

T. S. ELIOT

Ὁ Βράχος  
καὶ τὰ  
Τέσσερα Κουαρτέτα

Στὰ ἑλληνικὰ ἀπὸ τὸν  
ΑΝΤΗ ΡΟΔΙΤΗ



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στις αρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 1930, λόγω τῆς μετακίνησης κατοίκων ἀπὸ τὸ κεντρικὸ Λονδίνο στὰ προάστια, ὑπῆρχαν ἐκκλησίες ποὺ ἔμειναν χωρὶς ἐκκλησίασμα. Ἀντίστοιχα δὲν ὑπῆρχαν ἀρκετὲς ἐκκλησίες στὰ προάστια γιὰ τὸν ἐκεῖ αὐξανόμενο πληθυσμὸ. Ἡ Ἐκκλησία τῆς Ἀγγλίας ἀποφάσισε τότε τὴν ἀνέγερση 45 νέων ἐκκλησιῶν. Ἡ ἐξεύρεση τῶν ἀναγκαίων κεφαλαίων γιὰ τὴν πραγματοποίηση τοῦ ἔργου ἔπρεπε νὰ γίνεи με διάφορους τρόπους, ἀκόμα καὶ με πώληση παλιῶν ἐκκλησιῶν στὸ κέντρο τῆς πόλης, ὅπου ὑπῆρχε ζήτηση οἰκοπέδων γιὰ νὰ ἀνεγερθοῦν κτήρια γιὰ νὰ στεγασθοῦν γραφεῖα ἐταιριῶν, ὑπηρεσίες καὶ νὰ ἐξυπηρετηθοῦν ἄλλες ἀνάγκες. Ἀποφασίστηκε, ἐπίσης, πέρα ἀπὸ τὰ κεφάλαια ποὺ ὑπῆρχαν, τίς χορηγίες καὶ τοὺς ἐράνους, νὰ γίνεи καὶ μιὰ παράσταση ἑνὸς «pageant» (θεατρικοῦ ἔργου, ἱστορικοῦ καὶ θρησκευτικοῦ περιεχομένου), ποὺ θὰ ἐνίσχυε τὸ θρησκευτικὸ αἶσθημα καὶ τὴ διάθεση τῶν πολιτῶν νὰ συνδράμουν στὴν προσπάθεια. Οἱ ἐκκλησιαστικοὶ παράγοντες ἔκριναν ὅτι ὁ πιὸ κα-

τάλληλος για ν' αναλάβει τή συγγραφή ἑνὸς τέτοιου ἔργου ἦταν ὁ διακεκριμένος ποιητὴς τῆς ἐποχῆς, ὁ T. S. Eliot, ὁ ὁποῖος ἔχοντας ἤδη δοκιμάσει νὰ γράψει ποιητικὸ θέατρο (*Sweeney Agonistes*, 1932) καλωσόρισε τὴν εὐκαιρία.

Μετὰ τὴν ἐπιλογή του τὸ 1927 νὰ ἐγκαταλείψει τὸν Οὐνιταρισμὸ (παραδοσιακὴ θρησκευτικὴ πίστη τῆς οἰκογένειάς του σὲ ἓνα Θεὸ καὶ ἀπόρριψη τῆς Τριάδας) καὶ νὰ προσχωρήσει στὸν ἀγγλικανικὸ καθολικισμό, μετοικώντας ταυτόχρονα ἀπὸ τὴς ΗΠΑ στὴν Ἀγγλία ὅπου ἔγινε δεκτὸς ὡς Ἀγγλος ὑπήκοος, οἱ ἀντιλήψεις του ἀναφορικὰ μὲ τὴν τέχνη ἦταν ὅτι ἡ ἀποστολὴ τῆς δὲν εἶναι ὁ ἑαυτὸς τῆς (ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη - *art for art's sake*) ἀλλὰ νὰ ὑπηρετεῖ ἐκείνην ποὺ τὴ γέννησε: τὴ θρησκευτικὴ πίστη ὡς ἀπαραίτητη προϋπόθεση συγκρότησης πολιτισμένης κοινωνίας. Ἀργότερα, τὸ 1939, θὰ ἔγραφε καὶ τὸ βιβλίο *The Idea of a Christian Society*, στὴν προσπάθειά του νὰ πείσει τὴν Ἀγγλία νὰ ἐκχριστιανισθεῖ πλήρως σὲ ὅλες τὶς ἐκφάνσεις τῆς ζωῆς τῆς.

Ἦδη στὸ βιβλίο του *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) ἔγραφε πὼς ἡ ποίηση ἀποτελεῖ τὸ μέσο ποὺ ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ μᾶς συνδέει μὲ ἐκεῖνα τὰ βαθύτερα καὶ ἀνώνυμα αἰσθήματα ποὺ ἀποτελοῦν τὸ ὑπόστρωμα τῆς ὕπαρξός μας, στὸ ὁποῖο σπάνια φτάνουμε, ἐπειδὴ οἱ ζωές μας βρίσκονται σὲ μιὰ συνεχῇ ἀποφυγὴ τοῦ ἑαυτοῦ μας καὶ τοῦ ὁρατοῦ καὶ αἰσθητοῦ κόσμου.

Στὸ δοκίμιό του «Religion and Literature» (1935) ἔγραφε: «Ὅλη ἡ σύγχρονη λογοτεχνία ἔχει διαφθαρεῖ ἀπὸ αὐτὸ πού ὀνομάζω “κοσμικότητα”, ἡ ὁποία ἀπλῶς στερεῖται αἴσθησης, δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ προσεγγίσει τὴν ἔννοια καὶ τὴν προτεραιότητα τοῦ ὑπερφυσικοῦ, πού εἶναι πάνω ἀπὸ τὴ φυσικὴ ζωὴ, πράγμα πού θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἡ πρώτη μας ἔγνοια».

Ἀλλὰ ἡ ποίηση, πού παίρνει ζωὴ ἀπὸ τὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ καὶ δίνει πίσω ζωὴ στὴ γλώσσα, εἶχε πάψει νὰ ἐκφράζει τὴν ψυχὴ τοῦ λαοῦ. Ἐγινε ἀπασχόληση μιᾶς μόνο μερίδας πολιτῶν, τῶν «διανοουμένων» ἐλίτ. Ἔτσι, «τὸ ἰδεῶδες μέσο γιὰ τὴν ποίηση, ὁ πιὸ ἄμεσος τρόπος πού μπορεῖ ἡ ποίηση νὰ “ἐπηρεάσει” τὴν κοινωνία εἶναι τὸ θέατρο».

Στὸ δοκίμιό του «A dialogue on dramatic poetry» (1928) ἀνέπτυξε ἐπίσης τὴν πεποίθησή του ὅτι ἡ θεία λειτουργία εἶναι ἓνα δραματικὸ δρώμενο. Παλαιότερα, οἱ μεσαιωνικὲς «θεατρικὲς» ἀναπαραστάσεις θρησκευτικῶν σκηνῶν (pageants) στηρίζονταν στὴ θεία λειτουργία. Οἱ δύο αὐτὲς παραδόσεις ἀναδείκνυαν τὴν ἀμεσότητα τῆς σχέσης τοῦ δρώμενου καὶ τῶν παριστάμενων-θεατῶν, μὲ τίς ρίζες τους νὰ ἀνιχνεύονται στὴν ἀρχαία τελετουργία, ἡ ὁποία ἀποτελοῦσε τὴν πρωταρχικὴ μορφή καὶ τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ δράματος.

Τὸ σύγχρονο, σὲ πεζὸ λόγο, θέατρο ἀπομακρύνθηκε ἀπὸ κάθε μορφή τελετουργίας μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀπολεσθεῖ ἡ ἀμεσότητα στὴν σχέση τέχνης-θεα-

τῇ. Θὰ μπορούσε νὰ γίνεи μιὰ ἀπόπειρα νὰ ἀνακτηθεῖ ἡ σχέση μετὴν ἐπιστροφῇ στοῦ θέατρο τοῦ στίχου, τῆς ποίησης, ἡ ὁποία ἔχει τὴ δύναμη νὰ ἐκφράσει τὴ συναισθηματικὴ ἔνταση καλύτερα ἀπὸ τὸν πεζὸ λόγο. Ἐξάλλου, ὁ στίχος ἦταν ἀναπόσπαστο μέρος τῶν ἀρχαίων ἱερῶν τελετουργιῶν. Ἐνα ζωντανὸ παράδειγμα τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἑλίου, ὅπου τὰ λαϊκὰ στρώματα εἶχαν ἄμεση ἐπαφὴ καὶ συμμετοχὴ σὲ θεατρικὰ δρώμενα, μετὰ ἀποτέλεσμα ὁ θεατὴς νὰ συμμετέχει ἐνεργὰ εἰσπράττοντας ἀληθινὴ ἀγωγὴ ψυχῆς, ἦταν τὰ «music halls» (καμπαρέ), ποὺ πρόσφεραν τραγούδι, χορὸ, σκέτς ἐπιθεώρησης ποικίλου περιεχομένου, σάτιρα, παντομίμα κ.λπ. Ὁ Ἑλίου ἀγαποῦσε αὐτὰ τὰ μέρη ἀκριβῶς γιὰ τὴ συμμετοχὴ τοῦ ἀπλοῦ λαοῦ, σὲ ἀτμόσφαιρα ποὺ ἔφτανε σὲ ἐπίπεδα τελετουργίας, καὶ τοὺς ἦταν συχνὸς θαμώνας. Ἦταν, μάλιστα, θαυμαστὴς τῆς τότε πρωταγωνίστριας, ἀγαπημένης ἀπὸ τὸν λαό, Marie Lloyd, γιὰ τὴν ὁποία, ὅταν πέθανε τὸ 1922, ἔγραψε (*Selected Essays*): «Ὁ ἐργάτης ποὺ πῆγαινε στοῦ καμπαρέ κι ἔβλεπε τὴ Μαρί Λούντ νὰ τραγουδᾷ καὶ συμμετεῖχε στοῦ τραγούδι της, λάμβανε κι ὁ ἴδιος μέρος στὴν παράσταση· ἐμπλεκόταν στὴ συνέργεια τῶν θεατῶν μετὸν καλλιτέχνη, πράγμα ἀπαραίτητο σὲ ὅλες τὶς μορφές τέχνης καὶ προφανῶς τῆς δραματικῆς τέχνης». Ἐπρόκειτο, κατὰ τὸν Ἑλίου, γιὰ μιὰ σύγχρονη ἀναβίωση τῆς τελετουργίας, ἡ ὁποία μετὰ τὴ σειρά της διαμόρφωνε «κοινότητα».

Στὸ *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) ἔγραφε ἐπίσης: «Θὰ προτιμοῦσα ἓνα ἀκροατήριο πὺν οὔτε νὰ διαβάσει οὔτε νὰ γράψει ξέρει. Ἡ πὺν χρήσιμη ποίηση, κοινωνικά, θὰ ἦταν ἐκείνη πὺν θὰ μποροῦσε νὰ περάσει μέσα ἀπὸ ὅλα τὰ στρώματα προτιμήσεων τοῦ κοινοῦ – στρώματα πὺν ὑποδηλοῦν ἴσως κοινωνικὴ ἀποσύνθεση».

Τὸ «θεατρικὸ» πὺν ἔγραψε τελικά στὸ πλαίσιο τῆς ἐκστρατείας γιὰ τὴ χρηματοδότηση τῶν 45 ἐκκλησιῶν, σὲ διαβούλευση μὲ κάποιους ἰθύνοντες ἱερωμένους καὶ τὸν σκηνοθέτη τοῦ ἔργου, Ὁ Βράχος (*The Rock*), ἀπέβλεπε στὴν ἐπαναφορὰ τῆς τελετουργίας, στὴ σύμπραξη τῶν καλλιτεχνῶν-ἡθοποιῶν μὲ τὸ κοινὸ καί, κατ' ἀκολουθία, στὴ συγκρότηση/οἰκοδόμηση κοινότητος μὲ βάση τὴν πίστη στὸν Θεό. Λέει ξεκάθαρα στὸ Δεύτερο χορικόν:

Μὰ οὔτε μιὰ κοινωνία νὰ ζεῖ ἀληθινὰ μπορεῖ,  
ἂν τὸν Θεό, πὺν τὴν κρατᾷ σφικτὰ δεμένη, δὲν ὑμνεῖ.

Στοὺς δύο αὐτοὺς στίχους συνοψίζει ὅλο τὸ μήνυμα τοῦ ἔργου, τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια ὅτι δὲν νοεῖται οὔτε οἰκοδομεῖται πόλη ἀνθρώπων, κράτος, πατρίδα, χωρὶς Θεό. Ἀκόμα καὶ τῆς Ἀγγλίας κάποτε πολιοῦχος ἦταν ὁ ἅγιος Γεώργιος, ὅπως τῆς κλασικῆς Ἀθήνας ἦταν ἡ Ἀθηνᾶ καὶ τῆς Κωνσταντινούπολης ἡ Παναγία.

Τὸ ἔργο ἔχει σὰν κεντρικὴ δράση τὴν οἰκοδόμηση μιᾶς ἐκκλησίας, τὴ συνεργασία τῶν ἀνθρώπων πὺν

τὴν οἰκοδομοῦν, τὴ σύνδεση τοῦ παρελθόντος μὲ τὸ παρὸν μέσω τῆς παράδοσης καὶ τὴ συνάντηση τοῦ ὁρατοῦ μὲ τὸ ἀόρατο, τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸν Θεό.

Γιὰ τὴ συγγραφὴ τοῦ ἔργου χρησιμοποίησε ποικίλα στοιχεῖα, ὅπως ἐκεῖνα τῶν music halls μαζὶ μὲ διαφόρων τύπων χαρακτῆρες, ἀναπαραστάσεις διαφόρων ἱστορικῶν περιόδων, σκηνὲς ἀπὸ τὴ Βίβλο, παντομίμα, μπαλάντες, κηρύγματα, τελετές, ὁμιλίες, μὲ κεντρικὸ στοιχεῖο ἓνα χορὸ ἐπτὰ γυναικῶν καὶ δέκα ἀνδρῶν σὲ στύλ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ δράματος. Στὶς παραστάσεις ποὺ ἔγιναν, ὁ χορὸς φοροῦσε μάσκες ποὺ κάλυπταν τὸ πάνω μέρος τοῦ προσώπου. Τὸ ἔργο περιέχει ἐπίσης προσευχὲς στὰ λατινικὰ καὶ τελειώνει μὲ τὰ ἐγκαίνια τῆς οἰκοδομημένης πλέον ἐκκλησίας. Οἱ παραστάσεις, ποὺ δόθηκαν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1934, στὶς ὁποῖες ἔλαβαν μέρος 51 κύρια πρόσωπα καὶ 300 περίπου κομπάρσοι-ἡθοποιοί, κρίθηκαν ὅτι εἶχαν «μέτρια» ἐπιτυχία, ἐνῶ οἱ κριτικὲς ὑπῆρξαν γενικὰ ἐχθρικές, ἀφοῦ δὲν ἐπρόκειτο γιὰ ἓνα «κανονικὸ» θεατρικὸ ἔργο τῆς ἐποχῆς.

Τὸν ἴδιο χρόνο ὁ *Βράχος* κυκλοφόρησε στὴν Ἀγγλία καὶ σὲ βιβλίο ἀπὸ τοὺς Faber & Faber, ἀλλὰ ἀπὸ τότε δὲν ξανατυπώθηκε. Στὶς ἐπόμενες δεκαετίες δὲν ἔγινε ποτὲ καμιὰ ἄλλη παράσταση τοῦ ἔργου πουθενά (τουλάχιστο δὲν ἀναφέρεται), ἐνῶ στὶς ἀναρίθμητες μελέτες καὶ τὰ βιβλία ποὺ γράφτηκαν, στὶς διδασκαλίες καὶ τὶς διαλέξεις ποὺ γίνονται γενικὰ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ἑλίουτ, ὁ *Βράχος* εἶτε ἀπουσιάζει



έντελῶς εἴτε εἰσπράττει ἐλάχιστη προσοχή. Ὁ ἴδιος ὁ Ἑλιοτ, «γνωστός γιὰ τὴν εὐαισθησία του στὴν κριτική», κατὰ τοὺς κριτικούς του, ἀποκήρυξε τὸ ἔργο κρατώντας ἀπὸ αὐτὸ μόνο τὰ χορικά, ποὺ τυπώνονται σὲ ὅλες τὶς μεταγενέστερες ἐκδόσεις τῶν ποιητικῶν του ἔργων. Ἀλλὰ οὔτε στὰ χορικά δόθηκε ποτὲ καμιὰ ἰδιαίτερη προσοχή, παρὰ τὴ θεμελιώδη ἀξία τους γιὰ νὰ κατανοηθεῖ τὸ μεταγενέστερο ἔργο του, διεθνῶς ἀναγνωρισμένο (μετὰ τὴν *Ἑρημὴ Χώρα* - *The Waste Land*, 1922) ὡς ἀριστούργημα, τὰ *Τέσσερα Κουαρτέτα*. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς καὶ δὲν μεταφράστηκε ποτὲ ὁ *Βράχος*, ὡς σήμερα, στὰ ἐλληνικά. Στὸν ἀγγλόφωνο κόσμο, μόνο μετὰ τὸ 2000 ἄρχισε νὰ ἐκδηλώνεται ἓνα ζωηρότερο ἐνδιαφέρον τόσο γιὰ τὰ χορικά ὅσο καὶ γιὰ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο, ἂν καὶ οὔτε αὐτὸ δείχνει γιὰ τὴν ὥρα ὅτι θὰ ἔχει καμιὰ συνέχεια.

Ἴσως, γιὰ νὰ εἶχε ἐπιτυχία ὁ *Βράχος*, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὶς τότε παραστάσεις τοῦ ἔργου, θὰ ἔπρεπε νὰ παρουσιαζόταν τουλάχιστο ἓνας κριτικὸς περιωπῆς (ποὺ θὰ τὸν ἀκολουθοῦσαν κι ἄλλοι μετὰ), ποὺ θὰ ἔγραφε: «Ὁ ρεαλισμὸς τοῦ σημερινοῦ θεάτρου δὲν μᾶς συγκινεῖ πιά, ἐπειδὴ ἔπαψε πιά νὰ εἶναι ρεαλιστικὸς. Ὁ τρόπος τῆς καθημερινῆς μας ζωῆς δὲν εἶναι ἄξιος ν' ἀνεβαίνει στὴ σκηνή· κι ἀντὶ νὰ ὑποκρινόμαστε ὅτι αὐτὰ ποὺ βλέπουμε στὴ σκηνὴ ἀντιγράφουν τὴν πραγματικότητα, ἃς στραφοῦμε πρὸς ἐκεῖνο ποὺ ἡ τέχνη τοῦ λόγου θεωρεῖ ψευδές, σὲ μιὰ

εἰς βάθος, πλήρη σύμβαση, μιὰ τελετουργία. Διότι ἡ σκηνὴ τοῦ θεάτρου –πάντα κι ὄχι μόνο στὰ ἀρχέγονα στάδιά της– εἶναι χώρος τελετουργίας, κι ἡ ἀποτυχία τοῦ σύγχρονου θεάτρου νὰ ικανοποιήσῃ τὴ βαθιὰ ἐπιθυμία γιὰ τελετουργία εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς λόγους ποὺ δὲν ἀποτελεῖ ζῶσα τέχνη».

Αὐτά, ὅμως, εἶναι μόνο λόγια τοῦ ἰδίου τοῦ Ἑλίουτ (ἀπὸ δημοσίευσή στο περιοδικό του *Criterion* 1.3 [1923]: 305-306) καὶ δὲν μπορούσαν νὰ προέλθουν ἀπὸ κανέναν κριτικὸ τοῦ πολιτισμοῦ, τὸν ὁποῖο ὁ Ἑλίουτ ἤθελε ν' ἀλλάξῃ ριζικὰ μέσω τοῦ θεάτρου, ἀρχίζοντας μὲ ἕνα ἔργο ὅπως Ὁ Βράχος. Ἰδανικὰ, τὸ ἔργο θ' ἀπευθυνόταν σ' ἕνα πρωτογενὲς ὑλικὸ ἀνθρώπων, οἱ ὁποῖοι οὔτε νὰ διαβάζουν θὰ ἔπρεπε οὔτε νὰ γράφουν, προκειμένου νὰ γίνουν τὸ θεμέλιο καὶ ἡ ἀρχὴ ἐνὸς ἄλλου πολιτισμοῦ, πολὺ διαφορετικοῦ ἀπὸ τὸν παρόντα. Ὁ Ἑλίουτ ἦταν μόνος. Κι ἂν ὁ σημερινὸς πολιτισμὸς ἡμῶν τῶν Ἑλλήνων ἦταν ἐκεῖνος ποὺ ἡ πολιτισμικὴ μας συνέχεια ὑπαγορεύει, κι ὄχι ὁ δανεισμένος ποὺ εἶναι, ἕνα νοθευμένο, μάλιστα, κακέκτυπο ἄλλου πολιτισμοῦ, τότε ὁ Ἑλίουτ θὰ μεταγραφόταν πολίτης ἐκείνου τοῦ ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ καὶ θὰ ἔγραφε τὸν Βράχο στὰ ἐλληνικὰ βέβαια, μὲ τὴν εὐχὴ νὰ μεταφραστεῖ μιὰ μέρα καὶ στὰ ἀγγλικά πρὸς ὄφελος ἄλλων πολιτισμῶν.

Ὁ Ἑλίουτ, πάντως, ζώντας στὴν Ἀγγλία, δὲν ἦταν ὁπαδὸς μιᾶς δικῆς του, καινοφανοῦς, πολιτισμικῆς θεωρίας. Ἀντίθετα, ἡ βασικὴ του πεποίθησή ἦ-

ταν ὅτι, πέρα ἀπὸ τὴν ἐξ ἀρχῆς πτωτικὴ πορεία τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ἀρχέγονη Ἐκκλησία τῆς Ἀγγλίας εἶχε λειτουργήσει πάνω σὲ σωστὲς βάσεις. Μὲ τὸν *Βράχο* ἤθελε νὰ ἐπιστρέψει καὶ νὰ ἐπανακτήσει τὶς ἀρχέγονες πηγές τῶν ἀγγλικῶν λογοτεχνικῶν παραδόσεων καὶ νὰ δώσει ξανὰ ζωὴ σὲ μιὰ τελετουργικὴ συνείδηση, τὴν ὁποία μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐντοπίσει ἀχρωμὴ καὶ ξεθωριασμένη στὸ ὑπόστρωμα τῆς Ἑρημῆς Χώρας. Ὁ *Βράχος* ἦταν ἡ πρώτη κατὰ μέτωπον ἀπόπειρα ἀπόδρασης —σὲ στυλ ἐξόδου τοῦ Μεσολογίου— ἀπὸ τὸν «πολιτισμὸ» τῆς ἔρημης χώρας. Ἡ «ἐξοδος» ἀντιμετωπίστηκε ἀρμοδίως ἀπὸ τοὺς θεατρικοὺς κριτικοὺς μὲ ὀλικὴ σφαγή.

Μέσα σὲ αὐτὸ τὸ πλαίσιο θὰ πρέπει ν' ἀντιμετωπίζεται καὶ τὸ ἄλλο κατόρθωμα τοῦ Ἑλιοτ, ἡ ἀπαγκίστρωση τῆς νεότερης ἀγγλικῆς ποίησης ἀπὸ τὴ σκιά τῶν «καταπιεστικῶν» σαιξπηρικῶν ἐπιδράσεων.

Ὁ Ἑλιοτ παραδέχτηκε μὲν τὴν ἀποτυχία τοῦ *Βράχου*, ἀλλὰ ἐπέμεινε στὴν ἀξία τῶν χορικῶν του καὶ ἄρχισε νὰ ἐτοιμάζεται γιὰ τὸ ἐπόμενο ἐγχείρημα στὸ θέατρο, τὸ *Murder in the Cathedral*, ποὺ ἀνεβάστηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸν ἐπόμενο χρόνο, τὸ 1935. Παράλληλα θὰ συνέχιζε μὲ τὴν ἀπευθείας προσπάθεια στὴν ποίηση. Τὸ πρῶτο μέρος τῶν *Τεσσάρων Κουαρτέτων* (1943), τὸ «*Burnt Norton*» (1941), εἶχε ἤδη γραφεῖ ὡς στίχοι ποὺ δὲν εἶχαν χρησιμοποιεθεῖ στὸ *Murder in the Cathedral*. Τὰ *Τέσσερα Κουαρτέτα* θὰ ἀκολουθοῦσαν τὴν τακτικὴ τῆς σύγ-

χρονης πλέον ποιητικῆς αἰσθητικῆς, ἐκείνης πού οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει, τὴν ὁποία θὰ δυσκολευόταν πολὺ ν' ἀπορρίψει ἡ κριτικὴ. Ἀλλὰ τὰ *Κουαρτέτα* δὲν θὰ θυσίαζαν οὔτε ἓνα ἰῶτα ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῶν χορικῶν τοῦ *Βράχου* ἀπλῶς θὰ τὸ ἐξέφραζαν μὲ τρόπο συμβατὸ μὲ τὰ μέτρα τῆς τρέχουσας, κοσμικῆς λογοτεχνίας κι ἂν δὲν καταλάβαιναν πάλι οἱ κριτικοί, ἅς μὴν καταλάβαιναν, ὁ ποιητὴς θὰ εἶχε κάνει τὸ καθῆκον του.

Τὰ *Κουαρτέτα* χαιρετίστηκαν ἀπὸ τὴν κριτικὴ σὰν τὸ καλλιτεχνικὸ ἀριστούργημα τοῦ Ἑλιοτ, πού τοῦ ἐξασφάλισε μάλιστα καὶ τὸ Νόμπελ, ἀλλὰ ἡ κοσμικὴ κριτικὴ, ἄσχετη ἐντελῶς μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ Ἑλιοτ, δὲν ξεγελάστηκε ἐντελῶς. Ἕνας κριτικὸς (Richard Wollheim) ἔγραψε πῶς ἂν καὶ δύσκολο, μπορούσε κανεὶς νὰ δεῖ πίσω ἀπὸ τοὺς στίχους τῶν *Κουαρτέτων* μιὰ φιλοσοφία ἐπιπέδου ἐκκλησιαστικῶν «μπιχλιμπιδιῶν»! Ἄλλος (Martin Jarret-Kerr) ἐξέφρασε τὴν ἄποψη ὅτι ὅσο ὁ Ἑλιοτ πλησίαζε περισσότερο στὸ στασίδι ἐνὸς κανονικὰ ἐκκλησιαζόμενου πιστοῦ, τόσο περισσότερο ἡ ποίησή του ἔχανε ἀπὸ τὴ ζωτικότητα καὶ τὴν ἀξία της κι ὅτι ὅσο καλύτερος χριστιανὸς γινόταν, τόσο ἀπομακρυνόταν ἀπὸ τὴν τέχνη! Ἴσως αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὰ σχόλια καὶ ἡ κριτικὴ νὰ εἶναι ὁ συντομότερος ὀρισμὸς πού δόθηκε ποτὲ στὸ παρὸν ξεστράτισμα αὐτοῦ πού ξέρουμε ὡς «δυτικὸ πολιτισμό»!

Ὁ μέγιστος ἢ ὁ πιὸ «εὐπώλητος» ἀπὸ τοὺς σύγ-