

---

# Interpretacje

---

## Poszukiwanie pełni. David Jones i fragmenty pisma

---

Jacek Gutorow

---

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 6, s. 259–278

DOI: 10.18318/td.2020.6.15 | ORCID: 0000-0002-7053-7829

---

Po skończeniu rysowania dotykał papieru, wodził po nim ręką, jakby chciał go objąć. Zwykle nanosił jeszcze poprawki. Było w tym dużo miłości – on po prostu kochał rysowanie, które sprawiało mu niezwykłą przyjemność i w które wkładał swoje uczucia. Przenosił siebie na obraz. Był jego częścią. To się czuło.

Sarah Balme

1

Twórczość Davida Jonesa to fenomen osobny i prawie zupełnie zapoznany. W Wielkiej Brytanii nazwisko poety pojawia się czasami w kontekście rozważań dotyczących literackiego pokłosa I wojny światowej. Ale nawet tam dorobek poetycki autora *The Anathemata* jest w zasadzie nieobecny w dyskusjach nad genealogią, przebiegiem i dziedzictwem anglosaskiego modernizmu<sup>1</sup>. Można

---

**Jacek Gutorow**

– poeta, krytyk literacki, tłumacz z języka angielskiego. Ma na koncie siedem tomów poetyckich, siedem zbiorów krytycznoliterackich, pięć tomów przekładów poetyckich, a także kilkanaście opracowań książkowych. Członek rady programowej miesięcznika „Odra”, członek redakcji „Przeglądu Politycznego”, redaktor naczelny internetowego pisma „Explorations. A Journal of Literature and Language”. Wykłada literaturę brytyjską i amerykańską na Uniwersytecie Opolskim.

---

1 Podkreślają to wszyscy badacze życia i twórczości Jonesa, ostatnio Thomas Dilworth w znakomitej biografii, do której często będę się w niniejszym szkicu odwoływał: *David Jones: Engraver, Soldier, Pa-*

się zastanawiać nad przyczynami tej absencji. Jones był kiepskim ambasadorem własnej twórczości, porzucał rozpoczęte teksty, nie dotrzymywał żadnych terminów, odmawiał udziału w życiu literackim. Przede wszystkim jednak warto mieć na uwadze fakt, że jego książkowy debiut, poemat *In Parenthesis*, będący, trochę na przekór epickiej konwencji, migawkowym zapisem frontowych przeżyć szeregowego żołnierza (*alter ego* poety), ukazał się dopiero w 1937 roku, a zatem po opadnięciu pierwszej fali zainteresowania poezją modernistyczną. Wypada także zgodzić się z tymi krytykami i historykami literatury, którzy mają ten ambitny i pod wieloma względami intrygujący utwór za dzieło nierówne (nie w pełni przekonuje na przykład użycie poetyki impresjonistycznej, sporo fragmentów jest przegadanych i nieco nużących, chwilami drażni wyświechtany symbolizm). I choć poemat miał od początku wielu admiratorów, badacze i komentatorzy kojarzeni z nurtem New Criticism – a przecież to głównie za ich sprawą tworzył się kanon nowej, modernistycznej literatury – najwyraźniej zlekceważyli pojawienie się nowego głosu poetyckiego.

Zaznaczmy od razu, że mimo niewielkiego wpływu, jaki twórczość Jonesa wywarła na rozwój XX-wiecznej poezji angielskiej (poza granicami Wielkiej Brytanii pozostaje ona chyba zupełnie nieznaną), mamy do czynienia z dziełem w dużej mierze pionierskim. Jest to dobrze widoczne zwłaszcza dzisiaj, kiedy możemy spojrzeć na tę twórczość z dystansu prawie stu lat, prześledzić jej ewolucję i docenić nowatorskie jakości. Dotyczy to nie tylko utworów poetyckich, lecz również dorobku malarskiego – ten wymiar twórczości Jonesa został zresztą od razu dostrzeżony przez krytyków i komentatorów<sup>2</sup>.

---

*inter, Poet, Counterpoint*, Berkeley 2017 (o słabej obecności poety Dilworth pisze na s. xi-xii). Warto jednak dodać, że twórczość autora *In Parenthesis* była bardzo wysoko oceniana przez innych poetów – wymieńmy choćby W.B. Yeatsa, T.S. Eliota, W.H. Audena, Dylana Thomasa, Basila Buntinga, Geoffreya Hilla (który przyznał, że poemat *The Anathemata* miał zasadniczy wpływ na jego najważniejszą książkę *Mercian Hymns*) czy Seamusa Heaneya. Opinie tych i innych poetów przywołuje Dilworth w swojej biografii (zdanie Hilla przytoczone na s. 331). Z niej zaczerpnąłem także umieszczone w epigrafie słowa Sarah Balme (s. 305-306), z którą poeta przyjaźnił się w ostatnich latach swojego życia.

2 Na początku lat 20. Jones był znany chyba wyłącznie jako grafik i ilustrator, ale nawet później, po ukazaniu się *In Parenthesis* i *The Anathemata*, był uważany przez wielu krytyków za malarza, który przy okazji pisze wiersze. Jego najlepsze prace to wizyjne, halucynogenne interpretacje tekstów biblijnych i tematów mitologicznych opracowane w nader oryginalnej manierze czerpiącej po trosze z postimpresjonizmu i symbolizmu, po trosze zaś z dzieł Blake'a i Samuela Palmera, ulubionych malarzy Jonesa; odnajdziemy w nich też motywy wojenne, nawiązujące mniej lub bardziej bezpośrednio do świeżych wspomnień frontowych. O randze tego malar-

Usprawiedliwiona wydaje się teza, że w latach 20., które były w działalności artystycznej brytyjskiego twórcy okresem terminowania i poszukiwania własnego idiomu, Jones miał dość wyraźną świadomość tego, że bierze udział w budowaniu nowej estetyki modernistycznej. To właśnie wtedy zaczął pisać *In Parenthesis* (niech nie zmyli nas późniejsza data publikacji), wtedy też powstały pierwsze ważne dzieła malarskie. Decydujące znaczenie miało środowisko artystyczne, w jakim znalazł się poeta, związane z postacią Erica Gilla, brytyjskiego artysty rzeźbiarza<sup>3</sup>. Gill pozostawał pod wyraźnym wpływem XIX-wiecznych koncepcji organicystycznych, przede wszystkim Morrisowskich idei rękodzieła i quasi-religijnej, zamkniętej wspólnoty, w której praca miała się łączyć z twórczością artystyczną i działaniami kolektywnymi, a w dalszej kolejności prowadzić ku samorealizacji jednostki i grupy. W historii brytyjskich ruchów artystycznych pierwszej połowy XX wieku nie był to wprawdzie kontekst specjalnie znaczący, odegrał on jednak niebagatelną rolę w kształtowaniu poglądów i wrażliwości autora *In Parenthesis*.

Jones świetnie zdawał sobie sprawę z dokonującej się w okresie międzywojennym rewolucji estetycznej i kulturowej. Dał temu wyraz w przedmowie do *The Anathemata*, poematu opublikowanego po II wojnie światowej, ale wymyślonego wcześniej, pod koniec lat 30. W tym istotnym tekście nawiązuje on do idei tak zwanego Przełomu (*The Break*), który jego zdaniem nastąpił pod koniec lat 20. i na początku 30.: „często dyskutowaliśmy w gronie najbliższych przyjaciół nad czymś, czemu nadaliśmy miano Przełomu. Nie my odkryliśmy tak nazwane zjawisko; w różnych formach było ono dostrzegalne dla wielu osób od jakichś stu lat; obecnie jest, jak sądzę, oczywiste dla większości”<sup>4</sup>. Zdaniem Jonesa modernistyczne przesilenie wiązało się przede wszystkim

---

stwa niech świadczy fakt, że pod koniec lat 60. Kenneth Clark, jeden z bardziej wpływowych krytyków sztuki, nazwał Jonesa „najlepszym żyjącym malarzem brytyjskim” (T. Dilworth *David Jones*, s. 220; warto pamiętać, że Clark wypowiedział to zdanie w czasie, gdy tworzyli m.in. Francis Bacon, Lucian Freud i David Hockney). O graficznym i malarskim wymiarze twórczości Jonesa ciekawie pisze David Blamires w książce *David Jones. Artist and Writer*, Manchester University Press, Manchester 1971, s. 35-73.

3 O tej kontrowersyjnej postaci pisze Fiona MacCarthy w szeroko komentowanej biografii *Eric Gill*, Faber and Faber, London 1990.

4 D. Jones [Pod koniec lat dwudziestych...], przeł. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2001 nr 5-6, s. 109-115 (przytoczone słowa na s. 109). Jest to polski przekład wybranych fragmentów wstępu poprzedzającego *The Anathemata* (tekst oryginalny: D. Jones *Preface*, w: *The Anathemata*, Faber and Faber, London and Boston 1952, s. 9-43). W tym samym numerze „Literatury na Świecie” ukazały się także pierwsze polskie przekłady fragmentów samego poematu: D. Jones *Anathemata*, przeł. J. Gutorow, s. 97-108.

z przeformułowaniem roli znaku językowego w pogrążonej w kryzysie i coraz bardziej zeświecczonej cywilizacji Zachodu: „kiedy [...] rozmawialiśmy o Przełomie, to zawsze w odniesieniu do sposobu, w jaki dylemat ten [wynikający z konieczności porzucenia tradycyjnego języka sztuki – J.G.] przejawia się w sztuce, a także w religii, choć tylko do momentu, do którego religia posługuje się znakami tak jak sztuka”<sup>5</sup>. Stwierdzeniem tym poeta wpisywał się w główny nurt modernizmu, będącego przecież reakcją na ewidentne wyczerpanie się języka religijnego, który miał odtąd zostać zastąpiony językiem sztuki.

Warto przy tym zaznaczyć, że twórczość Jonesa nie podlegała wpływom francuskiego estetyzmu i dekadentyzmu dostrzegalnym choćby we wczesnej poezji Eliota i Stevensa (a chyba również Pounda). Pojawiająca się w *In Parenthesis* technika impresjonistyczna jest mimo wszystko powierzchowna i, jak się wydaje, posłużyła poecie wyłącznie jako chwyt literacki. O wiele ważniejszy jest obsesyjnie powracający w wypowiedziach Jonesa namysł nad istotą, rolą i miejscem znaku – językowego, artystycznego, nade wszystko jednak religijnego. Poeta podkreślał: „Przełom oznaczał przemianę świata sakramentu i znaku”<sup>6</sup>. Podążając śladem Eliota, prawdopodobnie najważniejszego poetyckiego mentora, Jones usiłował dać wyraz degeneracji współczesnej kultury i potrzebie odnowy języka poetyckiego, który jego zdaniem powinien zerwać z naiwnym mimetyzmem i przekształcić się w materialny korelat rzeczywistości. To jeden z centralnych motywów przedmowy do *The Anathemata*, a także nieco późniejszego ważnego eseju *Art and Sacrament* (Sztuka i sakrament, 1955). W tekście tym, będącym bodaj najpełniejszym wyrazem estetycznych poglądów Jonesa, sztuka definiowana jest jako działalność przede wszystkim znakotwórcza. Cechą konstytutywną istoty ludzkiej jest zdolność nadawania sensu przedmiotom, dzięki czemu ujawnia się ich wymiar symboliczny, a ściśle rzecz biorąc – Jones odwołuje się w tym miejscu do terminologii scholastycznej – sakramentalny. „Człowiek jest z natury rzeczy sakramentalistą (*sacramentalist*), a jego dzieła mają charakter sakramentalny”, podkreśla<sup>7</sup>.

Nie przeoczmy tego momentu. Wyznacza on punkt zwrotny nie tylko w poezji Jonesa, ale również w jego twórczości plastycznej i działalności

5 Tamże.

6 Tamże, s. 110.

7 D. Jones *Art and Sacrament*, w: *Epoch and Artist. Selected Writings*, ed. H. Grisewood, Faber and Faber, London 2017, s. 143-179 (przyczone słowa na s. 155).

krytycznej. Jak wspomnieliśmy, na początku lat 20. autor *In Parenthesis* przystał do wspólnoty artystycznej skupionej wokół Gilla i przez kilka lat towarzyszył rzeźbiarzowi i jego rodzinie najpierw w wiejskiej osadzie Ditchling (na południe od Londynu, niedaleko Brighton), a od 1924 roku w walijskim Capel-y-ffin<sup>8</sup>. Okres ten będzie wspominał przez całe życie jako czas formacji duchowej i rodzenia się dojrzałych poglądów na sztukę. Gill należał wtedy do kręgu brytyjskich neotomistów i był benedyktyńskim tercjarzem (świeckim zakonikiem). Sam Jones na początku lat 20., w dużej mierze pod wpływem Gilla, przeszedł na katolicyzm. To właśnie w Ditchling i Capel zetknął się z filozofią św. Tomasza – ukierunkowała ona jego myślenie o sztuce i świecie, odnalazł też w niej bliskie sobie intuicje na temat twórczości artystycznej. Warto pamiętać, że były to lata wpływów francuskiego neotomizmu, którego najważniejszymi rzecznikami byli Jacques Maritain i Etienne Gilson. Lektura wydanego w 1923 roku angielskiego przekładu książki Maritaina *Art et scolastique* okazała się dla poety ważnym wydarzeniem, przywoływanym później wielokrotnie w rozmowach i tekstach<sup>9</sup>. Kluczowe znaczenie miała dla niego idea sztuki powołującej do bytu przedmioty-znaki. Najistotniejsza w tym procesie była analogia do boskiego aktu stworzenia (aktu wieczystego, spełniającego się w Wiecznym Teraz, na przecięciu czasu i tego, co pozaczasowe<sup>10</sup>). Znak użyty w wierszu bądź na płótnie malarskim nie jest jedynie subiektywnym środkiem wyrazu, za pomocą którego przekazujemy sens. Jest analogonem aktu stworzenia i sakramentem, łączy bowiem wymiar materialny (widzialny, zmysłowy) z wymiarem duchowym (niewidzialnym, formalnym, kreacyjnym). Co ważne, znak działa, zanim jeszcze cokolwiek

- 
- 8 O tym okresie w twórczości Jonesa traktuje książka Jonathana Milesa *Try the Wilderness First. Eric Gill and David Jones at Capel-y-ffin*, Seren, Bridgend 2018. Trzeba pamiętać, że chodzi głównie o twórczość plastyczną Jonesa, który w bardziej zdecydowany sposób zwrócił się ku poezji dopiero w latach 30.
- 9 Chodzi o przekład Johna O'Connora zatytułowany *The Philosophy of Art*, wydany w niewielkim nakładzie przez założoną w Ditchling oficynę St. Dominic's Press. Nawiasem mówiąc, dwadzieścia lat później lektura książki Gilsona poświęconej myśli św. Tomasza (*The Spirit of Mediaeval Philosophy*, czyli *Duch filozofii średniowiecznej*; angielski przekład został opublikowany w 1936 roku) okazała się punktem zwrotnym w życiu Thomasa Mertona. On sam pisze o tym w swojej duchowej autobiografii *Siedmiopiętrowa góra*, przeł. M. Morstin Górska, Znak, Kraków 1972, s. 206-211.
- 10 Jak wiadomo, jest to jeden z podstawowych motywów *Czterech kwartetów* T.S. Eliota – zob. zwłaszcza piątą część *The Dry Salvages*, gdzie mowa jest o „punkcie przecięcia bezczasowego/Z czasem” („The point of intersection of the timeless/ With time”; T.S. Eliot *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber, London 1963, s. 212).

znaczy, a o jego istocie decyduje materialna istotowość i ontologiczna nieopowtarzalność (*haecceitas* scholastyków), nie zaś – czy też nie tylko – intencja twórcy. Przez samo swoje zaistnienie znak staje się uobeczeniem Logosu.

W pionierskim studium poświęconym *The Anathemata* Neil Corcoran wskazuje na inną ważną dla poety książkę: *Mysterium Fidei* Maurice'a de la Taille'a<sup>11</sup>. Autor, francuski teolog i filozof religii, opisuje w niej sakrament jako symbol urzeczywistniający się w akcie eucharystycznym pod postacią *signum efficax*, znaku działającego. Dla czytelników Jonesa rozważania de la Taille'a mogą być pomocne z dwóch powodów. Zauważmy najpierw, że źródłem sakramentalnego charakteru znaku jest dla francuskiego filozofa eucharystyczny wymiar mszy świętej, stanowiącej uobeczenie misterium paschalnego (tajemnicy śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, a także późniejszego zesłania Ducha Świętego). Otóż właśnie symbolika eucharystyczna jest jednym z podstawowych elementów referencyjnych w dojrzałej poezji Jonesa – chodzi przede wszystkim o poemat *The Anathemata*, stanowiący na poziomie strukturalnym i tematycznym odwzorowanie katolickiej mszy świętej. Po drugie, podkreślana przez de la Taille'a idea uwewnętrznionego działania znaku przekłada się w twórczości Jonesa na modernistyczny imperatyw poezji świadomie utrudnionej, wymagającej aktywnego współdziałania odbiorcy, który dopiero przez uważną lekturę może urzeczywistnić sens utworu, kojarząc i wiążąc ze sobą oderwane fragmenty, deszyfrując aluzje, dopowiadając (dopisując, współsygnując) ukryte znaczenia dzieła.

Co ciekawe, na próżno szukalibyśmy u Jonesa fragmentów, które wskazywałyby na fascynację teologią negatywną (trop Eliotowski) bądź neoplatońską mistyką światła (trop Poundowski). W jego tekstach odnajdziemy za to mocne przekonanie o konieczności językowej reaktywacji nowej poezji i odnalezienia dla niej nowego miejsca na mapie współczesnej kultury. Podobnie jak inni moderniści Jones zaczyna od ponurej diagnozy nowoczesności: żyjemy w epoce wyczerpania się dotychczasowych narracji, w epoce duchowego, a więc i egzystencjalnego kryzysu, w czasie należącym do „ostatniego człowieka” (Nietzscheański *letzter Mensch*), w świecie, który uległ rozpadowi i musi zostać złożony na nowo. W cytowanym już wstępie do *The Anathemata* zostało to wyrażone w sposób następujący: „jako społeczeństwo

11 N. Corcoran *The Song of Deeds. A Study of „The Anathemata” of David Jones*, University of Wales Press, Cardiff 1982, s. 9–10. Jak informuje Corcoran, Jones przeczytał angielski przekład książki de la Taille'a w 1934 roku, wcześniej poznał jednak książkę Martina C. D'Arcy'ego *The Mass and the Redemption* (1926), opierającą się na argumentach francuskiego autora.

jestemy dzisiaj oddaleni od tych etapów kultury, w których poeta był jawnie i z zawodu kustoszem, pamięcią, wcieleniem i głosem mitu etc. w pewnej zamkniętej wspólnotcie, w pewnym plemieniu, narodzie, szczepie, kulcie<sup>12</sup>. Skądinąd w słowach tych zawarty jest też program pozytywny, nasuwający oczywiste skojarzenia ze znanymi hasłami Eliotowskimi, choćby tymi, które odnoszą się do kluczowego znaczenia „metody mitycznej” (*mythical method*) czy ewokują hipotezę „umysłu Europy” (*the mind of Europe*). Jones pisze: „używane przez poetę formy i materiały, obrazy i znaczenia, które im nadaje, jego doznania, wszystkie ewokacje, inwokacje i inkantacje są tak czy inaczej, w mniejszym lub większym stopniu, związane z konkretną całością historyczną, do której poeta przynależy wraz z innymi członkami<sup>13</sup>. Bez wątpienia Jones nadawał tym słowom wydźwięk normatywny. W epoce kryzysu i dezintegracji twórca bądź myśliciel powinien pisać z wnętrza wspólnoty, jako jej rzecznik i ambasador. Program ten wypada uznać za tradycjonalistyczny, zachowawczy i konserwatywny również w sensie politycznym. Jak Eliot i Pound, Jones był zdecydowanym zwolennikiem społeczeństwa zamkniętego, podstawowy zaś sens przewrotu modernistycznego zawierał się jego zdaniem w zakwestionowaniu i przekroczeniu nowożytnej (kartezjańskiej, oświeconej, racjonalistycznej) kultury europejskiej.

## 2

Dla autora *In Parenthesis* mitem założycielskim było bez wątpienia doświadczenie wojenne. Jak zauważa jego biograf, udział w wojnie był najistotniejszym „publicznym wydarzeniem” (*public event*) w życiu Jonesa<sup>14</sup>. W styczniu 1915 roku dwudziestoletni Jones zgłosił się do armii brytyjskiej. Na front trafił mniej więcej po roku. Poprosił o przydzielenie do oddziałów jazdy konnej, pomysł ten jednak szybko wybito mu z głowy – młody malarz (wtedy jeszcze głównie malarz) był osobą niepraktyczną, z trudem radzącą sobie z codziennymi obowiązkami. Ostatecznie trafił do oddziału walijskich fizyliarów (*Royal Welsh Fusiliers*) i wkrótce znalazł się na pierwszej linii frontu zachodniego. W lipcu 1916 roku uczestniczył w natarciu na las Mammetz, opisywanym przez historyków jako jeden z najbardziej absurdalnych i okrutnych epizodów

12 D. Jones [Pod koniec lat dwudziestych...], s. 113.

13 Tamże, s. 111.

14 T. Dilworth *David Jones*, s. 54.

Wielkiej Wojny. Należał do nielicznego grona szczęściarzy, którzy przeżyli morderczą ofensywę – już na samym początku ataku został postrzelony i przeniesiony na tyły, skąd odesłano go do szpitala w Birmingham. Po kilku miesiącach rehabilitacji powrócił na linię frontu, tym razem w okolicy Ypres, gdzie tylko śledził kampanię mającą na celu opanowanie wzniesienia Passchendaele. W sumie spędził w armii brytyjskiej cztery lata, do rezerwy został przeniesiony w styczniu 1919 roku<sup>15</sup>.

Pamięć frontowego koszmaru nękała Jonesa do końca życia i jest obecna w całej jego twórczości. Najsilniej jednak odbiła się na debiutanckim *In Parenthesis*, „jedynym nowoczesnym eposem w języku angielskim” (Dilworth)<sup>16</sup>. Ten wyjątkowy pod każdym względem utwór ma wyraźne tło autobiograficzne. Jest to jednak specyficzny autobiografizm, wynikający stąd, że poeta przechodził w okresie pisania poważne załamanie nerwowe. Pod koniec 1933 roku, piętnaście lat po zakończeniu wojny, tłumione dotychczas wspomnienia powróciły w postaci silnej depresji, która przybrała formę zespołu stresu pourazowego (znanego w literaturze anglojęzycznej pod nazwą *Post Traumatic Stress Disorder*). Zaczęło się od narastającego lęku przestrzeni i strachu przed nieokreślonymi chorobami. Poeta zaczął cierpieć na bezsenność, raz po raz wpadał w panikę, której towarzyszyły mdłości. Po pewnym czasie przestał się odzywać, a na pytania odpowiadał monosylabami. Kartka na święta Bożego Narodzenia, którą przygotował w 1933 roku, przedstawia małą, niepozorną arkę kołyszającą się niebezpiecznie na wodzie podczas sztormu. Z ciemnego obłoku nad arką wylania się boska dłoń, z której wychodzą promienie światła; ponad nią, a także pod rysunkiem biegnie napis: *Forsitan per transisset anima nostra aquam intolerabilem* (jest to łaciński przekład piątego wersu psalmu 124, który w tłumaczeniu Czesława Miłosza brzmi: „Przeszłyby nad naszą duszą / wody gwałtowne”<sup>17</sup>). Zdaniem Dilwortha można mówić tu o sym-

15 O wojennych przeżyciach Jonesa znakomicie opowiada zrealizowany przez Dereka Shiela film *In Search of David Jones: Artist, Soldier, Poet* (2008). Dodajmy, że stanowi on pierwszą część trylogii, na którą składają się jeszcze filmy *David Jones Between the Wars: The Years of Achievement* (2012, wspólnie z Adamem Alive'em) i *David Jones: Innovation and Consolidation* (2014, pokazany dopiero w 2017). Wszystkie filmy dostępne są w internecie.

16 T. Dilworth *David Jones*, s. 191. Ta dość mocna teza wynika moim zdaniem z przyjętej przez Dilwortha definicji eposu (poematu heroicznego) jako narracji poetyckiej opisującej dramat bohatera na tle przełomowych wydarzeń o gwałtownym charakterze. W tym sensie pierwowzorem eposu jest raczej *Illiada* niż *Odyseja*. Z tego też powodu za epickie w wąskim znaczeniu tego terminu trudno uznać na przykład *Pieśni* Pounda, *Cztery kwartety* Eliota czy *Paterson* Williamsa.

17 *Księga psalmów*, przeł. z hebrajskiego Cz. Miłosz, Éditions du dialogue, Paris 1982, s. 285.



bolicznym autoportrecie<sup>18</sup>. Znamienne, że obrazy okrętu i sztormu powrócą w *The Anathemata* jako jeden z bardziej znaczących i symbolicznie obciążonych momentów poematu.

Trudno powiedzieć, czy tekst *In Parenthesis* był próbą oswojenia traumy, czy też ta ostatnia została wywołana przez wspomnienia towarzyszące pisaniu poematu. Sam Jones skłaniał się chyba ku tej drugiej wersji. W każdym razie hipoteza taka pojawiła się w jednym z listów napisanych w 1939 roku – „zastanawiam się czasami, czy ta praca [nad poematem – J.G.] nie przyczyniła się częściowo do mojego załamania”<sup>19</sup>. Skądinąd warto zwrócić uwagę na słowo „częściowo” (*partly*). Jak zauważa biograf, na depresję mogło mieć też wpływ wcześniejsze rozstanie z Petrą Gill (córka rzeźbiarza), z którą Jones był silnie uczuciowo związany. W grę wchodził też zapewne inny nieudany (i nieco późniejszy) związek z Prudence Pelham, terminującą w tym czasie w warsztatach Gilla młodą arystokratką. Wiadomo, że niebagatelne znaczenie miała wypierana przez poetę seksualność – aluzje do tej kwestii pojawiły się w wielu prywatnych wypowiedziach Jonesa. Sądzę, że nie powinniśmy lekceważyć podwójnej genealogii depresji, w której nałożyły się na siebie trauma wojenna i stłumienie własnej seksualności. Związek Erosa i Thanatosa jest aż nadto dostrzegalny w twórczości autora *The Anathemata*, zwłaszcza w licznych dziełach malarskich, zdominowanych przez postacie cierpiących żołnierzy i obnażonych kobiet; znamienne, że niektóre z portretów wykonanych przez Jonesa uznano za pornograficzne. Z pewnością jest on mniej oczywisty w poemacie *In Parenthesis*, stanowiącym, jak się rzekło, zapis życia na pierwszej linii frontu. Warto jednak zwrócić uwagę, że na okładce tomu pojawiła się reprodukcja grafiki Jonesa przedstawiająca prawie zupełnie obnażonego żołnierza. W centrum obrazu możemy dostrzec genitalia i sploty drutu kolczastego; takie skojarzenie nagiego ciała z ostrymi, kolczastymi przedmiotami jest w poetyckiej ikonografii Jonesa motywem zastanawiająco częstym<sup>20</sup>.

*In Parenthesis* to nie tylko zapis traumatycznych wspomnień z frontu czy próba poetyckiej autobiografii szeregowego żołnierza. Zgoda, jest to jedno

18 Tamże, s. 158.

19 Tamże, s. 157 (Dilworth przytacza fragment listu do Juliana Asquitha z 21 marca 1939 roku).

20 O tłumionym erotyzmie w *In Parenthesis* (przede wszystkim w kontekście chrześcijańskich wątków mistycznych odnoszących się m.in. do biblijnej *Pieśni nad pieśniami*), a także o ukrytych w poemacie motywach kobiecych, interesująco pisze Jean Ward w szkicu *Incarnation and the Feminine in David Jones's „In Parenthesis”*, w: *Poetic Revelations: Word Made Flesh Made Word*, ed. M.S. Burrows, J. Ward i M. Grzegorzewska, Routledge, New York and London 2017, s. 210–227.

z bardziej poruszających świadectw wojny: sugestywny, frenetyczny monolog świadomości zderzonej z horrendum wojennych realiów. Poecie nie chodziło jednak (a w każdym razie nie tylko) o quasi-dokumentalną prezentację życia na wojnie, lecz o językowe, poetyckie przekształcenie własnych doświadczeń w sposób pozwalający odsłonić ich głęboki poziom. Dlatego nie należy lekceważyć literackich antecedenencji i kontekstów poematu. Język *In Parenthesis* – chaotyczny, niespójny, pozbawiony logicznej czy składniowej osnowy, przybierający formę nieregularnych skupisk sensu, często zredukowany do ledwie zrozumiałych fragmentów rozmów żołnierzy czy komend wydawanych przez dowódców – miał bez wątpienia odzwierciedlać koszmar oszołomionej świadomości. Zarazem jest to język świadomie skonstruowany, retorycznie nacechowany, odwołujący się do tych a nie innych lektur i literackich fascynacji. Nie tylko zresztą literackich. Nowatorska technika poetycka, przede wszystkim dominująca w tekście konwencja prozy poetyckiej i efekt polegający na konfrontacji różnych perspektyw, jako żywo przywodzi na myśl dzieła kubistów i abstrakcjonistów. Nie powinno chyba zaskakiwać, że *In Parenthesis* jest tekstem mocno malarskim, opisowym i wizyjnym; to właściwie sekwencja luźno powiązanych ze sobą scen i obrazów, które najpierw trzeba zobaczyć, a dopiero później próbować zrozumieć.

O modernizmie *In Parenthesis* można mówić właśnie w kontekście literackich zapożyczeń, pamiętając wszakże, że były one czymś więcej niż tylko bezpośrednim przytoczeniem pewnych tekstów. Podobnie jak inni wielcy moderniści Jones wierzył w gest przekształcenia i ożywienia tradycji poprzez jej radykalną problematyzację, przede wszystkim zaś poprzez nieustanne odwoływanie się do pozornie znanych tekstów kultury, które podlegają przekładowi na język i wrażliwość nowoczesności. Estetykę modernistyczną, bez wątpienia bliską Jonesowi, można w istocie sprowadzić do kwestii rozumienia, reinterpretacji i rekonstrukcji dziedziczonej tradycji – a zatem do kwestii szeroko pojętego przekładu. Dodajmy, że przyświecająca modernistom idea przekładu oznacza nie tyle wierne tłumaczenie konkretnych tekstów (choć to też). Istotą translacji jest imperatyw i praktyka interpretowania wytworów kultury, za pomocą których można sformalizować i wyartykułować antynomie, aporie i dramaty nowoczesności. Moment intertekstualny nie jest jedynie chwytem retorycznym. Wyraża się w nim zasadnicza w modernizmie idea ożywienia przeszłości przez włączenie jej w tkanekę nowoczesności. O literackich antecedenencjach pierwszego poematu Jonesa wspominamy nie w imię abstrakcyjnej wpływologii, lecz po to, aby odsłonić ważny dla brytyjskiego poety wymiar ciągłości z tradycją.

Jeśli chodzi o wykorzystanie techniki strumienia świadomości, Jones niewątpliwie wskazywał na wpływ *Finnegans Wake* Joyce'a. Latem 1930 roku René Hague, jeden z najbliższych przyjaciół poety, czytał mu na głos wyjątki z ósmego rozdziału tej powieści (słynny fragment zatytułowany *Anna Livia Plurabelle*). Wkrótce poeta nauczył się dużych partii tekstu na pamięć i powtarzał je podczas spacerów. „Utwór ten zrobił na mnie wielkie wrażenie”, mawiał<sup>21</sup>. Równie znaczące okazały się wpływy Eliota i G.M. Hopkinsa. Eliotowska *Ziemia jałowa* wydaje się jednym z najistotniejszych kontekstów całej twórczości Jonesa. Poeta odwołuje się do niej zarówno w krótkim wstępie do *In Parenthesis*, jak i pośrednio w samym tekście poetyckim; dodajmy, że książkę otwiera entuzjastyczna przedmowa Eliota („kiedy po raz pierwszy przeczytałem ten utwór w rękopisie, byłem głęboko poruszony”<sup>22</sup>). Wreszcie pod wieloma względami kluczowy jest poetycki *casus* Hopkinsa. Co zrozumiałe, Jonesa zainteresowała biografia poety, przede wszystkim decyzja o przejściu z protestantyzmu na katolicyzm. Ale ważne okazały się też religijne i teologiczne spekulacje odwołujące się z jednej strony do scholastycznych koncepcji Dunsza Szkota (choćby do wspomnianego pojęcia *haecceitas*, które pojawia się w rozważaniach Jonesa na temat statusu znaku w sztuce), z drugiej zaś do niezwykle istotnych dla autora *In Parenthesis* wątków mariologicznych<sup>23</sup>.

Nie ma wątpliwości, że poemat Jonesa można uznać za jedno z ważniejszych literackich przedstawień „straconego pokolenia”. Należy też jednak zaznaczyć, że przeżycie frontowe niespodziewanie nabiera w *In Parenthesis* cech pozytywnych. Zaskakują zwłaszcza *passusy*, w których mamy do czynienia z próbą wskrzeszenia idei etosu żołnierskiego. Wojna jest koszmarem, zdaje się przynawać brytyjski poeta, jest jednak także czasem testowania

---

21 Wypowiedź przytoczona przez Thomasa Dilwortha w: *David Jones*, s. 124.

22 T.S. Eliot *A Note of Introduction*, w: D. Jones *In Parenthesis*, Faber and Faber, London 1978, s. vii.

23 Dwie ważne wypowiedzi Jonesa na temat Hopkinsa przynosi opublikowany niedawno zbiór ineditów *David Jones on Religion, Politics, and Culture. Unpublished Prose*, ed. T. Berenato, A. Price-Owen, K. Henderson Staudt, Bloomsbury Academic, London–New York–Oxford–New Delhi–Sydney 2018 (chodzi o pozbawiony tytułu esej z 1968 roku i krótką pochwałę angielskiego poety, o której pisze Staudt; s. 117–268 i 321–326). Zob. również: S. McInerney *The Enclosure of an Open Mystery. Sacrament and Incarnation in the Writings of Gerard Manley Hopkins, David Jones and Les Murray*, Peter Lang, Bern 2012. O wpływie Hopkinsa, zwłaszcza w kontekście mariologicznym i teologicznym (eucharystycznym), pisze Jean Ward w eseju „*In Parenthesis*”, *the Eucharist and the Mythical Method*, w: *David Jones: A Christian Modernist?*, ed. J. Callison, P.S. Fiddes, A. Johnson, E. Tonning, Brill, Leiden and Boston 2017, s. 180–194. O koncepcji *haecceitas* Jones pisze w eseju *Wales and the Crown*, w: *Epoch and Artist*, s. 46.

charakteru i okazją do wypełnienia patriotycznej powinności. W niektórych fragmentach opisowych mamy u Jonesa coś w rodzaju epickiej monumentalizacji, czasami wręcz estetyzacji doświadczenia bitewnego jako zdarzenia heroicznego, umieszczającego jednostkę w ponadczasowym porządku mitologicznym, odwołującym się przede wszystkim do późnośredniowiecznego etosu rycerskiego i licznych dzieł podejmujących tematykę związaną z tak zwaną materią brytyjską (*matter of Britain*) – chodzi głównie o opowieści o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu. Dwuznaczny stosunek poety do wojny wyczuwalny jest w późniejszych *Anatematach*, dziele nieodnoszącym się co prawda bezpośrednio do przeżyć frontowych, ewokującym jednak dobrze atmosferę mobilizacji ducha i „męstwa bycia”, choćby w symbolicznych obrazach okrętu, kręgu atletycznych marynarzy i nieustraszonego dowódcy stojącego na mostku kapitańskim. Na poły koszarne, na poły heroiczne „życie na pierwszej linii frontu” stanie się też istotnym motywem wierszy i próz poetyckich pisanych przez poetę już po opublikowaniu *The Anatemata*. Obraz legionisty wypełniającego swój żołnierski obowiązek nabiera u Jonesa akcentów wzniosłych, chwilami nawet patetycznych. Rzucony na linię frontu szeregowiec staje się postacią tragiczną, a tym samym chwalebna, autobiograficzny wymiar tej prawdy jest w tekstach Jonesa ewidentny.

Jak odnieść się do tego aspektu twórczości Jonesa? Gloryfikacja i estetyzacja przeżycia wojennego w *In Parenthesis* poddane zostały dość mocnej, a przy tym trafnej i w moim odczuciu przekonującej krytyce w znanym studium Paula Fussella *The Great War and Modern Memory*. Zdaniem Fussella poemat Jonesa, nader dwuznaczny i nieklarowny (*ambiguous and indecisive*), jest tekstem w istocie głęboko konserwatywnym, usprawiedliwiającym przemoc i zabijanie w imię tradycyjnych ideałów<sup>24</sup>. Warto pamiętać, że Jones pisał *In Parenthesis* w latach 30., a zatem w okresie gwałtownego narastania nastrojów nacjonalistycznych i antysemickich, z towarzyszącą im ideą państwa totalitarnego, i w akceptowanej przez dużą część społeczeństw europejskich atmosferze powszechnej mobilizacji oraz militaryzacji. Romantyczny obraz wojny wyłaniający się z poematu Jonesa ma w tym kontekście złowrogi i, delikatnie rzecz ujmując, zatrważający wydźwięk. Zwłaszcza jeśli pamiętać się o tym, że poeta sympatyzował z poglądami takich teoretyków skrajnej prawicy jak Charles Maurras, twórca monarchistycznego i protofaszystowskiego ruchu Action Française, kilkakrotnie też z nieskrywanym podziwem

24 P. Fussell *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, London–Oxford–New York 1975, s. 146–147.

wypowiadał się o Hitlerze i głównych tezach *Mein Kampf*<sup>25</sup>. Doprawdy trudno zignorować te fakty, nawet jeśli nie miały one bezpośrednio związku z poematem (choć skądinąd nie można takiego związku wykluczyć).

### 3

Wiosną i latem 1934 roku, częściowo za namową lekarzy (jak wspomniałem, poeta zapadł na ciężką depresję pourazową spowodowaną nawrotem wspomnień z okopów) i dzięki finansowemu wsparciu tudzież niezbędnym zabiegom organizacyjnym przyjaciół, Jones odbył w ich towarzystwie kilkumiesięczną podróż na Bliski Wschód. Wyprawa przebiegała w dwóch etapach. Zaczęło się od dziesięciodniowej żeglugi statkiem Malaja przez Atlantyk i Morze Śródziemne do Kairu. Stolica Egiptu była pierwszym ważnym przystankiem. Jones spędził sześć tygodni w domu Ralpha Harariego, dyplomaty służącego w brytyjskiej armii. Narzekał na słońce, cierpiał na niestrawność, szkicował łódki dau sunące po Nilu. Następnie cała grupa przeleciała samolotem do Lyddy w Palestynie, stamtąd zaś autobusem przejechała do Jerozolimy. Choć Święte Miasto było głównym celem podróży, spędzili w nim mniej czasu niż w Kairze, być może z uwagi na nie najlepszy nastrój poety, który odmawiał udziału w zwiedzaniu, ograniczając się do krótkich spacerów po starówce. Nie był to jednak czas stracony. Jonesa fascynowały palestyńskie źródła religii chrześcijańskiej, a także styki kultur, mitologii i rytuałów (notabene grupa miała bazę wypadową w dzielnicy arabskiej). Zobaczył najważniejsze miejsca pojawiające się w Nowym Testamencie; szczególnie mocno poruszyły go wizyty w Betlejem i Betanii. Zapamiętał widok oddziałów brytyjskich maszerujących ulicami miasta – skojarzyły mu się z rzymskimi legionami. Powrócił także do swoich zainteresowań antropologią, zwłaszcza koncepcjami Jessie Weston zawartymi w kluczowej dla anglosaskiego modernizmu książce *Od rytuału do romansu* (*From Ritual to Romance*); znajdował się przecież w miejscu, w którym zaczęła się historia Świętego Graala i Króla Artura, historia spajająca wszystkie istotne wątki w jego twórczości: religijny, walijski,

25 Pochodzący z 1939 roku szkic o Hitlerze został opublikowany we wspomnianej książce *David Jones on Religion, Politics, and Culture*, s. 53-100. O stosunku Jonesa do Hitlera zob. T. Dilworth, *David Jones*, s. 200-203. Najogólniej rzecz biorąc, poeta podpisywał się pod diagnozami wysuwanymi przez przywódcę ruchu faszystowskiego, choć sprzeciwiał się proponowanym przez niego środkom zapobiegawczym. Jeśli chodzi o wypowiedzi Jonesa na temat Żydów, to choć poeta odcinał się od biologicznie rozumianego rasizmu, ich antysemitki charakter (odzielony zdaniem Dilwortha po matce i wzmocniony w kręgu Gilla) nie ulega wątpliwości.

eucharystyczny, sakramentalny, wreszcie poetycki (Jones doskonale znał i często cytował późnośredniowieczną poezję o tematyce arturiańskiej)<sup>26</sup>.

Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że Jones wybrał się do Jerozolimy jako człowiek poszukujący sensu swojej egzystencji. Po powrocie do Londynu oznajmił wprawdzie, że podróż była „gorzkim rozczarowaniem”<sup>27</sup>, z perspektywy czasu miało się jednak okazać, że była doświadczeniem przełomowym, decydującym o charakterze dalszej twórczości poety, który zresztą w późniejszych latach zmienił zdanie, stwierdzając nawet w pewnym momencie, że w zasadzie wszystko, co napisał po 1934 roku, wyrosło z doświadczenia jerozolimskiego<sup>28</sup>. Zdanie to od razu wprowadza nas w klimat *The Anathemata*, poematu pośrednio zainspirowanego podróżą do Jerozolimy, do pewnego stopnia stanowiącego jej kulminację, mimowolną, może nawet nieświadomą, przybierającą postać szyfru egzystencji. Dodajmy, że Święte Miasto pojawia się w utworze bodaj tylko raz, na początku pierwszej części. Jest to jednak fragment bez wątpienia kluczowy, opisujący ostatnią wieczerzę Jezusa i apostołów, koncentrujący się na scenie ustanowienia eucharystii, scenie dla całego tekstu założycielskiej. Podkreślmy raz jeszcze, że dla Jonesa sens poezji i w ogóle sztuki zawierał się nade wszystko w akcie materializacji znaku. Stąd tak istotne znaczenie wymiaru eucharystycznego, łączącego religijną ideę wcielenia z koncepcją języka jako sakramentu, a więc fizycznego, zewnętrznego przejawu intencji, która bez materialnej ekspresji pozostałaby pustym gestem.

*The Anathemata* to liczący prawie 250 stron poemat polifoniczny złożony z ośmiu części i mający postać luźnej sekwencji fragmentów o sporej rozpiętości tematycznej i tonalnej. Podobnie jak w *In Parenthesis* mamy tutaj zarówno partie czysto poetyckie, a nawet liryczne, jak i akapity zapisane gęstą, nasyconą prozą. Język poematu jest, jakby powiedzieli Anglicy, *torturous*: składnia urywa się i zacina, zdania gubią sens, raz po raz pojawiają się słowa wzięte z greki, łaciny czy języka walijskiego, wiele fragmentów naszpikowanych jest odniesieniami do tradycji antycznej, hebrajskiej czy staroangielskiej,

26 Opieram się tutaj głównie na biograficznych informacjach podanych przez Dilwortha (*David Jones*, s. 163-168). Informacje o podróży na Wschód można znaleźć także w książce René Hague'a *Dai Great-Coat. A Self-Portrait of David Jones in his Letters* (Faber and Faber, London and Boston 1980), będącej w zasadzie zbiorem kilkudziesięciu listów poety z obszernym komentarzem Hague'a (który figuruje na okładce jako redaktor, a nie autor).

27 Słowa przytoczone przez Dilwortha w: *David Jones*, s. 168.

28 Tamże.

a liczne przypisy, choć niewątpliwie pomocne, rozbijają tok lektury i sprawiają, że poemat jawi się jako rodzaj popękanego palimpsestu. Gdyby chcieć wskazać na jakieś powinowactwa formalne czy językowe, to należałoby bez wątpienia przywołać *Pieśni* Pounda. W obu przypadkach mamy do czynienia z poezją wymagającą, łamiącą każde estetyczne decorum, zmuszającą do porzucenia czytelniczych przyzwyczajeń i oczekiwań. Sam Jones podkreślał, że w czasie pisania poematu nie znał dzieła Pounda<sup>29</sup>. Nie ma powodu, by mu nie wierzyć. *The Anathemata* to wszak rozwinięcie strategii i chwytów obecnych już w *In Parenthesis*. Zamiast o wpływie należałoby raczej mówić o zbliżonej wrażliwości i podobnym słuchu językowym. I tu, i tam uderzają energia słów i nagłe krystalizacje sensów wydobywanych nie tyle z logiki zdania, ile z nawarstwień i spiętrzeń cząstek języka. Przypomnijmy, że dla Jonesa, podobnie jak dla Pounda, autentyczna poezja implikuje odejście od paktu mimetycznego – znak odrywa się od swojego znaczenia i przemawia do nas samą swoją obecnością.

Nader znaczący jest tytuł poematu. W cytowanej już przedmowie poeta wyjaśnia, że zależało mu na zachowaniu kontradycji zawartej w greckim słowie *anathema*. Pierwotnie (w języku starogreckim) słowo to odnosiło się do aspektu świętości, potem jednak – Jones przywołuje w tym miejscu przykład greki nowotestamentowej – nabrało znaczenia przeciwnego<sup>30</sup>. We współczesnych językach europejskich wyraz „anatema” ma wyraźnie negatywny, pejoratywny sens: napiętnowanie, potępienie, obłożenie klątwą. Odwołanie się przez poetę do zapomnianej genealogii greckiego słowa jest gestem niezwykle dla niego charakterystycznym. Można nawet powiedzieć, że *Anathemata* rozwijają się jako przedsięwzięcie w dużej mierze genealogiczne, nakierowane na odkopywanie zapomnianych bądź marginalizowanych sensów słów i konceptów, a jednocześnie – i jest to bardzo ważny wymiar poematu – na ukazywanie wewnętrznych, rdzennych aporii tkwiących w prostych, wydawałoby się, ideach i narracjach. Sprzeczności, jakie Jones odkrywa podczas swych genealogicznych wypraw w głąb języka i myślenia konceptualnego i spekulatywnego (a można, jak sądzę, mówić o dekonstruktywnym potencjale poematu), zdecydowanie przyczyniają się do ożywienia lektury,

---

29 Tak w liście adresowanym do Audena i napisanym w lutym 1954 roku (podają za: R. Hague *Dai Great-Coat*, s. 160). Jones zareagował na uwagę poczynioną przez Johna Heatha-Stubbasa, który w skądinąd pozytywnej recenzji tomu *The Anathemata* sugerował, że forma poematu w bezpośredni sposób imituje formę *Pieśni* Pounda.

30 D. Jones *Preface*, s. 27-28. Zob. także R. Hague *Dai Great-Coat*, s. 130.

która staje się wielotorowa i przede wszystkim nieprzewidywalna: nie sposób z góry stwierdzić, dokąd zaprowadzi nas język.

Przy tym wszystkim *The Anathemata* jest poematem o dość jasnej i symbolicznej strukturze (podobnie jak *Pieśni* Pounda odwołujące się wprost i bez zbytnich komplikacji do dantejskiego schematu: piekło – czyściec – niebo). Wyraźnie homerycka narracja oparta na motywie podróży morskiej została nałożona na biblijną narrację o życiu Chrystusa, ta zaś niedwuznacznie nasuwa skojarzenie z przebiegiem katolickiej mszy świętej. Każdy z tych trzech poziomów odgrywa w tekście istotną rolę, wszystkie splatają się w trybie skomplikowanego kontrapunktu o sporym potencjale interpretacyjnym. Dodajmy, że w centrum tych narracji Jones umieszcza charakterystyczne dlań postacie „mocnych mężów”: kapitana statku (wzorowanego na Odyseuszu), kapłana, wreszcie Chrystusa. W poemacie odnajdziemy także istotne odwołania do geologii historycznej i antropogenezy – w motywie egzystencjalnej wędrówki i duchowej przemiany wplątane zostają tematy związane z historią ziemi i ewolucją świata ożywionego. Nie trzeba wielkiej przenikliwości, aby dostrzec liczne symetrie i analogie, które zachęcają do lektury wielopoziomowej, łączącej oddalone od siebie i na pozór niewspółmierne sensy.

Wydaje się, że na jednym z głębszych poziomów *The Anathemata* są czymś w rodzaju projekcji marzenia o egzystencji uporządkowanej, przebiegającej zgodnie z planem, spełnionej, powracającej do punktu wyjścia i tym samym dopełniającej własny sens. Jones wielokrotnie wskazywał na obecne w poemacie momenty wariacyjnego powtórzenia i idei wyczerpania się możliwości dalszych kombinatorycznych przetworzeń – swego rodzaju punktu dojścia, zamknięcia, zatrzymania ruchu znaczeń. Wyczuwalna jest obsesja hierarchicznego porządku i stanowienia granic. Nie przypadkiem tyle u poety znaczących odwołań do figury *limes*, zewnętrznej granicy Cesarstwa Rzymskiego. W późniejszej poezji Jonesa było ich zresztą coraz więcej. Przeczytajmy choćby początek długiego wiersza *The Wall* (Mur), opublikowanego w 1955 roku, a zatem niedługo po *The Anathemata*:

Szczegółów nie znamy  
 niby skąd i jak?  
 Nie nam zgłębiać wielką politykę  
 czy niejasne interesy *pontifexa*  
 otaczają nas wały  
 ogranicza mur.



Ale to i owo się widzi  
w żołnierskim życiu  
wypełnionym marszem  
wzdłuż obozowej palisady. Dwadzieścia lat,  
tam i z powrotem, tam i z powrotem,  
po murach, którymi opasano świat.<sup>31</sup>

Obozowy mur, a jednocześnie granica Imperium Rzymskiego, to kres świata. Dalej jest już tylko chaotyczny, dziki, barbarzyński świat. To jedno z głównych przesłań tomu *The Sleeping Lord and Other Fragments* opublikowanego w marcu 1974 roku (na kilka miesięcy przed śmiercią poety) i zawierającego fragmenty poetyckie powstałe po publikacji *The Anathemata*. Podejmują one wspólny temat, pojawiający się także we wcześniejszych tekstach Jonesa: frontowe losy wspólnoty rzymskich legionistów, rozsianych na obrzeżach imperium, stojących na jego straży, broniących integralności i suwerenności cywilizowanego świata. Podobnie jak dwie wcześniejsze sekwencje zbiorów miał być hermetycznie zamkniętą całością. Ostatnie dwadzieścia lat życia Jonesa to jednak w większości okres milczenia. W każdym razie poecie nie udało się osiągnąć zamierzonego celu. *The Sleeping Lord* to dziewięć fragmentów poetyckich napisanych między 1955 a 1967 rokiem, rozwijających podobną tematykę i raz po raz wchodzących ze sobą w interesujący dialog – dialog, który nie wykracza jednak poza konwencję (najczęściej chaotycznych) strzępów rozmów i opisów. Dominuje wrażenie fragmentaryczności – nawet jeśli jest to efekt zamierzony, to tylko do pewnego stopnia. Powtórzmy: poecie chodziło o stworzenie wyrazistej, mocnej ramy strukturalnej, która byłaby symbolicznym odpowiednikiem zewnętrznej granicy kultury i wspólnoty. Zauważmy, że tego rodzaju gest może mieć charakter z jednej strony wyłączający, a nawet wykluczający, z drugiej włączający – wszak o statusie i racji bytu imperium decyduje w dużej mierze granica, a więc także to, co odgraniczone i oddzielone. Tak czy inaczej nietrudno zauważyć, że *The Sleeping Lord* pozostaje nieukończoną próbą domknięcia całości.

Być może było to nieuniknione. Bo chociaż kultura i wspólnota – a także indywidualna tożsamość – mogą zaistnieć tylko w pewnych granicach,

31 D. Jones *Mur*, w: *Wygności z raju*. David Jones, Geoffrey Hill, Charles Tomlinson, wybór, przekład i oprac. J. Gutorow, Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2016, s. 30. Tekst oryginalny: D. Jones *The Sleeping Lord and Other Fragments*, Faber and Faber, London 1995, s. 10.

zakreślonych wyraźnym konturem, to same są ruchome, doraźne i niepewne. Znamienne, że akt założenia Miasta opisywany jest przez poetę jako prosty, jednoznaczny i (co bardzo istotne) jednorazowy gest nadania. Inaczej wygląda rozrastająca się imperialna struktura, która przybiera postać chaotycznego galimatiasu nietrwałych, ciągle zmieniających się przestrzeni i granic. Jak mówi narrator *Muru*, szeregowy legionista tracący wiarę w sens imperialnego przedsięwzięcia: „jest tak zimno, umysł taki otępiały, intuicja niesforna, wytężone zmysły, kiedy idziemy w mroku, w cieniu katapulty, w cieniu labiryntowego muru i świata, łupieżczych murów miasta-świata, zgłębiamy makrokosmiczną noc”<sup>32</sup>. Dotykamy tu głębokiego dramatu przenikającego twórczość Jonesa, być może nawet zasadniczej w jego dziele aporii. Żadna granica nie jest ostateczna. Więcej: każda granica jest tyleż zamknięciem, co otwarciem, i tyleż dopełnieniem, co niemożnością dopełnienia. Rację ma Christine Pagnouille, która analizę tomu *The Sleeping Lord* zaczyna od uwagi o „dialektyce wyobcowania i zakorzenienia” (*dialectics of estrangement and rootedness*)<sup>33</sup>. W późnej poezji Jonesa mamy do czynienia ze stałym napięciem wynikającym z niemożności scalenia własnego świata, który staje się, a właściwie jest i nie może przestać być, światem przechodnim i przypadkowym. Stąd obsesyjnie powracające w ostatnich wierszach figury granicy, muru, przegrody czy bramy.

#### 4

Co pozostaje? W tytułowym utworze ostatniego zbioru Jones powraca do bliższych sobie i nieomal rodzimych krajobrazów południowej Walii („nieomal”, bo przecież poeta, choć odczuwał silną więź z celtycką przeszłością i uważał się za rzecznika religijnej i językowej spuścizny Walii, wychował się jednak w protestanckiej Anglii). Pejzaże te urastają do rangi mitycznych symboli, przez które Jones raz jeszcze podjął problematykę nieobecności Boga we współczesnym świecie. Nie było to jednak powtórzenie intuicji i obrazów znanych ze wcześniejszych zbiorów. Zastanawia ton wyciszenia, odmienny od traumatycznego horrendum *In Parenthesis* i wysokiego diapazonu duchowych poszukiwań w *The Anathemata*. Sceneria *Śpiącego Pana* (*The Sleeping Lord*) jest bardziej kameralna. Jej oniryczny charakter skrywa niejedną tajemnicę.

32 *Wygności z rajy*, s. 35 (w tomie oryginalnym 13-14).

33 Ch. Pagnouille *David Jones. A Commentary on Some Poetic Fragments*, University of Wales Press, Cardiff 1987, s. 2.

Najważniejsza z nich zawiera się w odkryciu, że pejzaż celtyckiej Walii jest śpiącym Bogiem:

[O]d jak dawna jest śpiącym panem?  
czy lepiące się paprocie  
    to lambrekin szeleszczący przy jego łóżku  
czy pogrzebana jarzębina  
    strzeże go od zła, czy też  
to on strzeże zielonej gęstwiny  
    i mieszkańców lasu  
czy pogięte dęby to jego sękata straż  
    a może ich konary, pełne narośli,  
są mocne jego sokami?  
Czy czarne konie  
    pasą się na garbie jego ramion?  
czy te wzgórza są jego legowiskiem  
    czy też może to on sam, zaległy?  
Czy pogrążone w drzemce doliny  
    to on, śpiący  
    czy ich spokojne falowanie  
to on, spokojny we śnie?  
Czy nierówności terenu  
    to zryte ciało pana  
czy pokryte bliznami grzbiety  
    to jego pogięte nagolenniki  
czy spływające strumyczki  
    to krew ciekąca z jego ran?  
Czy ta jałowa ziemia czeka na przebudzenie pana  
    czy też sama jest  
panem, który śpi?<sup>34</sup>

W zamykającym ten fragment pytaniu po raz ostatni pojawia się niejednoznaczność, która charakteryzuje całe dzieło poetyckie Jonesa, a może nawet decyduje o jego dynamice i osobliwości. Ziemia, do której dotarł (powrócił) po latach poeta, jest tyleż jałowa, co płodna w sensy, pejzaż zaś, który (ponownie) ujrzał, stał się pejzażem przyszłości, otwartym, czekającym na

34 D. Jones *Śpiący Pan*, w: *Wygłani z raju*, s. 58-59.

wypełnienie. Poeta jest pielgrzymem, obserwatorem i narratorem. A także uważnym czytelnikiem, który dopowiada resztę i przenosi samego siebie na obraz, stając się jego częścią.

## Abstract

---

**Jacek Gutorow**

UNIVERSITY OF OPOLE

*The Quest for Wholeness: David Jones and the Fragments of Writing*

Gutorow discusses the work of the British poet, painter and essayist David Jones (1895-1974). Like other modernists, Jones has a gloomy vision of modernity, as can be seen in two of his most important poetic works, *In Parenthesis* (1937) and *The Anathemata* (1952), long poems whose fragmentary, palimpsestic and meditative style brings to mind the late work of Pound, Eliot and Stevens. Jones' works are a record of disintegration, both on an individual level (postwar trauma) and collectively (crisis of civilisation). At the same time, they are important and in many respects unique documents of the poetic effort to make the world and the self whole again.

## Keywords

---

David Jones, Modernist turn, trauma, religious poetry, poetry as an attempt to heal