

In Parenthesis Davida Jonesa jako przestrzeń interkulturowa

W bieżącym roku, pod tytułem *David Jones. Engraver, Soldier, Painter, Poet*, ukazała się długo oczekiwana, monumentalna biografia artysty, którego twórczość literacką można zaliczyć do największych osiągnięć brytyjskiego modernizmu. Thomas Dilworth, osobisty przyjaciel Jonesa i wielki znawca jego dzieł, pracował około trzydzieści lat nad jego biografią, starając się nieustannie przez cały ten okres zwracać uwagę na wyjątkowość swego bohatera, określonego na obwolucie książki jako „wielki nieznany modernista” („the great lost Modernist”). Tytuł biografii wskazuje na wszechstronność artysty oraz na doświadczenie, które okazało się fundamentalnym w jego życiu: bycie żołnierzem w okopach frontu zachodniego pierwszej wojny światowej. W Polsce jedynie dzięki Jackowi Gutorowowi istnieje jakikolwiek obraz twórczości Jonesa: artykuł porównujący poetyckie wizje Jonesa i Geoffrey’a Hilla *Światło w ruinach. O dwóch reakcjach na koniec pewnego świata* ukazał się w „Literaturze na Świecie” w roku 2001¹, a kilkanaście lat później otrzymaliśmy przekłady fragmentów dzieła *The Anathemata*². Właśnie za to ostatnie dokonanie należą się tłumaczowi szczególne pochwały, ponieważ twórczość Jonesa jest niezwykle trudna do przełożenia z powodów, które pewnie w dalszym wywodzie staną się jasne. Skoro jednak Jones jest tak słabo obecny w polskim obiegu czytelnicznym i skoro do rozważania podjętej problematyki niezbędne będą pewne podstawowe informacje o życiu artysty, trzeba zacząć od kilku faktów biograficznych.

Gdy Jones został wcielony jako ochotnik do wojska dnia 2 stycznia 1915 roku, dołączył do nowouformowanego batalionu London-Welsh, będącego częścią Royal Welch Fusiliers³. Wybór nie był przypadkowy, nowy batalion bowiem dokładnie odpowiadał pochodzeniu młodego żołnierza. Urodził się pod Londynem w roku 1895 i spędził dzieciństwo oraz młodość w okolicach, które później miały znaleźć się w obrębie Greater London, ale jego ojciec, jak nazwisko wskazuje, był Walijszczykiem. Sam Jones pisze: „od około szóstego roku życia czułem, że należę do ludu i ziemi mojego ojca, choć wychowałem się w klimacie najzupełniej angielskim”⁴. Walię w dzieciństwie poznawał jednak tylko podczas krótkich pobytów i nie nabył nigdy dogłębnej znajomości języka dziadków po mieczu, zresztą ojciec też nie mówił płynnie po walijsku⁵. Od strony matki

¹ J. Gutorow, *Światło w ruinach. O dwóch reakcjach na koniec pewnego świata*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 5–6, s. 192–199.

² D. Jones, G. Hill, Ch. Tomlinson, *Wygłani z raju*, wybór, przekład i opracowanie J. Gutorow, Wrocław 2016.

³ T. Dilworth, *David Jones. Engraver, Soldier, Painter, Poet*, London 2017, s. 35.

⁴ D. Jones, *In illo tempore* [w:] idem, *The Dying Gaul and Other Writings*, London 1978, s. 23.

⁵ T. Dilworth, op. cit., s. 3.

Jones pochodził z rodziny budowniczych okrętów; widok morza i statków zawsze go pociągał. Anglia z jej wiekową tradycją nigdy nie przestała być, podobnie jak Walia, umiłowaną częścią jego dziedzictwa. Świadczą o tym lektury, w które zagłębiał się w młodości: obok Chaucera, Szekspira, Coleridge'a, *Kroniki anglosaskiej* – historii Walii i przekład mitologii walijskiej *Mabinogion*⁶. Tak więc od samego początku życie artysty było wpisane w przestrzeń międzykulturową, której oba wymiary na równi szanował i kochał.

Do dwóch podstawowych elementów tożsamości Jonesa, angielskiego i walijskiego, dołączyła inna dychotomia, inny element interkulturowości: oboje jego rodzice byli anglikanami, ale skłaniali się do odmiennych frakcji tego Kościoła, ojciec do skrzydła bardziej protestanckiego (nosił w sobie wielką niechęć do „papistów”), a matka do skrzydła pozostającego pod wpływem Ruchu Oksfordzkiego, ceniącego wiele praktyk i dogmatów odrzuconych przez większość anglikanów. W domu panował porządek religijny ustanowiony przez ojca, dzięki czemu Jones, zdaniem Dilwortha, był bardziej obeznany z Pismem Świętym (w przekładzie Biblii Króla Jakuba) niż jakikolwiek inny ważny pisarz swego czasu⁷. Znał też bardzo dobrze podstawowy modlitewnik Kościoła Anglikańskiego, *The Book of Common Prayer*; gdy w swojej twórczości cytuje psalmy, to zwykle w wersji Milesa Coverdale'a z tego modlitewnika⁸. Niemniej jednak waga, jaką w oczach matki miały sakramenty, nie pozostała bez znaczenia dla Jonesa, który w wieku 18 lat przestał uczęszczać do anglikańskiego kościoła rodzinnego, gdzie jego zdaniem sakramenty były zaniedbywane, i zaczął chodzić do innego kościoła anglikańskiego, bliższego katolicyzmowi⁹.

Będąc żołnierzem, Jones miał zostać świadkiem wydarzenia religijnego, które zmieniło jego życie i do którego wielokrotnie się odnosił. Jego obszerny opis znaleźć można w jednym z listów, które napisał do swego przyjaciela René Hague'a. Opowiada w nim, jak przez przypadek, szukając drewna na ognisko, ponieważ zawsze było mu na froncie zimno, przez szparę w opuszczonej stodole blisko pierwszej linii walki zobaczył kaptana ubranego w szaty liturgiczne, odprawiającego pierwszą mszę świętą, jaką w życiu widział. Przed zaimprovizowanym ołtarzem wśród kilku wiernych klękali na sianie tego zbudowany Irlandczyk oraz Włoch, który przyjął obywatelstwo brytyjskie. Jones ich znał, należeli bowiem do jego batalionu, ale pod względem wyznania stanowili wyjątek w wojsku brytyjskim, w którym katolicy byli niewielką mniejszością (batalion Jonesa składał się w ogromnej większości z walijskich protestantów i londyńskich anglikanów)¹⁰. Parę lat po wojnie, w roku 1921, Jones miał sam przyjąć wiarę rzymskokatolicką i zawsze twierdził, że wrażenie wywołane przez to, co zobaczył w owej stodole, w znacznej mierze przyczyniło się do podjętej później decyzji. Łączyła się ona w jego świadomości z innymi

⁶ Ibidem, s. 29–30.

⁷ Ibidem, s. 8–9.

⁸ W liście do Harmana Grisewooda Jones sam napisał o tym, że został wychowany na Biblii Króla Jakuba i na tym modlitewniku (*Dai Greatcoat. A Self-Portrait of David Jones in his Letters*, pod red. R. Hague'a, London 2008, s. 190).

⁹ T. Dilworth, op. cit., s. 32.

¹⁰ *Dai Greatcoat...*, op. cit., s. 248–250.

śladami katolickiego, sakramentalnego myślenia i – to ważne określenie w tym kontekście – otwartością na „tradycję europejską”, jaką dostrzegł w swoim życiu na długo przed wybuchem wojny¹¹. Zwracanie uwagi na pochodzenie wiernych uczestniczących w polowej mszy świętej także wskazuje na budzącą się świadomość Jonesa, że Kościół katolicki wprowadzi go w jeszcze szerszy kontekst interkulturowy niż ten, który dotąd znał. Trzeba jednak zaznaczyć, że wejście weń nie było bezbolesne, gdyż nawet jego matka nie była zadowolona z tej decyzji, ojciec zaś uważał ją za zdradę i bałwochwalstwo¹².

Znacząca w kontekście konwersji Jonesa na katolicyzm jest wypowiedź przyjaciela artysty ze starszego pokolenia, Kanadyjczyka Williama Blissetta, który przez większość ostatnich dwudziestu lat życia Jonesa (aż do śmierci artysty w roku 1974) rozmawiał z nim listownie i czasem twarzą w twarz (w roku 1971 przyprowadził do niego swego byłego studenta, młodego Thomasa Dilwortha). Blissett pisze, że to „obfitość i uniwersalność” [„plenitude and universality”] stanowiły podłoże fascynacji Jonesa katolicyzmem¹³. Pewne potwierdzenie tej konstatacji znajdziemy w przedmowie do *The Anathemata* (1952), gdzie autor stara się przedstawić, o czym jest to niezwykle, z założenia fragmentaryczne, dzieło, budowane na zasadzie swobodnej asocjacji wokół liturgii mszy¹⁴. Jako od ponad trzydziestu lat katolik pisze, że traktuje ono o jego własnej „rzeczy”, *res*, która należy nieuchronnie do całej *res* zachodniochrześcijańskiej, tak jak ją odziedziczyła osoba, której postrzeganie jest całkowicie uwarunkowane przez to, że przynależy do „tej wyspy” (czyli Wielkiej Brytanii). W tym, dodaje Jones, *The Anathemata* jest z konieczności wyspiarskie, natomiast w obrębie owej wyspiarskości istnieją kolejne uwarunkowania będące wypadkową tego, że jego autor jest londyńczykiem o mieszanym, walijsko-angielskim pochodzeniu, wychowanym jako protestant, ale z własnego wyboru będącym katolikiem¹⁵. W ten opis siebie i swojej „rzeczy” autor włączył wszystkie podstawowe elementy przestrzeni interkulturowej, jaką stało się jego życie, przy tym nie tylko wskazując na nieprawdopodobne bogactwo mieszczące się w obrębie „tej wyspy”, lecz także sugerując, że bycie wyspiarzem nie znaczy zamknięcia, ale otwarcie. Niby ograniczony teren „tej wyspy” łączy się z „całą *res* zachodniochrześcijańską”. Udowadnia to nawet język użyty w tym fragmencie, mamy tu bowiem obok łacińskiego słowa *res* jego dobitnie anglosaski odpowiednik: *thing*.

Opis tego, o czym jest *The Anathemata*, kończy się wspomnieniem przejścia Jonesa na wiarę rzymskokatolicką. W nim, zaryzykuję, autor znalazł formę na tyle pojemną, że mogła pomieścić wszystko, co dla niego ważne, pozwalając, by każdy element pozostał sobą, bez uszczerbku dla swej wyjątkowości i inności. W rozważaniach,

¹¹ Ibidem, s. 246.

¹² T. Dilworth, op. cit., s. 67.

¹³ W. Blissett, *The Long Conversation. A Memoir of David Jones*, Oxford 1981, s. 71.

¹⁴ D. Jones, *The Anathemata. Fragments of an attempted writing*, London 1972, s. 31.

¹⁵ Ibidem, s. 11. „So that to the question: What is this writing about? I answer that is about one's own 'thing', which *res* is unavoidably part and parcel of the Western Christian *res*, as inherited by a person whose perceptions are totally conditioned and limited by and dependent upon his being indigenous to this island. In this it is necessarily insular; within which insularity there are the further conditionings contingent upon his being a Londoner, of Welsh and English parentage, of Protestant upbringing, of Catholic subscription”.

które prowadzę, chciałabym sprawdzić rzetelność tego stwierdzenia na przykładzie wcześniej wydanego dzieła literackiego Jonesa, opublikowanego po raz pierwszy w roku 1937, dzieła, któremu nadano arcyciekawą i wymowną tytuł *In Parenthesis*¹⁶. Nawias, tak samo jak wyżej omawiane pojęcie wyspy, sugeruje oddzielenie, zamknięcie, a jednak spróbuję przekonać, że w obu wypadkach owa sugestia w odniesieniu do twórczości Jonesa jest myląca.

Gdy mowa o tym pierwszym dziele literackim Jonesa, ściśle związanym z jego doświadczeniem I wojny światowej, trzeba pamiętać, że gdy autor wstąpił do wojska, był już po kilku latach szkoły sztuk plastycznych i swoją przyszłość upatrywał jedynie w tym typie działalności artystycznej¹⁷. Jones rysował oraz malował od najmłodszych lat i nadal to robił, siedząc w okopach, natomiast pisać zaczął na dobrą sprawę dopiero po wojnie. *In Parenthesis* powstał jako poemat na wpół autobiograficzny, gdyż jeden z jego bohaterów, John Ball, jest pewnego rodzaju *alter ego* samego Jonesa. Jest zwykłym żołnierzem, nie oficerem, który tak jak Jones dołącza do wojska w roku 1915 i bierze udział latem następnego roku w krwawej bitwie, odnosząc w niej rany. Jones jest bardzo oszczędny w podawaniu nazw miejsc, ale analogia z jego własnym życiem pozwala utożsamić bitwę, w której walczy Ball, z bitwą pod Mametz Wood, będącą pierwszą fazą straszliwej, pięciomiesięcznej ofensywy nad Sommą w roku 1916. W ataku na ten las Jones został ranny od kuli, która trafiła go w lewą nogę¹⁸, tak jak jego fikcyjny odpowiednik w *In Parenthesis*. Trasa, jaką przemierza Ball, od marszu do „miasta zaokrętownia” (s. 6) w Anglii, „późno w drugim roku” (s. 7) wojny, czyli w grudniu roku 1915, przez wsie i miasta Francji w wagonach bydlęcych i na piechotę, do bazy, z powrotem na front i znowu do bazy, aż do kulminacyjnej apokalipsy w miejscu określonym przez autora – z ukłonem w stronę Dantego – jedynie jako „ciemny las” (s. 165), jest literackim odpowiednikiem trasy, jaką w rzeczywistości przemierzył Jones. Losy Balla w *In Parenthesis* kończą się jego oczekiwaniem na sanitariuszy, natomiast rana rzeczywiście odniesiona przez Jonesa na jakiś czas szczęśliwie zwolniła go z dalszej służby wojskowej. Wrócił na front kilka miesięcy później, pod koniec października 1916 roku¹⁹.

John Ball jednak nie jest tylko sobowtorem swego autora, uosobieniem londyńsko-angielskiej strony jego tożsamości. Jest także uosobieniem żołnierza angielskiego w ogóle. Jak pisze Jones w przedmowie do *In Parenthesis*, jego towarzysze broni pochodzili z dwóch odmiennych grup etnicznych, których tradycje, światopoglądy, obyczaje stały się niezbędnym składnikiem podjętego tematu (s. x). John Ball należy jakby do „londyńskiego” komponentu batalionu, natomiast obok niego stoi drugi główny bohater *In Parenthesis*, który reprezentuje walijski komponent tożsamości Jonesa i jest również uosobieniem legendarnego walijskiego bojownika: Dai Greatcoat, chwalcę się,

¹⁶ Idem, *In Parenthesis*, London 1963. Strony cytowanych fragmentów tego dzieła podaję w nawiasie w tekście głównym.

¹⁷ T. Dilworth, op. cit., s. 33.

¹⁸ Ibidem, s. 42.

¹⁹ Ibidem, s. 45.

że stał obok bohaterów świata antycznego i w osobach swych ojców walczył w tajemniczo brzmiących bitwach zamierzczęj przeszłości (s. 79–84). Nie bez znaczenia jest to, że gdy przyjaciel Jonesa, René Hague, zebrał część rozproszonych listów autora, zatytułował ten zbiór *Dai Greatcoat. A Self-Portrait of David Jones in his Letters*²⁰. W ten sposób dał wyraz przekonaniu, że ten fikcyjny walijski bohater jest tak samo jak John Ball pewnego rodzaju alter ego swego twórcy.

W przedmowie Jones podkreśla, że przedstawiając te oraz inne postaci w *In Parenthesis*, zainteresował się przede wszystkim odmiennością grup, do których należały. Choć złączeni przez los w przeżyciu wspólnej „Ziemi Jałowej” (majuskuły są wyraźnym odsyłaczem do Eliota)²¹, Anglicy i Walijszczy, wśród których Jones przebywał i do których należał – poeta nie pozwala nam się domyślać, czy bardziej do jednej, czy do drugiej grupy – są zupełnie różni. Cała ciekawość wspólnego przeżycia polegała na dostrzeganiu i docenieniu owej różnorodności. Co prawda Jones uważa zarówno Londyńczyków, jak i Walijszczyków za „naturalnych poetów” (s. x), ale owa poetyckość nie jest jednorodna, dlatego tak starannie w tekście odtwarza specyfikę mowy każdej postaci. Cytując na przykład pierwszy wers znanej pieśni kościelnej śpiewanej przez walijskich żołnierzy: „Jesu, lover of my soul”, korzysta z gramatycznie niepoprawnego zapisu odzwierciedlającego ich wymowę: „Jesu, lover of me soul” (s. 160). Odnotowuje przy tym również nazwę melodii, którą śpiewają, blisko związaną z Walią: *Aberystwyth*. W przedmowie Jones przyznaje także, że konwencja, by wulgarne słowa nie pojawiały się w druku, krępowała go i nie mógł w pełni się jej podporządkować, gdyż inaczej nie oddałby z kolei specyfiki mowy żołnierzy londyńskich. W ich ustach powtarzanie słów uważanych za niecenzuralne, twierdzi Jones, zyskuje wymowę niemal „liturgiczną”, dostojną, miejscami wręcz poetycką (s. xii). W liście do Hague’a pisanym niedługo przed wydaniem *In Parenthesis* autor żali się na trudności związane ze stworzeniem z potocznej mowy Cockney „prawdziwego, trwałego kształtu, który nie będzie żenującym”, jednocześnie podkreślając, że wierne oddanie owej mowy było koniecznością²².

Dla Jonesa mowa każdej postaci i każdej grupy jest czymś, co należy szanować i dokładnie odtwarzać, bez spłaszczenia do jednego, jednorodnego standardu. Autor *In Parenthesis* jakby intuicyjnie wie, że język należy do istoty każdej kultury i że poprzez dokładny zapis języka dana kultura może być uobecniona w tekście, może być rozpoznana w swej wyjątkowości i inności. Trzeba tu też zaznaczyć, że londyńscy i walijscy żołnierze są podstawowymi, ale nie jedynymi składnikami interkulturowej przestrzeni poematu Jonesa. W części czwartej jest mowa o ogłoszeniu zapraszającym żołnierzy brytyjskich do francuskiej knajpy. Jones przedstawia je dokładnie tak:

„BIÈRE

EGG CHIP 3 FRANC

²⁰ Op. cit.

²¹ Eliot był dla Jonesa jednym z najważniejszych współczesnych mu twórców, a Eliot uważał *In Parenthesis* za „dzieło geniusza” (*A Note of Introduction, In Parenthesis*, wydanie z roku 1963, s. vii).

²² *Dai Greatcoat...*, op. cit., s. 80.

Z jednej strony ukazano tu francuski element tej interkulturowej przestrzeni, jaką w najbardziej dosłownym sensie były tereny wokół frontu zachodniego pierwszej wojny światowej. Z drugiej strony, zasugerowano sposób, w jaki mieszkańcy tych terenów radzili sobie z tą interkulturowością: ta część oferty knajpy, która jest wyraźnie skierowana do brytyjskich przybyszów, otrzymuje opis w języku angielskim, choć nieporadnym: EGG CHIP, a na końcu ogłoszenia wzruszające w swej gramatycznej i ortograficznej niepoprawności zapewnienie, że tu mówi się po angielsku, świadczy o wysiłku włożonym w to, by wejść w przestrzeń interkulturową, szanując inność drugiego, a nie rezygnując z własnej tożsamości.

Cytowane tu francuskie słowa nie są jedynymi wyrażeniami w językach obcych (z punktu widzenia języka angielskiego), które napotykamy, czytając *In Parenthesis*. Już motto do całości brzmi tak: „seinyessir e gledyfypennnameu”, a wśród cytatów z Pisma Świętego podanych na ostatniej stronie książki połowa jest po łacinie. Przedstawienie tych myśli w obcych językach jest sposobem na niekasowanie specyfiki kultury, do której należą, i na zachowanie ich inności jako składnika przestrzeni interkulturowej. Ażeby czytelnik mógł nie tylko doświadczać bezpośrednio tej odmienności, lecz także zrozumieć, na ile jest ona częścią – zwykle nieuświadomioną – rzeczywistości, do której sam należy, Jones opatrzył cytaty na ostatniej stronie „adresami bibliograficznymi”, motto ze strony tytułowej zaś wyjaśnił w końcowych przypisach. Pochodzi ono ze staro-walijskiego poematu epickiego *Y Gododdin*, opisującego bitwę pod Catraeth z czasów, gdy „pamięć Rzymu była jeszcze żywa”. Wspomniane okoliczności, według Jonesa, czynią to dzieło pochodzące z zamierzchłej przeszłości ważnym dla „wszystkich z tej Wyspy” (s. 191, przyp. 4) – jak rozumiem, dzieje się tak dzięki temu, że wskazuje ono na zapomniany element interkulturowej przestrzeni owej wyspy, który, choć ukryty w mrokach dziejów, stanowi część wspólnego dziedzictwa.

Jones prosi w przedmowie, by czytelnik sprawdzał przypisy w trakcie lektury tekstu, gdyż uważa przynajmniej niektóre z nich za jego integralną część (s. xiv). A znaczenie samego motto tłumaczy tak: „His sword rang in mothers' heads” [Miecz jego [czyli poety – jednego z trzech pozostałych przy życiu po bitwie pod Catraeth] dzwonił w głowach matczynych] (s. 191, przyp. 4). Tu też można dostrzec jeszcze jeden element motto jako zapowiedź interkulturowej tematyki *In Parenthesis*: choć okoliczności, w których bohaterowie dzieła Jonesa się znajdują, zdawałyby się w sposób oczywisty wykluczać perspektywę – kulturę – żeńską, to od razu na początku dzieła, choć w sposób z kolei nieoczywisty, owa perspektywa jest przywołana. Będzie ona przez cały tekst *In Parenthesis* w podobny sposób cicho obecna. Pisałam na ten temat kilkakrotnie²³, a więc tutaj tę problematykę jedynie sygnalizuję.

²³ J. Ward, *The Bracket that Speaks: Some Reflections on David Jones' In Parenthesis*, „Studia Bobolanum” 2011, nr 4, s. 179–198; eadem, *Incarnation and the Feminine in David Jones' In Parenthesis* [w:] *Poetic Revelations: Word Made Flesh Made Word. Vol III, The Power of the Word*, pod red. M.S. Burrowsa, J. Ward, M. Grzegorzewskiej, London 2017, s. 210–227; eadem, *In Parenthesis, the Eucharist and the Mythical Method* [w:] *David Jones: A Christian Modernist? New Approaches to his Art, Poetry and Cultural Theory*, Leiden: Brill 2018, s. 180–194 (artykuł w druku).

Przejdę teraz do innych przykładów świadczących o interkulturowym wymiarze dzieła Jonesa, ujawniającym się w języku, który jest nie jedno-, lecz wielorodny. W *In Parenthesis* potoczna mowa żołnierzy miesza się z językiem wojskowych i gazetowych sprawozdań; wierszyki dla dzieci i pieśni ludowe łączą się z wyrafinowanymi aluzjami literackimi; prozatorskie opisy modułują we frazy o poetyckiej orkiestracji dźwiękowej („who sip their starry nectar from nickel flasks at noon”, s. 93). Słownictwo i składnia często przypominają Thomasa Malory’ego, autora piętnastowiecznego cyklu arturiańskiego, nawet tam, gdzie bezpośredniej aluzji może nie ma. Samo słowo „misadventure”, kończące dedykację i oddające całą tragiczność losu pokolenia Jonesa, jest na pewno tej proveniencji. Trzeba też zaznaczyć, że legenda o Królu Arturze należy do wspólnego dziedzictwa Anglii i Walii, a więc odniesienie do niej jest elementem wskazującym na „jedność w różnorodności”²⁴ Wielkiej Brytanii. Ażeby to podkreślić, przywołania Malory’ego sąsiadują z odniesieniami do najzwyklejszej rutyny życia żołnierza w realiach pierwszej wojny światowej. Na przykład na samym początku części czwartej, po cytacie z *Le Morte D’Arthur* mówiącego o smutku rycerza Lancelota, który jako grzesznik był niegodny uczestnictwa w poszukiwaniu Świętego Graala, następują słowa rozkazu „Stand-to”, które codziennie przed świtem słyszeli żołnierze w okopach na froncie zachodnim (s. 59)²⁵. Budzenie Lancelota przez śpiew ptaków o poranku wtapia się w budzenie jego nieprawdopodobnych, dalekich spadkobierców z początku XX wieku.

W języku *In Parenthesis* również aluzje do Pisma Świętego pojawiają się obok potocznych wyrażań. Gdy Ball, spożywając śniadanie po skończeniu swego dyżuru wartowniczego, słyszy rozkaz wykonania dziennych obowiązków („fatigue duty”), niechętnie opuszcza wygodne miejsce obok koksownika, gdzie „żołnierze siedzieli, grzejąc się” przed zapianiem koguta (s. 75). Aluzja do sceny z Ewangelii św. Jana, w której Piotr zapiera się Jezusa, jest tu wyraźna. Jak wspomniałam, Jones był obeznany od samego dzieciństwa z Pismem Świętym w wersji Króla Jakuba z roku 1611 i archaiczne kadencje typu „and in what manner it should be” (s. 130, 138) udowadniają, jak głęboko ten język zakorzenił się w jego pamięci. Przechodzi się u niego jednak zawsze płynnie we współczesną potoczność i z powrotem, tak jak tu, gdzie po wspomnieniu o Męce Chrystusa zaraz w następnym zdaniu przeniesieni jesteśmy znowu do czasów Jonesa przez frazę tak potoczną, tak związaną ze środowiskiem wojskowym, do którego należał autor – „Give the poor little sod some char” – że czuł się on w obowiązku wobec czytelnika wyjaśnić w przypisie, o czym mowa („char” to herbata, s. 206, przyp. 29).

Należy też zwrócić uwagę, że obok aluzji do języków, czy pod-języków, wybitnie anglikańskich, języków Biblii Króla Jakuba i Modlitewnika Powszechnego, będącego w zasadzie dziełem Thomasa Cranmera, który słynął z piękna i dostojności frazowania²⁶

²⁴ Parafrazuję tu tytuł zbioru studiów o twórczości Davida Jonesa: *David Jones: Diversity in Unity*, pod red. B. Humfrey, A. Price-Owen, Cardiff 2000.

²⁵ Zob. również wyjaśnienie Jonesa w przypisie 3, s. 202.

²⁶ W opisie anglikańskiego nabożeństwa odprawianego w warunkach polnych Jones zwraca uwagę na hałas strzałów, który zagłusza „staranny kunszt modlitw” („the careful artistry of the prayers”) czytanych przez kapłana (s. 107).

– pojawiają się co rusz także subtelne aluzje do pojęć wybitnie katolickich. „Oficjalne” nabożeństwo niedzielne armii brytyjskiej jest anglikańskie i w nim uczestniczy ogromna większość, tylko mała grupka maszeruje „do następnej wsi na mszę” (s. 107). Podczas wojny Jones do tej małej grupki nie należał, ale rozpoczął pracę nad *In Parenthesis* już po przejściu na katolicyzm i jakby retrospektywnie wydobywa ze wspomnień wojny ślady tej mniejszości. Komentuje na przykład działalność księdza katolickiego, który za imponował mu swoją oddaną posługą dla wiernych na samym froncie. Katolicy musieli maszerować do następnej wsi na niedzielną mszę dlatego, że ich kapelan służył w tym czasie umierającym – miał przy sobie „Washbourne Rituałe” i „Święte Oleje” (s. 107). O znaczeniu tych realiów (przynajmniej tego pierwszego – „podręcznika” rytów, takich jak namaszczenie chorych) Jones raczej nie mógł wiedzieć w trakcie wojny, to owoc późniejszej refleksji.

Podobnie jest z nasyceniem języka *In Parenthesis* odniesieniami do myśli katolickiej, pojawiającej się na przykład w słowach kierowanych do kaprala rozdającego papierosy i inne przedmioty oraz do żołnierzy tłoczących się wokół niego: „Uważaj – nie przelewaj drogocennej / Nie trącaj mu ręki – gdy rozdaje; proszę, uważaj” (s. 73). W tle tej sceny jest katolickie myślenie o prawdziwej obecności Chrystusa w Eucharystii. Podobnie wiele razy w kontekstach, gdzie nikt by nie myślał o teologii maryjnej, pojawiają się słowa z nią związane, takie jak: „immaculate” („niepokalany”) (s. 87) lub „assumed” („wniebowzięty”) (s. 164). Zwykle te słowa w oczywisty sposób pasują do danej sytuacji, a jednak razem wzięte stanowią jakby podskórny nurt, który pod koniec wychodzi na jaw w modlitwie do „Matki Chrystusa pod drzewem” (s. 177) za śmiertelnie ранego Dai.

W dziele Jonesa wszystkie przeplatające się języki i pod-języki – których wymieniałam tylko część – wiążą się z różnymi składnikami interkulturowej przestrzeni, w której toczy się akcja poematu. W przedmowie autor jasno przedstawił swój zamiar łączenia walij-skości i angielskości bez uprzywilejowania jednej kosztem drugiej. Jednak w sam tekst poematu, jak staram się pokazać, wyraźnie włączone są przeróżne inne elementy. Warto tu zwrócić uwagę na różnice wynikające z odmiennego pochodzenia społecznego bohaterów. Jest tu na przykład postać Mr Donne’a, ubranego w absurdałne bryczesy, który ginie jako ofiara wybuchu granatu w okopie razem z żołnierzem z zupełnie innej sfery, potocznie i zabawnie nazywanym „Fatty Weavel” (s. 86–87). Jednak uczucie przyjaźni spowodowane przeżyciem wspólnego losu przekracza granice klasowe, jak pokazuje na przykład scena, w której oficer Jenkins, najwyraźniej nie tylko wyżej postawiony w hierarchii wojskowej niż szeregowiec Ball, lecz także pochodzący z wyższej sfery społecznej, prosi go o zapałkę. Następuje krótka rozmowa ukazująca ich jako po prostu „dwóch młodzieńców”, których wzajemnej życzliwości te różnice nie przekreślają (s. 23). Sytuacja pozwala nawet na bliskość, która w życiu cywilnym nie miałaby jak się wytworzyć, a gdy dochodzi do śmierci Jenkinsa podczas marszu na las pod ostrzałem niemieckiej artylerii, Ball stoi dokładnie obok, przejmując się każdym szczegółem jego konania, jak w filmie pokazanym w zwolnionym tempie (s. 165–166).

Najbardziej jednak zaskakuje w Jonesowym opisie przestrzeni interkulturowej stworzonej przez okoliczności wojny uwzględnienie perspektywy tych, którzy w tej przestrzeni pełnili funkcję wrogów – czyli Niemców. Po stronie tytułowej i po przedmowie Jones napisał, samymi majuskułami tak jak końcowe cytaty, o których była mowa wcześniej – dedykację. Rozpoczyna się ona od słów wyznających, że *In Parenthesis* napisał dla przyjaciół: „THIS WRITING IS FOR MY FRIENDS”. Na końcu całej długiej listy „wszystkich zwykłych i ukrytych”, pochodzących między innymi z konkretnie wymienionych miejsc w Londynie i w Walii, pojawia się głęboko wzruszająca ostatnia pozycja: „THE ENEMY / FRONT-FIGHTERS WHO SHARED OUR / PAINS AGAINST WHOM WE FOUND / OURSELVES BY MISADVENTURE” („wrogom – towarzyszom z frontu, tym, którzy dzielili z nami udrękę, tym, naprzeciw których postawił nas nieszczęśliwy los”). Wróg, wraz ze swoją innością, staje się przyjacielem i w wielu miejscach w tekście Jones sugeruje, że stanowią jedno w przeżyciu wspólnego losu. Niemiecki żołnierz, który ginie od granatu rzuconego przez Balla, konając, woła „do Elsy, do Manuela, do proboszcza z Buckersdorfu w Saxe Altenburgu” (s. 169). Konkretnie imiona oraz nazwy miejsc sprawiają, że „ten inny” staje się bliski jako człowiek, a zarazem te same imiona i nazwy, będąc „obce”, nie pozwalają zawłaszczać go, szanują jego inność. W podobny sposób Jones wyobraża sobie modlitwy staruszek z Bawarii, dla których jakiś „Karl” czy „Josef” jest tak samo ważny, jak brytyjscy żołnierze dla swoich rodzin (s. 149), choć słowa ich modlitw należą do tradycji typowo katolickiej (*Salve Regina*, nowenny), tradycji już na ogół obcej z punktu widzenia przeciętnego Brytyjczyka.

W kulminacyjnej scenie poematu, kiedy „Królowa Lasów” podchodzi uhonorować każdego z poległych darem z odpowiednich kwiatów, obok Anglików: Jenkinsa i żołnierza nazwanego „Fatty”, Billy’ego Crowera i „tej świni Lillywhite’a”, obok Walińczyków Siðna i Aneirina – na równi dostają swą nagrodę Emil, Balder i Ulrich. Hansel nawet dzieli „palmy” z dzikich fiołków z Walińczykiem Gronwym, z którym po śmierci jest złączony (s. 185–186). Podobnie John Ball, oczekując pomocy od sanitariuszy, leży pod drzewem obok Niemca, potocznie nazywanego przez brytyjskich żołnierzy „Jerry”, i sierżanta brytyjskiego, który rzeczywiście nosi to samo imię (s. 187). Można wnioskować, że ci dwaj już nie żyją, i że różnice, które za życia były widoczne, po śmierci stały się nieważne.

W końcowym akapicie przedmowy Jones pisze o tytule *In Parenthesis*, mniemając, że napisał to dzieło „w pewnego rodzaju przestrzeni pomiędzy – nie wiem dokładnie między czym – ale tak, jak się podchodzi, żeby się czemuś przyjrzeć”. Ważne jest, że autor korzysta z wyrażenia „turn aside”, użytego w angielskich przekładach Pisma Świętego, by określić, co zrobił Mojżesz, gdy zobaczył płonący krzak. Dlatego że zszedł z drogi, jaką obrał, dlatego że wszedł w jakiegoś rodzaju nawias, Mojżesz spotkał Boga. Zdziwiająca więc jest sugestia kryjąca się w wyjaśnieniu znaczenia tytułu przez Jonesa. Dalej pisze on, że dla takich zwykłych „amatorskich żołnierzy”, do których zalicza samego siebie, „wojna sama wydała się nawiasem”, z którego z ulgą „myśleliśmy, że wyszliśmy pod koniec roku 1918”. Skomplikowana składnia tej wypowiedzi sugeruje niepewność, co do tego, co jest nawiasem, a co nim nie jest. A na samym końcu akapitu znajdujemy ostatnie

wyjaśnienie, dlaczego dzieło otrzymało właśnie taki tytuł: „także dlatego, że nasz przedziwny rodzaj istnienia tu jest całkowicie w nawiasie” (s. xv). Tak więc nawias wojny – nawias życia ludzkiego? – okazuje się, tak jak wyspa, o której pisał Jones w przedmowie do *The Anathemata*, czymś nieszczelnym. Będąc przepelnionym po brzegi różnorodnością tradycji, kultur i ludzi, jest od wewnątrz otwarty na drugiego człowieka, który tę samą przestrzeń zamieszkuje, a zarazem nastawiony jest na jakieś „tam”, poza ludzkim życiem, do którego cały ten „nawias” tęskni. Albo – idąc tropem przywołanego przez Jonesa epizodu płonącego krzaku – właśnie ten nawias sam w sobie daje możliwość spotkania z Bogiem, tu i teraz.

W kontekście innych dzieł Jonesa William Blissett pisze o elemencie *Romanitas* w jego twórczości i o sposobie, w który owa twórczość łączy w jedno „wszystko, co mi się udało znaleźć”²⁷. Blissett cytuje tu pierwsze zdanie przedmowy do *The Anathemata* (będące również cytatem ze wstępu do *Historii Brittonum*, przypisywanej Nenniuszowi, walijskiemu mnichowi z dziewiątego wieku, a więc znakiem głębi historycznej i kulturowej, z której czerpie Jones). Blissett odwołuje się także do pierwszego zdania tekstu właściwego, przedstawiającego wizję kapłana, który podczas Eucharystii „czyni tę rzecz inną”²⁸. Daje do zrozumienia, że Jones w swojej sztuce robi coś analogicznego: bierze „te rzeczy” – tak jak na przykład rzeczywistość rzymskiego imperium – i „czyni je innymi”, żeby stały się, analogicznie z tym, co się dzieje, gdy kapłan sprawuje ofiarę w czasie mszy świętej: „znakiem skutecznym, wystarczającym” („an efficacious sign”)²⁹. Blissett błyskotliwie zauważa, co ważne dla naszych rozważań, że „nie ma śladu żądzy podboju w tym »czynieniu tych rzeczy innymi« przez Davida”³⁰. Zostają one sobą, miłowane przez autora w całej swej osobliwości – przecież one właśnie stanowią „anathematy” tytułu w jednym z jego znaczeń. W *In Parenthesis*, być może, Jones dopiero zaczął intuicyjnie wyczuwać to, co wyraził jasno w późniejszym dziele: że rzeczywistość, jaką zna, z całym swym interkulturowym bogactwem i wewnętrznym zróżnicowaniem, może się mieścić w jednej bogatej, gościnnej, wszechogarniającej wizji.

Summary

David Jones' *In Parenthesis* as an Intercultural Space

In the epic poetic work *In Parenthesis*, published just before the outbreak of World War II, the forgotten British modernist David Jones, better known as a visual artist, presented a semi-fictional account of his experiences as a rank-and-file soldier in the London-Welsh Battalion of the British army during World War I. The author, like one of the heroes of his work, was at the front from December 1915 to July 1916, when he was

²⁷ *The Anathemata*, op. cit., s. 9.

²⁸ *Ibidem*, s. 49.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ T. Blissett, op. cit., s. 78.

wounded on the first day of the long offensive on the Somme. By origin Jones was half-Londoner and half-Welsh – and both of these „halves”, which were reflected in the composition of his battalion, were important to him. He was also by upbringing an Anglican but by choice a Roman Catholic. The offices of the Catholic chaplain and the faith of the ordinary Catholics to which he was witness as a soldier played a considerable part in his conversion. He strove to embody in words the particular character of the speech and culture of all the members of the battalion, regardless of their origin or religious affiliation. He also showed respect and tenderness not only towards the culture of the country in which the battles were fought – France – but also even towards „the enemy front-fighters”, to whom, along with his friends from the British side, he dedicated *In Parenthesis*. Under his hand, the trenches of the First World War become a truly intercultural space.

Keywords: intercultural space, David Jones, World War 1, the Welsh, London

Słowa kluczowe: walijskość, londyńskość, przestrzeń interkulturowa, katolickość, David Jones, I wojna światowa



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant