

George Herbert a wiek XX. W kręgu chrześcijańskiej poezji brytyjskiej

Jean Ward

JEAN WARD
(Uniwersytet Gdański)

GEORGE HERBERT A WIEK XX
W KRĘGU CHRZEŚCIJAŃSKIEJ POEZJI BRYTYJSKIEJ

Na wstępie przywołam coś pozornie odległego od tematu niniejszych rozważań. W poemacie *Notes towards a Supreme Fiction* amerykański poeta Wallace Stevens opisuje Fikcję Nadrzędną, która ma wypełnić próżnię po odejściu bogów¹. Twórczość Stevensa, według autorki studium o zachodniej poezji mistycznej, charakteryzuje się wizjonerstwem nie opierającym się na religijnych przekonaniach, przy tym jednak poeta podąża za prawdą z tą samą pasją co mistycy szukający Boga². Przyjrzymy się więc wizji, którą przedstawia nam Stevens we wspomnianym utworze. Fikcja Nadrzędna, która ma jakby zrekompensować brak Boga, powinna spełnić trzy wymogi: musi być abstrakcyjna, musi być zdolna zmieniać się i musi sprawiać przyjemność³.

Tak się składa, że owa „wizja” zwróciła uwagę innego poety, zmarłego w 2000 roku, Walijszczyka RONALDA STUARTA THOMASA, który choć był (tak jak ponad 300 lat wcześniej George Herbert) kapłanem anglikańskim, wcale nie jest znany z twórczości wyrażającej w jakiś oczywisty sposób religijne cnoty wiary i nadziei. Słynie on raczej z wierszy opisujących nieobecność Boga oraz zawierających poczucie, że z modlitwy nic nie wynika. Można by się spodziewać, że poeta tego pokroju powinien odnieść się z pewną sympatią i zrozumieniem do wizji Stevensa. Tymczasem sytuacja przedstawia się zgoła inaczej. Komentarz Thomasa do Fikcji Nadrzędnej jest lakoniczny i jednoznaczny: „dość chuda strawa dla duszy!” W eseju *Time's Disc Jockey* Thomas pozwala sobie na wyjątkowo, jak na niego, jasny, radosny i pewny wyraz wiary. Píše, że religia jest źródłem twórczej wyobraźni większości znaczących artystów, a chrześcijaństwo w szczególności jest „wiosną wyobraźni” – religią, która daje nadzieję, wyzwala od przy-

¹ W. Stevens, *Collected Poems*. New York 1954. Stevens zaczyna inny wiersz, *A High-Toned Old Christian Woman*, słowami przypominającymi tytuł tutaj wymieniony: „*Poetry is the supreme fiction* [Poezja jest fikcją nadrzędną]”. W *Opus Posthumous* poeta napisał zdanie jakby wprost wzięte z postchrześcijańskiej filozofii estetycznej M. Arnolda: „*After one has abandoned a belief in god [!], poetry is that essence which takes its place as life's redemption* [Po odrzuceniu wiary w boga jej miejsce zajmuje poezja, pojmowana jako zbawienie]”. Cyt. za: W. T. Noon, *Poetry and Prayer*. New Brunswick 1967, s. 182.

² E. Jennings, *Every Changing Shape*. London 1961, s. 201.

³ Podtytuły kolejnych części poematu wskazują na te trzy właśnie zasady.

gnębiającego, śmiertelnościowego przeświadczenia powtarzalności i cykliczności życia ludzkiego⁴.

Określenie przez Thomasa chrześcijaństwa jako „wiosny wyobraźni” może w pierwszej chwili zaskoczyć czytelników jego wierszy, a z pewnością dalekie jest nie tylko od charakterystycznej tonacji jego twórczości, ale także od najczęściej spotykanych postaw religijnych poetów brytyjskich i ich czytelników w ostatnim półwieczu. Helen Gardner zauważyła w XX-wiecznej poezji o tematyce religijnej wyraźną dominację nastroju rozpacz i zwątpienia nad ekspresją wiary i nadziei⁵. Znakiem czasów jest pod tym względem tytuł wydanego w Nowym Jorku w roku 1984 tomiku wierszy Denise Levertov *Oblique Prayers*, sugerujący niemożność modlitw bezpośrednich. Mimo wszystko jednak – wątpliwości co do istnienia Boga czy sensu modlitwy są czymś innym niż negacja istnienia transcendentnej, której przykładem jest w interpretacji Thomasa cytowany poemat Stevensa⁶. Obiekcje walijskiego poety wyrażają jego niezgodę na rezygnację z wiary chrześcijańskiej, która przez tyle wieków przynosiła owoce w postaci sztuki.

Owszem, tradycja chrześcijańska w poezji branej pod uwagę w niniejszym szkicu czasem staje się przedmiotem kpiny jako zjawisko, które przestało mieć znaczenie w kulturze wyrosłej z chrześcijaństwa. Częściej jednak jest widziana jako coś bardzo bliskiego, cennego, od czego człowiek odchodzi z wielkim żalem, jak w wierszu Philipa Larkina *Chodzenie do kościoła*⁷ lub w utworze *Prayer* popularnej poetki Carol Ann Duffy. Druga zwrotka tego ostatniego utworu przedstawia się jako pewnego rodzaju podsumowanie stanowiska współczesnego Brytyjczyka wobec chrześcijaństwa:

*Some nights, although we are faithless, the truth
enters our hearts, that small familiar pain;
then a man will stand stock-still, hearing his youth
in the distant Latin chanting of a train*⁸.

⁴ R. S. Thomas, *Time's Disc Jockey: Meditations on Some Lines in „The Anathemata”*. W zb.: *David Jones, Diversity in Unity. Studies of His Literary and Visual Art*. Ed. B. Humphrey, A. Price-Owen. Cardiff 2000, s. 158–159. Pomimo zastrzeżeń co do wyrażanego w poezji Stevensa światopoglądu Thomas podziwiał poezję swego amerykańskiego rówieśnika. Zob. A. Rudd, „Not to the Bible but to Wallace Stevens” – *What R. S. Thomas Found There*. „PN Review” 2004 (marzec–kwiecień).

⁵ H. Gardner, *Religion and Literature*. Oxford 1971. Dość zabawnie komentuje D. Impastato (wstęp w: *Upholding Mystery. An Anthology of Contemporary Christian Poetry*. Oxford, NY, 1997, s. XXIV) postać Raimunda Luza pojawiającą się (jako *alter ego* jego twórcy?) w poezji S. Cairnsa: „przynajmniej on, że cierpi na »ostry brak rozpacz«», typowy szczególnie dla poety współczesnego”! Gdyby przyjąć założenia dwóch badaczy angielskiej literatury religijnej, zauważana XX-wieczna preferencja dla poezji zwątpienia jawi się jako pochodna protestantyzmu i następującego po nim sekularyzmu. Zob. A. Shell, *Catholicism, Controversy and the English Literary Imagination, 1558–1660*. Cambridge 1999. – I. Ker, *The Catholic Revival in English Literature. 1845–1961*. Notre Dame, Indiana, 2003.

⁶ Można tutaj na marginesie przywołać uwagę G. Steinera kończącą jego ryzykowną i prowokacyjną rozprawę *Real Presences* (London 1989), że przy wszystkich wysiłkach nauk ścisłych, filozoficznych, społecznych i psychologicznych zmierzających do udowodnienia niesłuszności i nieдорęczności propozycji religijnych, „nie wydaje się, aby twórcy słuchali” (s. 227–228).

⁷ Ph. Larkin, *44 wiersze*. Wybór, przekład, wstęp, oprac. S. Barańczak. Kraków 1991, s. 26–31.

⁸ C. A. Duffy, *Prayer*. W: *Selected Poems*. Harmondsworth 1994, s. 127. Co prawda, podmiot tego wiersza: człowiek, który pamięta intonowany łaciński śpiew, nie jest przeciętnym Bry-

[Czasem w nocy, choć jesteśmy bez wiary, prawda wchodzi w nasze serca, ten mały znany ból; wtedy człowiek stoi nieruchomo, słysząc swoją młodość w dalekim łacińskim śpiewie jakiegoś pociągu.]

Larkin i Duffy znajdują się jakby na marginesie twórczości religijnej. Jeśli jednak wziąć pod uwagę XX-wiecznych autorów, których bezdyskusyjnie można nazwać religijnymi, także okaże się, że w ich poezji przeważa nastrój pobrzmiewający zarówno zwątpieniem, jak i tęsknotą. Wielu odbiorców słyszy nie tylko w *Ziemi jałowej*, ale też w zdecydowanie religijnych *Czterech kwartetach* Thomasa Stearnsa Eliota, akcenty niepewności, lęku i bolesnego poszukiwania⁹. Pascalski motyw *Deus absconditus*, pojawiający się np. w poezji Donalda Daviego, jest wszechobecny w twórczości wspomnianego już Thomasa, nazwanego przez jednego z badaczy „poetą ukrytego Boga”¹⁰. U Thomasa również wielokrotnie spotykamy niewiernego Tomasza (po angielsku nazwanego „wątpiącym”), którego poeta uznaje za pewnego rodzaju patrona. Owa wąpiąca postać nawiedza także część poezji Geoffreya Hilla¹¹, autora, który czerpie obficie z liturgicznej, literackiej i kulturowej tradycji chrześcijaństwa i całą współczesną rzeczywistość rozważa w świetle tego dziedzictwa.

Tym i innym XX-wiecznym twórcom religijnym, odnoszącym wątpienie i kwestionowanie do systemu wiary chrześcijańskiej, przychodzi na pomoc bogata tradycja poetycka. Czytelnik gustujący w wyrazach rozpacz i bolesnej świadomości braku kontaktu z Bogiem lub nawet Jego nieobecności, może sięgnąć nie tylko do tekstów XX wieku, a nawet nie tylko do tych zrodzonych z rzekomego XIX-wiecznego kryzysu wiary¹², którego wyrazem jest słynny wiersz Matthewa Arnolda *Dover Beach*. Może zacząć lekturę już od *Księgi Hioba*. Właśnie od tego hebrajskiego arcydzieła sprzed wieków zaczyna swe rozważania o poezji religijnej David Daiches w wykładach z 1983 roku. Chcąc znaleźć szczególne miejsce, jakie zajmuje poezja zwątpienia, nie musiał wcale skupiać uwagi na XX wieku¹³. W historii angielskiej poezji chrześcijańskiej równie, jeśli nie bardziej przejmujące wyrazy udręki spowodowanej przez zwątpienie i rozpacz można znaleźć przynajmniej od wieku XVII, epoki słynnych tzw. metafizyków, którzy w większości zajmowali się tematyką religijną. Mam tutaj na myśli takich poetów, jak John Donne, Henry Vaughan, George Herbert, Richard Crashaw, Thomas Traherne.

tyjczykiem, musiał bowiem wychować się w tradycji rzymskokatolickiej sprzed II Soboru Watykańskiego.

⁹ Na ten aspekt *Czterech kwartetów* zwracają uwagę m.in. M. Scofield (*T. S. Eliot: The Poems*. Cambridge 1988, s. 202), N. Corcoran (*English Poetry since 1940*. London 1993, s. 6–7) oraz, szczególnie, A. E. Dyson (*Yeats, Eliot and R. S. Thomas. Riding the Echo*. London 1981).

¹⁰ D. Z. Phillips, *R. S. Thomas: Poet of the Hidden God*. London 1986.

¹¹ Zob. np. G. Hill, *Canticle for Good Friday*. W: *Collected Poems*. Harmondsworth 1985, s. 38.

¹² Piszę „rzekomy” mając na uwadze możliwość, iż taka interpretacja historii religijnej Wysp Brytyjskich wynika z nieświadomionej stronniczości anglikańskiej w przedstawieniu dziejów. W czasie gdy narodowy Kościół przeżywał kryzys, inne Kościoły protestanckie prężnie działały, a Kościół rzymskokatolicki doznawał prawdziwego odrodzenia, którego symbolem jest John Henry Newman, konwertyta z anglikanizmu, uczony, uzdolniony pisarz i apologeta, oddany kapłan, założyciel zgromadzenia, a wreszcie kardynał.

¹³ D. Daiches, *God and the Poets*. Oxford 1984.

Ciekawe jest, że przy swoim zadeklarowanym zainteresowaniu poezją zwątpienia Daiches bardzo mało uwagi poświęca wymienionym twórcom. Jednak – według oceny Stanisława Barańczaka – w religijnej poezji „metafizycznej” wziętej jako całość przeważa tragiczność, wywodząca się z dominacji poczucia braku kontaktu z Bogiem nad doznaniem „porozumienia i bliskości”¹⁴. Bóg „metafizyków”, zdaniem Barańczaka, jest – właśnie jak u Thomasa, chętnie odwołującego się do tych poetów – ukrytym Bogiem Pascalowskim, który uświadamia człowiekowi swoje dojmujące wyobcowanie w świecie, swoje tragiczne zawieszenie między nędzą a chwałą. W kolejnych wiekach tradycja, którą można by nazwać „chrześcijańską poezją rozpaczy”, rozwija się w angielskiej poezji w twórczości Williama Cowpera, Johna Clare’a i Gerarda Manleya Hopkinsa¹⁵. Nie wiem, czy należy całkowicie się zgodzić z Barańczakiem, kiedy mówi, że na ogół w arcydziełach poezji religijnej jest „więcej niepewności niż pewności, rozpaczy niż euforii, zwątpienia niż wiary”¹⁶. Bezspornie jednak poezja zwątpienia ma długą tradycję i w literaturze angielskiej rzeczywiście ujawnia się bardzo wyraźnie właśnie w epoce wielkiego rozkwitu poezji religijnej, jaką jest XVII stulecie.

Aczkolwiek tutaj nasuwa się pytanie: czy zwątpienie XVII wieku jest tym samym co zwątpienie wieku XX? Odpowiedź Nietzschego, odpowiedź Adorna byłaby zapewne: „nie”. To, że poeci również biorą ową negatywną odpowiedź pod uwagę, okaże się w trakcie naszych dalszych wywodów. Nie wydaje się, aby współczesny poeta, jakkolwiek nastawiony religijnie, był w stanie napisać coś tak doskonałego w niemal architektonicznej całości, jak *Świątynia* George’a Herberta. Być może, proces fragmentaryzacji jest na tyle zaawansowany w pochrześcijańskiej kulturze, że taką całościową wizję można już tylko podziwiać jak gotyckie katedry średniowiecza, zamknięte w innej, niedostępnej dla nas rzeczywistości. A jednak należy sądzić, że wielu XX-wiecznych poetów znalazło inspirację w chrześcijańskiej poezji XVII stulecia, niekoniecznie uznając jej zwątpienie za coś całkiem innego niż ich własne. W niniejszych rozważaniach skupimy się na jednym z poetów metafizycznych, którego twórczość, jak się wydaje, zyskała szczególne znaczenie w ostatnim półwieczu – na George’u Herbercie.

W monografii z roku 1962, do której będziemy powracać, Eliot zrewidował swoją wcześniejszą ocenę Herberta jako dobrego, ale drugorzędnego poety, rozpatrując zapis zmagania duchowych w *Świątyni* i uznając go za dokument ważniejszy „niż wszystkie wiersze religijne Donne’a razem wzięte”¹⁷. Podobnie Elizabeth Jennings widziała w Herbercie szczególnie istotny przykład dla chrześcijań-

¹⁴ S. Barańczak, *Bóg, człowiek i natura u angielskich „poetów metafizycznych” XVII wieku*. „Roczniki Humanistyczne” t. 28 (1980), z. 1, s. 234.

¹⁵ Może nie jest bez znaczenia, że Herbert, Cowper, Clare i Hopkins byli ludźmi daleko ponadprzeciętnej pobożności.

¹⁶ S. Barańczak, wstęp w antologii: „*Z Tobą, więc ze Wszystkim*”. 222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej. Wybór, przekład, oprac. ... Kraków 1992, s. 15. G. K. Chesterton np. wskazywał na przesiąkniętą religią twórczość poetycką średniowiecza – szczególnie Chaucera – jako wyraz optymizmu, który powinien przeważać nad pesymizmem w światopoglądzie chrześcijańskim. Zob. Ker, *op. cit.*, s. 95, 102.

¹⁷ Th. S. Eliot, *George Herbert. W: Kto to jest klasyk. I inne eseje*. Wybór, przekł., red. M. Heydel. Kraków 1998, s. 172. Przywołując dalej tekst Eliota o Herbercie korzystam z tego wydania, nie zaś z oryginału.

skich poetów piszących w epoce, kiedy doktryny i symbole chrześcijańskie stały się mało zrozumiałe dla ogółu odbiorców. Według tej autorki przekazanie przez Herberta jego unikatowego, osobistego, bezpośredniego doświadczenia pozwala czytelnikowi rzeczywiście chętnie – by użyć słynnej formuły Coleridge’a – „zawiesić swą niewiarę”¹⁸.

Czasem jednak można odnieść wrażenie, że tradycja chrześcijańskiej wiary przekazana w twórczości Herberta istnieje w dzisiejszej poezji przeważnie jako przedmiot drwiny. Niektórzy czytelnicy-poeci wcale nie są skłonni „zawiesić swojej niewiary” wobec twórczości autora *Świątyni* ani zauważyć, jak bardzo ta poezja wiary jest bliska naszemu współczesnemu klimatowi duchowemu, wypełnionemu niepewnością i lękiem. Widać to na przykładzie jednego z wierszy brytyjskiego poety Kita Wrighta, odnoszącego się ogólnie do twórczości Herberta, a szczególnie do *Jarzma*. Drwina najwyraźniej dotyczy tutaj nie sztuki poetyckiej Herberta, charakteryzującej się wielkim kunsztem i pomysłowością, lecz treści jego wierszy. Podziw właśnie dla artyzmu starszego od siebie poety wyrażał Wright w misternie ułożonej parodii przywołującej wiele kompozycyjnych i leksykalnych cech twórczości Herberta, zatytułowanej *George Herbert's Other Self in Africa (Alter ego George'a Herberta w Afryce)*. Tak jak w słownictwie Herberta, w wierszu Wrighta przeważają mocno brzmiące monosylaby¹⁹, wśród których dobrze dobrane długie wyrazy nabierają wyrazistości. Żarliwe słowa: „vowed”, „cried”, „heart”, pochodzą z kręgu uczuciowej ekspresji, tak charakterystycznej dla twórczości Herberta. Do formalnych ech owej twórczości należy także wykorzystany przez Wrighta chwyt *carmen figuratum*, czyli wiersza obrazkowego, znanego już starożytnym, a chętnie i kunsztownie stosowanego przez poetów barokowych. Wrażenie wzrokowe staje się wówczas elementem znaczenia. W *Ołtarzu* Herberta układ graficzny przypomina kształt ołtarza, natomiast wiersz *Skrzydła wielkanocne*, oglądany pod pewnym kątem, wygląda jak skrzydła anielskie²⁰. Z kolei utwór Wrighta kształtem swego zapisu przywodzi na myśl kształt kontynentu (Afryki), o którym tam mowa.

Szczególnym punktem odniesienia dla Wrighta jest, jak wspomniałam, *Jarzmo* Herberta, w serii pytań retorycznych wyrażające ducha buntowniczego, chęć uwolnienia się od Boga – ową „ucieczkę od Boga i powracanie do Niego”, uznaną przez Jennings za główny temat twórczości Herberta²¹. Z jednej strony, w wierszu tym toczy się rozmowa w samym sercu człowieka, lecz, z drugiej strony, wypowiedź jest też pośrednio adresowana do Boga, który wydaje się nieobecny. Pytania retoryczne zajmują pokaźne miejsce również w wierszu Wrighta i także są pośrednio adresowane do Boga. Jednak Bóg w żadnej mierze nie uczestniczy w gorącej dyskusji tutaj prowadzonej, natomiast na samym końcu utworu Herberta wreszcie przemawia – jednym słowem: „Child!” Przywołany w ten

¹⁸ Jennings, *op. cit.*, s. 74.

¹⁹ Ową cechę poezji Herberta zauważyła także E. Jennings, która pisze w wierszu *For George Herbert (w: New Collected Poems. Manchester 2002, s. 173–174)*: „You loved the monosyllable and it / Runs through your music [Kochałeś monosylabę i ona / Przebiega przez Twoją muzykę]”.

²⁰ Przyjęto tak mówić o tym wierszu, jednak można mieć co do tych skrzydeł wątpliwości. Czy stroficzny kształt wiersza nie przypomina raczej klepsydry? – co też byłoby zgodne z tematyką utworu.

²¹ Jennings, *Every Changing Shape*, s. 73.

sposób do porządku, zbuntowany rozmówca dochodzi do opamiętania, wyznając: „*My Lord*”²². Przedostatni wers utworu Wrighta: „*And I replied*”, to cytat z zakończenia wiersza Herberta, niejasne wszakże, do kogo adresowana jest owa odpowiedź. Czy do samego mówiącego, czy do jego „surowej bezbożności”, która zarzuciła mu w pytaniu retorycznym brak wrażliwości na cudze cierpienie? Na pewno, inaczej niż u Herberta, nie jest to odpowiedź kierowana bezpośrednio do Boga. Chociaż jednak nie wiadomo, kto jest adresatem odpowiedzi, wiadomo, czego ona dotyczy. Jest odpowiedzią na retoryczne pytania: „*so starving’s fun? / Whom have they art / to bless?* [czy głodowanie to zabawa? / Kogo oni mają sztuką / błogosławić?]” A jej treść („*God knows*”) zamiast, jak u Herberta, wyrazić pełne miłości poddanie się Bogu, przekazuje wielką dwuznaczność w postawie tytułowego *alter ego* starszego poety. „Bóg wie” – czyli sprawa tutaj podjęta przekracza możliwości zrozumienia mówiącego? „Bóg wie” – w ten sposób ucina on temat, bo nie chce o takim cierpieniu myśleć? A może w obliczu katastrofalnego głodu wątpi, czy Bóg w ogóle istnieje? Jeśli jednak istnieje i wie, może ta wiedza źle o Nim świadczy? Tak więc przy całym swoim szacunku do sztuki poetyckiej Herberta – autor wiersza *George Herbert’s Other Self in Africa* mocno podważa postawę religijną poety-metafizyka, jak gdyby krzycząc: „Co to za bzdurna wiara w miłość Boga i po co poświęcasz Mu swoją wyrafinowaną sztukę, gdy ludzie głodują i umierają, a Bóg i sztuka nic do tego nie mają?”²³

Innym, wcześniejszym przykładem odrzucenia światopoglądu Herberta jest często umieszczany w antologiach utwór Louisa Macneice’a *Prayer before Birth*, według Neila Corcorana „nawiedzony” przez ducha wiersza Herberta *Jęki i westchnienia*²⁴. Podmiot mówiący w utworze Herberta jest człowiekiem może chorym, świadomym nadejścia śmierci, w każdym razie znajdującym się w sytuacji, która skłania go do robienia rachunku sumienia i do modlitwy o Boże miłosierdzie. Natomiast „ja” wiersza Macneice’a jest jeszcze nienarodzonym dzieckiem, które, co prawda, modli się, ale nie wiadomo, do kogo, bo nie zostaje wymienione imię adresata. Powtórzone uroczyście błagalne inwokacje: „*o hear me*”, „*o fill me*”, przypominają wołania, które otwierają i zamykają każdą strofę wiersza Herberta. Lecz tam, gdzie Herbert uwypukla grzech i błaga o miłosierdzie, określając człowieka jako „mdłego robaka” i „rządcę niegodnego”²⁵, który źle spożytkował dary mu powierzone, Macneice sugeruje, że rodzaj ludzki nie ponosi osobistej odpowiedzialności za grzechy: „*forgive me / For the sins that in me the world shall commit* [wybacz mi / grzechy, jakie we mnie świat popeł-

²² Te słowa przypominają wyznanie niewiernego Tomasza – postaci, jak wspomniałam, niby patronującej twórczości R. S. Thomasa.

²³ Wiersz Wrighta cytuje J. Fenton w pracy *An Introduction to English Poetry* (London 2002, s. 49–50).

²⁴ N. Corcoran, *English Poetry since 1940*. London 1993, s. 18. Język używany przez Corcorana może przywieść na myśl teorię wpływu H. Blooma. Nie odwołuję się jednak w niniejszej pracy do Blooma, ponieważ nie zgadzam się z uogólnieniem utrzymującym, iż aluzje i inne oznaki świadomości przeszłości literackiej bezspornie ujawniają popęd (przypominający nie tylko psychologię Freudowską, ale także starogrecką mitologię początków) autora do triumfowania nad ową przeszłością, ani też nie uważam, aby teoria Blooma zaowocowała wnikliwszą interpretacją relacji twórców z poprzednikami w poszczególnych dziełach literackich. Bardziej owocne, moim zdaniem, są podejścia rozpatrujące takie relacje w metaforycznie ujętej zasadzie „dialogu”.

²⁵ G. Herbert, *Wiersze wybrane*. Wybór, przekład, posł. S. Barańczak. Kraków 1989, s. 59.

ni]”²⁶. Człowiek przychodzący na świat jest w wierszu Macneice bezbroną, niewinną istotą, świadomą niebezpieczeństw czyhających na niego, bojącą się sił, które wciągną go w zło świata, zamordują jego rękoma, zrobią z niego kamień lub „jak wodę trzymaną w rękach wyleją [go]”. Nawiązania do utworu Herberta służą więc, podobnie jak u Wrighta, podkreśleniu niespójności światopoglądu autora *Jęków i westchnień*, tylko że tutaj chodzi głównie o jego koncepcję nie Boga, lecz człowieka.

Bardziej może humorystycznie, bo przez opis konsternacji sąsiadów, kiedy odbywa się huczna zabawa w domu Hindusów, Dannie Abse w wierszu *The power of prayer* także podaje w wątpliwość światopogląd Herberta. Dwa razy podmiot utworu wymienia nazwisko poety, a kolejne dwa razy zwraca się bezpośrednio do niego, kwestionując przydatność modlitwy w rzeczywistości współczesnej Anglii. Cytując frazy z sonetu Herberta *Modlitwa (I)*, skomponowanego z określeń modlitwy, Abse zdaje się sugerować, że ta w ujęciu XVII-wiecznego kapłana Kościoła anglikańskiego nie ogarnie różnorodności naszej współczesnej kultury. W historii opowiadanej w wierszu typowi „bezbożni” Anglicy sąsiadują z ludźmi innych kultur, których zwyczaje są nieznanne i niezrozumiałe. Być może więc poprzez przerażającą moc swej innej modlitwy owi inni potrafią wywoływać starszych, oszalałych, dzikich bogów? W tej sytuacji „my bezbożni” paradoksalnie „składamy dziękczynienie Bogu” za straż pożarną oraz za to, że istnieją sąsiedzi, którzy się nie modlą! W takim świecie bowiem „siła modlitwy” jest czymś nieprzewidywalnym – to rzeczywiście „*reversed thunder* [piorun odwrócony]”, jak ją określił Herbert²⁷ w cytowanej przez Abse’a frazie. Bardziej tutaj potrzeba „drabiny niż tęczy, Herbercie”²⁸ – mówi trochę przerażony, trochę rozbawiony obserwator obyczajów egzotycznych sąsiadów²⁹.

Wychodząc od przykładu Abse’a, możemy zapytać: co powoduje, że twórczość Herberta, tak przesiąknięta uczuciem religijnym, przemawia – choćby na zasadzie sporu – do odbiorcy pozbawionego (przynajmniej pozornie) tego rodzaju przeżyć? Pod koniec minionego stulecia o Herbercie napisał Peter Porter, poeta australijskiego pochodzenia, następująco:

²⁶ L. Macneice, *Prayer before Birth*. W: *Poetry. 1900–1965*. Ed. G. MacBeth. London 1967, s. 196. W zbiorze esejów *The Lords of Limit* (New York 1984, s. 89) G. Hill rozważa podobne przededefiniowanie pojęcia grzechu we współczesnym myśleniu.

²⁷ Herbert, *op. cit.*, s. 31.

²⁸ D. Abse, *The power of prayer*. W: *Way Out in the Centre*. London 1981, s. 48.

²⁹ Możliwe, że wiersz Abse’a zawiera także inne, mniej oczywiste aluzje niż te do poezji Herberta. Tytuł np. może odnosić się do dewocyjnej twórczości W. Cowpera, autora hymnu *Jesus, where'er thy people meet* (w zb.: *The New English Hymnal*. Norwich 1986), w którym pojawia się wyrażenie „*the power of prayer*” jako coś, co „umacnia wiarę i osładza troskę”. Również opis „*high surprising windows*” w wierszu Abse’a pewnie ma przywieść na myśl przełomowy tytułowy utwór Ph. Larkina z tomiku *High Windows* (London 1974). W tym słynnym wierszu, rozpoczynającym się od wzmianki o środkach antykoncepcyjnych, zazdrość mężczyzny w nieco ponad średnim wieku w obliczu wyzwolenia młodych ludzi od nauki i przykazań Kościoła spotyka się z przerażającą świadomością, iż w rzeczywistości, w której wszyscy pędzą jak dzieci na zjeżdżalni za „szczęściem”, nie ma nic, co by dawało jakikolwiek znak, gdzie odnaleźć sens ludzkiego życia (przekład S. Barańczaka zob. Larkin, *op. cit.*, s. 101). Aluzje do Cowpera i do Larkina pogłębiają powagę dyskusji prowadzonej z Herbertem w wierszu Abse’a, pomimo utrzymanej tam humorystycznej tonacji. Dzięki owym odniesieniom bynajmniej nie można w tym wypadku powiedzieć, aby chrześcijański światopogląd Herberta został jednoznacznie odrzucony.

Poeeci, tak samo jak i czytelnicy poezji, czują się swojsko z Herbertem. Nie mogą przypomnieć sobie żadnego innego poety w całej historii angielskiej poezji, który by przemawiał do nas tak wyraźnie i z takim autorytetem jak Herbert. I to poczucie kontaktu realizuje się w czasie, gdy chrześcijaństwo ortodoksyjne jest w najgłębszym upadku³⁰.

Rozważania nad tym paradoksem znajdujemy także w ciekawym artykule Petera Sacksa traktującym o inspiracjach, jakie wypływają z twórczości Herberta w XX-wiecznej poezji anglosaskiej. Autor zaczyna od przypomnienia fascynacji Herbertem, której uległ Ford Madox Ford, a którą można zauważyć w pytaniu zadanym przez postać z jego dzieła. Mowa tu o żołnierzu pierwszej wojny światowej – patrząc na jałową ziemię okopów rozmyśla on nad wierszem Herberta *Cnota* i pyta: „Co się stało z XVII wiekiem?” Niemożność przystosowania chrześcijańskiego światopoglądu Herberta do naszego współczesnego świata wyraża także wiersz *Rites and Ceremonies* Anthony’ego Hechta, którego stosunek do Herberta staje się, zdaniem Sacksa, wzorem dla późniejszych pisarzy. Uogólniając, można powiedzieć, że „teologiczne ugruntowanie” twórczości Herberta znajduje się zwykle poza zasięgiem dzisiejszego odbiorcy, a jednak „nieozdobione, lecz wymowne” wyrazy przygnębiają człowieka „przemawiają bezpośrednio” do nowoczesnego doświadczenia³¹. Tak więc według Sacksa możliwość spotkania się Herberta i współczesnego czytelnika-poety kryje się w tym, co wywołuje ludzkie współczucie. Powodem sympatii, jaką wobec poezji Herberta żywili nie tylko Eliot i Auden, ale także, i w nie mniejszym stopniu, agnostyczny poeta Philip Larkin³², jest jego „odważne badanie serca”³³.

Warto zatrzymać się chwilę przy tej uwadze Sacksa. „Odważne badanie serca” przez Herberta dawało się zauważyć choćby w przywoływanym wierszu *Jarżmo*, opisującym samolubny zryw człowieka ku źle pojętej wolności i samodzielności, lub w *Jękach i westchnieniach* – w smutku spowodowanym świadomością własnej słabości i przez siebie popełnionego zła. Serce bywa u Herberta określone często jako „twarde”, również jako nieokiełznane i kanciaste (*Natura*), „wyschłe” (*Kwiat*), „kamienne” (*Kara*), „żelazne” (*Sąd*), także jako „łamane” (*Odrzucenie*). Zauważmy, że samo słowo „heart” należy do najczęściej występujących w twórczości Herberta, staje się czasem nawet głównym tematem utworu. Wiersz *Ołtarz* jest zbudowany na koncepcie serca jako ołtarza, na którym dokonuje się „ofiara uwielbienia”. Natomiast o *Dźwigu* można by powiedzieć, że chociaż nie występuje w nim wyraz „heart”, cała „akcja” rozgrywa się wokół słynnego *dictum* św. Augustyna: serce człowieka jest niespokojne, dopóki nie spocznie w Bogu. A w dwóch hymnach Herberta, do dziś śpiewanych w kościele, punkt kulminacyjny wyróżnia serce jako najważniejsze miejsce, gdzie powinien podnosić się głos

³⁰ P. Porter, wstęp w: Th. S. Eliot, *George Herbert*. Wyd. 2. Plymouth 1994, s. 3. Według P. Rosenthal (*The Poets' Jesus. Representations at the End of a Millennium*. Oxford 2000, s. 148) właśnie ten upadek stwarza szansę dla poety chrześcijańskiego, ponieważ jego wiara przestała być obowiązkiem znużonego społeczeństwa, stała się intrygująca i powabna.

³¹ P. Sacks, „No room for me”: *George Herbert and our Contemporaries*. „George Herbert Journal” t. 18 (1994–1995), nr 1/2, s. 33.

³² Wspomniane tu wcześniej *Chodzenie do kościoła* Larkina nazywa Sacks (*op. cit.*, s. 38) „sekularnym, pożegnalnym echem wiersza George’a Herberta *Nagrobki kościelne*”.

³³ Sacks, *op. cit.*, s. 44.

chwalący Boga³⁴. Jednak u Herberta ujawnia się wielka uczciwość w tym względzie, świadomość, że człowiek wiary nie zawsze czuje to, co powinien. W wierszu *Równowaga (I)* znajdujemy następujące słowa:

Jakżebym, Panie, słauił Cię! Z jakim zapalem
 Żłobilbym w stali rymy ku Twej chwale,
 Gdyby to, czego z rzadka doświadczałem,
 Dusza czuć mogła stale!³⁵

Zdaje się, że w tych słowach dochodzi do głosu własne doświadczenie poety. Można by się tu zastanowić, czy postawa konfesyjna nie łączy się przynajmniej tak samo często z liryką religijną, wyrażającą, mówiąc najogólniej, relację człowieka z Bogiem, jak z liryką poświęconą różnym innym przeżyciom. Ciekawe jest i dające do myślenia, że nawet Eliot, słynny orędownik koncepcji poezji jako tworzu oddzielonego od osobistych doświadczeń autora³⁶, podkreśla, iż wiersze Herberta stanowią pewien zapis zmagania duchowego, krytycznego badania siebie, dzięki któremu ten zarazem „dumny” i „pokorny” człowiek zdobył świętość³⁷. O zbiorze *Świątynia* Eliot mówi z zadziwiającą stanowczością – możemy być pewni, że każdy tekst w tym tomie ma pokrycie w doświadczeniu poety. I dalej, o wierszu *Kwiat*: „Nie mogę oprzeć się myśli, że w tej ostatniej strofie obrazowanie [...] odnosi się do życia człowieka o słabym zdrowiu, który zaznał wielu cierpień”³⁸.

Wywoływane w czytelniku wrażenie, iż „badanie serca” w poezji Herberta pochodzi z jego własnego doświadczenia, prawdopodobnie jest kolejnym ogniwem czyniącym jego twórczość przystępną i bliską dzisiejszemu odbiorcy. Myślę jednak, że gdyby stosować termin „poezja konfesyjna” w odniesieniu do liryki chrześcijańskiej (w tym wypadku – Herberta³⁹), należałoby oczyścić go z ewentualnych skojarzeń z amatorską psychoanalizą i pobłażliwością wobec samego siebie, które zupełnie nie pasują do postawy wyrażanej w komentowanych przez Eliota wierszach Herberta. Jak powiedziała katolicka poetka Elizabeth Jennings: „każda wiara wymaga spojrzenia do wewnątrz, aczkolwiek takie rozeznanie jest po to, by zbadać sumienie, a nie tożsamość”⁴⁰. W jej twórczości, tak samo jak w liryce Her-

³⁴ Zob. *The New English Hymnal*: „*King of glory, King of peace* [Królu chwały, Królu pokoju]” oraz „*Let all the world in every corner sing* [Niech cały świat w każdym zakątku śpiewa]”. Czy symbolika serca była tym samym dla Herberta co dla współczesnych czytelników jego poezji, to już inna kwestia, którą tutaj nie możemy się zajmować.

³⁵ Herbert, *op. cit.*, s. 33.

³⁶ Oczywiście, zbyt pochopnie przyjęto wczesne Eliotowskie sformułowanie zasady „bezosobowości” poetyckiej. Często w debatach krytycznych ignorowano późniejsze modyfikacje poczynione przez autora oraz kwalifikacje współistniejące nawet z oryginalną teorią. Zob. np. G. S. Jay, *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History*. Baton Rouge and London 1983, s. 5.

³⁷ Eliot, *op. cit.*, s. 186, 165.

³⁸ *Ibidem*, s. 178.

³⁹ Zresztą uczyniła to Rosenthal (*op. cit.*, s. 142) w stosunku zarówno do jego poezji, jak i do poezji Donne’a.

⁴⁰ E. Jennings, wypowiedź w antologii: *The Bloodaxe Book of Contemporary Women Poets*. Ed. J. Couzyn. Newcastle upon Tyne 1985, s. 99. W podobnym duchu Jennings (*Every Changing Shape*, s. 97) komentuje różnicę między wierszem średniowiecznym a wierszem współczesnym, chwalać Hopkinsa za to, że nie przyjął perspektywy tego drugiego, w którym podmiot liryczny ciągle chce patrzeć w głąb siebie. Zob. też cytowane przez M. Praza (*T. S. Eliot and*

berta i wielu innych poetów chrześcijańskich, często słyszymy ton osobisty. (Jennings uważa nawet, nie bez żalu, że poezja religijna pod tym względem poszła w XX wieku w podobnym kierunku co poezja w ogóle, czyli ku wnętrzu osobowości ludzkiej⁴¹.) Lecz w wypadku poety chrześcijańskiego jest to prawdopodobnie dowód czegoś innego niż przynależności twórcy do nurtu poezji konfesyjnej w jej zwykłym rozumieniu. Jak sądzę, element psychologiczny w „spowiedzi” zawartej w wierszu chrześcijańskim będzie przytłumiony. Wchodzi tu w grę raczej inne znaczenie słowa „konfesyjna”: nie skierowanie się ku własnemu wnętrzu, ale „wyznanie wiary” – czyli odwrócenie się od siebie ku Bogu⁴². Słusznie też uważa Charles Martindale, że w chrześcijańskiej wizji przedkładane nad inne jest pojęcie sztuki jako *poiema*, czyli bardziej jako czegoś zrobionego, stworzonego niż jako wyrazu jaźni autora⁴³. Ta pierwsza koncepcja szczególnie dobrze pasuje do twórczości Herberta, w której różnorodne formy sprawiają wrażenie niemal namacalnej konkretności, przedmiotowości⁴⁴.

Jeśli jednak stosować do poezji chrześcijańskiej zwykłe XX-wieczne rozumienie pojęcia „konfesyjności” jako wyrażania siebie, swoich własnych przeżyć, warto wspomnieć, że Clive Staples Lewis chwalił śmiałość języka wielu poetów religijnych oraz szczerłość uczuć ujawniających się w ich wierszach, które bardzo

Dante. W: *The Flaming Heart*. New York 1958, s. 358–359) uwagi Grandgenta odróżniające piarstwo średniowiecza od współczesnego przede wszystkim na podstawie „dostojnej bezosobowości” tego pierwszego. Gust średniowiecza nie lubował się w psychologicznej introspekcji, ograniczał badanie wewnętrzne do sfery doświadczenia religijnego.

⁴¹ Zob. Jennings, *Every Changing Shape*, s. 95–97. Podobnie uważa recenzent angielskiego przekładu *Traktatu poetyckiego* Miłosza, T. M. Moore (*In Search of a Poetry of Meaning*, W: *The Wilberforce Forum*, 3 IX 2003, www.breakpoint.org), który narzeka, iż współczesna poezja łącznie z chrześcijańską istnieje „w beczasowej osobistej przestrzeni”, odciętej od historii i wydarzeń w szerszym świecie oraz od jakiegokolwiek wizji transcendencji, troszcząc się głównie, by wyrażać indywidualne przeżycia i wrażenia. Widzi on w „realistycznej poetyce” Miłosza szansę na poezję, która zachowując równowagę między tym, co ziemskie, a tym, co transcendentne, będzie umiała lepiej odpowiadać na pragnienia duchowej prawdy rzeczywistości postmodernistycznej, zmęczonej tak samo jak Miłosz „empiryczną racjonalnością”. Zauważmy, że dzieło polskiego poety, o którym tu mowa, nosi tytuł odsyłający do dydaktycznej tradycji oświecenia (co w świetle postawy autora wobec wpływu Wieku Rozumu jest zastanawiające). Powiedziałabym więc, że uznanie dla Miłosza w angielskiej recenzji świadczy o pewnej rewizji poglądów, przynajmniej w niektórych kręgach, w stosunku do tradycji XVIII wieku. W poezji Miłosza zauważono coś, co zaskakuje czytelnika wychowanego w tradycji XX-wiecznej poezji angielskiej: „bezwstydy dydaktyzm” i brak poczucia zażenowania w użyciu rzeczowników abstrakcyjnych (zob. S. Heaney, *Znaczenie przekładu*. Przeł. M. Heydel. W zb.: *Zawierzyć poezji*. Red. M. Heydel. Kraków 1996, zwłaszcza s. 106–107). A jednocześnie, być może, ta poezja odpowiada na ukryte pragnienie czegoś, co zniknęło z poezji angielskiej. Można by się zastanawiać też, czy wyrażona aprobatą dążenia poety do czegoś większego od liryki osobistej – jak to przedstawia D. Davie w tytule swej książki *Czesław Miłosz and the Insufficiency of Lyric* (Cambridge 1986) – nie jest pośrednią oznaką ponownego doceniania późnego dorobku Eliota. Wyważony głos *Traktatu poetyckiego* oraz zawarte w nim refleksje na temat czasu często przywodzą na myśl *Cztery kwartety*.

⁴² Tu znaleźlibyśmy nawet pewne wytłumaczenie, dlaczego osobisty wiersz religijny może stać się – jak to miało miejsce z niejednym tekstem Herberta – hymnem śpiewanym przez ogół wiernych, którzy swoje własne „ja” podłączają pod „ja” wiersza. Sporo utworów Herberta użytkowano jako hymny. Zob. Eliot, *op. cit.*, s. 185.

⁴³ Ch. Martindale, *Literature and Christian Belief* „PN Review” 1984, nr 38, s. 44.

⁴⁴ Dobrze uchwycił S. Barańczak tę właściwość poezji Herberta, artykuł o *Świątyni* tytułując: *Kościół wzniesiony ze słów* (w: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990).

często, jego zdaniem, wiążą się ze świadomością autora, iż nie czuje on tego, co by należało⁴⁵. Takie stwierdzenie może obruszyć niejednego literaturoznawcę, który wiedząc, iż nie ma żadnego narzędzia, by stwierdzić, w jakim stopniu poeta mówi „szczerze”, może uważać taką kategorię za niedorzeczną. Wydawałoby się, że pojęcie szczerości nie ma już się na czym oprzeć. Psychologia po Freudzie kwestionuje zdolność człowieka do poznania siebie samego, współczesna filozofia językoznawcza zaś wątpi w możliwość wyrażania siebie przez język. A jednak pochwała szczerości powraca w wypowiedziach nawet wybitnych czytelników-badaczy poezji religijnej. Niezwykła w obliczu stworzonej przez Eliota teorii bezosobowości poetyckiej jest jego ocena Herberta: nigdy nie grzeszy on „pobożną nieszczerością”, nie zapisuje tego, co chciałby czuć, tylko to, co naprawdę czuje⁴⁶. (Wcześniej cytowany wiersz *Równowaga (I)* mógłby służyć Eliotowi za przykład.) A kolejny poeta-czytelnik, Peter Porter, skłonny jest nawet nazwać Herberta najuczciwszym ze wszystkich poetów w literaturze angielskiej⁴⁷. Nie wahając się utożsamić osobowości poety z postawą podmiotu lirycznego wiersza, Porter tak samo jak Eliot, choć nie *expressis verbis*, wydobywa konfesyjny aspekt poezji Herberta i zalicza do jej walorów najistotniejszych – szczerłość.

René Wellek i Austin Warren w słynnym swego czasu podręczniku teorii literatury przypominali, iż nie ma koniecznej odpowiedniości między „szczerością” twórcy a wartością artystyczną. Z jednej strony, można przyznać im rację: na pewno ta pierwsza nie wystarczy sama w sobie, bynajmniej nie gwarantuje drugiej⁴⁸ – świadczy o tym niejeden kiczowaty wiersz religijny napisany, jak można przypuszczać, z prostoty i szczerości serca. Ale w wypadku poezji o tak osobistej tematyce, jak relacja człowieka z Bogiem, cytowane tu wcześniej wypowiedzi Lewisa, Eliota i Portera skłaniają do refleksji: być może, ta właśnie szczerłość serca stanie się nieodłącznym składnikiem dobrego wiersza. Być może, wartość artystyczna nie będzie istniała w zupełnym oderwaniu od niej. A przynajmniej należałoby powiedzieć, że współczesny czytelnik potrzebuje *w r a ż e n i a* – jakkolwiek trudno zbadać, na czym ono polega – iż poeta pisze szczerze, „z głębi serca”. Poezja Herberta, jeśli wierzyć podanym świadectwom czytelniczym, całkowicie spełnia owo wymaganie, zachowując przy tym najwyższy poziom artystyczny⁴⁹.

⁴⁵ Zob. Gardner, *op. cit.*, s. 128.

⁴⁶ Eliot, *op. cit.*, s. 176.

⁴⁷ Porter, *op. cit.*, s. 2. W artykule *Time and Liturgy in George Herbert's „The Temple”* („Theology” t. 106 (March–April 2003)) R. van Wengen-Shute przedstawia zupełnie inną analizę poezji Herberta, która pozwala w ogóle ominąć kwestię postawy konfesyjnej i osobistej szczerości poety. Badaczka identyfikuje charakterystyczną u Herberta nieostrość czasową, związaną z jego „liturgiczną filozofią względem czasu i wieczności” (s. 106). Wskazuje na częste używanie przez poetę bezokolicznikowych form czasownikowych lub całkowite pominięcie czasowników (zob. np. wiersz *Modlitwa (I)*). W wyniku takich zabiegów powstaje „zmienna perspektywa typowa dla liturgicznego ujęcia czasu” (s. 101). W tym kontekście – wnioskuje Wengen-Shute – nawet gdyby ktoś chciał zarzucić Herbertowi nieszczerze stłumienie wątpliwości i buntu, byłby usprawiedliwiony, ponieważ zjednoczony głos Kościoła słyszalny w liturgii może „ogarnąć braki bądź tymczasowe upadki wiary ze strony poszczególnych wiernych” (s. 99). Jak powiadał w roku 1932 F. H. Brabant, cytowany przez Wengen-Shute (s. 99): „liturgia nie tylko wyraża to, co czujemy, ona także uczy nas, co powinniśmy czuć”. Bardzo podobnie pisze Gardner (*op. cit.*, s. 156–157) o roli pieśni i hymnów kościelnych i ich relacji do indywidualnej wiary zgromadzonych w kościele ludzi.

⁴⁸ R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*. London 1978, s. 80.

⁴⁹ Według M. Arnolda (*The Study of Poetry*. W zb.: *The Essential Matthew Arnold*. Ed.,

Peter Sacks wskazuje na jeszcze inną przyczynę zainteresowania XX-wiecznych poetów twórczością Herberta: miła dla współczesnego ucha jest prostota i bezpośredniość jego stylu⁵⁰ – *nb.* cechy te uznawane są przez Donalda Daviego za typowe dla poezji chrześcijańskiej⁵¹. Dla naszych rozważań również ciekawe jest coś, co zdaniem Sacksa szczególnie pociąga wielbicieli i następców poetyckich Herberta: jego „poddanie się głosowi poprzedzającemu”. Badacz pisze, że często „głos podmiotu mówiącego w wierszu zdaje się ustępować miejsca językowi z innego źródła”⁵²: tutaj odzywa się wyobrażony głos przyjaciela (np. *Jordan* (*I*)), gdzie indziej prostego, poczciwego człowieka (*Jordan* (*I*)), a jeszcze gdzie indziej samego Pana Boga, zidentyfikowanego (*Dźwig*, *Hymn prawdziwy*) lub też nie (*Jarzmo*). Ta cecha charakteryzuje także imitatorów i następców Herberta, dla których „głos poprzedzający” właśnie do niego należy⁵³. Przykłady tego to wszystkie wspomniane dotąd wiersze, w których głos i słowa Herberta są wyraźnie słyszalne. Jak bardzo współcześnie brzmią te uwagi odnoszące się do twórczości XVII-wiecznego poety, który pisał wyłącznie o relacji człowieka z chrześcijańskim Bogiem!

To, co Sacks nazywa „poddaniem się głosowi poprzedzającemu”, jest tylko jednym z elementów wskazujących na zainteresowanie Herberta możliwościami i ograniczeniami języka. Zainteresowanie, które jest bliskie wielu poetom współczesnym⁵⁴. Żeby to pokazać, pozwolę sobie na krótką dygresję, odwołując się do uwag Michaela Edwardsa o języku poetyckim Eliota. Zagadnienie niewystarczalności ludzkiej mowy należy do często komentowanych motywów poezji Eliota, szczególnie w odniesieniu do *Czterech kwartetów*. Zdaniem Edwardsa, „»chrześcijańskie« przecucie” Eliota co do natury języka doprowadziło go, jeszcze przed

introduction L. Trilling. London 1949, s. 325) dobra poezja w ogóle cechuje się szczerością, sprawia wrażenie, że „poeta mówi do nas własnym głosem”. Podobnie dla P. Levego (*The Art of Poetry*. New Haven and London 1991, s. 82) „prawdomówność wobec własnego doświadczenia jest moralnym imperatywem”, który może uczynić każdego ważnym poetą. Przy tym nacisku na uczciwość poety wobec własnych doświadczeń i uczuć warto wspomnieć o wykładach L. Trillinga (*Sincerity and Authenticity*. London 1972), w których autor sugeruje, iż pojęcia takie, jak „szczerłość”, „autentyczność”, to wymysł, powiedzmy, renesansu, są one związane z rozwojem pojęć jaźni i indywidualności. To by się zgadzało z uwagami Jennings i Praza co do różnicy między poezją średniowiecza a poezją porenansową (zob. przypis 40). Z kolei według J. Zacha (*Miłosz i poetyka wyznania*. Kraków 2002) pojęcie szczerości, jak się zdaje, pochodzi z romantyzmu.

⁵⁰ Sacks, *op. cit.*, s. 34. Podobnie za „konkretność, energię i precyzję” chwali język Herberta Jennings (*Every Changing Shape*, s. 76).

⁵¹ Davie wielokrotnie wyrażał takie zdanie. Zob. np. wstęp do zredagowanej przez niego antologii *The New Oxford Book of Christian Verse* (Oxford 1981, s. XXIV). Warto zauważyć, że pokażne miejsce w tej antologii, obok Vaughana, Cowpera i Smarta, ma Herbert, a jego wiersze *Jarzmo* i *Nagrobki kościelne* uczynił antologista miarą wyboru.

⁵² Sacks, *op. cit.*, s. 39, 36.

⁵³ Zob. *ibidem*, s. 36.

⁵⁴ Steiner we wspomnianej książce *Real Presences* (s. 92) przedstawił tezę, iż najważniejsza rewolucja światopoglądowa stwarzająca współczesny świat zachodni dokonała się w sferze języka. Zerwanie przymierza między słowem a rzeczywistością, którego początki Steiner lokuje w europejskiej i rosyjskiej kulturze drugiej połowy XIX wieku, doprowadziło do kryzysu w „znaczeniu znaczenia”. Wzrost poezji autotematycznej, wysuwającej narzędzie przekazu, czyli język, na pierwszy plan, można uważać za objaw niepokoju wynikającego z tego kryzysu. Steiner może nie mieć racji, ale faktem jest, że z tego lub innego powodu kwestionowanie języka, które odbywa się w poezji Herberta, uderza w bardzo współczesną strunę.

jego nawróceniem, do napisania dzieła (*Ziemi jałowej*), które ujawnia upadek języka. Natomiast „*Środa popielcowa* jest próbą odkupienia języka”⁵⁵, uwieczoną wizją Zesłania Ducha Świętego kończącą *Little Gidding*. W odróżnieniu od pomieszanego mowy Wieży Babel i wypaczonych, skłóconych ze sobą cytatów słynnego wczesnego poematu Eliota jesteśmy w *Czterech kwartetach* świadkami pewnego rodzaju pogodzenia. Różne glosy już nie są ze sobą skłócone, nie szydzą z siebie wzajemnie, bo wszystko dąży do stanu, w którym – jak mówi Eliot – „*the tongues of flame are infolded / Into the crowned knot of fire* [płatki płomienia splotą się / W koronowany węzeł ognia]”⁵⁶.

Przedstawiając język poetycki Eliota zauważa Edwards, że jego świeżość i oryginalność polega przede wszystkim na dostrzeżeniu przez poetę „upadłej” natury ludzkiej mowy. W swojej twórczości nie tylko eksponuje on tę sytuację, ale też wskazuje pewne możliwości odnowienia języka⁵⁷. Nieustannie jednak towarzyszy wysiłkom poety świadomość, że w upadłym świecie, poddanym działaniu czasu, tylko chwilami i w sposób daleki od doskonałości da się wyjść poza ograniczenia języka. „Słowa zeszłego roku to język przeszłości” – powiada skruszony duch umarłego mistrza, który za życia podzielał „troskę” Mallarmégo i Eliota, by „oczyścić dialekt plemienia”⁵⁸. Eliot, jak sądzi Edwards, wyznaczył chrześcijańskiej poezji kierunek, stwarzając – w rzeczywistości dotkniętej kryzysem mowy – język poetycki zdolny przynajmniej wskazywać na tajemnice nieosiągalne „językami żywych”⁵⁹.

Inaczej przedstawił sprawę w latach trzydziestych XX wieku poeta Basil Bunting, krytykujący Eliota za anachronizm: „pisze on jakby w warunkach, które już nie istnieją; jako rówieśnik George’a Herberta”⁶⁰. No właśnie! Jak powoli zaczyna wynikać z naszych rozważań, Herbert wcale nie jest dziś uznawany za anachronizm. Stał się jakby współczesny wielu poetom – i to w dużej mierze dzięki tak wyraźnej trosce o język. Wróćmy więc do przykładu jego twórczości, a okaże się, jak dalece wyprzedził on Mallarmégo, Eliota i Edwardsa w percepcji wystarczalności ludzkiej mowy⁶¹. W wierszu *Zwiastunowie* odbywa się, paradoksalnie, pożegnanie poetyckie ze „słodkimi frazami, wdzięcznymi metaforami”, ponieważ – i jest to bardzo ważne – p r a w d a zawarta w zdaniu „Tyś jest wciąż mym Bogiem” w ostatecznym rozrachunku o wiele bardziej przewyższa słowa,

⁵⁵ M. Edwards, *Towards a Christian Poetics*. London 1984, s. 115.

⁵⁶ Zob. *ibidem*, s. 125. Fraza „*tongues of flame*” – „płatki płomienia” w przekładzie K. Boczko wskiego (Th. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*. Wprowadzenie, komentarz K. Boczko wskiego. Kraków 2001, s. 169) – odsyła wyraźnie do wydarzeń pierwszej Pięćdziesiątnicy, które Edwards (*op. cit.*, np. s. 125) przedstawia jako odwrócenie skutków Wieży Babel w chrześcijańskiej ekonomii zbawienia. Odniesienia do Zesłania Ducha Świętego pojawiają się wielokrotnie w *Little Gidding*, opartym na motywie ognia.

⁵⁷ Jednak *Cztery kwartety* pozostają w kręgu paradoksu Pascala, ich język jest jednocześnie wielki i – być może celowo, jak sugeruje Edwards (*op. cit.*, s. 121–122) – mizerny.

⁵⁸ Th. S. Eliot, *Little Gidding*. W: *Szepty nieśmiertelności*, s. 165.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 163. Edwards (*op. cit.*, s. 128) jednak uważa, że późniejsi poeci angielscy niewiele skorzystali ze zmagania Eliota z problemem języka.

⁶⁰ B. Bunting, *Mr. T. S. Eliot*. „Agenda” t. 23 (1985), nr 1/2, s. 190.

⁶¹ Można także powiedzieć, że Herbert poprzeczł Mallarmégo i myślenie symbolistów zakładające, że każda wypowiedź, usiłując dotrzeć do tego, co niewyrażalne, musi od nowa wypracować swoją formę. Zauważalna u Herberta wielka pomysłowość i różnorodność formalna pochodzi od pewnej zasady: „dany przedmiot musi powołać do życia jednorażową, niepowtarzalną formę” (Barańczak, *Tablica z Macondo*, s. 155).

które ową prawdę z większym lub mniejszym kunsztem i polotem przekazują⁶². Podobną wymowę ma (i, co warto zapamiętania, sprawia podobne wrażenie osobistego doświadczenia poety) *Jordan (II)*, dowcipnie doradzający w ostatnim wersecie, by ograniczyć wysiłek związany z opisywaniem „rozkoszy niebiańskich”, gdyż wystarczy po prostu przypomnieć o istnieniu miłości, której słodycz mówi sama za siebie. Z kolei w wierszu *Hymn prawdziwy* Herbert przedkłada wzruszenie serca w obliczu Boga nad piękno poetyckie: nawet jeśli utwór nie zadowala poety, nie jest to wcale ważne, bo „Bóg uzupełni jego braki”⁶³. (Oczywiście Herbert przedstawia ten pogląd w wierszu, któremu niczego od strony sztuki poetyckiej nie brakuje!)

Jeśli zainteresowanie Herberta naturą mowy ludzkiej i jej ograniczeniami zbliża go do poetów współczesnych, to wydawałoby się, że gładkość formalna jego twórczości, doskonała korespondencja między formą a treścią mogłyby go oddalać od nich. Istnieje bowiem teza głosząca, iż ogólny rozpad światopoglądu chrześcijańskiego pociąga za sobą konieczność rezygnowania z tradycyjnych form poetyckich i z jakiegokolwiek odzwierciedlania ładu. Wątpliwości tego typu wyraźnie rozpoznały się w Europie szczególnie w drugiej połowie XX wieku – w związku ze słynnym pytaniem postawionym przez Adorna. W studium o metrum i formach poetyckich Paul Fussell zauważył, że współczesny poeta stoi przed dylematem nie do rozwiązania: nie może być wierny jednocześnie chaotycznemu bezładowi rzeczywistości, którą chce zapisywać, i „organizacji estetycznej”, bez której nie ma poezji. Tradycyjne, ustalone formy nie są dla niego dostępne, jeśli nie chce udawać, iż „nieznośne pęknięcia i wywichnięcia współczesnej historii nie miały naprawdę miejsca”, a wymyślenie nowych form także „sugerowałoby, że współczesne doświadczenie cechuje ład, któremu to stwierdzeniu zaprzeczyłaby większość myślicieli pochrześcijańskich”⁶⁴.

Gdyby dalej iść tą samą drogą myślenia co Fussell, okazałoby się, że w świecie, w którym panuje przeświadczenie o wszechobecnym nieładzie, nie można już czytać poezji Herberta. Co prawda, formy stosowane przez Herberta nie są zbyt tradycyjne, są wszelako wielce pomysłowe i różnorodne, ale na pewno cechują się wewnętrznym uporządkowaniem, dla ich autora bowiem „pojęciem podstawowym była zawsze religijnie uzasadniona koncepcja formy artystycznej jako odbicia

⁶² Herbert, *op. cit.*, s. 123.

⁶³ *Ibidem*, s. 117.

⁶⁴ P. Fussell, *Poetic Meter and Poetic Form*. New York 1979, s. 152–153. Według J. Foster (A Music of Grace. The Sacred in Contemporary American Poetry. New York 1995, s. 101) amerykański poeta G. Kinnell był podobnego zdania, uważał bowiem, że formalne aspekty poezji stanowiły w innych epokach odbicie koncepcji harmonii we wszechświecie, natomiast dziś forma straciła owo sakralne znaczenie. Komentując Cz. Miłosza *Traktat poetycki* pisze J. Łukasiewicz (Czesława Miłosza *traktat o poezji*. W zb.: *Lektury polonistyczne: literatura współczesna*. T. 2. Red. R. Nycz. Kraków 1999, s. 156) o wielogłosowości poematu jako „rozpoznanie i odzwierciedlanie” otaczającego chaosu, dodając, że „nadmierne zharmonizowanie połączone jest z niezauważaniem tego, co dokoła dzieje się naprawdę”. Nieco podobnie o znaczeniu formy mniema R. Huk (wstęp w zb.: *Contemporary British Poetry. Essays in Theory and Criticism*. Ed. J. Acheson, R. Huk. New York 1996): do niedawna stosowanie przez brytyjskiego poetę konwencjonalnych struktur i składni zwykle interpretowano jako znak akceptacji tradycyjnych struktur moralnych i etycznych dominującej kultury angielskiej, w której powstały. Przyjmujący taką optykę zwykli oceniać np. poezję G. Hilla jako konserwatywną pomimo zauważalnych w niej strategii radykalnych, destabilizujących.

Bożego ładu świata”⁶⁵. A co robić, gdy zaczyna brakować wiary w ten Boży ład – czy wtedy z Herberta trzeba zrezygnować? Zdaje się, że jednak nie. Doświadczenie lektury np. *Ziemi jałowej* uczy, że w samej naturze sztuki tkwi przeciwstawienie chaosowi, a chociaż ów chaos może być tematem poezji, nie może być on przekazywany poprzez całkowite mimetyczne załamanie formy⁶⁶. Prawdopodobnie, jak powiedziałby Davie, poezja chrześcijańska będzie się najczęściej skłaniała ku prostocie i łaadowi formalnemu⁶⁷ – ale nie stanie się to czynnikiem przesądającym o jej przyjęciu lub odrzuceniu przez odbiorcę nie przekonanego, iż wszechświatem rządzi harmonia. Popularność poezji Herberta i dialog z nim podejmowany przez XX-wiecznych poetów, który próbujemy tutaj przedstawić, jest tego dowodem.

Dalsze rozwinięcie poglądów Fussella doprowadziłoby do stwierdzenia, iż uczciwa sztuka już w ogóle stała się niemożliwa. Jest to problem, który polskiemu czytelnikowi od razu skojarzy się z twórczością Tadeusza Różewicza i ze wspomnianym pytaniem Adorna. Nie można bagatelizować tak dojmującej sprawy, która w różnych wersjach uporczywie wraca w rozważaniach poetów w XX wieku⁶⁸ i nie chce zniknąć. Świadczyć o tym może w literaturze angielskiej np. wiersz zamykający ostatni, pośmiertnie wydany tomik Thomasa. A chociaż, o ile mi wiadomo, Thomas nie znał wcale dzieł Różewicza i nie czynił akurat Oświęcimia symbolem panującego zła, temat tego wiersza jest jakby wzięty z twórczości polskiego poety. Otóż nawet najbardziej wyniosła mowa ludzka staje się niema w obliczu „wyzwania Stalina, Hitlera, Pol Pota”:

przymiotniki są zmęczone,
czasowniki niezdecydowane, tylko fakty
pozostają świeże, kielkując w ziemi
nawożonej ciałami ofiar⁶⁹.

Davie trochę złośliwie skrytykował myślenie tych, którzy głoszą:

gdzieś – na Sommie, w Petrogradzie, w Katyniu lub Buchenwaldzie, w Dreźnie, w Algierii lub w My Lai (lista jest nieskończona) – miało miejsce coś o tak monumentalnym wymiarze okropności, że [...] odebrało nam prawo dalszego zamieszkiwania artystycznych i intelektualnych

⁶⁵ Barańczak, *Tablica z Macondo*, s. 153.

⁶⁶ W trochę podobnym duchu zastanawia się Jennings (*Every Changing Shape*, s. 207): „być może, jest u samego serca poezji coś, co zabrania całkowitego gestu agnostycyzmu. Przecież samo pisanie jest w jakimś sensie afirmacją”. A żywotność najbardziej restrykcyjnej z tradycyjnych form – sonetu – we współczesnej poezji angielskiej świadczy też o tym, że argumentacja Fussella jest nietrafna.

⁶⁷ Zob. uwagę Th. S. Eliota (*The Varieties of Metaphysical Poetry*. Ed. R. Schuchard. London 1993, s. 265) na temat poezji Dantego: „z przyjęcia uporządkowanego systemu myśli wynika prosty, bezpośredni, nawet surowy styl mowy”.

⁶⁸ Zob. np. esej S. Heaney’a otwierający zbiór *The Government of the Tongue* (London 1988), w którym autor zastanawia się, czy tworzenie sztuki w obliczu ludzkiego cierpienia nie jest obrazą: *Interesujący przypadek Nerona, koniaku Czechowa i kolatki*. Przeł. J. Jarniewicz. W zb.: *Zawierzyć poezji*. Że jest to jednak problem nienowy, wskazuje imię Nerona występujące w tytule eseju.

⁶⁹ Thomas, *Residues*, s. 70. Podobnie Cz. Miłosz (*Rodzinną Europą*. Warszawa 1990, s. 253, 263) w czasie drugiej wojny światowej był skłonny uważać, że słowo poetyckie zginęło razem z milionami ofiar ogólnej tragedii ludzkiej. Jednak dalsze przemyślenia doprowadziły go do wniosku, iż należy walczyć z takim poczuciem katastroficznym: „co wydaje się końcem, nie jest końcem ani tradycji, ani literatury i sztuki”.

zabytków przeszłości, ponieważ pozbawiło owe zabytki znaczenia w stosunku do naszej rzeczywistości⁷⁰.

„Lista jest nieskończona” – ale wszystkie wymienione przez autora miejsca kojarzą się z okropieństwami dokonanymi jednak w XX wieku i nie byłoby nic dziwnego w tym, gdyby mówiący w wierszu Thomasa zapytał, tak samo jak żołnierz pierwszej wojny światowej ze wspomnianej powieści Forda Madoxa Forda: „Co się stało z XVII wiekiem?” Może się rzeczywiście wydawać, że otworzyła się przepaść, która uczyniła Herberta niedostępnym, jednocześnie bardzo utrudniając dalsze uprawianie i czytanie poezji chrześcijańskiej⁷¹.

Nurtujące wielu poetów pytania, które streściliśmy cytując wiersz Thomasa, wskazują, że to, co mogłoby uczynić poezję chrześcijańską – w tym twórczość Herberta – niemożliwą do przyjęcia dziś, to nie jej cechy formalne, jak chciałby Fussell, lecz ewentualna niefrasobliwość, nieczułość na ludzkie cierpienie. Coś takiego zdaje się zarzucać Herbertowi Kit Wright we wcześniej wspomnianym wierszu. Rzeczywiście, jeśli do pojęcia cierpienia zaliczymy jedynie bóle fizyczne, materialne, świat twórczości Herberta – pomimo słabego zdrowia poety, który zmarł na gruźlicę w wieku zaledwie 40 lat – może wydawać się nieprzystawalny do świadomości ukształtowanej w wyjątkowo okrutnym XX stuleciu. Jednak gdyby zrobić miejsce w koncepcji cierpienia na zjawiska psychiczne, emocjonalne i duchowe, okazałoby się, że Herbert jest poetą o głębokiej wrażliwości serca. Sacks, jak widzieliśmy, tę cechę dostrzegł i, jego zdaniem, to właśnie dzięki niej poezja Herberta jest ciągle bliska współczesnemu czytelnikowi. Także Eliot słusznie zauważył, jak daleki jest ten niby spokojny wiejski proboszcz anglikański od poczucia samozadowolenia i pychy religijnej, skrytykowanego przez Wrighta: „Ten, kto myśli o Herbercie jako o poecie łagodnej i spokojnej pobożności, nie rozumie ani jego osoby, ani twórczości”⁷². Podobnie dla Elizabeth Jennings świat poetycki Herberta jest światem „dramatycznym”, pełnym zmagania, konfliktu i napięcia⁷³. W wierszu brzmiącym jak osobiste świadectwo czytelnicze poetki, adresowane do Herberta jako do przyjaciela, Jennings pisze:

*When I've been low I've felt your deference
To all that dogs mankind
And also all that gives him happiness*⁷⁴

[W chwilach załamania czułam Twój szacunek / Wobec wszystkiego, co gnębi ludzkość,
/ A także wobec tego, co daje jej szczęście.]

Według niej „nikt przedtem tak nie pisał”, przejmując się „dramatem przeżywanym w każdej ludzkiej duszy”, walką człowieka ze swoimi „skażonymi ambicjami”⁷⁵. Jeśli autor cytowanego tu wcześniej „rózewiczowskiego” wiersza nie odwrócił się od Herberta – a nie odwrócił się – to dlatego, że ów bolesny dramat

⁷⁰ D. Davie, *Thomas Hardy and British Poetry*. London 1973, s. 79.

⁷¹ Ślady opisanego przez Daviego apokaliptycznego myślenia są wyraźne np. we wspomnianej wcześniej pracy Foster i na pewno zaważyło to na możliwości zaakceptowania przez nią poezji o tematyce chrześcijańskiej.

⁷² Eliot, *George Herbert*, s. 166.

⁷³ Jennings, *Every Changing Shape*, s. 72–78.

⁷⁴ Jennings, *For George Herbert*, s. 173.

⁷⁵ *Ibidem*.

poszczególnej istoty ludzkiej nie zniknął mu z oczu w obliczu zbiorowych cierpień⁷⁶.

Jedno ze źródeł napięcia w twórczości Herberta podpowiada nam Helen Gardner, pisząc o potencjalnym konflikcie między poezją, która „dąży do możliwie najwyrazistszego wypowiedzenia, a modlitwą, która w stadium największej intensywności przechodzi w milczenie”⁷⁷. Być może, w sposobie rozwiązania tego konfliktu najbardziej wychodzi na jaw właśnie wrażliwość Herberta, pewna pokora, która chroni go przed zarzutem lekkomyślności. Komentując *Odtrącenie*, opowiadające o bolesnym doświadczeniu opuszczenia przez Boga, który zdaje się nie słuchać modlitwy, Gardner zauważa, że użycie czasu przeszłego ma efekt dystansujący. W porównaniu z sonetem Hopkinsa o podobnej tematyce (z cyklu tzw. *terrible sonnets*) wiersz Herberta wydaje się mniej „melodramatyczny”. Jego bohater liryczny jest w mniejszym stopniu zaabsorbowany sobą, ponieważ poeta wie, iż doświadczenie religijne o takiej intensywności można odtworzyć w wierszu tylko pośrednio⁷⁸. Zatrzymując się jeszcze na przedstawionych wcześniej wątpliwościach Fussella, warto zauważyć, że ten piękny utwór, spełniający chyba wszystkie wymagania stawiane przez odbiorcę poezji chrześcijańskiej, charakteryzuje się wyjątkowym kunsztem formalnym. Opowiadanie o odwracaniu się Boga od modlącego się człowieka idzie bowiem w parze z odmową rymu, jakiego struktura wiersza się domaga. Dopiero pełny, wyraziście brzmiący rym ostatniego słowa („*ryme*”!) przekazuje, ale nie bezpośrednio, że skończyło się cierpienie opisane w wierszu, modlitwa została wysłuchana (lub przynajmniej osoba modląca się wierzy głęboko, że tak się stanie).

Odtrącenie, bardzo podobne duchem do wielu utworów Thomasa o niepowodzeniu i poczuciu osamotnienia w modlitwie, jest kolejnym dowodem na to, iż forma wiersza nie musi (a nawet nie może) rozpaść się tak jak opisywane doświadczenie otchłani. M.in. właśnie za inwencję formalną bardzo ceniono Herberta w XX wieku⁷⁹. Widzieliśmy też, że jego twórczość jest na tyle naznaczona cierpieniem, by wzbudzać współczucie nawet u czytelnika, który nie akceptuje jego wiary i nie rozumie bólu występującego w relacji człowieka z Bogiem. Co więc jeszcze mogłoby przeszkadzać dzisiejszemu czytelnikowi w odbiorze poezji Herberta? Właśnie to, co według jednego z badaczy twórczości Thomasa w żadnej epoce łatwe nie było: „mediacja autentycznego zmysłu religijnego”⁸⁰ w języku dostępnym dla większości odbiorców. Ponieważ wymiar historyczny jest w chrześcijaństwie niezwykle istotny i poeci tego wyznania potrzebują językowych i obrazowych zasobów tradycji, z których XX wiek, jak uważał Davie, usiłował nas wygnać, wydawałoby się, że poezja chrześcijańska, łącznie z Herbertem, stawać

⁷⁶ Co ciekawe, zdaje się, że relację Różewicza z Eliotem można by ująć podobnie jak relację Thomasa z Herbertem. W innym miejscu (*T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001, s. 226–227) wysunęłam przypuszczenie, że Różewicz wyczuwał u Eliota „zdolność do cierpienia”, a ta, wcale nie zauważana powszechnie, cecha twórczości autora *Wydrążonych ludzi* czyniła jego poezję szczególnie bliską Różewiczowi. Percepcji owej wrażliwości nie przeszkadza chrześcijański światopogląd Eliota – światopogląd, którego Różewicz nie może podzielać.

⁷⁷ Gardner, *op. cit.*, s. 189.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 186–189.

⁷⁹ Zob. np. Eliot, *George Herbert*, s. 183.

⁸⁰ D. Z. Phillips, *R. S. Thomas: Poet of the Hidden God*. London 1986, s. XV.

się będzie coraz mniej rozumiała dla dzisiejszych czytelników. Tymczasem autor *Świątyni* także w tym zakresie zaskakuje swoją pomysłowością.

Komentując sonet Herberta *Odkupienie*, J. A. W. Bennett wspomina, że tylko w tytule, który jest i tak dwuznaczny, występuje wyraźne odwołanie do języka i tematyki chrześcijańskiej⁸¹. A to pomimo faktu, iż Herbert pisał w czasach, gdy pojęcia chrześcijańskie były ogólnie zrozumiałe. Podobnie w wierszu *Odtrącenie* – nie ma tu nawet słowa „modlitwa”, a odniesienia do języka religijnego ograniczają się do raz użytego słowa „Bóg” i do pojęcia człowieka stworzonego z prochu ziemi. Stan ducha zrozpaczonego petenta jest oddany za pomocą bardzo żywych porównań: „Myśli, co zgieły się jak łuk łamliwy, / Prysnęły w różne strony”; „duch osłabły” konał „jak pąk zwarzony mrozem”⁸². Eliot pisze, że Herbert „po mistrzowsku operuje codziennym słownictwem i potrafi umieszczać właściwy wyraz we właściwym miejscu”. A dla Helen Gardner naturalność języka wolnego od „pobożnego żargonu” i „konwencjonalnej dykcji religijnej” to ogólne cechy poezji religijnej XVII wieku⁸³. Niewątpliwie zaważyły one na nie malejącej popularności szczególnie Donne’a i Herberta.

Jak uważa Peter Porter, twórczość Herberta angażuje się tak samo w to, co codzienne, jak w to, co niebiańskie, i właśnie ta cecha, połączona z niezwykłą bezpośredniością, brakiem pretensjonalności szczególnie przybliżyła go współczesnym poetom, dla których pozostaje pod tymi względami niedościgny⁸⁴. Można by dodać, że Herbert, odmawiając sobie łatwego stosowania, jako skrótów myślowych, znanych w jego własnych czasach pojęć i symboli, idzie drogą, która zbliża jego język poetycki do cenionych w XX wieku koncepcji pochodzących od Szkwłowskiego. Odzierając pojęcia chrześcijańskiej wiary z ich oczywistości, Herbert patrzy na nie powtórnie, czyni je jakby „obcymi”, po to, by je lepiej, na nowo, pełniej i ze świeżym zachwytem rozpoznać⁸⁵.

Według oceny Grahama Parry’ego, poezja Herberta charakteryzuje się takim całościowym osobistym zaangażowaniem i takim subtelnym przekazem doświadczenia ludzkiego, że również w burzliwych religijnie czasach, w jakich przyszło mu żyć, jego twórczość znalazła uznanie u chrześcijan wszelkiego pokroju. Jest to zwłaszcza interesujące, jeśli weźmiemy pod uwagę, iż Herbert wyraźnie skłaniał się ku teologii Arminiusa, związanej z anglikatolickim skrzydłem Kościoła anglikańskiego, choć najbardziej rozpowszechnione wówczas w Anglii były poglądy

⁸¹ J. A. W. Bennett, *Poetry of the Passion*. Oxford 1982, s. 160–161.

⁸² Herbert, *op. cit.*, s. 55, 57. Zob. też uwagę Jennings (*Every Changing Shape*, s. 73), że Herbert ożywia symbole i pojęcia religijne przez dramatyczny kontekst, w którym się pojawiają w jego twórczości.

⁸³ Eliot, *George Herbert*, s. 180. – Gardner, *op. cit.*, s. 193.

⁸⁴ Porter, *op. cit.*, s. 3, 8.

⁸⁵ Gardner (*op. cit.*, s. 170) wskazała na Eliota jako poetę o podobnie świeżym spojrzeniu, mniemając, że przekazywał on tradycyjną wiarę zachodniego chrześcijaństwa za pomocą języka i symboliki poetyckiej, które „niczego nie zawdzięczają tradycyjnym symbolom i językowi Kościoła”. W większej skali przykładem byłby *East Coker* (zob. *ibidem*, s. 114), w mniejszej – wiersz *Marina*, w którym „nie występuje ani jedno słowo religijne” (s. 170). Jest sprawą dyskusyjną, czy Gardner miała do końca tutaj rację, warto jednak przypomnieć sobie, że J. M. Rymkiewicz (*Myśli różne o ogrodach*. Warszawa 1968) podobnie odbierał poezję Eliota i również widział w takim podejściu jedyną możliwą drogę dla poety chrześcijańskiego żyjącego w niesprzyjających warunkach światopoglądowych.

kalwińskie, kwestionujące istotne miejsce sakramentów w życiu wierzących⁸⁶. Miłość do tradycji sakramentalnej Kościoła ujawniająca się w poezji Herberta nie przeszkadzała, aby owa poezja była ceniona także przez chrześcijan o głęboko odmiennych przekonaniach. Myślę, że nadal tak jest. A zastanawiam się nawet, czy – przy zauważalnym wzroście zainteresowania różnie rozumianym pojęciem „sakrament” – właśnie owa dominanta teologiczna poezji Herberta nie jest jedną z przyczyn jej popularności⁸⁷.

Zanim dojdziemy do podsumowania, chciałabym omówić jeszcze jeden przypadek, który wskazuje zarówno na źródła popularności Herberta, jak i na to, czego XX-wieczny poeta religijny może się nauczyć od swego wielkiego poprzednika – sugerując równocześnie, co może ewentualnie ich dzielić. Wspomniałam o zainteresowaniu Thomasa twórczością Herberta⁸⁸. Jako przykład przywołajmy tutaj wiersz Thomasa *The Absence* – w celu porównania go z parokrotnie wspomnianym *Odrąceniem* Herberta. Ten drugi utwór opisuje bardzo podobne jak w wierszu Thomasa, bolesne doświadczenie milczenia Boga jako Jego odpowiedź na modlitwę. Gdyby wyłączyć ostatnią strofę, wymowa utworu starszego poety stałaby się prawie identyczna z wymową wiersza Thomasa. Głuche nie-rymy padające jak uderzenia zepsutego dzwonu w ostatnim wersie każdej strofy, tam gdzie struktura wiersza domaga się rymu, odpowiadają bezładowi i poczuciu opuszczenia w duszy modlącego się człowieka. Ale – i to jest sprawa kluczowa – doświadczenie tutaj opisane, jak zauważyła Gardner, jest przedstawiane jako przeszłe i skończone⁸⁹. Ostatnia strofa przenosi nas w teraźniejszość, w modlitwę, która właśnie się spełnia. Wyraża to doskonały, pełny rym, dotąd przy opisie duchowego cierpienia nie pojawiający się. Więc jakkolwiek straszliwa i ciemna była „noc duszy” Herberta, nie trwała ona wiecznie. Wątpliwości modlącego się mieściły się w ogólnej ramie wiary, która nie została przez nie zachwiana. Można odnieść tę właściwość *Odrącenia* do całego zbioru, z którego wiersz ten pochodzi: kompozycja

⁸⁶ G. Parry, *The Intellectual and Cultural Context of English Literature. 1603–1700*. London – New York 1989, s. 187–188.

⁸⁷ O pojęciu sakramentu w odniesieniu do twórczości Herberta pisze np. van Wengen-Shute (*op. cit.*, s. 102), powołując się na definicję sakramentu z katechizmu anglikańskiego: wiersz pt. *Modlitwa (I)* przez wcielenia prawdy, jaką przekazuje, staje się sakramentem, „zewnątrznym i widocznym znakiem wewnętrznej i duchowej łaski”. Zob. też pierwszy rozdział książki P. Granta *Six Modern Authors and Problems of Belief* (London 1979), ukazujący zmiany w percepcji głównego symbolu chrześcijaństwa, jakim jest Krzyż. Jeszcze w epoce Herberta nie zrezygnowano do końca z pojęcia „sakramentalnego uczestnictwa” wszystkich czasów i miejsc w wydarzeniu Ukrzyżowania, poprzez które Krzyż staje się środkiem łaski Bożej, nadającym sens ludzkiej egzystencji, natomiast w wierszu A. Sexton, przywołanym przez Granta jako przykład (s. 9–14), ciężar stworzenia sensu z symbolu spada na indywidualnego człowieka, sens nie jest dany raz na zawsze.

⁸⁸ Poezja Herberta była identyfikowana przez różnych badaczy jako kontekst do rozważań nad twórczością Thomasa. Zob. np. A. M. Allchin, *Emerging*. „Theology” t. 31 (1978), s. 352 – Thomasa opisano tu jako „wielkiego poetę religijnego”, godnego porównania z Herbertem i Hopkinsem. J. Mole (np. *On the Recent Poetry of R. S. Thomas*. „New Poetry” t. 43 (1978)) rozpatruje poezję Thomasa w tym samym kontekście. Zob. też Phillips (*op. cit.*) – tu autor zwraca uwagę na wypowiedzi samego poety we wstępie do wyboru wierszy Herberta z roku 1967, dodając: „nie można zaprzeczyć, że istnieje ciągłość między zagadnieniami, jakie frasują Thomasa i Herberta” (s. XV).

⁸⁹ Gardner, *op. cit.*, s. 188.

tomu *Świątynia*, tak jak kompozycja omawianego wiersza pozwala, by wielorakie doświadczenia człowieka w relacji z Bogiem, łącznie z poczuciem opuszczenia, zostały zamknięte w doskonałą całość jak w rzeczywistą świątynię⁹⁰.

Jeśli teraz przywołać utwór Thomasa, okaże się, że u niego pojawia się ten sam ból i tęsknota, to samo zdanie się na Boga, ponieważ jedynie w Jego mocy jest wypełnienie pustki w sercu człowieka. Również w *The Absence* ma miejsce kwestionowanie przez poetę własnego języka, który – jakkolwiek zmieniony i „zmodernizowany” – pozostaje nieadekwatny do tego, co ma być przekazane. Thomas podejmuje tematykę Herberta, ale także przejmuje wiele cech poetyckich jego twórczości. Autor *The Absence*, tak jak Herbert, wykorzystuje efekty wizualne – bardzo często u niego, nie tylko w tym wierszu, biała przestrzeń między strofami należącymi do tego samego zdania jest wielce wymowna. Wiersze Thomasa, tak samo jak Herberta, wyróżniają się prostotą składniową i codziennością obrazów, połączonymi z wielką precyzją słownictwa oraz troską o to, by odświeżać przekaz pojęć teologicznych i doświadczeń religijnych.

Różnice, co prawda, są znaczące. Nie ma u Thomasa takiej pewności w zakończeniu jak u Herberta, takiego zamknięcia wątpliwości i duchowych cierpień w ramach niezachwianej wiary. Sam tytuł: *The Absence* (Nieobecność), sugeruje, że Bóg, który jest tak potrzebny człowiekowi, może w ogóle nie istnieć. Nie ma w tym wierszu podobnie pewnego jak u Herberta skojarzenia modlitwy z poezją, wiary ze sztuką. Stosunek poety do języka także zdradza ślady zwątpienia o wiele głębszego niż to, które ujawniło się w wierszach autora *Świątyni*, rozważających ograniczenia ludzkiej mowy. Słowa w utworze Thomasa nie mają żadnej mocy działania – są puste jak pusty pokój wyobrażający nieobecność Boga. Nie ma w nich żadnej „rzeczywistej obecności”, jak powiedziałby Steiner, istnieją we własnym systemie, niezdolnym wyjść poza siebie. Tu, oczywiście, można dostrzec w tle sposób myślenia związany z nazwiskiem Jacques’a Derridy. Czy wypada więc przyznać rację Steinerowi, gdy stwierdza, iż wśród poetów nie ma dekonstrukcjonistów?⁹¹

Myślę, że jednak tak. Zresztą poeci nie mogliby pisać, gdyby naprawdę wierzyli, iż język nie potrafi przekazywać niczego poza sobą samym. Wiersz Thomasa jakby obejmuje paradoks dekonstrukcjonizmu: odwraca się od zawodnych słów za pomocą innych słów. Pozostawiając język, od którego „Boga [...] nie przybywa”, ostatnia strofa proponuje inny środek komunikacji: „pustka wypełniająca mój byt”, pustka, która bez słów woła do Boga o przybycie. A może jednak woła słowami? Wydaje się całkiem możliwe, że w ostatnim wersie jesteśmy świadkami tego, co Sacks uważał za charakterystyczne dla Herberta: „uleganie głosowi poprzedzającemu”. Chwyt ten znów polega na pokładaniu wiary w słowo. Tak więc moment odrotu od słów jest jednocześnie momentem powrotu do nich. Opisując człowieka szukającego kontaktu z Bogiem jako „*a vacuum he may not abhor* [próżnię, którą nie może On wzgardzić]”⁹²), Thomas włącza przynajmniej dwa inne głosy do wiersza: ten, który powiada, iż Natura nie znosi próżni, i ten ze starej kolędy łacińskiej *Adeste fideles*, chwalaący Boga za to, że nie wzgardził łonem

⁹⁰ Zob. Barańczak, *Kościół wzniesiony ze słów*, s. 153.

⁹¹ Steiner, *op. cit.*, s. 227.

⁹² R. S. Thomas, *Biały tygrys. Wiersze z lat 1945–1990*. Wybrał, przeł., oprac. A. Szuba. Pośl. J. Jarniewicz. Legnica 2001.

dziewicy. W wyniku tych skojarzeń z „głosami poprzedzającymi” wymowa wiersza w subtelny i pośredni sposób zyskuje nutę stonowanej nadziei: poczucie pustki w duszy człowieka szukającego Boga staje się gwarancją, że ta pustka zostanie wypełniona⁹³.

W związku z komentowanym tutaj wierszem Thomasa pozwolę sobie przed zakończeniem na krótką dygresję. Ponieważ nazwisko Różewicza pojawiło się parę razy w naszych rozważaniach, byłoby szkoda nie wskazać przy tej okazji na podobieństwo *The Absence* pod względem nastroju i tematyki do wiersza *bez*, otwierającego tomik *Płaskorzeźba*⁹⁴. W Różewiczowskim dialogu z bogiem [!], który „uciekł” niezauważony z życia mówiącego, odzywa się ten sam ból, ta sama tęsknota, co we wspomnianym utworze Thomasa. Także kluczowy koncept nieobecności pojawia się w wierszu Różewicza:

nie zauważyłem twojej ucieczki
twojej nieobecności
w moim życiu

W zakończeniu utworu znajdujemy podobne wahanie jak u Thomasa – i podobnie jak u niego szala w wierszu Różewicza przechyla się ku nadziei, że Bóg się jednak odnajdzie. Na to wskazuje kolejność ostatnich dwóch wersów:

życie bez boga jest możliwe
życie bez boga jest niemożliwe⁹⁵

Nie umiem wytłumaczyć zaskakującej zbieżności między tymi wierszami inaczej niż przez odwołanie się do wspólnych korzeni kultury europejskiej, a także do wspólnej historii myśli. Wybrała ona drogę, która prędzej czy później musiała doprowadzić poetów do wyrażenia takich tęsknot. W literaturze angielskiej ów rozwój myślowy przyczynił się m.in. do ponownego docenienia poezji Herberta.

Napisał David Daiches: „Wielka poezja przekłada wiarę na własny język w taki sposób, że może przekazać coś, co przekracza granice tej wiary”⁹⁶. Coś takiego zdaje się mieć miejsce zarówno w twórczości Thomasa, jak i w twórczości Herberta, do której m.in. ta pierwsza się odwołuje. Wolno przypuszczać, że w wypad-

⁹³ Piszę o stonowanej nadziei, ponieważ ostatni wers znaczy zarówno: Bóg nie może wzgardzić tą próżnią, jak i: Bóg, być może, nią nie wzgardzi. Tłumacz wybrał jednak pierwszy, pewniejszy wariant, i chyba słusznie, bo on przeważa. Dla porównania można przywołać wymieniony przez Sacksa (*op. cit.*) wiersz Hechta, podobnie jak *The Absence* odnoszący się – poprzez cytowanie wielu fraz i powielanie formy – do *Odtrącenia* Herberta. Pominięto jednak tutaj rozwiązanie rymu następujące w ostatnim wersie pierwowzoru, tak że ból, wyrażany we wszystkich trzech utworach, pozostaje u Hechta nieusunięty.

⁹⁴ Polski czytelnik poezji Thomasa na pewno znajdzie niejedną podobieństwo z twórczością Różewicza, choćby w lubianych przez obu poetów motywach drabiny Jakubowej i walki Jakuba z aniołem. Poetyka nieobecności u Thomasa jest swoistym odpowiednikiem poetyki braku u polskiego poety, u obu zaś twórców pojawiają się podobne tęsknoty i podobne odwracanie się od banału, mechanizacji i komercjalizacji, kojarzących się ze współczesnym życiem w krajach „rozwinętych”. A w ostatnim zbiorze Thomasa wiersz *Don't ask me* stanowi *ars poetica* napisaną w całkiem podobnym duchu jak program Różewicza, jednocześnie minimalistyczny i maksymalistyczny. Wyrzekając się wszelkiego namaszczenia językowego, poeta w utworze Thomasa jednak zdobywa się na końcu na prawie że romantyczny wyraz wiary w swoją sztukę: „*Poetry is that / which arrives at the intellect / by way of the heart* [Poezją jest to, / co dociera do intelektu / drogą serca]”.

⁹⁵ T. R ó ż e w i c z, *bez*. W: *Płaskorzeźba*. Wrocław 1991, s. 9.

⁹⁶ D a i c h e s, *op. cit.*, s. 219.

ku poezji takiej rangi czytelnik poczuje, iż dotyka głębi autentycznych doświadczeń. I będzie to bardzo ważna, choć trudno uchwytna cecha, czyniąca wiersz chrześcijański możliwym do przyjęcia przez czytelnika nie podzielającego wiary, która stanowi punkt wyjścia utworu. Sacks podniósł tę kwestię badając współczesny odbiór poezji Herberta. Natomiast nad ogólnym problemem, czy czytelnik może docenić twórczość opartą na wierze, której nie podziela, zastanawiał się Eliot całe życie. W jednej ze swych ostatnich prac krytycznych skłaniał się do wniosku, że nigdy nie znaleziono rozwiązania tej kwestii⁹⁷. Należałoby zapytać, czy przypadkiem Eliot nie przeoczył odpowiedzi w tak wysoko przez siebie cenionej twórczości autora *Świątyni*. Wiele cytowanych w naszych rozważaniach głosów ze schyłku XX wieku odnoszących się do Herberta świadczy o tym, że poezja osadzona w tradycji chrześcijańskiej, a jednocześnie napisana żywym, świeżym językiem jest nadal bardzo czytelną. Przecież dzieje się tak pomimo tego, że cała twórczość Herberta ma charakter religijny, co dla niektórych mogłoby oznaczać jej ograniczenie i w konsekwencji niemożność zadowolenia czytelnika. Jednak nie malejąca przez całe XX stulecie popularność poezji Herberta wśród czytelników poetów i niepoetów to dowód, że zawsze będzie miejsce dla dobrej poezji chrześcijańskiej, niezależnie od panującego klimatu wiary czy niewiary.

Być może, Eliot odnalazł w Herbercie pewne wcielenie swojego ideału poezji chrześcijańskiej⁹⁸. Nie jest ona bezpośrednio dydaktyczna, a chociaż nie traktuje w duchu „nieświadomie chrześcijańskim” o całym doświadczeniu człowieczym (co chyba byłoby niemożliwe), to przynajmniej przekazywana przez nią wizja religijna w zasadzie może czerpać środki z każdej dziedziny ludzkiego życia. Poezji Herberta nie można zarzucić, jak uczyniła Simone Weil w stosunku do większości poezji chrześcijańskiej, że w niej „piękno świata prawie nie istnieje”⁹⁹. Zapewne, jak przypomina Gardner, poeta chrześcijański ma ręce w jakimś sensie związane, musi się poddać dyscyplinie doktryny i tradycji. Lecz ograniczenia różnego typu bywają bardzo inspirujące dla wyobraźni, a w tym właśnie upatruje Gardner „specyficzną fascynację i specyficzne piękno poezji religijnej”¹⁰⁰.

Jak wynika z poezji Herberta, owo szczególnie piękno wiersza religijnego wcale nie musi wykluczać świadomości piękna świata, wręcz przeciwnie, może je nawet eksponować. Dla Elizabeth Jennings życie modlitwne Herberta (wyrażone według niej w poezji, która jest po prostu modlitwą) „było jednością z życiem i przyjemnościami naturalnymi”; nie ma u niego „żadnego purytańskiego lęku w stosunku do zmysłów”¹⁰¹. Dzięki temu i różnym innym rozważanym przez nas zaletom, które w drugiej połowie XX wieku czyniły poezję Herberta równie popularną

⁹⁷ Eliot, *George Herbert*, s. 175–176. Zob. też uwagi J. Constable’a (*I. A. Richards, T. S. Eliot and the Poetry of Belief*. „Essays in Criticism” t. 40 (1990), nr 3) o zmaganiach Eliota z problemem relacji poezji i wiary.

⁹⁸ Th. S. Eliot, *Religia i literatura*. W: *Szkice literackie*. Wybór, oprac. W. Chwałewik. Warszawa 1963 (tłum. H. Pręczkowska).

⁹⁹ S. Weil, *Waiting on God*. Glasgow 1959, s. 116.

¹⁰⁰ Gardner, *op. cit.*, s. 134–135. Porównując poezję miłosną Donne’a z jego poezją religijną, Gardner mniema, że wyzwolona wyobraźnia autora w tej drugiej wyraża „świadomość ludzkiej potrzeby”, która nigdy nie dochodzi do głosu w jego poezji miłosnej. Tak widziana poezja najbardziej znanego z angielskich „metafizyków” wskazuje, jak twórcze bywają ograniczenia ciążyące nad poetą religijnym (*ibidem*, s. 190–191).

¹⁰¹ Jennings, *Every Changing Shape*, s. 77.

jak poezja Donne'a, twórca *Świątyni* stał się bliski wielu miłośnikom sztuki słowa. Ponadto – w rzeczywistości w dużej mierze obojętnej lub nawet wrogo nastawionej wobec chrześcijaństwa poezja George'a Herberta stanowi inspirujący wzór dla współczesnych autorów przepełnionych – tak jak hrabina Mary Sidney, XVI-wieczna tłumaczka psalmów – pragnieniem, by ich dar poetycki był złożony w hołdzie Bogu¹⁰².

GEORGE HERBERT, CHRISTIAN POETRY AND THE TWENTIETH CENTURY

The article investigates the reception of the seventeenth-century poet George Herbert, mainly in the context of British poetry. Although the Christian content of Herbert's work is now outside the experience and even knowledge of many readers and poets, there has been a new recognition in the past half-century of elements in his poetry that accord with the contemporary climate. In the post-Adorno day, his questioning of the adequacy of language strikes a sympathetic note. The article examines some contemporary poetic responses to Herbert, many of them polemical, which show that even poets who do not share Herbert's Christian belief have been fascinated by his use of language and formal inventiveness. Particular attention is given to Herbert's importance for R. S. Thomas, who takes up many of Herbert's religious concerns in poetry permeated by yearning for an apparently absent God.

¹⁰² Zob. D. Davie, *The Poetry of the Metrical Psalm*. „PN Review” 1990, nr 6, s. 35.