


Małgorzata Grzegorzewska  <https://orcid.org/0000-0002-0194-2919>
Uniwersytet Warszawski
malgorzatagrzegorzewska@onet.eu

Baranek czy tygrys? Nie-ludzkie oblicza Boga w poezji T.S. Eliota i R.S. Thomasa

Lamb or Tiger? Non-Human Face of God in the Poetry of T.S. Eliot and R.S. Thomas

Abstract: The text illustrates the changes in representations of the Invisible in religious poetry: the crisis of language caused by the rejection of the idea of the Logos in Western culture leads to the obscuring of the symbolic transparency present in the sacred art created in the medieval and early modern period. The traditional animal imagery used in the past to illustrate the mysteries of the faith is replaced in twentieth-century poetry by opaque representations of the non-human face of God. The argument is illustrated by reference to the “speaking” and simultaneously “mute” pictures in the poetry of T.S. Eliot and the Welsh poet R.S. Thomas. The poems of Thomas, which reveal clear traces of apophatic theology, can be viewed as a response to the challenges of the post-secular age.

Keywords: T.S. Eliot, R.S. Thomas, speaking picture, apophatic theology, animal imagery, post-secular thought

Streszczenie: Tekst ukazuje zmianę przedstawień Niewidzialnego w poezji religijnej: kryzys języka wynikający z odrzucenia przez kulturę zachodnią pojęcia Logosu skutkuje odejściem od symbolicznej przejrzystości sztuki sakralnej epok dawnych. Tradycyjna symbolika zwierzęca, służąca ukazywaniu tajemnic wiary, w poezji religijnej XX wieku zostaje zastąpiona przez nieprzenikliwe obrazy nie-ludzkiego oblicza Boga. Ilustracją tej tezy są zawarte w tekście analizy „mówiących”, lecz zarazem „niemych” obrazów w wierszach T.S. Eliota oraz Walijszyka, R.S. Thomasa. Twórczość Thomasa, w której wyraźnie widać wpływ tradycji apofatycznej, można uznać za odpowiedź na wyzwania epoki postsekularnej.

Słowa kluczowe: T.S. Eliot, R.S. Thomas, mówiący obraz, teologia apofatyczna, symbolika zwierzęca, postsekularyzm

Teologia obrazu

Horacjańska maksyma *ut pictura poesis* usprawiedliwia porównanie pracy poety z dziełem malarza. Swoją refleksję na temat wizerunków Boga w twórczości T.S. Eliota i R.S. Thomasa pozwalam sobie zatem rozpocząć od przypomnienia dwóch dawnych obrazów o tematyce religijnej. Pierwszy z nich powstał na początku XVI wieku i został umieszczony w klasztorze Antonitów położonym w alzackim Isenheim. Zatrzymujący się tam wędrowcy mogli się modlić w szpitalnej kaplicy, gdzie znajdował się ołtarz ze słynnym wizerunkiem Męki Pańskiej pędzla Matthiasa Grünewalda. Pośrodku monumentalna scena Ukrzyżowania. Po prawej stronie krzyża widzimy Jana Ewangelistę, który podtrzymuje omdlewającą Marię; bliżej klęczy Maria Magdalena; po lewej stronie krzyża stoi Jan Chrzciciel, mówiący: *Illum oportet crescere me autem minui*. U jego stóp malarz umieścił jako atrybut obraz Baranka Bożego. Z przebitego boku baranka, wprost do kielicha, spływa strumień krwi. W ten sposób artysta połączył dwa porządki postrzegania i obrazowania rzeczywistości typowe dla swojej epoki. Jak zauważa Joseph Ratzinger: „Ukrzyżowanie przedstawione na obrazie Matthiasa Grünewalda w ołtarzu w Isenheim skrajnie radykalizuje realizm cierpienia”, służąc zarazem jako „obraz pocieszający, który pielęgnowanym przez antonitów chorym na dżumę pozwalał zobaczyć utożsamienie się Boga z ich losem, zobaczyć, że wszedł on w ich własne cierpienie, a także, że ich własne cierpienie jest ukryte w Jego Męce”¹.

Opisana kompozycja podporządkowuje zatem unaocznienie jakiejś rzeczywistości jej duchowemu przesłaniu. Pomimo natarczywej dosłowności, która przykuwa uwagę patrzącego, dla wprawnego oka obraz jest zarazem „przejrzysty”, gdyż objawia tajemnicę cierpienia. Metaforycznie powiemy, że patrzymy na niego w świetle, które docierając do nas niejako zza płaszczyzny płótna, przemienia nasze spojrzenie i uzdalnia nas do widzenia tajemnicy. Ratzinger pisze, że „zdecydowane podkreślenie w Chrystusie Jego aspektu ludzkiego i wymiaru historycznego czerpie jednak pokarm ze świadomości, że ta jego ludzka niedola stanowi część misterium”². Podstawą tej wizji jest charakterystyczna dla sztuki i kultury późnego średniowiecza owa „symboliczna przejrzystość” – znów uciekam się do terminu zapożyczonego od Ratzingera – będąca podstawą zasady sakramentalnej, która pozwala widzieć w przedmiotach nośniki treści duchowej. Pomimo zmiany konwencji, za sprawą której sztuka późnego średniowiecza oddaliła się od sztuki romańskiej, obraz pozostaje Księgą, a patrzący na płótno wpatrują się w oblicze „Tego, którego przebili” (Za 12, 10)³, otrzymując zarazem nadzieję Zmartwychwstania. Cierpienie i śmierć nie są ostatnim słowem Ukrzyżowanego, o czym przypomina

¹ J. Ratzinger, *Opera omnia*, t. 9: *Teologia liturgii*, tłum. W. Szymona OP, Lublin 2012, s. 106.

² Tamże.

³ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2007. Wszystkie cytaty z tego wydania.

właśnie stojący u stóp proroka Baranek Paschalny. Do Niego odnoszą się słowa prefacji: „raz ofiarowany więcej nie umiera, lecz żyje jako Baranek zabity”. Obraz stanowi więc objaśnienie Janowego prorocstwa. Tak samo jak niegdyś na pustyni Jan wskazuje na Chrystusa i rozpoznaje w Nim Baranka, który gładzi grzechy świata. Syn Boży stał się bowiem człowiekiem, aby – jak baranek – zostać złożonym w ofierze na ołtarzu Krzyża.

Refleksja nakazująca widzieć w Ukrzyżowanym odpowiedź na cierpienie człowieka, która zainspirowała fundatorów ołtarza w Isenheim, musiała także przyświecać projektantowi wnętrza kaplicy gdańskiego hospicjum im. ks. Eugeniusza Dutkiewicza. W ołtarzu głównym umieszczono tam wierną kopię płótna Francisca de Zurbārana, Agnus Dei. Hiszpański malarz doby renesansu uczy nas jednak innego sposobu patrzenia niż twórcy sztuki gotyckiej. Obraz w hospicjum jest kopią najbardziej chyba przejmującej spośród sześciu znanych wersji malarskiej medytacji Zurbarana na temat ofiary Baranka, znajdującej się dziś w Muzeum San Diego w USA. Baranek na tym płótnie jest przede wszystkim istotą z krwi i kości; pod miękką, białą wełną widać obciągniętą skórą mięśnie i ścięgna. Jedyne spowijający go mrok przywodzi na myśl dzieła hiszpańskich mistyków, którzy opisywali doświadczenie ciemnej nocy wiary. Dramat przedstawiony na obrazie Zurbārana rozgrywa się w milczeniu, przywołując na myśl słowa proroka: „Jak baranek na rzeź prowadzony, jak owca niema wobec strzygących ją, tak on nie otworzył ust swoich” (Iz 53, 7).

Trafnym komentarzem wizję malarza opatrzył współcześnie Richard Viladesau:

Obraz redukuje Chrystusa do postaci zwierzęcia. Najprawdopodobniej siedemnastowieczny Hiszpan był bardziej przyzwyczajony do widoku zabijanych zwierząt niż mieszkańców współczesnego zindustrializowanego świata, lecz brak sentymentalnego podejścia wobec cierpienia zwierząt zdaje się jedynie potęgować oddziaływanie obrazu. Rozumiemy, że Chrystus został sprowadzony do poziomu podczłowieka; potraktowany jak przedmiot, rzecz, albo jak prowadzone na rzeź zwierzę, które pozbawia się życia bez żadnych skrępułów⁴.

Jednocześnie Viladesau zwraca uwagę na dwa szczegóły „uczłowieczające” baranka: spuszczone powieki i lekko uchylone usta nadają zwierzęciu ludzki wyraz, lecz nie pozwalają dostrzec w nim symbolu. Na marginesie tych uwag warto dodać, że łaciński tytuł obrazu, który jednoznacznie wskazuje na religijną symbolikę, jest jednak zewnętrznym paratekstem, dodanym do obrazu w celu eksplikacji (lub może modyfikacji) jego wymowy.

Umieszczenie tego wizerunku w prezbiterium kaplicy w hospicjum było aktem wielkiej odwagi. Na pierwszy rzut oka nie jest to wcale obraz „religijny”:

⁴ R. Viladesau, *The Pathos of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts – the Baroque Era*, New York 2014, s. 105 (tłum. fragmentu – M.G.).

dosłowność ofiary, która ma się spełnić przez zniszczenie życia, może przesłaniać jej sens, jakim jest złożenie Bogu daniny z jego własnych darów. Zurbarán rezygnuje bowiem z retorycznej elokwencji symbolu na rzecz czystej widzialności charakteryzującej malarstwo *trompe l'oeil*. Patrzącemu zdaje się, że ukazane na płótnie przedstawienie jest trójwymiarowe. Twórca jakby nie chciał zostawić miejsca na tajemniczą resztę, naddatek sensu, zawarty w symbolu. Jednak właśnie w czysto zmysłowej materialności zawiera się mistyczny sens obrazu. To kontemplacja cielesności baranka wprowadza nas w tajemnicę cierpienia Boga. Można powiedzieć, że wymowa teologiczna malarstwa Zurbarána w szczególny sposób bliska jest naszym czasom. O ile *Ukrzyżowanie* Grünewalda można nazwać ikonograficznym *oratio*, o tyle baranka Zurbarána spowija cisza. Do złudzenia przypomina on żywe, odłączone od stada młode zwierzę. Opisywany tu obraz mógłby dziś nosić raczej tytuł *agnus sacer* (czyli ten, którego można zabić), przez narzucającą się analogię do Agambenowskim *homo sacer*⁵. Jego współczesnym odpowiednikiem byłby człowiek podlegający wykluczeniu ze względu na chorobę, cierpienie lub starość. Niełatwo w tym na pozór tak zwykłym jagniątku zobaczyć Chrystusa. Tylko dwa subtelne detale łączą zwierzę ofiarne ze wspomnieniem Ukrzyżowanego: spętane nogi baranka układają się w kształt krzyża, a nad jego głową kreską cienką jak pajęczak nie malarz nakreślił złotą aureolę⁶. Kontrast białego runa i czarnego, nieprzeniknionego tła przywodzi wprawdzie na myśl prolog Ewangelii św. Jana: „A światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J 1, 5), lecz nadzieja na odkrycie sensu cierpienia tonie w otaczającej baranka ciemności.

Mówiące obrazy poetów

Rozbłyskające w ciemności światło stanowi wizualną dominantę jednego z najbardziej poetyckich obrazów, który powstał w Anglii pod koniec XVIII wieku. Mowa o wierszu *Tygrys* z cyklu *Pieśni doświadczenia* pióra Williama Blake'a. W *Pieśniach niewinności* Blake zawarł obraz inspirowany lekturą Psalmu 22 – podmiot liryczny wiersza *Baranek* stawia nam przed oczy Chrystusa-Baranka i Dobrego Pasterza, który karmi, gładzi grzechy i którego światło rozprasza mroki śmierci⁷ – lecz w *Pieśniach doświadczenia* ta pełna prostoty i dziecięcej ufności opowieść ustępuje miejsca zgoła odmiennej wizji Boga. Z ciemnej doliny przechodzimy do pogrążonego w mroku lasu, gdzie czai się drapieżny

⁵ G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 101–112.

⁶ Szczegół ten nie występuje w innych wersjach obrazu, na przykład na obrazie w Muzeum Prado *Baranek* nie ma aureoli.

⁷ W. Blake, *The Lamb* [w:] *Romantic Poetry and Prose*, red. H. Bloom, L. Trilling, Oxford, New York 1973, s. 19. Por. tegoż, *Baranek* [w:] *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów angielskich z 8 stuleci*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 260.

kot. Przypomnijmy zatem choćby kilka pierwszych strof tego napisanego u schyłku epoki Oświecenia utworu, do którego odnosić się będą późniejsi poeci:

Tygrysie, błysku w gąszczach mroku:
 Jakiemuż nieziemskiemu oku
 Przyśniło się, że noc rozświetli
 Skupiona groza twej symetrii?

Jakaż to otchłań nieb odległa
 Ogień w źrenicach twych zażęgła?
 Czyje to skrzydła, czyje dłonie
 Wzniciły to, co w tobie płonie?

Skąd prężna krew, co życie wwierca
 W skręcony supel twego serca?
 Czemu w nim straszne tętno bije?
 Czyje w tym moce? kunszty czyje?

Jakim to młotem kuł zajadle
 Twój mózg, na jakim kładł kowadle
 Z jakich palenisk go wyjmował
 Cęgami wszechpotężny kowal?

Tyger Tyger, burning bright,
 In the forests of the night;
 What immortal hand or eye,
 Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
 Burnt the fire of thine eyes!
 On what wings dare he aspire?
 What the hand, dare seize the fire?

And what shoulder, & what art,
 Could twist the sinews of thy heart?
 And when thy heart began to beat,
 What dread hand! & what dread feet?⁸

⁸ Tenże, *The Tyger* [w:] *Romantic Poetry and Prose...*, dz. cyt., s. 25–26. Por. tenże, *Tygrys* [w:] *Od Chaucera do Larkina...*, dz. cyt., s. 262.

W inspirowanym myślą gnostycką wierszu Blake'a niebo miesza się z otchłanią; Stwórca okazuje się demiurgiem, a działanie i dzieło boskiego/demonicznego tygrysa zostają porównane z trawiącym ogniem. Rozgrzane do czerwoności w jakimś piecu żelazo chwyta czyjaś dłoń, wykuwają go jakieś młoty; lecz na pytania: kto, gdzie i w jaki sposób wytwarza tygrysa, poeta nie odpowiada. Krytycy podkreślają często społeczny wydźwięk tego wiersza, wskazując na krytykę przemian, jakie pod koniec XVIII wieku przyniosła ze sobą rewolucja przemysłowa. Nie można jednak tej infernalnej wizji historii oddzielić od metafizycznej refleksji Blake'a, w której poczesną rolę odgrywa tygrys inny niż wszystkie, tygrys, który nie jest sobą. Świadczy o tym nieortograficzny zapis nazwy zwierzęcia w tytule wiersza: *tyger*, zamiast: *tiger*. Przywołany obraz dzikiego kota odsyła nas bowiem nie do świata przyrody, lecz poza świat materialny.

O sile oddziaływania „mówiącego obrazu” Blake'a świadczą inspirowane tą wizją wiersze jego następców. Odcisnął on swoje piętno między innymi na przytoczonym wcześniej monologu dramatycznym T.S. Eliota pod tytułem *Gerontion*, w którym czytamy: „W zaraniu roku/ przyszedł Chrystus tygrys” („In the juvencence of the year/ Came Christ the tiger”)⁹. Sam Eliot niechętnie przyznawał się jednak do pokrewieństwa z Blakiem, powołując się przede wszystkim na znakomite kazania biskupa Lancelota Andrewesa (1555–1626) wygłoszone w święto Objawienia Pańskiego. Anglikański kaznodzieja kpił w nim z lenistwa wiernych nieskorych składać hołd Nowonarodzonemu. Przypominał, że podczas gdy Magowie biegli oddać Mu pokłon, leniwi chrześcijanie mówią sobie: „Chrystus nie jest dzikim kotem. Po co ten pośpiech?”¹⁰. W wierszu Eliota to przypomnienie święta epifanii wybrzmiewa szczególnie gorzko, albowiem opisuje on świat, w którym religia straciła znaczenie. Mowa jest wprawdzie o liturgii, lecz podmiot mówiący wiersza sam w niej nie uczestniczy. Przekazuje natomiast wrażenia postronnego świadka misterium, w którego zagadkowym opisie czytelnik zaznajomiony z tradycją chrześcijańską rozpozna ukryte odniesienie do Eucharystii jako ofiary Baranka: „aby go jedli, dzielili i pili/ Wśród szeptań” („To be eaten, to be divided, to be drunk/ Among whispers”)¹¹. Poeta łączy nadto wspomnienie Narodzin z okresem wielkanocnym – jakby znał najstarsze chrześcijańskie tradycje dotyczące ustalania daty Bożego Narodzenia na dzień 25 marca. Podkreśla to czasownik *spring* (użyte w funkcji rzeczownika to samo słowo w języku angielskim oznacza wiosnę) w kolejnej frazie. Tym razem role się odwracają: słyszymy bowiem o Chrystusie, który gwałtownie wdzierza się do naszego świata, by nas pożreć: „Tygrys wyskakuje w nowym roku. Pożera nas” („The tiger springs

⁹ T.S. Eliot, *Gerontion*, tłum. W. Dulęba [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, tłum. W. Dulęba i in., Warszawa 1988 (wydanie dwujęzyczne), s. 64–65.

¹⁰ Cyt. za: N.K. Gish, *Time in the Poetry of T.S. Eliot: A Study in Structure and Theme*, London, Basingstoke 1981, s. 40.

¹¹ T.S. Eliot, *Gerontion...*, dz. cyt., s. 64–65.

in the new year. Us it devours”¹². My sami i to, co uznawaliśmy za swoją własność – w angielskim czasowniku *devour* wybrzmiewa zaimek dzierżawczy *ours* – pada łupem drapieżcy.

Myślą przewodnią wiersza jest upadek języka i niemożność osiągnięcia w nim sensu. Poeta wplata do wypowiedzi podmiotu obce słowa; stosuje neologizmy, jak na przykład słowo *juvescence*. Możliwe jest, że ominięcie jednej sylaby w środku wyrazu było wynikiem pomyłki pisarza. Mimo to wszystkie wydania, także te autoryzowane przez Eliota, zachowują niepełną pisownię, wskazując na wymowny brak powstały wyniku przypadkowego „połknięcia”, opuszczenia, zgubienia dwóch liter w zapisie słowa o łacińskim rodowodzie: *juvencence*.

Nawiązując do Augustyńskiej koncepcji *Verbum infans*, do niedającego się pojąć niemowlęstwa Słowa, poeta pośrednio odsyła nas do obrazu dzieciątka spowitego w pieluszki, w którym to obrazie zawiera się także żałobna wizja ciała owiniętego śmiertelnym całunem: „Słowo w słowie, niezdolne wyrzec słowa,/ Spowite w mrok” („The word within a word, unable to speak a word/ Swaddled with darkness”)¹³. Zdanie to można interpretować jako swoiste zaprzeczenie Janowego świadectwa o światłości, której ciemność nie zdołała pochłonąć (w najbardziej popularnym angielskim przekładzie Pisma, czyli w Biblii Króla Jakuba odnośna fraza brzmi: „and the darkness comprehended it not”). Zatrzymując się na podwójnym obrazie żłóbka i grobu autor *Gerontiona* pomija kluczową dla Ewangelii wizję zmartwychwstania, a przypomnienie Słowa wcielonego i ukrzyżowanego nie prowadzi do wiary w Słowo, które pokonało śmierć. Możemy zatem powiedzieć, że zapowiadany przez poetę kryzys języka wynika z kryzysu chrześcijaństwa i odrzucenia przez kulturę zachodnią pojęcia Logosu.

Mimo iż świat opisany w *Gerontionie* wydaje się pozbawiony nadziei, w późniejszej twórczości Eliota perspektywa ta ulega radykalnej zmianie. Podjęte przez Eliota eksperymenty ukazują bowiem konieczność nawrócenia, którego skutkiem jest także odnowa języka. Na przykład w *Czterech kwartetach* celowi temu służy otwarcie poezji na „nie-ludzkie dźwięki”¹⁴. Doświadczając kryzysu wiary we Wcielone Słowo i w sens, nadany stworzeniu przez Boga, poeta zwraca się ku otaczającej go przyrodzie. Wielokrotnie naśladuje skowyt morza, jęk olinowania statku, bijących dzwonów, czy głosy ptaków. W onomatopei rozpoznajemy jeszcze kunszt artysty, który za pomocą sztuki kreśli dźwiękowe pejzaże, jednak projekt Eliota sięga dalej. Strategię poety trafnie zdiagnozował Michael Edwards, pisząc, że jego celem było wyprowadzenie czytelnika na pustynię, aby tam otworzył się na „głos Wołania” zapowiadający narodziny Słowa¹⁵.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ M. Edwards, *Ku poetyce chrześcijańskiej*, tłum. M. Szuba, Gdańsk, Pelplin 2017, s. 143.

¹⁵ Tamże.

Zamknięcie obrazu

Zamiast tak jak Eliot szukać inspiracji religijnej w Słowie, które przychodzi przed naszymi słowami, a zarazem – jak powiada filozof – „po wielkopańsku wychodzi nam w języku na spotkanie” przez to, że „oddaje się mówieniu”¹⁶, współczesna poezja religijna zwraca się w stronę nie-ludzkiego świata, który w żaden sposób nie poddaje się racjonalizacji i antropomorfizacji. Zamiast uważnie wsłuchiwać się w Słowo lub choćby na zwiastujący Jego nadejście „głos Wołania”, poeta kwestionuje „absolutną źródłowość Logosu, pozbawiając tym samym logos możliwości pretendowania do miana *arche* – pierwszej zasady”¹⁷. W wyniku tej zmiany język poezji ulega procesowi swoistej de-logizacji. Dobrym przykładem tej tendencji są wiersze walijskiego poety, R.S. Thomasa.

W cyklu *Counterpoint* miejsce stwórczego Słowa, „przez które wszystko się stało” zajmuje cisza, przerwana (po angielsku powiemy złamana, *broken*) przez słowo zakazu lub nakazu: „No, in the beginning was silence/ that was broken by the word/ forbidding it to be broken”¹⁸. Choć wiersz ponad wszelką wątpliwość odwołuje się zarówno do Księgi Rodzaju, jak i do Prologu Ewangelii św. Jana, zamiast afirmacji wybrzmiewającej w pierwszych wersach Księgi Rodzaju mamy tu wyraz gwałtownego sprzeciwu. Zamiast słuchać pieśni o stworzeniu, w której natchniony autor spisał radosne *fiat* Boga, od razu przechodzimy do sprzeciwu lub zakazu. Czytelnik bez trudu rozpozna w przytoczonym fragmencie echo Dekalogu, jakby chodziło o sformułowanie przykazania stojącego na straży pierwotnej, nieskalanej słowem ciszy: „Nie będziesz mówił nadaremno”. W polskim przekładzie Joanny Soćko przytoczony fragment kończy fraza: „słowo, które nakazało ciszę”¹⁹.

Jeśli by wiersz Thomasa odczytać jako teologiczny komentarz do początku Janowej Ewangelii, musielibyśmy oddać rację krytykom doszukującym się w twórczości Walijszyka wątków gnostyckich²⁰; dzieło stworzenia wydaje się tu bowiem naznaczone piętnem upadku i z powodu słabości od początku zostało poddane Prawu. Lecz trudność ta zniknie, gdy wątki biblijne potraktujemy jako objaśnienie roli poety w świecie, który nie szanuje ciszy. Wiersz opiera się na paradoksie: słowo zostaje wypowiedziane po to, by zakazać mówienia. Niesie ono nadzieję na uzdrowienie, scalenie ciszy zranionej przez czczą gadanię. Cisza jest pewną wartością przez skojarzenie z posłuszeństwem milczącego Baranka. Zrozumienie poetyckiej frazy zależy w równym stopniu od właściwego rozpoznania biblijnych odniesień, co od umiejętności dostrzeżenia różnicy

¹⁶ J.-L. Marion, *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1996, s. 195.

¹⁷ J. Soćko, *Poezja (meta)fizyczna. Materialność w twórczości R.S. Thomasa*, Warszawa 2017, s. 126.

¹⁸ R.S. Thomas, *Counterpoint*; cyt. za: J. Soćko, dz. cyt., s. 126.

¹⁹ Tamże.

²⁰ O gnostyckich wątkach w twórczości Thomasa pisze między innymi M. Wynn Thomas. Zob. tenże, *R.S. Thomas: Serial Obsessive*, Cardiff 2013, s. 222.

pomiędzy ich teologiczną wykładnią a potocznym znaczeniem słów. Zapisanego małą literą „słowa” nie należy utożsamiać z Logosem. Żadne słowo wypowiedziane w ludzkim języku nie dorównuje Słowu Boga. „Początek”, o którym mówi poeta, ogranicza się do przywołania ciszy poprzedzającej jego wypowiedź, podczas gdy Janowe *arche* oznacza przede wszystkim fundament i zasadę bytu. Twórczość poety przypomina, lecz zarazem różni się od aktu stworzenia. Poeta posługuje się językiem Biblii, ale jego wizja wprowadza alternatywną narrację o początku świata; zgodnie z wskazaną w tytule zasadą kontrapunktu jest jakby niezależnym głosem wpisanym w strukturę biblijnej opowieści.

Poezja Thomasa próbuje odnaleźć furtkę do (rajskiego) ogrodu, w którego dziewiczych przestrzeniach nasza „mowa traci swój dominujący charakter”, a słowo i sens „przestaje być matrycą porządkującą świat”²¹. „Znajdujemy się” – czy też raczej „odnajdujemy się” („we find ourselves in”) – mówi poeta, „na pustyni języka”: każdy z nas na tej a niej innej pustyni języka („in this desert of language”), „gdzie drogowskaz z napisem Bóg wyblakł” („with the sign-post with the word ‘God’/ worn awal”)²². W przyrodzie człowiek szuka śladów żywego języka, bardziej wymownego niż nasze zużyte słowa, by z kolei przywołać wiersz Tomasa Tranströmera: „Natrafiam na ślady sarnich kopytek w śniegu./ Mowa, choć żadnych słów”²³. Oznacza to także potrzebę poszukiwania nowych sposobów mówienia o Bogu poza/przed wszelkimi obrazami i usystematyzowanymi pojęciami, przed ludzkim językiem; dodamy nawet: zanim w kulturze pojawiło się myślenie symboliczne.

Parafrazując myśl Josepha Ratzingera na temat teologii apofatycznej, powiemy, że znany jest nam „wyłącznie Bóg całkowicie inny, Bóg, który jest poza wszelkimi pojęciami i słowami, tak, że również Objawienie uważane jest za ludzkie, nieadekwatne odbicie zawsze niepoznawalnego”²⁴. O takim właśnie całkowicie dla nas niezrozumiałym, choć jednocześnie bardzo po ludzku okrutnym Bogu opowiada wiersz, w którym Thomas przetwarza motywy zaczerpnięte z twórczości Blake’a i Eliota. Nosi on tytuł *Biały tygrys*²⁵. Nie przypadkiem chyba tradycyjny obraz Baranka, który karmi ludzi swoim ciałem i obmywa ich swoją krwią, po raz kolejny zostaje przysłonięty

²¹ T. Sławek, *Ogród przebaczenia*, <http://www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2010/10/06/ogrod-przebaczenia-tekst-wystapienia-prof-tadeusza-slawka-podczas-konferencji-miasto-marchen/>, dostęp: 27.11.2018.

²² R.S. Thomas, *Directions*; cyt. za: J. Soćko, dz. cyt., s. 232.

²³ T. Tranströmer, *7 marca 1979*, tłum. C. Miłosz, „Gazeta Wyborcza”, 7.10.2011, http://wyborcza.pl/1,75410,10429542,Wiersze_Tomasa_Transtromera.html, dostęp: 27.11.2018.

²⁴ J. Ratzinger, *Teologia liturgii...*, dz. cyt., s. 103.

²⁵ R.S. Thomas, *The White Tiger* [w:] tegoż, *Collected Poems 1945–1990*, London 2000, s. 358. Por. tenże, *Biały tygrys* [w:] tegoż, *Biały tygrys. Wiersze z lat 1945–1990*, wyb., tłum., oprac. A. Szuba, Legnica 2001, s. 65.

w poezji obrazem groźnego drapieżcy, który zabija i pożera ofiary²⁶. W przeciwieństwie do Blake'a i Eliota Thomas nie pisze jednak o tygrysie, który uosabiałby bóstwo lub któremu moglibyśmy przypisać jakąś boską cechę (na przykład potęgę, budzącą grozę moc, nieujarzmioną wolę, nieskończoną możliwość). Zamiast uciekać do „owej symbolicznej przejrzystości rzeczywistości”, która pozwala rozpoznać w rzeczach znaki nieskończoności, Walijszczyk skupia się na opisie zamkniętego w klatce tygrysa albinosa, który przykuwa uwagę zwiedzających wyjątkowym kolorem futra. Ten tygrys jest **tylko** tygrysem w niewoli, który pogodził się ze swym losem, lecz popadł w apatię. Znużony natarczywością wpatrujących się w niego gapiów nie widzi ich, nawet gdy patrzy w ich stronę.

Powtórzmy raz jeszcze, co odróżnia poezję Thomasa od wierszy jego poprzedników. Zamiast posługiwać się analogią i korzystać z symbolu walijski poeta poddaje analogię i symbol krytycznej analizie. Opis zwierzęcia dostarcza wprawdzie pretekstu do myślenia o Bogu, którego zwykliśmy wyobrażać sobie jako Absolutne Piękno. Dziki drapieżnik dyszy ciężko, jak Bóg musi dyszeć pod ciężarem własnej wielkości, nie mieszcząc się w klatce naszych pojęć. Uważna lektura przekonuje nas jednak, że przytoczone porównania w istocie nie mówią nic o Bogu, lecz służą refleksji nad naszymi ułomnymi sposobami wypowiedzania się o Bogu. Liczne przerzutnie pozwalają poecie ukazać niepewność wpisaną w każdą wypowiedź sformułowaną w języku. Wers się kończy, doczytujemy frazę i wydaje się nam, że uchwyciliśmy myśl poety. Tymczasem początek kolejnej linijki zmusza nas do zmiany przyjętego wcześniej kierunku i rewizji podjętej interpretacji:

Był piękny urodą Boga;
lodowate oczy
co oglądały przemoc
i godziły się na nią...

It was beautiful as God
must be beautiful: glacial
eyes that had looked on
violence and come to terms
with it...²⁷

²⁶ Temat zaczerpnięty z *Pieśni doświadczenia* wskazuje na to, że Thomas oddala się od biblijnej narracji, w której centrum znajduje się figura baranka. Tytuł wiersza odsyła bezpośrednio do *Tygrysa* Blake'a, w którym poeta opisywał dzieło tajemniczego demiurga – bóstwa niższego rzędu, wykonującego pracę rzemieślnika.

²⁷ R.S. Thomas, *The White Tiger...*, dz. cyt.; tenże, *Biały tygrys...*, dz. cyt.

Początkowe założenie, że tygrys jest tak piękny jak Bóg, natychmiast ulega modyfikacji: „jak Bóg musi być piękny”. Średniówkę wyznacza dwukropek, który sygnalizuje przejście do szczegółu ilustrującego ową specyficzną urodę: zimne jak lód oczy drapieżnika zwrócone w naszą stronę nie wzbudzają w nas grozy, lecz litość, gdy patrzą cierpliwie (choć być może ze stłumionym bólem) na zawinioną przez człowieka przemoc.

Z kolei myśl, że ciało tygrysa jest dla niego zbyt wielkie, trzeba zastąpić rozpoznaniem, że zwierzę wtłoczono w za małą dla niego klatkę. W ten sposób od obserwacji dzikiego kota niezwłocznie przechodzimy do refleksji dotyczącej uwięzienia Boga w naszym skończonym pojmowaniu:

(...) cielsko zbyt wielkie
i majestatyczne jak na klatkę
w której go trzymano (...)

(...) a body too huge
and majestic for the cage in which
it had been put (...) ²⁸.

W tekście angielskim czasownik *put*, w tym wypadku określający umieszczenie tygrysa w klatce, występuje razem z przyimkiem *up*; mogłoby się zatem zmieniać jego znaczenie, albowiem *put up with smth*, podobnie jak wcześniej pojawiające się w wierszu „come to terms with”, powinno się tłumaczyć jako „wytrzymywać coś”, „godzić się”, „znosić cierpliwie jakiejś przeciwności”. Thomas jednak ponownie korzysta z okazji, by za pomocą przerzutni ukazać migotliwość znaczeń w języku, ponieważ przyimek *up* nie jest częścią czasownika złożonego, lecz okazuje się przypisany do dokonanej dopiero w następnym wersie frazy „up/ and down ... it went”, odnoszącej się do ruchu zwierzęcia w potrzasku. Wydaje się wręcz, że niepokój uwięzionego tygrysa udziela się słowom poety, które także nie mogą znaleźć sobie miejsca; również nasze myśli nie mogą zatrzymać się, zmuszone do tego, by podążać bez wytchnienia za tą niemożliwą i nieprowadzącą donikąd próbą ucieczki. Thomas nie przestrzega bowiem granic strofy, najwyraźniej za nic mając etymologiczne znaczenie zapożyczonego przez Anglików włoskiego słowa *stanza*, które pochodzi przecież od łacińskiego określenia miejsca spoczynku lub postoju (*stantem*). Dzięki użyciu przerzutni poeta osiąga jeszcze jeden cel. Tekst przez niego napisany czytamy niemal jednym tchem, co potęguje widoczne w wierszu napięcie i odzwierciedla rozdrażnienie, które objawia się w kompulsywnym ruchu zwierzęcia.

²⁸ Tamże.

(...)

przechadzał się

w cieniu własnej masy
podnosząc za każdym nawrotem
pomięty kwiat pyska
by spojrzeć mi w twarz

niewidzącym wzrokiem. Był
koloru księżycowego światła
na śniegu i tak cichy jak
światło księżycy, lecz oddychał

tak, jak w naszym pojęciu mógłby
oddychać Bóg zamknięty w klatce
człowieczej definicji cierpiący katusze
na myśl o nieskończoności, która nie powróci.

(...)

up
and down in the shadow

of its own bulk it went
lifting, as it turned,
the crumpled flower of its face
to look into my own

face without seeing me. It
was the colour of the moonlight
on snow and as quiet
as moonlight, but breathing

as you can imagine that
God breaths within the confines
of our definition of him, agonizing
over immensities that will not return²⁹.

Innym środkiem dekonstruującym stabilność znaczenia są częste powtórzenia, niestety zgubione w przekładzie Andrzeja Szuby. Dwukrotne użycie wyrazów: *face*, *moonlight* każdorazowo stawia nam przed oczyma słownych dopplegangerów, tak jakby Thomas chciał uzupełnić refleksję Blake'a na temat

²⁹ Tamże.

budzącej zgrozę „symetrii” stworzenia o obserwację niepokojącej symetrii w języku. Tygrys jest zarazem sobowtórem Boga – piękny „jego urodą” – i człowieka: jego „twarz” naprzeciw „twarzy”, a biel kociego futra przypominająca światło księżyca ma sobowtóra w świecie dźwięków: martwą ciszę. Tak bowiem należy rozumieć słowo *quiet*, które zwykle oznacza spokój, lecz w tym wypadku zdaje się implikować naznaczone rezygnacją milczenie. Biała jest również kartka papieru, na której nie zapisano żadnego tekstu. Idąc w ślady Eliota, Thomas uporczywie szuka w poezji możliwości „poza mowę”³⁰, lecz cisza, na którą się otwiera, naznaczona jest niepokojącą ambiwalencją. Z jednej strony można w niej dostrzec zapowiedź potężnej, „twórczej ciszy Chrystusa Słowa”³¹, ku której zdaniem krytyka dążyć miała poezja Eliota; z drugiej zaś strony można jej przypisać określenie „grobowa”.

Podmiot mówiący odnotowuje jedynie ciężkie dyszenie tygrysa, które z jednej strony implikuje życie (oddech jest wszak oznaką życia), z drugiej zaś strony potęguje lęk. O ile wiersz Blake’a płonął żarem (być może był to czartowski ogień, lecz prekursor angielskiego romantyzmu bynajmniej nie wzdragał się przed zstąpieniem w piekielne otchłanie), o tyle Thomas ukazuje piekło lodowej pustyni, na której umiera wszelka namiętność. Wiersz angielskiego preromantyka rozpięty jest na wertykalnej osi łączącej niebo z piekłem. Uważna lektura tekstu Walijczyka uświadamia nam, że fraza *up and down* przekłada się na opis wędrówki zwierzęcia po linii poziomej tam i z powrotem, z prawa na lewo i z lewa na prawo. Co więcej, właśnie dzięki użyciu tej frazy czytelnik uświadamia sobie zmianę, jaka dokonana się w świecie nowoczesnym, czyli przewrócenie Jakubowej drabiny i redukcję całej rzeczywistości do wymiaru horyzontalnego. Wzmianka o „pomiętym kwiecie pyska” (w zasadzie, jak już wskazywałam, powinnyśmy powiedzieć, wbrew tłumaczowi o „pomiętym kwiecie twarzy”) szczególnie wyraziście ukazuje wpisane w ten obraz cierpienie i bezmowną rozpacz zwierzęcia. Ostatecznie poeta przeciwstawia tę niewypowiedzianą i niemieszczącą się w słowach udrękę pysze rozumu. Mówi o krzywdzie, jaką człowiek może wyrządzić Bogu. Niewątpliwie Thomasowi bliski byłby sposób myślenia współczesnego francuskiego filozofa, Jeana-Luca Mariona, który postuluje nawrócenie współczesnej teo-**logii** na respektującą niemożność mówienia o Bogu teo-**logię** w duchu Pseudo-Dionizego Areopagity³². W swoim wczesnym dziele *Bóg bez bycia* Marion przekreśla słowo Bóg na krzyż, wyrażając w ten sposób niemożność nadania Bogu imienia; gest filozofa wskazuje jednak na Wcielenie i Mękę Syna, przez co jego refleksja

³⁰ M. Edwards, *Ku poetyce chrześcijańskiej...*, dz. cyt., s. 127.

³¹ Tamże, s. 135.

³² Z szacunku wobec twórcy traktatu o *Imionach Boga* Marion często nazywa go Dionizym Areopagitą, pomijając pierwszy człon nadanego mu przez krytyków imienia (Pseudo-) ze względu na jego potoczne pejoratywne zabarwienie, jakoby mielibyśmy do czynienia z oszustem lub udawaczem.

pozostaje zakorzeniona w głoszeniu kerygmatu chrześcijańskiego, zgodnie z którym odkupienie dokonuje się w dotkniętym cierpieniem świecie³³.

Biały tygrys kończy się pesymistyczną nutą nostalgii za przestrzenią, do której nie sposób już powrócić. Wymowę wiersza z łatwością pojmie każdy, kto pamięta widok oddzielonych wysokim ogrodzeniem i fosą wybiegów, które w ogrodzie zoologicznym zastępują bezkres stepu. Można byłoby w tym kontekście znów wrócić do kwestii wątków gnostyckich w poezji Thomasa, jeśliby przyjąć, że samo dzieło stworzenia było naznaczone piętnem skończoności, skoro wpisane weń zostało ustalanie granic: pomiędzy światłem i ciemnością, dniem i nocą, niebem i ziemią, wodą i stałym lądem. Wybrane przez poetę słowo *immensity*, pochodzące od łacińskiego *immensitatem*, nie tylko wskazuje w stronę nieskończoności, lecz przede wszystkim odnosi się do tego, co jest **bez**-mierne, a więc do tego, co nie da się zmierzyć, wysondować i ogarnąć. Bardziej zasadna wydaje się jednak interpretacja, zgodnie z którą poeta obarcza człowieka winą za cierpienie i nieuchronną, choć paradoksalnie wciąż jeszcze należąca do przyszłości, śmierć Boga. Nie mówimy oczywiście o śmierci Boga w sensie filozoficznym, jako o wyczerpaniu się idei Absolutu, ani teologicznym, a więc o zbawczej śmierci Chrystusa na krzyżu, która dokonała się w historii, lecz używamy tego pojęcia jako metafory bałwochwalstwa, czyli tworzenia fałszywych bożków, utożsamionego z zabójstwem żywego Boga. Do wszystkich, którzy próbują zamknąć Boga w klatce pojęć, odnieść można słowa proroka: „Opuszcili mnie, źródło wody żywej, by wykuć sobie cysterny, popękane cysterny, które nie mogą zatrzymać wody” (Jr 2, 13). Każdy może bowiem stać się zabójcą Boga z powodu chęci definiowania i wymierzania wszystkiego, co go otacza. „Cysterny” naszych pojęć są nie tylko splekane, lecz przede wszystkim nie dość pojemne, by zmieścić Boga.

Co miałyby jednak znaczyć w tym kontekście niemożność powrotu do pierwotnego bezkresu? Czy należałoby walijskiemu spadkobiercy Eliota postawić zarzut, jaki stawia współczesnej kulturze Joseph Ratzinger, gdy zauważa, że z przesłanek zawartych we współczesnej interpretacji tradycji apofatycznej wynika zaprzeczenie wiary? Teolog pisze:

W konsekwencji ta z pozoru najgłębsza pokora wobec Boga sama z siebie staje się pychą, która nie pozwala Bogu powiedzieć żadnego słowa i nie pozwala Mu, by stał się rzeczywiście obecny w historii. Z jednej strony materię się absolutyzuje, z drugiej jednak twierdzi, że jest ona całkowicie nieprzenikalna dla Boga i że jest tylko materią, pozbawiając ją w ten sposób godności³⁴.

Czy zatem poeta ucisza Boga? Wielu krytyków podsuwa nam interpretację potwierdzającą słuszność takiego oskarżenia. Thomas wydaje się jednak skutecznie bronić, tak jak broni Stwórcy przed grożącym mu ze strony

³³ J.-L. Marion, *Bóg bez bycia...*, dz. cyt., s. 87–155.

³⁴ J. Ratzinger, *Teologia liturgii...*, dz. cyt., s. 103.

ludzi uwięzieniem w klatce pojęć i słów. Walijski poeta nie potrafi wprowadzić dostrzec Boga obecnego w historii, albowiem historia nieodwołalnie stała się domeną człowieka (w tym rozpoznaniu Thomas podąża tropem późnej twórczości Eliota), lecz zwraca się ku kosmosowi:

Nie chodzi o to, że Bóg nie umie mówić;
kto, jeśli nie Bóg,
stworzył języki? (...)
on po prostu
milczy lub mówi czasem,
gdy nie słuchamy
w sposób, który mamy dopiero rozpoznać jako mowę.

It is not that he can't speak;

who created languages
but God? (...)
It is just that
he doesn't, or does so at times
when we are not listening, in
ways we have yet to recognize as speech³⁵.

Ten, „którego zowią Bogiem”, odplaca się poecie, wybawiając go od klątwy obojętności. Czasem „parzy iskrami/ krwi” („scorches with sparks of blood”)³⁶. Innym razem „zamraża/ przeciągiem swojego grobu” („glaciates ... in the draught out of his tomb”)³⁷. Trudno uznać to stwierdzenie nawiązujące do przestrogi skierowanej do Kościoła w Laodycei (Ap 3, 15) za przejaw pychy współczesnego ikonoklasty. Wypada raczej powiedzieć, że kolejny poeta wpisuje się w długą tradycję obrazów zrodzonych „z modlitwy i wewnętrznego rozważania drogi Chrystusa”, które są „utożsamianiem się z Chrystusem, mającym z kolei podstawę w tym, że w Nim Bóg utożsamił się z nami”³⁸. Wiersz *Biały tygrys* nie wypływa bezpośrednio z kontemplacji biblijnych przypowieści. Nawiązuje natomiast do poezji Blake’a i Eliota, lecz nie po to, by szukać doskonalszych sposobów mówienia o Bogu. Pomimo sceptycznego stosunku do języka Thomas traktuje przestrzeń wiersza jak miejsce spotkania twarzy w twarz z Bogiem, którego jednak nie sposób ująć w słowa. Dramat opisany w jego tekście rozgrywa się bowiem w tej samej ciszy, która otula ciepłego, milczącego Baranka z obrazu Zurbarána.

³⁵ R.S. Thomas, *Nuclear*; cyt. za: J. Soćko, dz. cyt., s. 260.

³⁶ Tenże, *The Echoes Return Slow*; cyt. za: J. Soćko, dz. cyt., s. 75.

³⁷ Tamże, s. 75.

³⁸ J. Ratzinger, *Teologia liturgii...*, dz. cyt., s. 106.

Bibliografia

- Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Warszawa 2008.
- Edwards M., *Ku poetyce chrześcijańskiej*, tłum. M. Szuba, Gdańsk, Pelplin 2017.
- Eliot T.S., *Gerontion*, tłum. W. Dulęba [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, tłum. W. Dulęba i in., Warszawa 1989 (wydanie dwujęzyczne).
- Gish N.K., *Time in the Poetry of T.S. Eliot: A Study in Structure and Theme*, London, Basingstoke 1981.
- Marion J.-L., *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1996.
- Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy 125 poetów angielskich z 8 stuleci*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1993.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2007.
- Ratzinger J., *Opera omnia*, t. 9: *Teologia liturgii*, tłum. W. Szymona OP, Lublin 2012.
- Romantic Poetry and Prose*, red. H. Bloom, L. Trilling, Oxford, New York 1973.
- Sławek T., *Ogród przebaczenia*, <http://www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2010/10/06/ogrod-przebaczenia-tekst-wystapienia-prof-tadeusza-slawka-podczas-konferencji-miasto-marzen/>, dostęp: 27.11.2018.
- Soćko J., *Poezja (meta)fizyczna. Materialność w twórczości R.S. Thomasa*, Warszawa 2017.
- Thomas R.S., *Biały tygrys. Wiersze z lat 1945–1990*, wyb., tłum., oprac. A. Szuba, Legnica 2001.
- Thomas R.S., *The Collected Poems 1945–1990*, London 2000.
- Thomas Wynn M., *R.S. Thomas: Serial Obsessive*, Cardiff 2013.
- Tranströmer T., *7 marca 1979*, tłum. C. Miłosz, „Gazeta Wyborcza”, 7.10.2011, http://wyborcza.pl/1,75410,10429542,Wiersze_Tomasa_Transtromera.html, dostęp: 27.11.2018.
- Viladesau R., *The Pathos of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts – the Baroque Era*, New York 2014.