



Profesor literaturoznawstwa, wykładowczyni na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka licznych publikacji o kulturze renesansu, dramacie Szekspirowskim, angielskiej poezji metafizycznej. Zajmuje się związkami literatury, filozofii i teologii. Członkini Rady Naukowej serii *ars medica ac humanitas*.

Małgorzata Grzegorzewska
Wydział Artes Liberales
Uniwersytet Warszawski

Tajemnice bolesne. O chorobie i cierpieniu w literaturze

1. W roku 1926 na łamach czasopisma *Criterion*, którego założycielem był poeta Thomas Stearns Eliot, ukazał się esej Virginii Woolf o chorobie, a dokładniej rzecz ujmując *O byciu chorym* (*On Being Ill*). Jeszcze bardziej precyzyjne byłoby stwierdzenie, że czterdziestodwuletnia autorka postanowiła zbadać chorobę jako motyw literacki, poświęcając swój tekst *pisanii* o kondycji osoby chorującej, a w szczególności trudnościom, na jakie trafia twórca podejmujący się tego zadania. Pierwsze zdanie eseju – w niektórych wydaniach nie-

mieszczące się na jednej stronie! – to prawdziwy majstersztyk; jakby Woolf pragnęła w nim zawrzeć całe uniwersum stanów psychicznych i poruszeń duszy, które towarzyszą chorobie i cierpieniu. Bynajmniej nie jest to obraz utrzymany wyłącznie w tonacji molowej; nie brak w nim przebłysków światła i malowniczych pejzaży przeplatanych opisami dzikich, budzących grozę krajobrazów. Romantyczna wzniosłość konkuruje tu renesansową sielanką; odludne ostępy sąsiadują z wypielęgnowanym ogrodem. Pojawia się też nuta delikatnej ironii, tak typowa dla stylu powieściopisarki:

Wziąwszy pod uwagę, jak powszechne jest doświadczenie bycia chorym, jak ogromną duchową zmianę ono przynosi, jak zdumiewające są owe nieodkryte krainy, które odsłaniają się przed nami, gdy gasną światła zdrowia, jakie pustkowia i pustynie duszy ukazuje nam najłżejszy atak grypy, jakie rozpadliny lub łagodne łąki usiane jaskrawo zabarwionymi kwiatami odkrywa najmniejszy wzrost temperatury, jak odwiecznie i niewzruszone dęby wyrwa w naszym wnętrzu atak choroby, do jak niezmierzonej otchłani wpadamy i jak straszna

CHOROBA W DYSKURSIE MALADYCZNYM

powódź nas ogarnia, zanim wrócimy do żywych budząc się na fotelu w gabinecie stomatologa, skłonni pomylić powtarzaną przez dentystę formułkę: „Proszę wypłukać, proszę wypłukać” z powitaniem zstępującego ku nam z niebieskich wyżyn nieznanego Bóstwa – gdy o tym wszystkim myślimy i wiemy, jak często musimy się mierzyć z podobnymi myślami, zdumiewającym wydaje się fakt, że choroba nie stała się – obok miłości, zazdrości i biłew – najbardziej popularnym motywem literackim¹.

Niech nas nie zwiodą jednak baśniowe opisy i lekki ton tego wprowadzenia, gdyż głównym celem autorki, która ukończyła pisanie eseju po kilku epizodach głębokiej depresji i po próbie samobójczej², jest wykazanie niemożności ujęcia choroby oraz fizycznego i psychicznego cierpienia w karby literackiej narracji. W dyskursie maladycznym nie ma miejsca na „fabułę” w pierwotnym znaczeniu tego słowa, czyli bajkę, opowieść lub sztukę. Wirtuozowski popis kunsztu w pierwszym zdaniu ma jedynie podkreślać niemoc, jakiej doświadcza każdy, kto próbuje „opowiadać chorobę”.

Choć Woolf, podobnie jak Eliot, świadoma jest wagi tradycji, jednak dostrzega niewystarczalność odziedziczonych po wielkich poprzednikach formuł. Nie przypadkiem przytoczony fragment obfituje w literackie aluzje: wybrzmiewają w nim frazy z Hamleta – duński książę nazywa wszak śmierć „nie odkrytą/Krainą, z której nie powraca żaden wędrowiec” (3.1), a gdy kona, jego wierny druh, Horacy, żegna go słowami: „Dobranoc, słodki książę, niech ci do snu/chóry aniołów nucą uskrzydłone” – słysząc w nim także naśladowanie głosów wybrzmiewających w poezji metafizycznej i angielskich romantyków³. Wszystko to jednak tylko po to, by odrzucić wyrafinowane, efektowne frazy, które nie oddają prawdy o chorobie, nawet tak powszechnej jak grypa (zauważmy, że Woolf z rozmysłem odnosi się jedynie do lekkich dolegliwości, nie epatując czytelnika opisami poważnych schorzeń). Podmiot cierpiący, który pragnie przekazać innym swoje doznania, zdany jest wyłącznie na własne siły.

Gdy w eseju pojawia się wątek autotematyczny, autorka rozprawa się z rodzimą tradycją:

Angielszczyźnie, która potrafi wyrazić rozterki Hamleta

i opisać tragedię Leara, brakuje słów na dreszcze i ból głowy. Zakochany podłotek znajduje w poezji Shakespeare’a lub Keatsa formuły stosowne do oddania swych uniesień, lecz gdy chory próbuje wypowiedzieć, co mu dolega, źródło języka natychmiast wysycha. Człowiek cierpiący zdany jest na siebie. Musi ukuć słowo, chwytając boleść w jednej dłoni, a bryłę czystego brzmienia w drugą (jak być może czynili to budowniczowie wieży Babel) i zmiażdżyć je razem mocno, aż wyskoczy nowy wyraz. Lecz nie chodzi tylko o konieczność wynalezienia innego, bardziej pierwotnego, zmysłowego, nieprzyswoitego języka; potrzebujemy nowej hierarchii namiętności⁴.

Zwrócono mi uwagę, że krytyka Woolf ogranicza się do wyrafinowanej leksyki romańskiej, zaszczepionej na gruncie staroangielskim przez normańskich najeźdźców. Jej argument dotyczy uładowanej, literackiej formy języka. Nie brakuje jednak w potocznej angielszczyźnie wyrazów pochodzenia germańskiego, które wydają się lepiej służyć wyrażaniu cielesnych doznań: wystarczy wsłuchać się choćby

1 Virginia Woolf, *On Being Ill. With Notes from Sick Rooms*, red. Hermione Lee, Ashfield: Paris Press 2012, s. 3–4. Tłum. M.G. Warto zauważyć, że Woolf nie odnosi się w swoim eseju do takich dzieł jak *Dekameron* czy *Czarnoksiężna góra*, w których wątek choroby odgrywa pierwszoplanową rolę. Nie wynika to jednak z braku zainteresowania literaturą obcą, lecz z koncentracji na języku, który mógłby być budulcem narracji maladycznej.

2 Shirley Panken, *Virginia Woolf and the "Lust of Creation": A Psychoanalytic Approach*, State University of New York Press 1987, s. 50.

3 William Shakespeare, *Tragiczna historia Hamleta, Księcia Danii*, tłum. Maciej Słomczyński: Kraków: Wydawnictwo Literackie 1982, s. 226.

4 Woolf, *On Being Ill*, s. 6–7. Tłum. M.G. W obrazie zginięcia bólu i dźwięku w jedno słowo można dopatrzeć się przekornej aluzji do słynnego wiersza Andrew Marvella, „Na nieskorą bogdanę” – tak tłumaczy angielski tytuł wiersza, „To His Coy Mistress” Stanisław Barańczak (*Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Warszawa: PIW 1982, s. 247) – w którym podmiot liryczny wyraża pragnienie, by „moc” i „słodycz” kochanków zlepić „w jedną kulę”. Obraz ten wykorzystał T.S. Eliot w swym wczesnym poemacie, „Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka” (1915), pisząc o „ściskaniu wszechświata do rozmiarów gałki, aby go toczyć w pytania nieodparte” (tłum. Wiesław Dulęba, w: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, red. Wanda Rulewicz i Krzysztof Boczkowski, Wrocław: Ossolineum 1990, s. 13). O ile jednak dla Eliota takim pytaniem jest sens życia, o tyle dla Woolf naczelnym wyzwaniem jest przekazanie doznań podmiotu cierpiącego.

CHOROBA W DISKURSIE MALADYCZNYM

w onomatopeiczne odpowiedniki jęków (groans), czy bolesnego krzyku (jak zapożyczone z języków skandynawskich dźwiękonaśladowcze shriek)⁵. Choć zastrzeżenie to z pewnością warto uwzględnić w rozważaniach nad konkretnymi tekstami, przytoczony fragment niesie również przesłanie uniwersalne.

Modernistyczny manifest autorki Fal zawiera wezwanie do ponownego odkrycia szorstkiej materii języka; do lepienia cegieł własnymi rękoma (niczym Izraelici w niewoli egipskiej), by móc z nich budować zdania. Procesowi temu towarzyszy ból, lecz tylko w taki sposób pisarz i poeta mogą próbować zbliżyć się do dramatu choroby i cierpienia. Znamionnym symbolem nieusuwalnej nieprzystawalności literatury i fizycznej niemocy jest w tekście Woolf odniesienie do wyschniętego źródła, z którego nie da zaczerpnąć się ani kropli życiodajnej wody dla zwilżenia przywierającego do podniebienia języka. Jej wezwanie do odrzucenia kryterium przyzwitości odpowiada rozpoznaniu, że cierpienie jest niewyrażalnym skandalem; ostrym kamieniem na drodze rozumu. To doświadczenie, które nie poddaje się wygładzaniu i nie respektuje zasad grzeczności (angielskie politeness jest spokrewnione z czasownikami to polish; oba słowa wywodzą się z łacińskiego polire). Pozostaje raniąco chropawe w dotyku i impertynenckie w od-

biorze. Cierpienie jest bowiem tajemnicą, a zatem – przekładając nasze banalne rozpoznanie na język religijny – sakramentem⁶.

2. Przywołując w tytule swojego artykułu tradycję modlitwy różańcowej – formuła tajemnice bolesne odnosi się do części tej modlitewnej medytacji skupionej na rozważaniu Męki Pańskiej od modlitwy Jezusa w Ogrójcu do Jego śmierci – chciałam zwrócić uwagę na to, jak kultura Zachodu (włączając pisarzy, którzy, tak jak Woolf otwarcie odrzucali światopogląd chrześcijański) nieustannie powraca do chrześcijańskiej koncepcji Wcielenia, której nieusuwalnym elementem był zwrot ku ciału zmiażdżonemu cierpieniem, oszpeconego przez rany, wzgardzonemu i odrzuconemu. Perspektywa ta definiuje również horyzont poszukiwań artystycznych angielskiej powieściopisarki, mimo jej antyreligijnej postawy. Samo bowiem pragnienie, by stworzyć język, który pozwoli artyście uchwycić cielesne doznania, mogło zrodzić się jedynie w kulturze, w której sformułowano pojęcie Słowa Wcielonego.

Doniosłość tej koncepcji docenił wybitny amerykański badacz kultury i literatury, George Steiner. W jego *Gramatykach tworzenia* (*Grammars of Creation*, 2001) trafimy na trop, który doprowadzi nas do głębszego zrozumienia problemu

przedstawionego przez angielską powieściopisarkę:

Po Chrystusie zmienia się zachodnie podejście do ciała i podlegającej metamorfozie duchowości materii. Na ludzką twarz i ludzkie ciało mniej się teraz spogląda jak na stworzone na obraz Boga – motyw trudny do pojęcia i straszliwie odległy – a bardziej widzi się w nich promiennego lub udręczonego Syna [*radiant or tortured Son*]. To właśnie połączenie promienności i udręki [*cohabitation of radiance with torture*], godności i poniżenia [*resplendence with and within abjection*] odróżnia po Męce Chrystusa zachodnią wrażliwość i reprezentację od antycznego podejścia. Głęboka rewolucja wartości wizualnych i dotykowych, w języku zaś odczuwalnych znaczeń i nazw prowadzi od najwcześniejszych przedstawień Męża Bolesciwego czy współczującego światła [*compassionate light*] do obrazów ludzkiego ciała i oblicza u Rembrandta czy van Gogha⁷.

Wywód Steinera jest niezwykle gęsty, a przez to w niektórych momentach wręcz niejasny – trudno na przykład zrozumieć, do jakich obrazów może odnosić się wzmianka o przedstawieniach „współczującego światła”, a przejście od starotestamentalnej wizji ludzkiego ciała i ludzkiej twarzy stworzonych na obraz i podobieństwo Boga do ukazanej w Nowym

5 Za uwagę tę dziękuje prof. Chrisowi Hodgkinsowi z University of North Carolina, Greensborough.

6 W języku greckim sakrament określano terminem *mysterion*, czyli „tajemnica”.

7 George Steiner, *Gramatyki tworzenia*, tłum. Jerzy Łoziński, Poznań: Zysk i S-ka 2004, s. 69.

CHOROBA W DYSKURSIE MALADYCZNYM

Testamencie ikony Syna niepokojąco nakłada się na opis zmiany „antycznego podejścia” i na narodziny sztuki chrześcijańskiej, lecz jego zasadnicze przesłanie trafnie opisuje centralny paradoks Wcielenia, czyli nieuchronne zespolenie ludzkiej nędzy i Boskiego majestatu. Mowa tu o „współzamieszkiwaniu” (*cohabitation*) przeciwieństw. Wcielenie oznacza wydanie Boskości na pastwę skrajnego ubóstwa. Jak słusznie zauważa Steiner, większości malarzkich wizerunków cierpiącego Jezusa łączy opis Męża Boleści zawarty w Księdze Izajasza ze światłem Taboru. Promienna wizja, której doświadczyli uczniowie na Górze Tabor, zawierała także wezwanie do posłuszeństwa i zapowiedź nocy Kalwarii⁸.

Kiedy patrzymy, na przykład, na przedstawienie Ukrzyżowanego w retabulum ołtarza z Isenheim (1516), autorstwa Matthiasa Grünewalda, widzimy jednocześnie obraz Męki, czyli nieludzko zmaltretowane Ciało Boga-człowieka i obraz choroby, czyli oszpecone przez dymienicę ciała zadżumionych albo ciała cierpiących na ergotyzm. Dla pacjentów szpitala założonego w Isenheim przy klasztorze Antonitów wizerunek ten miał być lustrem, w którym przeglądali się ich umęczone ciała. Jednak nie tylko umęczone, bo przecież Ciało Chrystusa nawet w Męce promienieje chwałą, a każda



z jego ran jest – by przytoczyć tytuł amerykańskiej powieści Stephena Crane’a o wojnie secesyjnej – „szkarłatnym godłem odwagi”, *The Red Badge of Courage* (1895)⁹. Dzieło Grünewalda niosło zatem konającym otuchę i dawało im nadzieję. Czytelnik dzieła Steinera może także uzupełnić lekturę oglądem niedokończonego obrazu brata Alberta Chmielowskiego, *Ecce Homo* (1879), na którym zza niewyraźnej, ciemnej sylwetki Ubiczowanego pada na widza światło przypominające jasnożółty blask wschodzącego słońca (il. 1). Artysta narzekał, że z pośpiechu obszedł się z tym wizerunkiem „jak partacz ostatni”¹⁰, lecz może właśnie ów brak kunsztu i szkicowa zgrubność dodają dziełu niezwyczaj siły wyrazu.

Głównym tematem eseju Steinera nie jest choroba, lecz cielesność, lecz przecież nie sposób myśleć o cielesności nie biorąc pod uwagę choroby i cierpienia. Odnosząc się do obrazów kruchego, niedomagającego, cierpiącego – a mimo to przenikniętego niewidzialnym światłem – ciała w sztuce Zachodu, amerykański krytyk czerpie inspirację z dramatów Shakespeare’a. Jakby na przekór lekceważącym uwagom Woolf, właśnie w *Hamlecie* i *Learze* odnajduje dowody na poparcie tezy o rewolucyjnym przewrocie, jaki dokonał się za sprawą nauki o Wcieleniu oraz o realnej obecności Ciała i Krwi w sakramencie Eucharystii. Nawet słynny monolog Tezeusza z 1 sceny 5 aktu *Snu nocy letniej*, kiedy to ateński książę oznajmia, że poeta obleka w ciało „nieznane kształty” (*bodies forth the forms of things unknown*), Steiner odczytuje w kluczu teologicznym. Tezeusz mówi:

Gdy wyobraźnia nasuwa marzeniu

Kształty nieznane, poeta swym piórem

Je ucieleśnia, przydając nicości Miejsce na ziemi i nadając imię (5.1)¹¹.

Krytyk wyjaśnia, że Shakespeare posługuje się w tym fragmencie idiomem Wcielenia i odsyła widzów do tajemnicy transsubstancjacji. Następnie rozszerza pole swojej refleksji na wszystkie

8 Tradycja takiej interpretacji Przemienia sięga czasów Klemensa Aleksandryjskiego (zm. 215), zob.: Mirosław Mejzner, *Interpretacja Przemienienia Jezusa w epoce patrystycznej. Część 1: okres przedniecejski*, „Vox Patrum” 79 (2021), s. 283–284. Współczesny filozoficzny komentarz do Przemienienia jako źródła zachwyty i trwogi czytelnik znajdzie w artykule Merolda Westphala, *Transfiguration as Saturated Phenomenon*, „Journal of Philosophy and Scripture” 1(1) (2003), s. 26–35.

9 Stephen Crane, *Szkarłatne godło odwagi*, tłum. Bronisław Zieliński, Warszawa: Interwars 2012.

10 Obraz *Ecce Homo*, <https://www.albertynki.pl/brat-albert/obraz-ecce-homo>. Dostęp 10.08.2025.

11 William Shakespeare, *Sen nocy letniej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1982, s. 96.

CHOROBA W DISKURSIE MALADYCZNYM

dziedziny sztuki, pisząc, że każdy „wiersz, posąg, portret” – nie tylko te poświęcone tematyce religijnej – mówią o „rzeźwistych obecnościach” (taki zresztą tytuł, *Real Presences*, nosi wcześniejsza książka Steinera, wydana w 1989); „dostarczą im siedliska”¹². I choć w tym momencie nie cytuję już wprost Shakespeare’a, to warto zauważyć, że jego wyobrażenia konsekwentnie podąża za tekstem *Snu nocy letniej*, bo przecież Tezeusz także odwołuje się do „miejsca na ziemi”, inaczej powiedzieliśmy „miejsca zamieszkania”, myśli-słowa. Nietrudno dostrzec zaskakującą zbieżność z Prologiem do Ewangelii św. Jana, gdzie mowa o Słowie, które jest odwieczną, niestworzoną, lecz stwórczą „światłością” (J 1:9); które „stało się ciałem i zamieszkało wśród nas” (J 1:14) i dzięki któremu ludzie ujrzeli chwałę Boga. Konkludując, Steiner zwraca uwagę czytelnika na przemieniającą moc aktu (s)twórczego. W dziele poety, malarza, rzeźbiarza „zdanie, farba, wyrzeźbiony kamień” są zawsze „przepojone światłem”¹³, czyli tak naprawdę *przeistoczone*. Takiemu samemu przeistoczeniu podlega również nasza cielesność i cierpienie, którego jest ona źródłem.

Sztuka chrześcijańska przekreśla kult idealnego ciała – niejako unieważniając marzenie, z którego zrodziły się posągi Wenus z Milo lub Apollina Kapitolińskiego – jednocześnie trwale

osadzając ludzkie doświadczenie w naznaczonej skazą grzechu cielesności, odkupionej przez ofiarę Krzyżową Wcielnego Słowa:

Takie „rozpłynięcie się w nicłość ciała” zarazem trwałego [*solid*] i skalanego/zepsutego [*sullied/soiled*] – ta niejasność w tekście *Hamleta* wspaniale ukazuje ontologię ludzkiej obecności po Golgocie – czy udręczenie [*flaying naked*] ciała i duszy, gdy Lear jest zredukowany do człowieczeństwa najbardziej minimalnego, a zarazem najbardziej istotnego, wyrastają z owej rewolucji. W cywilizacjach chrześcijańskich osadzenie Ja w cielesności stało się radykalne i paradoksalne jednocześnie. ... W takiej mierze, w jakiej pierwsza osoba liczby pojedynczej uczestniczy w komunii świętej, nie jest Ja judaizmu ani ego antyku klasycznego i pogańskiego¹⁴.

Zapraszając do swych rozważań duńskiego księcia i zdradzonego przez wyrodne córki starca, Steiner bynajmniej nie zamierza dowodzić, że Shakespeare był gorliwym katolikiem; interesuje go przede wszystkim zrozumienie sztuki inspirowanej myślą chrześcijańską. Ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu – niewątpliwie odsyłające czytelnika nie tylko do katolickiej teologii Eucharystii, lecz również do manifestu św. Pawła: „[R]azem z Chrystusem zostałem przybity do krzyża. Teraz zaś już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus.

Choć nadal prowadzę życie w ciele, jednak obecne życie moje jest życiem wiary w Syna Bożego, który umiłował mnie i samego siebie wydał za mnie” (Ga 2:19–20) – stanowi fundament zrozumienia sztuki, w której „ciało” jest jednocześnie siedliskiem grzechu i instrumentem Odkupienia. Przemiana znaków eucharystycznych w Ciało i Krew Syna stanowi uobecnienie ofiary Krzyżowej.

W dalszej części argumentu Steiner pokazuje, jak owa rewolucyjna zmiana wpływa na nasze podejście do języka:

Dzięki ucieleśnieniu [sic! Myślę, że stosowniejszy byłoby użycie w przekładzie terminu Wcielenie – M.G.] i transsubstancjacji język się „zagęszcza” i nie jest to kwestia pojęciowej głębi czy bezpośredniości wyobraźni. [...] Paraboliczne opowieści Chrystusa, jego wymowne cofanie się przed słowami – czego dobitnym przykładem jest chwila, gdy pisze na piasku i zaciera znaki – ze szczególną siłą oddziałują na lingwistyczną wertykalność, na znaczenie ciszy w języku¹⁵.

Jeśli dobrze rozumiem myśl Steinera, chodzi mu o to, że język widziany z perspektywy chrześcijańskiej nie zyskuje na poetyckim pięknie ani jasności przekazu; wręcz przeciwnie: „lingwistyczna wertykalność” sprawia, że do głosu dochodzi niewyraźne. Język staje się jednocześnie bardziej przenikliwy, jak Słowo „przenikające

¹² Steiner, *Gramatyki tworzenia*, s. 71.

¹³ Steiner, *Gramatyki tworzenia*, s. 71–72.

¹⁵ Steiner, *Gramatyki tworzenia*, s. 70.

CHOROBA W DYSKURSIE MALADYCZNYM

aż do rozdzielenia duszy i ducha” (Hbr 4:12) i nieprzenikniony, czyli niezrozumiały i nieodgadniony. W słowach otwiera się otchłań; wybrzmiewają w nich echa nie-dokończonych modlitwy, która grzęźnie w gardle umierającego: „Boże, mój Boże czemuś mnie opuścił?” (Ps 22:1; Mk 15:34 i Mt 27:46). Dopiero o poranku trzeciego dnia wydane na śmierć i spowite w całun Słowo rozrywa pęta grobu. Warto przy okazji wspomnieć, że Psalm, z którego pochodzi przytoczony wyżej cytat, wykonywano „na modłę pieśni *Łania o świcie*”, co jeszcze dobitniej podkreśla „lingwistyczną wertykalność”, rozpiętą między doświadczeniem śmierci i obietnicą zmartwychwstania ciała.

3. Doskonałym przykładem poezji wyrosłej z takiego podejścia do języka jest cykl wierszy *The Temple* [Świątynia] autorstwa angielskiego poety, George Herberta¹⁶. Wędrowkę po tej wzniesionej ze słów budowli rozpoczynamy od lektury wiersza figuralnego „Ołtarz”, którego forma nie tylko przypomina świątynne ołtarze, lecz także – a może przede wszystkim – odsyła do zapisu litery „I”, oznaczającej pierwszą osobę liczby pojedynczej. „Ja”, którego głos słyszymy w *Świątyni* od początku stara się przekonać nas o swoim zakorzenieniu we Wcielonym Słowie – Słowie cierpiętlwym,

doświadczającym niemocy, bólu, opuszczenia. Świadczą o tym liczne cytaty z Pisma świętego, lecz przede wszystkim koncepcja dzieła opartego na koncepcji świątyni Ciała Syna Człowieczego. Jednocześnie wiersze Herberta można czytać jak dziennik śmiertelnej choroby, gruźlicy, z którą poeta zmagał się od wczesnej młodości.

Kolejne utwory cyklu odsyłają czytelnika do Liturgii Wielkiego Tygodnia. Zwraca wśród nich uwagę wiersz „Skrzydła Wielkanocne”, którego układ przypomina parę skrzydeł (ptasich? anielskich?), lub – pamiętajmy, że „wertykalność lingwistyczna” zmusza nas również do nieustannego konfrontowania się z kruchością ciała i z nieuchronnym przemijaniem – odmierzającą upływ czasu klepsydrę. Poeta przekonuje nas, że jego ułomność – użyte w oryginale słowo *affliction* można też tłumaczyć jako udrękę – i upadek (w oryginale: *fall*) stają się kołem zamachowym wzlotu. Pozwalam sobie przytoczyć polski przekład tego tekstu w całości:

Panie, coś stworzył nas w do-
statku błogim,
Choć człowiek szasta nim i gardzi,
Grzęznąc w upadku srogim,
Aż jest najbardziej Ubogim.
Daj, Boże,
Wzlecieć przy Tobie,
Niech skrzydła dziś otworzę
I śpiewem triumf Twój ozdobię:
Nawet upadek w locie mi po-
może.
W smutku się począł mój wiek
niedojrzały:

Przecie grzeszyłem coraz har-
dziej,
Aż wstydem płonąc cały,
Jestem dziś bardziej
Niż mały.
Dziś, Boże,
Wzlećmy we dwoje,
Niech triumf Twój pomnożę:
Gdy skrzydłem skrzydło wes-
przesz moje,
Nawet ułomność w locie mi po-
może¹⁷.

O ile tematem pierwszej czę-
ści/strofie jest historia rodza-
ju ludzkiego, o tyle w drugiej
podmiot liryczny przechodzi do
osobistego wyznania. To zapis
doświadczenia człowieka, któ-
rego ciało zmienia się w linię,
w punkt. Systematycznie skra-
canie wersów w każdej zwrot-
ce, aż do ascetycznej formuły
skrajnego ubóstwa, *most poor*
i skrajnego wychudzenia i wy-
cieńczenia, *most thin* – tak zna-
komicie współgrające z uwagą
Steinera na temat redukcji pod-
miotu do „człowieczeństwa naj-
bardziej minimalnego a zarazem
najbardziej istotnego” – w wy-
padku Herberta nie jest jedynie
zręcznym zabiegiem retorycz-
nym, lecz próbą zapisu choroby,
która trawiła ciało poety. Ten
wiersz to krzyk bólu gruźlika,
dla którego ówczesna medycy-
na nie miała ratunku. Podmiot
mówiący, którego świat maleje,
a ciało marnieje aż do śmier-
telnej przezroczystości, niejako
„zwija skrzydła” w środkowych
wersach każdej części. Niemal-
że milknie, kurcząc się, jak czło-
wiek, który przyjmuje postawę

¹⁶ George Herbert, *The Complete English Works*, red. Ann Pasternak Slater, New York: Alfred A. Knopf 1974.

¹⁷ *Antologia angielskiej poezji metafizycznej*, s. 134.

CHOROBA W DISKURSIE MALADYCZNYM

embrionalną, by zamknąć ból w ciasnej klatce; a jednocześnie ten właśnie moment w wierszu jest początkiem wzrastania, wzlotu, wyzwolenia.

W końcowym dwuwierszu oryginału uwagę czytelnika przykuwa rzadko dziś używany czasownik: *For, if I imp thy wing on mine, Affliction shall advance the flight in me*¹⁸. Odnosi się on do praktyki sokolników używających lotek ze skrzydeł zdrowych ptaków jako protez zastępujących połamane pióra. Genialne wykorzystanie tego zaczerpniętego z życia przykładu jeszcze ściślej spaja podmiot mówiący ze Słowem Boga; poeta nie pisze zwykłym piórem, lecz takim, które pochodzi ze skrzydła niedościgniętego Orła. Warunkiem powodzenia jest jednak bolesny przeszczep. Wypada tylko żałować, że tłumacz zgubił inne odwołanie, odgrywające niemałą rolę w zrozumieniu „lingwistycznej wertykalności” wiersza Herberta. Mam na myśli wzmiankę o wiosennej pieśni skowronka obecną w pierwszej strofie oryginału: *O let mi rise, / As larks, harmoniously*¹⁹. Obraz zawieszonego pod sklepieniem nieba skrzydlatego śpiewaka, którego gniazdo ukryte jest w skibach zaoranej ziemi, wpisuje się w refleksję poety o cier-

pieniu i chrześcijańskiej nadziei. W przekładzie Barańczaka zdanie to przyjęło brzmienie: „Daj Boże, / Wzlecieć przy Tobie”.

Chociaż Herbert był anglikaninem, a nawet mógł podzielać sceptycyzm bardziej radykalnych odłamów reformacji wobec sztuki sakralnej, w *Świątyni* nie brak utworów, które mogły być inspirowane późnośredniowiecznymi wizerunkami Męża Boleści. Motyw, do którego odnosi się także Steiner w swojej refleksji nad wpływem koncepcji Wcielenia na chrześcijańską kulturę i sztukę, cieszył się ogromną popularnością w całej Europie. Źródłem tego typu przedstawieniowego, znanego także pod nazwą *Imago pietatis*, czyli obraz Miłosierdzia, ukazującego Jezusa, który stoi w grobie z obliczem zwróconym ku nam, już po Męce, z otwartą raną w boku, lecz jeszcze przed Zmartwychwstaniem, mogła być znana na Wschodzie ikona Bożego Oblubieńca. Najwyraźniej nawiązuje Herbert do motywu Męża Boleści w niestety nieprzełożonym jak dotąd na język polski wierszu „The Bag” [Sakwa/Torba]²⁰; zapowiedź tego wątku możemy jednak odnaleźć już w grupie wierszy odnoszących się do Męki i Zmartwychwstania, a w szczególności w znakomitym, niestety także nietłuma-

czonym utworze pod tytułem „The Thanksgiving” [Dziękczynienie]²¹. W tym wypadku adresem wiersza jest Król, któremu jako jedynemu władcy przysługują tytuły stawiające Jego Mękę. Oto fragmenty omawianego tekstu w oryginalnym brzmieniu:

Oh King of grief! (a title strange, yet true,
To thee of all kings only due)
Oh King of wounds! how shall I grieve for thee,
Who in all grief preventest me?
[...] *My God, my God, why dost thou part from me?*
Was such a grief as cannot be.
[...] But how then shall I imitate thee, and
Copie thy fair, though bloody hand?²²

Odpowiedzią Boga na modlitwę poety jest parafraza słów wypowiedzianych przez Jezusa na krzyżu: *My God, my God, why dost thou part from me?* [Boże, mój Boże, czemu mnie opuszczasz? Lub: Czemu się ode mnie odsuwasz?]²³. Zamiana czasu przeszłego na teraźniejszy nie tylko wnosi do wiersza element dramatyczny, lecz także – paradoksalnie – pozwala na utożsamienie opuszczonego przez wszystkich Syna Bożego ze skarżącym się na Boga grzesznikiem, któremu wydaje się, że Bóg o nim zapomniał. Ideał naśladowania

18 Herbert, *The Complete English Poems*, s. 41. W cytowanym wydaniu są to dwa osobne wiersze pod tym samym tytułem: „Easter Wings I” oraz „Easter Wings II”.

19 Herbert, *The Complete English Poems*, s. 40.

20 Herbert, *The Complete English Poems*, s. 147–148.

21 Herbert, *The Complete English Poems*, s. 32–33.

22 Herbert, *The Complete English Poems*, s. 32–33.

23 W Biblii Króla Jakuba oraz kalwińskiej Biblii Genewskiej pierwsze zdanie Psalmu 22 i krzyk Jezusa na krzyżu tłumaczono jako: *God, my God, why hast thou forsaken me*”. Zamiana *forsake*, konotującego opuszczenie, na czasownik frazowy *part from*, oznaczającego rozłąkę/dystans, dobrze oddaje kondycję podmiotu mówiącego – grzesznika, który nawet w oddaleniu nie jest przez Boga opuszczony, a więc nie cierpi tak, jak cierpiał Syn. Współgra także z widocznym w utworze napięciem między grzechem i łaską, dystansem i bliskością, oraz między poetycką *mimesis*, czyli naśladowaniem rzeczywistości, a chrześcijańskim ideałem *imitatio Christi*, czyli podążaniem Jego śladami.

CHOROBA W DYSKURSIE MALADYCZNYM

Jezusa, który mógłby być formą okazania wdzięczności za Jego ofiarę, wydaje się wprowadzić skazany na niepowodzenie, lecz poeta nie rezygnuje z szukania dróg, które doprowadziłyby go do zjednoczenia ze Słowem. W końcu formułuje pytanie, którego radykalizm świadczy o głębokim zrozumieniu wpływu tajemnicy Wcielenia na poezję, która stawia sobie za zadanie wyrażenie bólu, cierpienia, choroby: *But how then shall I imitate thee, and/Cope thy fair, though bloudie hand?* [Lecz jakże mam Cię naśladować i/Kopiować Twą piękną, choć skrważoną dłoń?; ostatnie słowa można także tłumaczyć jako: „Twe piękne, choć krwawe pismo”]. Naśladowanie Chrystusa nie polega na powtarzaniu Jego nauk, ani imitowaniu stylu Jego przypowieści; jedyna droga do zjednoczenia ze Słowem prowadzi przez naszą cierpiętną cielesność. Czy można również założyć, że dzięki „chrześcijańskiej rewolucji” w kulturze i sztuce zbliżamy się do Niewyrażalnego?

4. W dwudziestym wieku wyzwanie zawarte w manifestie poetyckim Herberta podjął anglo-amerykański modernista, współczesny Virginii Woolf, Thomas Stearns Eliot. Od poetów metafizycznych uczył się on poetyki „zjednoczonej wrażliwości”, w której nie ma miejsca na pęk-

nięcie między abstrakcyjną myślą i jej odwzorowaniem w języku. W swoim ostatnim dziele, *Czterech kwartetach*, Eliot najpełniej odkrywa opisany później przez Steinera fenomen „lingwistycznej wertykalności”, która wypływa z dogmatu o Wcieleniu. Jego cały projekt poetycki podporządkowany jest tej idei, które definiuje następująco: „aluzja wpoł odgadnięta, dar w połowie zrozumiany, to Wcielenie” (*Dry Salvages* IV: 219)²⁴.

W IV części drugiego z czterech stanowiących większą całość poematów, napisanym na początku II wojny światowej i zatytułowanym *East Coker*²⁵, Eliot wraca do zaczerpniętego z cyklu Herberta obrazu przebitej gwoździem i zbroczonej krwią ręki Chrystusa. Poemat przełożono na polski trzykrotnie; tłumaczyli go Jerzy Niemojowski²⁶, Krzysztof Boczkowski²⁷ i Adam Pomorski. Przekład Niemojowskiego jest po prostu nieładny, Boczkowskiego chropawy; jedynie Pomorski wyszedł z tej próby obronną ręką – choć kosztem wielu kompromisów – i to jego wersję przytaczam poniżej. Oto cała IV część poematu, na którą składa się pięć pentastychów:

Krwia oto chirurg brocząc własną,
Chorobę ostrzem swym odślania;
A z ran na dłoniach widać jasno
Okrutną litość sztuki uzdrawiania:
Nie z kart gorączki przed nimi
prawda się odślania.
Że całe zdrowie to choroba,

Uczy piastunka śmierci naszej,
Co nie dba, czy się nam spodoba,
Kiedy nas grzechem Adamowym straszysz

I wskazuje lekarstwo w pełnej
cierpieniu czaszy.

Wzięliśmy po bankrucie w spadku
Ziemię, ten szpital; z łaski Boskiej,

Jak dobrze pójdzie, na ostatku
Skonać tu w pieczy przyjdzie
nam ojcowskiej,

Która nas nie opuści, wiecznej
znamię troski.

Chłód pełźnie w górę po pischelach,

Telegraf febry szczęka z trwogi,
Stygnąc, nim żar się mi udzieli,
Drzeć wśród czyścicowej mroźniej
mam pożogi,

Której płomień to róże, której
dym to głogi.

Brocząca krew nas tylko poi,
Karmi nas tylko krwawe ciało:
A wszakże każdy siebie roi
Jędrnym i krzepkim ciałem,
krwią zuchwałą.

Wszakże ów Piątek Męki raduje
nas chwałą (V: 1–25)²⁸.

Ważnym punktem odniesienia dla interesującego nas fragmentu jest naznaczona doświadczeniem dwóch wojen rzeczywistość szpitala polowego. W takiej scenerii Eliot umieszcza medyka, który „chorobę ostrzem swym odślania”. Sam ranny, operuje innych – w angielskim oryginale użyto czasownika *question* oznaczającego zarówno badanie, jak i stawianie pytań – nie tylko przy użyciu skalpela, lecz być może także

24 T.S. Eliot, *Dry Salvages*, tłum. Krzysztof Boczkowski, w: Eliot, *Wybór poezji*, s. 297.

25 T. S. Eliot, *East Coker*, w: T. S. Eliot, *W mym początku jest mój kres*, tłum. Andrzej Pomorski, s. 290.

26 Eliot, *Wybór poezji*, s. 251–261.

27 Eliot, *Wybór poezji*, s. 261–269.

28 Eliot, *W mym początku jest mój kres*, s. 290.

CHOROBA W DISKURSIE MALADYCZNYM

ostrym jak skalpel słowem. Wielką zaletą przekładu jest umiejętność wydobyć uchwytne, lecz bynajmniej nieoczywistych aluzji pozwalających połączyć postać rannego chirurga z figurą Chrystusa; co istotne, poeta nie stawia między tymi osobami znaku równości, a obecna w oryginale fraza *wounded surgeon* pisana jest małą literą. Liczba strof jednoznacznie nawiązuje jednak do tradycji pięciu ran Chrystusowych. (Jeden z polskich wizerunków Męża Boleści, wiszący w kościele oo. paulinów w Wieruszowie, czczony jest pod nazwą Jezusa Pięciorańskiego.) Krew, która jest napojem i ciałem, które jest pokarmem, wyraźne odsyłają nas do sakramentu Eucharystii. W przekładzie Pomorskiego zwraca nadto uwagę fraza „lekarstwo w pełnej cierpienia chwili”, która nie ma dokładnego odpowiednika w oryginale, lecz znakomicie współbrzmi z symboliką czwartego kielicha paschalnego, interpretowanego w tradycji chrześcijańskiej jako znak Męki. Podczas Ostatniej Wieczerzy Jezus nie wypił ostatniego kielicha; jego Pascha dopełniła się dopiero na Kalwarii. Ostatnią strofę puentuje poeta uwagą na temat angielskiej nazwy Piątku Męki: *And in spite of that, we call this Friday Good*.

Wczytując się uważnie w poemat Eliota możemy zauważyć, jak pod jego piórem język „gęstnieje” na sposób opisany przez Steinera. Tekst jest ciem-

ny, wieloznaczny, a użyte w nim metafory można interpretować na różne sposoby. Na przykład pierwsze dwie linijki trzeciej strofy, opisujące ziemię jako kosmiczny szpital ufundowany przez zbankrutowanego milionera zawierają zagadkę, która ukrywa się pod tą postacią. Wielu krytyków sugeruje, że chodzi o Adama, który z powodu grzechu utracił raj dany mu przez Stwórcę. Tym też tropem idzie Pomorski, kiedy pisze: „Wzięliśmy po bankrucie w spadku/Ziemię”. Jednak oryginał wydaje się bardziej wieloznaczny: *The whole earth is our hospital/Endowed by the ruined millionaire*. Nie można wykluczyć możliwości, że bankrutem nie jest ten, po kim dziedziczymy Ziemię, lecz Ten, który utracił wszystko – wydając na śmierć swojego Syna – by wykupić niewolnika. Poemat wpisuje się także w opisaną przez Steinera rewolucję postrzegania ludzkiego ciała. Z jednej strony przedstawia nas jako spadkobierców starożytnych, którzy na piedestale stawiali piękne, zdrowe, „jędrne i krzepkie” ciało; z drugiej demaskuje naszą kruchość, która sprawia, że przy życiu utrzymuje nas „brocząca” – w oryginale „kapiąca” (*dripping*), niczym płyn w kroplówce – krew i zmaltretowane Ciało.

Zamiast konkluzji pozwolę sobie przytoczyć jeszcze jeden znany tekst, pisany z pozycji polemicz-

nych wobec chrześcijaństwa, lecz bez wątplenia dowodzący trafności diagnozy Steinera. Mowa oczywiście o *Dżumie* Alberta Camusa, którą przywykliśmy czytać jako przemyślaną alegorię faszyzmu (tekst opublikowano dwa lata po zakończeniu II wojny światowej), tracąc z pola widzenia to, co w tym tekście najbardziej uniwersalne: próbę stanięcia twarzą w twarz z cierpieniem i chorobą. Oto jeden z najbardziej przejmujących opisów konającego dziecka, którego agonii narrator konfrontuje z opisem Ukrzyżowanego: „Wielkie łzy tryśnięty spod rozpalonych powiek i zaczęły spływać po ołowianej twarzy, i pod koniec ataku, wyczerpane, kurcząc kościste nogi i ręce, których ciało rozpułnęło się w czterdzieści osiem godzin, przybrało na spustoszonego łóżku pozę groteskowego krucyfiksu”²⁹. Powraca w tym fragmencie myśl Hamleta, że ciało, o którym myślimy jak o solidnym, zdrowym fundamencie istnienia, „topnieje” w cierpieniu i znika jak poranna rosa. Opis agonii w dziele Camusa odarty jest jednak z wszelkiej chwały. Jego kulminacyjnym punktem jest obraz krucyfiksu, który nie daje żadnej nadziei. Śmierć Boga – powiedziałby Steiner – pociąga za sobą śmierć tragedii, której miejsce zajmuje okrutna groteska³⁰. ■

Ilustracje:

Albert Chmielowski, *Ecce Homo* (1879),
146 cm × 96,5 cm, olej na płótnie, Kraków,
Sanktuarium *Ecce Homo* św. Brata Alberta.

²⁹ Albert Camus, *Dżuma*, tłum. Joanna Guze, Warszawa: PIW 2023, s. 140.

³⁰ Odnosze się to do eseju George Steinera, *Śmierć tragedii*, tłum. Krzysztof Filip Rudolf, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2023.