

Małgorzata Poks
Uniwersytet Śląski w Katowicach
malgorzata.poks@us.edu.pl

Poezja ustawicznej inskrypcji Thomasa Mertona – rzecz o wolności i rozszerzających się horyzontach¹

Thomasa Mertona (1915–1968), amerykańskiego mnicha z zakonu trapistów, autora klasycznych pozycji z dziedziny duchowości, zwolennika ruchu *non-violence* i zaangażowanego krytyka amerykańskiej polityki społecznej, nie trzeba polskiemu czytelnikowi przedstawiać. Nie wszyscy jednak zdają sobie sprawę, że Merton był również – a może przede wszystkim – poetą, i że to właśnie poprzez poezję (i prowadzone przez całe życie dzienniki) wypowiadał się w sposób najbardziej autentyczny. Niestety, przekłady wierszy Mertona są na polskim rynku czytelniczym prawie nieobecne: jedyną ambitniejszą próbą wypełnienia tej luki pozostaje do dziś skromny, liczący nieco ponad sto stron tomik *Wybór wierszy*, zredagowany przez Jerzego Illga i wydany przez Znak w 1986 roku. Warto zaznaczyć, że w zbiorze tym – stanowiącym wybór z opasłego, ponadtysiącstronicowego tomu wierszy zebranych (*The Collected Poems of Thomas Merton*, 1977) – reprezentowana jest głównie wcześniejsza, bardziej konserwatywna formalnie poezja Mertona, podczas gdy jego śmiałe eksperymenty poetyckie z lat 60. XX w. są niemal zupełnie w Polsce nieznane. Niniejszy artykuł jest próbą wypełnienia tej luki. Moim zamiarem jest przybliżenie czytelnikom

¹ [Pierwodruk: M. Poks, *Thomas Merton's Poetry of Endless Inscription*, [w:] „The Merton Annual: Studies in Culture, Spirituality, and Social Concern”, t. 14, red. V. A. Kramer, Sheffield Academic Press, 2001, s. 184–222 (przyp. red.)].

sylwetki poety niebanalnego, poszukującego i, co niezwykle istotne, współtworzącego awangardową poezję amerykańską połowy wieku.

W grudniu 1941 roku, w przeddzień przystąpienia Stanów Zjednoczonych do II wojny światowej, Thomas Merton wstępuje do kontemplacyjnego zakonu trapistów w Gethsemani w stanie Kentucky. Młody postulant zamierza definitywnie pozostawić świat za sobą, zatrzaskać drzwi za swoją dekadencją młodością i zacząć nowe życie pod nowo obranym zakonnym imieniem Frater Maria Ludovicus (Brat Maria Ludwik). W atmosferze surowego radykalizmu pierwszych zakonnych lat młody postulant wyrzeka się młodzieńczych ambicji zostania pisarzem, będąc przekonany, że jeden z nich – albo mnich, albo pisarz – musi umrzeć. A jednak całe dorosłe życie Mertona miało się rozgrywać w przestrzeni wyznaczonej przez te dwa pozornie nieprzystawalne powołania, w napięciu przez nie generowanym, co doprowadzało go do rozpacy, choć w ostatecznym rozrachunku okazało się źródłem siły, tak jako mnicha, jak i pisarza.

Dwadzieścia lat później, z charakterystyczną dla siebie pokorą, Merton miał zaakceptować swoje życie jako „niemal zupełnie paradoksalne”². To w klasztorze nauczył się odpowiedzialności za świat, miast wycofać się z niego; to wybrana przez Mertona cisza uczyniła jego głos słyszalnym i kształtowała jego poezję; to nieustanne niezadowolenie z siebie pozwoliło mu odnaleźć pokój, a pełna identyfikacja z cysterską duchowością pomogła Mertonowi otworzyć się na spuściznę innych tradycji monastycznych bez ulegania pokusie synkretyzmu. Ten sam buntowniczy impuls, który w młodości kazał mu odrzucać gotowe odpowiedzi i który pierwotnie popchnął go ku hedonistycznej pogoni za wolnością, zainicjował późniejszą duchową podróż ku prawdziwej wolności poza obsesyjne systematyzacje. W 1961 roku, próbując zdefiniować swoją filozofię życiową w przedmowie do wyboru tekstów zatytułowanego *A Thomas Merton Reader*, napisał, że życie ma tendencję wrastania „w tajemnicę radykalnie naznaczoną paradoksem”³.

² T. Merton, *First and Last Thoughts*, [w:] *A Thomas Merton Reader*, red. T.P. McDonnell, Doubleday, New York, 1989, s. 16.

³ T. Merton, *A Thomas Merton Reader*, s. 17. W oryginale [„in mystery inscaped with paradox”] pojawia się słowo „inscape” wprowadzone przez filozofa Dunska Szkota, a spopularyzowane przez angielskiego poetę i duchownego Gerarda Manleya Hopkinsa na oznaczenie indywidualnej formy każdej rzeczy, jej wewnętrznej, unikalnej prawdy. Powyższe słowa znaczą więc dosłownie, że paradoks jest wewnętrzną formą tajemnicy życia, tzn. ma dlań znaczenie formatywne, konstytutywne.

Niektórzy komentatorzy odczytują Mertona w perspektywie nieciągłości i sprzeczności⁴, większość jednak, podążając za jego pierwszym autoryzowanym biografem, Michaellem Mottem, dostrzega w całości życia i twórczości mnicha z Gethsemani zadziwiającą spójność⁵. W studiach mertonistycznych utarło się przyjmować koniec lat 50. XX wieku za swego rodzaju cezurę: z jednej strony miał się już wkrótce rozpocząć przełomowy Sobór Watykański II, przynosząc ze sobą tak długo oczekiwaną przez Mertona obietnicę *aggiornamento* w życiu Kościoła; z drugiej, w roku 1958, spacerując w zatłoczonym centrum Louisville, mnich z Gethsemani doświadcza prywatnej epifanii, która wyrwa go z iluzji oderwania od świata, w jakiej tkwił jako „zawodowy” kontemplatyk, i wyzwala poczucie jedności i odpowiedzialności za innych, postrzeganych teraz jako „moje własne ja”⁶. W tym okresie Merton zaczyna coraz otwarciej angażować się w bieżące problemy polityczno-społeczne, a jego dotychczas wyciszony protest staje się wyrazistszy, bardziej kategoryczny, choć nadal stonowany. Ta wzrastająca wojowniczość współgra z odważniejszymi pod względem formalnym eksperymentami poetyckimi, zainteresowaniem duchowością Azji i twórczością poetów latynoskich. „Wczesny Merton” wydaje się odchodzić w przeszłość, a ornamentalną „poezję chóru” i bardziej ascetyczną „poezję pustyni”⁷ w dużej mierze wypiera już prozatorska antypoezja oburzenia oparta na parodii i kolażu. Przemiany te mają charakter bardziej ewolucyjny, niż radykalnego zerwania ciągłości, są nieustannym poszerzaniem perspektyw, inkorporacją nowych tematów i metod twórczych w celu osiągnięcia zintegrowanej wizji rzeczywistości przekraczającej przeciwieństwa. Mott przyznaje, że antypoezja Mertona z lat 60. mogła stanowić przedłużenie jego niespełnionych młodzieńczych ambicji napisania totalnej antyautobiografii wzorowanej na Joyce’owskim dziele *Finnegans Wake* – antypowieści podziwianej przez Mertona od czasu jej pierwszego amerykańskiego wydania w 1939 roku. Warto również nadmienić, że śladów eksploracji potencjału językowego i fascynacji makaronicznym stylem Joyce’a można doszukać się już w pierwszych próbach poetyckich Mertona, a mozaikowy charakter późnych poematów *Cables to the Ace* [*Telegramy do Asa*] czy *The*

⁴ Np. G. Kilcourse, *Ace of Freedoms: Thomas Merton's Christ*, Notre Dame Press, Notre Dame, 1993.

⁵ M. Mott, *The Seven Mountains of Thomas Merton*, Houghton Mifflin, Boston, 1986.

⁶ T. Merton, *Zapiski współwinnego widza*, tłum. Z. Ławrynowicz i M. Maciołek, Poznań 1994, s. 225.

⁷ Kategorie wprowadzone przez George’a Woodcocka w jego monografii *Thomas Merton: Monk and Poet: A Critical Study*, Douglas, Vancouver 1978, s. 51.

Geography of Lograire [*Geografia Lograire*] stanowi rozwinięcie takich eksperymentów, jak inwentarz sloganów reklamowych, fragmentów wierszy i trywialnych detali, sporządzony przez Mertona w okresie przygotowań do napisania wzmiankowanej wyżej antyautobiografii.

Obietnica wczesnych wierszy

Przygotowując do publikacji pierwszy tomik wierszy zatytułowany *Thirty Poems* (*Trzydzieści wierszy*), Merton świadomie pominął swoje najwcześniejsze próby poetyckie z okresu przed przybraniem habitu. Te właśnie juvenilia, wydane po raz pierwszy w 1971 roku przez amerykańską Anvil Press, zawierają cenne wskazówki dotyczące ewolucji dojrzałej poezji słynnego trapisty i dlatego stanowią szczególnie interesujący materiał badawczy. Wiersze wchodzące w skład *Early Poems* powstały w okresie intensywnych poszukiwań sposobu na spełnione, sensowne życie, zapoczątkowanych decyzją autora o przyjęciu chrztu w Kościele katolickim (1938 rok). Lata 1940–1942, spinające klamrą okres powstawania poetyckich juveniliów, wyznaczają dwa decydujące wydarzenia w duchowej epopei autora. Są to, odpowiednio: nieudana próba wstąpienia do zgromadzenia franciszkanów i początek nowicjatu w zakonie trapistów. Dotarcie przez poetę do jakiegoś punktu zwrotnego stanowi nieodparty wniosek wypływający z uważnej lektury tomiku, który zaczyna się następującym epigrafem:

Geografia dotarła do kresu,
Kompas zgubił ziemską północ,
Horyzonty nie mają znaczenia
Dróg nie sposób wyjaśnić:⁸

Dwukropek kapryśnie umieszczony na końcu powyższego cytatu sugeruje, że następujące po nim wiersze stanowią próbę wyjaśnienia owej deklaracji, choć próba ta wydaje się równie kapryśna, a wyjaśnienie samo w sobie zdaje się szyfrem, równie niejasnym dla czytelnika, jak i samego poety: jakimś zarysem szkicu, pierwszym odcinkiem reportażu pisanego „na gorąco” z terytorium nieobjętego żadną mapą. Fakt, że motto, jak się

⁸ „Geography comes to an end, / Compass has lost all earthly north, / Horizons have no meaning / Nor roads an explanation:”. *The Collected Poems of Thomas Merton*, New Directions, New York, 1977, s. 2. Jeśli nie zamieszczam dodatkowych informacji, podaję wiersze i teksty prozatorskie w tłumaczeniu własnym.

okaże, zapożyczone zostało z ostatniego wiersza zbioru, zdaje się zakładać pewną kolistość sensu, która bynajmniej nie jest domknięciem. Tam, gdzie „geografia dotarła do kresu”, pojęcie domknięcia traci znaczenie. Będąc echem początku, ostatni wiersz odsyła czytelnika wstecz, jakby zachęcając do ponownego, głębszego i staranniejszego odczytania całości, do powtórnego przemyślenia, rewizji, reinterpretacji materiału poetyckiego na wzór swoistego koła hermeneutycznego. Podczas tak pogłębionej lektury staje się oczywiste, że *Early Poems* to początki wierszowanej narracji z niekończących się poszukiwań Mertona, to pierwsza zachowana kopia obejmującego całe życie wysiłku zrozumienia duchowej podróży autora, u kresu której, w 1968, miał napisać: „Geografia / ja jestem cały (tutaj) / oto!”⁹. *Early Poems* i *The Geography of Lograire* stanowią odpowiednio pierwszy i ostatni etap pewnej ustawicznej inskrypcji, przy czym pierwszy nie jest początkiem ani ostatni kresem.

Usunąwszy się na margines świata, Merton – podobnie jak Emily Dickinson, do której podświadomie nawiązuje w wierszu *Philosophers* [*Filozofowie*] – nieustannie pisał swoisty „list do świata” i czynił to bardziej z potrzeby serca niż żądzy sławy; dla niego, jak wcześniej dla Dickinson, publikacja stanowiła kwestię drugorzędną, choć nie całkiem nieistotną. Najważniejsze były jednak: doświadczenie, epifania i poczucie rozjaśnienia sensu życia, jakie pojawiały się w trakcie tworzenia, oraz niewzruszone postanowienie, by zapisywać wszystko dopóty, dopóki zapisywane doświadczenie nie zostanie zrozumiane¹⁰. Postanowienie to uwikłało Mertona w pisanie „nieustającej autobiografii”¹¹, co z kolei doprowadziło do trwającej całe życie walki z ograniczeniami języka. Będąc poetą dwudziestowiecznym, Merton boleśnie odczuwał fakt utraty przezroczystości przez język, którym musiał się przecież posługiwać, jako jedynym dostępnym narzędziem przekazu literackiego. Świadomość sekretnej infiltracji słów poprzez ideologię i politykę siły zmuszała go do używania języka z wielką ostrożnością, a nawet podejrzliwością. Z troską problematyczną naturą języka i poetyckie

⁹ T. Merton, *Czemu mam wilgotny odcisk stopy na umyśle*, tłum. T. Ross, [w:] T. Merton, *Wybór wierszy*, Kraków 1986, s. 89.

¹⁰ Tak pojmuje swoje zadanie Thomas Merton, bohater na polu autobiograficznej powieści *My Argument with the Gestapo* [*Mój spór z Gestapo*], napisanej przed wstąpieniem przez Mertona do zakonu i wydanej w 1969 r. nakładem wydawnictwa Doubleday.

¹¹ Michael Mott zatytułował wstęp do swojej biografii Mertona „Nieustające nawrócenie, nieustająca autobiografia”.

dociekania przyczyn i skutków załamania komunikacji międzyludzkiej w sposób najoczywistszy ujawniają się w opracowaniach biblijnego motywu wieży Babel, do którego Merton niemal obsesyjnie powracał, stosując zróżnicowane techniki i sposoby podejścia do tematu. *Tower of Babel: The Political Speech* [*Wieża Babel: Przemówienie polityczne*] z *Early Poems* stanowi najwcześniejszą z zachowanych wersji owych dociekań. Wiersz ten antycypuje utwór z 1953 roku zatytułowany *A Responsory* [*Responsorium*], z którym ostatecznie zlewa się w jedno w późniejszym dramacie poetyckim *The Tower of Babel: A Morality* [*Wieża Babel: Moralitet*] z 1957 r.

Arbitralność słów i równie niepokojące poczucie wyczerpania możliwości językowych stanowią dla poety nie lada wyzwanie, a jego zaangażowanie w odnowę środków poetyckich przywraca słowom życie, sprawia, że znów nabierają znaczenia, choćby tylko na czas lektury wiersza. Poezja Mertona bywa najskuteczniejsza, gdy zdaje się na najprostsze, najbardziej bezbronne słowa. Szczera, niemal bezwstydna deklaracja *Je crois en l'amour*¹² [*Wierzę w miłość*] wymaga odwagi poetyckiej odpornej na kpiny. Słowa o największej sile oddziaływania w wierszach poety z Gethsemani to słowa najbardziej niewinne, najcichsze, zdolne dotknąć nieustannie wymykającego się jądra rzeczywistości, wyrazić to, co niewyraźalne nie przez nazywanie po imieniu, lecz przez sugestię, przez ewokację. Najlepsza poezja, jak modlitwa, przekracza nazwy i pojęcia, smakując niezapośredniczoną rzeczywistość.

Przy całym swoim rozgadaniu i młodocianym braku powściągliwości *Early Poems* zawierają już ziarna spokojniejszej, bardziej ascetycznej i kontemplacyjnej „poezji pustyni”. Wiersz zatytułowany *Lent* [*Wielki Post*] – który przynagla do zaniechania odbioru świata za pomocą wrażeń zmysłowych („Zamknijcie się, oczy, duszo, wróć do siebie! / zmysły zdają się ginąć na pustyni”¹³), by pogрузić się w duchowej ciemności do czasu, gdy boskie światło zechce ją rozproszyć; by pozostać w ciszy, aż boskie Słowo zechce przemówić – daje początek procesowi, którego zwieńczeniem będzie wymowna prostota wiersza *W ciszy*¹⁴. Prywatna geografia Mertona dotarła do kresu. W deprivacji sensorycznej tej nieoznaczonej na mapie wewnętrznej pustyni, w ciemności nieożywionej żadną aurą, poeta-kon-

¹² T. Merton, *Collected Poems*, s. 217–218.

¹³ „Close, eyes, and soul, come home! / Senses will seem to perish, in the desert”. T. Merton, *Collected Poems*, s. 23.

¹⁴ T. Merton, *In Silence*, cyt. za *W ciszy*, tłum. T. Sławek, [w:] T. Merton, *Wybór wierszy*, s. 11–12.

templatyk wyczuwa intuicyjnie obecność „płonącego Serca”, które – choć wciąż niewidoczne i jak zawsze niewyobrażalne – jest Samą Rzeczywistością¹⁵. Spotkanie z tym, co prawdziwe pośród ułud i nieprawdy „dumnego świata”, naznacza człowieka na całe dalsze życie.

Środki i cele poetyckie – w poszukiwaniu własnego stylu

Nowicjat (1942–44) był dla Mertona czasem radosnym, choć trudnym. Pisał wówczas niewiele, lecz to, co napisał, należy do jego najlepszych utworów¹⁶. Jednak pozostałe lata dekady nadwyrężyły zdrowie gorliwego mnicha do tego stopnia, że poczuł się wycieńczony i – po uzyskaniu święceń kapłańskich w 1949 roku – niezdolny do pisania przez ponad rok. Pomimo to, po publikacji *Thirty Poems*, nowe tomiki poezji zaczęły ukazywać się z zadziwiającą wręcz regularnością: *A Man in the Divided Sea* [Człowiek w rozdzielonym morzu] (1946), *Figures for an Apocalypse* [Figury dla apokalipsy] (1947), *The Tears of the Blind Lions* [Łzy niewidomych lwów] (1949) – w sumie, na przestrzeni zaledwie pięciu lat, ukazało się drukiem około 140 wierszy. W tych okolicznościach nie dziwi zarzut niedostatecznej rewizji i braku precyzji wypowiedzi poetyckiej Mertona podniesiony przez dwóch guru ówczesnej amerykańskiej sceny poetyckiej: T. S. Eliota i Roberta Lowella.

W pierwszych opublikowanych zbiorach poetyckich uwagę zwraca brak jakichkolwiek eksperymentów językowych. Choć radykalna nieobecność makaronizmów spod znaku Joyce’a wskazuje na fakt, że celem poety jest obecnie nie tyle reforma języka, co autoreforma, znajdziemy w nich przynajmniej jeden ślad po dawnych fascynacjach wyzwalamym potencjałem językowym. *Song (From Crossportion’s Pastoral)* [Pieśń (Z Sielanki Crossportiona)], utwór opublikowany w roku 1940, choć rozpoczęty w 1939, więc jeszcze przed wstąpieniem Mertona do zakonu trapistów, jest surrealistyczną wizją poetycką o wielkiej lirycznej urodzie i takiej też inwencji lingwistycznej, w której pobrzmiwają wyraźne echa poezji eksperymentalnej, bardziej może w stylu e. e. cummingsa, niż uwielbianego przez Mertona poety-reformatora języka poetyckiego Gerarda Manleya Hopkinsa. Wiersz daje interesujące świadectwo zaangażowania autora w poszukiwanie bardziej giętkiego, elastycznego języka, nieskrępowanego

¹⁵ T. Merton, *Sacred Heart 2* [Najświętsze serce 2], [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 24.

¹⁶ T. Merton, *First and Last Thoughts*, [w:] *A Thomas Merton Reader*, s. 5.



Studenci Uniwersytetu Cambridge (fragment).

Thomas Merton pierwszy z lewej w górnym rzędzie (1933–1934)

Photograph of Thomas Merton. Used with Permission of the Merton Legacy Trust and the Thomas Merton Center at Bellarmine University.

sztynnymi regułami gramatyki, zdolnego, podobnie jak świadomość śniącego, otworzyć drzwi percepcji zablokowane przez rutynę. Mniej więcej w tym samym czasie, gdy rozpoczął prace nad *Sielanką* (pierwotny tytuł wiersza), Merton zanotował w swoim dzienniku ciekawą zbieżność między regułami gramatyki rządzącymi językiem a zewnętrznymi regułami rządzącymi zachowaniem człowieka¹⁷: i jedno, i drugie wydawały się ograniczeniem pełni życia.

Jednak od lat 40. poszukiwanie przez Mertona wolności rozwijało się już innymi, nie-lingwistycznymi torami. Nie treść świadomości śniącego marzyciela, a kontemplacja i świadomość mistyczna zaczęły pełnić rolę drzwi percepcji, których otwarcia pragnął młody poeta. Surrealizm ustąpił wyostrozonemu realizmowi, którego kluczem był Chrystus, „źródło wszelkiej sztuki”¹⁸, prawdziwy obraz Boga i człowieka. Dzięki lekturze Williama Blake’a i G. M. Hopkinsa, scholastycznej filozofii św. Tomasza z Akwinu i jego dwudziestowiecznego komentatora Jacques’a Maritaina, Merton zaczyna dostrzegać analogię między intuicją poetycką i mistyczną. Jako że sposób postrzegania obydwu opiera się na *conntauralitas*, wiedzy uczuciowej, zarówno doświadczenie mistyczne, jak i poetyckie znosi dystans między kontemplatykiem a obiektem kontemplowanym, czego efektem jest poznanie jednoczące, rodzaj bezpośredniej intuicji istoty rzeczy, która prowadzi od obiektywizacji do wiedzy niekonceptualnej. Autentycznie głębokie doświadczenie estetyczne wydaje się zdolne osiągnąć samego Boga. Merton odnajduje potwierdzenie tej tezy w psychologii św. Augustyna, a w szczególności w tej jej wersji, jaką wypracował św. Bonawentura, którego koncepcja kontemplacji *per speculum* – dotarcia do Boga poprzez lustro stworzenia – przypomina założenia kontemplacji przyrody ojców greckich¹⁹.

Będąc synem malarzy, Merton wcześniej ujawnia nieprzeciętną wrażliwość na piękno przyrody. W wierszach często uważnie przygląda się

¹⁷ 6.10.1939 r. Merton zapisuje: „[...] narzucamy językowi reguły (nazwijmy je gramatyką), a potem odmawiamy językowi własnego życia i logiki jako żywego, rozwijającego się zjawiska. Narzucanie człowiekowi reguł z zewnątrz: standaryzowanie go, przylepianie mu etykietek”. T. Merton, *Bieg ku górze: Historia powołania (1939–1941)*, tłum. A. Jaworowska, Poznań 1995, s. 64. Zob. też: M. Mott, *Seven Mountains*, s. 138.

¹⁸ T. Merton, *Poetry and Contemplation: A Reappraisal*, [w:] *The Literary Essays of Thomas Merton*, New Directions, New York, 1985, s. 344.

¹⁹ *Theoria physica* (z greckiego *theoria* [oglądanie] *physis* [przyroda]) zakłada, że kontemplacja przyrody prowadzi do intuicyjnego oglądu istoty czy esencji (*logoi*) stworzonych rzeczy.

zmianom pór roku i wraz z całym światem uczestniczy w kosmicznej liturgii, „łagodnych niesporach siana i jęczmienia”²⁰. Poeta-mystyk patrzy, jak słońce kanonizuje mroczne wzgórza²¹ czy „obsiewa indiańskie wody plonem sercaków”²². W jego wizji przyrody znaleźć można spokojniejsze momenty, jakby żywcem przeniesione z japońskich wierszy haiku, np. gdy „zziębnięty listopad siedzi wśród trzciny jak pechowy rybak”²³, lecz częściej jest ona dramatyczna, miejscami ekstatyczna, niemal wybuchowa. Podobnie jak biblijny psalmista, Merton zachował wyczulenie na symbolikę kosmiczną i jak Adam – archetypiczny poeta – staje się *Leiturgos*, najwyższym kapłanem ofiarującym Bogu hymn uwielbienia w imieniu niemego stworzenia²⁴. Intensywne poszukiwanie doświadczenia mistycznego w pierwszych latach życia monastycznego zwróciło Mertona ku własnemu wnętrzu i nazaczyło wewnętrżnością jego wiersze, ważne jest jednak, by nie mylić jej ze zwykłym subiektywizmem. Podobnie jak podziwiani przez niego Blake, Hopkins czy św. Jan od Krzyża, mnich z Gethsemani żywił niezachwiane przekonanie, że to, co osobiste, otwiera się na obiektywną, transcendentną rzeczywistość, a w tym, co jednostkowe i konkretne, umysł jest w stanie rozpoznać to, co uniwersalne. Autor *Siedmiopiętrowej góry* wcześniej zaczął postrzegać swoje życie w kategoriach uniwersalnych, stąd dążenie do uważnej eksploracji swoich życiowych doświadczeń, by w ten sposób móc pomagać innym poznawać siebie. Wiersz *The Biography* [*Biografia*], choć zbudowany wokół osobistych doświadczeń, jest w rzeczywistości życiorysem Everymana – słabej i omylnej istoty ludzkiej, która odkrywa, że jej zmarnowane życie „zapisane jest na Ciele Chrystusa jak mapa”²⁵. W wierszu tym jednostkowe cierpienie zostaje przezwyciężone przez fakt wpisania w ofiarujące nadzieję misterium Krzyża.

Świat przyrody stanowi dla Mertona-mistyka i poety źródło zachwyty i radości, choć ma on również świadomość obecności aktywnej zasady zła w historii człowieka. „Ten wilczy świat, to nikczemne zoo”²⁶ jest miejscem cierpienia, utrapień i duchowej martwoty, ale też – co oczywiste – auten-

²⁰ T. Merton, *The Evening of the Visitation*, [w:] *Collected Poems*, s. 44.

²¹ T. Merton, *The Trappist Cemetery – Gethsemani*, [w:] *Collected Poems*, s. 116.

²² T. Merton, *Aubade: Lake Erie*, [w:] *Collected Poems*, s. 35.

²³ T. Merton, *Żal*, tłum. T. Ross, [w:] *Wybór wierszy*, s. 36.

²⁴ T. Merton, *Chleb na pustyni*, tłum. St. Sumiński, Kraków 1998, s. 67.

²⁵ T. Merton, *The Biography*, [w:] *Collected Poems*, s. 104.

²⁶ T. Merton, *La Salette*, [w:] *Collected Poems*, s. 131.

tyczne doświadczenie wiary jest w stanie przekształcić to dość pesymistyczne, egzystencjalistyczne przesłanie. Jeśli jednak zechcemy, nie bez pewnej zachęty ze strony samego Mertona, przypiąć mu „łatkę” egzystencjalisty, musimy poczynić pewne zastrzeżenia, by uniknąć nieporozumień. Nie przypadkiem Etienne Gilson, którego klasyczna pozycja *Duch filozofii średniowiecznej* przybliżyła katolicyzm młodemu studentowi Uniwersytetu Columbia, nazywa tomizm *jedyną* filozofią egzystencji, wykazując, że *Doctor Angelicus* zbudował cały swój system metafizyczny wokół samego aktu istnienia. Przy tym zastrzeżeniu egzystencjalizm Mertona okaże się dość naturalnym, nawet przewidywalnym następstwem jego zainteresowań filozofią scholastyczną. I choć mnich z Gethsemani znał dość dobrze klasyczną myśl Sartre’a, to nie mógłby zaakceptować jej niczym nieodkupionej alienacji. Egzystencjalizm świecki przyjmował alienację jako podstawowy fakt istnienia. Merton zgodziłby się, że alienacja jest niezaprzeczalnym faktem, ale nie uważałby go ani za pierwotny, ani za ostateczny. I rzeczywiście, wyobcowanie człowieka z siebie i ze źródła swojego istnienia byłoby prawdziwie absurdalne, gdyby nie chrześcijańska koncepcja Upadku, rozumiana jako jego przyczyna; wyobcowanie byłoby bezsensowne i beznadziejne, bez Odkupienia i obietnicy odnowienia wszystkiego w Chrystusie. W sumie więc chrześcijańska eschatologia umożliwia Mertonowi przewyżczenie egzystencjalistycznej nicości bez konieczności upraszczania złożonego obrazu kondycji ludzkiej. Nic dziwnego, że właśnie w latach 60. XX wieku, szczególnie naznaczonych udręką, tak w osobistym, jak i historycznym wymiarze, Merton doświadcza niezwykle owocnego zbliżenia z egzystencjalizmem; wtedy to w myśli Mistrza Eckharta, jak i mistycyzmie zen odkrywa drogę wiodącą do integracji Nicości z pełnią czystego Bytu.

Topos wygnañców z Syjonu – dialektyka nadziei i rozpacz

Poezja biblijna posługuje się często obrazami wygnania, jarzma czy niewoli w celu ukazania upadłej kondycji człowieka, wyalienowanego ze swej prawdziwej natury i uwikłanego w złudzenia. W dorobku poetyckim Mertona znajdziemy liczne wiersze posiłkujące się podobnymi obrazami. Jednym z bardziej reprezentatywnych w tym względzie jest z pewnością *Captives – A Psalm [Jeńcy – Psalm]*, pozwalający w pełni docenić egzystencjalistyczno-eschatologiczne intuicje autora. Dla poety kontemplacyjnego Księga Psalmów stanowić musi niedościgły wzór poezji religijnej. W prze-

ciwieństwie do zwykłych „pobożnych” wierszy, będących – według Merto-
na – poetyckimi warcabami rozgrywanymi pewną stałą liczbą dewocyjnych
klisz, poezja autentycznie religijna wypływa z dogłębnie przeżytego wy-
darzenia. Jak dalej dowodzi Merton w eseju *Poezja, symbolizm i typologia*,
uprzywilejowane miejsce Księgi Psalmów w kanonie biblijnym wynika nie
tylko stąd, że stanowi ona syntezę całej historii narodu wybranego, lecz
głównie ze względu na zawartą w niej symbolikę typologiczną, będącą
świadcstwem nieustannej interwencji Boga w historię człowieka i dowo-
dem wypełnienia obietnic Bożych w Nowym Testamencie. Autor *Chleba
na pustyni*, zbioru esejów na temat psalmów, podkreśla fakt, że w tych pie-
śniach natchnionych historia Izraela staje się historią każdego wierzącego,
który – podobnie jak niegdyś lud wybrany – musi doświadczyć wygnania,
głodu i pragnienia, jak również przejść przez doświadczenie światła i ciem-
ności, w drodze do swojego duchowego Jeruzalem²⁷.

Wiersz *The Captives*, stanowiący poetycką refleksję nad Psalmem 137,
zwanym *Nad wodami Babilonu*, odnosi się do wydarzeń z V wieku p.n.e.,
gdy Babilonia – zburzywszy uprzednio Świątynię – deportowała znaczną
liczbę Izraelitów z Ziemi Świętej, co dało początek trwającemu około 50
lat wygnaniu²⁸. Zwycięstwo Babilonii nad narodem wybranym to krytycz-
ny moment w historii Starego Testamentu. Lud Boży przestał istnieć jako
podmiot polityczny, co stanowiło niełatwą próbę wiary dla narodu prze-
konanego o specjalnej opiece Bożej. Zważywszy na fakt, że w pismach he-
brajskich życie osiadłe tak ściśle łączy się z błogosławieństwem, że staje się
niemal jego synonimem, wygnanie z Ziemi Obiecanej wydaje się zakładać
karę, utratę błogosławieństwa, utratę raj. Ponadto, centrum starotesta-
mentalnego świata – święte miasto Jeruzalem wraz ze swoją imponującą
świątynią – było potężnym znakiem obecności Boga pośród ludu wybrane-
go. Wygnanie zdawało się więc oznaczać nie tylko utratę domu, ale również
oddalenie od Boga, może nawet Jego utratę, będącego źródłem tożsamości
Izraelitów – co w konsekwencji oznaczało wyobcowanie z siebie samych²⁹.

²⁷ T. Merton, *Chleb na pustyni*, s. 101.

²⁸ Rys historyczny podają za: Brat John z Taizé, *Pielgrzymować z Bogiem. Wprowadzenie do Starego Testamentu*, tłum. D. Kuchta, Poznań 1995.

²⁹ Intrygujący jest ten ścisły związek ziemi, domu i Boga. Ich utożsamienie widoczne jest w fakcie, że utrata jednej z tych rzeczywistości pociąga za sobą utratę dwóch pozostałych. Nie sposób *osiedlić* się na obczyźnie – zanim nowy teren stanie się domem, należy go spenetrować, oswoić, wpisać w krąg swojskości. I choć zdarza nam się trak-
tować Boga w podobnych kategoriach, jako związanego z konkretnym i zawsze „swojskim” miejscem – trochę na

Przebywając w Babilonie, bezczeszczonym pogańskim kultem, wygnańcy nie mogli godnie wielbić Świętego Izraela: „Jakże możemy śpiewać pieśń Pańską w obcej krainie?”³⁰ – pyta psalmista.

Wiersz Mertona stawia dylemat wygnańców jeszcze ostrzej poprzez użycie słowa nacechowanego ogromnym potencjałem dramatycznym w amerykańskim kontekście kulturowym: wrogie imperium „złinczowało naszą pieśń”³¹, lamentuje podmiot liryczny. Obraz krwawej tortury utożsamia obce państwo z oprawcą i barbarzyńską siłą. Każde okrucieństwo jest ciosem zadanyim idei ładu i porządku, lecz okrucieństwo popełnione na utworze muzycznym, którego kwintesencją jest harmonijne współistnienie poszczególnych części, zakłada ruch od zasady miary i proporcji w kierunku chaosu i rozkładu. Ten ruch współbrzmi z całą metaforą wiersza. Wrogie państwo prawdopodobnie toczy wojnę z krajem ościennym („mosiężne pociski wstrząsają murami”). W hałaśliwym zamęcie, pośród powszechnej korupcji, alkoholowego upojenia i obżarstwa, frenetycznie dobija się targów i wznosi posąжки wciąż nowym, okrutnym bóstwom. Wspólnym mianownikiem powyższych obrazów jest koncepcja nadmiaru i zapamiętania. Atmosfera okrutnego karnawału czyni wrogie miasto groteskowym; jego dobrobyt zainfekowany jest zepsuciem. Narrator wiersza podnosi skargę: „Dzieci Boże zginęły, O Babilonie, / od twojej dzikiej algebry”. Słowo algebra wywodzi się z arabskiego *al-dżabr* oznaczającego zjednoczenie części, nastawianie (np. złamanych kości); jako dział matematyki algebra zajmuje się relacjami zachodzącymi między liczbami. W „dzikiej algebrze” Babilonu relacje oszalały; te zniekształcone proporcje powodują, że porządek roztapia się w bezmiarze chaosu. Podczas lektury wiersza Mertona „ogniste miasto”, będące miejscem akcji, stopniowo staje się synonimem wieży Babel, owego symbolicznego miejsca podziału i pomieszania, którego krajobraz miał zdominować moralitet Mertona z 1957 roku. Taka jest zatem złożona symbolika wrogiego terytorium, które „złinczowało”

wzór pogańskich bożków – nie wolno nam zapominać, że Bóg Izraela jest zasadniczo Bogiem-Pielgrzymem, który nieustannie wzywa do wyjścia z zakłętego kręgu swojskości i którego żadne miejsce nie zdoła *po-mieścić*, nie wyłączając świątyni jerozolimskiej. Mamy tu do czynienia z bardziej subtelnym, niedosłownym związkiem między Bogiem, ziemią i domem: ziemia święta jest zapowiedzią tego, co ma nadejść, jest typem nowotestamentalnego Królestwa i tylko w tym duchowym znaczeniu Bóg może w niej „mieszkać”.

³⁰ Ps 137, 4. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań–Warszawa 1990. Wszystkie cytaty z Biblii za tym przekładem.

³¹ Wszystkie fragmenty wiersza *The Captives – A Psalm* pochodzą z: T. Merton, *Collected Poems*, s. 211–212.

pieśń wygnańców; tak wygląda duchowy krajobraz obcej ziemi, *terra aliena*, przywołany na wstępie wiersza przez motto zaczerpnięte z łacińskiej wersji Psalmu 137³².

Jednakże zamiarem Mertona nie było ukazanie rozpaczliwego położenia określonej grupy ludzi w określonym czasie historycznym. Tytułowi „jeńcy” odzwierciedlają egzystencjalne położenie wszystkich bez wyjątku ludzi. Uwypukleniu tego faktu służy na przykład pozorna niekonsekwencja dziejowa w tekście, polegająca na stosowaniu wymiennie nazw dwóch, pochodzących z różnych epok historycznych ciemiężycieli narodu izraelskiego: Babilonu i Asyrii, co wzmacnia uniwersalną wymowę utworu. W swoim najszerszym kontekście pojęcie *terra aliena* – krajobraz wyobcowania człowieka z podstawy jego egzystencji – stanowi centralny punkt myśli egzystencjalistycznej. Obrazy poetyckie, egzystencjalistyczne w swej proveniencji, najczęściej używane do opisu tej kondycji – takie jak wygnanie, niewola, więzienie, ciemność itp. – zakładają jakiś brak, nieobecność (wolności, światła), pewien niedostatek, nad którym nie mamy władzy i który – jak ujął to Gabriel Marcel – wyraża niemożność „osiągnięcia pewnego przeżycia pełni”³³.

Ukazując ogólną kondycję człowieka w kategoriach niewoli, ze względu na różnorakie uzależnienia, które musimy w życiu znosić, Merton nie uważa tego faktu za powód do rozpacz. Z pewnością przyznałby rację Marcelowi, który twierdzi, że „im mniej odczuwamy życie jako niewolę, tym mniej dusza jest wrażliwa na blask owego zamglonego tajemniczego światła, które [...] płonie w samym ognisku nadziei”³⁴. Jeńcom z wiersza Mertona wydaje się, że utknęli w jakiejś ślepej uliczce: „Dni, dni, są jak podróz / od ściany do ściany”³⁵, gdy nagle, na tle beznadziejnej szarości, pojawia się jakaś barwna plama: to otwiera się perspektywa na zupełnie nową rzeczywistość: „Tam oto motyle rodzą się, by tańczyć”³⁶. Oto nieoczekiwany obrót wydarzeń dla zdesperowanego wygnańca na wrogim pustkowiu! Ta poetycka wizja piękna stanowi punkt zwrotny; w tym miejscu wiersza lamentacja przechodzi w pieśń dziękczynienia. Obietnica, która wydawała

³² „Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?”. T. Merton, *Collected Poems*, s. 211. W numeracji Wulgaty jest to Psalm 136.

³³ G. Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, tłum. P. Lubicz, Warszawa 1959, s. 25–26.

³⁴ Tamże, s. 38.

³⁵ T. Merton, *Collected Poems*, s. 212.

³⁶ Tamże.

się na zawsze utracona, powraca, choćby tylko przez chwilę, w kontemplacyjnej wizji: „O Syjonie, miasto wizji”³⁷, zachwyca się podmiot liryczny, sugerując, że kontemplacja jest być może jedyną drogą powrotu do utraczonej duchowej ojczyzny. Przejście od kolektywnego „my” do pierwszej osoby liczby pojedynczej – narrator mówi teraz w swoim osobistym imieniu, używając zaimka „ja” – sugeruje, że przemiana rzeczywistości nie zachodzi automatycznie, ale jest uzależniona od heroicznej, „ciemnej” wiary anonimowej osoby, która, jak Abraham, wierzy w obietnicę pomimo pozornej niemożności jej spełnienia, wbrew świadectwu zmysłów i odmawia poddania się rozpaczcy nawet w najbardziej tragicznej sytuacji. Ten heroiczny narrator wpisuje się doskonale w cały szereg innych „marginalnych osób” z pism Mertona: mnichów, pustelników, świętych (później mieli dołączyć do nich także artyści), którzy, odrzucając antywartości świata przeciwstawiającego się Bogu, pragną czuć na pograniczu tegoż świata i poprzez odnawianie w sobie obrazu i podobieństwa do Stwórcy, nadawać światu kształt nowego stworzenia. Merton długo terminował u takich pustelników-gigantów życia duchowego, jak św. Jan Chrzciciel, prorok Eliasz czy święty Paweł Eremita, ucząc się od nich mądrości pustyni i egzystencjalnej wolności³⁸. Podobnie jak oni i Merton udał się na pustynię po klucze do swojego wyzwolenia³⁹.

Wyzwolenie, którego szukał, dotyczy dwóch, ściśle ze sobą związanych rzeczywistości: wolności od fałszywego „ja” i od fałszywego obrazu Boga, który jest zawsze większy niż wszystko, co można o nim pomyśleć. To zatem jest ów „większy dar” wygnania: ciemna noc wiary, wiara apofatyczna, w której poznajemy prawdziwego Boga i smakujemy Obietnicy ponad wszelkie ludzkie wyobrażenia. Czystość serca odzyskana na drodze samoogłocenia jest powrotem do raj, do prawdziwego początku adamicznej jedności z Bogiem; jest powrotem wygnańców na górę Syjon. W kontemplacyjnym zjednoczeniu z obiektywną, transcendentalną rzeczywistością świat widzialny jawi się wypełniony Obecnością, czy, jak ujął

³⁷ T. Merton, *Collected Poems*, s. 212.

³⁸ *Wolność jako doświadczenie* to tytuł wiersza Mertona z 1947 roku. W ostatnim dziesięcioleciu swojego życia Merton opublikował tłumaczenie anegdot i opowieści z życia ojców pustyni, których często czytał i niezwykle cenil (T. Merton, *Mądrość pustyni*, tłum. A. Wojtasik, Kraków 2007).

³⁹ W wierszu o Janie Chrzcicielu Merton pisze: „I went into the desert to receive / the keys of my deliverance”. T. Merton, *Collected Poems*, s. 125.

to kiedyś Merton, „Prawdą przemieniającą noc ciała”⁴⁰. Rzecz jasna, taka przemieniona wizja rzeczywistości jest ciężko wypracowanym zwycięstwem. Autor *Jeńców* wiedział, jak często lud wybrany miał tracić nadzieję i pograżać się w rozpacz; wiedział z własnego doświadczenia, jak często kontemplatyk osuwa się na skraj wątpienia; lecz to, co naprawdę się liczy, to właśnie moment czystej wizji dający przedsmak ostatecznego wyzwolenia. Do tego czasu w naszej ziemskiej pielgrzymce, jak kiedyś nasi biblijni antenaci, żywimy się nadzieją – ową profetyczną świadomością, „pamięcią przyszłości”, którą nieustannie podsycają świadkowie Niebiańskiego Miasta, gdzie – jak pisze Merton w wierszu *Heavenly City* [*Niebiańskie Miasto*] – okrutna algebra wojny została już unicestwiona⁴¹. I podobnie jak nadzieja nieoczekiwanie rozsadza czas i uwalnia motyle z martwych już ciał, wyswobodzenie z niewoli, które położy kres wygnaniu człowieka, zaskoczy nas absolutną transfiguracją wszelkich ludzkich przewidywań. Wyzwolenie, jak pisał Gabriel Marcel, „nie jest nigdy zwyczajnym powrotem do *status quo*, zwyczajnym stawaniem się na powrót; jest ono i tym stawaniem się, i czymś więcej, a nawet jego przeciwieństwem: niesłychanym wzniesieniem się, przemienieniem”⁴². U Mertona, nawet w najbardziej apokaliptycznych wierszach, ostatnie słowo należy do nadziei, a wszelka niegodziwość ginie „w grozie nieoczekiwanej kontemplacji”⁴³.

Po zagładzie Hiroszimy i Nagasaki, u progu ery atomu i zimnowojennego wyścigu zbrojeń, Armagedon zdawał się tylko kwestią czasu. Pod datą 10 października 1948 Merton notuje w swoim dzienniku: „Prędzej czy później świat musi spłonąć”⁴⁴, ale ta pewność nie przeszkadza mu w odczytywaniu znaków nadziei, łagodzących owo apokaliptyczne przesłanie. Zadaniem poezji, która usiłuje „uchwycić rzeczywistość w chwili najbardziej brzemiennie oczekiwaniem, w jej napiętym wychylaniu się ku temu, co nowe”⁴⁵ – jak pisał Merton w eseju *Przesłanie do poetów* – jest dawać

⁴⁰ „The Truth that transubstantiates the body’s night”. T. Merton, *After the Night Office – Gethsemani Abbey* [*Po nocnym oficjum – Opactwo Gethsemani*], [w:] *Collected Poems*, s. 109.

⁴¹ „...the cruel algebra of war / is now no more”. T. Merton, *Collected Poems*, s. 148.

⁴² G. Marcel, *Homo viator*, s. 94.

⁴³ Wers „in the terrors of a sudden contemplation” pochodzi z poematu *Figures for an Apocalypse*, część VI, *In the Ruins of New York*. T. Merton, *Collected Poems*, s. 144.

⁴⁴ T. Merton, *Znak Jonasza*, tłum. K. Poborska, Kraków 1962, s. 114.

⁴⁵ *Message to Poets*, [w:] T. Merton, *Literary Essays*, s. 373. [Por. T. Merton, *W natarciu na niewypowiadalne*, s. 169: „Uchwycić rzeczywistość w momencie, gdy osiąga ona najwyższy stopień swych oczekiwań i napięcia, związanego z tym, co nowe”.]

świadcstwo wyłaniającej się rzeczywistości w jej wysiłku zaistnienia. Innymi słowy, poezja, świadcząc o tym, co się wyłania, ma potencjał profetyczny. Autor *Figures for an Apocalypse* utrzymuje, że powołaniem poetów jest nie rozpacz a nadzieja, są bowiem powołani do zbierania „wielu nowych owoców, zdolnych nasycić głód świata”, a tym samym „ukoić gniew i szaleństwo człowieka”⁴⁶. Podczas gdy niebezpieczeństwa i zagrożenia, jakie niesie przyszłość, widać gołym okiem, Merton dostrzegał załączki „odkupienia przyszłości” w każdej sytuacji, w której człowiek angażuje się w autentyczny dialog ponad podziałami rasowymi czy ideologicznymi; w każdym geście solidarności z rodziną ludzką, a w szczególności z ubogimi i potrzebującymi; w spontanicznych odruchach dobroci serca i miłości; w niewinności dziecka; w pokojowych aktach sprzeciwu wobec przemocy; w każdym ludzkim wysiłku wyjścia poza ciasny krąg egoizmu. Zawartym w tych załączkach „niezwykłym możliwościom” miała profetycznie przyświadczać poezja.

Przekleństwo i dar języka – Słowo ponad wszelkie słowa

Inaczej niż w przypadku zbiorów poetyckich z lat 40., *The Strange Islands* [*Obce wyspy*] (1957) nie tworzy zwartej całości, lecz rozpada się na trzy części, trzy pozornie wyobcowane wyspy, między którymi istnieje jednak obieg sensu poprzez świadectwo, jakie wszystkie trzy składają wypowiedzi charakterowi nowoczesnej świadomości, i poprzez wysiłek, by tę kondycję przekroczyć. Pojawienie się *The Strange Islands* w sposób oczywisty oznajmia zmianę poetyki Mertona. Miejsce rozbudowanej, niemal barokowej metafory zajmuje odwrócone, „płaskie” postrzeganie rzeczywistości ogołoconej z wymiaru duchowego, które w oczywisty sposób uniemożliwia wznoszący się ruch metafory charakterystyczny dla wcześniejszej twórczości poety⁴⁷. W takich wierszach jak otwierający tom *How to Enter a Big City* (*Jak wejść do dużego miasta*) język medytacyjno-dyskursywny wyparty zostaje przez lakoniczne, półprzejrzyste sformułowania, a krajobraz ewokowany jest za pomocą gwałtownych pociągnięć pędzla i wylizanki pozornie niepowiązanych ze sobą elementów. To próbka stylu „nowego” Mertona, który woli słuchać, obserwować i pozwalać wypowiadać się światu. Dłu-

⁴⁶ Tamże, s. 373. [Por. T. Merton, *W natarciu na niewypowiadalne*, s. 170: „Ludzką złość i urazy”.]

⁴⁷ Wczesną poetykę Mertona szczegółowo omawia Waław Grzybowski w książce *Spirituality and Metaphor: The Poetics and Poetry of Thomas Merton*, Opole 2006.

gi okres spędzony w ciszy na kontemplacyjnym badaniu siebie umożliwił poecie świeże spojrzenie na przyczyny niepowodzeń tak w swoim życiu zakonnym, jak i poetyckim. W wierszu zamykającym część pierwszą *The Strange Islands*, prorok Elias, *porte-parole* Mertona, tłumaczy: „Byłem człowiekiem, któremu brak ciszy, / człowiekiem niecierpliwym, który zadawał / zbyt wiele pytań”⁴⁸. Przebywając na wygnaniu, biblijny prorok – jak również poeta-autor wiersza – uczy się mądrości od niemych kamieni, cierpliwie oczekujących spełnienia obietnicy duchowej odnowy tej ziemi jałowej, w którą zamieniła się ojczyzna człowieka. Księga Królewska przedstawia proroka Eliasza jako człowieka rozpalonego żarliwością o chwałę Pana (1 Krl 19,10). Ale żarliwa obrona Boga – który, jak ujmuje to narrator wiersza Mertona, „nie potrzebuje obrony”⁴⁹ – zbyt często kończy się szerzeniem ewangelii strachu i zniszczenia, a co za tym idzie, wystawianiem fałszywego świadectwa Bogu, który na zawsze pozostaje poza wszelkim ujęciem konceptualnym, niedostępny ludzkim pojęciom dobra i zła (stąd, w optyce wiersza, obrona Boga nie różni się zasadniczo od obwiniania go) i który zawsze dotrzymuje obietnic, niezależnie od pozorów niemożliwości ich spełnienia (suchy potok napełnia się w końcu wodą).

W pewnym sensie wierszowany moralitet *The Tower of Babel*, zajmujący drugą część zbioru, rozbija ciągłość całości. Równocześnie jednak, będąc sumą kontemplacyjnych i poetyckich intuicji autora, stanowi zarówno kontynuację części pierwszej, jak i przedmowę do części trzeciej. Już bowiem *Sports without Blood – A Letter to Dylan Thomas (Bezkrwawe sporty – list do Dylana Thomasa)* z pierwszej części wprowadza metaforę odwrócenia, która stanie się zasadą organizacyjną *Wieży Babel*. *Sports...* ukazuje odwrócony obraz rzeczywistości odbity w rzece. Ten lustrzany świat stanowi grę kłamstw i pozorów, przedstawia kompas rzeczywistości duchowej, podstawią to, co pozorne (nieprawdę odbitego obrazu) w miejsce tego, co prawdziwe. I chociaż, uchwyciwszy tę regułę inwersji, moglibyśmy nadal wyczytywać z obrazu prawdę, której odbicie wciąż przyświadcza, zadanie to staje się niemożliwe z chwilą, gdy lustro rzeki rozmącone zostaje przez wiosła kajakarzy. Obraz ulega rozbiciu, tafla lustra rzeczywistości rozpada się na drobne odłamki i miriady „zagadek” („riddles”)⁵⁰. Moralitet *Wieża*

⁴⁸ T. Merton, *Elias – Variations on a Theme*, [w:] *Collected Poems*, s. 243.

⁴⁹ “Who does not need to be defended”, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 243.

⁵⁰ T. Merton, *Collected Poems*, s. 236.

Babel powtarza tę metaforę, ale z pewną istotną różnicą: etap destrukcji zostaje przewyciężony przez ostateczne odnowienie oryginalnego obrazu „w nadciągającej ciszy”⁵¹.

Metafora odwróconego odbicia sprowadzonego do fragmentarycznych puzzli tłumaczy paradoks miejskiego krajobrazu wiersza *How to Enter a Big City*. Będąc odwróconym obrazem Miasta Boga – owego oryginalnego wzorca istniejącego w umyśle Stwórcy – miasto Babilon, po utracie kontaktu ze Źródłem Rzeczywistości, staje się archetypem każdego „nierzeczywistego miasta”⁵². Nieprzypadkowo w moralitecie Mertona Kłamstwo usurpuje sobie miejsce Boga, twierdząc: „Miasto wasze zostało stworzone na mój obraz i podobieństwo”⁵³, a człowiek, zakuty w łańcuchy, choć w zamiśle Boga syn i dziedzic, niewolniczą pracą służy samozwańczemu antybogowi. Tam gdzie strach, nie miłość, stanowi duchową zasadę organizującą rzeczywistość, gdzie pożądana jest wojna, nie pokój, tam niewola przyjmuje pozory wolności, kłamstwo zajmuje miejsce prawdy, kolektywizm masowego ruchu wypiera pierwotną harmonię opartą na jedności. Budowniczy wieży, stając się bezwolnymi kukiełkami w rękach Przywódcy i bezwarunkowo spełniając wszystkie jego nakazy, zostają zwolnieni z moralnej odpowiedzialności i mogą z czystym sumieniem popełnić każde okrucieństwo, zupełnie jak Adolf Eichmann, ów wzorzec nowoczesnego Urzędnika Państwowego, którego wspomnienie nie dawało Mertonowi spokoju⁵⁴. W zamiśle Mertona budowa wieży miała stanowić przypowieść o anty-Stworzeniu. Przywódca, na wzór Boga z Księgi Rodzaju, również przechadza się po ogrodzie i śpiewa swoją pieśń, ale przechadza się między drzewami, na których wkrótce mają zawisnąć głowy „naszych wspólnych wrogów”⁵⁵ – co odwraca moralny porządek biblijnej opowieści, porządek oparty na fundamencie miłości i więzi jedności między Stwórcą i stworze-

⁵¹ Tamże, s. 268.

⁵² T.S. Eliot, poeta wysoko ceniony i często przez Mertona czytany, używa motywu „nierzeczywistego miasta” („unreal city”) w poemacie *Ziemia jałowa*. Eliotowski echa znajdujemy często we wczesnej twórczości Mertona.

⁵³ T. Merton, *Collected Poems*, s. 260.

⁵⁴ Merton kilkakrotnie poruszał temat Eichmanna, w szczególności poświęcił mu następujące teksty: *Nabożna medytacja pamięci Adolfa Eichmanna*, [w:] T. Merton, *W natarciu na niewypowiadalne*, s. 57–61 (*A Devout Meditation in Memory of Adolf Eichmann*, [w:] *Raids on the Unspeakable*, New York, New Directions, 1964, s. 45–49); fragment tekstu w *Zapiskach współwinnego widza* (tłum. Z. Ławrynowicz i M. Maciołek, Poznań 1994, s. 406–408 (*Conjectures of a Guilty Bystander*, 1965, s. 285–290); wiersz *Epitaph for a Public Servant (Epitafium dla Urzędnika)* [pierwotnie opublikowany w czasopiśmie „Ramparts” w 1966], [w:] *Collected Poems*, s. 703–712.

⁵⁵ T. Merton, *Collected Poems*, s. 252.

niem. Podczas gdy Bóg stwarza świat, kontemplantując wszystkie byty w *Logosie*, Słowie, które istniało *in principio*, a powołałszy wszystko do życia z miłości, widzi, że wszelkie stworzenie jest dobre (Rodz. 1, 31), słowem-parodią aktu stwórczego, używanym przez Przywódcę, jest strach: „jedynе słowo, które uderza w serce stworzenia i obraca je w pierwotną nicość”⁵⁶. Pełnia rzeczywistości istniejąca na początku zostaje więc kłamliwie przedstawiona jako nicość, nieistnienie, nierzeczywistość.

Lata 60. miały przynieść konsolidację poglądów, o jakich metaforycznie traktuje *Wieża Babel*. W 1961 roku ukazuje się książka *Nowy człowiek*. Merton dotyka w niej najgłębszych przyczyn alienacji człowieka nowoczesnego, który, oderwany od prawdziwego centrum swojej egzystencji (łac. *ex-sistere* oznacza wykraczanie poza siebie; etymologicznie rzecz biorąc, centrum egzystencji znajduje się więc poza i ponad człowiekiem), wziął kurs na siebie samego, stając się „solipsystycznym bąblem”⁵⁷ niezdolnym porozumieć się z innymi odizolowanymi, zamkniętymi w sobie światami⁵⁸. Odejście od egzystencjalnej rzeczywistości komunii z całym stworzeniem w Stwórcy ku nierzeczywistości alienacji jest źródłem załamania komunikacji międzyludzkiej i początkiem projektu samogloryfikacji człowieka poprzez konstrukcję prototypu ziemskiego miasta, antytypu miasta niebiańskiego. W tej samej książce Merton ukazuje akt nadania imion wszelkim bytom przez biblijnego Adama jako drugi akt stworzenia. W ogrodzie Eden archetypiczny człowiek miał spojrzeć na wszelkie stworzenia, „widzieć je, rozpoznawać”⁵⁹ i w ten sposób wydobyć z każdego z nich pojęciową esencję. Ta pojęciowa esencja miała ofiarować każdemu stworzeniu dające się wyrazić słowami istnienie w umyśle ludzkim (czyli imię). W chwili, gdy załamała się pierwotna adekwatność między rzeczywistością w umyśle Boga i ludzką myślą o niej, język utracił zdolność komunikowania tego, co istnieje. Rzeczywistość, pierwotnie odsłaniana poprzez znaki językowe, została przez nie zastąpiona. Słowa stały się naszą *jedyną* rzeczywistością. Rozpoczęła się epoka imperium znaków. W swym poetyckim ujęciu „metafizyki nieobecności” Merton dość trafnie zdefiniował epistemologiczny kryzys późnej nowoczesności.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ T. Merton, *Zen i ptaki żądzę*, tłum. A. Szostkiewicz, Warszawa 1988, s. 29.

⁵⁸ T. Merton, *Nowy człowiek*, tłum. P. Ciesielski, Warszawa 1996, s. 71.

⁵⁹ Tamże, s. 56.

W moralitecie Mertona nie imię, lecz numer określa tożsamość człowieka. Wyobcowani z wewnętrznej prawdy o sobie, wiodący anonimowy żywot trybików w maszynierii wielkiej korporacji, współcześni wygnańcy „siedzą i płaczą nad wiecznie zmaconą wodą”⁶⁰ niosącą nierozpoznawalne odbicie ojczyzny. Ale imiona wygnańców, nawet jeśli nigdy nie usłyszane, zostały jednak wypowiedziane. Jak wyjaśnia Prorok: „imię wypowiedziane w sekrecie [przez Pana] daje wam życie”⁶¹. Raz usłyszane, imię to, wyjaśniając najbardziej intymną prawdę o każdym z wygnańców – tę tajemnicę, w której od zawsze już istnieje – wyzwoli ich kiedyś z egzystencjalistycznego wyobcowania. Wiara Mertona w „absolutną wartość” słów, które są „świadkami niezmiennych i wiecznych istot rzeczy”⁶², tłumaczy, dlaczego Przywódca niereczywistego imperium obawia się Języka. „Słowa”, jak mówi Kapitan, „sprzymierzyły się ze znaczeniem, z porządkiem, nawet z ciszą”⁶³. Skoro słowa nie mogą nie świadczyć o „tym, co jest”, są potencjalnymi zdrajcami w naturalnym porządku świata, jako że nawet najbardziej absurdalne, najbardziej opróżnione z treści słowo wciąż zawiera ślad metafizycznej obecności. Cisza nie na próżno napawa Przywódcę lękiem; w niej dokonuje się rozeznanie rzeczywistości i oddzielenie jej od złudzenia. W ciszy można łatwo obnażyć niereczywistość argumentu Drugiego Filozofa („nic nie ma prawdziwego bytu, pozór jest istnieniem”⁶⁴), sofizmat Profesora sprowadzający historię do zbioru rywalizujących ze sobą narracji bez obiektywnej istoty⁶⁵, a nade wszystko roszczenie Fałszu do bycia Prawdą⁶⁶. Hałas, nieumiejętność zatrzymania się choć na chwilę, przymus nieustannego przemieszczania się bez konkretnego celu rozprasza człowieka, odciągają jego uwagę od prawdy mieszkającej w jego wnętrzu i we wnętrzu wszystkich rzeczy, pogrążając go w coraz bardziej odrealnionym świecie, aż w końcu człowiek nie tylko traci siebie, ale nawet nie pragnie już się odnaleźć. Od ojców Kościoła Merton przyswoił sobie wagę cnót duchowego rozeznania i oderwania od wszelkich przywiązań dla uniknięcia pułapek iluzji. Sercem greckiej teologii patrystycznej była

⁶⁰ T. Merton, *Collected Poems*, s. 264.

⁶¹ Tamże, s. 265.

⁶² T. Merton, *Nowy człowiek*, s. 60.

⁶³ T. Merton, *Collected Poems*, s. 255.

⁶⁴ T. Merton, *Collected Poems*, s. 258.

⁶⁵ Tamże, s. 256.

⁶⁶ Tamże, s. 259.

koncepcja boskiego obrazu odcisniętego na stworzeniu, a zniekształconego Upadkiem. Ojcowie wierzyli jednak, że obraz ten można odnowić poprzez odzyskanie czystości serca, która zakłada wyrzucenie się z samego siebie i odnalezienie w Bogu swojego prawdziwego ja. Budowniczy wieży Babel, będąc zniekształconymi obrazami Stwórcy, rzutują swą ontologiczną skazę na karykaturę stworzenia. W egzemplaryzmie św. Bonawentury, który w dużym stopniu kształtował myśl teologiczną Mertona, Chrystusowi przysługuje status Obrazu, wyrażonego Podobieństwem do Ojca i najwyższego wzorca wszelkich stworzeń, dającego początek wszystkiemu, co poznawalne. Jako wyrażone Podobieństwo, Chrystus zawiera w sobie zasadę bycia i zasadę poznania; dla niego być (*ratio essendi*) znaczy poznać (*ratio cognoscendi*). Ale Obraz jest również Słowem wyrażającym Podobieństwo, wypowiadającym całą wiedzę, mądrość i prawdę Ojca; jest Bożą Mądrością i Prawdą, która zakłada Jedność. Moralitet Mertona kończy się sceną, w której „jedno Słowo wypowiedziane w ciszy”⁶⁷ obraca wniwecz nierzeczywistość odwróconego miasta. „Wystarczy wspomnieć Tego, Który Jest, aby to, czego On nie zna, przestało być znane”⁶⁸, wyjaśnia Rafael. Chrystus-Słowo, *Verbum* istniejące *in principio*, objawia niezmienną i odwieczną Prawdę. Nie przypadkiem zbiór poetycki rozpoczynający się obrazami podziału i zamieszania (*How to Enter a Big City*) kończy się intuicją obecności „Bliskiego Nieznajomego”, naszego najjaśniejszego Światła, które jest Jednością⁶⁹. Merton-poeta przyswaja sobie w *The Strange Islands* lekcję dobrze znaną Mertonowi-kontemplatykowi – najwyższym wyrazem komunii jest pozawerbalna i pozazmysłowa komunikacja. Wyostrzona wrażliwość autora na nieocenioną wartość ciszy dla intuicyjnego poznania rzeczywistości skutkuje coraz większym ciężeniem ku poezji ascetycznej i bezosobowej, posługującej się krótszym wersem i „nagim” językiem, coraz mniej uzależnionej od wyrafinowanej wizualizacji. Słowa „słuchaj” i „ucisz się” uzyskują teraz status uprzywilejowany, a ekstatyczna celebrowanie piękna przyrody ustępuje statycznej ikoniczności wierszy takich jak *Landscape* [*Krajobraz*].

⁶⁷ Tamże, s. 271.

⁶⁸ Tamże, s. 272.

⁶⁹ T. Merton, *Obcy*, tłum. T. Sławek, [w:] T. Merton, *Wybór wierszy*, s. 9–10. Ostatni wers oryginału, „Our cleanest Light is One!” (T. Merton, *Collected Poems*, s. 290), w przekładzie Sławka brzmi: „Nasze najjaśniejsze Światło. On”.

Ku chwale Boga Hioba – w stronę perspektywy mądrościowej

Wbrew przeczcui, że „może najpilniejszym i najistotniejszym wyrzeczeniem będzie wyrzeczenie się wszelkich pytań”⁷⁰, Merton mnoży pytania, wchodząc w coraz głębszą solidarność z targanym konfliktami światem. Bo choć powołanie mnicha zakłada jego status „banity” i „obcego”, to życie na marginesie zorganizowanego społeczeństwa, będąc samo w sobie krytyką „świata”, nie może polegać na kultywowaniu postawy „innościowości” czy „duchowości uników”, co mnich z Gethsemani uświadamia sobie coraz wyraźniej z końcem lat 50. W najtragiczniejszej z epok dyskretny protest monastyczny wydaje się nie tylko przeżytkiem, ale wręcz luksusem. Antynomia zdawała się również postawa „niewinnego” widza. Wobec globalizacji zimnowojennego konfliktu i widma nadciągającej zagłady nuklearnej, w obliczu brutalizacji amerykańskiej wojny w Wietnamie czy zamieszek rasowych w kraju i za granicą, przyglądanie się z boku rozwojowi wydarzeń było niemoralne, bo zakładało stawianie się ponad uwikłaniami winy zbiorowej. Jako mnich powołany do komunii z całą ludzkością, aż po zatrącenie siebie, autor *Zapisków współwinnego widza*, podobnie jak Starzec Zosima z powieści Dostojewskiego, uważał, że jedyną odpowiedzią na duchowy zamęt historii jest przyjęcie całej odpowiedzialności i całej winy na siebie. Nic dziwnego, że w tych okolicznościach z całego starotestamentalnego kanonu to właśnie protoegzystencjalistyczna Księga Hioba zdawała się najbardziej współczesna i że to właśnie Hiob wydał się Mertonowi wzorem dla przebudzonego chrześcijanina. Rozdział otwierający *Nowego człowieka* ukazuje życie ludzkie jako *agonię*, walkę na śmierć i życie rozgrywającą się między bytem a nicością, często „nad przepaścią bezbrzeżnej rozpacz”⁷¹. „Pytania, na które istnieją odpowiedzi – kontynuuje autor – wydają się w tym momencie okrutną zabawą bezradnego umysłu. Samo istnienie staje się kwestią absurdalną, jak w koan Zen; szukanie odpowiedzi na takie pytanie musi skończyć się niepowodzeniem”⁷². W tym samym roku 1961 ogłasza w liście do Czesława Miłosza, również targanego sprzecznymi emocjami, niezłomną intencję odrzucenia dystansu i pokoju umysłu, jakie rzekomo

⁷⁰ T. Merton, *Znak Jonasza*, s. 327.

⁷¹ T. Merton, *Nowy człowiek*, s. 5.

⁷² Tamże, s. 5-6.

przystoją „zawodowemu” mnichowi, by raczej nadal spalać się w wyniszczającej walce wewnętrznej i „mnożyć protesty dla chwały Boga Hioba”⁷³.

Te protesty i pytania, z których marzący o życiu pustelnicznym Merton nie mógł zrezygnować, pytania wykraczające poza kojące odpowiedzi i pobożne racjonalizacje niewinnego widza, tylko pozornie kłóciły się z poszukiwaniem samotności i ciszy. Stanowiąc paradoksalne momenty parrhesii (*parrhesia*), czyli wolnej, niczym nieskrępowanej wypowiedzi charakterystycznej dla rajskiej komunikacji między człowiekiem a Bogiem, umocniły pragnienie wsłuchiwania się w „szmer łagodnego powiewu” (1 Krl 19,12) tak często zagłuszany światowym gwarem. Ojcowie Kościoła uważali, że parrhesia może zostać odzyskana w sytuacji, gdy sprowokowany przez nieodgadnioną tajemnicę Boga wierzący odważa się odpowiedzieć Stwórcy, odzyskując w ten sposób pozbawioną bojaźni otwartość wobec Niego i dowodząc swojej duchowej dojrzałości (zob. Hiob, 38-41). I choć dręczące Mertona pytania miały nadal pozostać bez odpowiedzi, to niewątpliwie przygotowały grunt pod epifanię, jaka miała go zaskoczyć na Polonnarowie podczas kontemplacji uśmiechów olbrzymich buddyjskich posągów. Zrozumiał wówczas, że „wszystkie problemy są rozwiązane i wszystko jest jasne, po prostu dlatego, że to, co ma znaczenie, jest jasne”⁷⁴.

Merton dostrzega w pokoju monastycznym zaprzeczenie kwietyzmu, a jedyną ucieczką od świata godną mnicha wydaje mu się „ucieczka od zerwanej jedności i separacji, do jedności i pokoju w miłości innych ludzi”⁷⁵. Dzieło pojednania i uzdrawianie ran podziału musi się zacząć od niego samego. Wierny tej intuicji, zamierza zostać katolikiem w pełnym tego słowa znaczeniu: człowiekiem, który dostrzega i doświadcza jedności w wielości, który – zgodnie ze słowami świętego Pawła, staje się „wszystkim dla wszystkich”. W licznych studiowanych przez siebie tradycjach duchowych Merton zdaje się dostrzegać przebłyśki jednej, odwiecznej prawdy: dostrzega istnienie pokrewieństwa między pojęciem *sunyata* (pustka) w buddyzmie zen i chrześcijańską koncepcją ogołocenia (*kenosis*); *Grund* Mistra Eckharta przypomina zenistyczny grunt, czy wewnętrzne jądro, a jego „iskra” duszy stanowi analogię do sufickiej koncepcji *sirr*; w *apoptegmatach*, czyli opowieściach ojców pustyni, odnajduje duchowe echo *mondo*

⁷³ T. Merton, C. Miłosz, *Listy*, tłum. M. Tarnowska, red. J. Illg, Kraków 1991, s. 109.

⁷⁴ T. Merton, *Dziennik azjatycki*, tłum. E. Tabakowska, Kraków 2007, s. 215.

⁷⁵ T. Merton, *Nowy posiew kontemplacji*, tłum. L. Zielińska, Bydgoszcz 1999, s. 87.

mistrzów zen a w zenistycznych *koanach* – paradoksów Heraklita; zarówno *tao* Chuang Tzu, chińskiego mędrca z III w. p.n.e., jak heraklitejskie *logos*, zdają się wskazywać na Słowo z Ewangelii Janowej. Nawet w nicości Sartre'a (*néant*) Merton tropi zbieżności z ciemną nocą duszy świętego Jana od Krzyża, a w marksistowskiej analizie alienacji odsłania teologiczny styl myślenia autora. Chłonie też tradycję mądrościową chrześcijańskiego Wschodu, zachwyca się niewinnością duchowości sekty szejkersów⁷⁶ i zawiera długo odkładany pokój z protestantyzmem. W liście do rabiego A. J. Heschela zdradza swoje „ukryte ambicje, by pod katolicką skórą być prawdziwym żydem”⁷⁷. W kwestiach polityczno-społecznych ten „kontemplatyk w świecie czynu” udziela poparcia inicjatywom *non-violence* różnych ugrupowań pokojowych, utożsamia się ze społecznościami zmarginalizowanymi (Wietnamczycy, Afroamerykanie i rdzenni Amerykanie), mówi bez ogródek o oświeconym dwudziestowiecznym barbarzyńcy⁷⁸ i ubolewa nad barbarzyństwem „chrześcijańskich” kolonizatorów, którym nie udało się spotkać Chrystusa w rasowym i kulturowym „innym”. Niewierzący, zażenowani chrześcijanie, jak również chrześcijanie „na wspak” (do których zalicza Rimbauda) wzbudzają jego szacunek. W tym czasie Merton – poeta i autor tekstów z dziedziny duchowości ewoluuje w stronę swojego kolejnego *emploi*, stając się krytykiem kultury spełniającym się poprzez zaangażowane, pisane z pasją recenzje książek. Całym swoim życiem udowadnia prawdę wypowiedzianą przez siebie w *Nowym człowieku*, że „mystyk jest o wiele bardziej egzystencjalnie wrażliwy niż filozof”⁷⁹.

Wszystkie te nowo rozbudzone zainteresowania i lektury oraz gorączkowa korespondencja, jaką Merton prowadził z ludźmi o najróżnorodniejszym profilu zawodowym, nie mogły nie oddziaływać na jego poezję. Po względnej posusze lat 50. kolejna dekada była czasem żniw. Ukazują się następujące pozycje: *The Original Child Bomb* (1962), *Emblems of a Season of Fury* [*Emblematy sezonu furii*] (1963), *Droga Chuang Tzu* (1965),

⁷⁶ [Protestancka grupa religijna założona w Manchesterze przez Ann Lee w 1772 roku, wyrastająca z tradycji kwakrów; największe skupiska szejkersów znajdowały się w Nowej Anglii, Ohio oraz Kentucky; członkowie grupy żyli w celibacie, zachowywali postawę pacyfistyczną oraz byli znani z nabożeństw, których ważnym elementem był taniec rytualny (przyp. red.).]

⁷⁷ [Cyt. za: Thomas Merton. *Życie w listach*, s. 385].

⁷⁸ *Letter to Pablo Antonio Cuadra Concerning Giants* [*List do Pablo Antonio Cuadry w kwestii gigantów*], [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 372.

⁷⁹ T. Merton, *Nowy człowiek*, s. 13.



Bjurko, fot. Thomas Merton (0200)

Photograph by Thomas Merton. Used with Permission of the Merton Legacy Trust and the Thomas Merton Center at Bellarmine University.

Cables to the Ace or Familiar Liturgies of Misunderstanding [*Telegramy do Asa, lub oklepane liturgie opacznego rozumienia*] (1963). Ponadto, zbiór *Sensation Time at the Home* [*Czas sensacji w domu*] był gotowy do druku w momencie, gdy Merton wyruszył w podróż do Azji, z której miał już nie wrócić; *The Geography of Lograire* [*Geografia Lograire*] miała ukazać się rok później, a kilka nowych wierszy, stanowiących plon poetycki podróży po Azji, czekało na odkrycie w dziennikach. Większość wyżej wymienionych tekstów zawiera odważne eksperymenty poetyckie, łącznie z antywierszem – sygnaturą Mertona z owych czasów – i porusza szeroki zakres tematów świadczących o ekspansywnym, poszukującym umyśle autora. Zgodnie z trafnym określeniem George’a Woodcocka, „samotność [Mertona] była ziarnkiem piasku, w którym widział cały świat”⁸⁰.

Poszukując nowego oglądu rzeczywistości, poeta kontemplacyjny z Gethsemani zdaje sobie sprawę, że Absolutne Widzenie – tak w kontemplacji, jak i w poezji – wymaga wyrzeczenia się jakiejś konkretnej „metody” patrzenia. Lekcja proroka Eliasza znajduje potwierdzenie w nauczaniu mistrzów zen i chińskim taoizmie. To właśnie Chuang Tzu, poeta i filozof chińskiej starożytności, pomógł Mertonowi wypowiedzieć tę mądrość w aforystycznej formie *Drogi Chuang Tzu*, pozycji, która miała się wkrótce znaleźć na liście ulubionych tekstów autora. „Człowiek Tao”, mówi Chuang Tzu w tłumaczeniu Mertona, „pozostaje nieznany. / Cnota doskonała / Niczego nie tworzy. / Nie-ja / Jest prawdziwym ja. / A największy z ludzi / To Nikt”⁸¹. Wierny tej intuicji poeta nieustannie wycofuje się ze swoich wierszy, unika autorefleksji, ukrywa się za antywierszem, wierszem „znalezionym” (strzęp informacji, który po przeredagowaniu staje się wierszem) czy poundiańską maską, której ostatecznym spełnieniem jest tekst tłumaczony. Linia podziału między poezją i prozą coraz bardziej się zaciera. *Emblems of a Season of Fury* stanowi przejście od starszej do nowszej poetyki. Znajdziemy tu przykłady dawnego i nowego Mertona. Co ciekawe, pośmiertnie wydany tom *Sensation Time at the Home* dokumentuje powrót autora, po okresie fascynacji antypoezją, do bardziej tradycyjnej linii dociekań poetyckich, której najwyraźniej nigdy nie zamierzał porzucić. *Emblems* stanowi kontynuację krytyki kultury współczesnej, ale wpisuje tę krytykę w kontekst mądrościowy. Zbiór otwierają dwa aforyzmy składające przed

⁸⁰ G. Woodcock, *Thomas Merton: Monk and Poet*, s. 21.

⁸¹ T. Merton, *Droga Chuang Tzu*, tłum. M. Godyń, Kraków 2005, s. 100.

oczyma czytelnika tytułowe emblematy: głosem Szekspira wprowadzone zostaje „znamię wojny”⁸²; kobiecy głos Raissy Maritain oferuje nam symbol miłosierdzia i przebaczenia⁸³. W tym dwugłosie zasada kobieca dokonuje symbolicznego odkupienia świata urządzonego przez mężczyzn.

Nietrudno zrozumieć powody, dla których poezja Raissy Maritain fascynowała Mertona w okresie intensywnych poszukiwań mądrości wykraczającej poza ostateczne odpowiedzi, w czasie gdy pisał swój własny poemat mądrościowy *Hagia Sophia*. W jej poezji znajdziemy niewinność i wizję przemienionej rzeczywistości dostępną jedynie ludziom czystego serca. Są w niej dziwnie poetyckie krajobrazy, proste, nieco naiwne, jak w malarstwie Chagalla; jest płynna rzeczywistość świata sennych marzeń, pełna udręczonych wygnańców szukających „azylu czystego”, „przykutyh zupełnie, Maryjo, do twej radości”⁸⁴; świętych uwięzionych w swojej niewinności⁸⁵; obcych, którzy tu na ziemi doznają wszelkich cierpień, nie mają swojego miejsca na tym świecie „nawet kamienia, na którym głowę złożyć / muszą więc w końcu zamieszkać w niebie”⁸⁶. Poetka na swój sposób dostrzega w zwykłej rzeczywistości coś z „istności” Boga; dostrzega aniołów spacerujących wśród ulicznych tłumów i rozsiewających „łaskę i radość”⁸⁷. Co można zaliczyć do realizmu magicznego, jest w istocie wizją przemienionego świata, wizją nowego stworzenia ugruntowanego w *ordo caritatis*, uchwyceniem przeblysku apokaliptycznych zaślubin Boga ze stworzeniem, odnowy wszystkiego w Chrystusie, odzyskania raj. W kobiecym i pełnym miłosierdzia głosie Raissy Merton musiał usłyszeć głos mądrości, Hagii Sofii, dziecka płci żeńskiej z Księgi Przysłów. W łagodnych i potulnych obcych pojawiających się w wierszach Raissy Maritain nie mógł nie rozpoznać „bezdomnego Boga, zagubionego w nocy, bez dokumentów, bez tożsamości, nawet bez numeru, wyczerpanego i jakby załamane go wy-

⁸² Cytat z Szekspira w tłumaczeniu Leona Ulricha: „Znajdziecie tam w pułku Spinii niejakiego kapitana Spurio, z szeroką szramą, tym wojny znamię, tu, na lewym policzku; ta sama szabla tak go pokieroszowała”. *Wszystko dobre, co kończy się dobrze*, akt II, scena I, [w:] W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, tom 2, komedie, Warszawa 1980, s. 514–515.

⁸³ „et il n’y aura pas d’acquittement pour les nations / Mais seulement pour les âmes une à une”. T. Merton, *Collected Poems*, s. 304. Środowisko, o którym mowa w artykule, doskonale opisuje książka: R. Maritain *Wielkie przyjaźnie*, tłum. A. Ołędzka-Frybesowa, Kraków 1962.

⁸⁴ *Mosaic: St Praxed’s*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 965.

⁸⁵ *The Prisoner*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 967.

⁸⁶ *Chagall*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 964.

⁸⁷ *The Restoration of the Pictures*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 969.

gnańca”, który na końcu sofianicznego poematu Mertona powierza swoje kruche życie objęciom snu⁸⁸.

Choć wszystkie dzieła poetyckie Mertona mają w jakimś sensie wymiar mądrościowy, to mądrość była w nich zazwyczaj przedstawiana metaforycznie, za pośrednictwem wyrafinowanych wizualizacji. Dopiero *The Strange Islands* przynosi przeciwstawienie mądrości i dyskursywnej wiedzy w wierszu-definicji obywatelującym się bez metafor, usytuowanym jakby na przecięciu myśli Wschodu i Zachodu. Wiersz ten, noszący bezpretensjonalny tytuł „Mądrość”, przeciwstawia „nieznośną wiedzę niczego”, będącą odpowiednikiem *scientia* w klasycznym ujęciu biblijno-patrystycznym, tytułowej mądrości, *sapientia*, postrzeganej jako wolny dar, udzielany jedynie wówczas, „gdy się już jej nie widzi ani myśli o niej”, dzięki któremu zrozumienie staje się znów znośne⁸⁹.

Zbliżenie z tradycją sofianiczną Kościoła wschodniego pomogło Mertonowi utożsamić mądrość z żeńską zasadą twórczą działającą w świecie. Podążał w tym względzie śladem czternastowiecznego teologa, świętego Grzegorza Palamasa, który wypracował teorię istoty i energii Bożych jako dwóch sposobów istnienia Boga (*modi essendi*). Podczas gdy istota Boga jest całkowicie transcendentna, niepoznawalna i niedająca się opisać, niestworzone energie Boże, przenikające świat i działające w nim, pozwalają człowiekowi poznać Boga i uczestniczyć w jego życiu. Dzięki wzajemnej dynamicznej komunikacji (synergii) między energią stworzoną (wola ludzka) i niestworzoną (łaska Boża) całe stworzenie nieustannie podlega procesowi przeobstwienia. Nie wdając się w skomplikowaną dyskusję sofiologiczną, można zaryzykować twierdzenie, że zachodzi bezpośredni związek między ową aktywną, przeobstwiająca energią a Hagią Sofią Mertona, dziewczynką, która „bawi się w tym świecie / wyraziście oraz niewiedzialnie, / nieustannie igra przed obliczem Stwórcy” i której „największą ... radością jest przebywać z dziećmi ludzi”⁹⁰. Jako *Natura naturans*, Matka wszystkiego, co istnieje, Sofia objawiła się człowiekowi w osobie Maryi, dziewiczej Matki Boga. W niej natura, jak powiada Merton, stała się czystym macierzyństwem, Boską Naturą, Bogiem jako Darem⁹¹.

⁸⁸ T. Merton, *Hagia Sofia. Święta Mądrość (Poemat prozą)*, tłum. M. Bielański, Bydgoszcz 1997, s. 37.

⁸⁹ *Mądrość*, tłum. T. Ross, [w:] T. Merton, *Wybór wierszy*, s. 14.

⁹⁰ T. Merton, *Hagia Sofia*, s. 29. Por. Księga Przysłów 8, 30-31: „Ja byłam przy Nim mistrzynią, rozkoszą Jego dzień po dniu, cały czas igrając przed Nim, igrając na okręgu ziemi, znajdując radość przy synach ludzkich”.

⁹¹ Por. T. Merton, *Hagia Sofia*, s. 27 i 35.

Poemat *Hagia Sofia* stanowi zwieńczenie mariologicznych intuicji Mertona. Choć dwa pierwsze tomy poezji: *Thirty Poems* [Trzydzieści wierszy] i *A Man in the Divided Sea* [Człowiek w podzielonym morzu], Merton dedykował Dziewicy Maryi, Królowej Poetów (*Poetarum Reginae*), początki mariologicznej orientacji jego życia i twórczości przypadają na wiosnę 1940 roku. Wówczas to, podczas wycieczki na Kubę, młody konwertyta powierzył jej swoje podwójne powołanie: do kapłaństwa i do bycia poetą. To właśnie na Kubie Merton napisał swój pierwszy „prawdziwy wiersz” – jak sam określa *Pieśń dla Matki Boskiej z Cobre* – wiersz, który „wskazał ... kierunek” do wielu innych wierszy, „otworzył jakąś bramę”⁹² i który nadal zaliczany jest do jego najlepszych utworów.

Głęboka, uczuciowa katolickość Kubańczyków mocno go poruszyła. W tętniącej życiem kulturze ulicznej tego kraju i niewinności zrytualizowanej egzystencji jego mieszkańców Merton dostrzegł żywotność, której na próżno szukał na duchowym pustkowiu rozdartego wojnami, pełnego niepokoju współczesnego świata Zachodu. Pod datą 18 kwietnia 1940 Merton zapisał ciekawą refleksję na temat związku między ową żywotnością i kultem Dziewicy, podczas gdy wyznawany przez Zachód kult sterylności wydał mu się następstwem odrzucenia jej przez kultury protestanckie: „Współczesna cywilizacja wyścigu szczurów, utraciwszy szacunek dla dziewictwa i płodności, zastąpiła cnotę czystości swego rodzaju chorobliwym szacunkiem dla idealnej, sterylnej czystości; wszystko musi być zawinięte w celofan”⁹³. Na katolickiej Kubie ucieleśnieniem siły wciąż była Dziewica, nie bezosobowe *Dynamo* z eseju Henry’ego Adamsa⁹⁴. Doświadczenie kubańskie, nieustannie odzyskiwane na coraz to nowych płaszczyznach świadomości, zaważyło na dalszym życiu i twórczości Mertona. W swoich licznych wierszach maryjnych najczęściej przedstawia on Dziewicę w kategoriach archetypu czystości ontologicznej, przyrównując

⁹² T. Merton, *Siedmiopiętrowa góra*, tłum. M. Morstin-Górska i M. Maciołek, Poznań 2015, s. 312.

⁹³ T. Merton, *The Secular Journal of Thomas Merton*, New York, Farrar, Strauss, Cudahy, 1959, s. 88. W tłumaczeniu A. Jaworowskiej [T. Merton, *Bieg ku górze*, s. 266]: „Współczesny wyścig szczurów cywilizacji, która utraciła szacunek dla dziewictwa i płodności, zastąpił cnotę czystości swego rodzaju chorobliwym szacunkiem dla idealnej, sterylnej czystości: wszystko musi być zawinięte w celofan”.

⁹⁴ *The Dynamo and the Virgin* to tytuł rozdziału autobiograficznej książki *The Education of Henry Adams* [Edukacja Henry’ego Adamsa], w którym autor przeciwstawia sobie dwie siły sprawcze rozwoju cywilizacji zachodniej: Dziewica, której poświęcone są najpiękniejsze katedry średniowiecza, uosabia jednoczącą zasadę duchową; dynamo staje się emblematem rozproszenia i nowej cywilizacji techniczno-entropicznej.

ją do okna bez skazy, w którym odbija się doskonale wierny obraz Stwórcy. Będąc największym z mistyków, jest Dziewica również Królową Apokalipsy. Zbiór poetycki z 1963 r. w oczywisty sposób przeciwstawia jej boską „płodność” i „ukrytą pełnię”⁹⁵ doskonale sterylnej pustce podzielonego, patriarchalnego, duchowo zubożonego świata, który wyrugował wartości kobiece na margines. Opętanie czystością współczesnych urzędników państwowych kierujących doskonale, aseptycznie wręcz pomyślanym ludobójstwem⁹⁶; szatańska ambicja współczesnego Magoga, by zbudować „czyste bomby bez opadu radioaktywnego”⁹⁷; urzędowa troska państwa o to, by potraktować „środkami odkażającymi” „napiętnowanych”, „nieczystych” członków społeczności, zamiast opatrzyć ich rany⁹⁸ – to wszystko, według Mertona, niepokojące oznaki tęsknoty za sterylizacją pamięci zbiorowej z poczucia winy i odpowiedzialności. Dodatkowo, po tym, jak skazano poczucie humoru na śmierć, nowomowa i żargon urzędniczy, w których brak słów współczucia, niepodzielnie kształtują ludzką świadomość⁹⁹. Dom narysowany ręką dziecka¹⁰⁰ i pustynia dwóch Makarych¹⁰¹ to rzadkie oazy dyskretnej i czułej miłości w świecie Iksjonów¹⁰² i krągłych wołów¹⁰³. Jedynie Makarowie, dzieci i poeci zdołali zachować wrodzoną niewinność i współczucie dla ofiar systemowych utopii, bo i oni są outsiderami w bezdusznej, męskiej technokracji. Nic dziwnego, że żyjąc na takim świecie, „nie słyszymy przebaczenia, które wybacza bez żalu [... nie widzimy dziecka, które, uwięzione w każdym człowieku, nie mówi nic”¹⁰⁴. Ale pokornego, bezradnego i czystego serca obudzi kiedyś Sofia,

cała słodycz jej łagodności
 przemówi do niego bez zająknięcia
 ze wszystkich stron wszystkiego,
 a on sam nigdy nie będzie już taki sam.

⁹⁵ Zob. T. Merton, *Hagia Sofia*, s. 15.

⁹⁶ *Intonacja w czasie procesji około miejsc z piecami*, tłum. J. Leszcza, [w:] T. Merton, *Wybór wierszy*, s. 73–76.

⁹⁷ *Letter to Pablo Antonio Cuadra Concerning Giants*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 372–391.

⁹⁸ *There has to be a Jail for Ladies*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 332–334.

⁹⁹ *Elegy for James Thurber*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 316.

¹⁰⁰ *Grace's House*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 330–331.

¹⁰¹ *Makary i kucyk*, tłum. J. Illg, [w:] T. Merton, *Wybór wierszy*, s. 111–112 oraz *Macarius the Younger*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 319–321.

¹⁰² *Gloss on the Sin of Ixion*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 313–315.

¹⁰³ *Song: In the Shows of the Round Oxen*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 311–313.

¹⁰⁴ T. Merton, *Hagia Sofia*, s. 21–22.

Zbudzi się lecz nie na to, by zdobywać
lub oddawać się ciemnym namiętnościom,
lecz ku bezgrzeszności czystej prostoty.
Jedna świadomość we wszystkim
i przez wszystko:
jedna Mądrość,
jedno Dziecko,
jedno Znaczenie,
jedna Siostra¹⁰⁵.

W perspektywie fenomenologii świadomości religijnej Carla Gustava Junga, podobnie jak w sofiologii Kościoła Wschodniego, narodziny z dziewicy dziecka płci męskiej stanowią zapowiedź zmierzchu patriarchy¹⁰⁶. Mężczyzna-dziecko – *Filius Sapientiae* – jest archetypem męskości eschatologicznej, zintegrowanej i przeciwieństwem „ciemnej” męskości prometejskiej. Po przyjściu na świat Chrystusa mężczyzna w postaci milczącego świętego Józefa wycofuje się na dalszy plan historii, rezygnując z odgrywania głównej roli w wydarzeniach historycznych i władania czasem i przestrzenią. Sofia, w teologii prawosławnej znana jako *Théotokos*, czyli Bogurodzica, przebóstwiając mężczyznę, uczłowiecza tym samym Boga. Intuicje Junga dotyczące sofiologicznej wykładni Księgi Hioba nie tylko pomagają uchwycić związek między pełnymi udręki, hiobowymi pytaniami Mertona a objawieniem i ukojeniem, jakie przynosi jego poemat *Hagia Sofia*, ale wręcz sugerują, że bez tej wyniszczającej duchowej walki Merton nie przedarłby się do intuicji sofiologicznych. Dla Junga objawienie Sofii, Mądrości Bożej stanowi centralny punkt dramatu Hioba. Jej nieobecność w pierwszym akcie dramatu prowadzi do ukształtowania społeczeństwa patriarchalnego o sercu „twardym jak skała” (Hi 41, 16). Wytrwałość Hioba w obronie swej niewinności prowokuje Boga, by uchylił rąbka tajemnicy i objawił swoje drugie oblicze – oblicze miłosiernej Mądrości. Pisząc o Bogu, który zazwyczaj wywołuje bojaźń i drżenie – „Słońce płonie na niebie niczym Oblicze Boga, lecz nie dostrzegamy w jego wyglądzie nic strasznego. Światło Słońca rozplywa się w przestrzeni, a Światło Boga – dzięki Hagia Sofia”¹⁰⁷ – Merton pisze o Bogu „uczłowieczonym” przez So-

¹⁰⁵ Tamże, s. 22.

¹⁰⁶ Analizę opieram na interpretacji Carla Gustava Junga odpowiedzi na pytanie Hioba (*Odpowiedź Hiobowi*, Warszawa 1995), jakiej dokonał teolog prawosławny Paul Evdokimov w książce *Kobieta i zbawienie świata* (Poznań 1991, s. 213–227).

¹⁰⁷ T. Merton, *Hagia Sofia*, s. 27.

fię, Boży Eros. Jej interwencja w historię Hioba, poprzez którą Dziewica już wypowiada swoje *fiat*, zwiększa Bożą tęsknotę za Wcieleniem. Ale podczas gdy Księga Hioba oferuje anamnezę wartości sofianicznych zapoznanych w zmaskulinizowanym świecie, dopiero dogmat o Wniebowzięciu stanowi, według Junga, pełne objawienie Sofii. Dziewica ukoronowana w niebie jest Niewiastą „odzianą w słońce” z Apokalipsy Janowej. Dzięki jej wyniesieniu w sferę uraniczną, przekształceniu ulega telluryczny (ziemski) pierwiastek kobiecości utożsamiany z nierządnicą-Babilonem. Stanowiąc ideał czystości ontologicznej, Dziewica ma wyprostować dewiacje ontologicznej struktury człowieczeństwa. W eschatologicznych postaciach dziewicy i dziecka, męskość i kobiecość, wyobcowane z siebie przez upadek (schizma ontologiczna), znalazły się na progu reintegracji. Uciekając na pustynię dehumanizacji, Niewiasta – nazywana przez Kościół prawosławny *Pneumatofora*, czyli Niosącą Ducha Świętego – ma ponownie zapełnić ją życiem. Tak oto Sofia, Mądrość Boża, odwieczna dziewiczność, objawia się jako jednocząca, integrująca zasada.

Krajobrazy miejskich pustkowi z wierszy Mertona należą do cywilizacji prometejskiej, pozbawionej elementu kobieco-duchowego. Nic dziwnego, że Bóg nie może się w niej narodzić. To świat o sercu „twardym jak skała”, rządzony przez „przeróżliwych ojczulków”¹⁰⁸ i „szamanów bez wiary”¹⁰⁹. Nowoczesne miasta, w ich metafizycznej nagości i pustce, stanowią odwrotność Nowego Jeruzalem: są odbiciem nierządnicy z Księgi Apokalipsy. Tymczasem Hagia Sofia, budząc śpiącego mnicha swoim słodkim, łagodnym głosem, przychodzi zbudzić całą ludzkość ze snu o podziałach; przychodzi pozbierać fragmenty Adama i ułożyć je w jedną całość – powszechną miłość Bożego Miasta. Nie przypadkiem to na „kobięcym” Wschodzie raczej niż „męskim” Zachodzie uczeń Mądrości Thomas Merton doznał gwałtownego przebudzenia z rutynowej, na pół związanej percepcji rzeczywistości w epifanii współczucia jako ostatecznej rzeczywistości¹¹⁰.

Powtórka z różnicą – tam gdzie kończę, jest moje znaczenie

O ile lata 50. przyniosły Mertonowi większą dyscyplinę poetycką, w kolejnym dziesięcioleciu poeta poszukiwał sposobów dotarcia do głębszych,

¹⁰⁸ *Advice to a Young Prophet*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 338.

¹⁰⁹ *Letter to Pablo Antonio Cuadra*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 374.

¹¹⁰ T. Merton, *Dziennik azjatycki*, s. 215.

podświadomych pokładów swojej osobowości, usiłując uwolnić wiersze od nadmiernie restrykcyjnej formy i dwuwymiarowej logiki. „Musimy pisać wiersze, które są »Wierszami«”, twierdzi Merton w eseju pisanym dla młodych poetów z Louisville w 1968, „ale przynosi to względnie niewielki zysk i ma drugorzędną wartość w porównaniu z obowiązkiem pisania najpierw nonsensu. Musimy wyrobić w sobie zmysł wolnych skojarzeń, uwolnić, co kryje się w naszych głębiach, raczej rozwlekać niż przedwcześnie zagęszczać”¹¹¹. *Cables to the Ace* i *Geografia Lograire* pozostają najbardziej zaawansowanymi próbami stworzenia konsekwentnie alternatywnych form ekspresji; są szczytowymi osiągnięciami Mertona w zakresie poetyki eksploracyjnej, opartej na wolnych skojarzeniach i idiomatyczno-eliptycznych związkach pomiędzy poszczególnymi częściami wiersza. Do innych prób zrzucenia jarzma myśli pojęciowej zaliczyć można serię kaligrafii zenistycznych z roku 1964 i poezję konkretną, której próbki ukazały się w roku 1967 w redagowanej przez Emmetta Williama antologii poezji konkretnej. Nowa poetyka eksploracyjna może sprawiać wrażenie powrotu przez Mertona do eksperymentów sprzed okresu zakonnego, ale ten powrót – i to na zupełnie nowym poziomie – nie byłby możliwy bez wcześniejszych dociekań sofistologicznych. Można zaryzykować twierdzenie, że mądrość kontemplacyjna Mertona porusza się ruchem *motus orbicularis*¹¹², lub posiłkować się klasyczną koncepcją koła hermeneutycznego na wyrażenie podobnej intuicji.

Osiągnąwszy znaczną wolność wewnętrzną, autor *Eliasa* może już bez przeszkód podróżować „drogą człowieka wolnego”, która „nie ma początku ani końca”¹¹³. Jak przystało na człowieka wolnego, dokłada teraz wszelkich starań, by ukryć swoją religijną – jak również poetycką – legitymację i stać się prawdziwie „wszystkim dla wszystkich”, nie tyle wsłuchując się w głos woli i rozumu, ile podążając za „spontanicznym impulsem podległym dynamicznej intuicji”¹¹⁴ – tzn. za wolnym i nieprzewidywalnym natchnieniem Ducha. Mistyczna tęsknota za rzeczywistością wykraczającą

¹¹¹ *Why Alienation is for Everybody*, [w:] T. Merton, *Literary Essays*, s. 382.

¹¹² Merton stosuje to określenie, pochodzące od Pseudo-Dionizego, do T.D. Suzukiego, w swoim eseju pt. *Da-isetz Teitaro Suzuki: człowiek i jego dzieło*, [w:] T. Merton, *Zen i ptaki żądzy*, tłum. A. Szostkiewicz, Warszawa 1988, s. 69.

¹¹³ *Elias – Variations on a Theme*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 245.

¹¹⁴ T. Merton, *Final Integration – Toward a Monastic Therapy*, cyt. za: R. Bailey, *Thomas Merton on Mysticism*, Image Books, New York, 1987, s. 228.

poza (liturgiczną) formę znajduje uzupełnienie w poszukiwaniach nowej formy poetyckiej, a właściwie nie-formy mającej wyrazić treści niewyraźalne w komunikowalnych formatach językowych, a tym samym zakwestionować codzienne nawyki percepcyjne.

Już od dłuższego czasu Merton rozważał konieczność tworzenia antyszuki jako gest sprzeciwu wobec dominującego kultu sztuki, który zastępuje proces twórczy samoekspresją i autoreklamą artysty. Taka pseudosztuka traci kontakt ze światem zewnętrznym, podczas gdy, jak pisze Merton na kartkach dziennika, „styl to w rzeczywistości jedynie produkt uboczny tego kontaktu. Mamy zatem styl bez kontaktu, styl bez komunikacji, który jednak uznawany jest za komunikację z innymi”¹¹⁵. Wyrażając swoje rozdrażnienie poezją, która jedynie udaje poezję, autor *Cables to the Ace* kontynuuje: „Całe to udawanie trzeba zaatakować za pomocą antywiersza. Antywiersz to pozytywne zakomunikowanie oporu przeciwko udawanym rytuałom komunikacji”¹¹⁶. Już zresztą w *Przesłaniu do poetów*, demaskując manipulancką magię słów, która „przemawia bezmyślnie do nieosłoniętej woli”, Merton apelował: „Wydrwijmy i sparodiujemy tę magię jakąś inną odmianą niezrozumiałości”¹¹⁷.

Nawrócenie Mertona na antypoezję było częściowo związane z jego entuzjastyczną reakcją na nową literaturę latynoską. Już w połowie lat 50. wpadła mu w ręce poezja Nicanora Parry, którego debiutancki tomik poetycki z 1954 roku, pod tytułem *Poemas y antipoemas* [*Wiersze i antywiersze*], wywołał znaczne poruszenie w międzynarodowym środowisku poetyckim (na gruncie amerykańskim tłumaczami Parry byli m.in.: Ferlinghetti, Ginsberg, Levertov, Merwin, Miller Williams). W wierszu zatytułowanym *Nineteen-Thirty* (*Rok tysiąc dziewięćset trzydziesty*) Parra formułuje swoje poetyckie *credo* w następujących słowach:

Nie oferuję nic specjalnego. Nie tworzę hipotez.
Jestem tylko kamerą bujającą się nad pustynią
Latającym dywanem
Kronikarzem dat i rozproszonych faktów¹¹⁸.

¹¹⁵ T. Merton, *Ślub konwersacji*, s. 27.

¹¹⁶ Tamże, s. 27.

¹¹⁷ T. Merton, *W natarciu na niewypowiadalne*, s. 169.

¹¹⁸ N. Parra, *Nineteen-Thirty*, [w:] *Poems and Antipoems*, red. i tłum. M. Williams, New York, New Directions, 1957, s. 3.

Poprzestając na zapisywaniu tego, co widzi i nie ingerując w bieg rzeczywistości, Parra sytuuje się w nurcie amerykańskiej tradycji poetyckiej zapoczątkowanej przez Walta Whitmana. Można jedynie spekulować, w jakim stopniu to amerykański bard zainspirował antypoezję Chilijczyka. Jednakże, bez względu na wynik owych spekulacji, można przyjąć za pewnik, że Merton pisałby antypoezję nawet nie czytając latynoskiego kolegi po piórze. Jego pierwszym dłuższym utworem antypoetyckim była medytacja prozą, w 41 punktach, nad budową i eksplozją pierwszej bomby atomowej, zatytułowana *Original Child Bomb* (1962). Rola Mertona w tym wierszu ogranicza się głównie do zapisywania tego, co widzi, w bezwyrazowym, rzeczowym stylu, tak by bestialstwo nauki pozbawionej sumienia mogło przemawiać samo za siebie. Jak miał się wkrótce przekonać, „nie trzeba już parodiować – wystarczy cytować – i z powrotem włączać cytaty w obieg masowej konsumpcji pseudokultury”¹¹⁹ – choć jeszcze kilka lat wcześniej próbował odrzucić podobne wnioski: „Czy parodia stała się już zupełnie prawdziwa? Nie osiągnąłem jeszcze punktu, w którym rozpacz kazałaby mi w to uwierzyć”¹²⁰.

Przemozny wpływ sloganów reklamowych najlepiej ilustruje stopień naszego uzależnienia od sztywnych formułek i utartych sposobów myślenia. Slogany stały się konieczną obecnością w naszym życiu ze względu na obietnicę uproszczenia złożonego i trudnego procesu decyzyjnego do kilku łatwych w zastosowaniu reguł dających gwarancję natychmiastowego sukcesu. *Proverbs*, czyli *Przysłowia* to humorystyczny wiersz Mertona będący czymś w rodzaju praktycznego przewodnika czy informatora w 35 punktach, skompilowanych z fragmentów reklam i strzępków wypowiedzi, którego zadaniem jest dostarczyć czytelnikowi wiedzy o tym, jak zrobić karierę. Choć wiersz omawia najszerszy wachlarz możliwości, to jednak, dedykowany serdecznemu przyjacielowi Mertona, znanemu poecie Robertowi Laxowi, zdaje się być adresowany szczególnie do pisarzy. Złota reguła – „najlepsze co możesz zrobić zostać producentem produkuj gadżety” – zostaje tu poddana szczegółowej analizie pod kątem jej różnorodnych zastosowań, a to z kolei prowadzi do ostrzeżenia: „Nie oczekuj że poradzisz sobie bez Państwa Konsumentów”. Na wypadek, gdyby produkowany to-

¹¹⁹ T. Merton, *Dziennik azjatycki*, s. 114.

¹²⁰ T. Merton, *Turning Toward the World: The Pivotal Years. The Journals of Thomas Merton*, t. 4 (1960–1963), red. V. Kramer, Harper Collins, San Francisco, 1997, s. 64.

war okazał się literaturą, trzeba zastosować regułę nr 19 („Przebij konkurentów co do wysokości cen i zysku”)¹²¹.

Cables to the Ace – długi poemat złożony z 88 części (pisanych tak wierszem, jak i prozą), prologu i epilogu – jest najpełniejszym świadectwem zanurzenia się Mertona w przeobfitym nonsense antykultury współczesnego, autodestrukcyjnego świata pozbawionego centrum. Nie rezygnując z wiary w zbawczą moc poezji, Merton nie mógł nie dostrzec, jak bardzo anachroniczna stała się perspektywa mądrościowa dla nowej świadomości, która wskutek alienacji od Bytu i od siebie samej, nie potrafi osiągnąć zintegrowanej wizji rzeczywistości. W takich warunkach zadaniem poety jest zanurzyć się w niezrozumiałość, bełkot i szaleństwo współczesnej kultury w poszukiwaniu żywotnych symboli, których istnienia nie mógł nie wyczuwać pod „falą przypiływu znaków firmowych, plakietek identyfikacyjnych, reklam i propagandowych sloganów”¹²².

Poemat określony zostaje we wprowadzeniu mianem „lamentu Ortegi”, co potwierdza zasadność przepowiedni, jaka pojawiła się swego czasu w amerykańskim magazynie „The Atlantic Monthly”: „Czym była Russa *Umowa społeczna* dla wieku osiemnastego i czym Karola Marksa *Kapitał* dla dziewiętnastego, tym señora Ortegi *Bunt mas* powinien być dla wieku dwudziestego”¹²³. Prorocka wizja Ortegi osiąga w wierszu Mertona punkt kulminacyjny: masy przywłaszczyły sobie rolę elit, Kaliban doszedł do władzy, w kulturze masowej zrodzonej dzięki tym wydarzeniom gubi się poczucie wzajemności i odpowiedzialności, a najwyższym celem życiowym staje się pogoń za szczęściem, definiowanym przez przemysł reklamowy. Nic dziwnego, że właściwie nie ma już wiadomości, które można by odczytać (#1); zapomnieniu uległa starożytna mądrość (#2); z teorii poznawczych, które niegdyś dostrzegały „świat w ziarnku piasku”, został jedynie „piasek w oku”; komunikacja werbalna załamała się tak tragicznie, że „co lepiej poinformowani wypowiedzieli wojnę językowi”¹²⁴. Swego czasu autor poematu nazwał wiek, w którym symbolizm kosmiczny ulega zapoznaniu, „epoką masowej psychozy”¹²⁵; teraz ewokuje surrealistyczne krajobrazy

¹²¹ *Proverbs*, [w:] T. Merton, *Collected Poems*, s. 803–804.

¹²² *Poezja, symbolizm i typologia*, [w:] T. Merton, *Chleb na pustyni*, s. 69.

¹²³ [Cyt. za: S. Cichowicz, *Po co wracamy do Ortegi. Wstęp*, [w:] J. Ortega y Gasset, *Po co wracamy do filozofii*, tłum. E. Burska, M. Iwińska i A. Jancewicz, Warszawa 1992, s. 5].

¹²⁴ T. Merton, *Collected Poems*, s. 397.

¹²⁵ T. Merton, *Chleb na pustyni*, s. 69.

świata zachodniego, który dzięki wielowiekowemu uprawianiu „metafizyki uniwersalnej podejrzliwości” zdegradował symbol do zwykłego znaku tak, że nie może już dłużej przywoływać tajemnicy, która go przekracza. Świat postrzegany przestaje być światem mediacji ontologicznej, co prowadzi do wizji świata jednowymiarowego, zaludnionego przez jednowymiarowych mężczyzn i jednowymiarowe kobiety. Czy taki świat może jeszcze zostać odkupiony? Czy w takim świecie można jeszcze podjąć próbę dotarcia do swojej najgłębszej tożsamości, swojego prawdziwego „ja” – co stanowi klasyczny motyw poezji epickiej?

Jak się okazuje, nawet tak zbijający z tropu, eksperymentalny poemat jak *Cables*, eksploruje kwestię tożsamości, główny temat poezji i życia Mertona, podczas gdy aluzja do twórczości Williama Blake’a zawarta w stwierdzeniu: „ponownie uczestniczymy w zaślubinach nieba i piekła”¹²⁶ zakłada pozytywną odpowiedź na postawione powyżej pytania. Zanim jednak dojdzie do integracji przeciwieństw, przed oczyma czytelnika przesuwają się panorama zarówno niebiańskich, jak i infernalnych możliwości współczesnego świata. Pracowicie „rozszyfrowując wygląd przeciwieństw”¹²⁷, poemat prowadzi czytelnika poprzez szereg na pół pogruchotanych, surrealistycznych obrazów rzeczywistości zaszyfrowanych równie pokawałkowanym językiem, do kluczowej sekcji 35, w całości napisanej po francusku. Jeden z krytyków interpretuje ten „francuski telegram [...] zakorzeniony w centrum tomu” jako wyraz „francuskości Mertona [...] zakorzenionej w centrum jego istoty”¹²⁸. I rzeczywiście, „telegram” 35 mówi wiele o najgłębszej jaźni pisarza/narratora wiersza, którego zstąpienie do „otchłani” daje początek integracji „ciemnej”, nocnej świadomości z jej dziennym odpowiednikiem w klasycznym procesie indywiduacji. Podczas tego procesu „piekło wzywa beżpłciowy czasownik nieprzechodni” (*neuter*), a ocalenie jaźni i antidotum na szatańską beżpłciową nijakość przychodzi ze strony archetypicznych matek. One to:

lepią ptaszęta. Zrozumiały mądrość jajka. Składają ci ofiarę z cierpliwości ekstazy. Natychmiast uśmiechają się do ciebie w dowolnie przez ciebie wybranym momencie. Nie wybieraj beżpłciowości. Zaprzędane czoło nie może na was patrzeć. O kwiaty! Wy tropy rozkoszy!¹²⁹

¹²⁶ T. Merton, *Collected Poems*, s. 396.

¹²⁷ Tamże, s. 397.

¹²⁸ R. Daggy, *Afterword*, [w:] T. Merton, *Four Poems in French*, The Anvil Press, Lexington, Ky, 1996, s. 46–63.

¹²⁹ T. Merton, *Collected Poems*, s. 824. Tłumaczenie autorki z przekładu Williama Davisa na język angielski.

Brak tożsamości charakteryzuje współczesnego człowieka wielkich korporacji, człowieka „bez ponaglących imperatywów”¹³⁰, „elastycznego mężczyznę sukcesu”¹³¹ z okablowanym ośrodkiem przyjemności¹³², zamieszkującego „społeczne klatki radości”¹³³. Nawet dokonywane przez niego wybory są zaledwie realizacją fałszywych, z góry określonych wyborów wpisanych w funkcjonowanie społeczeństwa masowego i parodią dramatycznych opcji egzystencjalnej wolności. Ostrzeżenie „matek” mobilizuje narratora, by odrzucił przybraną tożsamość i sztuczne raje, by udał się na poszukiwanie swojego prawdziwego „ja” i „tropów” *prawdziwej* rozkoszy. Po raz kolejny mądrość – płci żeńskiej – spełnia funkcję integrującą i otwiera przed wędrowcem nowe horyzonty. Bunt narratora – wyrażony okrzykiem: „sam idź szukać Apokalipsy w niezbadanych podziemnych przejściach”¹³⁴ – jest odmową tarzania się w autodestrukcyjnej rozpacz i rozkopywania prywatnego piekła. Natrafiwszy na biblijny diament w głębiach swojego jestestwa, wołałby raczej kopać w niebie „jak w kopalni”¹³⁵:

Siedzę na mojej zielonej łące, jak cichy diament (...) i wszystkie litery składają się w jeden sens: muzyka jest radością, jest wynalazkiem ciszy. Stokrotki. Geografia małych nieznanych dziewczynek obecnych w trawie¹³⁶.

Przeświadczenie Mertona o tym, że „na duchową udrękę człowieka nie ma innego lekarstwa niż mistyka”¹³⁷, zostaje odzyskane w poetyckiej wizji. To podczas samotnej kontemplacji „wszystkie litery składają się w jeden sens” i otwiera się wymiar głębi. Kontemplatyk znów odczuwa jedność i harmonię ze światem i z sobą samym. „Małe dziewczynki” – stokrotki i „tropy rozkoszy” – w innym fragmencie tej samej sekcji pojawiają się jako towarzyszką Platona, który „wysłuchuje ich” i „zachęca”¹³⁸; są one jednocześnie „przesłaniem do rozszyfrowania”¹³⁹ i posłańcami-pośrednikami, nośnikami funkcji symbolicznej *par excellence*. To one inicjują wspinacz-

¹³⁰ T. Merton, *Collected Poems*, s. 407.

¹³¹ Tamże, s. 406.

¹³² Tamże, s. 408.

¹³³ Tamże, s. 395.

¹³⁴ Tamże, s. 825.

¹³⁵ Tamże, s. 452.

¹³⁶ T. Merton, *Collected Poems*, s. 825.

¹³⁷ T. Merton, *Nowy człowiek*, s. 76.

¹³⁸ T. Merton, *Collected Poems*, s. 824.

¹³⁹ Tamże, s. 396.

kę narratora z „padołu łoż”¹⁴⁰, „przez chmury i testament”, aż na szczyt, z którego nie widzi nic, podczas gdy „małe, ciche dziewczynki wchodzą do cienia przez drzwi dla wybranych”¹⁴¹. Kontemplacja przyrody kolejny raz otwiera drzwi najwyższej kontemplacji – widzenia Boga w Nim samym, „ciemnemu” poznaniu nieprzedstawialnej Nicości, która jest Wszystkim – podczas gdy przebudzona, zindywidualizowana jaźń staje się symbolem zaślubin niebios i piekieł, integracji przeciwieństw w harmonijną, choć pełną napięcie, całość. Analogii tego rodzaju integracji rozproszonego sensu szukać powinniśmy raczej w muzyce, nie w logicznym, dyskursywnym języku. W miarę rozwoju poematu nadwyrężona logika „oklepanych liturgii opacznego rozumienia”, wraz z całym zamieszaniem, jakie generuje, coraz bardziej przeplatana jest dyskretną ciszą poetyckiego słowa i mądrością mistyków; nadmiar gwałtownie zderzających się obrazów zostaje zrównoważony kontemplacyjnym pokojem, a „szukający zaginionego ucznia” Chrystus – „Pan Historii”¹⁴² – przywraca światu utraconą przezroczystość na rzeczywistość sakralną.

W wierszu Mertona język, postrzegany jako symptom głębokiego kryzysu kultury współczesnej („oklepane liturgie opacznego rozumienia”), przejawiać zaczyna utajony potencjał zażegnania tego kryzysu. Przegląd imponującego spektrum niezrozumiałych nowomów, języków elektronicznych i złudnych sofizmatów kulminuje dramatyczną deklaracją sekcji 53:

Sądzę że poezja musi
Sądzę że musi
Pozostać na noc otwarta
W pięknych piwniczkach¹⁴³.

Poezja, jak wino, nadaje życiu smak i ofiaruje słowom nowe życie. Oduzienie nią jest w istocie odtruciem, ucieczką ze zobiektywizowanego, fizykalnego świata, w którym byt został zredukowany do łącznika wiążącego podmiot z orzeczeniem, do domeny *meta*-fizycznej, swego rodzaju „wilgotnej, wyobcowanej krainy” znanej „Platonowi, prorokom, Miltonowi, Blake’owi, / dziewięciu córom pamięci”¹⁴⁴. Tak oto poetycko-mistyczna

¹⁴⁰ Tamże, s. 824.

¹⁴¹ Tamże, s. 825.

¹⁴² Tamże, s. 449.

¹⁴³ T. Merton, *Collected Poems*, s. 431.

¹⁴⁴ Tamże, s. 451–452.

kontemplacja przewycięża „wielką schizmę Zachodu wobec tradycyjnego powołania ludzkiego poznania”¹⁴⁵, jak ująłby to Gilbert Durand. „Sięgając bezpośrednio do świata czystego bytu, w którym symbole i formy znajdują swoje transcendentalne usprawiedliwienie”¹⁴⁶, sztuka i mistyka władne są objaśniać „burzę piaskową” formalnej logiki. Poezja przejawia w *Cables* potencjał odnowy świata i przywracania mu niewinności za pośrednictwem odzyskanej niewinności wizji poetyckiej.

Ale nowej poezji, podobnie jak nowego вина, nie sposób włączyć w przestarzałe formy. Nowa poetyka *Cables* wymaga od czytelnika radykalnej restrukturyzacji strategii czytania, o czym mówi prolog. Merton odkrył, że „pouczające telegramy” – taki był pierwotny tytuł poematu – „można umuzyczyć, jeśli zagrają je i zaśpiewają uzbrojone po zęby społeczności skazane na elektryczną wojnę”¹⁴⁷. To właśnie muzyka dostarczyła mu wzorcowej „formy”, zdolnej spoić słowa z nastrojem i ciszą (#3). Muzyka stała się paradygmatem udanych „zaślubin” sprzeczności; kontrapunktowym, pełnym napięć połączeniem harmonijnych dźwięków z oczywistymi dysonansami; miary i proporcji z jednej strony, z ekstatycznym „wzlotem” z drugiej. Mniej więcej w tym samym czasie Merton wypowiadał się z pasją o niezwykłej muzyce wierszy Louisa Zukofsky’ego i zachęcał poetów do słuchania „uchem z raju”. Podobnie jak Zukofsky, a jeszcze wcześniej Joyce, autor *Cables* często przejawiał „dziecięcą ciekawość słów, ich rezonansów... [i] tej innej muzyki, która istnieje poza słowami”¹⁴⁸. Zabawiając się słowami, ich harmoniami, asocjacjami, konotacjami i porządkiem permutacyjnym, wykorzystując cytaty i reklamy zamieszczane w dziwacznych czasopiśmie, zabawiając się „niefrasobliwie i poważnie jednocześnie”¹⁴⁹, Merton zarówno parodiuje, jak również odnawia „kod, o który się zamartwia”¹⁵⁰. Słuchanie uchem z raju wymaga uprzedniego zerwania z językiem rozumianym jako „medium, w którym wszyscy jesteśmy całkowicie zanurzeni” i udzielenia mu drugiej szansy: autor *Wieży Babel* i *Nowego człowieka*

¹⁴⁵ [Cyt. za: G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 35].

¹⁴⁶ T. Merton, *Art and Worship*, cyt. za: R. Bailey, s. 58.

¹⁴⁷ T. Merton, *Collected Poems*, s. 396.

¹⁴⁸ Louis Zukofsky – *słyszanie uchem z raju*, [w:] T. Merton, *Eseje literackie*, s. 188.

¹⁴⁹ Cytowany fragment pochodzi z wiersza Roberta Laxa, cyt. za: B. Llavador, *Brother Silence, Sister Word: Merton's Conversion and Conversation in Solitude* (1996). Wersja online: <http://www.ucl.uk/~ucypmp/fernando.htm> [dostęp: 8.03.2000], para. 9.

¹⁵⁰ T. Merton, *Collected Poems*, s. 407.



Pustelnia Thomasa Mertona, fot. Thomas Merton (1192)

Photograph by Thomas Merton. Used with Permission of the Merton Legacy Trust and the Thomas Merton Center at Bellarmine University.

raz jeszcze powraca do ontologii języka. Swego czasu wierzył, że „słowa mogą wciąż zabierać nas z sobą w podróż”¹⁵¹, pod warunkiem, że wydobywają esencję z nazywanych przez siebie rzeczywistości. Ale w dwudziestym wieku, bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, zadanie nazywania rzeczy zgodnie z ich istotą należy do człowieka z marginesu, który nie zgadza się na to, by „podróżować samotnie”, a tym samym rzutować swoją solipsystyczną świadomość na dzieło sztuki. Prawdziwa sztuka jest możliwa, a prawda osiągalna, dzięki wyzuciu się ze świadomości samego siebie: „Dokonały czyn jest pusty. Kto go widzi? Ten, kto zapomni o formie”¹⁵², pisze Merton w „telegramie” 37. Pomimo sporych wyzwania, jakie stawia przed czytelnikiem, ten zawiły antypoemat całkiem nieźle wpasowuje się w mer-tonowski kanon. W szczególności dotyczy to sekcji *Gelassneheit* o wyraźnej eckhartowsko-heideggerowskiej proveniencji.

Merton wciąż nie mógł się jednak pozbyć uczucia, że nie wszystkie „telegramy” zostały odszyfrowane, że coś jeszcze pozostało niedopowiedziane, „ale co to jest”, spekuluje w dzienniku, „nie mam pojęcia, może trzeba to wypowiedzieć nie mówiąc. Zabawa słowami nic tu nie pomoże, albo właśnie *pomoże* = Geografia Lograire”¹⁵³. Do tej pory Mertona zajmowała zaszyfrowana treść indywidualnej i zbiorowej świadomości, którą wyznaczał konkretny kontekst kulturowy euro-amerykańskiego Zachodu. Od-kąd jednak zaczął rozczytywać się w książkach o Iberoameryce i Azji, świat oswojony przez jego chłonny umysł i emocjonalnie przez niego zwaloryzowany znacznie się poszerzył, a gwałtownie rozbudzone zainteresowanie sytuacją rdzennych Amerykanów, jak też niesłabnące poparcie udzielane Afroamerykanom w ich walce o równość i prawo do samookreślenia, przyniosły wyostrzoną świadomość istnienia ponadkulturowych archetypów i pewnego wspólnego wszystkim grupom rasowym i etnicznym rdzenia człowieczeństwa. Nic dziwnego, że świat autora *Geografii Lograire* stawał się jednocześnie światem prywatnym i publicznym; był jak najbardziej własny, ale też należał do każdego poprzez wspólne w nim uczestnictwo¹⁵⁴; obejmował wspólne mity, rytuały czy archetypy, które należało dopuścić do głosu, udzielić im szczegółowej uwagi. Zrozumienie „innego” w sensie

¹⁵¹ T. Merton, *Nowy człowiek*, s. 58.

¹⁵² T. Merton, *Collected Poems*, s. 427.

¹⁵³ T. Merton, *Learning to Love: Exploring Solitude and Freedom. The Journals of Thomas Merton*, t. VI, red. Ch. Bochen, Harper Collins, San Francisco, 1997, s. 297.

¹⁵⁴ *Author's Note*, [w:] T. Merton, *The Geography of Lograire*, New York, New Directions, 1969, s. 1.

kulturowym i etnicznym stało się teraz integralną częścią samozrozumienia, swego rodzaju brakującym ogniwem ustawicznie pisanej autobiografii. Niewykluczone, że to właśnie miał na myśli, twierdząc, że praca nad *Geografią* może go uwolnić od dzienników i kompulsywnej introwersji. „Być może tylko to zadanie mi pozostało”¹⁵⁵, prorocko spekuluje Merton rok przed swoją przedwczesną śmiercią. Fakt, że Merton pozostawił nam w teście niedokończony projekt poetycki – jak sam pisze w przedmowie do *Geografii*, jest to „czysto prowizoryczny, pierwszy zarys pracy w toku” i „pierwsza odsłona pewnego snu”¹⁵⁶ – który, wszakże, stanowi integralną część nieustannie ponawianych projektów, uznać należy za swego rodzaju poetycką sprawiedliwość i odpowiednie podsumowanie twórczego życia nie ufającego zamkniętym systemom i ostatecznym odpowiedziom.

Zgodnie ze słowami autora *Geografia Lograire* jest efektem kolejnej próby „zbudowania lub wymarzenia świata, w którym żyje”¹⁵⁷. Stwarzanie zamieszkalnego świata, a więc świata, w którym da się godnie żyć, należy do podstawowych zadań człowieka. Proces ten polega na zorientowaniu własnej przestrzeni życiowej wokół pewnej sfery *sacrum*, symbolicznego „centrum świata” i punktu odniesienia prywatnej geografii, który staje się domem w dosłownym i metaforycznym tego słowa znaczeniu, bo przecież mieszkamy nie tylko w budynkach, ale także w ideach. Zadanie oddzielenia sfer *sacrum* i *profanum*, przybierające w społeczeństwach tradycyjnych formę rytuału, ma na celu swoiste powtórzenie aktu stworzenia. W społeczeństwach nowoczesnych dzieło to odbywa się w przestrzeni metaforycznej. Usiłując odnaleźć swoje miejsce w świecie i ogarnąć często niezrozumiałą natłok sprzecznych ze sobą faktów (pierwotny chaos), człowiek dokonuje rozdziału tego, co uznaje za prawdziwe (*sacrum*) od tego, co zda mu się jedynie złudzeniem (*profanum*), czyniąc w ten sposób świat zrozumiałym, a życie w nim bardziej znośnym. Poeci w szczególności odczuwają przymus budowania zamieszkalnych światów. Wykorzystując jako budulec materiały pospolite, ogólnie dostępne i wszystkim znane, jak i unikalne, jedyne w swoim rodzaju, należące wyłącznie do danego poety, tworzą światy na tyle pojemne, by dawały schronienie wielu. Wiemy, że pracując nad swoim ambitnym przedsięwzięciem, Merton wczytywał się w *Poetykę przestrzeni* Gastona Bachelarda i medytował nad „liturgiczną mandalą” *Na-*

¹⁵⁵ T. Merton, *Learning to Love*, s. 297.

¹⁵⁶ T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 1.

¹⁵⁷ Tamże.

vigatio Sancti Brendani, zapisem podróży świętego Brendana, irlandzkiego mnicha z VI wieku, który miał odbyć wyprawę do leżącej gdzieś na zachodzie znanego świata ziemi obiecanej. W rezultacie powstała mistyczna *navigatio*, głęboka medytacja nad życiem oparta na swoistej „mandalicznej” świadomości przestrzeni: cztery księgi poematu, noszące tytuły czterech stron świata, przepojone i spojone są ze sobą subiektywną wizją poety, który przecież całość tę „wymarzył”.

Merton od dawna uważnie tropił głębsze implikacje mitów i marzeń sennych, gdyż – jak pisał w roku 1963 – symbolicznie wyrażają „prawdy, które walczą, byśmy je uznali i wyrazili w sercu”¹⁵⁸. I tak, przykładowo, w tekstach Alberta Camusa i Williama Faulknera dostrzegał nowoczesne mity traktujące o przeznaczeniu człowieka; wsłuchiwał się w „dobosza” czarnej Ameryki, który „wybija inny rytm”¹⁵⁹; wczytywał w starożytne pro-roctwa Majów; śledził kształtowanie i przesłanie ruchów mesjanistycznych o charakterze sekciarskim. Wszystko, co wyczytał, zdawało się wskazywać na jakąś pełnię czasu, *kairos*, koniec starego porządku świata i początek nowego stworzenia. „Tak naprawdę”, ostrzegał, „na całym świecie są dziś dziesiątki, o ile nie setki Natów Turnerów, którzy nie są wprawdzie mordercami, ale z których wszyscy odkrywają w sobie takich posłańców Apokalipsy, wybranych, by obwieścić koniec świata białych i początek nowego stworzenia”¹⁶⁰. Antropolodzy zaczęli traktować poważnie przesłanie samozwańczych proroków, których objawienia zagrażały stabilności ładu społecznego w społeczeństwach postkolonialnych, a Merton wzywał białą Amerykę, by uczyniła to samo w stosunku do gniewnych przywódców zmarginalizowanych grup Afroamerykanów. „Musimy zrozumieć tych proroków Sądu Ostatecznego, tych kaznodziejów Apokalipsy”¹⁶¹, apelował. *Geografia Lograire* stanowi odpowiedź na to wezwanie; jest próbą odczytania pro-roctw najróżniejszej maści „prymitywnych Ezechielów” z czasów odległych i współczesnych, i odszyfrowania głębszego znaczenia powszechnych snów i koszmarów ludzkości.

¹⁵⁸ William Melvin Kelley – *Legenda o Tuckerze Calibanie*, [w:] T. Merton, *Eseje literackie I*, s. 259.

¹⁵⁹ Aluzja do słów amerykańskiego transcendentalisty H. D. Thoreau, który w eseju *Obywatelskie nieposłuszeństwo* (1849) nawoływał do podążania za głosem sumienia (marsz w takt wybijany przez dobosza innego niż słyszą masy) i do łamania niesprawiedliwych praw. Do tego sformułowania nawiązuje tytuł recenzowanej przez Mertona powieści Williama Melvina Kelleya *A Different Drummer* [Imy dobosz] (Doubleday, 1962).

¹⁶⁰ William Styron – *kim jest Nat Turner*, [w:] T. Merton, *Eseje literackie*, s. 233-234.

¹⁶¹ Tamże, s. 234.

Początkowo Merton zamierzał stworzyć cykl wierszy w oparciu o nowogwinejskie i melanezyjskie kultury cargo, które studiował z wielkim zainteresowaniem, lecz wkrótce i w innych regionach świata obarczonych dziedzictwem kolonializmu zaczął dostrzegać analogiczne wzorce myślenia i zachowań, a z czasem doszedł do wniosku, że mentalność cargo ma głębokie korzenie także w mentalności nowoczesnej. W liście do swojej agentki literackiej Noami Burton Stone Merton opisuje cargo jako sposób postępowania ludów pierwotnych i innych wspólnot wyzutychnych przywilejów, celem którego jest uzyskanie dostępu do dóbr przemysłowych przez odwołanie się do mocy nadprzyrodzonych (np. do duchów przodków). W zamian za całkowite odrzucenie lub zniszczenie starej kultury i przyjęcie nowych wartości wyznawcy cargo oczekują natychmiastowej nagrody¹⁶² (którą ma być cargo, „ładunek”, czyli dostawa artykułów przemysłowych). Powyższa definicja jest na tyle szeroka, że można pod nią podciągnąć tak cargo właściwe (w rozumieniu antropologicznym), jak i Taniec Duchów rdzennych mieszkańców Ameryki, ruch Czarnej Siły, czy też, *mutatis mutandis*, marksizm i niektóre warianty ruchu katolickiej odnowy charyzmatycznej. Czytając *Geografię Lograire* nie można oprzeć się wrażeniu, że w księdze zatytułowanej „Północ” również mafia i przestępczość zorganizowana znalazły się na powyższej liście („Tunel w Queens”, #19, „Przesyłki”) i że kultura konsumencka, zaspokajająca potrzeby naszego „mafijnego id”, wydaje się zawoalowaną postacią tej samej rzeczywistości. Trzeba jednak zaznaczyć, że zainteresowanie Mertona cargo wykracza poza antropologię porównawczą. Owe analogiczne ruchy zdają się zdradzać dotkliwe poczucie niesprawiedliwości i nierówności społecznej, a „cargo” (towar, produkty przemysłowe) potrzebne jest nie tyle ze względu na swoją wartość materialną, ale by zrównać status grupy upośledzonej ze statusem grupy panującej, a w konsekwencji dać społecznościom zmarginalizowanym poczucie godności i wiarygodnej tożsamości.

Odkrycie ruchów cargo zbiegło się u Mertona z poszukiwaniem współczującej jaźni jako celu życia kontemplacyjnego. Jaźń współczująca zdolna jest do zrozumienia i współodczuwania z drugim, ponieważ egzystuje w swego rodzaju „dziewiczym czasie”. Na jego określenie Merton używa francuskiego terminu *temps vierge*, który pobieżnie definiuje w swoich notatkach jako „swój własny czas. Niezdominowany przez ego i jego wy-

¹⁶² T. Merton, *Collected Poems*, s. 604.

magania. Dlatego otwarty na innych – *współczujący* czas (zakorzeniony w poczuciu zbiorowej iluzji i jej krytyce)”¹⁶³. Postać czarnej służącej Dilsey z Faulknerowskiej powieści *Wściekłość i wrzask* stanowić może wzorzec jaźni współczującej ze względu na jej umiejętność dostosowania się do płaszczyzn czasowych, na których egzystują pozostali bohaterowie, i skorelowania ich w swoim chrześcijańskim, organicznym doświadczaniu czasu¹⁶⁴. *Geografia Lograire* zawdzięcza wiele technice pisarskiej Faulknera z *Wściekłości i wrzasku* – ale także poezji Davida Jonesa, Ezry Pounda z okresu *Cantos*, czy też Williamowi Blake’owi z *Ksiąg prorockich*. W pewnym sensie *Geografia* jest Mertonowską *Wściekłością i wrzaskiem*, jako że przeszłość jest tu bezpośrednio dostępna, „w tym dokładnym momencie historii”¹⁶⁵ i, choć wszystko zdaje się na siebie nakładać – jak w opowieści Benjy’ego – to wydarzenia są ze sobą powiązane w jakąś, nie zawsze dostępną, większą całość, a fragmentaryzacja utworu zostaje ostatecznie przezwyciężona w świadomości poety, który jest jednocześnie jaźnią współczującą i zaangażowanym obserwatorem. Ale Merton nie tylko obserwuje; jest także uczestnikiem wydarzeń. Ponownie nawiedza miejsca znane mu z doświadczenia czy też z marzeń i nocnych koszmarów – takie jak Nowy Jork, Londyn, Cambridge, Francję czy Szkocję; próbuje zrozumieć doświadczenie amerykańskiego Południa; poddaje rewizji odczytania dawnych i nowych lektur; nieustannie przeżywa siebie jako wpisanego w historię odwiedzanych miejsc i odkrywa, że one z kolei składają się na jego własną historię. W wierszu *Prologue: The Endless Inscription [Prolog: Ustawiczna inskrypcja]*, wykorzystując swoje walijskie i anglo-amerykańskie pochodzenie, Merton wpisuje samego siebie w szablon kulturowo-politycznych prześladowań i marginalizacji.

Poemat *Geografia Lograire* jest medytacją nad życiem i śmiercią prowadzoną to w rejestrach subiektywnych, niemal hermetycznych, to „w bar dziej uniwersalnych kategoriach wyznaczonych przez prymitywne mity

¹⁶³ T. Merton, *The Other Side of the Mountain*, s. 262. [Por. T. Merton, *Dziennik azjatycki*, s. 114: „Czas, który byłby osobistą własnością człowieka. Ale który nie byłby zarazem zdominowany przez *ego* jednostki i przez jej roszczenia. A więc byłby otwarty na innych – czas współczujący, zakorzeniony w poczuciu wspólnego wszystkim złudzenia i jego krytyce”.]

¹⁶⁴ *Time and Unburdening and the Recollection of the Lamb: The Easter Service in Faulkner’s The Sound and the Fury*, [w:] T. Merton, *Literary Essays*, s. 503.

¹⁶⁵ *At This Precise Moment of History* to tytuł wiersza z pieśni *West (Zachód)*. T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 127–130.

i marzenia senne”¹⁶⁶. Każda księga poematu, w sobie właściwy sposób, podejmuje wątek „wspólnego uczestnictwa żywych i zmarłych w dziele budowania świata i żywotnej kultury”¹⁶⁷; każda odsłania ten sam „wzorzec gniewu” („design of ire”), sięgający korzeniami do biblijnej opowieści o Kainie i Ablu, w jego różnych przejawach mityczno-historycznych. Współistnienie kilku wymiarów czasowych, nakładanie się na siebie różnych miejsc akcji i płynne przechodzenie jednej postaci w inną obdarzoną podobnymi cechami służą wydobyć aspektu ponadczasowości owego fatalistycznego „wzorca”, który odnajdujemy we wszystkich szerokościach geograficznych i we wszystkich niemal kulturach. Z jednej strony odniesienia do podziałów w rodzinie ludzkiej wypływających z dążenia do władzy i nienawiści w stosunku do innego są dość klarowne. Za przykład niech posłuży biblijny motyw składania rytualnej ofiary z niewinnego baranka/Syna Człowieczego, na którego uwikłani w zło oprawcy zrzucają swoje winy i, zabijając, wybielają samych siebie („Lamb Son’s Blood” [„Baranka Syna Krew”]). Motyw ten płynnie przechodzi w inną ofiarę ekspiacyjną z niewinnego „syna” swojego kraju, Jima Crowa – czyli zbiorowo ujętą postać Afroamerykanina, poniewieranego, nierzadko okrutnie linczowanego na podzielnym rasowo Południu Stanów Zjednoczonych w czasach współczesnych Mertonowi („Jim Son Crow”). Z drugiej zaś, ten sam „wzorzec gniewu”, w postaci bardziej lub mniej zawoalowanej, odnajdujemy w każdej relacji zachodzącej między władzą, zainteresowaną utrzymaniem swoich przywilejów, a grupami czy terenami od ośrodków decyzyjnych oddalonymi (i tak, przykładowo, wielkie systemy religijne tłumią pełne ducha i autentyzmu ruchy mesjanistyczne rozwijające się w ich łonie i zagrażające ich stabilności, a „cywilizowany” Zachód czerpie nieograniczone zyski z katorżniczej pracy okradanego z dóbr materialnych i godności osobistej kolonialnego „dzikusa”). Walka życia i śmierci, będąca zasadą organizacyjną tomu, zakotwiczona została w najbardziej elementarnej w epistemologii Zachodu strukturze mitycznej: „W cieniu czyha wąż / Tam kłębi się gniewu wzorzec ojciec afrykańskiego modelu”¹⁶⁸.

Biblijny Upadek jest więc „ojcem” – archetypem – wszelkich „zamyśłów gniewu”; nic dziwnego, że również osobisty upadek narratora odbywa

¹⁶⁶ Tamże, s. 2.

¹⁶⁷ Tamże.

¹⁶⁸ „Under shadow there wait snake / There coil ire design father of Africa pattern”. T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 6.

się pod auspicjami węża-kusiciela. W sekcji dotyczącej jego fantasmagorycznych nowojorskich doświadczeń, zatytułowanej *Tunel w Queens*, podmiot liryczny wyznaje: „Upalny ogród jest mi schronieniem przed szepczącym”¹⁶⁹.

Tunel w Queens jest najbardziej osobistą, czasami wręcz hermetyczną, medytacją autora nad Erosem i Thanatosem, utrzymaną w konwencji surrealisticznej. Nad krajobrazem dzielnicy góruje wszechobecny, wszystkowidzący lejkwaty kształt („top funnel house”). W *Nocie od autora* Merton wyjaśnia, że jest to „rodzaj dymiącego budynku z *imaginarium* Hieronima Boscha, który wygląda jak – i symbolizuje – śmierć jako obecność, wbudowaną w samą strukturę społeczeństwa jako przestępstwo, policja i przedsiębiorcy pogrzebowi”¹⁷⁰. To tu właśnie podmiot liryczny „usiadł i płakał nad Piaszczystą rzeką”¹⁷¹. Queens – dzielnica Nowego Jorku, którą Merton widywał codziennie z okien pociągu wiozącego go z domu dziadków w Douglastown na Uniwersytet Columbia na Manhattanie, niewątpliwie wprowadziła go w pewne wzorcowe doświadczenie, które miał poddać dogłębnej analizie wiele lat później w swoim „niedoskonałym arcydziele” – jak nazwał *Geografię Lograire* George Woodcock¹⁷². Odwiedzając to miejsce w myślach, autor odnajduje tam „mafijną geografię. Sycylię w Queens”¹⁷³. W latach 30. XX wieku Nowy Jork, ze swoją dynamicznie wzrastającą liczbą ludności, skupiał jak w soczewce główne konflikty świata: etniczne, religijne czy ekonomiczne. Podróże przez Queens dały więc przyszłemu pisarzowi przedsmak pewnego kulturowego paradygmatu przejawiającego się jednocześnie w wielu miejscach świata – paradygmatu nietolerancji kultury patriarchalnej wobec kulturowego innego, a oglądane z okien pociągu krajobrazy stanowiły transpozycję na grunt amerykański konfliktów świata postkolonialnego, których kulminacją miało być pojawienie się kultów cargo. Pieśń I księgi „Północ” kończy się wiele mówiącą uwspółcześioną sceną z Nowego Testamentu, o dość pesymistycznym wydźwięku dla ciemiężonych:

¹⁶⁹ „The hot garden is my hideaway from the whisperer”. T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 45–46.

¹⁷⁰ T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 2.

¹⁷¹ „I sat down and wept by Sandy River”. T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 59.

¹⁷² Woodcock, *Thomas Merton: Monk and Poet*, s. 181.

¹⁷³ T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 43.

No więc Chrystus wybrał się w odwiedzinę do czarnuchów i zajął z nimi miejsce przy stole. Powiedział do nich: „To bardzo łatwe, o wiele łatwiejsze niż myślicie”. Na co oni mu odpowiedzieli: „Stałeś się białym człowiekiem i to nie jest już wcale takie łatwe¹⁷⁴.”

Czarni Amerykanie obsadzeni zostali w rolach biblijnych celników i grzeszników, do których przychodzi Chrystus, ale – odmiennie niż w Nowym Testamencie – Dobra Nowina jest poza ich zasięgiem, po drugiej stronie „linii koloru” wyznaczającej w USA status społeczny. Tak więc nawet uniwersalne przesłanie Ewangelii okazuje się być wpisane w system dominacji, a przytoczona scena stanowi matrycę dla pozostałych części poematu.

Choć *Geografii Lograire* pozornie brakuje afirmacyjnego zakończenia *Cables to the Ace*, nie dajmy się zwieść pozorom: afirmacja obecna w tym cyklu jest bardziej stonowana, ale też bardziej uniwersalna. Pomimo tego, że „geografia ma problemy w całym Lograire” i nie znajdziemy tu miejsca nietkniętego zepsuciem, przemocą czy śmiercią, „jest w Lambeth ziarenko piasku, którego szatan nie może znaleźć [...] Jest w nas nasienie światła, którego Grove Press nie może kupić¹⁷⁵”. Ta wiara w istnienie *point vierge*, owej iskry absolutnie nieskalanej czystości w każdej bez wyjątku istocie ludzkiej, wpisuje monumentalny poemat Mertona w kanoniczny zbiór jego pism¹⁷⁶. Można zaryzykować stwierdzenie, że owa wewnętrzna niewinność jest zadatkiem eschatologicznego zwycięstwa, nasieniem Królestwa dojrzewającym w ukryciu (choć Merton, pozostając wierny taktyce „wytwornego strukturalizmu”, unika stosowania podobnych obrazów). Pomimo iż dziecko „musi umrzeć w wiek męski¹⁷⁷” a autentyczna duchowość niejednokrotnie wyradza się w opresyjny system religijny lub komercjalizuje, stając się „przedstawieniem dla białych¹⁷⁸”, przesłanie nadziei można usłyszeć w najmniej oczekiwanych miejscach: częściej w głosach „heretyków” i proroków różnorodnych kultów, ludów ciemionych i zmar-

¹⁷⁴ Aby zachować autentyczność wypowiedzi, Merton używa słowa „Nigger” („czarnuch”) [„So Christ went down to stay with them Niggers”] ogólnie uważanego za obraźliwe. Co ciekawe jednak, w slangu, jakim posługują się Afroamerykanie między sobą, słowo to ma konotację pozytywną. T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 60.

¹⁷⁵ T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 61. W tym miejscu Merton zapożycza frazę z utworu W. Blake'a, *Jerusalem. Emanacja giganta Albiona*, dobrze rozpoznawalną w j. angielskim.

¹⁷⁶ Tak uważał również George Woodcock (*Thomas Merton: Monk and Poet*, s. 176).

¹⁷⁷ T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 62.

¹⁷⁸ Tamże, s. 137.

ginalizowanych, niż w głosie „słodko racjonalnej pobożności” urzędowo uznanych Kościołów, „co nie przeszkadza nikomu”¹⁷⁹. Wyjaśnienia, jakie usłyszano podczas procesu „podłych” ranterów, angielskiej sekty religijnej z XVII w., musiały zabrzmieć swojsko w uchu wielbiciela Juliany z Norwich, choć z pewnością nie przekonały obłudnych prześladowców sekty:

Zatem Bóg nie może nienawidzić? Nawet grzechu?
Więc niebo i piekło są w Deptford, Woolwich,
Battersea i Lambeth?

Przepalić mu język!¹⁸⁰

Oto zaledwie kilka „prawd domagających się wypowiedzenia”, które poeta rozszyfrował – czy też zaszyfrował – na stronach *Geografii Lograire*. Nade wszystko jednak dotrzymał obietnicy złożonej w zakończeniu *Cables to the Ace*, kiedy mówił: „odchodzę z wiersza / skrywając asa wolności”¹⁸¹. Czy *Geografia* jest owym długo oczekiwanym uwolnieniem od własnego „ja”? Wszystko na to wskazuje. Rola autora została rzeczywiście ograniczona do minimum, do redagowania cytatów, do kompilacji wypisów pochodzących z różnych ksiązek (również notatników własnych) i czasopism, by utworzyć z nich coś na kształt „mapy przeglądowej”¹⁸².

Na początku swej duchowej podróży Merton pisał: „kompas zgubił ziemską północ”. Czy mógł wówczas przypuszczać, że metafora utraty tej najważniejszej dla orientacji w terenie strony świata, oznaczająca wycofanie się z życia aktywnego, by całkowicie poświęcić się Bogu, to zaledwie początek zadania znacznie trudniejszego: odzyskania odrzuconej geografii na wyższym poziomie i reorientacji, tak prywatnej, jak i powszechnej, mapy świata? Ta słynna strata nieoczekiwanie okazała się zyskiem. Paradoksalnie, wyzuty z wszystkiego, z miłości do Najwyższej Rzeczywistości, Merton staje przed zadaniem pokornego, niemal utajnionego wpisania swej współczującej jaźni w geografie wykraczającą poza wytyczone horyzonty, sztywno ustalone granice czy ogólnie przyjęte definicje. Znikając w tak pojętej przestrzennej geografii, Merton, jak niegdyś Walt Whitman, zapisuje

¹⁷⁹ Tamże, s. 21.

¹⁸⁰ T. Merton, *Geography of Lograire*, s. 68.

¹⁸¹ T. Merton, *Collected Poems*, s. 454.

¹⁸² G. Woodcock, *Thomas Merton: Monk and Poet*, s. 177.

się w spadku świata, który kocha¹⁸³, stając się jednocześnie przekazicielem myśli i słów innych ludzi, często pozbawionych głosu. Rezygnując z ambicji wyjaśniania świata, coraz bardziej nieufny wobec możliwości dotarcia do ostatecznej prawdy w postmodernistycznym rozgardiaszu epistemologicznym, Merton, siłą rzeczy, zadowala się snuciem prowizorycznych i wysoce subiektywnych domysłów, ledwie intuicji, domagających się podjęcia i dopełnienia przez myśli i domysły innych¹⁸⁴.

Tłumaczenie
Małgorzata Poks
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

Małgorzata Poks

Thomas Merton's Poetry of Endless Inscription: A Tale of Liberation and Expanding Horizons

This article attempts to demonstrate that the entire body of Thomas Merton's poetry shows surprising consistency, and that even his late antipoetry of indignation and protest should be seen in terms of an evolutionary development rather than the sometimes postulated rupture. From *Early Poems* to the posthumously published *The Geography of Lograire* Merton's poetic work registers a steady broadening of perspectives, an incorporation of themes and techniques towards and integrated (sapiential) vision of reality that would transcend opposites. At the beginning of his spiritual and poetic journey Merton claimed that "geography has lost all earthly north" ("Sacred Heart 2"). Little did he suspect that this loss was a prelude to a greater task – that of an eventual rebuilding of his geography, a reorientation, not rejection of his map.

Keywords: poetry, Thomas Merton, wisdom

Słowa kluczowe: poezja, Thomas Merton, mądrość

¹⁸³ „Zapisuję się w spadku ziemi, by wyrosnąć z trawy, którą kocham”, pisał Walt Whitman w poemacie *Pieśni o sobie*, [w:] W. Whitman, *Pieśni o sobie*, tłum. A. Szuba, Kraków 1992, s. 99.

¹⁸⁴ Takie są odczucia samego Mertona, o czym pisze w *Faith and Violence* (podają za: R. Bailey, *Thomas Merton on Mysticism*, s. 210).