

Małgorzata Grzegorzewska (Warszawa)

Smak i zapach świętości

Zmysłowa mistyka Richarda Crashawa (1613?–1649)

1. Kontrowersyjny święty

W połowie XVII wieku jeden z ostatnich przedstawicieli szkoły metafizycznej w poezji angielskiej, Abraham Cowley (1618–1667), złożył hołd zmarłemu przyjacielowi:

Poeto tudzież Święty! Przypadło na ciebie
Najświętsze dwoje imion na ziemi i w niebie;
Najtrudniejsza–ć to pewnie i najrzadsza zgoda
Po tej, gdy Bóg ludzkości rękę prawą poda.
[...] Tyś najmiłszy pański
Dar dla świątyni owej Loretańskiej,
Gdzie, iżbyś jak ofiara pozbył się swej duszy,
Miłość podkłada ogień, a febra cię suszy.
Anieli, jako prawią, tę kaplicę sławną
Skroś powietrze na barkach swych przenieśli dawno.
Pewniejsza–ć, iż tam ciebie zanieśli, a niosąc
Śpiewali od radości, że mogli cię osiąść.
Wybacz, Matko a Wiaro moja, zem przypuścił,
Iż go niesli anieli, gdy cię był opuścił;
Nie lęgnie się zakąła nawet w pewnym błędzie,
Gdy rzadka z nim pobożność klęczy w jednym rzędzie.
Bogdajby — wstyd i żalność na oną myśl bierze —
Najcięższe błędy nasze miały źródło w wierze! [...]
Może w pewnych subtelnym racjach zbłądził wiary,

Nie przeczę, lecz żywotem górował bez miary;
 I wołę sam się przedzierzgnąć w papistę
 Bym ci mógł słać, o Święty, swe akty strzeliste¹.

Niestety, szlachetny zamiar przerósł siły miernego rymopisarza. Wiersz jest tak nieudany, że można wręcz podejrzewać autora o niesmaczny żart, gdyby nie fakt, że łączyły go zażyłe stosunki ze zmarłym. Szkoda, bo bohater tej dziwacznej elegii, Richard Crashaw, to postać nietuzinkowa. Ów poeta, teolog, wybitny katolicki kaznodzieja (właśnie ze względu na konwersję przyjaciela Cowley mówi o błędach „w pewnych subtelnym racjach” wiary), autor wyrafinowanych liryków religijnych i emigrant z czasów rewolucji Cromwellowskiej bez wątpienia zasłużył na lepsze epitafium. Crashaw najbardziej wstawił się wierszami nawiązującymi do pism mistyków karmelitańskich, w szczególności św. Teresy z Avila, oraz mistycznymi poematami o św. Marii Magdalenie inspirowanymi twórczością Giambattisty Marina i Luisa de Góngory. Autorzy noty biograficznej w antologii *Poeci języka angielskiego* podają, że po konflikcie ze swoim mocodawcą w Rzymie, kardynałem Palotto, Crashaw osiadł na prebendzie w Loreto; w rzeczywistości poeta zmarł w dość zagadkowych okolicznościach wkrótce po przybyciu do Loreto. Cowley opisuje towarzyszącą tej nagłej i dziwnej chorobie gorączkę jako ostatni dowód żarliwej wiary przyjaciela; inne źródła podają, że poeta mógł zostać otruty, choć wydaje się mało prawdopodobne, by w grę wchodził spisek polityczny. Nie wyklucza się motywów osobistych².

Pochwały, jakimi Cowley obsypuje Crashaw, mieszczą się w konwencji epoki, a pobłażliwy stosunek wobec błędów „renegata” świadczy o znaczącej zmianie klimatu wobec heterodoksji. Jeszcze u schyłku XVI wieku uczestnicy sporów religijnych w Anglii przystępowali do rozpraw z przeciwnikami głęboko przekonani o konieczności obrony jedynej i absolutnej prawdy w podzielonym Kościele. Obłożona przez papieża ekskomuniką królowa Elżbieta I odpowiedziała krucjatą skierowaną przeciw „papistowskiemu spiskom”. Stracono wówczas poetę Roberta Southwella i wybitnego humanistę Edmunda Campiona. Choć pola-

¹ *Na śmierć J.M.P. Crashawa*, przeł. S. Stasiak, cyt. za: *Poeci języka angielskiego*, oprac. H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Żuławski, Warszawa 1969, t. 1, s. 689–690.

² Patrz nota biograficzna w: *Poeci języka angielskiego*, s. 653.

ryzacja poglądów wśród angielskich intelektualistów utrzymała się za panowania następcy Elżbiety — króla Jakuba I, irenizm nowego władcy przynajmniej na krótki czas ostudził nastroje. Wkrótce jednak do debat na tematy ściśle religijne znów wkradły się animozje polityczne. Jakub oskarżany był przez protestanckich poddanych o sprzyjanie katolikom (co nie przeszkadzało tym ostatnim odmawiać mu posłuszeństwa), aż do czasu kiedy na papistów padł cień spisku Guya Fawkesa³.

W końcu Parlament złożony głównie z purytańskich strażników moralności osądził i skazał na śmierć syna i następcę Jakuba — Karola I, a królową Marię Henriettę wraz z dworem zmusił do opuszczenia kraju. Ów sąd dokonał się rzekomo w imię Boga, który miał wreszcie podnieść karzącą rękę nad rozpustnym krajem niedochowującym wierności *Nauce religii chrześcijańskiej*, wyłożonej przez duchowego ojca Drugiej Reformacji, Jana Kalwina. Tymczasem synowie Kościoła anglikańskiego, których trudno było posądzać o sympatie dla „przeklętych papistów”, ostrzegali, że posłuszeństwo wobec Opatrzności ostentacyjnie deklarowane przez purytańskich zelotów może ukrywać pospolicie niskie pobudki: zawiść wobec żyjących ponad stan dworzan, pogardę wobec innych, pychę ludzi, którym wydawało się, że potrafią obejść się bez piękna, a wreszcie pospolitą rządzą władzy. Nie sposób oprzeć się więc wrażeniu, że sąd nad królem, który purytańska propaganda przedstawiała jako spełnienie sprawiedliwych wyroków Boga, należałoby raczej nazwać mordem politycznym. W ferworze wojny domowej doraźne cele zepchnęły na dalszy plan kwestie sumienia, a dawna żarliwość ustąpiła miejsca cynicznej grze wytrawnych demagogów. Być może tak właśnie należy rozumieć pełne goryczy wołanie Cowleya: „Bogdajby — wstyd i żalność na oną myśl bierze — / Najcięższe błędy nasze miały źródło w wierze!”

2. Z m i a n a n a s t r o j u

Znacznie mniej wyrozumieli niż Cowley okazali się czytelnicy Crashawa w XIX wieku. Dowodem na to niech będzie fragment tekstu pióra wielebnego George’a Gilfillana, który w 1857 roku pisał:

³ Fawkesa stracono za udział w tzw. Spisku Prochowym, który miał doprowadzić do wysadzenia w powietrze siedziby Parlamentu i zabójstwa Jakuba I w dniu 5 XI 1605. Na pamiątkę ocalenia króla obchodzi się tego dnia święto zwane „Dniem Guya Fawkesa”, połączone z pokazem sztucznych ogni i paleniem kukły przywódcy spisku.

[Crashaw] oskarżany jest o to, że opuścił Kościół protestancki powodowany chęcią zysku, a także by przypodobać się kilku damom dworu, na przykład księżnej Denbigh, która została papistką. Prawdziwa przyczyna jego wynaturzenia [*perversion* (sic!)] tkwiła jednakże w szczególnym rodzaju jego wyobraźni, jakby z woli przeznaczenia zgodnej z papistowskim widzeniem rzeczy⁴.

Dalej zaś dowiadujemy się, jak bardzo niewłaściwe było zdaniem autora takie „widzenie rzeczy”, choć tekst nie jest jednoznacznie krytyczny wobec poezji „odstępcy” (świadczy o tym sam fakt, że Gilfillan mimo wszystko poleca wiersze Crashawa uwadze czytelnika). Ze względu na specyficzną retorykę warto przytoczyć nieco dłuższy fragment owego wywodu, w którym jasno widać sprzeciw wobec „nieracjonalnej” wiary Crashawa, jeszcze silniejszy w stuleciu sceptyków niż w czasach poety.

Wilmott, Cowley i inni opłakiwali wystąpienie Crashawa z Kościoła protestanckiego. My także to czynimy, jednak mniej ze względu na stratę, jaką poniósł Kościół, lecz ze względu na to, co stracił sam Crashaw. Opłakując jego odstępstwo, w rzeczywistości ubolewamy nad przesadnie przesadną naturą. Nikomu nie damy się prześcignąć w sprzeciwie i proteście wobec tej gigantycznej karykatury chrześcijaństwa zwanej papizmem, z jej bigoterią, nietolerancją, pozorami moralnej czystości, powszechności [*catholicity*] i starszeństwa [*age*] — tej monstrualnej małości [*gigantic smallness*] i pieczołowitego pielęgnowania najgorszych stron ludzkiej natury — tego zlepką zasad, których nie sposób ze sobą pogodzić, chyba że na zgubę wszystkich, oraz wobec fałszywej i kruchej jedności, którą one współtworzą. [...] Rzymski katolicyzm w naszej opinii nie jest chrześcijaństwem, choć mieszkając w bezpośrednim sąsiedztwie chrześcijaństwa i usiłując naśladować wspaniałe owoce, przejął część jego ducha. Jest mu tak samo pokrewny, jak mógłby być judaizm, gdyby współistniał z chrześcijaństwem, a nie poprzedzał je. Domieszka fikcji, wielość ceremonii, ilość tego, co należy przypuścić, w co trzeba bez zastrzeżeń uwierzyć, kochać wbrew rozumowi i przyjmować bez dowodu — wszystko razem dostarcza pożywki poetyckiej wyobraźni. Z drugiej zaś strony, fałszywa i bezużyteczna tajemniczość, potulna uległość, którą narzuca się duszy, sercu i rozumowi [...] wreszcie przyzwyczajenie do nic nieznaczących rytuałów odciskają na nim

⁴ *The Poetical Works of Richard Crashaw and Quarles' Emblems with the Memoirs and Critical Dissertations by the Rev. George Gilfillan*, Edynburg 1857, s. 7. Wszystkie tłumaczenia z angielskiego, jeśli nie podano inaczej, są mojego autorstwa — M. G.

pieczęć wulgarności, wobec którego prawdziwy geniusz się wzdraga i od którego próbuje uciec — czasem nadaremno?

Krótko mówiąc, wielobny Gilfillan przyznaje, że w twórczości Crashawa można dostrzec znamię geniuszu, lecz jednocześnie wytycza szlak późniejszym krytykom: „niedowiarek Shelley i rzymski katolik Crashaw piszą w tak samo kunsztownym i ekstrawaganckim języku: jeden o ziemskiej, więcej nawet, występnej miłości, a drugi o duchowej komunii”⁶. Podstawowy zarzut dotyczy nadmiernej egzaltacji, z powodu której XVII-wieczny poeta uległ pokusie katolicyzmu (dowiadujemy się przy okazji, że nie ma wielkiej różnicy pomiędzy katolickim zaboronem Crashawa a bezbożną amoralnością Shelleya). Innymi słowy, wiersze Crashawa uwłaczają zdrowemu rozsądkowi. Jego wyszukane metafory mogą wydawać się atrakcyjne, lecz należy uważnie oddzielać ziarno rodzimego (czytaj: angielskiego) talentu od obcej, katolickiej plewy. Spróbujemy zatem zweryfikować słuszność tej opinii, oddając głos samemu poecie.

3. Wielmożne Nic

Najbardziej znamioną cechą duchowości Crashawa jest wielokrotnie przez niego manifestowane przywiązanie do tego, czego zgodnie wyrzekli się niemal wszyscy reformacyjni teologowie, a co purytańscy kaznodzieje atakowali najzacieklej, czyli „smak i zapach świętości”. Obce mu jest typowe dla większości „metafizyków” odrealnienie wizerunku Boga, który w angielskiej poezji religijnej XVII wieku zostaje zredukowany do abstrakcyjnego „wewnętrznego głosu” i słowa głoszonego wobec zgromadzenia wiernych. Wystarczy przypomnieć w tym kontekście znamioną konkluzję cytowanego często wiersza George’a Herberta *The Collar*⁷. Już sam tytuł można rozumieć na wiele sposobów (*collar* — ‘koloratka’ — oznacza zarazem ‘obrożę’ i ‘jarzmo’, zaś ze względu na skojarzenie z podobnie brzmiącym słowem *choler* wypada dorzucić jeszcze dwa odpowiedniki: ‘żółć’ i ‘gniew’). Dlatego przytaczam różne polskie przekłady ostatniej strofy. Wersja Aleksandra Mierzejewskiego, zatytułowana *Obroża*, kończy się następująco:

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, s. 14.

⁷ G. Herbert, *Selected Poems*, red. G. Reeves, Londyn 1971, s. 20.

Lecz gdym krzyczał i szalał przecie
 Przy każdym słowie dziko, niepowstrzymanie,
 Zdaje się, żem usłyszał, jak *ktos* zawołał:
 Dziecię —
 I jam odpowiedział: Panie!⁸

Natomiast Stanisław Barańczak tłumaczy tytuł wiersza jako *Jarzmo*, a pointę przekłada w taki oto sposób:

Lecz gdym tak szalał i w dzikim impecie
 Rzucił wyzwanie,
Czyjś głos przemówił do mnie: „Dziecię!”
 I wyszeptalem: „Panie!”⁹

Wyróżnione w obu cytatach frazy mają źródło w wieloznacznym angielskim oryginale: „Methought I heard one calling: Child”, jako że słowo *one* można rzeczywiście interpretować jako przedimek (należałoby wtedy tłumaczyć wyrażenie *one calling* tak samo jak *a calling*, czyli ‘czyjeś wołanie, czyjś głos’) albo jako zaimek: powiemy wtedy, że woła nas „ktoś” (nieokreślona osoba), a nawet „Ktoś” pisany wielką literą, czyli On, Bóg Jedyny. W taki też sposób zredagował w XVIII wieku tekst pewien pobożny metodysta, któremu najwyraźniej nie odpowiadała prowokująca zagadka w wierszu Herberta, dlatego zmienił *one calling* na *One calling*¹⁰. Jednak *The Collar* uwypukla właśnie subiektywny charakter owego wewnętrzznego wołania, które z „czyjegoes” głosu — głosu Stwórcy — może łatwo stać się „jakims”, chciałoby się powiedzieć, bez-głośnym wołaniem. Bóg „metafizyków” ukrywa się bowiem w najtajniejszych zakamarkach ludzkiej duszy. Nie ma On twarzy, nie można więc spojrzeć Mu w oczy; na nieobecnych ustach nie można złożyć miłosnej pieczęci; mimo zapewnień o intymnej relacji ze Stwórcą nie można się z Nim spotkać. To poezja, która sama siebie skazuje na ciągłe wyczekiwanie na skalnym pustkowiu, aż spełni się dana prorokowi obietnica i poczuje on na ramieniu

⁸ *Poeci języka angielskiego*, s. 527 (wyróżnienie kursywą — M. G.).

⁹ S. Barańczak, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII.stulecia*, Warszawa 1982, s. 154 (wyróżnienie kursywą — M. G.).

¹⁰ J. B. White, „*This Book of Starres*”. *Learning to Read George Herbert*, Ann Arbor 1994, s. 17.

dotyk Boga, który będzie przechodził za jego plecami: „Gdy przechodzić będzie moja chwała, postawię cię w rozpadlinie skały i położę dłoń moją na tobie, aż przejdę. A gdy cofnę dłoń, ujrzysz mnie z tyłu, lecz oblicza mojego nie ukazę tobie” (Wj 33, 22).

Tymczasem wiersze Crashawa ocalają zmysłowe piękno i głoszą obecność Stwórcy, który nie pozostawił świata bez błogosławieństwa Wcielonego Słowa. Wyraźnie widać tu związek poetyki ze światopoglądem (wielebny Gilfillan twierdził wręcz, że to upodobanie do ekstrawagancji zdecydowało o wyborze światopoglądu poety). Choć więc tytuł najbardziej znanego tomu poezji Crashawa *Steps to the Temple* bezpośrednio odsyła czytelnika do tytułu tomu Herberta: *The Temple of Sacred Poems*, łatwiej mówić o różnicach niż podobieństwach w twórczości tych dwóch wielkich poetów XVII wieku. Co prawda, Crashaw chętnie podpisałby się pod wierszami Herberta, jak wyznał w strofach polecających tom *The Temple* pewnej damie¹¹ (nasz niekanonizowany święty utrzymywał kontakty z wieloma dobrze urodzonymi kobietami z najbliższego otoczenia królowej, co — jak pamiętamy — ze złośliwą satysfakcją odnotowywali nieprzychylni mu biografowie), lecz nie przeszkodziło mu to w wypracowaniu własnego, na gruncie angielskim całkowicie oryginalnego stylu. O ile bowiem większość naśladowców Herberta z nawiązką wypełniała postulat stylistycznej prostoty (*plain style*)¹² — dostosowując się tym samym do ascetycznych wymogów zreformowanej religii — poezja Crashawa zaskakuje rozbudowaną, manierystyczną ornamentyką. Można oczywiście uznać „zmysłową pobożność” i „pobożną zmysłowość” Crashawa za świadectwo jego długu wobec kontynentalnych wzorów, lecz chyba nie wszystko w tej wyjątkowej twórczości da się sprowadzić do mechanicznego naśladowania konwencji. Przyznaje to Mario Praz: „Crashaw nauczył się tworzyć zaskakujące *concerti* w szkole Marina, ale ani u Marina, ani u poetów neołacińskich nie ma nic, co mogłoby zrodzić ów wspaniały lot uskrzydłonej fantazji”¹³.

¹¹ *On Mr G. Herbert's Booke Intituled the Temple of Sacred Poems, sent to a Gentlewoman*, w: *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, red. L. C. Martin, Oxford 1957, s. 130–131 („And though Herberts name doe owe / These devotions, fairest; know / That while I lay them on the shrine / Of your white hand, they are mine”).

¹² Zob. B. Kiefer Lewalsky, *Protestant Poetics and the Seventeenth Century Religious Lyric*, Princeton 1979.

¹³ M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekieli, Warszawa 1981, s. 169.

Retoryka wynika z ideologii, a ideologia kształtuje określoną retorykę. Należałoby więc raczej wiązać poezję Crashawa z teologią Soboru Trydenckiego, definitywnie odrzucającą liczne wątpliwości narosłe w toku debaty eucharystycznej, w trakcie której protestanci polemicy, od Lutra poprzez Zwinglego i Kalwina, kwestionowali tomistyczną wykładnię sakramentu Eucharystii, opartą na formule transsubstancjacji wywiedzionej z kategorii Arystotelesa¹⁴. Zgodnie z tą wykładnią wypowiedzenie formuły: „Hoc est corpus meum”, sprawia, że substancja znaków eucharystycznych ulega zmianie, choć ich przypadłości (kolor i smak wina, kruchość i biel chleba) wciąż pozostają „takie same”. Nie są wszakże „tym samym”. W ułożonej przez św. Tomasza z Akwinu modlitwie wierny zbliżający się do Stołu Pańskiego zwraca się do Boga następującymi słowami: „Spraw łaskawie, abym przyjął nie tylko znak zewnętrzny sakramentu Ciała i Krwi Pańskiej, lecz istotę i całą moc tego sakramentu”. Istota bowiem, wedle Akwinaty, jest dla zmysłów niedostępna. Pozostaje ukryta pod osłoną chleba i wina, jak głoszą słowa hymnu, którego autorstwo tradycja również przypisuje świętemu doktorowi:

Mylą się, o Boże, w Tobie wzrok i smak
Kto się im poddaje, temu wiary brak.

Tymczasem zanegowanie przez teologów reformacji wiary w realną obecność Ciała i Krwi w sakramentalnych znakach stanowiło jeden z najważniejszych (bodaj czy nie najważniejszy, obok kwestii zbawienia przez wiarę) punktów sporu pomiędzy katolikami a członkami Kościołów reformowanych u progu ery nowożytnej. Katolicka wiara w przestoczenie stała się wówczas prawdziwym kamieniem obrazu. Kłócono się o to, czy słowo może zmieniać rzeczywistość, co nasuwało niebezpieczne skojarzenia z magią, i o to, czy Bóg może oszukiwać wiernych, spuszczać zasłony, które miały okrywać jego „nagość”. Na koniec protestanci adwersarze wytoczyli najcięższe działo: skoro katolicy upierają się, że Chrystus jest rzeczywiście obecny w sakramencie Eucharystii, to sami czynią się uczestnikami pogańskiej (zapewne także szatańskiej),

¹⁴ Na temat wpływu debaty eucharystycznej na literaturę renesansu zob. M. Grzegorzewska, *The Mousetrap, or the Purposes and Pitfalls of Renaissance Representation*, „Approaches to Literature” 1, red. G. Bystydzieńska, Warszawa, s. 7–25.

kanibalistycznej orgii. Zadbano też o ośmieszenie przeciwnika. Stąd ironiczne pytania, co się stanie, gdy hostię zjedzą myszy i co „pozostaje” po strawieniu Świętego Pokarmu...¹⁵

Crashaw natomiast nie tylko przyjmuje argumenty św. Tomasza i podąża za nauczaniem Soboru¹⁶, ale posuwa się jeszcze dalej niż autorzy dokumentów soborowych. Przyznaje bowiem wewnętrznemu zmysłowi wiary zdolność rozpoznawania prawdziwego smaku i zapachu świętości, albo, inaczej mówiąc, prawdziwej „słodocy” Eucharystii. Inaczej jednak niż wskazywała nauka Soboru, zgodnie z którą przyjęło się podawanie wiernym komunii jedynie pod postacią chleba, poeta chętniej odnajduje pełnię smaku we Krwi niż w Ciele Chrystusa¹⁷. Można tę cechę jego twórczości wiązać z wpływem mistrza, George’a Herberta, który z równą gorliwością „zanurzał” swoje wiersze w strumieniu Krwi Pańskiej. Z drugiej strony, Crashaw, być może, próbował uniknąć szczególnie drastycznych i, jak już wspomniano, zdaniem protestantów zupełnie absurdalnych wizji „zjadania boga”. Nie wystarczyło to jednak, by całkowicie uspokoić obawy wynikające ze zderzenia tajemnicy z wymaganiami słynnego angielskiego zdrowego rozsądku, *common sense*. Za swój wybór poeta–konwertyta zapłacił niezrozumieniem anglosaskich czytelników, o czym świadczy XIX-wieczny tekst George’a Gilfillana. Dziś także nie brak głosów oskarżających Crashawa o perwersję. Wciąż utrzymuje się zgodny sprzeciw wobec „charakterystycznie barokowego pomieszania erotycznej metaforyki i ekstazy emocjonalnej utworów z tematyką

¹⁵ S. Greenblatt, *Remnants of the Sacred in Early Modern England*, w: *Subject and Object in Renaissance Culture*, red. M. De Grazia, M. Quilligan, P. Stallybrass, Cambridge 1996, s. 110–148.

¹⁶ R. Neztley, *Oral Devotion: Eucharistic Theology and Richard Crashaw's Religious Lyrics*, „Texas Studies in Literature and Language”, Austin 3/2002, 44, s. 248: „Crashaw's engagement with tridentine theology ultimately produces a eucharistic devotion that is more than the simple recitation of conventional claims about communion and community, incorporation and participation in the life of the Church. [...] At stake in this poetic engagement with eucharistic devotion are both the corporeal site of communion, a mouth that eats and tastes, and the material elements that signify and are the body of Christ in the ritual”.

¹⁷ *Ibidem*, s. 250: „Despite the fact that it is reiterated by the Council of Trent in order to re-authorize communion in one kind, the solid kind, in Crashaw's hands the doctrine of concomitance enables precisely the opposite manoeuvre, a rejection of the bread in favour of a liquid eucharist”.

religijną”¹⁸. Czytelnik pragnący poznać zdanie dzisiejszych badaczy na temat tej poezji niechybnie natknie się na teksty omawiające transseksualne, sadomasochistyczne fantazje, rzekomo oczywiste w wierszach o Chrystusie, Marii Magdalenie czy też św. Teresie z Avila¹⁹. I choć można zrozumieć potrzebę opisanie tej niezwyklej twórczości w języku współczesnej teorii spod znaku *gender studies*, warto też zadbać o bardziej tradycyjne odczytanie poezji Crashawa.

Niezwykłym świadectwem jego wiary jest poetycki dialog prowadzony ze znanym nam już przyjacielem — Abrahamem Cowleyem²⁰. Na skargę Cowleya skierowaną przeciw zawiedzionym oczekiwaniom:

Jeśli sądzić po skutkach wszystkiego, co istnieje,
Najbardziej beznadziejne są ludzkie nadzieje

Crashaw odpowiada:

Nadziej! Tyś jest Niebios długiem, Ziemi darem,
Nie zaistniałych rzeczy realnym wymiarem.
Najpewniejsza, choć najmniej uchwytna! Zaiste,
Dzięki tobie Nic nasze jest tak wyraziste.
Chmuro z ognia, i cieniem i światłem będąca,
Tyś naszym życiem w śmierci, w nocy blaskiem słońca²¹.

¹⁸ H. Zbierski, *Literatura angielska*, w: *Dzieje Literatur europejskich*, red. W. Floryan, Warszawa 1982, t. 2, cz. 1, s. 405. Doskonałą ilustracją tezy Zbierskiego może być zjadliwy ton artykułu R. Adamsa *Taste and Bad Taste in Metaphysical Poetry: Richard Crashaw and Dylan Thomas*, „Hudson Review” 1955, 8, s. 61–77. *Taste* znaczy po angielsku zarówno ‘smak’, jak i ‘gust’ (w sensie „dobrego smaku”), a więc poszukiwanie „smaku i zapachu” świętości zostaje w tytule przywołanego artykułu zdeprecjonowane jako przejaw pospolitego bezguścia.

¹⁹ Por. np. G. Laguardia, *Santa Teresa and the Problem of Desire*, „Hispania” 1980/3, 63, s. 523–531 oraz M. Sabine, *Crashaw and the Feminine Animus: Patterns of Self-Sacrifice in Two of His Devotional Poems*, „John Donne Journal” 1985/ 4, 1, s. 69–94.

²⁰ *O nadziei: dialog w pytaniach i odpowiedziach pomiędzy A. Cowleyem i R. Crashawem*, przeł. S. Barańczak, *op. cit.*, s. 201–204. Zob. także fragmenty tego utworu wydrukowane osobno: R. Crashaw, *Nadzieja* oraz A. Cowley, *Nadzieja*, przeł. J. S. Sito w tomie *Poeci języka angielskiego*, s. 657 oraz s. 688.

²¹ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 201. W: tomie *Steps to the Temple* (1646) dialog Cowleya i Crashawa wydrukowano w formie jednego wiersza z naprzemiennie występującymi strofami, natomiast w pośmiertnie wydanym zbiorze *Carmen Deo nostro. Sacred Po-*

Lament Cowleya to typowy przykład barokowego sprzeciwu wobec natury, przywołującego Koheletowe *vanitas vanitatum*, w którym zderza się gorączkowe pragnienie nieśmiertelności z doświadczeniem nieuchronnego przemijania i lękiem przed pochłaniającą wszystko śmiercią. Obaj poeci odwołują się też do motywu Fortuny i jej „fałszywej loterii”, lecz Cowley ogląda świat oczyma pogańskiego sceptyka, który nie wierzy w poprawę swojego losu:

Twoja chmura wyżęta nasze oko zwodzi
 Kształtami, które nasza wyobraźnia rodzi.
 Teraz pełna kolorów, teraz jaśniejąca,
 Teraz przecie opadnie łzami, mijająca.
 Gdy twe złudne promienie blask rozumu gaszą,
 Zamiast gwiazd błędny ognik prowadzi łódź naszą²².

Crashaw natomiast głosi pochwałę nadziei, która dla niego jest „prawdziwą ułudą” (wyróżnienie — M. G.), a nawet gwarancją „pewniejszego losu”²³. Przekład Stanisława Barańczaka szczególnie wyraziście

ems, dedykowanym księżnej Denbigh (Paryż 1652), są to dwa odrębne wiersze. Odpowiedź Crashawa w wydaniu z 1652 roku różni się nieco od wcześniejszej wersji. Por. *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 143–145 oraz 344–346. Tekst z 1646 roku brzmi: „Dear Hope! Earths dowry, and Heavens debt, / The entity of things that are not yet. / Subtl'st, but surest being! Thou by whom / Our Nothing hath a definition. / Faire cloud of fire, both shade, and light, / Our life in death, our day in night”. Najistotniejsza zmiana dotyczy zakończenia cytowanego fragmentu, który w tekście z 1652 roku zamyka się dwuznaczną grą słów: *day* ('dzień') rymuje się z *allay* ('pocieszać, uśmierzać ból'), przez co staje się homonimem czasownika *die* ('umierać'): „Dear hope! earth's dowry & heaun's debt! / The entity of those that are not yet. / Subtlest, but surest beeing! Thou by whom / Our nothing hath a definition. / Sustantiall shade! whose sweet allay / Blends both the noones of night and day”. Polskie przekłady podążają za pierwszym wydaniem.

²² *Ibidem*. (W oryg.: „Hope, Fortunes cheating Lotterie, / [...] / Thine empty cloud the eye, it selfe deceives / With shapes that our fancie gives: / A cloud, which gilt, and painted now appears, / But must drop presently in teares. / When thy false beames o're Reasons light prevaile, / By *ignes fatui*, not North starres we sayle”). W tłumaczeniu Sity ostatni wers cytowanej strofy brzmi następująco: „Kiedy światło Rozumu twój płomień pokona, / Łódź nasza jest przez *ignes fatui* wiedziona”.

²³ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 203. Tłumaczenie Barańczaka: „prawdziwa ułuda” odbiega co prawda od oryginału (*kind cheat* — 'dobre oszustwo'), lecz dobrze oddaje osobliwość mówienia o Bogu, które musi ujawniać „wewnętrzne kłamstwa lub

łączy nadzieję z darem wolności, co oczywiście jest zgodne z katolickim pojmowaniem Bożych planów. Nie ma tu śladu ponurej wizji predestynacji, która nie pozostawia miejsca na wahanie ani zwątpienie. Chcąc być zbawionym, mówi Kalwin, człowiek musi być pewnym zbawienia mimo znajomości swojej grzesznej natury. Tymczasem XVII-wieczny poeta i jego współczesny tłumacz przekreślają ów nieludzki „podwójny imperatyw”, pozwalając angielskim i polskim czytelnikom pielęgnować zgoła niepewną, lecz godziwą tęsknotę za wiecznym szczęściem:

*Człek dzięki Tobie nie jest tym, kim bywa
Lecz kim być pragnie: toteż jesteś ludziom nieraz
Ich niebyłą bytnością albo przyszłym Teraz²⁴.*

Ważniejszy jednak niż spór o Fortunę (albo „przeznaczenie”) jest sposób, w jaki poeci przeciwstawiają wszystko to, co jest i czego człowiek na tym świecie, jak pisał Kochanowski, nie może nigdy bez obaw „mienić swoim” — owej „niebyłej bytności”, która stanowi istotę wszelkich ludzkich oczekiwań. Przeciwstawiając nadzieję rezygnacji, Crashaw zmusza czytelnika do radykalnej zmiany perspektywy, dzięki czemu każde zdarzenie nabiera nowego sensu²⁵. To, w czym Cowley widzi niedostatek, Crashaw przedstawia w świetle „starej” wiary jako zadatek obiecanej pełni. W: ten oto sposób nadzieja staje się najdoskonalszym narzędziem poznania siebie i zrozumienia świata, a także skutecznym orężem w walce z lękiem i gwarantem odnalezienia Boga. Tak samo jak

zaprzeczenie rozumowi”, jak pisał w XIX wieku J. G. Hamann. Język religii jest zatem z konieczności językiem paradoksu. Por. L. Dupré, *Inny wymiar. Filozofia religii*, przekł. S. Lewandowska-Głuszyńska, Kraków 2003, s. 186.

²⁴ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 203 (wyróżnienie kursywą — M. G.). Por. *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 346. („Sweet hope! kind cheat! faire fallacy by thee / We are not Where nor What we be, / But What & where we would be. Thus art thou / Our absent Presence, and our future Now”). Warto zauważyć, że wielka litera na początku słowa „Teraz” (w oryg. obecna tylko w wydaniu z 1652 roku) jeszcze dobitniej podkreśla wagę chwili obecnej w chrześcijańskiej filozofii zbawienia człowieka, która kładzie wszak nacisk na niepowtarzalność każdej upływającej minuty. Mówił o tym Józef Tischner: „Moment zmarnowanego życia jest momentem zmarnowanego życia na wieki”, *Naprawić ludzką śmierć*, niepublikowane rekolacje ks. Tischnera, „Tygodnik Powszechny” 12 (3063), 23 III 2008, s. 8.

²⁵ J. S. Sito pięknie tłumaczy ów fragment dialogu: „Przez ciebie sprawy wszystkie sprawom niepodobne”, *Poeci języka angielskiego*, s. 688.

św. Augustyn (do którego pism chętnie sięgał również George Herbert), Crashaw łączy tajemnicę drugiej cnoty teologalnej z pragnieniem. Poeta wyraźnie odróżnia przy tym „umiarkowane”, przyjemne ciepło takiej usankcjonowanej przez wiarę tęsknoty od nierządnej żądz, a nawet niewinnej, lecz zbyt „gorącej” radości:

Siostró Wiary! Piastunko Pragnienia czystego
I odtrutko na Bojaźń! Ciepło ognia twego
Mędrsze niż chłód rozpaczy i radość gorąca!
Regentko, miast Miłości zbyt młodej rządząca!²⁶

Nietrudno powiązać te strofy z obietnicą zawartą w Liście do Koryntian: „Gdy zaś przyjdzie to, co jest doskonałe, zniknie to, co jest tylko częściowe”. Kiedy miłość dojrzeje, nadzieja spełni się. Wiarę, która teraz pozwala nam widzieć samych siebie „niejasno, jak w zwierciadle”, zastąpi wówczas miłosne zjednoczenie ze źródłem wszelkiego bytu: „Teraz poznaję po części, wtedy zaś będę poznawał, tak jak sam zostałem poznany” (1 Kor 13, 10–12). Jednakże inaczej niż św. Paweł, który kończy swój hymn zdaniem: „Tak więc trwają wiara, nadzieja i miłość — te trzy: z nich zaś największa jest miłość”, poeta przyznaje absolutne pierwszeństwo nadziei i konkluduje swój wywód następującą obietnicą:

Tyś, Nadziejo, łowczynią jest, której zdobyczą
Pan Stworzenia wraz z łaską swoją tajemniczą²⁷.

W przeciwieństwie do przyjaciela Crashaw znacznie swobodniej rozporządza również toposem nicości, przeciwstawiając kruche Stworzenie Bożemu Niczemu. *Nihil*, skojarzone przez Cowleya z marnością świata, w wierszu Crashawa realizuje się w podwójnej figurze nieskończonej pustki i skończonej, czyli doskonałej pełni²⁸. Dopisując glossę do opisu

²⁶ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 203. Por. *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 346 („Faith's sister! nurse of faire desire! / Fear's antidote! a wise & well-stay'd fire! / Temper twixt chill despair, & torrid ioy! / Queen Regent in yonge loue's minority!”).

²⁷ *Ibidem*, s. 204. Por. *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 346 („True hope's a glorious hunter & her chase, / The God of nature in the feilds [sic] of grace”).

²⁸ O prestiżu, jakim teologia negatywna cieszyła się u progu czasów nowożytnych, przypomina prof. Jan Miernowski w znakomitym studium *Bóg–nicość. Teologie*

Męki Pańskiej w duchu teologii apofatycznej, poeta porzuca tłumne towarzystwo biblijnych egzegetów i tłumaczy Pisma. Daje się uwieść milczeniu Chrystusa, który w godzinie męki nic nie odpowiedział swoim oprawcom. Sięgnijmy tym razem do przekładu Jerzego Sity:

O Nic Wielmożne! Tobie zawdzięczamy
 Nicości, rzeczy, których nicość znamy.
 Bóg wyrzekł słowo, kiedy rzeczy stworzył,
 I nic wyrzekłszy, Niebiosa otworzył.
 Tedy z Niczego świat był powołany
 Niczemu tedy znowu jest oddany²⁹.

W ten sposób poeta–kaszodzieja łączy akt stworzenia z paradoksem Milczącego Słowa. Stwarzając świat, Bóg wypowiedział Słowo, przez które wszystko się stało, lecz tajemnica Wcielenia rozpoczyna się od spotkania z bezbronnym i cichym niemowlęciem, a kończy martwą ciszą Wielkiego Piątku³⁰. Dramatyzm owej ostatniej chwili podkreśla współczesna teologia:

Tak, ze względu na ten dzień — jak ukazuje nam to tradycja — Bóg stał się człowiekiem. Można stwierdzić, że przyszedł On po to, by ponieść na krzyż nasze grzechy, skreślić dłużny zapis i zatriumfować nad Zwierchnościami i władzami (Kol 2, 14n.). Jednak „triumf” ten dokonuje się w krzyku opuszczenia przez Boga, w ciemnościach [...] Wówczas „domyka się” milczenie, jak domyka się grób, który zostaje opieczętowany. *Na końcu męki, kiedy Słowo Boga jest martwe, milknie także Kościół*³¹.

negatywne u progu czasów nowożytnych, Warszawa 2002 (wyd. oryg.: *La Dieu Niant. Theologies negatives à l'aube des temps modernes*, Leiden 1988).

²⁹ *I nic im nie odpowiedział*, przeł. J. S. Sito, w: *Poeci języka angielskiego*, s. 656. Por. *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 91 („Mighty *Nothing!* unto thee, / *Nothing*, wee owe all things that bee. / God spake once when hee all things made, / Hee sav'd all when hee *Nothing* said. / The world was made of *Nothing* then; / 'Tis made by *Nothing* now againe”).

³⁰ Znowu przychodzi na myśl twórczość George'a Herberta, który na tajemnicę wielkanocnego poranka patrzył zawsze z perspektywy Wielkiego Piątku, jakby nie potrafił opuścić grobu.

³¹ H. U. von Balthasar, *Teologia Misterium Paschalnego*, przeł. E. Piotrowski, Poznań 2001, s. 45 (wyróżnienie kursywą — M. G.).

Crashaw staje zatem po stronie teologów, dla których śmierć Boga jest punktem centralnym w historii zbawienia, a nie tylko kolejnym epizodem w dziejach świata. Najdobitniej wyraził to przeświadczenie św. Grzegorz z Nazjanzu: „Kto jednak głębiej rozważy tajemnicę Wcielenia, musi przyznać, że nie wskutek narodzenia śmierć przyszła, lecz na odwrót. Bóg podjął narodzenie z powodu śmierci”³².

Refleksja ta prowadzi nas do ostatecznego paradoksu języka religii, jakim jest śmierć Słowa. Cytowany wiersz odsyła bowiem do tajemnicy Golgoty i zarazem stanowi najdoskonalszy przykład retorycznej *aposiopesis*. Kiedy jakaś wypowiedź zostaje przerwana, uwaga odbiorców tym bardziej skupia się na myśli, którą muszą zrekonstruować z kontekstu. Crashaw po mistrzowsku zderza owo „Nic wielmożne”, które jest samym Bogiem, z nicością Stworzenia, które podlega władzy śmierci. Jedynie dzięki Boskiemu miłosierdziu lęk przed umieraniem może zostać zamieniony w obietnicę radosnego powrotu do źródła, o którym człowiek sam z siebie nic powiedzieć nie potrafi, lecz ma nadzieję czerpać z niego wodę życia. Ofiara Krzyża sprawia, iż świat na powrót staje się własnością Stwórcy, a jednocześnie jest ona zarysem nowego stworzenia. Nicość, która przeraża i oznacza próżnię, zamienia się wtedy we wszechmocne Nic, które niesie błogosławieństwo odzyskanego pokoju i daje poczucie spełnienia. Dopiero tak rozumiane *Nihil* może stać się przedmiotem kontemplacji.

4. Crashaw: Ciało i Krew

Czymże więc opisywane w poprzedniej części artykułu „Nic wielmożne” miałyby się różnić od kalwińskiej koncepcji niepoznawalnego, niezrozumiałego Boga, niepozostawiającej miejsca na jakiegokolwiek bałwochwalcze przedstawienia Bożej natury i dyscyplinującej wyobraźnię metafizyków? Rozwiążemy tę zagadkę, gdy uświadomimy sobie, jaką wagę dla poety katolickiego ma sakrament Eucharystii. Sztuka kontrreformacji nie tylko nie stroni od cielesności, ale wręcz czyni z niej oręż w walce z „symbolicznym”, odrealnionym rozumieniem eucharystycznych znaków. Co dla wyznawców kalwinizmu jest przejawem idolatrii, katolikom służy jako przypomnienie niepojętej tajemnicy: Bóg w cieple i krwi pozostaje obecny w sakramencie Eucharystii pod postaciami chleba i wina. Jest zatem jednocześnie Bogiem ukrytym i wciąż żywym, wcielonym Słowem. Taką cielesność przedstawia np. obraz jednego

³² Grzegorz z Nazjanzu, *Wybór pism*, przeł. W. Kania, Warszawa 1974, s. 168.

z najwybitniejszych twórców holenderskiego manieryzmu Cornelisa van Haarlema *Chrystus z kielichem eucharystycznym i krzyżem*, którego angielski poeta zapewne nigdy nie oglądał, lecz który może dostarczyć cennej wskazówki pozwalającej na lepsze zrozumienie zmysłowych przedstawień w twórczości Crashawa. Notabene, obraz van Haarlema, katolika działającego w środowisku protestanckim, wcale nie jest w swej wymowie jednoznacznie katolicki, można bowiem dopatrzeć się w nim pochwały komunii pod dwiema postaciami. Z drugiej strony, znawcy przedmiotu podkreślają, że apollińska uroda Chrystusa poprzez swą namacalność musiała kojarzyć się katolikom z „koncepcją realnej przemiany (w momencie podniesienia) i stałej obecności żywego ciała Chrystusa w sakramencie i liturgii eucharystycznej”³³.

Zapewne taki sam cel przyświecał również poecie, gdy w swoim ojczystym języku, który od czasów Henryka VIII stał się językiem reformacji, szukał słów mogących oddać ideę rzeczywistej obecności Chrystusa w znakach sakramentalnych³⁴. Otóż równoległe z przywołaniem teologii apofatycznej poezja Crashawa dowodzi niezłomności woli i wiary w możliwość miłostnego dialogu z Bogiem. Jednak głośniejsze niż retoryczne popisy kaznodziejów przemawia umęczone Ciało Bożego Syna i Jego Krew zaklęta w kropli wina:

Twoje rany rozbudzone
Są ustami, czy oczyma?
Członki Twoje, okrwawione,
Są dla głodnych kroplą wina.

Pękujące, Panie, wargi
Zbyt drogimi są różami,

³³ A. Ziemba, *Chrystus z kielichem eucharystycznym i krzyżem*, w: *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa*, red. D. Folga-Januszewska i A. Ziemba, Olszanica 2004, s. 216.

³⁴ O tym, jakie znaczenie miał dla poety fakt, że katolicyzm nieodmiennie wiązano w Anglii ze zdradą ojczyzny i utratą tożsamości narodowej, niech świadczy to, z jakim zapałem bronił on św. Teresy, która wprawdzie modliła się w zniechęconym przez Anglików języku, lecz jako święta stała się „obywatelką nieba”. Por. *An Apologie for the Precedent Hymne*, dołączoną do *In memory of the Vertuous and Learned Madr: de Teresa that Sought an Early Martyrdome*, w: *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 136.

Oko krwawe, z Ciebie skargi
Okrutnymi ciekłą łzami³⁵.

Otwarte rany na stopach Boga patrzą na człowieka i przemawiają do niego. W nich znajduje ukojenie pokutująca grzesznica:

Ty, która na stopy one
Łzy własnymi kładłaś usta,
Będziesz miała zapłacone
Brzemię grzechu i rozpusty.

Jego stopa ma źrenice,
Które płaczą klejnotami,
Zwróci twoje łzy kobiece;
Stopy jego są wargami³⁶.

Jakkolwiek szokujące mogą wydawać się owe obrazy (czytając wiersze Crashawa, nietrudno przyznać rację niechętnym mu krytykom oskarżającym poetę o barbarzyński brak smaku), należy podkreślić, że właśnie dzięki przesadnej metaforyce udaje się poecie stworzyć niezwykle wizerunek miłości skłonnej do heroicznego daru z siebie na wzór ukazwanego często w renesansowych księgach emblematów Chrystusa–pelikana (notabene, obraz ten pojawił się już w cytowanym przez nas Hymnie Eucharystycznym: „Ty, co jak pelikan, krwią swój karmisz lud...”)³⁷.

³⁵ *Na rany ukrzyżowanego Pana Naszego*, przeł. J. S. Sito, *Poeci języka angielskiego*, s. 655. Por. *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 99 („O these wakefull wounds of thine! / Are they Mouthes? or are they eyes? / Be they Mouthes, or be they eyne, / Each bleeding part some one supplies. / Lo! a mouth, whose full-bloom'd lips / At too deare a rate are roses. / Lo! A blood-shot eye! that weeps / And many a cruell teare discloses”).

³⁶ *Poeci języka angielskiego*, s. 655 (W oryg.: „O thou that on this foot hast laid / Many a kisse, and many a Teare, / Now thou shal't have all repaid, / Whatso'e're thy charges were. / This foot hath got a Mouth and lippes, / To pay thy the sweet summe of thy kisses: / To pay thy Teares, an Eye that weeps / In stead of Teares such Gems as this is”).

³⁷ Warto przypomnieć w tym kontekście, iż wyrazem katolickich sympatii biskupów anglikańskich za panowania Karola I było przywrócenie symbolu pelikana na patenach z tego okresu oraz obrazu płonącego serca w wystroju kościelnych wnętrz (K. J. Holtgen, *Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European*

Stąd powtarzający się wciąż motyw ran, które spływają krwią. Ciało Chrystusa jest dostępną dla wszystkich skarbnicą, otwartą szkatułą, w której złożono obiecane ludziom dary. Miłość Boga jest jednocześnie miłością bezbronną, nie tylko pozbawioną królewskiej szaty, lecz wręcz „otwierającą” własne ciało na zbawienie świata:

Nagim Cię zostawili, Panie mój, i oto
 Chciałbym, aby tej jeszcze wzbronili Ci szaty;
 Skrzynię w boku otwarli, niby puszkę złotą,
 Więcś w purpurę Ciała najpierwszą bogaty³⁸.

Niektórzy dostrzegają w takim sposobie ukazywania miłości uległej i obdarowującej dowód na to, że Crashaw w specyficzny sposób „ukobieca” Chrystusa. Świadczyć mają o tym zalane łzami oczy, broczące krwią rany i pierś, z której człowiek czerpie pokarm³⁹, choć odwrotnie niż w przedstawieniach „brudnego”, skażonego „nieczystymi” wydzielinami ciała kobiety drogocenna krew, pot i łzy Boga–Człowieka obmywają świat z wszelkiego grzechu. Istotnie, barokowa wyobraźnia poety rzuca wyzwanie prawom natury poprzez odrzucenie wszelkich stereotypów, w tym również stereotypów płciowych. Miłość Boga zawsze kojarzy się w tej poezji z kobiecym ciałem nie tylko poprzez właściwą kobietom czułośćkowość, która najczęściej wyraża się w płaczu, ale przede wszystkim poprzez szokujące, niemal bluźniercze analogie z krwią menstruacyjną albo laktacją. Najwyraźniej widać to w epigramie rozwijającym werset z Ewangelii św. Łukasza: „Błogosławione piersi, które Cię karmiły” (Łk 11, 27)⁴⁰, gdzie Syn i Matka zamieniają się rolami. Podczas

Context, Kassel 1986, s. 32). Znamienne jest zatem nawiązanie do płonącego / płomiennego serca w tytule poematu Crashawa poświęconego św. Teresie z Avila.

³⁸ *Na Ciało Błogosławionego Pana Naszego krwawiące i nagie*, przeł. J. S. Sito, w: *Poeci języka angielskiego*, s. 656. Por. *On Our Crucified Lord Naked, and Bloody*, w: *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 100 („Th'have left thee naked Lord, O that they had; / This Garment too I would they had deny'd. / Thee with thy self they have too richly clad, / Opening the purple wardrobe of thy side. / O never could bee found Garments too good / For thee to weare, but these, of thine own blood”).

³⁹ Zob. C. Walker Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, UCLA Centre for Medieval and Renaissance Studies 16, Berkeley 1982, s. 110–169.

⁴⁰ *Blessed be the Paps which Thou Hast Sucked*, w: *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 94.

Męki to Chrystus karmi Marię swoją piersią. Bóg–człowiek wydaje się w ręce oprawców, po to by poprzez Jego rany i oczyszczające współcierpienie Jego matki wszyscy grzesznicy mogli dostąpić oczyszczenia.

Miłość rzeczywiście czyni Ciało Syna Bożego podatnym na penetrację, nie wzbrania się On nawet przed gestem niewiernego Tomasza. Dlatego też w *Hymnie o Adoracji Najświętszego Sakramentu* (*The Hymn of Sainte Thomas in Adoration of the Blessed Sacrament*)⁴¹, poświęconym innemu Tomaszowi, zwanemu „anielskim doktorem”, poeta przywołuje właśnie wyznanie Tomasza apostoła. Kiedy po zmartwychwstaniu Chrystus ukazał się uczniom, Tomasz, który nie był z nimi, zamiast uwierzyć ich słowom, zażądał materialnego dowodu: „Jeżeli na rękach Jego nie zobaczę śladu gwoździ i nie włożę palca mego w miejsce gwoździ, i ręki mojej nie włożę w bok Jego, nie uwierzę”. Dopiero na widok Chrystusa ów niewierny Tomasz wyznaje: „Pan mój i Bóg mój” (J 20, 25). Poeta zaś powtarza jego słowa za św. Tomaszem z Akwinu, który adoruje Boga obecnego w sakramencie Eucharystii. Owo zaskakujące, lecz przecież całkowicie uzasadnione skojarzenie nadaje nowy sens modlitwie, którą tradycja przypisuje właśnie „anielskiemu doktorowi”:

Bóstwo swe na krzyżu skryłś wobec nas,
Tu ukryte z Bóstwem człowieczeństwo wraz.

Bóg obecny w Eucharystii, mimo że pozostaje „ukryty” pod postaciami chleba i wina, pozwala dotykać swoich ran, w ten sposób dając przykład powolnej i cierplivej miłości. Znowż zatem możemy powiedzieć, że Bóg Crashawa kocha jak kobieta. Nie pretenduje do roli zdobywcy, lecz cały oddaje się człowiekowi: „Podnieś tutaj swój palec i zobacz moje ręce. Podnieś rękę i włoż w mój bok” (J 20, 27). Poeta zaś wyraża doświadczenie takiej miłości w języku kobiecej ekstazy⁴². W ten sposób poezja Crashawa zaciera różnicę pomiędzy podmiotem i przedmiotem poznania, które jest miłosnym zbliżeniem dwóch osób.

Podobnie w wierszach poświęconych Marii z Magdali intymna bliskość pokutującej grzesznicy i Chrystusa sprawia, że jej płacz miesza się

⁴¹ R. Netzley, *op. cit.*, s. 248.

⁴² M. Praz, *The Flaming Heart: Essays on Crashaw, Machiavelli, and Other Studies in the Relations Between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot*, New York 1973, s. 258.

z Jego krwawymi łzami⁴³. Wedle tradycji z VI wieku to właśnie Maria Magdalena weszła za Jezusem do domu faryzeusza, tam zaś, „płacząc, zaczęła łzami oblewać Jego stopy i włosami swej głowy je wycierała” (Łk 7, 38). W wierszu Crashawa nawrócona jawno grzesznica dotyka ran na stopach Ukrzyżowanego, które zarazem są Jego wargami i oczyma. Te niezwykle rany w niezwykle sposób „przemawiają” do człowieka: składają się do pocałunku jak usta i wylewają krwawe łzy jak źrenice oczu. W miłosnym uścisku znów zanika różnica pomiędzy kobietą i mężczyzną, albowiem u Crashawa Chrystus nie tyle pociesza płaczącą niewiastę, co płacze razem z nią. Jakkolwiek szokujące mogą się nam wydać takie porównania, poeta konsekwentnie przedstawia nam obraz Ciała Chrystusa, w którym niepokojąco mieszają się cechy męskie i kobiece.

Podobne skojarzenia budzi również przedstawienie Chrystusa w wierszu *Caritas nimia albo: Kosztowny wykup*⁴⁴, rozwijającym motyw zaczerpnięty z Psalmu 8. W pięknym przekładzie Czesława Miłosza ów psalm brzmi następująco:

O Panie, Boże nasz, jak wspaniałe imię Twoje po wszystkiej ziemi! [...] Kiedy patrzę na Twoje niebiosa, dzieło palców Twoich: * na księżyc i gwiazdy, któreś ustanowił:
Cóż jest człowiek, że pamiętasz o nim, * syn człowieczy, że go nawiedzasz?

Odpowiedź Psalmisty wyraża wielkość Stwórcy i przyrodzoną godność człowieka:

Uczyńnięś go niewiele mniejszym od niebieskich mocy, * chwałą i blaskiem ukoronowałeś go⁴⁵.

Autor *Caritas nimia* inaczej wszelako rozłożył akcenty, wiersz ma bowiem charakter pokutny:

⁴³ Oprócz cytowanego wcześniej wiersza *Na rany ukrzyżowanego Pana naszego* warto przypomnieć także utwór *Święta Maria Magdalena albo Płaczka*, przeł. J. S. Sito, w: *Poeci języka angielskiego*, s. 661–670.

⁴⁴ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 211. Por.: *Charitas nimia or the Dear Bargain*, w: *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 280.

⁴⁵ Cz. Miłosz, *Księga psalmów*, Paryż 1981, s. 64.

Czymże jest człowiek, skoroś wykupił łaskawie
Coś co jest niczym prawie?

A zatem pobrzmiewa w wierszu Crashawa również echo Psalmu 144, w którym to samo pytanie o kondycję człowieka zostało wpisane w kontekst rozważań o śmierci:

Panie, czym jest człowiek, że na niego baczysz, * i syn człowieczy, że myślisz o nim?

Człowiek jest podobny tchnieniu lekkiemu, * dni jego jak cień przemijający⁴⁶.

Tym razem na plan pierwszy wysuwa się kruchość człowieka. Crashaw zaś dopowiada: zniszczeni przez grzech ludzie to pogardy godne robactwo, „proch zbuntowany”, „garść gliny zuchwała” i wataha drapieżnych wilków. Każdy z nich jest jak „mizerna mucha” i „byłe głupiec, co tonie w rozpacz”⁴⁷. Obsesja grzechu, wszechobecna nie tylko w dziełach Lutra i Kalwina, lecz także w pismach katolickich reformatorów, np. św. Ignacego i św. Teresy z Avila, odciska piętno również na twórczości Crashawa. Nie pozostawia on jednak czytelnika bez słowa pociechy. Naprzeciw ludzkiej mizerii, która wniwecz obraca wzniosły plan Stworzenia, wschodzi wiekiuste słońce i jaśnieje dobroć nieprzebrana:

Jeśli żądza podła
W zgodzie ze śmiercią przez życie mnie wiodła,
Łono baranka białe
Czemuż ma spłynąć całe
Barwą hańby ponurą
Grzechu mego purpurą?

⁴⁶ *Ibidem*, s. 311.

⁴⁷ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 211 (W oryg.: „Let froward Dust then doe it's kind; / And give it self for sport to the proud wind. / Why should a peice of peeuish clay plead shares / In the Aeternity of thy old cares? / [...] / Should not the king still keepe his throne / Because some desperate Fool's vndone? / Or will the world's Illustrious eyes / Weep for euery worm that dyes; / Will the gallant sun / E're the lesse glorious run? / Will he hang down his golden head / Or e're the sooner seek his western bed, / Because some foolish fly / Grows wanton, & will dy? / [...] / What did the Lamb, that he should need, / When the wolf sins, himself to bleed?”).

Czemu by Jego pierś, czysta i biała,
Krwia serdeczną rumieniec mój nagrodzić miała⁴⁸?

Dobroć Boga nie jest jednak samym blaskiem. „Jego pierś, czysta i biała” stanowi ideał cielesnego piękna. Wiersz ten jest bowiem wierszem miłosnym, o czym przypomina pojawiający się na samym początku obraz Kupidyna, nawiązujący wprost do zmysłowych przedstawień miłości, kiedy Crashaw wskazuje na dzieła „zuchwałych” malarzy, którzy „nie darmo miłość ślepą przedstawiali”. W tym samym tonie utrzymane jest zakończenie:

Chcę życiem zwrócić wszelkie należności:
Już nie w monecie Śmierci, lecz miłości⁴⁹.

Kiedy inny poeta angielskiego baroku, Francis Quarles, przekładał na język purytanów jezuickie emblematy Bożej miłości, pewien gorliwy drukarz z Cambridge zadbał, by w miejsce rozpustnych, gołych cherubinków siedzących na obłoczkach, spomiędzy których wyzierała szczerlina otwartego nieba, umieścić pieczęć z czterema literami mistycznego imienia Boga: JHWH⁵⁰. Nagość i beztroska pulchnych chłopczyków

⁴⁸ *Ibidem* (W oryg.: „If my base lust, / Bargain'd with Death & well beseeming dust / Why should the white / Lamb's bosom write / The purple name / Of my sin's shame? / Why should his vnstained breast make good / My blushes with his own heart-blood?”).

⁴⁹ *Ibidem* (W oryg.: „'Twas for such sorry merchandise, / Bold Painters haue putt out His Eyes / [...] / That lost again my Life may proue / As then in Death, so now in loue”).

⁵⁰ Dotyczy to 14 ryciny w Księdze V, która stanowi komentarz do słów Psalmu 84: „Jak miłe są przybytki Twoje, Panie Zastępów...” Zmianę wprowadzono dopiero w wydaniu *Emblems and Hieroglyphikes* z 1643 roku. Wcześniejsza edycja z 1639 roku nie różniła się od kontynentalnego pierwowzoru; gwoli ścisłości wypada dodać, iż późniejsze wydanie z 1651 roku przeznaczone przez benedyktynów z Douay dla angielskich katolików zachowało „protestancką” wersję ryciny z Tetragammatonem. Pisze o tym K. J. Höltgen, podkreślając, iż nie należy utożsamiać znacznie późniejszych, XIX-wiecznych protestanckich zastrzeżeń wobec przedstawień Miłości Bożej z tym, co działo się w XVII wieku (*op. cit.*, s. 58). Mimo to obraz Chwały Bożej na rycinie w wydaniu z 1639 roku zaskakująco przypomina wizerunek Dzieciątka Jezus w królewskich szatach, otoczonego chórem anielskim. Wystarczy porównać go z rzeźbą słynnego „Praskiego Dzieciątka”, którego kult, poparty cudami z czasów Wojny

musiała wydać się szczególnie niestosowna w przedstawieniu Przybytku Pańskiego, choć to protestant, nauczyciel Rubensa, Otto van Veen, pierwszy „ochrzcił” wesołe kupidyńki z *Amorum Emblemata*, zamieniając je w figury Miłości Bożej i Duszy (*Amor Divinus* i *Anima*), a następnie umieścił je w tomie pobożnych *Amoris Divini Emblemata*⁵¹. Najwyraźniej angielscy strażnicy moralności byli mniej tolerancyjni niż van Veen.

Na tym przykładzie najwyraźniej widać różnicę pomiędzy surową sztuką purytanów a religijnością Crashawa. Poeta nie tylko Kupidyna nie przepędza, lecz właśnie w pogańskich obrazach odnajduje alegorię Bożej miłości. Tak oto człowiek–nicość wyrywa się z sideł rozpaczy i powraca na łono Boga, do pełni życia. Znakiem przemiany jest właśnie ślepa miłość Boga do człowieka i zmysłowe piękno czystej, białej, wręcz „kobiecej” piersi boskiego Oblubieńca, tak samo świetlistej i pociągającej jak ciało Chrystusa namalowane przez van Haarlema. Chciałoby się powiedzieć wprost: tak samo kuszącej jak pierś kochanki. Zastanówmy się więc, jakie miejsce w tej relacji przypada poecie? Czy jest on mistykiem, czcicielem mistyczek, wiernym świadkiem ich pobożności, a może tylko — by na chwilę oddać głos sceptykom — żądnym wrażeń podglądaczem?

5. Vuarnet: Oblubienice Boga

Poezja oparta na toposie kobiecej ekstazy często potwierdza schemat miłości oblubieńczej, o której napisano:

Trzydziestoletniej, rozpowszechniły w Europie karmelitanki bose. Jeśliby rzeczywiście kupidyńki w księgach emblematów miały związek z owym kultem, przyznaje Höltgen, wówczas nie mogłyby przyjąć się w kręgach protestanckich (*ibidem*, s. 61). Tak czy inaczej, wydanie z 1643 roku zdecydowanie bardziej odpowiadało gustom purytańskiej publiczności. Natomiast potwierdzeniem faktu, że protestanckie uprzedzenia wobec katolickich obrazów często przybierały na sile wraz z upływem czasu, jest decyzja znanego nam już George’a Gilfillana, który ocenzurował emblematy Quarlesa, dołączając do cytowanego wcześniej wydania wierszy Crashawa same teksty *Emblems and Hieroglyphikes*. W komentarzu poprzedzającym wiersze czytamy, że większość rycin wydała się XIX-wiecznemu odbiorcy gorsząca. Dlatego każdy wiersz poprzedza jednozdaniowy (!) opis ryciny. W wypadku omawianego emblematu Chwały Bożej czytamy więc: „Ktoś wpatrzony w Przybytek Boży” (w angielskim tekście zamiast wyrażenia „Przybytek Boży” użyto hebrajskiego słowa: *Szechina*). Por. *The Poetical Works of Richard Crashaw*, s. 362.

⁵¹ H. J. Höltgen, *op. cit.*, s. 43.

...jednej tylko roli brak Bogu pośród tej mnogości symbolicznych ról: roli Małżonki. Nie dlatego, by Bóg, który może być Matką, nie mógł być Kobiętą. Po prostu żadna męska rola nie jest możliwa, gdy stoimy przed Bogiem. Dlatego właśnie mistycy mogą tylko stać się kobietami (motyw duszy–oblubienicy) lub dziećmi⁵².

Chrystus z wiersza o Marii Magdalenie na pewno jest kobietą (jak inaczej zrozumieć opis Jego czystej i białej piersi?), lecz i poeta identyfikujący się z pokutującą grzesznicą pokrywa swój wstyd niewieścim rumieńcem, albowiem „prawdziwa mistyka jest w rudymmentarym sensie kobietą”⁵³. Dlatego tak trudno zidentyfikować „Ja” mówiące w wierszach Richarda Crashawa. Głos kaznodziei: „Będziesz miała zapłacone / Brzemię grzechu i rozpusty”, miesza się z wznoszącymi się ku górze głosami świętych kobiet, a ich wołania stapiają się z miłosnym wyznaniem Oblubieńca: „Jego stopy są wargami”...⁵⁴ W gruncie rzeczy zaś przemawia tu ten sam przewyższający wszelkie zrozumienie Bóg, o którym pisał Pseudo-Dionizy i którego Richard Crashaw przedstawiał swojemu przyjacielowi. Stąd zmieszanie wielu odbiorców, którzy zapewne woleliby w miejscu nieczytelnej relacji macierzyńskiego Chrystusa i androgynicznego wyznawcy⁵⁵, Kobiety i kobiety, Boskiej Nicości i niczego, znaleźć konwencjonalny opis dwojga kochanków, z wyraźnie rozpisаныmi rolami „Zdobycy” i „zdobyczy”.

Nie tak jednak pojmują miłość mistycy, dla których spotkanie oznacza zawsze przeistoczenie. Inaczej ekstaza jest tylko ułudą.

W erosie mistycznym chodzi o miłość przekraczającą płciowe zróżnicowanie. W żadnym razie nie można myśleć o mistyku jako przeistaczającym się po prostu [...] w kobietę. Staje się on raczej łupem sublimacyjnego porywu, przekraczającej płciową różnicę spirytualizacji, której kobiecość jest wszak metaforą: nie chodzi o stawanie się kobietą, ale o *stawanie się duszą*. To właśnie w postaci kobiecej metafory wyraża się niemal nieredukowalna różnica czyniąca mistyków — mężczyzn i kobiety — prawdziwymi reprezentantami innej płci⁵⁶.

⁵² J.–N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, Gdańsk 2003, s. 18.

⁵³ *Ibidem*, s. 12.

⁵⁴ Por. omawiany wcześniej wiersz: *On the Wounds of Our Crucified Lord*.

⁵⁵ R. Netzley, *op. cit.*, s. 247.

⁵⁶ J.–N. Vuarnet, *op. cit.*, s. 118.

Nieporozumieniem jest doszukiwać się w mistyczkach małżonek–nie-wolnic:

Doświadczenie mistyczne [...] ma zawsze źródło w pewnym żywole różnicującym: w różnicy, a nie w podobieństwie, w przymierzu i dialogu z Innym, sytuującym się na antypodach wszelkiego języka totalitarnego. Inny nie jest bowiem dla mistyków tym, czym jest dla zwykłych ludzi Kościoła. Nie jest Bogiem Ojcem, Przywódcą ani Bogiem–Fallusem: jest kimś, kogo można spotkać, lecz kogo nigdy nie można pojąć i komu w konsekwencji trudno, a może nawet niepodobna podlegać⁵⁷.

Pozwoliłam sobie przytoczyć trzy obszerne fragmenty z książki Jean–Noëla Vuarneta *Ekstazy 'kobiecte*, albowiem właśnie ekstatyczne, rozmiłowane bez pamięci w Bogu kobiety są głównymi bohaterkami poezji Crashawa. Mimo, że zainteresowanie Vuarneta fenomenem kobiecej ekstazy nie miało żadnego odniesienia do religii, jego studium pozostaje świadectwem wielkiej wrażliwości i dowodem subtelnej intuicji w sferze kobiecej mistyki. Wystarczy przypomnieć swoiste *credo* francuskiego agnostyka, by zrozumieć, dlaczego warto zasięgać jego opinii w sprawie, która żywo interesowała poetę angielskiego baroku: „Bóg umarł, o tym wszyscy wiemy. Ale fakt, że zdumiewający świat pobożności wznieca dzisiaj tak mało świeckiego entuzjazmu, pozostaje dla mnie czymś niezrozumiałym”⁵⁸. Również ten, kto nie podziela przekonania autora o powszechnej atrofii wiary we współczesnym świecie, zechce przyznać, że jego czysto „świecki entuzjazm” dla „zdumiewającej” sfery pobożności może być zarazliwy.

Autor *Ekstaz 'kobiectych* wyjątkowo wiele uwagi poświęca karmelitańskiej „mistrzyni słowa i życia” św. Teresie z Avila. Vuarnet nie zatrzymuje się jednak na zmysłowych obrazach św. Teresy. Z nieskrywaną fascynacją podąża do momentu jej „szklanych zaślubin”:

Porzucając przedstawienie, barokowy teatr ekstazy, nie istniejąc dla żadnej publiczności, zdumiewa się sama sobą. Karmelickim organem doświadczenia jest ostatecznie nie mózg, czy brzuch, ale serce. Już nie przeszywana strzałą, ale czysta i transparentna, Teresa wydaje się „bardziej Bogiem niż duszą”⁵⁹.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 121.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 130.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 127.

Warto pamiętać te słowa, przyglądając się poetyckim obrazom Crashawa, którego Teresa pociąga tak samo intensywnie, lecz który zatrzymuje się właśnie na tym, od czego karmelitańska święta uwalnia się w swoim mistycznym Siódmym Pokoju. Poetę można bowiem nazwać jednym z głównych reżyserów i stałym bywalcem opisywanego przez francuskiego badacza „barokowego teatru ekstazy”. Jego terezańskie wiersze opisują konstruowane przez innych *simulacra* doświadczeń hiszpańskiej mistyki. Inspirują go dwuznaczne wizerunki świętej (należy do nich również znana rzeźba Berniniego, która u każdego widza wzbudza tyle zażenowania), przedstawiające świętą „przyłapaną” *in flagranti*, w chwili miłosej uniesienia. Stojący obok Teresy anioł kieruje ku niej strzałę lub włócznię; ona, roznamietniona, z przymkniętymi oczami i rozchylonymi ustami czeka na decydujący cios. W opisie Crashawa obrazy te rodzą wyszukane i pod względem erotycznym wielce dwuznaczne metafory:

Painter, what didst thou understand
 To put her dart into his hand! [...]
 This is the mistress flame; and duteous he
 Her happy fire-works, here, comes down to see:
 O most poor spirited of man!
 Had thy cold pencil kiss'd her pen,
 Thou couldst not so unkindly err
 To show us this faint shade of her. [...]
 Whate'er this youth of fire wears fair,
 Rosy fingers, radiant hair,
 Glowing cheek, and glist'ring wings,
 All those fair and flagrant things,
 But before all, that fiery dart,
 Had fill'd the hand of this great heart⁶⁰.

(„Malarzu, cóżeś zrozumiał, skoro włożyłeś jej strzały w jego [serafina] dłoni? Ona jest panią płomieni, on zaś, posłuszny, zstępuje zobaczyć tu jej fajerwerki. O nędzny człowiecze! Gdyby twój zimny pędzel ucałował jej pióro, nie mógłbyś tak niegodnie zbłądzić, ukazując jej mdły cień. Cokolwiek zdobi ognistego młodzieńca: różane palce, świetliste [albo: „rozrzucone”] włosy, rozświetlone policzki i migocące skrzydła, a nade wszystko ognista strzała, mieści się w tym wielkim sercu”).

⁶⁰ *The Poetical Works of Richard Crashaw*, s. 324.

Z jednej strony poeta przekreśla wysiłki malarza, z drugiej zaś zależność między hymnem o św. Teresie a wizją malarza / rzeźbiarza zostaje ostentacyjnie wyrażona już w tytule, który brzmi: *The Flaming Heart. Upon the Book and Picture of the Seraphicall Saint. Teresa (as she is usually expressed with a Seraphim beside her)*. Nie można zrozumieć wiersza, nie znając wizerunków świętej. Nie da się więc ukryć, że poeta ogląda ekstazę świętej w lustrze wyobraźni innych mężczyzn, i choć gani ich za niezrozumienie, jego głos wpisuje się w chór zafascynowanych frenetycznym wizerunkiem Teresy. Wiadomo wszelako, jak różne bywały powody owej fascynacji, dlatego większość krytyków, o czym już mówiłam, przypisuje poecie takie same motywy, jakie kierowały Markizem de Sade, gdy wpatrywał się w prowokujące dzieło Berniniego w małym rzymskim kościele karmelitów pod wezwaniem Madonna della Vittoria. Z tego też powodu bohaterkę wierszy Crashawa łączy się często z Juliettą de Sade'a.

Nie sposób całkowicie przekreślić taką interpretację poezji Crashawa po lekturze Foucaulta, Lacana i wreszcie Vuarneta, który wpisuje się ze swoim dziełem w nurt krytyki feministycznej, dostrzegający w narracjach mistyczek „rozkwit osobliwych gatunków — rozmownych kwiatów kobiecości, gdzie indziej zmuszanych do milczenia”⁶¹. Nie ulega przecież wątpliwości, że wiersze Crashawa są inspirowane wizerunkami świętej i podkreślają najbardziej spektakularne etapy jej ekstaz. Nie uciekają przed erotyczną dosłownością i bez wahania łączą rozkosz z bólem:

Oh sweet incendiary! Show here thy art
 Upon this carcass of a cold heart;
 Let all thy scatter'd shafts of light that play
 Among the leaves of thy large books of day,
 Combined against this breast at once break in
 And take away from me myself and sin⁶².

(„O słodka podpalaczko! Użyj swej sztuki na tym trupie zimnego serca; niech wszystkie strzały światła, rozproszone i grające w liściach [także: „stronicach”] twych ksiąg zjednoczą się przeciw tej piersi i wtargną do niej, by zabrać mi mnie samego i grzech”).

⁶¹ J.–N. Vuarnet, *op. cit.*, s. 12.

⁶² *The Poetical Works of Richard Crashaw*, s. 324.

Sformułowania te mogą również kojarzyć się z próbą zawłaszczenia kobiecej ekstazy. Osobiście nie jestem jednak przekonana, czy rzeczywiście jest to perwersyjna erotyka. O wiele bardziej niż dyskurs pożądania i wpisanej weń walki o dominację bardziej przemawia do mnie obecne w poezji Crashawa pragnienie „kobiecego absolutu rozkoszy”, by znów posłużyć się frazą zaczerpniętą z książki Vuarneta, czy — mówiąc bardziej tradycyjnie — pragnienie komunii. A zatem mamy do czynienia z dyskursem opartym na paradoksalnym połączeniu przeciwieństw: egzaltacji i rzeczywiście obecnego bądź pojawiającego się tylko w ocenie interpretatorów elementu *obscenum*. Nie ulega przy tym wątpliwości, że Crashaw sam opisuje poezję w kategoriach ekstatycznego doświadczenia: jako nagły poryw wybuchający rozentuzjasmowanym płomieniem, którego święty żar rozpała zimny grób i unosi duszę pomiędzy gwiazdy, aż na Drogę Mleczną. To obraz z wiersza *To the Morning. Satisfaction for Sleep*⁶³.

W *Mnemosyne* Mario Praz przytacza ów wiersz na poparcie swojej tezy o pokrewieństwach poezji Crashawa ze sztukami plastycznymi:

Natchnienie takie (opisane tu w wartkim następowaniu metafor, których niezborność przenika i jednoczy gwałtowny ruch, jak to się dzieje z rozmaitością elementów barokowego ołtarza, przeładowanego ozdobami) można zdefiniować słowami samego poety jako „a sweet inebriated extasy” („słodką, upojną ekstazę”), ekstazę, która wybucha dytyrambami, hymnami o jaskrawych barwach, które unoszą się lekko w zawrotnych spiralach, to znów uroczyste, jakby otulone w jedwabne fałdy błękitnej szaty, zasnuwają się obłokiem kadzideł⁶⁴.

W świecie opisywanym takim językiem, świecie ekstatycznej pobożności, o którym pisze Vuarnet, zjawiskiem najbardziej chyba zdumiewającym — i zarazem najbardziej pociągającym dla pozbawionego skrupułów widza—podglądacza — jest pozorne utożsamienie tego, co najświętsze, z tym, co najbardziej zmysłowe, wręcz zwierzęce. Dlatego też mało kto z oglądających rzeźbę Berniniego oprze się wrażeniu, że jest to przedstawienie pożądliwej kobiety. Dopiero po chwili namysłu jesteśmy gotowi rozeznąć różnicę między egzaltacją, czyli wzniosłością, a najniższą, zwierzęcą żądzą. Co więcej, sama Teresa prowokowała często czytelników swoich dzieł, porównując swoje ekstazy do upojenia, czyli

⁶³ *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 183.

⁶⁴ M. Praz, *op. cit.*, s. 171.

stanu, który powszechnie kojarzy się z upadkiem człowieka. W twórczości Crashawa odnajdziemy podobnie szokujące opisy działania Krwi Pańskiej, która działa na człowieka jak wino, z tą tylko różnicą, że zmienia ludzi w aniołów, a nie w zwierzęta. Najbardziej znanym przykładem będzie tu wiersz *An Apologie for the Precedent Hymne*⁶⁵:

Let the King,
 Mee ever into his Cellars bring;
 Where flowes such Wine as we can have of none
 But him, who trod the Wine–presse all alone:
 Wine of youths Life, and the sweet deaths of Love,
 Wine of immortal mixture, which can prove
 Its tincture from the Rosie Nectar, wine
 That can exalt weak earth, and so refine
 Our dust, that in one draught, Mortality
 May drinke it selfe up, and forget to dy.

(„Niechaj Król wprowadzi mnie do swoich piwnic, gdzie płynie takie wino, którego nie da nam nikt prócz Niego, który sam deptał grona w tłoczni. Wino pełni życia i słodkich śmierci z miłości, którego bukiet świadczy, że wytłoczono go z różanego nektaru; wino, które może uleczyć upadłą ziemię i tak przemienić nasz proch, że jednym haustem śmiertelność upije się i zapomni umrzeć”).

Tym razem Crashaw nawiązuje do proroctwa Izajasza (Iz 63, 3) oraz dzieła św. Teresy — *Podniety Miłości Bożej*. Teresa pisze:

„Wprowadził mię, mówi, do piwnicy winnej, rozrządził we mnie miłość”. [...] [Bóg] może dać komu do picia większą lub mniejszą ilość wina; może dać jednemu wino dobre, a drugiemu jeszcze lepsze; może jednego mocniej, a drugiego słabiej upoić. Nie odmawia jej [duszy] tu Król niczego z darów swoich, niech tylko pije, ile sama pragnie, i do syta się napije i upoi, kosztując wszystkich tych gatunków win, które Bóg ma schowane w swojej gospodzie⁶⁶.

⁶⁵ *The Poems English, Latin and Greek of Richard Crashaw*, s. 136–137.

⁶⁶ Św. Teresa od Jezusa, *Podniety Miłości Bożej*, w: *Dzieła*, przeł. ks. H. P. Kossowski, Kraków 1995, t. 3, s. 140–141.

Co ciekawe, jej wyznanie nie zawiera żadnej porządkującej opozycji pomiędzy „dobrym” a „złym” upojeniem; jej dwuznaczną metaforę sankcjonuje dopiero taksonomia wprowadzona przez mężczyzn: franciszkańskiego mistyka św. Franciszka Salezego, który w słynnym *Traktacie o Miłości Bożej* (1616) powoływał się na platońską ideę dwóch miłości i dwóch rodzajów ekstazy, oraz angielskiego poetę, który w swoim wierszu połączył prowokującą narrację św. Teresy z porządkującą wykładnią Salezego⁶⁷. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że Crashaw wcale nie nalega na rozjaśnienie dyskursu *Podniet*. Wydaje się, że ważniejszy od porządkujących rozróżnień jest dla niego sam obraz prochu, który chłonie życiodajny płyn i który, rzeczywiście, tak jak pisała św. Teresa, „upaja” się Bogiem, kosztując Jego Krwi. Znowu powraca zatem charakterystyczny dla angielskiego poety rys eucharystycznej i ekstazy pobożności, w której najważniejszą rolę odgrywa Krew Boga: najprzedniejsze wino z winnicy Pańskiej, symbol życia i cena ludzkiego zbawienia.

Zważywszy to wszystko, spróbujmy spojrzeć na poezję Crashawa jak na świadome wyznanie wszechogarniającej, prawdziwie upajającej miłości, a nie mimowolne przyznanie się do występnej chuci. Uwagę trzeba wówczas skupić na kilku zasadniczych cechach jego stylu: egzaltacji, zmysłowości i dialogowości, ze szczególnym uwzględnieniem miejsc, gdzie angielski poeta pozwala sobie na największą swobodę w przedstawieniach dwóch Oblubienic Chrystusa: Marii Magdaleny, której Zmartwychwstały ukazał się pod postacią ogrodnika, i św. Teresy z Avila, która nie tylko zamieszkała w Bożym ogrodzie, ale sama stała się „wdzięcznym ogrodem zraszany przez Pana”⁶⁸. Wszak właśnie przez analogię z potrzebą życiodajnego deszczu wyrażono najpiękniej tęsknotę za Bogiem, w której mieszają się poruszenia duszy i zmysłów:

Boże, Tyś Bóg mój, szukam Ciebie * pragnie Ciebie dusza moja, * tęskni do Ciebie moje ciało * na ziemi suchej i znużonej, nie mającej wody (Ps 63, 2).

A to przecież nic innego jak wyraz tej samej nadziei, którą poeta z takim zapałem zalecał swojemu przyjacielowi. Sposób jej pojmowania

⁶⁷ A. F. Allison, *Crashaw and St. Francois de Sales*, „The Review of English Studies” 1948, vol. 24, no. 96, s. 298.

⁶⁸ J.–N. Vuarnet, *op. cit.*, s. 116.

to właśnie istota owego serdecznego sporu pomiędzy katolikiem i anglikaninem, w którym sędziami mimo woli są wszyscy czytelnicy poezji Crashawa i Cowleya.

6. Oblubieniec, oblubienica i ten trzeci

Na tle wielu głosów krytycznych wobec twórczości Crashawa uwagę zwraca głos Mario Praz, który wystawia poecie najwyższą ocenę:

W całej literaturze Seicenta nie znajdziemy wspanialszego wyrazu owego uduchowienia zmysłów, które zostało tu ujęte w potężnym uniesieniu lotnych i płomiennych obrazów. Zmysłowe uniesienia ekstazywnych świętych Berniniego i Lanfranca, święta Małgorzata zaskoczona przez niebiańskiego Oblubienica, święta Teresa trafiona strzałą przez anielskiego łucznika, błogosławiona Ludwika Albertoni w niepokojącym porywie, niebiańskie omdlenia tylu świętych, męczenników i błogosławionych niewiast, których wizerunki zaludniają kościoły Włoch i Hiszpanii, te wizerunki, budzące wątpliwość, czy nazwać je świętymi czy świeckimi — nagle stają się jasne dzięki objawieniu, jakiego doznajemy, czytając komentarz do nich zawarty w kilku wierszach angielskiego *poeta minor*, ujmującego *in nuce* kwintesencję całego Seicenta⁶⁹.

Nawet jednak najbardziej przychylny poecie czytelnik nie powstrzymał się od dwuznacznej sugestii, że wiersze Crashawa są jakąś formą zawłaszczenia cudzych doświadczeń. Pisząc o hymnie do św. Teresy (*O thou undaunted daughter of desires*), Praz twierdzi: „natchnienie poety unosi się zawrotnie w płomiennej inwokacji; jego pragnienie ekstazy jest tak gwałtowne i desperackie, że niemal wydaje się, że zdołał je osiągnąć”⁷⁰.

Przekornie należałoby powiedzieć, że wszystkiemu winne są „one”, czyli kobiety–mystyczki, opisując swoje doznania w języku zmysłowych rozkoszy, który rozpala męską wyobraźnię, poeta zaś zadawała się rolą ich naśladowcy. Powraca zatem kwestia „męskiej” perspektywy obecnej w większości posągów, obrazów i wierszy przedstawiających kobiece ekstazy. Czytając wiersze Crashawa, nie słuchamy wszak Teresy, lecz oczyma poety oglądamy Teresę Berniniego. W intymne doświadczenie spotkania kobiety z Boskim Oblubieńcem wkracza ktoś niepowołany, o niejasnych intencjach. Jak mamy rozczytać układ tego trójkąta

⁶⁹ M. Praz, *op. cit.*, s. 172.

⁷⁰ *Ibidem* (wyróżnienie kursywą — M. G.).

o niewidzialnym wierzchołku? Czy wspomniany już intruz w desperackiej pogoni za niezwykłą podniętą podszywa się pod doświadczenie kobiecej ekstazy? Czy jego pragnienie staje się pragnieniem metafizycznym wcale nie poprzez to, że skierowane jest ku Bogu, ale przez to, że dotyczy bycia drugiej osoby⁷¹? Czyż celem poety nie jest w istocie zjednoczenie z pośredniczkami mistycznej miłości, a w końcu „przełożenie” jego osoby na ich kobiecość? Może właśnie w odpowiedziach na te pytania szukać trzeba klucza do sztuki opisywanej przez Mario Praza, który w swojej analizie wskazuje na intrygujące wizerunki męczenników i błogosławionych, przedstawianych w tak dwuznaczny sposób, że nie wiadomo, „czy nazwać je świętymi, czy świeckimi”. I na koniec kwestia najważniejsza: czy takie rozważania, podszyte nieufnością wobec „pragnienia wedle Innego”, wystarczą by zanegować chrześcijańskie przesłanie tej poezji jako wyrazu tęsknoty za Bogiem?

Uznając zasadność tak sformułowanych zastrzeżeń, sądzę, że przynajmniej w ostatniej kwestii należy zająć jednoznaczne stanowisko. O ile możliwe jest „odwrócenie” pragnienia poety przez zdemaskowanie jego na wskroś doczesnych, homoerotycznych fantazji (choć jak pisałam wcześniej, taka interpretacja wcale nie musi być słuszna), o tyle jednak nie sposób wyrugować z tej niezwykłej poezji prawdziwej tajemnicy, do której przybliża nas namiętność oblubienic Chrystusa. Magdalena Crashawa tuli się do stóp Ukrzyżowanego, który krwią swoich ran oplakuje i zmywa jej winy. Jego św. Teresę oglądamy w towarzystwie anioła, który delikatnie rozchyła fałdy jej sukni, obnażając pierś świętej, by zatopić w sercu kobiety ognistą strzałę. Wiersze angielskiego Berniniego należy zatem czytać przez pryzmat doświadczeń jego bohatererek, albowiem chyba tylko ich miłosne ekstazy mogą uwiarygodnić poezję przenikniętą głodem Bóstwa ukrytego pod postaciami chleba i wina.

Summary

The text presents the metaphysical poetry of Richard Crashaw, an English convert to Catholicism, whose verse was mainly inspired by the sensual im-

⁷¹ Używam tu, dość swobodnie, interpretacji trójkątne pragnienia, którą przeprowadził o. J. Bolewski w swojej analizie teorii mimetycznej R. Girarda — *Mit i prawda kultury*, Warszawa 2007, s. 17.

agery of the continental mannerists (e.g. Giambattista Marino and Luis de Góngora). Crashaw's ecstatic, exuberant metaphors referred also to the works of a Spanish mystic, Saint Theresa of Avila. In the past, English literary critics frequently accused Crashaw of 'bad' or 'perverse' taste. Nowadays, his poetry is usually defined as a version of sadomasochistic fantasy. The author of the essay takes an issue with both these readings. The essay focuses on the history of the poet's exile and the reasons why his works still savour of foreignness in the English context; the poet's sensual mysticism is derived from the Catholic understanding of the Eucharist which appears to be the most important feature of this poetry.