

APOZJOPEZA RELIGIJNA¹ W POEMACIE
KATASTROFA STATKU „DEUTSCHLAND”
GERARDA MANLEYA HOPKINSA ORAZ W WIERSZU
FINAL SOLILOQUY OF THE INTERIOR PARAMOUR
WALLACE’A STEVENS

Religious Aposiopesis in Gerard Manley Hopkins’s
“The Wreck of the Deutschland” and in Wallace Stevens’s
“Final Soliloquy of the Interior Paramour”

TOMASZ GARBOL
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Polska
E-mail: tomeus@kul.pl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5411-0780>

Abstract

Aposiopesis is a rhetorical figure which is relatively rarely a subject of research attention. The subject matter of this article is the comparison of two renditions of aposiopesis in the English-language poetry: in the poem of Gerard Manley Hopkins “The Wreck of the Deutschland” and in the poem of Wallace Stevens “Final Soliloquy of the Interior Paramour” both of which are artistically successful and intellectually absorbing. According to Heinrich Lausberg’s synthesis, the character of aposiopesis in both poems is specified by showing the conflict between the content of omitted utterance and the force which prevents this content from being revealed. Distinguishing the difference between these two realisations of the same figure makes it possible to indicate a change which has taken place in the area of poetic means of referring to religious problems. This change is defined by a ‘mode of language,’ a feature characteristic of Stevens’s poetry. At the same time the analysis of aposiopesis in his poem unveils a subtle overcoming of this mode of language applied to tackle religious questions.

Keywords: *aposiopesis*, religion, mode of language, Gerard Manley Hopkins, Wallace Stevens

¹ Spolszczenie nazwy – za *Indeksem terminów polskich* Mirosława Korolki (vide M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990). Vide przyp. 17.

Streszczenie

Aposiopesis – to figura retoryczna, która jest stosunkowo rzadko przedmiotem zainteresowania badaczy. Artykuł stanowi porównanie dwóch udanych artystycznie oraz interesujących intelektualnie realizacji *aposiopesis* w poezji języka angielskiego: w poemacie *Katastrofa statku „Deutschland”* Gerarda Manleya Hopkinsa oraz w wierszu *Final Soliloquy of the Interior Paramour* Wallace’a Stevensa. W nawiązaniu do syntezy Heinricha Lausberga charakter *aposiopesis* w tych dwóch dziełach dookreślono poprzez ukazanie konfliktu między treścią pominiętej wypowiedzi a siłą powstrzymującą ujawnienie owej treści. Dostrzeżenie różnicy pomiędzy dwiema realizacjami tej samej figury pozwala wskazać na zmianę, która dokonała się w poezji w zakresie sposobów poruszania kwestii religijnych. Tę zmianę określa przejście w „tryb języka”, które jest cechą poezji Stevensa. Zarazem analiza *aposiopesis* w jego wierszu pozwala zauważyć subtelne przełamanie tego językowego trybu mówienia o kwestiach religijnych.

Słowa kluczowe: *aposiopesis*, religia, „tryb języka”, Gerard Manley Hopkins, Wallace Stevens

Apozjopezę religijną Heinrich Lausberg traktuje jako odmianę apozjopezy „obliczonej”, czyli polegającej na „konflikcie pomiędzy treścią pominiętej wypowiedzi a siłą opozycyjną, która odrzuca treść owej wypowiedzi”². Ową siłą może być – konstatuje Lausberg – religijny *numen* albo audytorium.

Artykuł będzie porównaniem dwóch udanych artystycznie oraz interesujących intelektualnie zastosowań *aposiopesis* – w rozumieniu klasycznym syntetycznie przypomnianym przez Lausberga – w poezji języka angielskiego. Pozwoli to ukazać funkcjonalność znanej od starożytności formy *reticentiae* (zamilknięcia) – również jako figury, która nie jest wystarczająco często przedmiotem

² H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 478, 888. Vide H. Baran et al., ‘Aposiopesis’, w: *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, ed. R. Greene et al., Princeton 2012. Podobnie jak Lausberg, autorzy hasła w tej jednej z najobszerniejszych encyklopedii terminów literackich jako zasadnicze źródło takiego ujęcia *aposiopesis* przywołują *Institutio oratoria* Kwintyliana (9.2.54). Dwa podstawowe w polskiej nauce o literaturze hasłowe ujęcia tej figury – Aleksandry Okopień-Sławińskiej oraz Mirosława Korolki – akcentują „przerwanie wypowiedzi”, w pracy Korolki jako źródło definicji wskazany został Ciceron. Vide A. Okopień-Sławińska, ‘Aposiopesis’, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 40; M. Korolko, ‘Aposiopesis’, w: idem, *Sztuka retoryki...*, s. 115; D. Korwin-Piotrowska, *Apozjopeza – zamilknięcie, rozsuniecie, kontynuacja, brak*, w: eadem, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015, s. 142–153. W ostatniej pracy liczne przykłady wykorzystania tej figury w polskiej prozie współczesnej. W tej samej książce interesujące rozważania na temat umiejscowienia *aposiopesis* wśród innych figur mowy i myśli – D. Korwin-Piotrowska, *Milczenie a retoryka*, w: eadem, *Białe znaki...*, s. 101–114 (tutaj cenne wskazówki bibliograficzne, również odnoszące się do apozjopezy w muzyce). Vide A. Grodecka, *Aposiopesis albo figury myśli w dobie ucieleśnionego umysłu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 34, s. 87–105 – klasyczna refleksja nad apozjopezą została tutaj zestawiona z wiedzą neuropsychologiczną.

zainteresowania badaczy³ – w poezji modernistycznej. Dodatkowo porównanie obydwu realizacji apozjopezy ma być próbą unaocznienia ważnej zmiany zachodzącej w historii literatury w ciągu lat dzielących czas powstania dzieł – zmiany polegającej na „ujęzykowieniu” sfery doświadczeń religijnych, będącym konsekwencją sekularnej reinterpretacji tradycji religijnej praktykowanej przez pisarzy modernistycznych. Analiza będzie bowiem dotyczyć twórczości wiktorianańskiego twórcy Gerarda Manleya Hopkinsa, dla wielu „jednego z najgłębszych poetów religijnych”⁴, oraz Wallace’a Stevensa, którego dzieło uznaje się za jedno z najbardziej interesujących świadectw modernistycznych⁵ zmagających z dziedzictwem religijnym⁶.

Wyrazić subtelność doświadczenia religijnego

Dwudziesta ósma strofa słynnego poematu Gerarda Manleya Hopkinsa *Katastrofa statku „Deutschland”* (*The Wreck of the Deutschland*⁷) – to kulminacja religijnej medytacji zainspirowanej rozmyślaniami nad śmiercią pięciu niemieckich franciszkanek, które „wygnane z ojczyzny przez pruskie ustawy, utonęły pomiędzy północą a świtem 7 grudnia 1875 roku” (s. 23). Jest to w obszernym utworze decydujący moment, w którym następuje próba odpowiedzi na pytanie sformułowane w strofie dwudziestej piątej: „Cóż chciała Ci rzec, majestacie?” (s. 37), co w oryginale brzmi: „The majesty! what did she mean” (s. 36), a więc dosłownie: „co miała na myśli”, i odnosi się do zakończenia strofy dwudziestej czwartej: „Wołała: »Chryste, o Chryste, przyjdź prędko«; / Chrystusa wołała, krzyż tuląc do ciała, chrzcząc złe Najlepszego imieniem” (s. 37). Po sfalsyfikowaniu wcześniej przywołanych w utworze domniemań co do treści doświadczenia zakonnicy – „Nie, nie to chciała powiedzieć” (s. 39) –

³ Thomas E. Mussio – z perspektywy osoby zajmującej się włoską literaturą renesansową – zauważa, że *aposiopesis* rzadko cieszy się zainteresowaniem badaczy. Vide T. E. Mussio, *The Poetics of Compression. The Role of ‘aposiopesis’ in the Representation of Conversion in Dante’s ‘Commedia’, „Italica”* 2004, Vol. 81, No. 2, s. 157–158.

⁴ S. Barańczak, *Nieśmiertelny diament. O poezji Hopkinsa*, w: G. M. Hopkins, *Wybór poezji*, tłum., wyb. i wstęp S. Barańczak, Kraków 1981, s. 6.

⁵ Na temat romantyzmu i modernizmu w poezji G. M. Hopkinsa vide G. H. Hartman, *Hopkins revisited*, w: idem, *Beyond Formalism: Literary Essays 1958–1970*, New Haven 1970, s. 231–246. Na temat dojrzałej samoświadomości Hopkinsa odnoszącej się do nowoczesnej formy poezji vide J. I. Wimsatt, *Hopkins’s Poetics of Speech Sound: Sprung Rythm, Lettering, Inscap*, Toronto 2006 s. 66, 146–147. Na temat kategorii milczenia w poezji Hopkinsa vide K. Dudek, *Gerard Manley Hopkins: Elected Silence*, w: eadem, *Vanishing Voices: Silence(s) in the Poetry of Gerard Manley Hopkins, T. S. Eliot and R. S. Thomas*, Newcastle 2019, s. 50–120.

⁶ Vide M. Mutter, *The World Was Paradise Malformed: Poetic Language, Anthropomorphism, and Secularism in Wallace Stevens*, w: idem, *Restless Secularism: Modernism and the Religious Inheritance*, New Haven 2017, s. 30–64.

⁷ G. M. Hopkins, *The Wreck of the Deutschland. Katastrofa statku „Deutschland”*, w: idem, *Wybór poezji*, s. 22–45. Lokalizacje cytatów z poematu – za tym wydaniem, w tekście głównym.

i zainspirowanego nim wyznania modlitewnego medytujący podejmuje próbę opisanego tego, co mogła ona odczuć i ujrzeć. W polskim przekładzie Stanisława Barańczaka brzmi to następująco:

Lecz jakże mam... nie zasłaniaj widoku:
 Pozwól mi... pomóż, o Wyobraźni –
 Czy też to widzisz? coś majaczy w mroku,
 To, co ona... tam! widać wyraźnie –
 To Pan, Ipse, jedyny, Król i Wódz, to Chrystus:
 Przybył, aby złagodzić zadane przez siebie kaźnie;
 Tak, rządz zmarłymi i żywymi, Mistrzu:
 Któryś jest dumą jej, tłumom objaw w triumfie moc swego wyroku.
 (s. 39, 41)

W oryginale wyraźny jest związek pomiędzy powtarzającym się wielokrotnie w poemacie zaimkiem „it”⁸ oraz rzeczownikiem „room”: „But how shall I... make me room there: / Reach me a... Fancy, come faster – / Strike you the sight of it? look at it loom there, / Thing that she... There then! the Master, / Ipse, the only one, Christ, King, Head.” (s. 38). Hopkins odwołuje się tutaj najprawdopodobniej do pracy swojego XVII-wiecznego zakonnego współbrata – jezuitę Henry’ego Hawkinsa – który w dziele *The Devout Heart* posługuje się obrazem serca jako pokoju, komnaty, gdzie dopełnia się intymna więź z Bogiem⁹.

Sformułowanie „Reach me” – przez Barańczaka przełożone jako odnoszące się do sfery poetyckiej sprawności, prośba o umiejętność wyrażenia niezwyklego doświadczenia – należy do poetyckiego obrazu serca komnaty, co wyraźnie sygnalizuje dwukropek następujący po frazie „make me room there:” (s. 38). Czasownik „reach” oznaczałby więc tutaj pragnienie poszerzenia zdolności percepcyjnych, powiększenia gotowości osiągnięcia upragnionego celu – tak, aby możliwa stała się łaska zjednoczenia. Poszerzenia czego? Zjednoczenia z kim? Wszystko zostało sformułowane w języku modlitewnym – nadprzyrodzona łaska miałaby sprawić, że serce stałoby się miejscem zjednoczenia z Bogiem.

Kulminacyjny charakter strofy dwudziestej ósmej został poetycko przygotowany dzięki trzykrotnemu zastosowaniu *aposiopesis*, co jest jednocześnie wyraźnym sygnałem jej wyjątkowości w porównaniu z pozostałymi trzydziestoma czterema strofami. Użycie tej figury pozwala w przebiegu całego poematu

⁸ W bogatej literaturze przedmiotu dotyczącej poematu Hopkinsa znajdujemy artykuł poświęcony właśnie tajemnicy zaimka „it”. Vide J. F. Cotter, *The Mystery of ‘It’ in ‘The Wreck of the Deutschland’*, „The Hopkins Quarterly” 1991, Vol. 17, No. 4, s. 131–138. Na temat poematu vide J. H. Miller, *The Linguistic Moment in ‘The Wreck of The Deutschland’*, w: *The New Criticism and After*, ed. T. D. Young, Charlottesville 1976, s. 42–60.

⁹ Vide A. Virkar-Yeats, *The Heart’s Bower: Emblematism in Gerard Manley Hopkins’s ‘The Wreck of The Deutschland’ (1876)*, „Literature and Theology” 2008, Vol. 22, No. 1, s. 42.

zaznaczyć moment intensywności doświadczenia towarzyszącego medytacji nad losem franciszkanek, a w szczególności nad mistyczną, przedśmiertną wizją jednej z sióstr – Gertrudy – której dotyczy pytanie: „Cóż chciała Ci rzec, majestacie?”. Dociekanie dotyczące jej ostatnich chwil życia staje się poetyckim zapisem doświadczenia osoby rozmyślającej nad katastrofą statku *Deutschland*. *Aposiopesis* jest tutaj figurą pomagającą wyrazić głębokie religijne przeżycie osoby mówiącej. Zaimki „ja” oraz „ona” wyraźnie sygnalizują przeniesienie punktu ciężkości rozmyślania z opisu cudzego doświadczenia na osobiste wyznanie: „Lecz jakże mam” („But how shall I”) – „To, co ona” („Thing that she”).

Powstrzymanie toku wypowiedzi nie tylko jednak sygnalizuje jej emocjonalność wynikającą z intensywności doznania, ale przede wszystkim pozwala wyrazić ważną prawdę teologiczną. Trudno byłoby ją precyzyjnie zrekonstruować – figura *aposiopesis* zdejmuje z osoby mówiącej w poemacie obowiązek dopowiedzenia do końca spraw, które okazują się zbyt trudne do wyrażenia w ludzkim języku. Chodzi tutaj bowiem o intymną więź człowieka z Bogiem. Jej wyjątkowość wynika z graniczności doświadczenia cierpienia spowodowanego katastrofą morską i w porządku fizycznym prowadzącego do śmierci. Owa wyjątkowość ma również źródło w niezwyklej zażyłości z Bogiem ustanowionej za sprawą zakonnej konsekracji, a potwierdzanej i podnoszonej na coraz wyższy poziom duchowego wtajemniczenia dzięki uczestnictwu w tajemnicy sakramentalnego zjednoczenia człowieka z Chrystusem. Głęboko empatyczne rozmyślanie na temat śmierci Gertrudy w katastrofie oraz wspólnota doświadczeń życia konsekrowanego i mistycznych doznań związanych z sakramentem Eucharystii (obydwa motywy są wyraźnie obecne w innych partiach utworu¹⁰) pozwalają

¹⁰ Eucharystyczna pobożność mocno wybrzmiewa w strofie trzeciej (G. M. Hopkins, *The Wreck of the Deutschland. Katastrofa statku „Deutschland”*, s. 25), o zakonnej profesji mowa zaś w strofie dwudziestej (ibidem, s. 35). W strofie dziewiętnastej wyraźnie dochodzi natomiast do głosu wspólnota doświadczeń: „Siostra to, siostra wzywała / Pana, jej Pana, mego!” (ibidem, s. 35). Zaakcentowaniu zakonnej tożsamości towarzyszy tutaj uznanie przez osobę mówiącą jedności z zakonnicą, wynikającej z przynależności do duchowej szkoły tego samego mistrza; warto wziąć pod uwagę, że w momencie powstawania poematu Hopkins miał już za sobą doświadczenie ślubów zakonnych. W oryginale pojawia się właśnie słowo „mistrz”: „A master, her master and mine!” (ibidem, s. 34). Mistrzem na zakonnej drodze tzw. rad ewangelicznych jest w tej tradycji dążenia do doskonałości duchowej Chrystus. O tym, że w poemacie tożsamość przywołanej tradycji religijnej jest wyraźnie doprecyzowana, dobitnie świadczy brzmiąca dzisiaj wybitnie niepoprawnie politycznie uwaga w strofie dwudziestej, nawiązująca do faktu, że Gertruda pochodziła z tego samego miasta co Marcin Luter: „Gertrudę, tę lilię, i Lutra jedno wszak miasto wydało, / Lilię Chrystusa i bestię z puszczy spustoszonej” (ibidem, s. 35). Katolickość franciszkanek – podkreślona we wstępie do poematu – stała się powodem ich wygnania „przez pruskie ustawy”. Na temat chrystologicznego aspektu poezji Hopkinsa vide J. F. Cotter, *Inscape: The Christology and Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Pittsburgh 1972; P. M. Martin, *Mastery and Mercy: A Study of Two Religious Poems – ‘The Wreck of The Deutschland’ by G. M. Hopkins and ‘Ash Wednesday’ by T. S. Eliot*, London 1957.

osobie mówiącej współuczestniczyć w tajemnicy, którą dwudziesta ósma strofa próbuje przybliżyć. Zarazem jednak owa tajemnica zostaje tutaj świadomie poetycko zasłonięta – niedopowiedziana dzięki posłużeniu się *aposiopesis*.

Siłą powstrzymującą wypowiedź – na użytek *aposiopesis* – nie jest jedynie poetycka sprawność, zdolność wyrażenia ogromu rzeczywistości, z którą się obcuje. Język poezji sugestywnie uobecnia sytuację polegającą na zmaganiu się z niezwykłą mocą. Wcześniejsze strofy pozwalają nieco ukonkretnić ową przeszkodę. Podążmy za obecną w literaturze przedmiotu lekturą poematu wskazującą na bliski związek pomiędzy strofami dwudziestą ósmą i trzecią – w obydwu bowiem chodzi o pragnienie odnalezienia schronienia: „place” – w strofie trzeciej (s. 24); „room” – w strofie dwudziestej ósmej (s. 38) – skonstatujmy, że w obydwu miejscach utworu chodzi o ratunek przed wrogiem. W strofie trzeciej mowa jest o „pięści piekła” (s. 25) („the hurtle of hell”, s. 24) i o zmarszczeniu jego twarzy („the frown of his face”, s. 24, co Barańczak przekłada: „Jego twarz twarda” – s. 25). W strofie dwudziestej ósmej – ów przeciwnik nie został przywołany wprost. Mowa tutaj jednak o rozbijaniu narzucającego się widoku („Strike you the sight of it?” – s. 38; u Barańczaka: „Czy też to widzisz?” – s. 39), aby przebić się do tego, co majaczy, wyłania się („look at it loom there” – s. 38; u Barańczaka: „coś majaczy w mroku” – s. 39) gdzieś w oddali. Chodzi o sytuację rozbitka na morzu, nocą, podczas groźnego sztormu. Potężne morskie fale, miotające okrętem i wciągające w sztormowe bałwany uszkodzone fragmenty takielunku – tworzą całość podobną do twarzy tego samego przeciwnika, który wymierzał ciosy pięścią piekła. Zarazem walka toczy się zaś o to, by nie poddać się sile sugestii, że ów piekielny, pomarszczony jak sztormowy ocean władca jest panem tej sytuacji. Szukanie ratunku oznacza równocześnie oczekiwanie na pojawienie się innego widoku – wizji ostatecznego wybawienia. James Cotter interpretuje tę niejasną sytuację jako wpatrywanie się w wielką falę sztormową zbliżającą się do Gertrudy, która dostrzega w tym zjawisku Chrystusa – w bałwanie układającym się na kształt litery „omega”. Poetyckim narzędziem uzyskania tego efektu jest telestych: „loOM thEre, / thinG thAt” (s. 38)¹¹. Ostatnia litera greckiego alfabetu w języku teologicznym odnosi się do Chrystusa, do Jego męki, śmierci i zmartwychwstania. On jest w tej zakorzenionej w Biblii refleksji Alfą i Omega. W obrazie fali omegi następuje sugestywne unaocznienie, że dopełnia się żywot Gertrudy – poprzez cierpienie i śmierć, podobnie jak to się stało w życiu Chrystusa. W słowach wypowiedzianych po ostatnim *aposiopesis* – będącym znakiem konfliktu pomiędzy treścią pominiętej wypowiedzi a siłą opozycyjną utrudniającą dostrzeżenie w fali czegoś innego niż pięść piekła („Thing that She... There then!”, „To, co ona... tam!”, s. 38) – wybrzmiewa wielka pochwała pogromcy zwodziciela: „To Pan, *Ipse*,

¹¹ J. F. Cotter, *The Mystery...*, s. 136.

jedyny, Król i Wódz, to Chrystus” (s. 39) („[...] the Master, / *Ipse*, the only one, Christ, King, Head” – s. 39). Użyte określenia – akcentujące królewską władzę i moc Chrystusa – potwierdzają, że chodzi tutaj o wielką, ostateczną walkę, taką, z jaką mamy do czynienia w chrześcijańskim objawieniu.

Ów telestych okazuje się sposobem na wypowiedzenie słowa, które jest tłumione przez siłę narzucającą swoją wizję ostatecznego unicestwienia. Poetycko interesująco i kunsztownie dopełnia on więc figurę *aposiopesis* – razem tworzą sugestywny efekt zmagania się ludzkich zmysłów i duszy człowieka z nadciągającym nieuchronnie zagrożeniem. Efektywnie dynamizują wypowiedź i wprowadzają do utworu żywioł agoniczny – rywalizacja dotyczy więc nie tylko rzeczywistości transcendentnej, ale i samej materii poetyckiej; walka toczy się również na poziomie brzmień słów, a nie tylko ich sensów.

Aposiopesis jest tutaj zatem ostatecznie figurą konfliktu przezwyciężonego. Telestych – a więc odmiana akrostychu, będącego narzędziem chętnie stosowanym w różnych tradycjach religijnych jako znak tajemnicy, czasami magicznej władzy nad rzeczywistością – staje się dobitnym znakiem misterium, w którym uczestniczą siostra Gertruda i osoba mówiąca w poemacie. Bogactwo znaczeń teologicznych, które się dzięki temu odsłaniają, obejmuje nie tylko odwieczny konflikt dobra ze złem, wewnętrzną walkę duchową, ale i mistyczne zjednoczenie z Bogiem dokonujące się w katolickiej teologii i praktyce pobożnościowej za sprawą przyjmowania Chrystusa pod postaciami określanymi w tej tradycji jako Najświętszy Sakrament. Powstrzymanie wypowiedzi w ramach figury *aposiopesis* pozwala więc wyrazić również cały skomplikowany splot emocji i myśli nurtujących człowieka wierzącego wystawionego na próbę ostateczną, mającego nadzieję najpierw na fizyczne uratowanie życia, a potem na duchowe ocalenie – zwątpienia, lęki, przerażenie, cierpienie ciała niedające się w ekstremalnym doświadczeniu zagrożenia śmiercią oddzielić od udręk duchowych. Cały potężny napór siły przeciwnika – powodujący powstrzymywanie wypowiedzi mającej być jednoznacznym zawierzeniem Bogu – na płaszczyźnie egzystencjalnego doświadczenia oznacza ścieranie się wiary i zwątpienia, nadziei i rozpacz, życia i nicości.

Przekroczyć ramy sekularnej reinterpretacji tradycji religijnej

Wiersz Wallace’a Stevensa *Final Soliloquy of the Interior Paramour*¹² jest utworem, który powstał jako efekt nieukończonych prac nad poematem dotyczącym wyobraźni i Boga¹³. Pochodzi z ostatniego tomu poety *The Rock*.

¹² W. Stevens, *Final Soliloquy of the Interior Paramour*, w: idem, *The Collected Poems of Wallace Stevens: The Corrected Edition*, ed. J. N. Serio, Ch. Beyers, New York 2015, s. 555. Wszystkie cytaty z tego utworu – ibidem. Polskie tłumaczenia utworów Stevensa – autor artykułu.

¹³ Vide B. J. Leggett, *God, Imagination, and the Interior Paramour*, „The Wallace Stevens Journal” 2005, Vol. 29, No. 1, s. 171.

Od poematu Hopkinsa dzieli go więc około siedmiu dekad, na które przypadają dwie wojny światowe, a także upadek potężnych monarchii i powstanie komunistycznego imperium. Utwór był przedmiotem wielu analiz. Zawsze duże zainteresowanie badaczy i krytyków budził środkowy wers przedostatniej strofy: „We say God and the imagination are one...” („Mamy na myśli, że Bóg i wyobraźnia to jedność”). Uważa się go zwykle za manifest wyobraźni solipsystycznej¹⁴. Harold Bloom określił ten utwór jako „dialog jednego” („a dialogue of one”¹⁵). To oksymoroniczne sformułowanie jest próbą oddania sprawiedliwości trudnemu do przeoczenia dialogicznemu charakterowi wypowiedzi – wyraźnie sygnalizowanemu przez takie jej elementy jak czasowniki w trybie rozkazującym czy kilkakrotne użycie zaimka „my”. Powstaje dzięki nim wrażenie zapisu intymnej rozmowy. Ostatni wers: „In which being there together is enough” („W którym bycie razem jest wystarczające”) wzmacnia wrażenie, że chodzi tutaj rzeczywiście – jak to może sugerować tytuł, w którym użyto rzeczownika „paramour” („kochanek”) – o bliskość bardzo zażyłą.

Na ocenę trafności interpretacji tego utworu jako dialogu kochanków wpływa decyzja o umieszczeniu go jako ostatniego w zbiorze *Selected Poems* opublikowanym w roku 1953 w wydawnictwie Faber and Faber. Co więcej, tej decyzji towarzyszył komentarz sformułowany w liście do Herberta Weinstocka z tego domu wydawniczego: „To jest wyjątkowo dobry wiersz, żeby zakończyć nim angielską książkę”¹⁶. Może zatem chodzi Stevensowi o coś więcej niż dialog kochanków?

W *aposiopesis* wybrzmiewającym w przedostatniej strofie zachodzi sytuacja polegająca na powstrzymaniu wypowiedzi motywowanym konfliktem z odbiorcą – tak wypadłoby ocenić ten przypadek w świetle przywołanych na początku artykułu rozróżnień Lausberga. Zarazem jednak, o czym będzie jeszcze mowa, tak motywowane zamknięcie jest w wierszu najważniejszym sposobem wyartykułowania stanowiska w sprawie tradycji religijnej¹⁷ – czego zewnętrznym przejawem staje się włączenie w apozjopezę jedyny raz użytego w całym utworze słowa „Bóg”. Zawieszenie wypowiedzi następuje w momencie sformułowania prawdy najbardziej zaskakującej, mogącej wywoływać niezrozumienie, a nawet sprzeciw. Recepcja wiersza pośrednio potwierdza sens tego *aposiopesis*. Solipsystyczna interpretacja odnajduje w tym niedokończonym zdaniu zrównanie ludzkiej

¹⁴ Vide R. Cole, *Rethinking the Value of Lyric Closure: Giorgio Agamben, Wallace Stevens, and the Ethics of Satisfaction*, „PMLA” 2011, Vol. 126, Iss. 2, s. 388.

¹⁵ H. Bloom, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Ithaca 1976, s. 359.

¹⁶ W. Stevens, *To Herbert Weinstock, November 29, 1951*, w: *Letters of Wallace Stevens*, ed. H. Stevens, New York 1961, s. 734. W przypisie do tego listu uwaga o umiejscowieniu wiersza w tomie *Poezji wybranych* (ibidem, s. 733, przyp. 5).

¹⁷ Stąd w tytule mojego artykułu uogólnienie przedmiotu rozważań jako apozjopezy religijnej.

wyobraźni z Boską kreatywnością. Zapis Stevensa z *Adagiów* świadczy jednak o tym, że wyobraźnia, o której tutaj mowa, nie stanowi ludzkiego przymiotu, ale że podmiotem procesu imaginacji jest Bóg. Stevens zanotował: „[...] I suppose, the imaginer is God”¹⁸ („Przypuszczam, że podmiot wyobraźni jest Bogiem”). Uwaga ta pojawia się w *Adagiach* i stanowi komentarz do formuły „God and the imagination are one”¹⁹, a więc do sformułowania będącego w wierszu fragmentem wersu włączonego w figurę *aposiopesis*. W wersji *adagium* pisarz usunął „We say” oraz wielokropek. Porównanie obydwu tekstów unaocznia sens zawieszenia wypowiedzi w wierszu. W aforyzmie wybrzmiewa mocne przypuszczenie. Trudno traktować je jako wyraz pewności, ale wynika to z natury opisywanego zjawiska, wymykającego się jednoznaczności. W wierszu sens współtworzony jest zaś przez przerwanie wypowiedzi. Aforyzm kończy się słowem „jedność” („one”), natomiast w wierszu następuje po nim wielokropek, który może oznaczać zarówno pominięcie innego słowa, jak i zawieszenie sądu w brzmieniu tożsamym z aforyzmem.

Ten drugi wariant – w kontekście zapisu w *Adagiach* – jest bardziej prawdopodobny. Nie następuje tutaj bowiem identyfikacja podmiotu wyobraźni z Bogiem, *aposiopesis* jest więc potrzebne jako potwierdzenie wieloznaczności wypowiedzi. Tytuł wiersza *Final Soliloquy of the Interior Paramour* (Ostateczne solilokwium wewnętrznego kochanka) okazuje się enigmatyczny. Pierwsze przypuszczenie, że chodzi tutaj o zmysłową, ludzką miłość dwojga ludzi, nie znajduje prostego potwierdzenia w konfrontacji z wersami, w których jest mowa o najwyższym, „ostatecznym dobru” („The world imagined is the ultimate good”; „Świat wyobrażony jest najwyższym dobrem”) czy o „cudownym oddziaływaniu” („A light, a power, the miraculous influence”; „Światło, moc, cudowne oddziaływanie”). Zagadka finalności solilokwium (*Final Soliloquy*) w pewnym stopniu zostaje rozwikłana w pierwszej strofie, w której podobny atrybut przypisano dobru. Apozjopetyczny wers jest wyraźnym nawiązaniem do dwóch początkowych sygnałów mówienia o tym, co finalne, skończone, doskonałe. Pojawia się w nim bowiem odnoszące się do absolutu słowo „Bóg”, a po wielokropku następuje wers, w którym przymiotnik w formie *superlativus*: „najwyższa” – „How high the highest candle lights the dark” („Jak wysoko najwyższa świeca rozświetla mrok”) – potwierdza, że mowa o sprawach wyjątkowych. Te węzłowe momenty utworu subtelnie wskazują, że chodzi w nim o kwestie tak istotne, a zarazem wzniosłe, związane z transcendentnym wymiarem rzeczywistości, jak dobro najwyższe, światło rozświetlające ciemności oraz Bóg.

¹⁸ W. Stevens, *from Adagia*, w: idem, *Collected Poetry & Prose*, ed. F. Kermode, J. Richardson, New York 1997, s. 914.

¹⁹ Ibidem.

Aposiopesis pojawia się w momencie, w którym solilokwium osiąga punkt kulminacyjny. Wers zawieszający utożsamienie Boga i wyobraźni jest w całym utworze najbardziej zaskakujący. Można by powiedzieć, że wielokropek sygnalizuje miejsce, w którym następuje zatrzymanie, zawahanie w obrębie tej konkretnej całości, jaką stanowi wiersz. Zarazem ten graficzny znak to wyraźny sygnał ujawnienia sensu rozjaśniającego znaczenie tytułu i całości. W wierszu nie powiedziano co prawda, że podmiotem wyobraźni jest Bóg („the imager is God”), ale *aposiopesis* naprowadza na ten trop, ponieważ wyróżnia wers, w którym mowa o wyobraźni, podobnie jak w zakończeniu pierwszej strofy. Tam najwyższy stopień dobra przypisanego wyobrażonemu światu współgra zaś z absolutnym charakterem Boga, który został w apozjopetycznym wersie przywołany i dookreślony właśnie w relacji do wyobraźni. Zawieszenie wypowiedzi może być więc sygnałem, że zbliżamy się do największej tajemnicy – do momentu, w którym jaśniejsze się staje, o jakim i czym solilokwium jest tutaj mowa.

Leggett zauważa za *Oxford English Dictionary*, że słowo „paramour” pochodzi od skróconej formy wyrażenia „for love of God”, „dla miłości Boga”, i w języku pobożnościowym było stosowane w zwrotach do Jezusa, Maryi Dziewicy albo Boga²⁰. „Paramour” nie musi się odnosić u Stevensa do kobiety – uprawnione jest przypuszczenie, że podmiotem imaginacji mógłby być Bóg. Badacz ten zaprezentował próbę całościowej interpretacji utworu wykorzystującej m.in. tę obserwację i zaproponował rozumienie podmiotu mówiącego jako osoby doświadczającej umiłowania ze strony tego, kto obmyślił doskonały świat. Jak mogłoby to modelować rozumienie *aposiopesis*? Znaczący jest komentarz Harolda Blooma parafrazujący wers Stevensa następujący bezpośrednio po znaku wielokropka: „How high does any single candle, even the highest, light the dark? Stevens is not being ironic, but the passage, and the poem, assert less than they seem to assert”²¹ („Jak wysoko rozświetla mrok jedna świeca, nawet najwyższa? Stevens nie jest ironiczny, ale ten fragment i wiersz stwierdzają/mówią mniej, niż mogłoby się wydawać”). Uwaga Blooma daje dobre wyobrażenie o tym, że czytelnikom Stevensa z trudem przychodzi uznać teologiczny sens przypuszczenia, iż „Bóg i wyobraźnia to jedno” jako rozświetlenie ciemności. Skłonni są raczej zakładać, że chodzi tutaj o ludzką wyobraźnię porównaną do Boskiej, o spostrzeżenie, że jej światło musi się okazać w ograniczonym stopniu zdolne rozpraszać mrok. *Aposiopesis* w tym późnym wierszu okazuje się wzięciem w rachubę owej czytelniczej niegotowości odbiorców, niedopowiedzeniem tego, co – jak się spodziewa mówiący – zostanie odrzucone.

²⁰ B. J. Leggett, op. cit., s. 174.

²¹ H. Bloom, op. cit., s. 359.

Przejście w „tryb języka”

Porównanie *aposiopesis* w obydwu utworach pozwala uchwycić – cząstkowo i aspektowo – charakter przemiany, jaka się dokonała w poezji w ciągu siedmiu dekad dzielących czas ich powstania. Wgląd w tę zmianę – umożliwiającą dostrzeżenie ogólnego zarysu problemu, a nie jego całościowego obrazu – zasługuje na uwagę ze względu na znaczenie Hopkinsa i Stevensa, twórców oryginalnych, ale zarazem reprezentujących tendencje poetyckie epok, do których ich dzieła przynależą. W wierszu Hopkinsa dynamika procesu poetycko wyrażonego za pomocą figury *aposiopesis* zakłada konfrontację z wyraźnie wyodrębnioną siłą, osobną w stosunku do podmiotu wypowiedzi. W wierszu Stevensa wszystko rozgrywa się zaś w obrębie wyobraźni. Poezja Stevensa jest zwykle odczytywana jako pochwała świeckości. Matthew Mutter w podsumowaniu niedawno opublikowanej książki *Restless Secularism* (Niespokojny sekularyzm) zauważył, że Stevens – jeden z głównych bohaterów jego rozważań – spodziewał się dominacji świeckiej poezji rezygnującej z opisu świata jako postoju w duchowej podróży²². Religijna tradycja literatury miałyby – w ramach tej interpretacji podkreślającej złożoną (daleką od oświeceniowej krytyki religii) sekularność modernizmu – zostać wykorzystana po to, żeby ostatecznie sztuka zajęła miejsce religii. Na potwierdzenie, że Stevens opowiedział się artystycznie po stronie świeckości, Mutter przywołuje (podobnie jak wielu innych piszących o twórczości autora *The Rock*) uwagę poety, że „wielkie poematy o niebie i piekle zostały napisane”, zaś te „o ziemi pozostają do napisania”²³.

Przywołana tutaj interpretacja *Final Soliloquy* subtelnie przekracza²⁴ jednoznacznie sekularną wizję poezji Stevensa, ale nie unieważnia różnicy pomiędzy *aposiopesis* w tym utworze oraz w poemacie Hopkinsa. Doświadczenie świetlistości towarzyszącej rozeznaniu, że Bóg i wyobraźnia są jednością, że „Wyobrażony świat jest ostatecznym dobrem”, opisywane jest w wierszu za pomocą obrazu bycia spowitym szalem dającym ciepło, światło i moc – jako „niezwykle oddziaływanie”: „[...] a single shawl / Wrapped tightly round us, since we are poor,

²² M. Mutter, *Conclusion: Evil and the Adequacy of the Earth*, w: idem, *Restless Secularism. Modernism and the Religious Inheritance*, s. 204.

²³ W. Stevens, *Imagination as Value*, w: idem, *Collected Poetry & Prose*, s. 730. Co interesujące, słowa te wybrzmiewają w kontekście refleksji nad fenomenem wyobraźni, a więc zagadnienia, które powraca w wierszu *Final Soliloquy* oraz w *Adagiach*. W zdaniu poprzedzającym przywołany fragment – pochodzącym z książki wydanej w roku 1951 (*The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*) – Stevens traktuje wyobraźnię jako zdolność przekraczającą granice wyznaczone osobowością poety, który jest „orator of the imagination” („mówcą wyobraźni”). Takie ujęcie zapowiada pojawiającą się w późnej twórczości formułę utożsamiającą wyobraźnię z Bogiem.

²⁴ Charakter i znaczenie tego przekroczenia – to kwestia osobnego, szczegółowego omówienia. Na użytek niniejszych rozważań ważne jest wskazanie, że owo przekroczenie nadaje sens *aposiopesis*.

a warmth, / A light, a power, the miraculous influence” („[...] jeden szal / spowijający nas mocno, jako że jesteśmy biedni, ciepło, / Światło, moc, niezwykle oddziaływanie”). Doświadczenie owej świetlistości jest jednak w utworze wywołane ludzką myślą. Początek wiersza wyraźnie to sygnalizuje wezwaniem kończącym drugi wers pierwszej strofy: „pomyśl” („[...] think”), poprzedzającym zdanie: „Świat wyobrażony jest ostatecznym dobrem”, i otwierającym całość poetyckiego konceptu, którego kulminacją stanowi *aposiopesis*. W drugiej strofie pojawia się zaś dopowiedzenie, że doświadczenie, o którym mowa, to kwestia myśli: „It is in that thought [...]”. Apel: „pomyśl” wybrzmiewa w wieczornym świetle. Ta sama sceneria powtarza się w ostatniej strofie, w której mowa o poczuciu zadomowienia możliwym dzięki owej wieczornej atmosferze („We make a dwelling in the evening air”). Jej przypomnienie pośrednio ewokuje powtórne przywołanie myślnego charakteru obrazu świata jako doskonałej Boskiej kreacji. W *Final Soliloquy* znajduje potwierdzenie teza, że w twórczości Stevensa wypowiedzi o charakterze religijnym formułowane są w „trybie języka” („mode of language”²⁵) – jako swego rodzaju ćwiczenie wyobraźni, a nie wyraz rozpoznania pozajęzykowej rzeczywistości, jak to ma miejsce w poemacie Hopkinsa.

Porównanie poematu Hopkinsa z wierszem Stevensa unaocznia żywotność figury *aposiopesis* w jej funkcji religijnej. Po pierwsze: okazuje się ona w pełni funkcjonalna jako narzędzie subtelnej poezji religijnej – sposób wyrażenia doświadczenia religijnego. Po drugie: apozjopeza religijna sprawdza się w poezji prowadzącej wyrafinowaną grę zarówno z tradycją religijną, jak i z sekularną jej reinterpretacją. Po trzecie: figura *aposiopesis* może być ważnym sygnałem większego procesu – przemiany zachodzącej w poezji i polegającej na „ujętykowaniu” sfery doświadczeń religijnych.

Bibliografia

- Baran, Henryk et al., ‘Aposiopesis’, w: *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, ed. R. Greene et al., Princeton 2012.
- Barańczak, Stanisław, *Nieśmiertelny diament. O poezji Hopkinsa*, w: G. M. Hopkins, *Wybór poezji*, tłum., wyb. i wstęp S. Barańczak, Kraków 1981.
- Bloom, Harold, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Ithaca 1976.
- Cole, Rachel, *Rethinking the Value of Lyric Closure: Giorgio Agamben, Wallace Stevens, and the Ethics of Satisfaction*, „PMLA” 2011, Vol. 126, Iss. 2, s. 383–397.
- Cotter, James Finn, *Inscape: The Christology and Poetry of Gerard Manley Hopkins*, Pittsburgh 1972.

²⁵ M. Mutter, ‘The World Was Paradise Malformed’..., s. 64.

- Cotter, James Finn, *The Mystery of 'It' in 'The Wreck of the Deutschland'*, „The Hopkins Quarterly” 1991, Vol. 17, No. 4, s. 131–138.
- Dudek, Katarzyna, *Gerard Manley Hopkins: Elected Silence*, w: eadem, *Vanishing Voices: Silence(s) in the Poetry of Gerard Manley Hopkins, T. S. Eliot and R. S. Thomas*, Newcastle 2019.
- Grodecka, Aneta, *Aposiopesis albo figury myśli w dobie ucieleśnionego umysłu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 34, s. 87–105.
- Hartman, Geoffrey H., *Hopkins revisited*, w: idem, *Beyond Formalism: Literary Essays 1958–1970*, New Haven 1970.
- Hopkins, Gerard Manley, *The Wreck of the Deutschland. Katastrofa statku „Deutschland”*, w: idem, *Wybór poezji*, tłum., wyb. i wstęp S. Barańczak, Kraków 1981.
- Korolko, Mirosław, ‘Aposiopesis’, w: idem, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990.
- Korwin-Piotrowska, Dorota, *Apozjopeza – zamknięcie, rozsuniecie, kontynuacja, brak; Milczenie a retoryka*, w: *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015.
- Lausberg, Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Leggett, B. J., *God, Imagination, and the Interior Paramour*, „The Wallace Stevens Journal” 2005, Vol. 29, No. 1, s. 171–177.
- Martin, Philip M., *Mastery and Mercy: A Study of Two Religious Poems – 'The Wreck of The Deutschland' by G. M. Hopkins and 'Ash Wednesday' by T. S. Eliot*, London 1957.
- Miller, Hillis J., *The Linguistic Moment in 'The Wreck of The Deutschland'*, w: *The New Criticism and After*, ed. T. D. Young, Charlottesville 1976.
- Mussio, Thomas E., *The Poetics of Compression. The Role of 'aposiopesis' in the Representation of Conversion in Dante's 'Commedia'*, „Italica” 2004, Vol. 81, No. 2, s. 157–169.
- Mutter, Matthew, *Conclusion: Evil and the Adequacy of the Earth; 'The World Was Paradise Malformed': Poetic Language, Anthropomorphism, and Secularism in Wallace Stevens*, w: idem, *Restless Secularism: Modernism and the Religious Inheritance*, New Haven 2017.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra, ‘Aposiopesis’, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.
- Stevens, Wallace, *Final Soliloquy of the Interior Paramour*, w: idem, *The Collected Poems of Wallace Stevens: The Corrected Edition*, ed. J. N. Serio, Ch. Beyers, New York 2015.
- Stevens, Wallace, *from Adagia; Imagination as Value*, w: idem, *Collected Poetry & Prose*, ed. F. Kermode, J. Richardson, New York 1997.
- Stevens, Wallace, *To Herbert Weinstock, November 29, 1951*, w: *Letters of Wallace Stevens*, ed. H. Stevens, New York 1961.
- Virkar-Yeats, Aakanksha, *The Heart's Bower: Emblematics in Gerard Manley Hopkins's 'The Wreck of The Deutschland (1876)'*, „Literature and Theology” 2008, Vol. 22, No. 1, s. 32–47.
- Wimsatt, James I., *Hopkins's Poetics of Speech Sound: Sprung Rythm, Lettering, Inscape*, Toronto 2006.

TOMASZ GARBOL – dr hab., Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną, autor m.in. książek: „*Chrzest ziemi*”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta; Po Upadku. O twórczości Czesława Miłosza; Czesław Miłosz. Los; Literatura a religia w stanie podejrzania*. Interesuje się relacją literatura a religia oraz teorią i metodologią badań dotyczących tej relacji.