasta w nie opanowane do końca przez człowieka rejony, podobny jest lękowi lub niechęci do wejścia do kościoła (jeśli traktujemy go jako kościół, a nie odmianę muzeum). Unikamy miejsc, które zmuszają do pytań, na jakie odpowiadać trudno, zmuszają do refleksji niewygodnych, przenoszą nas w strefę ciszy, gdzie nie umiemy się zachować.

Nauka przyzwyczają nas do stawiania tylko takich kwestii, które da się rozwiązać – jeśli nawet nie od razu, to na pewno (jak utrzymujemy) kiedyś, w przyszłości. Nawykliśmy do poznawania tego tylko, co poznawalne, a w sztuce to właśnie najmniej się liczy, jeśli liczy się w ogóle. Jeżeli zatem następuje odwrót od estetycznego traktowania twórczości artystycznej i poznawcze jej pojmowanie, naruszone zostają nasze najpotoczniejsze nawyki i nasz, z gruntu laicki, „obraz świata”. Obraz gwarantujący względnie bezpieczne miejsce podmiotowi, który wciąż dbając o zachowanie owego bezpieczeństwa, kreuje i traktuje „obiekty” wedle ograniczonej miary swoich zdolności poznawczych. Wyrastające z „naukowego światopoglądu” (czy „światopoglądu”) i nim zdominowane myślenie, a dalej – cała nasza kultura, stanowi symptom cywilizacyjnych nawyków, konsumpcyjnych wygód, których pozbawieni, poza które wyrzucani niekiedy przypadłością „życia” (pojmowanego biologicznie lub psychologicznie, jak każą nam dziedziny tak nazywanych naukowych dyscyplin), popadamy w stan frustracji, i w dziedzinie naukowych odkryć szukamy ratunku. „Obwód bezpieczeństwa” jest zamknięty. Jeśli wychodzimy poza to, z pozorną śmiałością, nie pozbawioną masochistycznych akcentów, budujemy katastroficzne projekty i prognozy. Ale i one noszą znamiona „wentyli bezpieczeństwa”, podobnie jak moda na horror w massmediach: karykaturalna postać estetycznego przeżycia „wzniosłości”, gdzie odczuciu grozy towarzyszy dystans i pewność obcowania z czystą fikcją. Naukowe podstawy europejskiej kultury wytworzyły ogromną aparaturę, gwarantującą życie bezrefleksyjne, niekontemplacyjne życie „na ślepo”, z zamkniętymi oczami, bez zagadek, bez pytań o ostateczne. I z wszystkim tym razem, nieustannie nasze życie upływa jednak w lęku, żeby nie zobaczyć. Nie zobaczyć czego? Tego nawet nie nazywamy.

Ucieczka od ontologii jest wyrazem strachu. Strachu, który głuszemy racjonalizowaniem wszystkiego. Na takim też fundamencie wznosi się nasza koncepcja realizmu w sztuce. Zauważmy: od chwili zdecydowanego nazwania tego kierunku, koncepcja zawsze bliższa przyrodoznawstwu, socjologii, polityce, zawsze zależna od tej lub innej naukowej dziedziny – nigdy nie podsuwająca myśli o „skoku” w niewytłumaczalne. Nigdy nie zwracająca się ku rzeczywistości takiej, jaką naprawdę jest. Boimy się świata, i na miarę naszych lęków tworzymy teorię poznania. I nawet wtedy, kiedy sztuce przypisujemy poznawcze funkcje, chcemy te funkcje przykroić do ograniczonych ram poznawalnego. Było tylko nie odsłonić do końca naszej skończoności, którą w swej istocie sztuka, tak jak w swej istocie religia, ma właśnie odsłaniać.

Jak jest z religijnością – zapytajmy jeszcze – w tej naszej, na nauce opartej prawie totalnie, świadomości? Jak jest z religijnością, by nie powiedzieć brutalnie: wiarą, w kulturze uformowanej przez naukę, do której należy też bezwzględnie teologia? Religia stanowi już od wieków domenę administracyjnych manipulacji (by się ograniczyć do jednego przykładu: problem Kościoła a państwo), dziedzinę naukowych dociekań (wspomniana teologia), i sferę uświęcających rozmaite (także zgoła niereligijne, a dajmy na to, narodowe) tradycje lub tradycyjne zachowania, przekonania czy puste gesty. W takim obszarze, autentyczne religijne doznania wegetują w swoistym „otorbieniu” na jego marginesie. Już późne europejskie średniowiecze dostarcza dowodów potwierdzających ten stan.

Ktoś powie, że podobnie bywa w kulturach, które do dzisiaj zachowały swe religijne korzenie, nie dając się zwieść postępowi naukowo-cywilizacyjnemu. Może. Mimo to, różnice kultur wyrosłych z hinduizmu, islamu, buddyzmu zwłaszcza, i innych, mniej rozległych terytorialnie systemów religijnych i wierzeń Wschodu, plemion afrykańskich, amerykańskich czy australijskich – różnice między nimi a kulturą Zachodu, wyrosłą z – i odchodzącą od chrześcijaństwa, są znaczne. W nich, przeważnie, warstwa działań pragmatycznych, wchłaniająca cywilizacyjne odkrycia naszej kultury, stanowi coś powierzchownego, akcydentalnego, nie decyduje o istocie głębokich zachowań, a ogranicza się do instrumentalnego obszaru praktyczności. Oczywiście dzisiaj jesteśmy świadkami gwałtownej erozji religijnych postaw i w tych „enklawach”, jak je nazywamy, w naszym europocentryzmie zapominając, że te kultury rozpościerają się na obszarach większych od „naszego” świata. Ale tam, gdzie wciąż jeszcze mówić możemy o zasadniczej religijności kultur, gdzie naukowy obraz świata sytuuje się na marginesach, a nie w podstawach, obserwujemy coś, co nazwane aktywnością religijną „poglądu na świat”, ujawnia naszej kultury religijną bierność.

Thomas Merton, referując w *Dzienniku azjatyckim* swoje rozmowy z Dalajlamą, pisze, że został zapytany, czy chrześcijańscy mnisi, składając zakonne śluby, przyrzekają, że będą dążyć do osiągnięcia stanu mistycznego. Merton jest zaskoczony tym pytaniem i odpowiada, że nie. A Dalajlama mówi: „A powinni”. W rozmowie tej, w której nasza „strona” reprezentowana jest przez jednego z największych przedstawicieli współczesnej chrześcijańskiej duchowości, ujawnia się cała ogromna, chciałoby się powiedzieć wręcz: przepaść między laicką kulturą Zachodu, a już nie religijną tylko lecz wręcz monastyczną kulturą

buddyjskiego Tybetu. Najprościej dałoby się to zinterpretować tak: łaska mistycznego przeżycia, absolutnej unii z Absolutem, jest pojmowana w lamaizmie jako rezultat usilnej duchowej (i cielesnej) pracy. W chrześcijaństwie — jako dar, który jest udzielany niejako niezależnie od „podmiotu”, dar, na który się czeka. A w czekaniu tym kryje się zawsze jakaś doza bierności. Ową postawę, która zawiera nie tylko żywioł pracy, lecz i walki, postawę wpisaną w tybetańskie reguły monastyczne (by się tu do nich tylko ograniczyć), odnajdujemy w „archaicznej epoce” naszej religii także, chociaż jej świadectwa mają dla współczesnego chrześcijanina już niemal posmak mitu. „Nie puszczę cię, aż mi nie będziesz błogosławił!” — mówi Jakub walczący z Aniołem. Młody książę Gautama siada pod drzewem *bodhi* i przyrzeka sobie, że nie poruszy się, nie wstanie, póki nie dozna Oświecenia.

Ciągle pokusy i próby, by jakoś obłaskawić, wytłumaczyć w naukowym trybie fenomen mistycznego przeżycia, są świadectwem, z pewnością bardzo uderzającym, kryzysu religii w naszym obszarze kulturowym, a nierzadko i słabości wiary w przypadkach indywidualnych. Są symptomem, mówiąc inaczej, religijnego niezdecydowania, cechującym nawet religijną postawę Europejczyka. Rzeczony fenomen usiłujemy tłumaczyć na gruncie psychologii i niekiedy psychiatrii. Myli się go łatwo, lub utożsamia, z objawami wywoływanymi czysto fizjologicznym działaniem środków narkotycznych, na przykład. Szerzy się popularność powierzchownie zazwyczaj rozumianej i praktykowanej jogi. I sztucznie wytwarzane stany rozmaitego typu „katalepsji” próbuje się identyfikować z „mystyką”. Te pozorne praktyki „religiopodobne” funkcjonują na tej samej zasadzie, na jakiej funkcjonuje u nas masowo produkowana pozorna sztuka. Zjawiska „parareligijne” są odpowiednikami „paraartystycznych” — sfery spychane w naszej kulturze na margines przez naukę przede wszystkim, wracają do „centrum” pod postacią fantomów pozbawionych korzeni, sensu, autentyczności.

Cały ten splot nieporozumień i fałszu jawi się z osobiwą ostrością wówczas, gdy się staje treścią, gdy jest atakowany otwarcie przez sztukę — by o niej jedynie tu teraz mówić. W roku 1928 Eliot napisał zdania, które — czego wówczas może sam nie przewidywał — brzmią dziś dla nas jak manifest późniejszej jego twórczości dramaturgicznej: „Jeżeli w jakimś momencie istnieje określony zespół wierzeń i praktyk religijnych, dramat może i powinien dążyć w kierunku realizmu — powiedziałem d a ż y ć w k i e r u Ń k u — a nie dotrzeć doń. Im bardziej określone są w danym społeczeństwie zasady religijne i moralne, tym swobodniej może dramat rozwijać się ku temu, co dzisiaj nazywamy fotografią. Im bardziej płynne i chaotyczne są przeświadczenia religijne i moralne, tym bardziej obrzędowa winna być forma dramatu. W ten sposób w każdym okresie uzyskamy stałą współzależność między dramatem a religią.”<sup>1</sup>

Byłoby, moim zdaniem, opaczne uznawanie za wypełnienie tego „programu” takich jawnie religijnych (w planie tematycznym) scenicznych prób, jak *The Rock* i *Murder in the Cathedral*. Nie czegoś odsłoniętego w swym „realizmie” lub w swej „liturgiczności” każą się spodziewać owe postulatory, lecz utajenia, zatopienia gdzieś głęboko pod powierzchnią jednego zarówno, jak drugiego. Program ten, że tak to nazwiemy, w czterech głównych dramatach, od *Zjazdu rodzinnego* poczynając, urzeczywistnia się w formie niejako modyfikującej przytoczony postulat. Oceniając bez wątpienia krytycznie współczesną sytuację religii i religijnych zachowań, poeta łączy „realistyczny” wektor swoich sztuk z „liturgicznością”, przy czym realistyczna tendencja wyraża się, poza wszystkim innym, w zerwaniu z wszelką historycznością, koturnem i kostiumem, i w umieszczaniu akcji w sytuacjach zwyczajnych i dzisiejszych. Ten sposób przywoływania czy kontynuowania na scenie tego, co tuż poza sceną dane niemal tak samo, ma w sobie nieobliczalny ładunek wyrazu i możliwości dramaturgicznych, ponieważ pozoruje zwykłość po to, by gwałtownie odkrywać nie-zwykłość. „Realizm” Eliota polega na odzieraniu z pozorów, a nie na naśladowaniu tego, co potocznie za „rzeczywiste” zwykło się przyjmować. Rzeczywistość jest inna, jest czymś innym niż to, za co ją mamy w bezrefleksyjnym, pozbawionym wiary i wszelkich religijnych odniesień i gestów życiu, mówi. Rzeczywistością jest to, co powala nas i obnaża do końca — jest to sfera winy, grzechu i przebaczenia, potępienia i odkupienia, pełni duchowego życia i łaski, nawet łaski śmierci. Wobec tak „realistycznego” obrazu, nasz codzienny, pragmatyczny i zmysłowy tylko obraz świata okazuje się pusty.<sup>2</sup> Przechodzenie z owej pustki ku pełni, uświadamianie sobie istnienia rzeczywistości pełnej, to główny temat tych dramatów i dramat ich bohaterów. W tę stronę wszystko tutaj z m i e r z a. Tylko zmierza, jak pisał Eliot. Bo nie sposób dotrzeć do kresu tej drogi, ani — tym bardziej może — pokazać jednoznacznie celu tak pojętego i przybliżanego tylko w zarysach. To z pewnością już nie sprawa artysty i jego dzieła, który jest w stanie wyłącznie wskazać kierunek.

Jeśli poeta mówi — z drugiej strony — że dramat winien zmierzać w kierunku liturgii, nasze romantyczne nawyki w myśleniu o sztuce mogą tu automatycznie przywoływać figurę artysty-kapłana czy wieszczą. Ale na pewno nie o to chodzi. Liturgia znaczy publiczne formy kultu — Eliot chce osiągnąć w teatrze pewną powszechność, przeżycie zbiorowe „czegoś”. Może to powszechność ta sama, co „katolickość” ukazywania rzeczywistości totalnej, postulowana przez Claudela. Obaj pisarze domagali się zatem twórczości wyrastającej z religijnego gruntu, i w obu wypadkach byłaby to sztuka w jakiś sposób prowadząca ku wspólnocie przeżywania podobnego do (albo, skromniej, tylko czerpiącego wzór z) modlitwy zbiorowej.

Po drugie, nadaniu dramatowi liturgicznego wymiaru, umieszczeniu go w perspektywie liturgii, służy u Eliota parafraza tragedii antycznej. Ten stale obecny w czterech ostatnich sztukach wzór, ulega coraz silniejszemu „uwewnętrznieniu”. W *Zjeździe rodzinnym* mamy niemal dosłowne powtórzenia z Ajschylosa (Furie i chór); w *Coctail Party* jedynie ślad chóru (w finale drugiego aktu), zatarcie głównej, tragicznej osi dramatu w ciągle powracających sytuacjach komediowych, osobliwe „rozdwójenie” bohaterki Eurypidesa (Alcesta-Lawinia i Alcesta-Celia), której przez to nieledwie nie można rozpoznać tak, jak w *Zjeździe* Amy jest oczywiście Klytajmestrą, a Harry Orestesem. Wreszcie *The Elder Statesman*, powtarzając rysy dwu postaci Sofoklesa (Lord Claverton – Edyp, i Monika – Antygona), sięga jedynie do najgłębszej warstwy *Edypa w Kolonos*: motywu odkupienia i „dobrej śmierci”. Niemniej wciąż trwający dialog z liturgicznym, w najmocniejszym sensie, greckim teatrem Wielkich Dionizjów wieku piątego, sytuuje wszystkie te sztuki Eliota w perspektywie obrzędu. Wciąż niejako je prześwietlający duch rytuału, każe myśleć – w momentach najbanalniejszych – o religijnym rodowodzie i religijnym przesłaniu tych dzieł. A rosnąca swoboda w korzystaniu z antycznych wzorów świadczy o coraz pewniejszym operowaniu przez Eliota własnym modelem „liturgiczności”. Z nią się także wiąże, liturgiczność tę umacnia, poetycka forma dialogu. Biały, o nierównych miarach wiersz jest nieustannie obecny, i ma być niemal niezauważalny. Antagoniści mówią „niby-prozą”, ale pulsowanie – jednak wierszowanej – mowy sprawia, że każda kwestia jest „napięta” w samym swym brzmieniu; leży niejako na napiętej cięciwie. Wyłania się z samego tego napięcia i gdy wygasa, nie powraca już nigdy do codziennej mowy. Jest w tym echo i Greków, i teatru elżbietańskiego, ale oba źródła są nieustannie znowu przewalczane i jedynie markują mocne tło dla uchwytynych dopiero jakimś nowym zmysłem przeobrażeń języka. Tworząc swój teatr, Eliot pracuje bez przerwy nad samymi tymi środkami. I może na gruncie ich tworzenia toczy się jedna z zasadniczych batalii o liturgiczność zarazem i realizm.

Interesującą analizę tego daje, wspomniany już, E. Martin Browne, w książce *The Making of T. S. Eliot's Plays* (Cambridge 1969). Przygotowując premierę jakiejś sztuki, przy pierwszych czytaniach tekstu aktorzy muszą zwracać przede wszystkim uwagę na rytm wiersza. Opanowują akcenty, zazwyczaj ułożone tak, że – bez względu na miarę wersu samego – jeden pada przed średniówką, a dwa po niej. W dalszych etapach przestaje się zwracać na to uwagę i próbuje się mówić możliwie naturalnie. Ale akcenty pozostają „we krwi” aktorów: kolokwializm jest zarazem spontaniczny i podskórnie regulowany rytmizacją. Akcenty tej rytmizacji niejako automatycznie wyznaczają puls, tempo dialogu, wydobywają to, co ważne w danej kwestii. Dramat jest poetycki, choć niemal całkiem wyzbyty poetyckości w „normalnym” sensie i trybie: brak tu poetyckich figur, nie ma – prawie nigdy – narzucających się poetyckich obrazów. Dialog bywa nieledwie płaski w swej „prozaiczności”: coś z poezji mieści się w samej owej podstawie, w rytmizacji mowy, i spełnia się ostatecznie w większych sekwencjach akcji, w samej wreszcie treści dramatu, ogarnianej na końcu. Dopiero po zapadnięciu kurtyny budzimy się jakby z transu, ze świadomością, że cały czas byliśmy w rękach, pod władzą wielkiego poety. I że, jakkolwiek by nie były prozaiczne (z pozoru) sytuacje i dialogi, uczestniczyliśmy w obrzędzie.

Rytm wiersza, jako przynajmniej jeden z elementów, umożliwia pocie nagłe przejścia od sytuacji potocznych do patosu, od spraw najbanalniejszych, do najtrudniejszych filozoficznych sformułowań i pytań. W jednym przypadku, właśnie *Coctail Party*, podtytuł określa sztukę jako komedię. Jeżeli zapytamy naiwnie, o czym jest ta sztuka, i odpowiemy, że jej głównym tematem jest męczeństwo, droga do męczeństwa i powołanie do świętości, tamto określenie zabrzmi absurdalnie i niemal bluźnierczo. Lecz głębiej odkrywamy w tym podtytule nawiązanie do poematu Dantego, najbardziej oczywiście, i może jeszcze do późnych „komedii” Szekspira, gorzkich i ciemnych. Stąd wolno wnosić, że Eliot traktuje „komediowość” obrzędowo, jak Grecy. I ironicznie zarazem. Jego bohaterowie bywają śmieszni w swej małości i egocentryzmie. Ale w teatrze marionetek też się da wystawić tragedię. Jest, poza tym, taki, najstarszy rodzaj „komediowości”, który otwiera horyzonty tragizmu. Kiedy śmiech zostaje gwałtownie zdławiony, to co go dławi może ostrzej uderzać swą prawdą. Kontrast wzmacnia katartyczną siłę i poszczególnych sytuacji, i dramatu całego.

W kulminacyjnym momencie *Coctail Party*, pod koniec ostatniego aktu, gdy ton dialogu graniczący z farsą zostaje nagle zerwany wiadomością o śmierci Celii, pani domu, Lawinia Chamberlayne, zwraca się do jednego z gości, którym jest wielki psychiatra, Sir Henry Harcourt-Reilly:

LAWINIA

Sir Henry, jest coś, o czym chcę panu powiedzieć.  
Gdy Alex opowiadał, co się z Celią stało,  
Patrzyłam na twarz pana. Z jej wyrazu wyglądało na to,  
Że wcale nie poruszył pana sposób, w jaki umarła,  
Ani to, że umarła, bo nie chciała zostawić  
Paru konających tubylców.

REILLY

Któż wie, proszę pani,  
Jaką to różnicą było dla tamtych, którzy umierali,  
Albo kto zna ich stan umysłu w chwili śmierci?

LAWINIA

Jestem skłonna się zgodzić. Ale uderzyło mnie to,  
Że twarz pana nie pokazywała zdziwienia czy grozy  
Jaką śmiercią umarła. Nie wiem, czy pan znał ją.  
Podejrzewam, że znał pan. W każdym razie pan c o ś o n i e j wiedział.  
A jednak, pomyślałam, była w pana twarzy jak gdyby... satysfakcja!

REILLY

Widzę, proszę pani, że łatwo jest mnie przejrzeć,  
Albo też, że pani jest bardzo przenikliwa.

.....  
Kiedy po raz pierwszy spotkałem pannę Coplestone, w tym pokoju,  
Zobaczyłem za krzesłem jej stojący obraz,  
Obraz Celi, której twarz zdradzała zdziwienie  
W kilka minut po gwałtownej śmierci.  
Jeśli to zbyt naraża pani dobrą wiarę,  
Proszę tylko, by pani zechciała założyć to,  
Że nagle przeczucia, w umyśle niektórych,  
Mogą dążyć natychmiast do formy obrazu.  
Zdarza mi się to, czasem. Rzuciło się w oczy,  
Że tutaj jest kobieta skazana na śmierć.  
Że to jej przeznaczenie. I jednym pytaniem  
Było wtedy: jakiego rodzaju śmierć? Nie mogłem wiedzieć,  
Bo to do niej należał wybór drogi życia,  
By się zwrócić do śmierci, i, nie znając końca,  
Jednak wybrać kształt śmierci. Wiemy, co wybrała.  
Ja nie wiedziałem, że będzie umierać w ten sposób;  
O n a też nie. Więc wszystko, co tu mogłem zrobić,  
To wskazać jej na drogę do przygotowania.  
Droga ta, którą zechciała przyjąć, wiodła do tej śmierci.  
A jeżeli ta śmierć nie jest szczęśliwa, szczęśliwa jest która?<sup>3</sup>

Trzeba znać wizerunek Celi, zwłaszcza z pierwszego aktu, ażeby uzmysłwić sobie szok, jaki wywołuje na zebranych opowiadanie Alexa o jej śmierci. Wszyscy, którzy spotkali ją tu, przed dwoma laty, pamiętają piękną młodą dziewczynę, elegancką, wytworną, inteligentną *lionesse* salonów, w tym snobistycznego salonu Lawinii (z której mężem, w dodatku, łączy ją romans, romans zerwany w pierwszej części sztuki). Alex, pracujący w dyplomacji, wraca właśnie z jakiejś nie znanej wysepki na Wschodzie, gdzie dokonała się tragedia: Celia, wstąpiwszy do zakonu o bardzo surowej regule, pracowała tam jako siostra miłosierdzia w małej stacji misyjnej. Wybuchła zaraza, ochrzczeni tubylcy nie byli w stanie się bronić przed napaścią pogan. Celia, nie chcąc opuścić chorych, została ukrzyżowana koło mrowiska.

Oboje gospodarzy dręczy nadto poczucie winy. Lawinia, widząc Celię po raz ostatni, musiała żywić do niej nienawiść. Nie tyle z powodu zdrady męża, choć i to oczywiście nie było bez znaczenia, ile dlatego, że jej młody kochanek, Peter Quilpe, porzucił ją, bo zakochał się w Celi (bez wzajemności, o czym Lawinia nie wie). Edward Chamberlayne, z kolei, ma powody przypuszczać, że zwrot w życiu Celi był spowodowany jego postępowaniem: zerwanie związku było ostatecznie jego winą. Winą jego niezdecydowania, egoizmu, lęku przed kompromitacją, lęku przed utratą ustabilizowanego życia, jakie zapewniała mu Lawinia, z którą – jak mówił – wiązały go już tylko nawyki. Edward próbuje zatem znaleźć pocieszenie, usprawiedliwienie, ulgę, gdy pyta Sir Henry'ego:

Czy sądzi pan, że skoro taką śmierć wybrała,  
Nie cierpiała tak, jak cierpią zwykli ludzie?

REILLY

Nie sądzę tak, bynajmniej. Nie, odwrotnie raczej.  
Powiedziałbym: cierpiała to, co wszyscy byśmy cierpieli  
W lęku, bólu i wstręcie – we wszystkim tym naraz –  
W oporze ciała, by nie stać się r z e c z ą.  
Powiedziałbym: cierpiała bardziej, bo bardziej świadomie,  
Aniżeli ktokolwiek z nas. Zapłaciła najwyższą cenę  
Cierpieniem. Taka jest część planu.

„*That is part of the design*”. Reilly odśladania tutaj coś, co najciemniejsze, dla wielu przerażające może: jedną z możliwości zawartych w tym, co do głębi rzeczywiste. Dostatecznie jasno mówi się tu o tym, że to nie przeznaczenie. Kiedy Sir Henry’emu pojawia się wizerunek martwej Celii, pojawia mu się skutek wyboru, jakiego dobrowolnie dokona. Słowa „skazana na śmierć” i „przeznaczenie” padają wprawdzie, ale nie wolno ich pojmować deterministycznie. Wszystko jest w rękach Celii – a „wszystko” oznacza wybór drogi i wejście na nią. Wybiera się właśnie to, co Reilly określa słowem „*design*”: plan, wzór życia („wzór” nawet w znaczeniu „*pattern*”), zarys drogi, projekt wypełnienia życia jako zadania. Wszystko to się mieści w totalnym „planie” rzeczywistości, ale do jednostki należy wybór, wolny wybór jednego „planu”, jednego z wariantów możliwych. Zjawia się nawet sugestia, że wszystko to gdzieś się zbiega w jednym. Tę sugestię podsuwa Reilly, cytując – w opuszczonym wyżej fragmencie dialogu z Lawinią – jeden ustęp z *Prometeusza rozpętanego* Shelleya. Mówi to, by zebrani łatwiej zrozumieli wybór i śmierć Celii, mówi, by zarysować właśnie „plan” rzeczywistości im nie znany: zanim Babilon upadł w proch, wielki mag, Zoroaster, ujrzał zjawisko, jakiego nie oglądał żaden z ludzi. Napotkał przechadzający się po ogrodach swój własny obraz. I u Shelleya czytamy taki komentarz:

*For know there are two worlds of life and death:  
One that which thou beholdest; but the other  
Is underneath the grave, where do inhabit  
The shadows of all forms that think and live  
Till death unite them and they part no more!*

(Bo wiedz: dwa światy są życia i śmierci:  
Jeden ten, co oglądasz; ale drugi  
Jest pod mogiłą, kędy zamieszkują  
Cienie form wszystkich co myśli i żyje,  
Póki je śmierć jednoczy, by już nie rozdzielić!)

Dlatego na twarzy psychiatry może się zjawić cień satysfakcji, co dostrzega Lawinia: nie pomylił się, plan się spełnił, dwa obrazy Celii zespoliły się na trwałe w tej śmierci, do której on, pełen niepewności i lęku, nie wiedząc do końca dlaczego, pokazał jej drogę. Sir Henry jest Hermesem z *Alkestis*: prowadzi bohaterkę, która poświęca swoje życie, by ratować życie męża. Edward jest Admetem w *Cocktail Party*. Alcestą więc powinna być Lawinia. Tak się na początku wydaje: Lawinia odchodzi. Przypuszczamy, że odchodzi, by ocalić związek z mężem. Lecz okazuje się, że rzeczywistym motywem odejścia był raczej miłosny zawód: odkrycie uczucia Piotra do Celii. I zazdrość. Zazdrość podwójna. Lawinia chroni się w „sanatorium” Sir Henry’ego. I po dwu dniach wraca, sprowadzona przez Reilly’ego: wraca po to jedynie, by do końca ujawniły się wszystkie nieporozumienia, pozory jej małżeństwa z Edwardem, wreszcie jej zdrada, której on nie był świadomy. Ale jest i druga strona, jest i pozytywny skutek jej odejścia – Edward uświadamia sobie, że pragnie jej powrotu, że bez niej nie potrafi żyć. Przez to dochodzi do ostatecznego zerwania z Celią, która zarazem odkrywa całą powierzchowność i fałsz tego związku. Lecz miłość Celii była głębsza, niż miłość Lawinii. I to Celia gotowa jest do prawdziwego poświęcenia: odważa się zejść naprawdę do Hadesu, by odkupić swą winę i uratować ukochanego.

Tajemnicze „sanatorium” Sir Henry’ego to właśnie Hades z antycznej tragedii. Celia okazuje się Alcestą prawdziwą, i dopiero przed nią Sir Henry odśladania swą hermejską władzę, prowadząc ją do lub ściślej: wskazując drogę do „świata pod mogiłą”. Lawinia, „Alcesta pozorna”, była – jak się okazuje – tylko pozornie w sanatorium, albo w „sanatorium pozornym”. Kiedy, w akcie drugim, Edward domaga się, by Reilly go w jakimś sanatorium umieścił, głównym motywem tego żądania jest chęć ucieczki przed żoną, kłopotami życia, lęk przed własną słabością. Lawinia mówi do lekarza:

Sądzę, że pan go pošle do tego samego sanatorium,  
W którym mnie pan umieścił. Bardziej potrzebuje tego, niż ja.

REILLY  
Cieszy mnie, że pani doszła do tego, by tak widzieć sprawę –  
W tym momencie przynajmniej. Ale, proszę pani,  
Nigdy nie gościła pani w moim sanatorium.

LAWINIA  
Co pan przez to rozumie? Chciałam być wysłana  
I pan mnie tam umieścił. Jeśli to nie było sanatorium,  
To co?

REILLY  
Rodzaj hotelu. Ustronie  
Dla tych, co imaginują sobie, że trzeba im wytechnienia

Od codziennego życia. Wracają odświeżeni;  
A skoro mniemają, że to jest sanatorium,  
To zasadny powód, by ich do niego właśnie nie kierować.  
Ludzi, którym trzeba sanatorium mojego typu,  
Nie da się zwieść łatwo.

Rozmowa z Celią, która też — za namową przyjaciółki, Julii Shuttlethwaite — przychodzi na rozmowę do gabinetu Sir Henry'ego, przebiega w zgoła innym tonie. Z zakończenia sztuki wiemy, co decyduje o stosunku lekarza do „pacjentki”: irracjonalne przeczucie, jakiego Reilly doświadczył, widząc ją po raz pierwszy, i może jeszcze bardziej, jej stosunek do prawdy, i do samej siebie. Należy ona do tych, których „nie da się zwieść łatwo”.

Celia na początku przeprosza za to, że przyszła, i że zabiera Sir Henry'emu czas. Przyszła trochę zmuszona perswazją Julii, i przyszła doprowadzona do rozpacz. Ale czuje się doskonale, może prowadzić aktywne życie, może pracować, jeśli jest coś dla czego pracować warto. Nie ma urojeń, że ktoś ją prześladowa. Nie ma żadnych omamów: „Nie słyszę żadnych głosów” — mówi. Nie ma żadnych złudzeń, „z tym wyjątkiem, że świat, w którym żyję cały jest jak ułuda!”

CELIA

Cóż powiem? Że dwóch rzeczy nie mogę zrozumieć,

Co mógłby pan wziąć może za symptom choroby. Ale najpierw muszę powiedzieć panu,  
Że bym chciała bardzo, naprawdę myśleć, że to ze mną  
Dzieje się coś złego, bo jeśli nie jest tak, coś złego,  
Lub przynajmniej coś bardzo innego niż nam się to zdaje,  
Dzieje się z światem samym — i to znacznie bardziej przeraża!  
To byłoby okropne. Więc chcę raczej wierzyć,  
Że coś dzieje się ze mną, co się da naprawić.  
Zrobię wszystko, cokolwiek pan mi powie, żeby wrócić do normalności.

Reilly odpowiada na to, że trzeba przypadek poznać głębiej, nim się zdecyduje czym normalność jest. I pyta, jakie są te dwie rzeczy, o których Celia wspomniała. Pierwsza — odpowiada ona — to świadomość samotności. Nie chodzi o życiowy zawód, jakiego doznała, nie o rozwianie się jakichś złudzeń. To się zdarza wielu ludziom, i to bywa przewyżczane, lub z tym się jakoś żyje dalej.

Nie. Chodzi mi o to, że tamto zdarzenie mi uświadomiło,  
Że zawsze byłam sama. Że każdy jest zawsze sam.  
To nie, po prostu, koniec jakiegoś jednego stosunku,  
Ani nawet odkrycie proste, że nie istniał wcale —  
Lecz jakieś objawienie o moim stosunku  
Do k a ż d e g o. Czy wie pan —  
Już się nie wydaje, żeby było warto m ó w i ć do kogoś!

REILLY

A więc nie chce pani nikogo widzieć?

CELIA

Nie... nie chodzi o to, że ja chcę być sama,  
Ale że każdy jest sam — lub tak mi się zdaje.

Drugim symptomem jest poczucie grzechu. Reilly mówi, że to zupełnie do niej nie pasuje. Celia odpowiada, że i jej się to wydawało nienormalne. Ale nie ma ona na myśli grzechu w zwyczajnym potocznym znaczeniu „niemoralności”, braku zmysłu moralnego. „Nie dostrzegłam nigdy — mówi — żeby niemoralności towarzyszyło poczucie grzechu”.

To nie uczucie dotyczące czegoś, co bym kiedyś z r o b i ł a,  
I od czego mogłabym odejść, ani czegoś we mnie samej,  
Z czego bym się mogła oczyścić — lecz poczucie pustki, zaniedbania  
Kogoś lub czegoś, co poza mną. I czuję,  
Że to muszę o d p o k u t o w a ć — to właściwe słowo?

A jak teraz, pyta Reilly, widzi ona człowieka, z którym była związana? Jak błakające się po lesie dziecko, które bawiło się z wyimaginowanym towarzyszem, i które nagle odkrywa, że jest dzieckiem tylko, zagubionym w lesie, i chce wrócić do domu, mówi Celia.

REILLY

Współczucie może być już tropem,  
Który p a n i pomoże znaleźć wyjście z lasu.

CELIA

Lecz nawet jeśli sama znajdę wyjście z lasu,  
Pozostanę z pamięcią nie do utulenia,  
O skarbie, którego wchodząc do lasu szukałam,  
I nie znalazłam nigdy, którego nie było tam,  
I być może nie ma nigdzie? Więc jeżeli nigdzie.  
Czemu czuję się winna, że go nie znalazłam?

.....

Chwilami myślałam, że to uniesienie jest realne,  
Chociaż ci, co go doświadczają, mogą nie mieć realności żadnej.

.....

I jeśli wszystko to jest bez sensu, chcę być wyleczona  
Z nienasycenia czymś, czego nie mogę znaleźć,  
I ze wstydu, że nie znalazłam nigdy.  
Czy pan może mnie wyleczyć?

REILLY

Przypadek jest uleczałny.

Choć sposób kuracji musi być pani własnego wyboru:  
Ja za panią nie mogę tego zrobić. Jeżeli tego pani sobie życzy,  
Mogę pogodzić panią z ludzkim stanem,  
Ze stanem, do jakiego niektórzy, co zaszli tak daleko jak pani,  
Zdołali już powrócić. Ci mogą pamiętać  
Tę wizję, jaką mieli, ale już przestali żałować jej utraty,  
Broniąc się zwykłym biegiem spraw;  
Uczą się unikania przesadnych nadziei,  
Tolerują zarówno siebie, jak i drugih,  
Dając i biorąc, co w zwykłych działaniach  
Jest aby brać i dawać. Nie skarżą się;  
Ich zadowala ranek, który dzieli,  
I wieczór, co łączy ich znowu, przy ogniu,  
Przy banalnej rozmowie.  
Dwoje ludzi, co wiedzą, że jedno drugiego nie rozumie,  
Wychowujących dzieci, których nie pojmują,  
I które nie zrozumiały ich nigdy.

CELIA

To najlepsze życie?

REILLY

To dobre życie. Choć jak dobre, tego nie wie się,  
Póki nie dojdzie się do końca. Lecz nie będzie pani chciała niczego więcej,  
A to życie inne będzie tylko jak książka,  
Raz kiedyś przeczytana, i zgubiona. W obłąkanym  
Świecie gwałtu, głupoty, chciwości... to jest dobre życie.

CELIA

Wiem, powinnam być zdolna pogodzić się z nim,  
Jeśli jeszcze mogę je mieć. Jednak ono jest mi obojętne.  
Być może jest to jeden z objawów choroby,  
Lecz czuję, że byłby w tym rodzaj zaniechania –  
Nie, nawet nie zaniechania – bardziej może zdrady.  
Widzi pan, myślę, że ja rzeczywiście miałam wizję czegoś,  
Choć nie wiem, co to było. I nie chcę zapomnieć.  
Chcę z tym żyć. Mogłabym się obyć bez niczego,

Wszystko znieść, bylebym mogła się tym żywić.  
A poza tym, jak sędzę, byłoby naprawdę nieuczciwe  
Z mej strony, teraz, gdybym próbowała wiązać życie z k i m k o l w i e k !  
Nie mogłabym nikomu dać tego rodzaju miłości –  
Choćbym chciała – która należy do tamtego życia.  
Och, boję się, że to brzmi jakbym bredziła!  
Jakbym się chciała klócić z panem... ale,  
Jeżeli nie ma innej drogi... jestem pogrążona.

REILLY

Je s t inna droga, jeśli nie brak pani odwagi.  
Pierwszą mogłem opisać w zwyczajnych wyrazach,  
Bo pani wciąż ją widzi, tak jak i my wszyscy,  
Tak czy owak ilustrowaną życiem dookoła.  
Ta druga jest nieznana, więc wymaga wiary –  
Takiej wiary, co się dobywa z rozpacz.  
Tu miejsca przeznaczenia nie sposób opisać;  
Będzie pani wiedzieć bardzo mało, aż pani tam nie dotrze;  
Będzie pani wędrowała na ślepo. Lecz ta droga wiedzie do posiadania tego,  
Czego szukała pani w miejscu niewłaściwym.

CELIA

Brzmi w tym to, czego pragnę.

.....

Więc wybieram drugą.

REILLY

To przeraźliwa podróż.

CELIA

Ja się jej nie boję.

Cieszę się. Sądzę, pewno to samotna droga?

REILLY

Nie bardziej niż tamta. Tylko że ci, którzy tę drugą wybierają,  
Mogą zapominać o swojej samotności. A pani o swojej nie zapomni.  
Każda droga znaczy samotność – i wspólnotę.  
Obie omijają krańcowe spustoszenie,  
Jakie rodzi samotność w tym widmowym świecie  
Wyobraźni, pokrętnych wspomnień i pożądań.

CELIA

To jest to piekło, w którym właśnie byłam.

REILLY

To nie piekło,

Dopóki nie stanie się pani niezdolna do niczego innego.

Więc – czy teraz czuje się pani pewna?

CELIA

Chcę tej drogi drugiej.

Sir Henry mówi na to, że skieruje ją do sanatorium. Celia odczuwa głęboki zawód: słyszała już o tym. Niewiele to zmieniało w życiu jej znajomych, którzy tam byli. Wracali do dawnego życia, nie dostrzegało się w nich żadnych zmian. Ci nigdy w sanatorium nie byli, powtarza Reilly to, co już zdradził Lawinii. Prawdziwi pacjenci rzeczywistego sanatorium nie wracają. „To wygląda na więzienie” – mówi Celia. Miejsce musi być bardzo zatłoczone! Lekarz powiada, że to, że nie wracają, nie znaczy, że zostają tam: wybierają, nie są do niczego zmuszani, bardzo często prowadzą czynne życie w świecie. Wielu z nich, w sensie fizycznym, wraca. A w ogóle bardzo niewielu trafia do tego miejsca. W tych rzadkich przypadkach nie wchodzi w grę żadne honorarium.

CELIA

Wcale, zupełnie nie wiem, co ja robię.  
Ani dlaczego to robię. Nic innego zrobić się nie da:  
To jedyny powód.

REILLY

I to najlepszy powód.

CELIA

Ale wiem, że ja sama się zdecydowałam:  
To muszę wyznać panu.

.....

REILLY

Córko, idź w pokój.  
Pracuj usilnie na swoje zbawienie.

W chwilę później Reilly powie Julii, czekającej na wynik rozmowy w którymś z sąsiednich pokoi, że sam nie rozumie dlaczego wymówił te słowa do tej osoby. Ale wie, że ona zajdzie daleko.

JULIA

O tak, zajdzie daleko. I my wiemy dokąd ona idzie.  
Ale co nam wiadomo o przeraźliwości tej podróży?  
Ni mnie, ani tobie nie jest znany przebieg, w którym to co człowiecze  
Transhumanizacji ulega: cóż wiemy  
O tym rodzaju cierpień, przez jakie przejść muszą  
Na drodze oświecenia?

W ten sposób, w finale aktu drugiego, Sir Henry, Julia, a także Alex, zdejmują na chwilę maski, w których poruszają się w zwykłych sytuacjach, wśród innych ludzi. Są tymi, którzy z ukrycia czuwają nad ludzkimi losami, i tymi, co zarazem stanowią narzędzie potężniejszych sił. Istotnie są Stróżami (*Guardians*), za których — w scenie rozstania z Edwardem, w pierwszym akcie — Celia wznosi toast, mówiąc, że może nawet Julia jest Stróżem jej, Celi (angielskie „guardian”, podobnie jak polskie „stróż”, wywołuje skojarzenie z „guardian angel”). Intuicja, która okazuje się prawdziwa.

Cała rozmowa Sir Henry’ego z Celią, w niczym nie naruszająca reguł sytuacyjnego i psychologicznego „realizmu”, powoli granice potocznej rzeczywistości rozszerza. Można powiedzieć, że w dialogu tym rośnie napięcie i skala oglądania świata. Daje się tu przywołać znane porównanie naszego codziennego, pragmatycznego widzenia tego, co nas otacza, i widzenia nas samych razem z tym, do patrzenia na odwrócony dywan. Żyjemy w świecie bez „wzoru”. Patrzymy na świat tak, że wzoru nawet nie jesteśmy w stanie się domyśleć. Ograniczony do „rzeczy widzialnych” realizm zależy od takiego patrzenia.

Porównanie to można połączyć z opowieścią o dwu drogach, o dwóch sposobach życia. Wizja, przecucie dręczące Celię, pochodzi stąd, że nagle, przypadkiem ujrzała wzór, wycinek wzoru pod monotonnym, prawie bezbarwnym, pozornie chaotycznym splotem nici. Nie może i nie chce się wyrzec tamtego widoku. Chce ogarnąć całość. Musi odwrócić „dywan świata” na właściwą stronę, stronę — trzeba ją nazwać — rzeczywistość. „Jeśli w danym momencie jest żywy pewien zespół wierzeń i praktyk religijnych” — powtórzmy za Eliotem — dywan ten leży tak, że widać jego desenie. Nie sposób ich wprowadzić ogarnąć i „odczytać” do końca, do końca zgłębić ich znaczeń, ale wszystko jest dane człowiekowi wprost, bezpośrednio, i opis tej rzeczywistości zależy od danego mu sposobu ujmowania świata, ograniczany jest jego skończonością — wobec nieskończoności „wzoru” — naturą. Nieskończoność jest dana wprost jako taka, i jako taka jest, na ludzką miarę, odczytywana. Religijnie brany i przeżywany świat jest święty, a — w sztuce — realizm jest zarazem liturgią, wypada stwierdzić.

Cóż jednak, kiedy słabnie nurt wiary, kiedy — by znów powtórzyć cytaty — „płynniejsze i bardziej chaotyczne stają się wzorce religijne i moralne”? Wówczas, chciałoby się powiedzieć, liturgia musi torować drogę do rzeczywistości bezgranicznej, bo w tym momencie ta właśnie jej cecha znika nam z oczu. „Realizm” ulega zarazem ograniczeniu, ponieważ realizm to w gruncie rzeczy tylko funkcja, albo „przedłużenie” dostępnego nam sposobu postrzegania. By zatem wrócić na drogę tamtego „pierwotnego realizmu”, potrzeba liturgii, rozszerzającej nasze przeżywanie świata.

Sama dramaturgiczna technika Eliota, właśnie w *Cocktail Party*, zdaje się potwierdzać czy demonstrować tę tezę. Nie wyczuwamy żadnej sztuczności, żadnej nawet „różnicy materii” w tym, co nawet w potocznym, tradycyjnym znaczeniu określilibyśmy terminem „realizm”, a liturgicznością rodem z dramatu greckiego. Bo — dodajmy — w tym planie, w planie tworzenia przynajmniej, dla Eliota (by przytoczyć tu formułę Blake’a) „*All Religions are One*”: wszystkie religie są jedną. Ostra dychotomia „realizm-liturgia”,

zaznaczona, czy może pozornie dla nas się zaznaczająca w wypowiedzi poety z 1928 roku, zostaje więc złagodzona w praktyce. Bo nawet przecież w świecie religijnego i moralnego zamętu istnieją enklawy żywej wiary i religijnego życia o autentycznym napięciu. Dopóki istnieje rzeczywista, żywa liturgia, jest i miejsce na „obrzędowy realizm”, realizm prawdziwy.

Drugi akt *Coctail Party* kończy się jakby modlitwą, w której pobrzmiewa echo, rozłożonego na głosy, chóru z greckiej tragedii. Dziwi nas naturalność przejścia do tego od zwyczajnej rozmowy, przzerwanej wejściem pielęgniarki, która wnosi tacę z karafką i kieliszkami. „A teraz gotowi jesteśmy, by przystąpić do libacji” – mówi Reilly.

ALEX

Słowa za budowę domowego ogniska.

REILLY

Niech budują ognisko

Pod ochroną gwiazd.

ALEX

Niech postawią krzesło z obu jego stron.

JULIA

Oby istoty święte pilnie strzegły dachu,

I oby Luna sama miała wpływ na łożę.

ALEX

Słowa za tych, co wyruszają w podróż.

REILLY

Opiekunie wędrowców

Błogosław tę drogę.

ALEX

Miej ją w opiece na pustyni.

Miej ją w opiece na górach.

Miej ją w opiece w labiryncie

Miej na ruchomych piaskach.

JULIA

Ochroń ją od Głosów

Ochroń ją od Zjaw

Ochroń ją wśród zgiełku

Ochroń ją wśród ciszy.

Sir Henry Harcourt-Reilly, który w pierwszym akcie występuje jako Niezidentyfikowany Gość (Julia i Alex udają w salonie Chamberlayne'ów, że nie znają go), tutaj jawi się jako *Hermes Psychopompos*, „przewodnik dusz”. Kim jest w istocie? Na to pytanie nie ma odpowiedzi ostatecznej. Ostatecznie: kim jest każdy z nas?

Męcmierz, wrzesień '95

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> „Dialog o poezji dramatycznej”. Cyt. za: T. S. Eliot, *Szkice krytyczne*. Wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła Maria Niemojowska, Warszawa 1972, s. 263. Część tego fragmentu przytacza w swoim przekładzie, Michał Sprusiński w „Posłowiu” do: T. S. Eliot, *Wybór dramatów*, Kraków 1982, s. 350, oddając w przedostatnim zdaniu oryginał przez: „dramat powinien zmierzać w kierunku liturgii”. Stąd słowo „liturgia” w tytule obecnego eseju, choć przekład Niemojowskiej jest chyba wierniejszy.

<sup>2</sup> W *Dialogu...* mamy i takie zdanie: „Literatura nasza jest namiastką religii, podobnie jak sama religia” (s. 257, *op. cit.*). Stąd, zgodnie z założeniami danymi w cytacie poprzednim, dramat – z jednej strony – musi być p o e t y c k i: „Twierdzę, że dramat prozą jest jedynie blahym produktem ubocznym dramatu poetyckiego. W momencie wielkich napięć dusza ludzka dąży do wypowiedzenia się w wierszu. [...] dramat prozą skłania się do podkreślania tego, co przejściowe i powierzchowne; jeżeli chcemy dotrzeć do tego, co powszechne i trwałe, wolimy wypowiadać się w wierszu” (*tamże*, s. 259). I jeszcze jeden ważny ustęp: „[...] w ceremonii mszy znajduje dramat swój wyraz najpełniejszy [...], dramat wywodzi się z liturgii religijnej i nie wolno mu zbyt daleko od niej odejść” (s. 260).

<sup>3</sup> Cytaty z *Coctail Party*, w moim przekładzie, za drugim osobnym wydaniem sztuki: London 1958, Faber and Faber Ltd. (Wydanie pierwsze: London 1940).