

STANISŁAW BARAŃCZAK

BÓG, CZŁOWIEK I NATURA U ANGIELSKICH „POETÓW METAFIZYCZNYCH” XVII WIEKU

1

„A warlike, various and tragical age”¹ (wiek wojen, przemian i tragedii): tak określił swoje stulecie Abraham Cowley, jeden z siedemnastowiecznych twórców poezji, którą później dr Johnson określił nie bez uszczypliwości jako „metafizyczną”. Myślę, że dla właściwej oceny i zrozumienia roli, jaką w owej poezji odgrywało pojęcie sacrum i w ogóle problematyka religijna, niezbędne będzie zatrzymanie przez chwilę wzroku na epoce, która wydała Donne’a, Herberta, Crashawa, Marvella, Vaughana i kilkudziesięciu pomniejszych poetów — „metafizyków”. Duchowe i społeczne tło gwałtownych przemian, przez jakie przeszła kultura europejska u schyłku Renesansu, jest dziś co prawda rzeczą na tyle dobrze znaną, że trudno tu będzie ustrzec się komunałów. Mimo to warto chyba zwrócić uwagę na nader szczególny przebieg owych przemian w Anglii. W pierwszej zwłaszcza połowie XVII wieku właśnie Anglia stanowiła teren, na którym doszło do najpotężniejszych wstrząsów, obalających lub przynajmniej nadwątlających cały dotychczasowy, od średniowiecza aż do czasów elżbietańskich budowany system wyobrażeń o świecie.

Był to przede wszystkim okres dramatycznych i dość szybko następujących po sobie przemian politycznych. Ustanowiona u progu stulecia dynastia Stuartów w ciągu kilku dziesięcioleci przeżywa kolejne burzliwe wydarzenia: przejęcie inicjatywy ustawodawczej przez parlament, wybuch wojny domowej, stracenie króla, okres republikańskiego interregnum, protektorat Cromwella, restaurację dość poważnie zmodyfikowanej monarchii, wreszcie „chlubną rewolucję” z lat 1688-1689.

Przemiany polityczne w całym tym okresie ściśle się wiążą z kontrowersjami i walkami religijnymi — wyjątkowo w Anglii skomplikowanymi, bo przecież schematyczny podział na stronnictwa rzymskokatolickie, anglikańskie i purytańskie nie oddaje całego bogactwa i złożoności ścierających się czynników. Trzeba też pamiętać, że — podobnie zresztą jak w Europie kontynentalnej — nie była to wówczas abstrakcyjna szermierka na teologiczne argumenty, lecz ważny element codziennego doświadczenia i obiekt żywego zainteresowania milionów ludzi. Marjorie Cox

¹ Cyt. za: H. Gardner. *Introduction. W: The Metaphysical Poets. Selected and Edited by H. Gardner.* London 1961 s. XXI.

podaje, że blisko połowa książek opublikowanych w Anglii między rokiem 1600 a 1640 zajmowała się tematyką religijną². Już sam ten fakt świadczy, jak bardzo kontrowersje wyznaniowe rozgrzewały ówczesne umysły.

Niepokoje religijne miały z kolei swój pośredni związek z ogólnym zachwianiem się całej światopoglądowej budowli, która przez stulecia wydawała się pewna i niewzruszona. W całej ówczesnej Europie, jak wiemy, dawna kosmologia arystotelesowsko-ptolemejska nadwątlana była coraz bardziej przez rozwój szczegółowych koncepcji naukowych (np. Galileusza), jednakże w XVII wieku nie została jeszcze zastąpiona przez przekonującą nową syntezę: „przed pojawieniem się Newtona mogły współistnieć ze sobą rozmaite dawne i nowe teorie universum i sposoby myślenia o naturze”³. Interesujące odbicie owego pomieszania znajdziemy właśnie u „poetów metafizycznych”, których metaforyka w dalszym ciągu czerpie obficie z zasobu kategorii Ptolemeusza (system sfer z ziemią w środku, hierarchiczny łańcuch bytów z zajmującym miejsce centralne człowiekiem, odpowiedniość mikro- i makrokosmosu itd.), u drugiej zaś strony wykorzystuje nieraz w swoim „kosmicznym” obrazowaniu pojęcia kopernikańskie. Wpływ współistnienia tak krańcowo odmiennych sposobów rozumienia wszechświata sięgał jednak również głębiej. Znajdował swój wyraz w światopoglądowym niepokoju, zwątpieniu, dojmującym poczuciu zawieszenia w próżni; we „wzroście sceptycyzmu, introspekcji, samoświadomości i samokrytycyzmu”⁴, który leży u podstaw europejskiego baroku⁵. W Anglii zderzenie przeciwstawnych obrazów świata było odczuwane zapewne jeszcze dotkliwiej niż na kontynencie: już od początków stulecia zaznaczał się tu niezmiernie silny wpływ „nowej filozofii”, propagującej nowoczesny, empiryczny sposób myślenia. W poezji Donne’a odnaleźć można zupełnie wyraźne ślady znajomości z jednej strony średniowiecznej alchemii i ptolmejskiej astronomii, z drugiej — teorii Kopernika, Galileusza, Vesaliusa i Bacona⁶. Cała zaś „poezja metafizyczna” stoi pod znakiem teleskopu i mikroskopu, owych „dwu nieskończoności” Pascala, o których roli w baroku europejskim pisała u nas niedawno J. Sokołowska⁷: obiektem poetyckiego opisu lub budulcem metafory są tu albo przestrzenie kosmiczne albo najdrobniejsze elementy materialnej rzeczywistości (znamienne tytuły: *Pchła* Donne’a, *Łza*

² *The Background to English Literature: 1603-1660*. W: *From Donne to Marvell*. Ed. B. Ford. Harmondsworth 1960 s. 27. *Pelican Guide to English Literature*. Vol. 3.

³ Tamże s. 18. Tłumaczenie cytatów z literatury przedmiotu, jeśli inaczej nie zaznaczono, pochodzi ode mnie — S. B.

⁴ R. G. Cox. *A Survey of Literature from Donne to Marvell*. W: *From Donne* s. 46.

⁵ Szerzej o wrażliwości barokowej zob. m.in.: O de Mourgues. *The European Background to Baroque Sensibility*. W: *From Donne* s. 89-97; J. Błoński. *Mikołaj Sep Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967; J. Sokołowska. *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971; taż. *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.

⁶ H. J. C. Grierson. *Metaphysical Poetry*. W: *Seventeenth-Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*. Ed. W. R. Keast. New York 1962 s. 4. Szerzej o wpływie „nowej filozofii” na Donne’a zob.: Ch. M. Coffin. *John Donne and the New Philosophy*. London 1958.

⁷ *Dwie nieskończoności* s. 5-29.

Crashawa, *Na kroplę rosy* Marvella, *Konik polny* Lovelace’a). Trzeba zresztą dodać, że sami „poeci metafizyczni” jako szkoła dalecy byli od jednolitości w kwestiach filozoficznych i religijnych: skala postaw rozciągała się tu od epikureizmu (*Oda epikurejska* Johna Halla) i materializmu w duchu Hobbesa (Cowley) aż do neoplatonizmu i hermetyzmu Vaughana; od purytanizmu Marvella aż do katolicyzmu Crashawa, z panteizmem Lorda Herberta i libertynizmem poetów „dworskich” na dokładkę. Ta różnorodność była naturalnym odbiciem różnorodności konkurujących ze sobą światopoglądów, które składały się na niespokojną atmosferę duchową XVII wieku.

2

Na takim właśnie tle zrozumiałe staje się przełomowe znaczenie, jakie dla poezji angielskiej miało pojawienie się Donne’a i jego następców. Zaproponowali oni bowiem taki model poezji, który był w stanie odwzorować ów nowy stan świadomości społecznej i psychiki jednostki, stworzyć poetycki ekwiwalent dezintegracji przenikającej każdą sferę ówczesnego życia. Edytor pierwszej antologii tej poezji, H. J. C. Grierson — ukazała się ona dopiero w r. 1921, po długim okresie zapomnienia i lekceważenia zapoczątkowując (zwłaszcza od momentu ukazania się słynnej recenzji T. S. Eliota⁸) ogromny i trwający do dziś renesans zainteresowania „metafizykami” — pisał we wstępie do niej: „Poezja metafizyczna, w pełnym sensie tego terminu, to poezja [...] inspirowana przez filozoficzną koncepcję wszechświata i rolę wyznaczoną duchowi ludzkiemu w wielkim dramacie egzystencji”⁹. Sam termin, jak już wspomniałem, ukuty został w wiele lat po śmierci wymienionych poetów przez doktora Samuela Johnsona, który z wyżyn swej oświeceniowej trzeźwości traktował „metafizyczność” jako cechę dość podejrzaną¹⁰. W XVII wieku natomiast na oznaczenie głównej *differentia specifica* poezji, o której mowa, używano raczej słowa *wit*, co oznacza dokładnie to samo co „dowcip” w staropolskim sensie, a więc rozum, inteligencję, zmyślność. Pisząc o Marvellu, T. S. Eliot określił *wit* jako „nieustępliwe wyrozumowanie (*tough reasonableness*) pod powierzchnią wiotkiego lirycznego wdzięku”¹¹. Tak rozumiany „nurt dowcipu” (*the line of wit*) obejmować może, według propozycji krytyka z lat trzydziestych, F. R. Leavisa, zarówno „szkołę Donne’a”, w ścisłym sensie metafizyczną, jak i „szkołę Jonsona”, bardziej klasycystyczną i horacjańską¹²: z pierwszej wywodziliby się poeci religijnej medytacji

⁸ *Poeci metafizyczni*. Przeł. M. Żurowski. W: tenże. *Szkice literackie*. Pod red. W. Chwalewika. Warszawa 1963 s. 39-52.

⁹ Grierson, jw. s. 3.

¹⁰ O historii pojęcia zob.: Gardner, jw. s. XIX n.

¹¹ *Andrew Marvell*. W: *Andrew Marvell. A collection of critical essays*. Ed. G. de F. Lord. Englewood Cliffs, N. Y. 1968 s. 19.

¹² *The Line of Wit*. W: tenże. *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*. London 1976 s. 10-36. Tezę tę podtrzymuje J. B. Leishmann (*Donne and Seventeenth-Century Poetry*. W: Tenże.

(Herbert, Crashaw, Vaughan i wielu pomniejszych), z drugiej — poeci skrzydła „dworskiego” (Carew, Suckling, Lovelace i in.), poeci zaś w rodzaju Marvella łączyliby w sobie wpływy obu szkół. W wieku XVII do „poezji metafizycznej” odnieszono również chętnie pojęcie *strong lines*, które dotyczyło raczej płaszczyzny stylu¹³. Wszystkie te trzy określenia ściśle się ze sobą wiążą, odnoszą się jakby do trzech aspektów tego samego zjawiska: „metafizyka” oznacza główny przedmiot zainteresowań, *wit* — podstawową kategorię duchową pozwalającą ogarnąć „wielki dramat egzystencji”, *strong lines* — stylistyczną metodę jego prezentacji.

Zanim przejdziemy do analizy poetyckiej filozofii „metafizyków”, a w jej ramach — problematyki stosunku między Stwórcą a Stworzeniem, zatrzymajmy się jeszcze na moment przy kwestiach stylu i poetyki. Za główne cechy pod tym kątem widzianej poezji Johna Donne’a i jego mniej lub bardziej wiernych uczniów uważa się dziś dążenie do koncentracji, konceptyzm oraz konkretność i wielostronność wyobraźni. Te właśnie cechy już w oczach współczesnych najbardziej różniły „poezję metafizyczną” od poprzedzającej ją liryki elżbietańskiej¹⁴. Wszystkie zaś biorą się w znacznym stopniu z ducha czasu. Koncentracja, zamknięcie wiersza w siatce owych *strong lines*, które powodują, że „wiersz metafizyczny to rozszerzony epigramat”¹⁵, to wyraz dążenia do zamknięcia natłoku sprzecznych cech rzeczywistości w możliwie najbardziej zwartej i przejrzystej formie, tak aby przez kontrast uwidoczniiony być mógł paradoksalny charakter doświadczenia i antytetyczny tok jego prezentacji. Konceptyzm z kolei naturalnie z tego wynika, gdyż właśnie koncept (*conceit*) był środkiem poetyckim opartym na zderzeniu pozornie nieprzystawalnych elementów doświadczenia: „Koncept — definiuje zwięźle Helen Gardner — to porównanie, którego pomysłowość jest bardziej uderzająca, a w każdym razie bardziej bezpośrednio uderzająca, niż jego słusność”¹⁶. Warto w tym miejscu wtrącić małą wyliczankę komparatystyczną. Jeden z dzisiejszych badaczy wywodzi konceptyzm Donne’a i jego uczniów z włoskiego i hiszpańskiego *concettismo* (marinizmu i gongoryzmu), a ściślej — z rozprawy Giordana Bruna *De gli eroici furori*. Bruno, polemizując z petrarkiańską koncepcją natchnienia, ponad *amore* — skierowaną do osoby — stawiał „miłość heroiczną”, obejmującą wszechświat. Ta ostatnia miała być darem, który tak filozofowi jak i poecie umożliwić mógł „dostrzeganie jedności przeciwieństw lub, mówiąc inaczej, tworzenie heterogenicznych analogii. A zatem dla Bruna poezja „metafizyczna” skupiała się zasadniczo na dostrzeganiu i wyrażaniu uniwersalnych odpowiedniości we wszechświecie”¹⁷. Założenie to, rozwinięte

The Monarch of Wit. An analytical and comparative study of the poetry of John Donne. London 1951 s. 9-26).

¹³ Szerzej na ten temat zob.: Gardner, jw. s. XIX n.; także: G. Williamson. *Strong Lines*. „English Studies” 18:1936.

¹⁴ Zob.: R. Tuve. *Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*. Chicago 1947.

¹⁵ Gardner, jw. s. XXII.

¹⁶ Tamże s. XXIII.

¹⁷ J. A. Mazzeo. *A Critique of Some Modern Theories of Metaphysical Poetry*. W: *Seventeenth-Century English Poetry* s. 64.

przez Baltazara Graciána w Hiszpanii i Emmanuele Tesauro we Włoszech, stało się podstawą *concettismo*, który określić by można jako „poetykę odpowiedniości” opartą na „zasadzie uniwersalnej analogii”¹⁸. Ta parentela — z pewnością nie jedyna — siedemnastowiecznej poezji angielskiej jest o tyle istotna, że w jej świetle koncept zawiera w sobie zarówno sprzeczność jak i pokrewieństwo pojęć, zarówno niepodobieństwo jak i analogię; „jego celem jest sprawić, abyśmy, podziwiając pomysłowość (porównania), jednocześnie uznali jego słusność”¹⁹. Jakoż istotnie, każdy, choćby najbardziej wymyślny koncept „poetów metafizycznych” w świetle krytycznej analizy ostaje się jako konstrukcja uderzająco konsekwentna i logiczna, właśnie „słuszna”. Rozpatrzmy przykładowo choćby jeden z najbardziej znanych konceptów Donne’a: zaskakujące porównanie pary rozstających się kochanków do dwu ramion cyrkla. Gdy porównanie to zostaje rozwinięte, okazuje się, że nie ma w nim niczego nielogicznego ani naciąganego:

Dwie dusze jedną są istotą,
Więc w czas rozłąki się nie zmieniają:
Jak wyklepane w drucik złoto,
Nie przerwą się, lecz rozprzestrzeniają.

Są dwie, lecz dwie tak jak ramiona
Cyrkla podwójne; twoja dusza,
Jak igła unieruchomiona,
Jednak wraz z moją się porusza.

I — chociaż w centrum pozostała —
Gdy ramię w koło się obraca,
W ślad za nim się wychyla cała,
Prostuje się, gdy ramię wraca.

Taka bądź, choć nam nie po myśli
To, że odległym błędę koleś:
Stałość twa obieg mój uściśli
I każe skończyć, gdzie zacząłem.
(*Waleta, żalu zabraniająca*)²⁰.

Dotykamy w ten sposób trzeciego charakterystycznego składnika poetyki „metafizycznej”: konkretności i wielostronności materiału wyobraźniowego, jaki staje się budulcem konceptu. Warto zwrócić uwagę na pewien fakt wobec poetyki zewnętrzny, przecież jednak wiele mówiący: wszyscy najwięksi poeci metafizyczni byli ludźmi o zaskakującej wszechstronności zainteresowań, zadziwiającej głębokości

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Gardner, jw. s. XXVI.

²⁰ Tłumaczenie wszystkich cytatów poetyckich pochodzi ode mnie — S. B. Naturalne w procesie przekładu poetyckiego odstępstwa semantyczne nie mają w poszczególnych przypadkach istotnego znaczenia.

wiedzy, wreszcie — *last not least* — zastanawiająco bujnych życiorysach (ułatwiała im to zresztą epoka, w której działali). Można by powiedzieć, że poznawali życie od wszystkich jego stron. Donne był w swoim życiu studentem, dworzaninem, podróżnikiem, sekretarzem Lorda Strażnika Wielkiej Pieczęci, własnoręcznie zrujnował sobie karierę żeniąc się potajemnie z bratanicą żony swojego pracodawcy, przez długie lata żył w niedostatku, aby w końcu przyjąć święcenia kapłańskie i dojść do godności kapelana królewskiego i dziekana Katedry św. Pawła; sporo jak na jedną biografię, a nie wspomnieliśmy o przejściu z katolicyzmu na anglikanizm. Marvell był nauczycielem w domach magnackich, sekretarzem Milтона, zwolennikiem i panegirystą Cromwella, za Restauracji członkiem parlamentu i pamphleciarzem politycznym. Nawet Herbert, zanim wstąpił w stan kapłański, robił przez dłuższy czas karierę dworską i uniwersytecką. Bogactwo nie tylko wiedzy wyuczonej, ale i konkretnego życiowego doświadczenia — oto, co łączy biografie przeważającej większości „poetów metafizycznych”.

Z punktu widzenia badacza literatury ważniejsze jest oczywiście to, że owa konkretność i wielostronność doświadczenia stała się immanentną cechą wierszy. Donne zaskoczył swoich współczesnych, przyzwyczajonych do konwencjonalnych sytuacji lirycznych poezji elżbietańskiej, między innymi właśnie tym, że każdy jego wiersz „dzieje się” w konkretnej sytuacji, osadzonej w określonym czasie i przestrzeni, angażującej żywych, z krwi i kości ludzi²¹. Co więcej, koncept lub koncepty, z jakich składa się utwór, naturalnie z tej sytuacji wyrastają. Jeśli np. *Wschód słońca* wprowadza nas w scenerię sypialni, w której zaspanych kochanków budzi natrętne poranne słońce, z tej wyjściowej sytuacji bierze się nie tylko psychologiczna naturalność zniecierpliwienia, z jakim bohater rozpoczyna swój monolog:

Słońce niesforne, bezmyślny staruchu,
Czemu, natręcie,
Przez kotary i szyby budzisz nas zawzięcie?
Cóż obchodzą kochanków prawa twego ruchu?

— ale również cały szereg składających się na wiersz konceptów, choćby ten:

Myślisz, że jaki gwałt zadają oku
Twoje promienie?
Starczy mi, by je zaćmić, powiek jedno mgnienie,
Lecz nie chcę na tak długo tracić jej widoku [...]

Znamienna dla Donne’a „szczególna mieszanka namiętności i myśli, uczucia i rozumowania”²², zauważalna już na pierwszy rzut oka w jego stylu (słynne incipity, wprowadzające brutalnie odbiorcę w sam środek sytuacji lub będące jakby repliką na odczwanie partnera dialogu, np.: „Na Boga, milcz i odczep się od mej miłości” z

²¹ Por. Gardner, jw.

²² Grierson, jw. s. 5.

Kanonizacji), w jego wersyfikacji i prozodii, w jego odwołaniach do języka potocznego, w jego konstruowaniu sytuacji lirycznych — jest u niego, podobnie jak u jego następców, funkcją konkretności i wielostronności wyobraźni. Ta ostatnia cecha rzuca się szczególnie w oczy, gdy zastanawiamy się nad przyczynami poetyckiej „nośności” poszczególnych konceptów, tworzonych w ramach szkoły „metafizycznej”. Z samej natury konceptu wynika bowiem, że jest on tym bardziej zaskakujący, im różnorodniejsze i bardziej od siebie oddalone sfery doświadczenia kojarzy w obrębie porównania czy metafory. To właśnie miał na myśli Eliot, kiedy w swoim głośnym szkicu z lat dwudziestych podziwiał u „poetów metafizycznych” ich „mechanizm uczuciowy, który mógł wchłaniać najrozmaitsze doświadczenia” i ubolewał nad „dysocjacją wrażliwości”, która począwszy od końca XVII wieku zaczęła coraz bardziej wypierać tę imponującą jednorodność²³. Aby jednak ta ostatnia była możliwa, „poeci metafizyczni” musieli milcząco przyjąć założenie, iż żadna sfera doświadczenia nie jest sama przez się niepoetycka²⁴. Dzięki temu założeniu mogły powstawać koncepty zespalające z sobą sferę np. miłości i polityki:

Każda wiosna to żarów miłosnych przydatek,
Lecz — jak książkę, co nowy nakłada podatek
W czas wojny, zaś po wojnie już go nie umorzy —
Zima nie cofnie tego, co wiosna przysporzy.
(Donne, *Wzrost miłości*)

— lub miłości i geometrii:

Linie miłości, choć odległe,
Gdy zbieżne, w końcu gdzieś się przetną:
Nasze, tak ściśle równoległe,
Nie kończą się, lecz się nie zetkną.
(Marvell, *Definicja miłości*).

Związek z konkretną sferą doświadczenia wyjaśnia swoistą racjonalność nawet takich konceptów, które przy powierzchownym oglądzie mogą się wydawać „ciemnym” i nieumotywowanym symbolem. Jeśli np. Herbert pisze w *Perle*: „[...] Więc nie zaszyte oczy mając, lecz otwarte, / Lecę ku Tobie, Panie” — musimy wiedzieć, że jest to aluzja do obyczaju zaszywania powiek sokołom myśliwskim (aby łatwiej wracały do sokolnika): w czasach Herberta koncept był zaskakujący, ale w pełni zrozumiały. Zasada dopuszczalności wszystkich sfer doświadczenia tłumaczy wreszcie konceptualne ekscesy, które dziś mogłyby uchodzić za objaw „złego smaku”. Wiele ich już u Donne’a, jeszcze więcej u najbardziej barokowego z „poetów metafizycznych” — Crashawa²⁵, który potrafi np., mówiąc o łzach Marii Magda-

²³ Eliot. *Poeci metafizyczni* s. 48.

²⁴ Cox, jw. s. 107.

²⁵ Zob.: R. M. Adams. *Taste and Bad Taste in Metaphysical Poetry: Richard Crashaw and Dylan Thomas*. W: *Seventeenth-Century* s. 264-279.

leny i kropłach krwi Zbawiciela, zderzyć konwencjonalną metaforę (tzy-perły, krew-rubiny) z wyszukany­m konceptem finansowo-lichwiarskim:

Na tej wymianie nikt nie straci:
 Bogatsza będziesz o procenty,
 Gdy Pan twój rubinami spłaci
 Dług, co był w perłach zaciągnięty.
 (Na rany ukrzyżowanego Pana naszego).

3

Dochodzimy w ten sposób do tego centralnego problemu „poezji metafizycznej”, jaką jest współistnienie w niej na równych prawach tematyki świeckiej i religijnej, więcej: przenikanie się wzajemne tych dwu obszarów, jako że nie ma tu między nimi nieprzekraczalnej linii podziału²⁶. Ta koegzystencja jest czymś o tyle uderzającym, że nieraz u jednego poety sposób traktowania jednego i drugiego rejonu tematycznego posuwa się do ekstremów: tak np. Donne w swej liryce miłosnej nie unika daleko idącej zmysłowości (nawet pornografii, jak utrzymywał — moim zdaniem niesłusznie — C.S. Lewis, zastrzegający się zresztą, że rozumie ten termin w sensie czysto opisowym²⁷), w zakresie liryki religijnej dochodzi wręcz do mistyki; bywa zaś, że jeden i ten sam utwór — choćby budząca do dziś spory badaczy *Ekstaza* — da się interpretować jednocześnie jako uwodzicielski erotyk i jako teologiczny traktat²⁸. Zarazem zaś brak jest w zasadzie — poza jednym Herbertem, piszącym wyłącznie liryki religijne — wybitniejszych „poetów metafizycznych,” którzy w swej twórczości nie łączyliby obu tych połąci doświadczenia (nawet Vaughan pozostawił po sobie garść młodzieńczych liryków miłosnych, zresztą słabszych od jego późniejszej poezji religijnej). Jeśli istnieje często między tymi obszarami wyraźna granica o charakterze biograficzno-chronologicznym (wyrzeczenie się w którymś momencie tematyki świeckiej, jak choćby u Donne’a, Crashawa, Vaughana, wiążące się na ogół z konwersją lub przyjęciem święceń kapłańskich), to wyobraźnia i styl pozostają niezienne w obu fazach do tego stopnia, że nie tylko ogólne zasady *wit* i *strong lines*, ale nawet szczegółowe obsesje symboliczne, upodobania metaforyczne, słowa-klucze itd. zostają przeniesione i zastosowane do nowej tematyki²⁹.

²⁶ Obszerniej na ten temat (m. in. o wspólnych motywach poezji świeckiej i religijnej) zob.: J. Wagner. *No more lewd layes. Eine Untersuchung zum Verhältnis zwischen weltlicher und geistlicher Dichtung im 16. und 17. Jahrhundert in England*. Bonn 1973.

²⁷ C. S. Lewis. *Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century*. W: *Seventeenth-Century* s. 102-103. Zob. też polemikę: J. Bennett. *The Love Poetry of John Donne. A Reply to Mr. C. S. Lewis*. Tamże s. 111-131.

²⁸ Por. P. Legouis. *Donne the Craftsman*. Paris 1928 s. 61-69 (teza o „Ekstazie” jako „poem of seduction”); L. L. Martz. *John Donne in Meditation: the „Anniversaries”*. W: *Seventeenth-Century* s. 145.

²⁹ Zasada ta wyraźna jest zwłaszcza u Crashawa. Por.: A. Warren. *Symbolism in Crashaw*. W: A. Warren. *Richard Crashaw: A Study in Baroque Sensibility*. Baton Rouge 1939 s. 176-193.

Istnieją różne teorie, próbujące to zjawisko wyjaśnić. Można się np. spotkać ze zdaniem, że w gruncie rzeczy cały model conceptualnego rozumowania w poezji Donne'a zaczerpnięty został z popularnej w anglikanizmie tradycji kaznodziejskiej zwanej *gusto espagnol*, znamiennej dla okresu Kontrreformacji a wypływającej z tego, co Curtius nazwałby „manieryzmem” tradycji patrystycznej. „Jest to [...] nowe, paradoksalne użycie dla celów miłosnych tzw. *conchetto predicabile*, konceptu kaznodziejskiego. [...] Donne jako poeta, z całą swoją «naturalistyczną» pasją, znajomością rzeczy, obscenicznością nawet, jest *anima naturaliter theologica*”³⁰.

Ten efektowny paradoks ujmuje jednak tylko część właściwej odpowiedzi. Jakkolwiek bowiem jest faktem, że wpływy Kontrreformacji i określonego nurtu tradycji kaznodziejskiej miały decydujące znaczenie dla kształtowania się conceptualnego stylu „poezji metafizycznej”³¹ — trzeba jednocześnie zauważyć, że nie jest to jedynie problem stylu. Styl conceptualny jest tylko zewnętrznym przejawem zasady paradoksu, która rządzi całym światem „poezji metafizycznej”, ogarniając obszar zarówno jego *sacrum*, jak i *profanum*. Pisząc o Donne'ie, R. Ellrodt zauważa, że umysłowość chrześcijańska zakłada jednoczesną afirmację rzeczywistości zarazem odrębnych i nierozdzielnie złączonych³². W tym sensie cała „poezja metafizyczna” jest istotnie reprezentatywna dla umysłowości chrześcijańskiej, niezależnie od tego, czy w danym wierszu poetę interesuje jedność i zarazem obcość wzajemna pary kochanków, dualizm duszy i ciała, miejsce człowieka w świecie natury czy stosunek wyznawcy do Boga.

4

Podstawowym paradoksem, z którego w gruncie rzeczy wywodzą się wszystkie inne, jest w „poezji metafizycznej” problem miejsca człowieka we wszechświecie. Za motto całej tej twórczości mogłyby posłużyć słynne zdania B. Pascala (zanotowane zresztą już w okresie schyłku „poezji metafizycznej” i, oczywiście niezależnie od niej): „Wielkość człowieka jest wielka w tym, że zna on swoją nędzę. Drzewo nie zna swojej nędzy”. I to jeszcze: „Cóż za monstrum jest tedy człowiek? Cóż za osobliwość, co za potwór, co za chaos, co za zbieg sprzeczności, co za dziw! Sędzia wszechrzeczy — bezrozumny robak ziemny; piastun prawdy — zlew niepewności i błędu; chluba i zakała wszechświata”³³.

Wielkość i nędza istoty ludzkiej, człowiek jako „chluba i zakała wszechświata” — te motywy przewijają się przez twórczość „poetów metafizycznych” niemal bezustannie. Jej stałym bohaterem jest człowiek dręczony przez świadomość własnej

³⁰ F. Kermode. *John Donne*. London 1957 s. 12-13.

³¹ Jest to główna teza książki Martza (*The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven 1954).

³² *L'inspiration personnelle et l'esprit au temps chez les poètes métaphysiques anglais. Partie I. Vol. 1*. Paris 1960.

³³ *Myśli*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa 1960 s. 116, 185.

podwójnej natury — zarazem „bydlęcej” i „anielskiej”, a raczej ani w pełni „bydlęcej”, ani w pełni „anielskiej”. Motyw sporu duszy z ciałem — w którym ta sprzeczność często się wyraża — ma oczywiście głęboko zakorzenione tradycje, sięgające jeszcze średniowiecza. Zauważmy jednak, że w ujęciu siedemnastowiecznych Anglików spór ten kończy się z reguły remisem. Widać to wyraźnie w znakomitym *Dialogu Duszy i Ciała* Marvella, gdzie partnerzy sporu oskarżają się nawzajem z równą słusznością o zniewolenie i tyrański ucisk. Starcie musi tu się skończyć wynikiem nierozstrzygniętym, ponieważ człowiek nie jest określany w pełni ani przez wymogi ciała, ani przez wymogi duszy, lecz przez ich chybotliwą i wewnętrznie sprzeczną symbiozę.

Gdyby jednak człowiek był tylko zespoleniem elementów „bydlęcych” i „anielskich”, ogniwem pośrednim łączącym w sobie cechy Stwórcy i Stworzenia — mielibyśmy do czynienia z paradoksem, ale jeszcze nie z dramatem. Dramat zaczyna się — i to jest ten zasadniczy krok naprzód w kierunku nowoczesnej świadomości, uczyniony przez „poetów metafizycznych” — w momencie zdania sobie sprawy z faktu, że człowiek nie przynależy właściwie w pełni ani do świata „bydlęcego”, ani do „anielskiego”. Z jednego i drugiego jest w jednakowej mierze wyobcowany: od świata natury oddziela go samoświadomość, od świata nadprzyrodzonego — śmiertelność ciała i skażenie przez grzech. Człowiek pozostaje w wiecznym zawieszeniu między naturą a Bogiem: jego najróżnorodniejsze próby wdarcia się w oba te azyle stanowią scenariusz dramatu, jaki rozgrywa się na kartach „poezji metafizycznej”.

Spójrzmy najpierw na problem relacji między człowiekiem a światem natury, inaczej mówiąc — na kwestię miejsca, jakie zajmuje człowiek w obrębie Stworzenia. Niezmiernie pouczające będzie tu zestawienie dwu wierszy jednego autora: myślę o *Umartwieniu i Człowieku* George’a Herberta. Można by powiedzieć, że w swoich uogólnieniach na temat człowieka teksty te przeczą sobie nawzajem: pierwszy skupia się na zobrazowaniu nędzy człowieka, drugi na jego wielkości. *Umartwienie*, rozpoczynające się wykrzyknikiem: „Jak wczesnie gnije życie ludzi!”, w duchu niemalże średniowiecznym rozwija w sześciu kolejnych strofach posępny obraz życia ludzkiego, które w każdym ze swych stadiów — od niemowlęctwa po starość — jest właściwie nieświadomym przygotowywaniem się do śmierci. *Człowiek*, na odwrót, prezentuje z pozoru renesansową wizję osoby ludzkiej jako korony Stworzenia:

Dobry mój Boże, słyszę oto,
 Że ten tylko buduje okazałe mury,
 Kto sam zamierza znaleźć w nich mieszkanie.
 A czyż był kiedy, czyż kiedy powstanie
 Dom wspanialszy niż Człowiek? niż ten Człowiek, który
 Wszystko przyćmiewa swą istotą, [...]

Obie te, biegunowo z pozoru różne wizje mają jednak punkt styczny w swoich konkluzjach. Porównajmy:

Wszelako, Panie, ucz nas tak umierać,
By wszystkie umierania były życiem w śmierci.
(*Umartwienie*)

Skoroś więc pobudować raczył
Pałac tak okazały, zamieszkać w nim, Panie,
By i on wreszcie z bliska Cię zobaczył! [...]
(*Człowiek*).

Okazuje się więc, że nędza człowieka może stać się jego wielkością (wtedy, gdy dzięki interwencji boskiej zda on sobie sprawę z własnego ograniczenia), na odwrót zaś, wielkość jest w istocie nędzą (wtedy, gdy „pałac” osoby ludzkiej pozostaje niezamieszkały, opuszczony przez Boga). *Umartwienie* i *Człowiek* nie stanowią wizji przeciwstawnych: są tylko dwiema stronami tej samej wizji. Jej dopełnieniem zaś może być jeszcze inny wiersz Herberta, słynny *Dźwig*:

Gdy Bogu się udało
Stworzyć człowieka, stworzenia koronę,
Czarę dobrodziejstw pełną chwycił śmiało,
Aby złać dary, w świecie rozproszone.
W ludzką duszę i ciało.

Wprzódę więc siła płynie,
Piękno, myśl, rozkosz, cześć i inne dary:
Gdy niemal próżne już było naczynie,
Bóg wstrzymał nagle dłoń, bo na dnie czary
Został spokój jedynie.

„Jeśli”, rzekł Pan, „dołożę
I ten ostatni klejnot — ród człowieczy
Nie mnie czcić będzie, ale dary Boże,
Spokój Wszecrzeczy miast Pana Wszecrzeczy.
Tak szkodę wspólną stworzę.

Choć mu dobra przystoją
Inne — niepokój niezaspokojenia
Niech pcha człowieka ku trudom i znojom;
Jeśli nie dobroć, to ciężar znużenia
Wzniesie go na pierś moją.”

Jest to wiersz w pewnym sensie kluczowy dla całej obecnej w „poezji metafizycznej” problematyki miejsca człowieka w naturze. Herbert wykracza poza wizję renesansową tym, że jako czynnik decydujący o specjalnej i wyróżnionej pozycji człowieka w obrębie wszecrzeczy widzi nie tyle wspaniałość darów, jakimi obdarzył go Stwórca, ile właśnie brak jednego daru zasadniczego: spokoju. *Niepokój niezaspokojenia* nie tylko „pcha człowieka ku trudom i znojom”, ale prędzej czy później „wznosi” go ku Bogu. Na uwagę zasługuje w tym wierszu misterny — a zasygnalizowany właściwie tylko przez tytuł — koncept, polegający na poetyckim wykorzystaniu opozycji przestrzennych. Ziemska krzątanina człowieka związana jest z

wyobrażeniami ruchu horyzontalnego („Niech pcha człowieka ku trudom i znojom”): narastające znużenie staje się jednak ciężarem, który paradoksalnie wznosi człowieka wzwyż, tak jak na bloku linowym (ten dokładnie sens ma angielski tytuł *The Pulley*) uczepione z jednej strony obciążenie pozwala dźwignąć w górę ładunek. Ta symboliczna wartość przestrzeni horyzontalnej i wertykalnej to istotny problem „metafizycznej” poetyki, do którego jeszcze wypadnie wrócić. Zauważmy na razie, że „niepokój niezaspokojenia” wyróżniający człowieka na tle natury znajduje swój obrazowy korelat w horyzontalnym ruchu, i to jak gdyby ruchu pozbawionym regularności i celu. Jeszcze wyraźniej pokazuje to wiersz Vaughana pt. *Człowiek*, pozostający zresztą pod niewątpliwym wpływem *Dźwigu* Herberta³⁴:

Byt rozważając stateczny i stały
 Stworzonek, którym Ziemia udziela gościny,
 Gdzie ptak, jak czujny zegar, odmierza podziały
 Czasu i znaczy pór roku terminy,
 Gdzie pszczoła w ul wieczorem wraca, a w ogrodzie
 Kwiaty, co wraz ze Słońcem wstały,
 Na tej samej się grządce kładą o zachodzie,

Rad byłbym (rzekę), gdybyś raczył, Panie.
 Statecznością tych stworzeń obdarzyć człowieka!
 One zawsze podźwigną, co Bóg włożył na nie,
 Nic postronnego prac ich nie odwleka;
 Ptak nie żnie i nie sieje, a z głodu nie kona,
 Kwiaty nie wiedzą, co ubranie,
 A płatki ich piękniejsze od szat Salomona.

Człowiek od zabaw do zgrzyot się miota,
 Nie ma korzeni, żadne więzi go nie cieszą;
 Ta wiecznie niespokojna i zmienna istota
 Wciąż po tej Ziemi gna konno i pieszo,
 Wie, że ma dom, lecz nie wie, gdzie — bo, utrudzony,
 Tak się oddalił w głąb żywota,
 Że zapomniał, którędy wrócić w dawne strony..

Puka do wszystkich drzwi, nigdy nie powie,
 Dokąd dąży, rozumu mniej mając od głazu,
 Co w głuchą noc pokaże dom w tajemnej mowie,
 Którą otrzymał z Bożego rozkazu;
 Człowiek jest to czółenko, co kierunek zmienia,
 Wędrując tam i sam w osnowie:
 Stwórca ruch mu nakazał, lecz nie dał wytchnienia.

³⁴ Zob.: C. Brooks. *Henry Vaughan: Quietism and Mysticism. W: Essays in Honor of Esmond Linworth Marilla*. Ed. Th. A. Kirby and W. J. Olive. Baton Rouge 1970 s. 9.

„Niespokojność i zmienność” istoty ludzkiej, jej „ruch” pozbawiony nie tylko wytchnienia, ale i celu, zostają w tym wierszu skontrastowane ze „statecznością i stałością” całej reszty Stworzenia: od ptaków i pszczół aż do nieożywionych głązów. Czy oznaczałoby to, że natura góruje nad człowiekiem? Analizując wiersz Vaughana, Cleanth Brooks odpowiada na to pytanie zarazem przecząco i twierdząco: „Podobnie jak Herbert i Marvell, Vaughan kocha naturę i w pewnym sensie tęskni za jej porządkiem i stabilnością, za jej pozbawioną myśli, wątpliwości i udręk pogodą. Ci siedemnastowieczni poeci odnajdywali w naturze dowód Bożej umiejętności stwórczej — jest to szczególnie prawdziwe w wypadku Vaughana — i w spokojniejszych, bardziej harmonijnych momentach natury odczytywali ślady ukrytego poza nią świata boskiego. Przy całym jednak czarze, jaki rozciąga natura nad wymienionymi poetami, nigdy, nawet na chwilę nie noszą się oni z zamiarem rozwiązania swych problemów po prostu przez znalezienie oparcia w naturze lub zagłębienie się w niej. Ten nowoczesno-romantyczny pogląd dał się odczuć dopiero w późniejszym okresie. W gruncie rzeczy dla poety metafizycznego najwyższym komplementem złożonym człowiekowi jest to, że choć jest on związany ze światem natury i tęskni za nim, w istocie jest od niego odgradzony i musi przebywać poza nim, jeśli ma uczynić zadość swej własnej prawdziwej naturze. Jeśli o wyalienowaniu z natury można w pewnym sensie myśleć jako o kłętwie ciążyącej na człowieku, jest to zarazem jego największa pochwała: człowiek nie może być po prostu dobrym, zdrowym i niewinnym zwierzęciem. Jego przeznaczeniem są rzeczy wyższe i odmienny rodzaj życia; człowiek musi dotrzeć ostatecznie do czegoś znacznie wyższego niż świat natury — jeśli nie, musi upaść znacznie niżej od niego”³⁵.

Problem stosunku człowieka do natury doczekał się najszerzego rozwinięcia w liryce Marvella, który do dwu wielkich źródeł inspiracji „poezji metafizycznej” — miłości zmysłowej i miłości Boga — dołączył na równych prawach miłość do natury³⁶. I u niego jednak sprawa ta nie wygląda prosto i jednoznacznie. Sławny *Ogród* jest z pozoru poematem sławiącym naturę, na której łonie człowiek może swobodnie snuć swoje „w zielonym cieniu dumanie zielone”. Jednakże przy bliższym wejrzeniu okazuje się, że, po pierwsze, chodzi tu raczej o naturę uporządkowaną ręką człowieka („Jak zręcznie uwił ogrodnik dorzeczny / Z ziela i kwiatów ten zegar słoneczny”), po drugie, ogród jest tylko bladym odbiciem raj utraconego, namiastką, którą człowiek wybiera w przekonaniu, iż „Skoro siedziba tak czysta i słodka / Przepadła — nic nas lepszego nie spotka”. Być może Summers idzie w swej interpretacji za daleko, kiedy przywiązuje szczególną wagę do postaci kosiarza występującej w lirycznych sielankach Marvella (miałby on być „naturalnym symbolem śmierci” i zarazem „symbolizować alienację człowieka od natury”³⁷), nie sposób jednak nie zgodzić się z poglądem, że przy całej swej zmysłowej miłości do natury

³⁵ Tamże.

³⁶ P. Legouis. *Andrew Marvell: Poet, Puritan, Patriot*. Ed. 2. Oxford 1968 s. 27.

³⁷ *Marvell's „Nature”*. W: *Andrew Marvell. A Collection* s. 47.

bohater Marvella jest od niej zdecydowanie odgradzony. „Od czasu swego wyobcowania, które nastąpiło w momencie wygnania z Raju, człowiek może żyć w naturze jedynie albo jako jej obserwator, albo jako niszczyciel; a ponieważ częściowo do natury przynależy, jest, jeśli w ogóle podejmuje działanie, również niszczycielem samego siebie. [...] Lecz człowiek niszczy to, co naturalne i umiera nie tylko dlatego, że jest podrzędny względem zielonego świata, lecz i z tej przyczyny, że, zawieszony pomiędzy pierwiastkiem naturalnym i boskim, jest ponad ów świat wyższy”³⁸. Wyższość człowieka nad światem wegetatywnym tkwi nie tylko w posiadaniu duszy, ale także w możliwości zdania sobie sprawy z własnej alienacji. Natura jedynie wegetuje, człowiek zaś może wybierać między życiem kontemplacyjnym a aktywnym: te dwa sposoby egzystencji rywalizują ze sobą w poezji Marvella, w ścisłym połączeniu z tematami natury i czasu³⁹.

Warto w tym momencie wtrącić nawiasem, że właśnie poetyckie ujęcie stosunku do natury może służyć jako odzwierciedlenie w poetyce szczegółowych różnic wyznaniowych, dzielących „poetów metafizycznych”. Jeśli porównać purytańskiego Marvella i rzymskokatolickiego Crashawa, widać wyraźnie, iż ich konceptyzm różni się zasadniczo właśnie w kwestii wierności wobec porządku natury. Zestawmy ze sobą dwa wiersze na podobny, jeśli nie identyczny temat: *Oczy i łzy* Marvella oraz *Łzę* Crashawa. Marvell postępuje tak, jak gdyby najpierw przyjrzał się pewnym zjawiskom naturalnym, wiążącym się z tytułowym tematem, i po prostu wydobyl z nich pewne realnie istniejące paradoksy. Oczy są narzędziem zarówno płaczu, jak i wzroku; płacz mąci nam spojrzenie, ale zarazem przemywa oczy; śmiech łatwo przechodzi w łzy; człowiek różni się od zwierząt umiejętnością płaczu, itd.: wszystkie te paradoksy istnieją w samej naturze, wartość poetycką uzyskują przez wzajemne skonfrontowanie i utworzenie z nich pewnej myślowej konstrukcji. Zupełnie inaczej Crashaw, który w swoich konceptualnych wariacjach na temat łzy rozpoczyna od razu od oksymoronów i hiperbol („wilgotna iskra”, „ulany z wody diament”, „To nie łza pod powieką wzbiera, / Lecz gwiazda, która z firmamentu spadnie”), uderzających przede wszystkim sprzecznością z porządkiem natury. Nie jest to sprawa przypadku czy różnicy indywidualnych preferencji. Pisząc o symbolizmie Crashawa, A. Warren zauważa, iż „oksymoron, paradoks i hiperbola to figury niezbędne dla artykulacji wiary katolickiej. Concetti Crashawa, dzięki swej niewierności wobec natury, składają hołd światu nadnaturalnemu; jego barokowa wyobraźnia, angażując zmysły, daje świadectwo światu, który je przerasta”⁴⁰.

Pomijając jednak te indywidualne różnice, stwierdzić można, że „poezja metafizyczna” wzięta jako całość traktuje naturę zasadniczo jako obraz Raju Utraconego, do którego człowiek, skażony przez grzech pierworodny i obarczony obowiązkiem „ruchu bez wytchnienia”, nie ma już wstępu. W tej sytuacji pozostaje mu tylko

³⁸ Tamże s. 48, 49.

³⁹ Tamże s. 49.

⁴⁰ Warren, jw. s. 192.

poszukiwać pocieszenia w samoświadomości własnej alienacji. Prawda, że jest jeszcze jedno wyjście: regresywny ruch wyobraźni w kierunku dzieciństwa, poprzednich form bytu lub wręcz niebytu. W czystej postaci odnajdujemy tę tendencję w sławnym *Odwrocie* Vaughana, gdzie typowa dla „poetów metafizycznych” konkretność wyobraźni każe przełożyć abstrakcyjny problem regresu na dosłowny ruch przestrzenny:

Szczęśliwe dni, gdy jako dziecko
 W anielsko jasnym żyłem świecie:
 Zanin pojąłem, że świat służy
 Tylko powtórnej mej podróży,
 Gdy duszę jeszcze wypełniała
 Myśl prosta i niebiańsko biała [...]

 O, jakże w tę krainę boga
 Chcę wrócić, kroczyć dawną drogą! [...]

 Lecz dusza moja, ze zwlekania
 Pijana, chwieje się i ślania.
 Wolą zazwyczaj ludzkie dusze
 Iść naprzód; ja zaś wspak wyruszę
 I gdy mój proch się znajdzie w urnie,
 W tym kształcie zjawię się powtórnie.

Jeszcze dalej idzie Thomas Traherne, który nie tylko w dzieciństwie, ale wręcz w poprzedzającym narodziny niebycie szuka upragnionej harmonii ze światem natury. Vaughan i Traherne to jednak późna faza „poezji metafizycznej”, pozostająca pod silnym wpływem neoplatonizmu i (w filozoficznym, nie artystycznym sensie) schyłkowa. Dla Donne’a, Herberta, Crashawa, Marvella, zresztą i dla Vaughana znamienny jest inny kierunek poszukiwań. Kierunek w sensie dosłownym, gdyż bezcelowość horyzontalnego dążenia naprzód, „ku trudom i znojom”, oraz iluzoryczność regresywnego — również horyzontalnego — powrotu do stanu rajskiej harmonii każe myśleć o innym kierunku ruchu: wertykalnym. W poezji wszystkich czasów kierunek ów symbolizuje dążność człowieka do zjednoczenia z Bogiem.

5

Ten właśnie problem jest w „poezji metafizycznej” symetrycznym dopełnieniem omawianego przed chwilą zagadnienia stosunku człowieka do natury. Jest jednak nierównie ważniejszy. Człowiek „poetów metafizycznych”, „zawieszony między naturą a Bogiem”, częściej i wytrwalej dąży w stronę Boga: z tego dążenia bierze się większość jego nadziei, pragnień, rozterek i przyływów rozpaczki, stanów ekstazy i mistycznych wzlotów. Mówiłem jakiś czas przedtem, że w poezji tej brak zasadniczej i nieprzekraczalnej granicy między tematyką świecką i religijną: dotyczyło to jednak poetyckiej techniki, w obu wypadkach analogicznej. Jeśli chodzi natomiast o poczucie ważności tych dwu obszarów, sprawa wygląda nieco inaczej: nawet tak

silnie związany z ziemskim światem poeta jak Marvell potrafi (w wierszu *Korona*) dramatycznie potępić swoją świecką twórczość, jako „wieniec doczesnej chwały”, niegodny aby przyozdobić czoło Zbawiciela. Tacy zaś poeci jak Herbert, Vaughan w swoim dojrzałym okresie, Traherne, nie mówiąc o pomniejszych w rodzaju Southwella czy Quarlesa, koncentrują się wyłącznie na tematyce religijnej, odnajdując w niej niewyczerpane źródło inspiracji.

Kondensacja, konceptyzm i konkretność wyobraźni powodują, że problem stosunku człowieka i Boga zostaje w tej poezji przełożony na język zmysłowych wyobrażeń — niejednokrotnie szokujących w swej dramatycznej sile — a jednocześnie nie traci nic z całej swojej myślowej złożoności. Spójrzmy na wiersz Herberta, opatrzony w oryginale wieloznacznym tytułem *The Temper* (*Równowaga* wydaje się najbliższym odpowiednikiem):

Jakżeby, Panie, stawił Cię! Z jakim zapałem
 Żłobiłbym w stali rymy ku Twej chwale,
 Gdyby to, czego z rzadka doświadczałem,
 Dusza czuć mogła stale!

Choć niebios mam nad sobą czterdzieści lub więcej,
 Czasem nad wszystkie wzrokiem się zakradnę,
 Czasem na próżno wznoszę ku nim ręce,
 Czasem do piekieł spadnę.

Nie dręcz mnie, nie rozciągaj na ten obszar cały;
 Przestrzeń tak wielka Tobie tylko służy:
 Wszak na Twój namiot i świat jest za mały,
 Na mnie — i grób za duży.

Na cóż Ci pojedynek z człowiekiem? Czy po to
 Od nieb do piekieł chcesz pyłek rozciągnąć?
 Ty, wielki, mierzysz się z ludzką lichotą?
 Ja mam Twój wzrost osiągnąć?

O, skoro mnie już Twoje sklepicie zamyka,
 Niechaj w tym gnieździe duszę swą ogrzeje:
 Tobie lżej wtedy będzie o grzesznika,
 Mnie — o lęk i nadzieję.

Lecz czyń wedle swej woli; ja uznać ją muszę:
 Rozciągaj, zgniataj mnie — Twój jestem cały:
 Wiem, że tak tylko stroisz moją duszę,
 By struny czyściej brzmiały.

Czy we mnie wlot anielski, czy garść prochu szara,
 Na wszystkim dłonie Twoje się położą:
 Moc Twa i miłość, miłość ma i wiara
 Jeden świat wszędzie tworzą.

Już w tym krótkim utworze przebiegamy przez całą gamę duchowych postaw człowieka wobec Boga: od początkowego buntu, jak gdyby poczucia zaniedbania przez Najwyższego, poprzez zdanie sobie sprawy z dysproporcji Stwórcy i stworzenia, aż do końcowego poddania się woli Bożej i rozpoznania miłości jako siły wspólnej Bogu i człowiekowi. Warto jednak zwrócić uwagę na to, jak te abstrakcyjne kategorie znajdują swój wyraz w pojęciach zmysłowych, przede wszystkim w kategoriach przestrzennych. Dysproporcja człowieka względem Boga ukazana zostaje jako nieskończona różnica przestrzennej wielkości (genialne w swej skrótości koncepty: „Wszak na Twój namiot i świat jest za mały, / Na mnie — i grób za duży”; „Od nieb do piekieł chcesz pyłek rozciągnąć”): kolejno rozwijające się koncepty w przemożnie logiczny sposób udowadniają jednak, że będąca wynikiem tej różnicy przemoc, z jaką Bóg „rozciąga” człowieka do swoich wymiarów lub „zgniata” go poczuciem opuszczenia, jest właśnie paradoksalnym wyrazem Bożej miłości (Bóg bowiem postępuje z człowiekiem jak z instrumentem, którego struny naciąga się lub poluźnia, aby „czyścić brzmiały”).

Wertykalny układ przestrzenny, w którym dusza ludzka wznosi się ku Bogu, należy jak wspomniałem — do zasobu *loci communes* liryki religijnej wszystkich epok i języków. Warto jednakże zauważyć, do jak różnych celów wykorzystuje ten topos „poezja metafizyczna” i jak bardzo jest on przez nią, żeby się tak wyrazić, brany na serio, tj. rozumiany metaforycznie, ale zarazem z ogromną konkretnością i dosłownością. Kilka przykładów z Herberta: wznoszenie się ku Bogu zostaje u niego zmetaforyzowane jako lot, w którym Bóg wspiera skrzydła człowieka swoim skrzydłem (*Skrzydła wielkanocne*), jako wspinanie się po sznurze jedwabnym, który spuszczonej został z nieba, aby człowiek mógł wydostać się z labiryntu (*Perła — znamienne przeciwstawienie ruchu wertykalnego i horyzontalnego*), czy wreszcie, w paradoksalnie odwrócony sposób, jako „sonda wiary, co z ziemi w głębie niebios spada” (*Modlitwa I*). Podobnie u Vaughana wertykalne kategorie przestrzenne rządzą niepodzielnie takimi wierszami jak *Deszcz, Czuwanie o poranku czy Odeszli wszyscy do jasnego świata...*, ze znamionym zakończeniem:

Albo mgłę rozprosz, co lotną powłoką
Przed mą lunetą wciąż się przędzie,
Albo mnie wynieś na górę wysoką,
Gdzie szkieł nie trzeba mi będzie.

„Mgła”, występująca w tym wierszu, wskazuje na pewien istotny kontekst metaforyczny, wiążący się z większością konceptów opartych na modelu wznoszenia się ku niebu. Oto między ziemią a niebem istnieją przegrody i przesłony, symbolizowane właśnie przez „mgłę” lub (w *Czuwaniu o poranku*) „chmury”, a utrudniające bezpośredni kontakt z Bogiem. Z drugiej strony, zaczerpnięty z obserwacji natury fakt, że niebo jak gdyby odtrąca wznoszące się ku niemu opary (gdyż skrapla je i strąca z powrotem na ziemię w postaci deszczu czy rosy), pozwala zasugerować, że niejednokrotnie samo niebo odtrąca ludzkie modły. Na tym motywie opiera się koncept *Deszczu* Vaughana:

Ach, znam to dobrze: nieraz, schorzały od grzechu,
 Nękałem niebo gnuśnym tchem, co nie był zdolny
 Wniknąć w nie: tylko miłość ma tam przystęp wolny,
 Jej wzlot otwiera bramy,
 O które rozbijamy
 Wszystko inne: kadzidel dym i mgłę wydechu.

Dominująca w „metafizycznych” wierszach tragiczność bierze się właśnie z faktu, że sytuacja dojmującego poczucia braku kontaktu z Bogiem czy wręcz odtrącenia przezeń zdecydowanie tu dominuje nad sytuacją porozumienia i bliskości. Człowiek nie może się w pełni utożsamić ze światem nadprzyrodzonym, tak jak nie mógł się utożsamić ze światem natury: nie jest to całkowicie osiągalne nawet w stanach mistycznych objawień (por. *Świat* Vaughana ze słynnym początkiem: „Onegdaj w nocy Wieczność oczy me ujrzały / Jak wielki Pierścień światła, bezkresny i biały” i przestrogą w zakończeniu: „«Pierścień ten Oblubieniec zastrzegł jasnolicy / Dla swej Oblubienicy»”). Można by powiedzieć, raz jeszcze odwołując się do kategorii pascalskich, że Bóg „poetów metafizycznych” jest „Bogiem ukrytym”, który jedynie poprzez Inkarnację dopuszcza człowieka do styczności z sobą. Jeśli zaś człowiek usiłuje wznieść się ku Bogu bezpośrednio, jego nadzieje w przeważającej większości wypadków nie zostają spełnione. Gdy spojrzeć na przykład na lirykę religijną Donne’a, uderza fakt, że poza jednym *Hymnem do Boga, mego Boga, w czas choroby* we wszystkich wierszach, których adresatem jest Bóg Ojciec, dominuje tonacja niezaspokojenia, konkretyzująca się w rozległej panoramie duchowych postaw: od buntu przeciw niezrozumiałości Bożych wyroków (*Sonet święty IX*) do krańcowej skruchy za popełnione grzechy (*Hymn do Boga Ojca*), od pokornej prośby (*Sonet święty VII*) do szokującego w swym dramatycznym napięciu żądania:

Zmiażdż moje serce, Boże, jak zmurszałą ścianę,
 Którąś tchem, blaskiem dotąd muskał potajemnie,
 Naprawiał; niech mnie Twoja moc zlanie i zemie,
 Spali, odnowi; zwał mnie z nóg — dopiero wstanę.
 Jam jest miasto zdobyte, innemu poddane,
 Trudzę się, by Twą odsiecz wpuścić, lecz daremnie,
 Rozum, co miał mnie bronić, Twój namiestnik we mnie,
 Wzięty w niewolę, zdradza miasto pokonane.
 Tak, kocham Cię, chcę Twojej miłości, lecz jeszcze
 Ciągłe Twój nieprzyjaciel jest mym oblubieńcem;
 Rozwiędź mnie zatem, rozwiąż, rozerwij nareszcie
 Ten węzeł, weź mnie w siebie, uwięź; swoim jeńcem
 Gdy mnie uczynisz, wolność dopiero posiędę,
 I tylko gdy mnie weźmiesz gwałtem, czysty będę.

(*Sonet święty XIV*).

Podobnie u Herberta, gdzie zróżnicowaniu napięcia emocjonalnego odpowiada dodatkowo ogromna wynalazczość wersyfikacyjna i prozodyczna⁴¹. Skala postaw

⁴¹ M. Bottrall (*Herbert's Craftsmanship*. W: *Seventeenth-Century* s. 243) podaje, że na 169 wierszy

sięga tu znowu od buntu przeciw odczuwanej jako tyrania opiece Wszechmogącego (pisane wierszem nieregularnym *Jarzmo* ze swym niespodziewanym zakończeniem:

Lecz gdym tak szalał i w dzikim impecie
Rzucił wyzwanie,
Czyjś głos przemówił do mnie: „Dziecię!”
I wyszeptalem: „Panie”.)

— poprzez beznadziejne poczucie osamotnienia i braku kontaktu z Bogiem (*Odrzucenie*, z nierymowanym, dysonansowo brzmiącym wersem na końcu każdej strofy, z wyjątkiem strofy ostatniej, gdzie żarliwość suplikacji i obudzona przez nią nadzieja znajduje odpowiednik w rymowym współbrzmieniu), aż do pogodzenia się z paradoksalnością stosunku Stwórcy do człowieka (*Gorzka słodycz*) oraz do zrozumienia istoty Jego wszechogarniającej miłości:

Miłość drzwi mi otwarła; lecz dusza nieśmiała
Cofa się, pełna winy.
Więc Miłość bystrooka, gdy tylko ujrzała,
Że zwlekam bez przyczyny,
Podchodzi do mnie bliżej i pyta grzesznego,
Czy mi brakuje czego.

„Cnót takich, bym był godzien przestąpić Twe progi.”
„Przestąpisz”, odpowiada.
„Ja, nieczuły, niewdzięczny? Na przepych Twój błogi
Patrzeć mi nie wypada.”
Miłość na to z uśmiechem argument wytoczy:
„Wszak wiesz, kto stworzył oczy?”

„Ty; ale ja zmaciłem czystość ich widzenia
Grzechów haniebnych kurzem.”
„Czyż nie wiesz, kto był sprawcą i tego zmacenia?”
„O, niech Ci więc usłużę.”
„Oto czeka posiłek”, rzekła, „siądź za stołem.”
Siadłszy więc, jeść począłem.

(*Miłość III*).

Skoro mowa o Herbercie, trzeba w tym miejscu dodać, że u poety tego ze szczególną siłą wyraziło się przekonanie — wspólne zresztą wszystkim wybitniejszym „poetom metafizycznym” — iż poszukiwanie obecności Boga w świecie powinno wyrazić się nie tylko w sytuacji lirycznej, ale i w całej strukturze wiersza. Mam tu na myśli pogląd, iż wiersz jest rodzajem hieroglify, który jako całość — również poprzez taki a nie inny sposób uporządkowania zewnętrznej formy znaku

składających się na tom Herberta *The Temple*, 116 opartych jest na modelu stroficznym, który poza nimi ani razu się nie powtarza.

— odsyła odbiorcę do pewnych ukrytych, ale dających się odcyfrować sensów⁴². Toteż rola, jaką uzyskuje w tej poezji koncept i metafora, strofika i wersyfikacja, prozodia, nawet typografia (wiersze Herberta *Oltaż*, lub *Skrzydła wielkanocne*, naśladowujące swoim układem graficznym kształt ołtarza lub ruch składanych i rozkładanych skrzydeł), nie sprowadza się tylko do wewnętrznych problemów poetyki i stylu, lecz ma swoje odniesienie również do poetyckiej antropologii i teologii.

Wracając do problemu „ukrytego Boga” w „poezji metafizycznej”, powiedzmy na zakończenie, że im bardziej dojmująca staje się w tej liryce niedostępność Boga Ojca, tym większej konkretyzacji i uobecnienia podlega postać Chrystusa — Tego, Który stanowi z jednej strony obraz wielkości i zarazem nędzy ludzkiej, z drugiej — obraz nieskończonego miłosierdzia Bożego. Zgodnie z podkreślaną tu już wielokrotnie zasadą konkretności wyobrażeń, współtworzących wiersz „metafizyczny”, postać Chrystusa — obecna jako obiekt opisu (*Dziecię płonące* Southwella, *Sonet święty XIII* Donne’a, *Męczarnia* Herberta, *Na rany ukrzyżowanego Pana naszego* Crashawa itp.), bądź nawet w charakterze partnera dialogu (*Dialog* Herberta) — ukazana tu zostaje przede wszystkim od tej swojej najbardziej ludzkiej strony, jaką stanowi fizyczne doznanie męki:

W izach gaśnie Jego oczu przedziwna poświata,
Krew w bruzdy czoła spływa z poranionej głowy;
Miałbyż cię wtrącić w piekło surowymi słowy
Język, co łaski prosił dla mściwego kata?
(Donne. *Sonet święty XIII*).

Kto chce znać Miłość, niech spróbuje soku,
Któremu wioćznia kata dała upust nowy,
Gdy na krzyżu otwarła ranę w martwym boku;
I niechaj powie, czy znał smak takowy.
(Herbert. *Męczarnia*).

Męka jest przejawem miłości i obietnicą zmartwychwstania: stąd też odwołanie się do postaci Chrystusa umożliwia takie wyzwania rzucone śmierci, jakie znajdujemy u Donne’a („Ze snu krótkiego zbudzi się dusza człowieka / W wieczność, gdzie Śmierci nie ma; Śmierci, śmierć cię czeka” — *Sonet święty X*) lub Herberta:

Gotowiśmy więc umrzeć, bo śmierć jest po trochu
Snem; doczesną połowę
Ufnie składamy w wierny grób, i głowę
Wspieramy o poduszki z puchu czy też z prochu.
(*Śmierć*).

Nie znaczy to jednak, aby Chrystus przyczyniał się do stłumienia w tej poezji wszelkiego metafizycznego niepokoju. Na odwrót: jeśli nawet usuwa lęk i rozpacz,

⁴² Summers. *The Poem as Hieroglyph*. W: tenże. *George Herbert. His Religion and Art*. London 1954 s. 123-146.

powoduje jednocześnie poczucie nie dającego się spłacić długu. Tajemnica odkupienia sprowadza się tu przede wszystkim do pytania, czym człowiek zasłużył sobie na wstawiennictwo Odkupiciela. Pytanie to przewija się przez „poezję metafizyczną” bezustannie, począwszy od powstałego jeszcze pod koniec XVI stulecia *Dziecięcia płonącego* Southwella, poprzez wspomniany już *Dialog* Herberta, aż do Crashawa, którego barokowa wyobraźnia raz jeszcze przekłada paradoks odkupienia na język pojęć finansowo-kupieckich, nie tracąc przy tym nic na poetyckiej sile:

Panie mój, czym jest człowiek? czemu płacisz
Zań tyle? czemu tyle na nim tracisz?
Czymże jest człowiek, skoroś wykupił łaskawie
Coś, co jest niczym prawie? [...]

O, Zbawicielu, spraw, niechże się dowiem,
Jak drogo za mnie zapłaciłeś, bowiem

Chcę życiem zwrócić wszelkie należności:
Już nie w monecie Śmierci, lecz Miłości.

(*Charitas nimia*).

Chryścianizm „poezji metafizycznej” pozbawia ją więc — powtórzmy — elementu rozpacz i zagubienia, nie usuwa z niej jednakże niepokoju. O jej bohaterze, zawieszonym pomiędzy naturą a Bogiem, oddzielnym od jednego i drugiego świata nieprzekraczalną granicą własnego człowieczeństwa, da się powiedzieć to, co powiedziano o człowieku Pascala: „Rozumna świadomość własnych granic i nierozumne pragnienie ich pokonania — jedno i drugie konstytuuje człowieka, który realizuje sobą to, co człowiek zrealizować może. Każda poszczególne granica jest przekraczalna, ale nieprzekraczalne jest istnienie granicy”⁴³.

GOD, MAN AND NATURE IN THE ENGLISH METAPHYSICAL POETS

Summary

The article deals with the 17th century metaphysical poets' characteristic vision of man as a being „suspended between nature and God”. The introductory section presents the historical background of the poetry of John Donne and his followers. The 17th century was a time of rapid change all over Europe, and in England it was a period of particularly intense political, religious and ideological conflict and unrest. At the peak of the tension, the metaphysical poets proposed a new model of poetry, capable of reflecting the new state of consciousness which was marked by unrest and paradox, and of creating a poetic equivalent of the disintegration affecting all areas of contemporary life. Various terms were used, then or later, to refer to the new model: its „metaphysical” character concerned chiefly the problems dealt with, the term „wit” denoted the basic spiritual category enabling one to grasp them, and the term „strong lines” referred to the stylistic methods of application of wit in poetical practice. The principal

⁴³ L. Kołakowski. *Batal Pascala*. W: B. Pascal. *Prowincjalki*. Warszawa 1963 s. 325-326.

traits of the style and poetics of Donne and his followers are: a striving for concentration, conceits and a concrete and versatile imagination. All these, indirect products of the spirit of the time, serve to present as accurately and suggestively as possible the metaphysical paradoxes of existence. Whatever the area in which the paradoxes occur, be it in the religious or the secular sphere, they are always equally worth observing, because for metaphysical poetry it was man's position in the universe that was the basic paradox and the source of all others. Man, tormented by the awareness of his dual nature, of belonging both to the world of beasts and to that of angels, is the steady hero of metaphysical poetry. Metaphysical poets went further in this than their mediaeval and Renaissance predecessors by stressing the dramatism of the condition of being torn between the two worlds: man cannot be reduced to either of them, nor does he fully belong to either. He is separated from the world of nature by his self-awareness and from the world of the supernatural by the mortality of the body and the taint of sin. The article traces and analyses the metaphysical poets' methods of lyrical presentation of the duality of man. First the relations between man and the world of nature are considered (that is, man's position within creation), then his struggle to achieve unity with God. In dealing with these two central problems metaphysical poetry presents an extremely broad range of compositional and stylistic possibilities, on all levels of text: from typography and choice of metaphors to spatial categories. The dramatic tension and tragism of the poetry is due to the fact that neither immersion in the world of nature nor full unity with God is possible for man. The created world always remains a Paradise Lost, which man cannot enter; the Creator is Pascal's hidden God, who cannot be reached even through mystical experience. God is only accessible to man owing to the Incarnation, but even the figure of Christ, though a symbol of Love and a promise of Resurrection, does not dispel the metaphysical unrest ever present in this poetry.