

JEAN WARD
(Uniwersytet Gdański)

„CZOSNEK W BŁOCIE I SZAFIRY”

TERMIN „BAROK” A POEZJA ANGIELSKA

„Czosnek w błocie i szafiry” (w oryginale: „*Garlic and sapphires in the mud*”) – ta wspaniała, tajemnicza fraza w przekładzie Krzysztofa Boczkowskiego pochodzi z *Czterech kwartetów* Thomasa Stearnsa Eliota, z „kwartetu” pierwszego: *Burnt Norton*¹. Jej tajemniczości nawet wielka znawczyni poezji Eliota, Helen Gardner, nie stara się zbyt rozpraszać, pisząc, iż fraza ta rozpoczyna fragment, który „nie jest podatny na zbyt szczegółową analizę”, aczkolwiek obrazowanie z zastosowaniem motywu klejnotów mogło być inspirowane przez Mallarmégo². Gardner dodaje w ramach wyjaśnienia tylko tyle, że we fragmencie zaczynającym się od tych właśnie słów, „jedność doświadczenia przekazuje się przez zestawienie przeciwieństw”. Słowo „barok”, z powodów, które będziemy zgłębiać w trakcie naszego wywodu, w rozważaniach Gardner nie pada; jednak wybór cytatu w zapowiadającym w tytule kontekście nie powinien dziwić polskiego czytelnika.

W niniejszym szkicu staram się wskazać na wspólne źródło tego, co w Polsce nazywa się barokiem, w Anglii zaś najczęściej „poezją metafizyczną”, a co wywodzi się z tradycji łacińskiego średniowiecza i znajduje swój wyraz w pracach takich XVII-wiecznych teoretyków, jak – rzadko kiedy wymieniani przez literaturoznawców angielskich – Emanuele Tesauro, Baltasar Gracián oraz Maciej Kazimierz Sarbiewski. Głównym moim celem jest przybliżenie angielskiej wersji tej tradycji polskim czytelnikom, a żeby to umożliwić, spróbuję pokazać nie tylko, jak pojęcie angielskiej poezji zwanej „metafizyczną” różni się w refleksji badawczej literaturoznawców angielskich i polskich, ale także specyfikę rozumienia pojęcia baroku w angielskim obszarze kulturowym. Chciałabym również rozważyć dwie kwestie: dlaczego określenie „barok” zostało jeśli nie zupełnie wykluczone z angielskiego dyskursu literaturoznawczego, to przynajmniej mocno ograniczone w swoim zasięgu, a także – jakie są konsekwencje tego ograniczenia dla rozważań historycznoliterackich.

Niniejsze uwagi będą dotyczyć poezji angielskiej, ale określone tu pole badania wymaga szerszego kontekstu, tym bardziej że studia nad barokiem stały się

¹ T. S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*. Przekł., wprowadzenie i komentarz K. Boczkowski. Kraków 2001, s. 142.

² Np. *Le Tombeau de Charles Baudelaire, M'introduire dans ton histoire*. Zob. H. Gardner, *The Art of T. S. Eliot*. London 1949, s. 160.

w pewnych kręgach bardzo modne, zwłaszcza w odniesieniu do literatury i sztuki północnej i południowej Ameryki. Autor książki o powrocie baroku w dobie współczesnej, amerykański badacz Gregg Lambert, zastanawia się wręcz, czy owe studia nie stanowią już osobnego rodzaju literatury, swoistej formy literackiej, mającej identyfikowalne reguły, np. analiza zaczyna się od opisu pochodzenia słowa i próby jego definicji, tak jak bajka zawsze zaczyna się od słów „Dawno temu... [*Once upon a time...*]” (L 5)³. Zdziwiające jest to, że w czasie gdy barok wzbudza tyle zainteresowania w różnych kręgach literaturoznawczych, także anglojęzycznych, sama Anglia wydaje się nie włączać do dyskusji.

Szukając odpowiedzi na pytania, czy można odnieść termin „barok” do poezji angielskiej i dlaczego tak rzadko takie odniesienia pojawiają się w pracach pochodzenia angielskiego, sięgnęłam najpierw po metodę raczej socjologiczną niż literaturoznawczą. Niemniej jednak moje wprowadzenie do tego krótkiego „wypadu” na teren studiów nad barokiem jest pewnego rodzaju wariacją na temat chwytu opisanego przez Lamberta. Chciałam bowiem dowiedzieć się, jakie skojarzenia budzi w angielskim obszarze kulturowym słowo „barok”. W tym celu przeprowadziłam amatorską ankietę wśród angielskich znajomych i członków rodziny. Poprosiłam, by moi „respondenci” nie konsultowali się między sobą. Większość pytanym ma wyższe wykształcenie, głównie humanistyczne, odebrane w bardzo dobrych uczelniach, choć tylko jedna osoba jest anglistką. Wyniki tej pobieżnej próby były dość zabawne, lecz także pouczające. Nie tu miejsce, by je w pełni omówić, ale przytoczę kilka z bardziej wymownych wypowiedzi i reminiscencji:

[1.] Zwykle barok kojarzy mi się ze sztuką i architekturą. Kwiecisty, bogato zdobiony, wybujały. Łączy się z wrażliwością kontrreformacji.

[2.] Ekspresywny wybuch sztuki, zwłaszcza w architekturze, ale także w muzyce, poezji (o której wiem niewiele), część kontrreformacji mająca swe źródło w XVI, a szczególnie XVII wieku, tendencja dominująca na kontynencie Europy, mnóstwo złota, górnołotnych metafor, cherubów i ekstrawagancji.

[3.] Wiedeńskie kościoły ociekające złotem i błyskotkami, które my, młodzi Brytyjczycy, ze względu na naszą angielską tradycję, ociosaną z białego kamienia purytańskiej myśli, uważamy za wstrętne. Także te cukierkowate filary w bazylice Świętego Piotra w Rzymie, które moja siostra skomentowała słowami: „Aaa, Barok – to trudne”.

[4.] Zdaje mi się, że barok to coś zbyt wyszukanego, wymyślnego, jarmarcznego, ale także przedawnionego, sztywnego, a nawet martwego. Słowo „barok” przywołuje wizję ogromu nagich ciał ludzkich i cherubów. Być może, nie myślę o baroku jako wartości negatywnej we wszystkich kontekstach – muzyka barokowa wydaje mi się bardzo dostojna, ale mogę ją mylić z czymś innym.

Przyznam, że na podstawie lektur z różnych dziedzin kultury angielskiej miałam pewne podejrzenia, co usłyszę, i okazały się one dość trafne. Spodziewałam się skojarzenia głównie ze sztuką plastyczną oraz muzyką, nie z literaturą. Spo-

³ W ten sposób odsyłam do: G. Lambert, *Return of the Baroque: Art, Theory and Culture in the Modern Age*. London 2004. Ponadto stosuję tu następujące skróty: B = S. L. Bethell, *The Nature of Metaphysical Wit*. W zb.: *The Metaphysical Poets*. Ed. G. Hammond. London 1974. – P = 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. – W = R. Wellck, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*. W: *Concepts of Criticism*. Ed. and introduction S. G. Nichols, Jr. New Haven and London 1963.

dziewiałam się określić stylu barokowego akcentujących jego przesadność i wyrażających większą lub mniejszą dezaprobatę. Ponadto spodziewałam się skojarzenia z katolicyzmem kontrreformacji: krótko mówiąc, z czymś odbieranym w kulturze angielskiej najczęściej jako obce i trochę podejrzane. O obcości terminu na gruncie kultury brytyjskiej świadczy też niepewność co do prawidłowej pisowni słowa „barok” w języku angielskim (wielka litera czy mała?) oraz co do jego wymowy – wahania dotyczyły samogłoski w drugiej sylabie oraz tego, czy akcent pada na pierwszą, czy na drugą sylabę (optowałabym za drugą sylabą; ponieważ jednak akcent na pierwszej jest również możliwy, niektórzy kojarzą to słowo z imieniem prezydenta Stanów Zjednoczonych!).

Należy więc zwrócić uwagę na zasadniczą różnicę w ujęciu terminu „barok” w kulturze brytyjskiej i polskiej. W literaturoznawstwie polskim uchodzi za oczywistość, że barok był ruchem zauważalnym we wszystkich kulturach wywodzących się z Europy i w każdej dziedzinie sztuki, dominującym przez dwa stulecia nie tylko w architekturze i muzyce. W podręcznikowym polskim ujęciu do najbardziej oczywistych jego przejawów zaliczana jest m.in. angielska poezja XVII wieku. Stanisław Barańczak bez wątpienia rozpatruje angielską poezję „metafizyczną” w kontekście europejskiego baroku, proponując we wstępie do antologii tej twórczości komparatystyczny przegląd od konceptyzmu Johna Donne’a po twórców konceptyzmu włoskiego i hiszpańskiego⁴. Zostało zauważone także oddziaływanie stylu barokowego na dramaturgię elżbietańską⁵. We wstępie do antologii polskiej poezji barokowej Krzysztof Mrowcewicz korzysta na równych prawach z angielskich opracowań dotyczących angielskiej poezji metafizycznej, jak i z polskich studiów poezji barokowej, przyjmując za oczywiste, że jedno i drugie mówią właściwie o tym samym⁶. Lecz na Wyspach Brytyjskich polska badaczka twórczości George’a Byrona, Mirosława Modrzewska, widziała tylko zdziwienie na twarzy słuchaczy i usłyszała, że nigdy z czymś podobnym się nie zetknęli, gdy na konferencji w St Andrews w roku 2008 przedstawiła tezę o nawiązaniu poezji angielskiego romantyka do baroku⁷.

Do znanych cech stylistyki baroku należy nacisk na „ornamentykę, przepych, różnorodność”. Jak wynika z mojego skromnego rozeznania, także w kręgach

⁴ S. Barańczak, wstęp w zb.: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wybór, przekł., oprac. ... Wyd. 2, popr. i znacznie rozszerz. Warszawa 1991, s. 10–11. Opublikowany w antologii wstęp jest w zasadzie tym samym tekstem, który ukazał się w „Rocznikach Humanistycznych” (1980, z. 1) pt. *Bóg, człowiek i natura u angielskich „poetów metafizycznych” XVII wieku*.

⁵ Zob. *Barok*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2000.

⁶ K. Mrowcewicz, wstęp w zb.: *Wysoki umysł w dolnych rzeczach uwikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki barokowej*. Oprac. ... Warszawa 2010.

⁷ M. Modrzewska (*The Romantic Ukraine in Narrative Tales by George Gordon Byron and Antoni Malczewski*). W zb.: *Romantic Explorations*. Ed. M. Meyer. Trier 2011; *Byron, Burns and the Baroque*. „The Byron Journal” 39 (2011), nr 2) podjęła badania, które prowadzą do wniosku, iż brak kategorii „barok” lub jej deprecjonowanie w literaturoznawstwie angielskim uniemożliwiły prawdziwe rozumienie twórczości Byrona. Choć poetę zaliczono do ruchu romantycznego, pozostaje odczucie, że nie pasuje on do końca ani do romantyków starszego pokolenia, Wordswortha i Coleridge’a, ani do przedstawicieli młodszego pokolenia, jemu współczesnego, Shelleya i Keatsa. Doceniono zatem Byrona głównie na kontynencie, gdzie barokowość jego stylu jest bardziej akceptowana.

angielskich styl barokowy jest w ten sposób rozumiany, lecz raczej z odcieniem dezaprobaty: jest zbyt ekstrawagancki, przejawskrawiony, przesadny. Przyczynę owej dezaprobaty można, przynajmniej częściowo, znaleźć w dominującej roli czynnika religijnego w rozwoju baroku. Dowodów jego ukierunkowania religijnego dostarcza w nadmiarze polska poezja XVII-wieczna, zwłaszcza twórczość Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, Kaspra Miaskowskiego, Zbigniewa Morsztyna lub Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Polskiemu czytelnikowi nie musi wyjaśniać Arent van Nieukerken, iż poezja tej epoki „jest mocno zakorzeniona w paradoksach doktryny chrześcijańskiej”⁸, pewnie także nie trzeba przekonywać, iż charakterystyczny w epoce barokowej powrót zainteresowania sferą duchową jest blisko związany z kontrreformacją, ze św. Ignacym Loyolą oraz mistykami karmelitańskimi⁹. René Wellek ma oczywiście rację przypominając, że barok istniał nie tylko w krajach katolickich i nie jest wyłącznie związany z katolicyzmem, a sztuki barokowej nie tworzyli wyłącznie katolicy. Niemniej jednak barok ewidentnie rozwinął się bardziej pod wpływem katolicyzmu niż protestantyzmu¹⁰. Warto się zatem zastanowić, czy nie ma w tym nurcie czegoś, co nie bardzo odpowiada wrażliwości protestanckiej lub poprotestanckiej. To tłumaczyłoby w pewnym stopniu, dlaczego dla angielskiego odbiorcy barok jest nadal czymś niezupełnie swojskim. W angielskiej architekturze styl barokowy nie przyjął się zbyt mocno¹¹; a nawet w muzyce, chyba jedynej dziedzinie sztuki, w której użycie terminu nie jest obciążone w kontekście angielskim skojarzeniami negatywnymi, żaden z głównych przedstawicieli baroku nie pochodzi z Anglii. Styl ten, ponieważ wiąże się z ową szczególną odmianą katolicyzmu, która była z założenia antyprotestancka, jest na gruncie kultury angielskiej obciążony ciężkim „grzechem”.

Kontrreformacja kojarzy się w zbiorowej świadomości angielskiej przede wszystkim z Hiszpanią, czyli z głównym swego czasu wrogiem politycznym Anglii,

⁸ A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 91.

⁹ Z wpływu „myśli jezuickiej” na sztukę tych czasów, łącznie z poetyką, doskonale zdają sobie sprawę polscy badacze, choćby Mroczewicz (*op. cit.*, s. 19–21). Także angielscy badacze piszą o wpływie kontrreformacji, ale częściej w odniesieniu do rozwoju stylu barokowego w architekturze. Sobór trydencki, przypomina H. Gardner, zachęcał, by sztuka służyła wysiłkom reformacyjnym i ewangelizacyjnym, wskazując jednocześnie na potęgę Kościoła. Zob. F. S. Kleiner, *Gardner's Art Through the Ages*. Boston 2009, s. 596.

¹⁰ W studium A. Warrena z roku 1939 (*Richard Crashaw: A Study in Baroque Sensibility*), wymienionym zarówno przez Welleka, jak i przez Barńcaka (*op. cit.*, s. 23–24), styl barokowy kojarzony jest jednoznacznie z katolicyzmem. I jeśli nawet nie uważamy takiego skojarzenia za całkowicie uzasadnione, funkcjonuje ono jednak w zbiorowej świadomości angielskiej.

¹¹ Odmiana baroku związana z nazwiskiem architekta Ch. Wrena jest inna niż ta w Europie kontynentalnej. Nawet w *Catholic Encyclopedia*, „styl barocco” kojarzony jest ze „złym gustem” (*Barocco style*. Hasło w: *Catholic Encyclopedia online*). Być może, rozwój Anglii w duchu protestanckim sprawił, iż styl ten stał się trudny do zaakceptowania również przez katolików. Np. A. W. Pugin, znany architekt XIX-wieczny, który przeszedł na katolicyzm, nienawidził stylu barokowego (zob. R. Hill, *God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain*. London 2007, s. 371). Inspirację czerpał nie z kontrreformacji, ale z angielskich wzorców średniowiecznych, tj. z katolicyzmu sprzed reformacji. Warta odnotowania jest także uwaga A. Nicholsona (*Power and Glory: Jacobean England, and the Making of the King James Bible*. London 2003, s. 70), iż słynny przekład *Pisma Świętego* z roku 1611, tzw. *King James Bible*, był w Anglii odpowiednikiem „wielkiej katedry barokowej, jakiej w niej nigdy nie budowano” (podkreśl. J. W.), stanowiącym „pewnego rodzaju sanktuarium narodowe budowane tylko ze słów”.

oraz z zakonem jezuickim, stworzonym właśnie przez Hiszpana¹². W dobie gdy styl barokowy triumfował na kontynencie, niedawno utworzony zakon, którego fundatorem był św. Ignacy, przyjmował młodych katolików angielskich, szkolił ich i wysyłał z powrotem do Anglii, żeby utrzymać pozostałości prześladowanego Kościoła katolickiego na Wyspach. Wprawdzie dzisiejszy Kościół katolicki w Anglii zawdzięcza swoje przetrwanie właśnie tym misjonarzom jezuickim, którzy w większości, po krótkim okresie działania w ukryciu, ponieśli straszną męczeńską śmierć, lecz dla protestantów byli oni przede wszystkim zdrajcami, chcącymi Anglię wyprzedać Hiszpanom¹³. Oczywiście, dziś inaczej patrzymy na to wszystko, choć czytając np. książkę Richarda Wilsona *Secret Shakespeare* można dojść do wniosku, że uprzedzenia wcale nie minęły¹⁴. W każdym razie cień podejrzania nadal pada na termin „barok”, w jakiś może mglisty sposób skojarzony z pamięcią o sporach religijnych w dobie renesansu. Nadal odczuwany jest on jako obcy, nieangielski. To, co pół wieku temu konstatawał René Wellek, pozostaje nadal aktualne: w odbiorze tego słowa zawiera się wciąż jeszcze nie tylko dezaprobata Johna Ruskina, ale także niechęć wynikająca ze skojarzenia z jezuitami i kontrreformacją (W 89–90)¹⁵. To chyba owo obciążenie historyczne spowodowało, że, przynajmniej w humanistyce brytyjskiej, przymiotnika „barokowy” nie stosowano i nadal niezmiernie rzadko się go stosuje do poezji angielskiej, nawet do tej jej odmiany, która z perspektywy np. Barańczaka, ukształtowanej przez polskie rozumienie baroku, w sposób najbardziej oczywisty wydaje się związana z tym nurtem w literaturze. Tak jak napisał Wellek już w latach czterdziestych ubiegłego stulecia, odniesienie pojęcia „barok” do literatury jest rozpoznawane na Wyspach Brytyjskich jako import z kontynentu (W 69). Pierwsi uczeni, którzy zastosowali ten termin do angielskiej poezji, byli nie Anglikami, lecz Niemcami, z Heinrichem Wölfflinem na czele. Także później najbardziej skłonni do jego używania okazali się literaturoznawcy pochodzenia nieangielskiego, np. Mario Praz, Odette de Mourgues lub sam Wellek.

Książka Lamberta o powrocie baroku w dobie postmodernistycznej mówi z niezmierną powściągliwością o poezji angielskiej jako inspiracji w rozwoju neobaroku: tylko dwa razy wymieniono w niej nazwisko Donne’a¹⁶. Niemniej

¹² Wśród historyków sztuki identyfikacja baroku jako „*le style jésuite*” była przez dłuższy czas powszechna. Zob. *Baroque*. Hasło w: *The Oxford Dictionary of Art*. Ed. I. Chilvers, H. Osborne. Oxford 1988.

¹³ Dobrego przykładu tego typu myślenia dostarcza Th. Middletona *A Game of Chess* (1624), bardzo dobrze zinterpretowana przez J. Limona w *Dangerous Matter* (Cambridge 1986). W sztuce angielskiego dramaturga św. Ignacy, ówczesnie kanonizowany, jest utożsamiony z Szatanem. Cały Kościół katolicki zaś, a w szczególności zakon jezuicki, został umieszczony w obozie „fałszywej religii”, wrogiej chrześcijaństwu. Jezuita, symbolizowany przez czarne pionki, udają tylko, że są chrześcijanami (s. 113). Cały „czarny świat” wypełnia nieczystość i wszelkiego rodzaju deprawacja (s. 114).

¹⁴ R. Wilson, *Secret Shakespeare*. Manchester 2004.

¹⁵ Szczególnie ostro rozbrzmiewa dziś dezaprobata dla baroku w niektórych dyskusjach na temat poezji G. Hilla. Zainteresowanie Hilla kontrreformacją odnotowuje wielu literaturoznawców, dla których najczęściej ów wpływ jest nie do przyjęcia. Np. Ch. Pagnouille (*Music Alone Survives? Collapsing Faith in Some Sonnets by G. M. Hopkins and Geoffrey Hill*. „Cahiers Victoriciens et Eduoardiens” 42 (1995)) wiąże poezję Hilla z barokowym kultem przemocy i nadmiernym podkreśleniem cierpienia.

¹⁶ Wywód Lamberta (L 12) sugeruje, iż ważnymi wzorcami dla rozwoju postmodernizmu

jednak istnieje w angielskiej tradycji poezja o cechach, które w odniesieniu do innych niż angielska literatura są zwykle określane jako „barokowe”. Zwrócił na to uwagę, choć nie *expressis verbis*, literaturoznawca angielski Samuel Leslie Bethell w eseju z roku 1953, *The Nature of Metaphysical Wit* (Istota dowcipu metafizycznego). Należy tutaj pamiętać, że angielskie słowo „wit”, podobnie jak polskie słowo „dowcip”, w XVII wieku miało inny sens niż dziś: oznaczało wówczas rozum, inteligencję, bystrość umysłu, było zatem odpowiednikiem łacińskiego „*ingenium*”¹⁷. W późniejszym czasie jego znaczenie zawężyło się, podobnie jak znaczenie polskiego słowa „dowcip”. Używając tego polskiego wyrazu w niniejszych rozważaniach jako odpowiednika angielskiego „wit”, odwołuję się, zresztą tak jak polscy badacze okresu barokowego, do jego XVII-wiecznego sensu, widocznego np. w polskim tłumaczeniu traktatu Sarbiewskiego *O poincie i dowcipie*.

Bethell zamierzał rozwinąć swój skromny esej do rozmiarów porządnego studium, ale niestety nie zdążył przed śmiercią. Dziś mało kto wraca do podjętego przez niego zagadnienia¹⁸. Bethell stosuje wymiennie terminy „barokowy” i „metafizyczny” jako określenia typu dowcipu, którym się zajmuje; mówi bez skrępowania o „epoce barokowej”, przyjmując za oczywiste, że była ona okresem w kulturze europejskiej dotyczącym zarówno Anglii, jak i innych krajów. Dla niego filozofią baroku jest system Tesaura, będący czymś pomiędzy średniowieczem a modernizmem, dzielący tak z jednym, jak i z drugim pewne swoiste cechy (B 139). Bethell twierdzi, że sposoby myślenia tego okresu oraz zasoby konceptów, z których korzystali twórcy, były międzynarodowe, choć nie przekreślały one cech indywidualnych danych krajów i twórców. Zwracając szczególną uwagę na rozprawy dotyczące istoty konceptu, napisane przez Hiszpana Graciána oraz Włocha Tesaura, wnioskuje, iż „to, co oni mówią, dotyczy prawie w tej samej mierze poezji angielskiej, co hiszpańskiej lub włoskiej” (B 133–134). Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż z podobnego założenia wychodzi Ernst Robert Curtius, który w słynnym studium na temat związków literatury europejskiej z łacińskim średniowieczem wymienia np. wyraz „*hydrops* [puchlina wodna]”, traktując go jako przykład „skrajnie niezwykłych metafor”, dobrze znany w XVII-wiecznej poezji i prozie hiszpańskiej, a także należący do ulubionych wyrażen Donne’a. Jak podejrzewa Curtius, najsłynniejszy angielski poeta nurtu metafizycznego „mógł go zapożyczyć z łaciny średniowiecznej albo ze źródeł hiszpańskich”¹⁹. W obu wypadkach byłby to dowód nadal istniejącej wspólnoty w literaturze europejskiej, inspiracji dzielonej lub pochodzącej ze wspólnych źródeł. Bethell, tak samo jak Curtius, tę wspólnotę uznaje za prawdopodobną.

były „podobne wersje baroku [...] w [...] siedemnastowiecznej architekturze i malarstwie, oraz w poezji francuskiej i hiszpańskiej”.

¹⁷ C. S. Lewis, *Studies in Words*. Cambridge 1967, s. 90. Rozdział o słowie „wit” Lewis rozpoczyna od wyznania, że gdyby ktoś miał czas studiować historię tylko jednego słowa, najlepszym wyborem dla tego przedsięwzięcia mógłby być właśnie wyraz „wit”.

¹⁸ Autor studium *Metaphysical Wit* (Cambridge 1991), A. J. Smith, przyznaje, że w podejściu do poezji metafizycznej dzieli m.in. z Bethellem „niemodne” dziś zainteresowanie jej podstawą religijną (s. XI). W wywodzie Bethella widać jego przekonanie, iż „dowcip metafizyczny jest precyzyjnie tak nazwany, ponieważ odkrywa istnienie porządku duchowego w zmysłowym doświadczeniu” (*ibidem*, s. 5).

¹⁹ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Borowski. Kraków 1997, s. 286–287. Inaczej jednak uważa Wellek: że nie było w czasach Donne’a poezji hiszpańskiej, która mogłaby służyć mu jako wzorzec (W 105).

Teza Bethella, że barokowy/metafizyczny koncept jest oparty na przeświadczeniu o ukrytej harmonii w świecie stworzonym i zmierza do ujawnienia tego porządku w naturze, wynika właśnie z przekonania, iż ten sam ruch myślowy występował w całej Europie, tak że prace teoretyczne XVII-wiecznego Włocha lub Hiszpana można z powodzeniem odnieść do poezji angielskiej tych czasów tak samo, jak do poezji włoskiej lub hiszpańskiej. Jest to stanowisko, które wyróżnia Bethella wśród badaczy angielskiej poezji. Ponad pół wiek temu Joseph Anthony Mazzeo narzekał, że większość teorii odnoszących się do angielskiej poezji metafizycznej nie uwzględnia rozważań Graciána, Tesaura i im podobnych i nie rozumie „poetyki korespondencji” w nich opisanych²⁰. Stan rzeczy, być może, niewiele się zmienił od tego czasu. Jednak do Bethella nie mógł Mazzeo mieć pretensji. Jego koncepcja została wzięta wprost od teoretyków hiszpańskiego i włoskiego. Twierdzi on bowiem, że podobnie jak dla nich – również dla „metafizyków” angielskich „dowcip” był pierwiastkiem Bożym w człowieku, cechą, która pozwalała odśłaniać ukryty ład świata stworzonego przez pełnego inwencji, przemyślnego, czyli właśnie „dowcipnego” Boga²¹. Całościowe pojmowanie świata jako systemu wzajemnych relacji pozwoliło im łączyć rzeczy pozornie bardzo od siebie odległe; było to podłożem ich pracy poetyckiej i stanowiło podstawę ich języka metaforycznego.

W rozważaniach Bethella nie figuruje nazwisko Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, ale jego szkic *O poincie i dowcipie* (1624) dobitnie ukazuje, że system, który Bethell związał z teoriami Graciána i Tesaura, był wspólną własnością myślową całej Europy – tym bardziej że praca polskiego jezuita powstała nawet przed ich traktatami (Gracián: 1642, Tesaurus: 1654). W wypowiedzi nazwanej przez Sarbiewskiego pointą dochodzi do zetknięcia – w równych proporcjach – niezgodności i zgodności i z tego zespolenia powstaje połączenie zdziwienia z przyjemnością²². Dla Tesaura jest to istota metafory barokowej²³. Z pewnością więc czytelnik, który ma w pamięci traktat Sarbiewskiego, nie uzna, że praca Bethella jest szczególnie odkrywcza. Także nie zdziwi go przekonanie angielskiego badacza, iż w przyszłości okaże się, że:

cały europejski ruch „dowcipu barokowego” lub „konceptu metafizycznego” wywodził się z odnowienia przez jezuitów dowcipu patrystycznego – najprawdopodobniej ujawniającego się najpierw w homiliach hiszpańskich XVI wieku. [B 132]

Zgodziłyby się pewnie z takim ujęciem sprawy Curtius, który podkreśla związki dowcipu barokowego z tradycją łacińskiego średniowiecza i wspomina, iż sam Gracián odnajduje przykłady „agudezy” u autorów zarówno antyku, jak jemu współczesnych²⁴. W kontekście angielskich badań literaturoznawczych wywód

²⁰ J. A. Mazzeo, *A Critique of Some Modern Theories of Metaphysical Poetry*. „Modern Philology” 50 (1953), nr 2.

²¹ Zob. artykuł M. Zglińskiego *Muzyka sfer* („Akademia” 7 (2006), nr 3) o postrzeganiu organów od średniowiecza po początki oświecenia, ale szczególnie w epoce barokowej – jako instrumentu o charakterze sakralnym, którego dźwięki były odbiciem kosmicznej harmonii stworzonej przez Boga.

²² M. K. Sarbiewski, *O poincie i dowcipie*. (*De acuto et arguto*). W: *Wykłady poetyki*. (*Praecepta poetica*). Wrocław 1958. BPP. B 5.

²³ Zob. P. Schwenger, *Crashaw's Perspectivist Metaphor*. „Comparative Literature” 28 (1976), nr 1.

²⁴ Curtius, *op. cit.*, s. 307. Autor ten uważa, że tzw. barok hiszpański wywodzi się ze „średniowieczno-łacińskiej teorii i praktyki”. Najwyraźniej – skoro mówi o potrzebie „zestawienia

Bethella jest jednak czymś dość wyjątkowym²⁵. Wytłumaczenia tego należy szukać, jak podejrzewam, w oczywistym dla polskiego, a wywołującym niepokój u angielskiego czytelnika podkreśleniu przez badacza ścisłego związku między barokiem a działalnością jezuitów. Bethell przypomina m.in., iż Gracián należał do zakonu utworzonego przez św. Ignacego. Podkreślając również, że teorie Graciána i Tesaury miały rodowód religijny, Bethell wiązał je nie tylko z systemem myślenia – ogólnie biorąc – chrześcijańskiego, co nie byłoby problemem dla angielskiego odbiorcy, ale także, i przede wszystkim, z katolicyzmem kontrreformacji (B 138). Właśnie to, zaryzykuję, mogło przysądzić o jego znikomej recepcji, sprawiając, że nie zyskał on szerokiego rozgłosu. Badania, o których marzył Bethell, nie miały szans rozwinąć się, ponieważ myśl o takim elemencie w tradycji literackiej, jak wpływ kontrreformacji, nie wydawała się i wciąż chyba nie wydaje się atrakcyjna. Wiadomo bowiem, że czynniki psychologiczno-kulturowe, nie zawsze uświadomione, mogą warunkować wybory terenu do badania i dyktować, jaki dyskurs jest możliwy w danym czasie i miejscu.

Czytelnik prac powstałych dziś w obszarze literaturoznawstwa angielskiego mógłby odnieść wrażenie, iż na siłę próbuje się udowodniać albo to, że barok nie miał zbyt wiele wspólnego z kontrreformacją, albo – chyba częściej – że skoro miał, zasadniczo nie może dotyczyć literatury angielskiej. Przy czym, co mało kto sobie uświadamia, należałoby uznać, iż angielska poezja zwana metafizyczną jest czymś znacząco różniącym się od poezji barokowej – założenie, które trudno obronić. W wyniku tego splotu nieporozumień powstaje absurdalna sytuacja, w której można mieć za złe współczesnemu autorowi Geoffreyowi Hillowi, że korzystał w swej poezji z wyszukanych, obcych wzorców (barokowej poezji hiszpańskiej), a próbuje się zaś to, że Ronald Stuart Thomas w zaskakującym koncepcie swoich porównań odwołuje się do twórczości takich „metafizyków”, jak John Donne i George Herbert. Być może, także konsekwencją opisanego przeze mnie podejścia jest to, że koncepty XVII-wiecznego poety Richarda Crashawa, konwertyty na katolicyzm i wielbiciela św. Teresy, wydają się trudne do przyjęcia, nieangielskie, natomiast nikogo nie dziwi ani nie oburza sformułowanie należącego do ruchu metodystycznego Isaaca Watts’a (1674–1748) zawarte w jego słynnym hymnie *When I survey the wond’rous Cross...*:

*His dying Crimson, like a Robe
Spreads o'er his Body on the Tree*²⁶

metaforyki angielskich „poetów metafizycznych” z „przeobrażeniami hiszpańskich konceptystów” – niemiecki badacz widzi podobieństwa wywodzące się ze wspólnych źródeł (s. 288). Podkreśla, iż to, co nazywa manieryzmem XVII-wiecznym, nie może być oddzielone od swej długiej „prehistorii”, nie może być uważane za „spontaniczny twór baroku” – bądź hiszpańskiego, bądź niemieckiego (s. 298).

²⁵ Wymieniony przez Mrowcewicza (*op. cit.*) J. Smith (*On Metaphysical Poetry*, „Scrutiny” 1933. Przedruk w zb.: *A Selection from „Scrutiny”*. T. 2. Ed. F. R. Leavis. Cambridge 1968) wspomina, co prawda, o kontekście cywilizacji europejskiej, twierdząc pod koniec szkicu, że warunki potrzebne do powstania poezji metafizycznej istniały przede wszystkim poza Anglią, „w Hiszpanii czasów Filipów”, gdzie „metafizyką można było wręcz oddychać”. Rozważania autora traktują jednak o tradycji poezji angielskiej głównie bez takich odniesień i w jego szkicu wyraz „barok” prawie w ogóle nie występuje.

²⁶ I. Watts, *When I survey the wond’rous Cross...* W zb.: *Augustan Lyric*. Ed. D. Davie. London 1974, s. 51. Po polsku brzmiałoby to następująco: „Purpura jego, gdy umiera, jak płaszcz / Pokrywa Ciało Jego na Drzewie”.

To porównanie ewidentnie wywodzi się z tradycji hymnologii łacińskiej, a w szczególności z hymnu Fortunatusa *Vexilla Regis*:

*Arbor decora et fulgida
Ornata Regis purpura*²⁷

Według Bethella porównanie Wattsa to najbardziej uderzający ze wszystkich konceptów, to koncept, który można nazwać „metafizycznym”, ujawniający sposób myślenia typowy dla późniejszej epoki, nazwanej przez niego barokową. Sposób wyrażania się tego poety jest równie „barokowy”, a tym samym w równym stopniu nawiązuje do wspólnej tradycji europejskiej jak koncepty Crashawa, ale zdecydowanie protestancka przynależność Wattsa zbija czytelnika z tropu, maskując oczywiste pokrewieństwa między językiem poetyckim tego hymnu²⁸ a językiem jedyne go angielskiego „metafizyka” powszechnie określanego jako „barokowy”, czyli Crashawa.

Jeśli wziąć dla porównania przykład innego poety XVII-wiecznego, George’a Herberta, którego Crashaw bardzo cenił, wypada się zgodzić z Małgorzatą Grzegorzewską, iż Herbert „z równą [jak Crashaw] gorliwością »zanurzał« swoje wiersze w strumieniu Krwi Pańskiej”²⁹ – natomiast tylko Crashawa nazwano z tego i innych powodów poetą „barokowym”. Być może, twórca ten różni się od pozostałych poetów angielskich poziomem ekstrawagancji konceptów oraz szybkością, z jaką rozmaite koncepty następują po sobie (np. w cytowanym przez Grzegorzewską wierszu *Na rany ukrzyżowanego Pana naszego*). Nie różni się on jednak od innych „metafizyków” samą zasadą języka poetyckiego, czyli konceptyzmem³⁰. A jednak z zadziwiającą konsekwencją utrzymywano, iż jemu jedynie wśród znanych angielskich poetów XVII wieku przysługuje przymiotnik „barokowy”.

Można w tym miejscu przywołać szkic de Mourgues, której definicja baroku przypomina mocno Eliotowskie ujęcie „metafizyczności” i koncepcję „rozszcze-

²⁷ Cyt. za: F. J. E. R a b y, *A History of Christian Latin Poetry*. Oxford 1953, s. 89–90. Zob. wersję polską *Króla wznoszą się ramiona...*, w przekładzie P. Mańkowskiego (w zb.: *Śpiewajmy Bogu*. Oprac. F. Rączkowskiego. Warszawa 1988, s. 336–337):

Drzewo piękne i świetlane
Zdobne w cną purpurę Króla,

²⁸ Można by mówić w tym kontekście także o wielu innych hymnach z XVII i XVIII wieku, związanych z ruchem metodystycznym, ale czerpiących w zaskakujący sposób z tradycji katolicko-barokowej, choćby *Rock of Ages...* A. T o p l a d y’ e g o (w zb.: *Augustian Lyric*, s. 105).

²⁹ M. G r z e g o r z e w s k a, *Smak i zapach świętości. Zmysłowa mistyka Richarda Crashawa (1613?–1649)*. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2008, s. 59. Wiersz C r a s h a w a *Na rany ukrzyżowanego Pana naszego*, tak jak większość wymienionych w tych rozważaniach angielskich utworów XVII-wiecznych, można znaleźć w przekładzie S. B a r a Ń c z a k a w jego już tu cytowanej *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*.

³⁰ Poezja Crashawa, choć za jego życia cieszyła się uznaniem, dziś jest najczęściej przedmiotem ostrej krytyki. Zob. R. R a m b u s s, *Sacred Subject and the Aversive Metaphysical Conceit: Crashaw, Aerrano, Ofili*. „ELH” 17 (2004), nr 2. Jednak XIX-wieczny poeta F. Thompson najbardziej spośród twórców szkoły metafizycznej cenił Crashawa. Także we wstępie do słynnej antologii poezji metafizycznej, która razem z esejem Th. S. E l i o t a *Poeci metafizyczni* (w: *Szkice literackie*. Wybór, oprac. W. C h w a l e w i k. Warszawa 1963 (przeł. M. Ż u r o w s k i)) przyczyniła się do odrodzenia zainteresowania poezją XVII stulecia, H. G r i e r s o n (*Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century. Donne to Butler*. Oxford 1921) wypowiada się z uznaniem o poezji Crashawa.

pienia wrażliwości”. Autorka twierdzi, iż wrażliwość późnego renesansu „regowała tak gwałtownie na problemy epoki, że intelekt nie zawsze mógł nad nią panować. Być może, wolno nazwać barokowym wynik artystyczny owego zachwiania równowagi między czuciem a intelektem”³¹. Ogólnie rzecz biorąc, w wykładni de Mourgues barok cechuje się zniszczeniem równowagi między ciałem a duchem – albo na rzecz ciała, albo na rzecz ducha. Jednak znaczące jest to, że jedynym poetą angielskim, którego badaczka ta konsekwentnie wymienia w swych rozważaniach nad barokiem, jest Crashaw. Ponadto wyraźnie tu pobrzmiewa nuta dezaprobaty zarówno wobec tego nurtu, jak i wobec jego przedstawiciela – de Mourgues odnajduje w poezji Crashawa przesadne dawanie upustu zmysłom i wyobraźni oraz perwersyjną preferencję dla sytuacji (seksualnie) dwuznacznych³².

Stosunek Maria Praz do badanego przedmiotu, inaczej niż w wypadku de Mourgues, jest neutralny, lecz także Praz wiąże zjawisko baroku w Anglii głównie z nazwiskiem Crashawa. Oprócz niego tylko angielskiego jezuitę-męczennika Roberta Southwella określa Praz jako poetę „barokowego”. W studium *The Flaming Heart*, traktującym o związkach między włoską i angielską literaturą, wzmianki o baroku pojawiają się głównie w kontekście poezji Crashawa. Praz zdecydowanie łączy barok z rodzajem pobożności typowej dla krajów rzymskokatolickich w XVII wieku (P 204). O dziele Southwella *St Peter's Complaint*, będącym naśladowaniem poematu Luigiego Tansilla *Le lacrime di San Pietro*, pisze badacz, że „uderza w najwcześniejsze dźwięki wyrafinowanego baroku, który znalazł wyrazistego, jeśli nawet nie osamotnionego przedstawiciela w Anglii w osobie Richarda Crashawa” (P 16). Praz podkreśla, że charakter wyobraźni Crashawa zawsze był zdecydowanie katolicki, zupełnie odmienny od protestanckiego – nawet zanim poeta stał się faktycznie katolikiem³³.

Co dla naszego wywodu także istotne – Praz dostrzega w twórczości Crashawa wpływ kilku współczesnych temu autorowi poetów łacińskich, m.in. francuskiego jezuitę Remonda. Wskazuje również na możliwy wpływ traktatu Graciana oraz poezji Sarbiewskiego. Omawiając najbardziej ośmieszony koncept poematu Crashawa *The Weeper* (oczy Marii Magdaleny idą za Chrystusem jak dwie wierne fontanny, dwie chodzące wanny – koncept rzeczywiście trudny dziś do przyjęcia!), Praz udowadnia, iż nie jest on wymysłem autora, lecz znanym konceptem owych czasów, używanym także przez Sarbiewskiego i wymienionym przez Tesaura (P 220, przypis 42; P 221–224). Przy okazji takich porównań Praz broni też stosowanego przez angielskiego poetę ekstrawaganckiego konceptu dotyczącego łez, które są jak wino, przypominając, iż ów koncept pojawia się również u Donne’a (w wierszu *Twickenham Garden*, skąd – jak domniemywa Praz – Crashaw mógł czerpać inspirację)³⁴. Wniosek, który można z tego wyciągnąć, jest istotny w naszych rozważa-

³¹ O. de Mourgues, *The European Background to Baroque Sensibility*. W zb.: *The New Pelican Guide to English Literature*. T. 3: *From Donne to Marvell*. Ed. B. Ford. Harmondsworth 1982, s. 98.

³² *Ibidem*, s. 98–99.

³³ Podobnie charakter wyobraźni Crashawa zanalizował G. Gilfallan, z tym że dla niego „papistowskie widzenie rzeczy” było czymś niestosownym (zob. Grzegorzewska, *op. cit.*, s. 51–83). Praz uważa, iż metafizyczny dowcip Donne’a wykazuje innego rodzaju „*conzettismo*”, które niewiele zawdzięcza poezji włoskiej, a ponadto – że wpływ włoski na angielską poezję w XVII wieku stopniowo malał (P 16).

³⁴ Praz wspomina także o poetyce *Pieśni nad pieśniami*, wielce podobnej w duchu do wiersza

niach: nie da się ekstrawagancji konceptów Crashawa przypisać „barokowości” jego stylu, jeśli nie chce się przyznać, iż także styl Donne’a jest barokowy.

Zresztą, jak pisze Louis Martz, większość angielskich poetów szkoły metafizycznej (badacz nazywa ich „medytacyjnymi”), łącznie z Southwellem, Herbertem, Crashawem i Henrym Vaughanem, brała udział w „literaturze łez”, która załaziła Europę w XVI i XVII wieku, mimo że w przekonaniu Martza miała ona swój początek w kontrreformacji³⁵. Tak więc *Lachrimae* współczesnego poety Geoffreya Hilla, jak też motto z Southwella oraz aluzja w podtytule do muzyki tworzącego w tamtym okresie kompozytora, Johna Dowlanda³⁶, mają wzorec nie tylko w hiszpańskiej poezji barokowej (z czego niektórzy czynią Hillowi zarzut), ale także w rodzimej tradycji angielskiej, przynajmniej tej, w której wpływ włoski jest ważny, jak w wypadku poety Southwella i muzyka Dowlanda³⁷. Wywód Martza nie wyodrębnia Crashawa spośród poetów jego czasów; cytowane przez badacza fragmenty poezji np. Herberta wykazują wyraźne podobieństwa do stylu Crashawa. Jednak wydaje się możliwe, iż w podejściu innych krytyków te same elementy, które w wypadku Donne’a lub Herberta zwykle się przemilcza albo uważa się za objawy „metafizyczności”, u Crashawa są dla odmiany zwane „barokowymi”.

To w oczach wielu badaczy komplementem nie jest. Działa to też trochę jak sprzężenie zwrotne: Crashaw jest barokowy – to źle; a jako że można krytykować w jego poezji niezdolność do zwięzłego stylu oraz skłonność do kwiecistości, która zdaniem m.in. Praz prowadzi nierzadko do łamania zasady dobrego smaku (P 240–245) – widocznie takie wady muszą tkwić w istocie tego nie lubianego stylu zwanego „barokiem”. Nie każdy umie tak jak Praz nie winić stylu barokowego za niedoskonałości danego poety ani nie przekreślić danego twórcy mianując go „barokowym”. Niewielu zatem będzie w stanie zrozumieć, dlaczego Praz kończy obszerny, tytułowy rozdział swej książki uwagą, że w najlepszej poezji Crashawa dokonuje się owo „uduchowienie zmysłu”, które badacz, nieco podobnie jak Eliot, uważał za dążenie i istotę sztuki XVII wieku (P 272–273)³⁸.

Stanisław Barańczak sugeruje, zapewne słusznie, że jeśli do cech baroku zaliczyć niepokój wynikający ze współistnienia skrajnie różnych światopoglądów, to „W Anglii zderzenie przeciwstawnych obrazów świata było odczuwane zapewne jeszcze dotkliwiej niż na kontynencie [...]”³⁹. Barańczak, pisząc w latach siedemdziesiątych XX wieku, nie mógł nadmiernie podkreślać znaczenia rewolucji religijnej, jaka dokonała się w Anglii w wyniku reformacji, a jest ona chyba naj-

Crashawa *Wniebowzięcie Najświętszej Pani* (P 231). Jest to kolejne ogniwo łączące poezję Crashawa ze sztuką kontrreformacji, choćby z twórczością poetycką św. Jana od Krzyża.

³⁵ L. Martz, *The Poetry of Meditation*. New Haven 1954, s. 199.

³⁶ J. Dowland, *Lachrimae, or Seaven Teares, for 5 viols or violins, and lute* (1604) – zbiór obejmuje: *Lachrimae antiquae*; *Lachrimae antiquae novae*; *Lachrimae gementes*; *Lachrimae tristes*; *Lachrimae coactae*; *Lachrimae amantis*; *Lachrimae verae*. G. Hill w *Lachrimae*, stanowiących część powstałego w roku 1978 dzieła *Tenebrae* (w: *Collected Poems*. London 1985), wykorzystał cztery z tych tytułów, ale utwory nimi opatrzone umieścił w innej kolejności.

³⁷ Zauważył to B. O x l e y (*Geoffrey Hill's „Christian Year”*. Rec.: G. Hill, *Tenebrae*. „Essays in Criticism” 29 (1979), nr 3), który pisze, iż cykl Hilla przywodzi na myśl Southwella oraz innych „angielskich poetów barokowych”, do których on akurat zalicza zarówno Donne’a, jak i Crashawa.

³⁸ Inaczej jednak niż T. S. E l i o t (*The Varieties of Metaphysical Poetry*. Ed. R. S c h u c h a r d. London 1993), Praz uważa, że motorem poezji Crashawa nie jest emocja; namiętność jego jest „namiętnością mózgu [...] dla gry dowcipu dla siebie samej” (P 231).

³⁹ B a r a ń c z a k, *op. cit.*, s. 8.

bardziej wyrazistym aspektem tych burzliwych czasów, który – zaryzykuję stwierdzenie – w dziejach angielskiego dyskursu literaturoznawczego decydował o tym, że w odniesieniu do angielskich poetów XVII wieku najczęściej unika się nazwy „barokowi”, preferując mylący pod wieloma względami termin „metafizyczni”. Określenie „barokowy”, jak wspomniałam, na ogół rezerwuje się dla jednego wśród znanych „metafizyków”, który był wyznania rzymskokatolickiego, czyli dla Crashawa (W 121, 126). Twórca ten zakończył swoje życie na dobrowolnym wygnaniu we Włoszech i jest chyba uważany za najbardziej nieangielskiego spośród ówczesnych poetów. I – co ważne – ponieważ Anglicy na ogół nie potrafią używać terminu „barok” w sposób pozbawiony wartościowania (zwykle ujemnego) i przeświadczenia o jego obcości, owo określenie w odniesieniu do poezji Crashawa najczęściej wyznacza to, czego się u niego nie lubi⁴⁰.

Tak więc istnieje wiele niebezpieczeństw przy próbie stosowania terminu „barok” do poezji angielskiej wynikających z niepożądanych i budzących odrazę skojarzeń. Oprócz tego trzeba zwrócić uwagę również na inne trudności związane z tym terminem, które dotyczą zresztą nie tylko literatury angielskiej. Lambert wskazuje na mnogość terminów pokrewnych „barokowi”, czasem używanych wymiennie z nim, jak np. „manieryzm” u Curtiusa⁴¹, czasem zaś z mniejszym lub większym powodzeniem odcinających się od niego. Są to m.in. wspomniany „manieryzm”, „rokoko”, „metafizyczne”, „preciosité”, „gongoryzm” (L 7). Być może, jak wspomina Welles, termin Martza: „poezja medytacyjna”, jest kolejną pozycją, którą należy dodać do tej listy (W 126–127).

Martz dał, co prawda, bardzo oryginalny klucz do rozumienia angielskiej poezji XVII wieku, ale nie łączył tradycji, którą zdefiniował, z pracami Graciána lub Tesaura. Te nazwiska nie figurują w jego rozprawie, skupiającej się na tekstach z katolickiej szkoły medytacyjnej, związanej może najbardziej ze św. Ignacym, ale także z innymi postaciami doby kontrreformacji i wcześniejszej. Poezję, którą w tym kontekście badacz przedstawia, nie nazywa „barokową” – chyba że w odniesieniu do twórczości Crashawa⁴². Ci, którzy idą śladem Martza, także nie podkreślają związków z hiszpańskim i włoskim barokiem, a i termin „barok” najczęściej nie pojawia się w ich rozważaniach. Jednak Aakanksha Virkar-Yates, pisząc o znaczeniu XVII-wiecznej tradycji ksiąg emblematów dla poezji Gerarda Manleya Hopkinsa, wspomina często o związkach tej tradycji z *Ćwiczeniami duchowymi* św. Ignacego i nie waha się korzystać z terminu „koncept” w opisie języka ich autora. Jest więc jasne, iż bada ten sam teren: poezję różnie określaną – jako metafizyczną lub barokową⁴³.

Poza tym, że problem stanowiło stosowanie wielu nazw wskazujących na ten sam XVII-wieczny „przedmiot” badań, mamy współcześnie do czynienia z wykorzystywaniem terminu „barok” w różnych innych kontekstach, zależnie od tego, co dany autor uważa za najbardziej charakterystyczną cechę tego stylu. Jorge Luis

⁴⁰ Zob. R. Netzley, *Oral Devotion: Eucharistic Theology and Richard Crashaw's Religious Lyrics*. „Texas Studies in Literature and Language” 44 (2002), nr 3.

⁴¹ Curtius, *op. cit.*, s. 277. Ze względu na zamieszanie wokół terminu „barok” i jego obciążenie skojarzeniami historycznymi (s. 278) Curtius woli go nie używać.

⁴² Martz, *op. cit.*, s. 115–117.

⁴³ A. Virkar-Yates, *The Heart's Bower: Emblematics in Gerard Manley Hopkins's „The Wreck of the Deutschland” (1876)*. „Literature and Theology” 22 (2008), nr 1.

Borges, jak wspomina Lambert, używa określenia „barok” odnośnie do uprawianego przez siebie rodzaju parodii (L 112–113). Genette’owi barok kojarzy się ze stylem synkretycznym, otwartym, co pozwala dostrzec analogię między barokiem a postmodernizmem (L 9)⁴⁴. To z kolei wiąże się z przedstawieniem baroku jako jednego z dwóch ciągle występujących a „fundamentalnie przeciwstawnych prądów formy kulturowej”, czyli klasycyzmu i baroku: pierwszy podkreśla jedność, drugi zaś – wielość i „witalizm” (L 2). Wydaje mi się wszakże, iż to już było wielokrotnie rozważane, w różnych przeciwstawieniach: renesansu i baroku⁴⁵, klasycyzmu i romantyzmu (W 91–92), a jakkolwiek mitycznie kusząca jest myśl o nieustającej walce dwóch sił w kulturze, zawodzi ona w odniesieniu do konkretnych wypadków, wymazując wielorodność i sprowadzając wszystko do prostego schematu: konkluzja, do której dawno doszedł Wellek. Nawet sama istota baroku, jeśli przyjąć, że on istnieje, zdaje się zanikać w tym ujęciu. Mówiąc obrazowo, to tak, jakby nieregularna barokowa perła stała się regularna; nieregularność przekształca się w regułę, powtórzenie schematu i tym samym ulega zniszczeniu.

W próbie opisanego baroku często akcentowano rzekomo typowe dla tego stylu motywy i cechy tematyczne. Do nich należą np.: topos *theatrum mundi*; motywy takie, jak świat na opak lub życie jako sen; zmieszanie rzeczywistości i iluzji, z kwestionowaniem tego, co jest bardziej wartościowe; upodobanie do motywu obrazu w obrazie, tekstu w tekście⁴⁶. Jednak idąc tropem Bethella, zwracającego uwagę bardziej na barokowy sposób widzenia⁴⁷ i wypowiedania się niż na treść wypowiedzi, dochodzimy do jakiegoś sensownego ujęcia baroku, które nie będzie „opakowaniem” dla wszystkich motywów znanych literaturze. Oczywiście, można powiedzieć, że pewne motywy pojawiają się ze szczególnym natężeniem w baroku, i byłyby to jakiś element w próbie opisu, ale nie pierwszoplanowy. Bardziej obiecujące jest podejście zwracające uwagę na styl. Niekoniecznie powinniśmy zgodzić się z Wellekiem, który utrzymywał, że opisanie „baroku” pod względem cech stylistycznych jest niemożliwe. Wywód Welleka sugeruje, że skoro jakąś cechą uznawaną za typową dla poetyki barokowej, np. metaforykę łączącą rzeczy skrajnie od siebie odległe, można znaleźć u poetów przeróżnych miejsc i czasów, nie należy traktować jej jako charakterystycznej dla stylu barokowego, chyba że wielu autorów antyku lub średniowiecza także zechcemy określić mianem „barokowych” (W 95–102)⁴⁸. Lecz trzeba rozważać również kwestię stopnia natężenia

⁴⁴ Także U. Eco (*Dzielo otwarte*. Przeł. L. Eustachiewicz [i in.]. Wyd. 2. Warszawa 1994, s. 32) kojarzy barok z formami otwartymi, z dynamizmem, płynnością i niedookreśleniem efektów, z włączeniem odbiorcy we współtworzenie znaczeń. Eco jednak zastrzega: „Byłoby [...] nierozważną, gdybyśmy widzieli w poetyce baroku świadomą konstrukcję teorii dzieła »otwartego«”.

⁴⁵ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej* (1915). Wrocław 1962.

⁴⁶ Zob. m.in. de Mourgues, *op. cit.*, s. 103. – L 4, 11.

⁴⁷ W artykule *Crashaw’s Perspectivist Metaphors* Netzley podkreśla ważkość odkrycia perspektywy dla rozwoju poezji epoki barokowej. Także Eco (*op. cit.*, s. 161) przypomina, że rzeźbiarstwo tej epoki otwiera się na różne perspektywy, już nie uprzywilejowując perspektywy frontalnej.

⁴⁸ Wellek odrzuca ujęcie baroku jako zbioru cech stylistycznych, ponieważ według niego taka koncepcja zmusza do nazywania „barokowymi” licznych autorów z różnych czasów, np. wielu spośród Ojców Kościoła. Podobne zastrzeżenie dotyczyłoby także koncepcji „manieryzmu” Curtiusa, ale Curtiusowi nie przeszkadza, że musi konsekwentnie nazywać zarówno dzieła niektórych

w stosowaniu danego chwytu, sposobu wyobrażania lub figury poetyckiej. Jeśli identyfikujemy cechę, która ze szczególną częstotliwością pojawia się u wielu twórców w danym czasie i miejscu, to wystarczy to do określenia pewnego stylu. (Oczywiście, nie każda cecha musi być zauważalna u każdego twórcy w tym samym natężeniu ani też nie musimy od razu nazywać „barokowym” twórcy z innego „środowiska”, u którego widoczne są podobne cechy.) Taką właśnie cechą stylistyczno-myślową charakterystyczną dla twórców barokowych jest konceptyzm.

Barokową figurę poetycką łączącą rzeczy skrajnie od siebie odległe (ponieważ godzi ona w klasyczną zasadę *decorum*, czyli stosowności, została oceniona pejoratywnie przez Johna Drydena i po nim Samuela Johnsona w słynnym sformułowaniu: heterogeniczne idee sprzęgane gwałtem⁴⁹) można wywieść zarówno z radosnego przeświadczenia o ukrytej harmonii i ładzie wszechświata (tak jak u Bethella), jak i z tragicznego poczucia braku harmonii, który równie dobrze uzasadnia każde połączenie, jak i nie uzasadnia żadnego⁵⁰. Niezależnie jednak od tego, z jakich przeświadczeń światopoglądowych jesteśmy skłonni wywieść estetykę baroku, wydaje się, że panuje pewna zgoda co do ważkości w tej estetyce zasady ostrego kontrastu, która cechuje zarówno sztuki plastyczne, muzykę zwaną barokową, jak i poezję⁵¹. Jak pisze Bethell: dla myślenia barokowego im bardziej odległe są składniki konceptu, tym lepiej; z tego, co najniższe, starano się wyprowadzić to, co najbardziej podniosłe: znaleźć klejnoty w błocie (B 149–152). Narzuca się tutaj podobieństwo z teologicznym myśleniem św. Pawła, choćby z jego hymnem o unieźnieniu i wywyższeniu Chrystusa z *Listu do Filipian*, choć nikt nie nazwałby świętego twórcą barokowym! Ale zaczątkiem myślenia św. Pawła jest zdziwienie, takie jak to wyrażone w hymnie, o którym wcześniej wspomniałam, czyli w metafizyczno-barokowym hymnie Isaaca Watts (1707), gdzie pada pytanie, jak kolce mogą stworzyć bogatą koronę. Innymi słowy: „klejnoty w błocie”. Narzuca się tu także skojarzenie z doktryną Wcielenia – czy dałoby się ją nazwać Bożym konceptem? Zapewne bardziej odległych „składników” niż wszechmocne bóstwo i ograniczone człowieczeństwo nie można sobie wyobrazić. A Bethell podkreśla, że w teoriach barokowych, metafizycznych, które omawia, „związek z filozofią i z teologią jest fundamentalny”; pierwotny dowcip Boga jest wszechobecny w naturze; umysł człowieka nie narzuca związku między odległymi składnikami konceptu, lecz jego rozum (czyli dowcip) odkrywa i ukazuje to, co istnieje w naturze dzięki Bożemu Dowcipowi (B 151). Omawiając wiersz Donne’a *The Flea* (Pchła), Bethell zapewnia, że nie chodzi o to, iż pierwsi czytelnicy poety nie brzydzyli się pchłami i krwią, tak jak my! Chodzi natomiast o to, by pouczać i zachwycać przedstawieniem pięk-

autorów antycznych, jak i główne dzieło J. Joyce’a „mannerystycznymi”, ponieważ ujmuje on manierizm właśnie jako nurt powtarzający się regularnie w dziejach literatury.

⁴⁹ Tekst S. Johnsona *Lives of the Most Eminent English Poets, with Critical Observations on Their Works* (Ed. P. Cunningham. London 1854), z którego pochodzi to sformułowanie, był wielokrotnie cytowany, np. przez Eliota w szkicu *Poeci metafizyczni*.

⁵⁰ Zob. S. Balbus, *Między stylami*. Kraków 1996. s. 250. Balbus określa istotę baroku, za Lotmanem, jako „upozorowaną estetykę tożsamości” w obliczu „zniczeniowego rozpadu” świata, w którym się dotąd żyło.

⁵¹ Według autorów *Grove Dictionary of Music* (London 1988) termin „barok” pierwotnie kojarzył się z dziwnością, nieregularnością i ekstrawagancją. Używany był z początku tylko w odniesieniu do sztuk plastycznych, dopiero w XX wieku zaczęto go stosować do muzyki. Wyróżnia się jako styl w muzyce m.in. zasadą kontrastu, która rządzi w różnych aspektach, jak tempo i dynamika.

nego ładu we wszechświecie; wiersz Donne’a spełnia swoje zadanie tym lepiej dlatego, że ów piękny ład jest ujawniony w najmniej spodziewany sposób i w najmniej obiecującym materiale: klejnoty w błocie (B 155–156).

Wróciliśmy więc do punktu wyjścia: czosnek w błocie i szafiry. Dlatego właśnie, prawie instynktownie, tytułem tego artykułu zwróciłam uwagę na frazę z Eliota, będącą dobrym przykładem owego ostrego kontrastu, który cechuje poetycki styl barokowy, oraz dowodem, iż wpływ baroku sięga daleko poza jego epokę. Do kontynuatorów jego tradycji językowej i myślowej w poezji angielskiej można by zaliczyć nie tylko Eliota, ale także np. Francisca Thompsona, którego najsłynniejszy utwór, *The Hound of Heaven*, nawiązuje do zasady konceptyzmu, choćby w tytułowym ujęciu charta gończego Niebios, zmieniającego się w Oblubieńca duszy ludzkiej. Poezja Thompsona, jak również Gerarda Manleya Hopkinsa, jest może ważnym, choć niedocenionym ogniwem w przekazywaniu tradycji barokowej lub – jeśli ktoś woli – metafizycznej czy nawet medytacyjnej. Poemat Thompsona cechuje się m.in. reminiscencją poezji George’a Herberta (ujęcie dwóch perspektyw przez cytowanie wyobrazonego głosu Boga) oraz, jak już zasugerowałam, odwołaniem się do mistyki Oblubieńczej przez śmiałość obrazów erotycznych odniesionych do miłości Boga, jak w tradycji mistycznej interpretacji *Pieśni nad pieśniami*. Jest to typowe dla poezji barokowej, choćby w wersji znanej z poezji św. Jana od Krzyża, także prowokacyjnie wykorzystywane nie tylko w nowoczesnej poezji nawiązującej do baroku, ale również w twórczości epoki, np. w sonecie Jana Andrzeja Morsztyna *Na krzyżek na piersiach jednej panny*⁵². Poemat Thompsona należał do ulubionych utworów Thomasa i jest to jeden z wielu dowodów wiążących twórczość walijskiego poety religijnego z tradycją sięgającą – poprzez takich autorów, jak Eliot, Hopkins i Thompson – epoki Herberta, Donne’a i ich „kolegów po piórze” w barokowej Europie.

Co prawda, termin „barok” w zasadzie nie występuje w rozważaniach Eliota nad poezją metafizyczną, a duchowość jezuicką poeta określa raczej jako renesansową lub romantyczną. Jednakże zdaje się on mieć na myśli romantyzm w wydaniu Cervantesa, bo opisuje św. Ignacego jako „pewnego rodzaju Don Kichota”, co wielu uznałoby za wyznacznik „barokowości” założyciela Towarzystwa Jezusowego. Ponadto Eliot jest w pełni świadomy wpływu jezuitów na Donne’a. Nie omieszcza wspomnieć o ważkości tekstów św. Jana od Krzyża w tym czasie i nie krępuje się pisać o fascynacji Crashawa postacią św. Teresy⁵³. Barokowa zasada kontrastu cechuje od początku także jego własną poezję: czymże innym jest pierwsze słynne porównanie z *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka* niż tylko zaskakującym konceptem? Choć w formie jawnego porównania (gdy zwykle w koncepcie chodzi o porównanie niejawne), u Eliota, tak jak w metafizycznym konceptyzmie w słynnym ujęciu Johnsona, „heterogeniczne idee” są „sprzęgane gwałtem”.

⁵² Zob. Cz. Hernas, *Literatura baroku*. Warszawa 1989, s. 139–140. Dla Hernasa wiersz Morsztyna jest próbą „budowania harmonijnej wizji świata”, która nie przeciwstawia „wartości metafizycznych wartościom ziemskim”.

⁵³ Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, s. 75–76, 84, 89, 163, 165, 259–260. M. Kaup (*Baroque Genealogy of Latin America’s Modernity*. „Modern Language Quarterly” 2007, June, s. 230–231) uważa zawarte w tych wykładach rozważania za niedoceniony wkład w neobarokową krytykę racjonalizmu oświeceniowego. Ponieważ wykłady, w których Eliot przedstawił swoje teorie, były długo niedostępne, nie stały się przedmiotem dyskusji we współczesnej debacie wokół neobaroku.

To rzeczy skrajnie odległe, należące nawet do różnych porządków, czyli abstrakcja („wieczór”) i konkret (w przekładzie Boczkowskiego: „pacjent uśpiony eterem na stole”⁵⁴). A tak, jak chcieli teoretycy – Sarbiewski i Tesauro – to dziwne porównanie, w którym n i e podobieństwo uderza nas przynajmniej tak samo jak podobieństwo, wprowadza czytelnika w zdumienie, sprawiające przyjemność, nawet zabawiające, a jednocześnie odsłaniające możliwości nowego, rozszerzonego poznania świata. Dla Tesaura jest to istota metafory, konceptu.

W pewnych odmianach konceptyzmu chodzi o rozciąganie metafory, wydobywanie z niej wszystkich dowodów jej dziwnej przystawalności, np. w wierszu Donne’a *Waleta, żalu zabraniająca*⁵⁵, w innych zaś o spiętrzenie obrazów, ich szybkie zmiany, jak często w poezji Crashawa. W poemacie Eliota widać raczej podobieństwo do tego drugiego rodzaju konceptyzmu, bo w dwóch początkowych wersach metaforyczne ujęcia są dwa: w pierwszym wersie wieczór rozpostarty na niebie, w drugim – pacjent uśpiony na stole. Te szybko następujące po sobie koncepty wprowadzają przeróżne skojarzenia, łączące ból i znieczulenie. Są zapowiedzią rozmaitych podobnie kontrastowych obrazów, które pojawiają się dalej w poemacie. I jeśli przyjąć zasadę ostrego kontrastu jako należącą do istoty konceptyzmu, to nawet sam tytuł poematu Eliota ma coś z tego ducha. Co bowiem człowiek tak śmiesznie nazywający się, który ujawnia tylko swoje drugie imię, ukrywając pierwsze pod inicjałem, może mieć wspólnego z pieśnią miłosną?

Dochodząc do końca swoich rozważań, chciałabym zwrócić uwagę, iż w roku 1996 polska badaczka Mirosława Hanusiewicz w szkicu rozważającym, czy istnieje polska „poezja metafizyczna”, zaproponowała, by wreszcie zrezygnować z tej kategorii, jako że nie daje się jej odróżnić od poetyki i estetyki barokowej⁵⁶. Faktycznie, w stosunku do angielskich poetów, takich jak Donne, Herbert, Vaughan, próby dowodzenia, że poezja metafizyczna jest w zasadzie czymś innym niż europejska poezja barokowa, wydają się skazane na niepowodzenie. Uogólnienia cech poetyki „metafizycznej” sprowadzają się do opisów, które równie dobrze można odnieść do poetyki barokowej – i odwrotnie. Tomas Venclova, zwracając uwagę na znaczenie poezji Donne’a i Eliota dla twórczości Aleksandra Wata, podaje opis „barokowych” cech późnej poezji Wata. Są to cechy, które z całą pewnością charakteryzują i XVII-wieczną poezję zwaną „metafizyczną”, i nowocześniejsze kontynuacje tej tradycji, jak choćby komentowany tu poemat Eliota: np. giętkość formy, eliptyczny i zwięzły styl, uczoność, uszczypliwa ironia, umiejętność łączenia pojęć abstrakcyjnych z obrazami zmysłowymi⁵⁷.

Wracając więc do wyjściowego pytania, czy można stosować termin „barok” w odniesieniu do poezji angielskiej, powiem, że oczywiście można. Wiąże się to jednak z dość dużym ryzykiem nieporozumienia, więc należałoby najpierw oczy-

⁵⁴ Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, s. 83.

⁵⁵ J. Donne, *Waleta, żalu zabraniająca*. W zb.: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, s. 86.

⁵⁶ M. Hanusiewicz, *Does Polish „Metaphysical Poetry” Exist?* „The Polish Review” 1996, z. 4. Inaczej jednak uważa Mrowcewicz (*op. cit.*, s. 16), który, idąc śladami Hernasa, próbuje wyodrębnić w polskiej poezji barokowej podkategorię „poezji metafizycznej”.

⁵⁷ T. Venclova, *Aleksander Wat obrazoburca*. Przeł. J. Gościłcki. Kraków 1997. Po raz pierwszy na barokowy (ściślej: neobarokowy) charakter poetyckich utworów A. Wata zwrócił uwagę J. J. Lipski w szkicu *Noc ciemna* (w: *Szkice o poezji*. Paryż 1987).

ścić pole z niepotrzebnych i przeszkadzających skojarzeń – jeśli to w ogóle możliwe – oraz dokonać dość ścisłego określenia przedmiotu. Lambert twierdzi, że pomimo trwających od prawie 100 lat sporów nie udało się jeszcze ustalić, czy barok kiedykolwiek istniał jako konkretne zjawisko historyczne lub kulturowe (L 5). Ja jednak po tej krótkiej „wyprawie” wracam do koncepcji tradycyjnej. Przyjmując, że istnieje coś, co Mrowcewicz nazywa „wspólnotą doświadczenia i wrażliwości, łączącą ludzi” danej epoki⁵⁸, skłaniałabym się do tego, by określić barok jako styl, którego cechy były szczególnie rozpowszechnione w pewnej epoce historycznej w Europie; styl, do którego twórcy żyjący w innym czasie lubią odnosić się i odwoływać. W poezji angielskiej czynili to chętnie np. wspomniani tu Thompson, Hopkins oraz sam Eliot. We współczesności można by wyróżnić spośród wielu nie tylko Thomasa, ale także Hilla, poetę niejednokrotnie – o czym wspominałam – odwołującego się do baroku zarówno hiszpańskiego⁵⁹, jak i tego rodzimego, który zwykło się nazywać poezją metafizyczną.

I wreszcie ostatnie pytanie, na które należałoby odpowiedzieć, brzmi: czy warto? Jakie korzyści wynagradzałyby podejmowanie takiego trudu? Otóż okazuje się, że w swój własny sposób dochodzę do konkluzji podobnej do konkluzji Welleka z roku 1945, choć w wielu szczegółach nie zgadzam się z jego podejściem do tematu. Sądzę, że odpowiednio określone pojęcie baroku w literaturoznawstwie angielskim pozwala ujawnić ukryte powiązania literatury angielskiej od końca XVI wieku z tradycją średniowiecza oraz z literaturą europejską w ogóle. Być może, brak tego terminu spowodował, że przeceniono odrębność tradycji literatury angielskiej po reformacji. Być może także – zamiast szukać tego, co naprawdę u każdego poety jest niepowtarzalne, indywidualne, przypisywano poetom „metafizycznym” oryginalność tam, gdzie jej akurat nie ma. Są to wnioski tymczasowe, wiele bowiem pozostaje do zrobienia na tym polu; ale z całą pewnością przedstawiane w tym szkicu problemy warto rozważyć.

Abstract

JEAN WARD
(University of Gdansk)

“GARLIC AND SAPPHIRES IN THE MUD”. ENGLISH POETRY AND THE TERM “BAROQUE”

The quotation in the title of this article, from T. S. Eliot’s *Four Quartets*, displays the characteristic of sharp contrast associated with the concept of the baroque. It is a characteristic to be found in the work of many English poets, flourishing particularly in the seventeenth century and continuing to this day. Yet British scholars are generally reluctant to make use of the term “baroque” unless in relation to poets with Catholic connections, such as Robert Southwell or Richard Crashaw. The article inquires into the reasons for this reluctance and asks what benefits might be gained from overcoming it. A reevaluation of the neglected term “baroque” could help to reveal not only the European connections of English poetry since the Reformation but also its link with the tradition of the English Middle Ages.

⁵⁸ Mrowcewicz, *op. cit.*, s. 36.

⁵⁹ G. Hill np. czyni tytuł sztuki Calderóna *La vida es sueño* jednym z głównych motywów poematu *The Orchards of Syon* (London 2002). Odwołuje się także do hiszpańskich wzorców w cyklu *The Pentecost Castle* oraz imituje sonet Lopego de Vegi w cyklu *Lachrimae* (oba cykle w cytowanym już zbiorze *Tenebrae*).