

ihm nähert. Er hat Angst davor, daß sie schön werden und ihn lieben könnte. Er sehnt sich nach einer „Errettung“ aus seiner Scham und den Qualen der unerfüllten Liebe und findet den Ausweg: er treibt seine Frau allmählich in den Selbstmord und fühlt sich „errett“, als das geschieht. Weiß schildert weiter sehr überzeugend die Entwicklung der Neurose seiner Figur, die Anhäufung der Krankheitssymptome wie Schlaflosigkeit, Anfälle einer schwülen Glut, das Gefühl des Würgens und des Rausches, einer „Begierde, nicht mehr allein im Leib, auch in den Händen, in den Augen, alles zitterte in unbegreiflichem Wunsch, verlangte in furchtbarem Hunger nach Lust“ (100). Dieser pathologische Zustand führt zum Wutanfall und zur Ermordung einer Dirne, doch bleibt sein wütendes Geschlecht ungesättigt, bis er selbst von einem Russen ermordet im Augenblick des Todes die letzte Ekstase seines Fleisches empfindet.

In dieser kurzen Geschichte eines Kriegsheimkehrers beschreibt Weiß nicht nur das, wie „sich verkrüppelte Geschlechtigkeit in ohnmächtiges Morden“ verkehrt, wie Joseph Roth einmal schrieb⁶, sondern er dringt meisterhaft in die Tiefen der Seele seiner Titelfigur ein, um zu zeigen, welche gräßlichen Folgen der Krieg bei dem einzelnen hatte, Folgen, bei denen alle tradierten Sprachsymbole und Parolen der Propaganda absurd wurden. Gerade jener psychopathographische Charakter der Erzählung verursacht, daß sie sich von anderen Kriegsdichtungen als „wahres Zeugnis“ vom Krieg abhebt und wie ein Protokoll einer durch den Krieg verursachten psychischen Krankheit auf den Leser wirkt.

⁶ Vgl. dazu das Nachwort zu den Erzählungen von Weiß (wie 3), 356

Aleksandra Kędzierska

**Granice raju.
Poezja Gerarda Manleya Hopkinsa 1876—1879**

Poezja G. M. Hopkinsa (1844 - 1889) wprowadza czytelnika w świat tajemnicy spotkania człowieka z Bogiem, spotkania, które rozpisane na konkretne etapy i relacje, stanowi centralny i najistotniejszy tematycznie zrab jego twórczości. Znajdujemy tam przeżycie bezpośredniej, dostrzegalnej wręcz obecności Boga w otaczającym poetę świecie. Znajdujemy już nie tak porywające spotkanie z Bogiem poprzez służbę człowiekowi, i wreszcie bolesne, nierzadko porażające doświadczenie zupełnego opuszczenia.

Od momentu poetycko — największego i przełomowego spotkania z Chrystusem w *Katastrofie statku „Deutschland“*¹ (1875), taka właśnie chronologia wyznacza kolejno po sobie następujące fazy dojrzałej poezji Hopkinsa, które, wiodąc przez specyficzne na danym etapie kreacje świata przestrzennego, składają się na zapis duchowej ewolucji poety. Ograniczając się jedynie do fragmentów tego zapisu, niniejsze studium stawia sobie za cel opisanie świata zrodzonego z niezwykle silnego poczucia Bożej bliskości, świata, który będziemy rekonstruować w oparciu o analizę przedstawionych w nim elementów i relacji przestrzennych.

Poza wszystkimi „sonetami natury“ jak choćby *Blask Boga* czy *Sokół*, etap radowania się namacalną obecnością Stwórcy i przyporządkowany mu sakramentalny obraz świata reprezentują także utwory pisane w początkach pasterskiej posługi Hopkinsa — *Zguba Eurydyki*, *Oxford Dunsza Szkota*, *Drzewa w Binsey* oraz *Ribblesdale* i *I wazek...* — pochodzące z okresu przygotowań poety do złożenia ślubów wieczystych. I choć okres ten, przypadający głównie na rok 1882, wybiega nieco poza ramę czasową lat 1876-79, określoną dla omawianych tu utworów, nie sposób pominąć tych dwóch przynajmniej wierszy, które łączy zarówno wspólnota tematyki jak i obraz kreowanej rzeczywistości.

Wszystkie te utwory wprowadzają w świat widziany oczami człowieka żywej wiary, gorliwego katolika, który na podobieństwo samego Hopkinsa postrzega go

¹ Tłumaczenie tytułów podaję za S. Barańczakiem, *Gerard Manley Hopkins. Wybór poezji*, Kraków 1981. Z tego też tomu pochodzą cytowane w niniejszej pracy fragmenty utworów Hopkinsa.

nie tylko jako dzieło Boże, ale również jako przejaw złożoności i paradoksalnej natury Sacrum². Podobnie jak w modelu przestrzeni mitycznej³, ten zorientowany na Sacrum i zdecydowanie teocentryczny świat mieści w sobie niebo, ziemię i piekło — płaszczyzny, których hierarchiczne usytuowanie względem siebie wyznacza jego etyczną strukturę, zaś występujące w niej wewnętrzne napięcia odzwierciedlają i obrazują różne aspekty relacji Bóg — człowiek.

Planem relacje te warunkującym, i dlatego dla nich nadrzędnym jest niebo, symbol moralnej doskonałości, sfera wysokości, niezmiennie charakteryzowana przez obecność lub atrybuty Sacrum. Sakralność nieba ewokowana w sposób bezpośredni jest wyróżnikiem świata przedstawionego w takich utworach jak *Blask Boga*, *Gwiazdzista noc* i *Radość w porze żniw*. „Wschodu rumiane rubieże” są siedzibą Sacrum w *Blasku Boga*, gdzie wtopiony w pejzaż budzącego się dnia czuwa Duch Święty. Opis Boga-ptaka (a właściwie „ptako-nieba”), który „piersią świtu” i „skrzydła pierzem” osłania „pisklą-świat”, ilustruje zespolenie twórcy z „krajną świtania”, sugerując, że w jej życiodajnym cieple i pokoju leży moc wyprostowania pokrzywionego grzechem świata. *Gwiazdzista noc* przemienia niebo a to w „szyb, gdzie sypkich diamentów bez liku”, to znów w „podnózek skrzących się skrzatów”. Szybko jednak baśniowość ta ustępuje miejsca realizmowi „jasnych miast” i „kolistych cytadel”. Podkreślając niedostępność i obronny charakter nieba, formacje te zdradzają także jego lustrzaność, która obserwatorowi gwiazdnej tafli pozwala dojrzeć na niej swą własną wizytówkę człowieka mocno wrośniętego w ziemski, materialny świat. Jednakże przy ponownym, a zarazem bardziej dociekliwym spojrzeniu, i co więcej, poza obręb migotliwego muru, patrzący staje się odkrywcą gwiazdnej tajemnicy. Oto „za drobin płonących płotem” widać stodołę, „a za wrotami złote/ Snopy. To jego zagroda (...) / Chrystusa i wszystkich jego świętych” (str. 49).

Przetworzone spojrzeniem wierzącego, niebo przestaje być dalekim nieodgadnionym bezkresem, zmienia się natomiast w bardzo ziemską i zamkniętą konstrukcję. Wyznaczając granice nieskończoności, prosta, wiejska stodoła staje się symbolem wywyższonej, uświęconej ziemi, domu Bożego, w którym Chrystus-żniwiarz pieczołowicie strzeże swoich plonów.

Wewnętrzny pejzaż nieba, jakim jest sam Bóg-zbawiciel, odkrywa także podmiot mówiący w *Radości w porze żniw*. Podpatrując zabawy rozigranych obłoków przeżywa duchowe spotkanie, które przenosi go z niskiego pola wprost

² Terminu „Sacrum” używam w znaczeniu proponowanym przez S. Sawickiego w jego pracy *Sacrum w literaturze*, Lublin 1983, s. 13.

³ Wyczerpującego omówienia modelu dokonała T. Michałowska w pracy pt. *Kochanowskiego poetyka przestrzeni*. Patrz: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, str. 256-341. Patrz także: M. Eliade, *Sacrum — mit — historia*. Wybór esejów. Tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1978, oraz *Traktat o historii religii*. Tłum. J. Wierszuk-Kowalski, Warszawa 1966.

na niebo. „Kroczyć polem”, mówi, „rosną sercem, wznoszę oczy / Aby z rżysk pola jak kłosa zebrać ślady tego, co zbawił nas” (str. 61). Widziane z bliska, wręcz dotykalne „ja” czuje przecież jedrność i jedwabistość chmur — niebo zdumiewa swoim dynamizmem. Nawet obłoki zdają się pokpiwać z tradycyjnie przypisywanej mu stałości, a pełen uwielbienia podmiot mówiący widzi, nowymi oczami, pole, które raz jest, to znów nie jest ziemią.

Przestrzenność więz nieba i ziemi, która jedno czyni przedłużeniem i jak gdyby odbiciem drugiego, pojawia się także w utworze *Sokół*, gdzie łącznikiem między nimi jest „uwięziony” spojrzeniem obserwatora Chrystus-ptak, „wybraniec poranka”. Nie tylko świetlistość czyni Sokoła reprezentantem planu wysokości. Jej wyznacznikiem jest bowiem także perfekcyjność ruchów i władza nad wiatrem. Tak więc schwywanie Boga jest jednocześnie objęciem w posiadanie nieba, które w symbolu zawieszono nad ziemią Sokoła okazuje się nie tylko zdolne do przestrzennych przemieszczeń, ale także drapieżne, i wręcz niebezpieczne. Niebezpieczne dla samego Sacrum — które zniżając lot ujawnia swą człowieczą naturę by zmierzyć się na ziemi ze śmiercią i cierpieniem.

Co więcej, sugerując, że Boga można „oswoić”, a czasem nawet uwięzić, *Sokół* odsłania przed nami jeszcze jeden paradoks boskości: kryjącą się obok pasywności i łagodności Baranka wolę walki i potęgę zniszczenia, moc, która zawsze zawiera się w świecie, choćby nawet zdominowany był on przez sielskość i harmonię piękna.

Stopniowe „pochylenie się” nieba ku ziemi sprawia, że traci ono przywilej bezpośredniej obecności Sacrum, nie tracąc jednakże swej sakralności. Niebiosa zachowują ją nawet wtedy, gdy przestają funkcjonować jako konkretnie wydzielona przestrzeń. Co więcej, nawet w swej najbardziej zminiaturyzowanej i zamkniętej formie — maleńkich niebios („eggs look little low heavens” — *Wiosna*), są one symbolem tajemnicy życia i zmartwychwstania.

Symbolika życia, będąca jeszcze innym przejawem sakralności nieba, zdaje się leżeć u podstaw dynamizmu oraz personifikacji jego wyznaczników, z których najbardziej ruchliwe są chmury, zachowaniem swoim przypominające rozbrykane dzieci. Raz tylko niefrasobliwe i niewinne zabawy obłoków przerywa sztormowa chmura — zapowiedź i przypomnienie Bożego gniewu, znak, na który dokona się transformacja wszystkich innych sił przyrody. Stąd też w *Zgubie Eurydyki* słońce rani jak lancet, mimo iż gdzie indziej przemykając po liściach drzew (*Drzewa w Binsey*) tworzyło wzory odbijających się w wodzie cieni. W czasie burzy wiatr już nie sypie mąką — ale „drapieżnie wilezym śniegiem” („woolfsnow”). Jako „śmiertelnie elektryczny” Boreasz, kierując ławicami gradu i lodowatego szkwału, wreszcie zatapia nieszczęsny okręt. I tylko grom, którego panem jest Chrystus — „lord of thunder” — pozwala odgadnąć, że straszliwa katastrofa zaistniała z Bożego wyroku, niebo zaś tylko posłusznie go wykonało.

Odzwierciedlając charakterystykę wpisanego w nie bóstwa, sakralne niebo ukierunkowane jest na ziemię, a ingerując w ludzki świat, nie tylko objawia rozciągłość swoich i przenikalność innych granic, ale dokonuje nieustannego uświęcania ziemi. Ta zaś dla wtajemniczonych staje się księgą Bożych znaków. Choć piszą ją głównie łąki i pola, kwitnące sady i łagodne doliny, znajdujemy w niej także potęgę gór i niepokój morza, zaś różnorodność tych naturalnych formacji sprawia wrażenie „pstrokatości” („piedness”), jednego z naczelných wyróżników ziemi. Jednakże o wiele bardziej doniosłe znaczenie dla jej jestestwa („thisness”) ma sam Bóg i jego uświęcająca obecność. Czytamy przecież, że „świat jest nasycony świetnym blaskiem Boga”, że „w tysiącu miejsc Chrystus się jarzy / Blaskiem, co ciała prześwieśla i oczy”. Że nieustannie podążając w ślad za człowiekiem, Chrystus, „olbrzymim sercem” (*Latarnia*), czuwa by w porę mogła wyciągnąć się do tonącego pomocna dłoń Boga (*Zguba Eurydyki*). Organicznie zrośnięte z ziemią i wpisane w łańcuch pochyłych wzgórz ramię Zbawiciela czeka, by zostało dostrzeżone, a im niżej dotyka ziemi, tym ściślej wiąże ją ze swym cierpieniem.

Cierpienie ziemi staje się zapowiedzią, a zarazem eksternalizacją Chrystusowej męki, która owocuje cudownym, dokonującym się wciąż na nowo zmartwychwstaniem przyrody. Ten sakralizujący aspekt obrazowania ziemi mocno eksponuje świetlistość Sokola, której odpowiednikiem w ludzkim świecie jest nie tylko lśnienie pługa pokonującego opór ziemi, ale również szkarłat i złoto jej spopielonego żaru — barwy opłaconego męką zwycięstwa.

Jako atrybut niskiej ziemi, cierpienie staje się symbolem wszelkich ran, jakie zadaje jej człowiek. Stworzony po to, by być jej sercem, okiem i mową (*Ribblesdale*), a zatem jako element żywego organizmu ziemi, poprzez swą alienację człowiek narusza sens Bożego świata. Tym samym dokonuje nie tylko fizycznego jej okaleczenia, pozbawia ją również szansy tego prawdziwego zespolenia z Bogiem, jakie mogło mieć miejsce tylko poprzez świadome uwielbienie Stwórcy. Co więcej, ludzkie postępowanie względem ziemi przypomina krzyżowanie Chrystusa, wpisując tak poniekąd trywialny epizod jak powalenie drzew w Binsey w dzieje Męki Pańskiej:

„Gdybyśmy to wiedzieli, co czynimy ziemi
Gdy ją ryjemy i rwiemy,
Rżnąc, rąbiąc zieleni, aby wzrost w niej zamarł!
Albowiem nawet nasz dotyk
Niszczy świat sielski, wrażliwy i wiotki...
Ów świat, tam nawet, gdzie mamy go zamiar poprawić — pot
Krwawy leje
W udrękach agonii.” (str. 65)

Na świecie, który go ukształtował, człowiek, „życia korona i duma” (*Morze i skowronek*) odciska piętno spustoszenia. W dążeniu do samorealizacji odciął

się on od własnych korzeni: „Nagiej ziemi nie czuje dziś obuta noga” (*Blask Boga*), a jego „działa, działania łamią się, by runąć / W ostatni proch, by spłynąć w pierwszy mul człowieczy” (*Morze i skowronek*, str. 55). Tak więc profanacja ziemi staje się zapisem duchowego regresu ludzi, którzy, choć niegdyś zdolni byli do harmonijnego współżycia z przyrodą, niszcząc ten Boży dar, reprezentują znów już tylko kolejne „pokolenia pogan”.

„A mimo to natura jest niewyczerpana” — ten sakralizujący atrybut nieskończoności wpisuje się w obraz ziemi jako zdecydowana dominacja na jej obszarze najprzeróżniejszych form przyrody, wśród których, w tym podporządkowanym człowiekowi świecie, niekiedy tylko można spotkać dom lub miasto — symbole ludzkiej cywilizacji. Przyrodę często cechuje wertykalność, która, choć czasem sygnalizowana górzystością pejzażu (*Penmaen Pool, Radość*), najczęściej jednak ewokowana jest poprzez wielość pojawiających się w nim drzew. Niczym duchowe drogowskazy, pokazują „ku górze”, kierując człowieka ku temu, co najważniejsze. Ocierając się o „nawisłe niebo”, grusza uczy pragnienia, by być blisko Boga (*Wiosna*). „Podłużne fajerwerki topól” w rozgwieżdżoną marcową noc (*Gwiazdzista noc*) zmieniają ziemię w wielki sklep, gdzie wszystko można nabyć płacąc miłosierdziem lub modlitwą. Także i inne drzewa najczęściej pokazywane są wiosną, w pełni słońca, które grą kolorów i cieni jeszcze mocniej podkreśla ich związek z dawno minioną świętością rajy. Wspomnienie o niej malują przeróżne tonacje zieleni (*The May Magnificat*), błękitu (*The May Magnificat, Wiosna, Sokół, Radość w porze żniw*) i brązu (*Blask Boga, Pstre piękno, Inversnaid*) przemieszane ze szkarłatem popiołów (*Sokół*). „lazurem wzgórz” (*Radość*) i bogactwem tak subtelnych odcieni, jakie można spotkać choćby na „grzbietach pstrągów, różem nakrapianych w cętki” (*Pstre piękno*). Ta niezwykła pstrokatość głosi świętość ziemi także i w nocy, gdy w świetle gwiazd widać „szarość trawy”, „srebrzyste topole” a nawet bazie „muśnięte żółtym pyłkiem” (*Gwiazdzista noc*). Ale nawet w tym ziemskim rajy, jakim jest sad wiosną, w rumieniec jabłoni wmieszała się kropla krwi („When drop-of-blood-and-foam-dapple / Bloom lights the orchard apple” — *The May Magnificat*), przypominając, że i tam owoce zależą od cierpienia i że dewastacja przyrody jest formą profanacji samego krzyża.

Metafizykę świata przyrody rozwijają dalej opisy pól i łąk, dominujące w różnorodności topograficznych formacji (morze — *Morze i skowronek*, góry — *Penmaen Pool*, wzgórze — *Radość*, łąki — *The May Magnificat, Drzewa w Binsey, Oxford Dunsza Szkota*, dolina — *In the Valley of Elwy, Ribblesdale*, sad — *Wiosna*, etc.). Obfitość plonów symbolizują tłoczące się snopy, które mimo barbarzyńskiego przepychu — „barbarous in beauty” — wyrastają ku niebu. Niestety, wkomponowany w krajobraz pól jest też inny rodzaj obfitości — podziałów, które niczym przecinki i myślniki w wersie „kawałkują” jedność świata, dzieląc go „na ugór i na ziemię”. W horyzontalności pejzażu, gdzie nie widać nic, co aspirowało-

by do pionowości, człowiek znaczy swoje granice — określenie i potwierdzenie swego przemijania. Aż do czasu, gdy łąka—grób (*Skowronek i morze*) zniweluje tę granicę, którą jest on sam dla siebie, nieprzenikalną za życia granicę ludzkiej cielesności.

W świecie kreślonym w poczuciu bliskości Boga także woda nosi znamiona świętości. Czy to staw Penmaen (*Penmaen Pool*), czy strumyk Inversnaid (*Inversnaid*), zawsze pozwala ona człowiekowi obcować z samą istotą wszechrzeczy i wieczności.⁴ Najwytrwalej, „dźwiękiem zbyt dawnym, by mógł być skończony”, wieczność tę głosi morze loskotem bijących o brzeg fal, a „ton” ten, niczym odległe echo, powtarza się w ryku wód samotnego górskiego potoku. I dopiero, gdy w krajobrazie pojawi się człowiek, odgłosy te — znamiona dynamizmu i żywiołowości natury, przerodzą się w zagrażającą mu potęgę niszczenia, ukazując, jak poprzednio siły nieba, gniewne oblicze Boga.

Wysublimowaniem tej potęgi, zintensyfikowanej bezmiarem wód, jest zajadłość fal, które zatapiają statek Eurydykę (*Zguba Eurydyki*). W lodowatym odmęcie walkę żywiołu z człowiekiem kontynuuje śmierć, ścigająca swe ofiary aż na samo dno morza, które staje się gigantycznym cementarzem, teatrem śmierci i misterium ingerencji Boga w ludzki świat. Tym razem „Pan piorunów” nie uciszył burzy; dokonało się za to wpisanie jego gniewu w niezwykle rzadko przywoływana przestrzeń geograficzną, gdzie konkretne nazwy miast i okolic wyspy Wight podkreślają — zdaniem Hopkinsa — specyficznie narodowy charakter katastrofy — kary dla protestanckiej Anglii za odrzucenie katolicyzmu. Morze okazuje się granicą Bożej łaski, a sztorm, sąd sił natury nad osiągnięciami ludzkiej cywilizacji, jednym zaledwie ciosem rozstrzyga na niekorzyść statku. Ale jest też morze świadkiem i tajemnicą działania Bożego miłosierdzia, które spośród trzystu potrzebujących ratuje tylko jednego człowieka. Tajemnicą, której z jednej strony strzeże nieprzenikalna toń, z drugiej zaś ludzka ograniczoność.

Ukazując człowieka jako element świata przedstawionego, *Zguba Eurydyki* wprowadza jednocześnie motyw domu. Jego funkcję na morzu pełni statek, który gwarantuje mieszkańcom bezpieczeństwo tylko do czasu, potem staje się ich zbiorową trumną. Dom—statek, dom na nietrwałym fundamencie, wiedzie swych marynarzy na wieczne zatracenie, ku ruinie. W ruinę obraca się także inny „dom”, Boży — świątynia, która wydana na łup grabieżcom staje się „przekleństwem naszych czasów”. Desakralizacja nie oszczędza nawet ludzkiej świątyni ducha — „the breathing temple”, która, nie postrzegana już jako skarb, funkcjonuje jedynie jako „kostne domostwo”, „ciała rudera”, szczelna klatka, z której wyzwolić może tylko śmierć.

⁴ D. McChesney, *A Hopkins Explanatory Commentary on the Main Poems*, New York, New York University Press 1968, s. 118.

Wspominając czasem dawne walijskie wędrowki „ja” liryczne powraca myślą do gościnnej doliny Elwry i jej gospody (*In the Valley*), ale poza tym w świecie bliskości Boga panuje swoista bezdomność. Nie znajdujemy bowiem żadnego domu z prawdziwego zdarzenia, domu, w którym tętniłoby życie i który stanowiłby tego życia integralną część. Sporadycznie pojawiają się w wypowiedziach „ja” mówiącego odniesienia do „drzwi”, „okna” lub „pokoju”, które to słowa, występujące najczęściej pojedynczo, składają się na integralny zrab domu — wiadomo o nim jednak tylko tyle, że jest i że ktoś go zamieszkuje. Ważniejsze od zewnętrznej fasady, której szkieletowość sugeruje przejściowy charakter konstrukcji, zdaje się być to prawdziwe wnętrze domu — komora serca rozplamiona światłem wiary (*Świeca we wnętrzu*); światłem przypominającym człowiekowi o tym ostatecznym i wiecznym mieszkaniu, jakie przygotował człowiekowi Bóg.

Formacją większą niż dom jest miasto, zwykle skontrastowane z reprezentującą moce natury wsią. Kontrast ten, obnażający zgiełkowość i zabieganie miasta (*Penmaen Pool*), bądź też jego „płytką płochoc” (*Morze*), rozwija także *Oxford Dunsza Szkota*. Niegdyś szare piękno Oxfordu harmonijnie wpisywało się w okalający miasto pierścień łąk, miało oparcie w swej „siostrze przyrodniej, przyrodzie”. Później zaczęło się mierzenie „sił miejskich i wiejskich”, zakończone bezdusznym wypieraniem sielskiego świata. Jednakże, mimo wdzierania się „nikczemnie ceglanych obrzeży” w świeżość wsi, jest Oxford miastem wyjątkowym. Pomijając już bogato rozbudowany opis i brak anonimowości, wyjątkowość ta zawiera się także w wertykalnym charakterze miasta, sugerującym obecność Sacrum nawet w tak nie-naturalnym miejscu. „Zjeżony wieżami”, „wiejący drzewami od wieży do wieży”, Oxford nabiera wysokości także dzięki ptakom, które wpisują się w pejzaż miasta takimi określeniami jak „wronoszumny” czy „podskowronny”. Nawet kwiaty okolicznych łąk rosną „u stóp” („below”) miasta, niejako w hołdzie dla uświęcającej obecności i myśli Dunsza Szkota, jednego z najgodniejszych jego rezydentów, wspomnienie o którym cofa Oxford w odległy czas przyjaznej koegzystencji człowieka i przyrody.

Oxford jest jednym z nielicznych miejsc wyznaczających w poezji Hopkinsa szczerą przestrzeń geograficzną⁵, jawiącą się jako dowód autobiograficzności „ja”, zapis duchowych wędrowek poety i jego rozmyślań nad kryzysem wiary.

⁵ Przestrzeń geograficznego konkrety wyznaczają dwa walijskie szczyty Cadair i Dyphwys, u podnóża których, w sąsiedztwie rzeki Mawddach, leży Penmaen Pool. Jeszcze innym elementem krajobrazu Walii jest dolina rzeki Elwry. Ale za całą Szkocję starczyć musi leżące gdzieś w Highlands Inversnaid. Anglia to Oxford, Binsey, wtopiona w pejzaż Lancashire Ribblesdale i jej okolice i wreszcie kilka nadmorskich miejscowości związanych z katastrofą „Eurydyki” — Ventnor, Cairsbrook i Appledurecombe. Poza Anglią Hopkins wymienia Atlantyk oraz Francję, Włochy i Grecję — państwa istotne ze względu na swój wkład w rozwój kultury Zachodu i myśli katolickiej.

Niemniej jednak istnienie tego fragmentarycznego zbioru „określoności” wprowadza w przedstawiany świat opozycję między przestrzenią anonimową i nazwaną. Dominująca w nim nieokreśloność nie jest, wbrew tradycyjnie przypisywanym jej znaczeniom, wyznacznikiem strefy zagrożenia. I choć na częściowo oznaczonym obszarze morza (*Zguba Eurydyki*) dochodzi do katastrofy statku, anonimowość jest zwykle synonimem bezpieczeństwa i harmonii. Co więcej, taki właśnie nienazwany świat, świat uniwersalizacji, zdaje się być idealnym wprost kontekstem do spotkania z Tym, którego nikt nigdy nie widział. I tylko tam człowiek może zostać wyniesiony do nieba, co nigdy nie zdarza się w przestrzeni ewokowanej geograficznym konkretem.

Kontrast między określonością i nieokreślonością jest jedną z niewielu opozycji, jakie istnieją w świecie wszechobecności Sacrum. Niwelując właściwie tradycyjny podział między sferą tego co niskie i wysokie, dokonuje ona rozpisania przestrzennej relacji Bóg — człowiek wzdłuż osi blisko — daleko. Zdarza się jednak, że w zależności od duchowego zaangażowania, to samo miejsce może być jednocześnie blisko i daleko od Boga — za przykład niech posłuży opuszczona katolicka świątynia, która dla „ja” lirycznego wciąż jest domem Bożym, dla innych zaś stanowi cel ataków i łatwy łup.

Stajemy się więc świadkami nie tylko nieostrości, lub wręcz relatywizmu pojęć, ale, co za tym idzie, również pozorności granic. Te, które ustanawia człowiek, wciąż ulegają przesunięciom, wciąż bowiem dokonuje się budowanie świata cywilizacji kosztem natury. Granice mają więc charakter przejściowy i żadna z nich nie jest bynajmniej przeszkodą dla Boga, którego może zatrzymać jedynie ludzka niewiara.

Relatywizm granicy ilustruje również morze, które z jednej strony oddziela człowieka od Boga, z drugiej zaś go z nim łączy (wyratowany rozbitek). Tu także wiara staje się najistotniejszym elementem funkcjonowania granicy, tworzywem, którego brak automatycznie czyni ją nieprzenikalną dla Boga, a jednocześnie otwiera ją na działanie wszelkich, przeciwnych Sacrum sił.

Przenikalność jest także cechą wszystkich konstrukcji sztucznych istniejących w przedstawianej rzeczywistości. Każdy z domów, czy to świątynia, czy zwykłe mieszkanie, pada ofiarą jakiejś, choćby niewinnej, ingerencji świata zewnętrznego, a pozorność granic dodatkowo podkreśla fakt, że nawet więzienie, jakim jest klatka ciała, ma charakter przejściowy i otwiera się wraz z momentem wyzwolenia duszy.

Konsekwencją zarówno nieszczelności granic, które dopiero w prawdziwej bliskości Boga nie przepuszczają żadnych mocy zła, jak i istnienia niewielu konstrukcji zamkniętych, jest otwartość, i związana z nią, dominująca w planie ziemi, jasność. Prawdziwie złowroga, śmiertelna ciemność przychodzi raz tylko w osobie „czarnego Boreasza”, boga wicherów. Poza tym ciemność nocy zawsze rozjaśnia jakieś światło: wschodzącego słońca (*Blask Boga*), gwiazd (*Gwiazdzista*

noc, Zguba Eurydyki), lub wędrującego księżycy (*Morze i skowronek*). Na ziemi natomiast mrok łagodzi albo płomyk świecy (*Świeca we wnętrzu*), albo latarnia (*Latarnia na dworze*), torująca komuś drogę wśród ciemności. Dzień zaś — z reguły pogodny i słoneczny — odsłania inne blaski Boga (*Blask Boga, Sokół*), także to światło ziemi, jakie tkwi w beczennych urokach urody i umysłu ludzi (*Latarnia na dworze*), prześwieconych miłością Chrystusa.

Migotliwe i drżące światło, które dynamizmem swym wprawia ziemię w ruch, jest jednym z wielu elementów, które specyficznym dla siebie działaniem ogłaszają swe istnienie:

„Wszelka rzecz tego świata czyni to jedynie:
Wydziela z siebie wewnątrz swe tkwiąc w nim jak w domu;
Trwa sama w sobie — i swe ja rzuci nam do nóg,
Krzyżując po tom powstała: by być tym, co czynię.” (str. 79).

Sens działań w dużej mierze zależy od kierunku ruchu z nim związanego. Ruch ku górze uświęca, nobilituje, otwiera szansę spotkania z Bogiem i wiecznego życia. Mimo wysokiego nacechowania sakralnością nie jest to bynajmniej ruch często spotykany w płaszczyźnie ziemi. Ku górze szybuje piosenka skowronka, ku górze wyciągają się stogi, gałęzie ocierającej się o niebo gruszy, i wysoko, bujnością, strzelają chwasty. Zdecydowanie rzadziej kieruje się ku niebu człowiek. Ludzkie serce raz tylko „porywa” widok Sokola i raz doznaje ono uskrzydlenia w czasie wędrowki z Chrystusem po skoszonym polu.

Choć ruch ku górze jest też ruchem Bożego ratunku dla tonącego — „a lifebelt and God's will / Lend him a lift from the sea swill”⁶, Sacrum wpisuje się nierzadko w ruch umierania, zorientowany ku dołowi. Niebo „opada” nad wiosennym sadem, uprzedzając niejako opadanie Sokola-Chrystusa, który musi kiedyś poddać się sile wiatru i poszybować ku dołowi. Także ciągłe towarzyszenie człowiekowi w jego ziemskiej wędrowce („ściganie oczami, kroczenie śladem”), opisywane ruchem horyzontalnym, skazuje Chrystusa na pewną śmierć. Skazani na nią są również marynarze z Eurydyki, której ostatnią drogę wyznacza ruch ku dołowi na dno morza, by tam, w „wodnej pościeli” znaleźć ostatni odpoczynek.

Dziwnie wplata się ten morski epizod o umieraniu w świat, gdzie wszystko kipi życiem: gdzie pejzaż „staje na głowie”, kamienie i dzwony „śpiewają”, i tylko człowiek zdaje się byćznaczony nieodwracalnością śmierci. Znamienne jest też, że właśnie informacja o skończoności istnienia dociera tak wyraźnie w skądinąd dość nieostrym portrecie człowieka, o którym w świecie bliskości Boga wiadomo właściwie bardzo niewiele. Poniekąd dlatego, że podmiot liryczny, nastawiony na samego siebie i swoje przeżycie, niezwykle rzadko wprowa-

⁶ W. H. Gardner, *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, London 1956, s. 78.

dza w ten, jak gdyby zazdrośnie strzeżony świat, innego człowieka. A jeśli już, jest on zwykle reprezentantem ludzkości i uosobieniem jej losów raczej niż osobą z krwi i kości.

Stąd „pokolenia pogan” — katów natury, poruszających się horyzontalnym ruchem deptania. Stąd ludzie — choć czasem tylko ciała, twarze lub oczy — prześwieceni Bożym światłem. Stąd wreszcie ludzie — zagadki, fascynujący, bo tak bardzo nieznani, jak nocny samotny wędrowiec lub „Jessy or Jack” (*Świeca we wnętrzu*), intrygujący właściciele pustego pokoju. Mimo indywidualizacji wprowadzonej przez posiadanie imienia i nazwiska oraz wybitności zasług, typowość cechuje nawet Dunsza Szkota i Henry Purcella, z których pierwszy ważny jest przede wszystkim jako myśliciel zasłużony dla kultu Maryjnego, drugi zaś jako przykład geniusza — grzesznika.

Wydaje się zatem, że jedynym prawdziwym „bohaterem” tego świata jest sam podmiot liryczny, człowiek, który dzięki swej relacji z Bogiem i wędrowkom po niebie sprawia, że zarówno on sam, jak i jego świat zaczynają istnieć w transcendentnym, metafizycznym wymiarze. On jeden wielbi Boga modlitwą, wytrwale szuka śladów Bożej obecności i pokornym wpatrywaniem się w każdy przejaw świętości zaprasza Stwórcę w swój ludzki świat. Tym samym kreuje prywatny, nie tylko poetycki raj na ziemi, świat, w którym piekło istnieje przede wszystkim dla innych. Niemniej jednak jego istnienie dopełnia sakralnej wizji świata i jego stworzyciela — Boga, który szanując wolną wolę człowieka, i z miłości do niego, zaaprobował piekło⁷.

Świadomość i poczucie Bożej obecności spychają piekło na peryferie postrzeganego świata, determinując jego rolę jako swoistego etycznego marginesu — przestrzeni duchowej zagłady dla tych, którzy dobrowolnie trwają w grzechu niesłusznej wiary. Ludzi takich maluje *Zguba Eurydyki* — jedyny z utworów Hopkinsa z lat 1876-79, nawiązujących do królestwa ciemności — misterium tremendum, którego symbolem jest potępieńczy, trawiący wszystko ogień i brak Bożego przebaczenia.

To wręcz marginalne potraktowanie piekła sprawia wrażenie celowej niedokończoności świata, który i tak każdy będzie musiał dopełnić sam, w sobie tylko właściwy sposób. Na razie wystarczy musi zrodzona w bliskości Boga iluminacja — ostrzeżenie, że zło istnieje, że jest czymś realnym i że wyzwolone w czasie różnych życiowych burz może niepodzielnie zapanować nad człowiekiem, spychając go tam, gdzie nie będzie mieć dostępu nawet Boża miłość.

W poezji Hopkinsa szczątkowa charakterystyka piekła potwierdza raz jeszcze zdecydowanie teocentryczny charakter świata przedstawionego, którego trójdzielna struktura (niebo, ziemia, piekło) zdaje się być wiernym odwzorowa-

⁷ Patrz „piekło” w: Z. Pawlak, *Katolicyzm A — Z*, Poznań 1982, s. 303.

niem układu przestrzennego w modelu mitycznym. Niekiedy tylko chwilom duchowego zjednoczenia Boga i człowieka towarzyszy kondensacja przestrzeni, która, likwidując granicę między niebem a ziemią, łączy je w jeden wspólny świat Sacrum. Świat niezupełnie z „tego świata”. Świat, w którym najważniejszym, a zarazem najbardziej fascynującym wydarzeniem jest wpatrywanie i spotkanie Boga. Świat, w którym dzięki temu jest tak wiele miejsca na piękno i cierpienie, zło zaś zwycięża tylko wówczas, gdy człowiek odwraca się od Miłości.