CZYTANIE SACRUM

MYŚLI OCALONE I
Seria Filozoficzno-Humanistyczna

pod redakcją
Prof. dra hab. Tadeusza Sławka

I
Jadwiga Mizińska, *Filozofia pocieszenia*

II
Corliss Lamont, *Humanizm jako filozofia*

III
Literatura – Człowiek – Wartość
Praca zbiorowa Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Oddział w Krakowie,
Instytutu Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego

IV
Stefan Symotiuk, *Stany ducha*

V
Zofia Zarębianka, *Czytanie Sacrum*

VI
Dariusz Piotr Klimczak, *Filozofia dramy. Od człowieka do człowieka*

KOMITET NAUKOWY

prof. dr hab. Tadeusz SŁAWEK (przewodniczący)
prof. dr hab. Jadwiga MIZIŃSKA
prof. dr hab. Czesława PIECUCH
prof. dr hab. Stefan SYMOTIUK
prof. dr hab. Beata SZYMAŃSKA
prof. dr hab. Zofia ZARĘBIANKA
ks. prof. ISS dr Stanisław ZIMNIAK SDB
dr Dariusz Piotr KLIMCZAK
dr Stefania LUBAŃSKA
dr Dorota PROBUCKA
dr Agnieszka SOJKA

ZOFIA ZARĘBIANKA

CZYTANIE SACRUM

STOWARZYSZENIE PISARZY POLSKICH

INSTYTUT WYDAWNICZY • „MAXIMUM”

KRAKÓW – RZYM 2008

Recenzja naukowa
dr hab. EWA PODREZ *prof.* UKSW
Prof. dr hab. WOJCIECH LIGĘZA UJ

Redakcja serii
Prof. dr hab. TADEUSZ SŁAWEK

Redakcja wydawnicza
DARIUSZ PIOTR KLIMCZAK i Zespół

Projekt okładki, grafika
MARGARET LARYS
www.julietphotoart.com

Redakcja techniczna
„IRIS STUDIO" Monika Świtniewska
31-207 Kraków, ul. Siemaszki 25/9, tel./fax +48 (012) 416 15 57
www.iris-studio.pl; e-mail: biuro@iris-studio.pl

Druk, oprawa
WYDAWNICTWO – POLIGRAFIA ITS
30-306 Kraków, ul. Konfederacka 6
tel. +48 (012) 266 40 00; fax +48 (012) 269 02 84

© *Copyright by* Zofia Zarębianka, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich,
„MAXIMUM" Instytut Wydawniczy C.K.B.E. – Kraków 2008

All rights reserved

ISBN 978-83-918287-8-6

Publikacja dofinansowana przez Instytut Książki
w ramach programu „Promocja czytelnictwa"
Tytuł pod auspicjami Istituto Storico Salesiano w Rzymie
(Via della Pisana 1111, Roma – Aurelio)

STOWARZYSZENIE PISARZY POLSKICH
31-002 Kraków, ul. Kanonicza 7
tel./fax +48 (012) 422 47 73
e-mail: biuro@sppkrakow.pl; www.sppkrakow.pl

INSTYTUT WYDAWNICZY „MAXIMUM"
30-960 Kraków, skr. poczt. nr 410
tel./fax +48 (012) 398 21 17; tel. kom. +48 (0) 511 833 410
e-mail: redakcja@maximum.org.pl; www.maximum.org.pl

KRAKÓW – RZYM 2008, Wydanie I

W darze – mojemu Ojcu

WSTĘP

CO TO ZNACZY „CZYTAĆ *SACRUM*"?

Czytanie *sacrum*: wydaje się, iż obydwa człony powyższego określenia domagają się krótkiego komentarza, który będzie stanowił zarazem wprowadzenie do lektury. Na pierwszy rzut oka zaproponowane połączenie rodzić może u Czytelnika pewien opór, spowodowany, jak się wolno domyślać, wrażeniem wzajemnej niekompatybilności elementów składowych stanowiących owo określenie. Co to znaczy zatem: czytać *sacrum*?

W pierwszym rzędzie obecny tytuł jest nawiązaniem do poprzedniej książki[1], ujmującej badania zmierzające do wychwycenia znaków i znaczeń *sacrum* w metaforę „tropów" – mającą w zamyśle odwoływać się do „myśliwskiego" poszukiwania śladów. W takim ujęciu „czytanie" rozumieć by się dawało równie metaforycznie i w podobnym sensie, co ówczesne „tropienie". Wydaje się jednak, iż przyjęta formuła tytułu niesie ze sobą inne jeszcze intuicje, a stopień jej zmetaforyzowania okazuje się przy tym o wiele mniejszy.

Skojarzenie razem obydwu pojęć – czytania oraz *sacrum* – oznacza mianowicie przyjęcie założenia, a przynajmniej hipotezy, o tekstowym charakterze *sacrum*, będącego przedmiotem zainteresowania w prezentowanych rozważaniach. Mówiąc w pewnym uproszczeniu: jeśli *sacrum* nie miałoby charakteru tekstowego, nie dałoby się go czytać[2]. Przedmiotem badania – z punktu widzenia literaturoznawcy – jest więc zawsze tekst i tylko tekst. Przeświadczenie to ustala w konsekwencji wybór fenomenologicznego stanowiska, jako tego, które pozwala na nieuwarunkowaną wyznaniowo czy ideologicznie, obserwację fenomenu *sacrum* danego w utworze, przejawiającego się w tekście i poprzez tekst literacki. Badacz nie orzeka zatem w żadnym razie o ontologicznym statusie analizowanego zjawiska w odniesieniu do realnego świata, ograniczając się do śledzenia, analizy i interpretacji rzeczywistości tekstowej.

Takie ujęcie literackiego *sacrum* zakłada zarazem ergocentryzm w badaniach, wyrasta z przekonania, iż *sacrum* literackie egzystuje w przestrzeni tego, co napisane, w samym tekście; jest więc jego immanentną jakością, często jakością konstytutywną dla kształtu ideowego. Będąc jakością istniejącą w tekście pozostaje też przecież *sacrum* kategorią, przy pomocy której tekst ów daje się zasadnie odczytywać w podobny sposób, jak przy użyciu innych kategorii literaturoznawczych. Jeden z podstawowych

---

[1] Por.: Z. Zarębianka, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Wyd. „Homini", Bydgoszcz 2001.

[2] Nie należy przy tym zapominać, iż w koncepcjach semiotycznych wszystko staje się i może być tekstem. Również więc kultura jako całość stanowi w takim ujęciu swoiście pojmowany „tekst". W moich rozważaniach mówiąc o charakterze tekstowym mam na myśli obydwa użycia terminu „tekst" – semiotyczne oraz krytyczno i historycznoliterackie.

dezyderatów badawczych niniejszej książki daje się sformułować jako postulat uznania *sacrum* za pełnoprawną i ważną kategorię literaturoznawczą i historycznoliteracką, której użycie do repertuaru działań interpretacyjnych czy opisowych wnosi zasadnicze wartości poznawcze, modyfikując (lub niekiedy także potwierdzając) dotychczasowe ustalenia odnoszące się tak do pojedynczych dzieł, jak i obrazu całych epok.

Z powyższego wynika także, iż skojarzona z postępowaniem fenomenologicznym zostaje tutaj metoda hermeneutyczna, potraktowana w książce jako najbardziej przystająca do natury opisywanego przedmiotu. Hermeneutyka dostarcza też najsprawniejszych narzędzi umożliwiających „egzegezę".

Nieoczywiste brzmienie tytułu niniejszej książki odzwierciedlać ma w intencji autorki procesualny charakter działań, których końcowym efektem jest unaocznienie zawartego w tekście literackim wymiaru *sacrum*. „Czytanie *sacrum*" polega zatem na czynnościach co najmniej dwojakiego rodzaju. Po pierwsze chodzi o to, aby *sacrum*, często ukryte, wydobyć i pokazać jego specyfikę. Po drugie, by zrozumieć jego rolę w budowaniu przez tekst całościowych znaczeń. Dopiero więc drugi etap „czytania" skupiałby się na wyjaśnianiu i interpretowaniu. Dotarcie do głębokich sensów utworu, będących najczęściej właściwym miejscem ewokowania wymiaru *sacrum*, odbywa się przeto w trakcie czytania, utożsamiającego się z rozumieniem zakładanym przez hermeneutykę. Czytanie więc – w takim ujęciu – byłoby niczym innym jak hermeneutyką, co oznacza, iż tytuł pozycji mógłby brzmieć: Hermeneutyka *sacrum* literackiego.

Jeżeli jednak nie przybrał takiej postaci, to w głównej mierze z dwu względów. Wydawało się mianowicie, iż pojęcie „czytania" wnosić może dodatkowe znaczenia, nieobecne, albo obecne jedynie w sposób zakamuflowany, w terminie „hermeneutyka". Słowo „czytanie" akcentuje również personalistyczny wymiar podejmowanej czynności, której wynikiem ma być tego rodzaju rozumienie, które nie ogranicza się jedynie do płaszczyzny intelektu, ale wynika z rozpoznania sensu zdolnego do emocjonalnego i egzystencjalnego poruszenia odbiorcy. Pojęcie „czytanie" zawiera w sobie i podkreśla wysiłek włożony w obcowanie z dziełem i rozłożony w czasie trud poświęcony na dotarcie i ujawnienie sfery *sacrum* i konstytuowanych przezeń treści.

Czytanie *sacrum* nie jest jednak bynajmniej czynnością analogiczną do „pisania ikony" i w założeniu nie ma charakteru aktywności duchowej czy religijnej, aczkolwiek niekiedy może ją implikować. W swoim trzonie pozostaje natomiast zawsze aktem i procesem poznawczym, prowadzącym do odsłonięcia wpisanych w tekst znaczeń związanych z szeroko pojmowanym polem semantycznym „teologicznego", „duchowego" oraz „religijnego" w postaci zaprojektowanej przez autora dzieła, epokę, wreszcie – samą kulturę.

Po drugie, wydawało się, iż w „czytaniu *sacrum*" może wziąć udział także czytelnik bez profesjonalnego literaturoznawczego przygotowania, podczas gdy bardziej „uczone" brzmienie formuły „hermeneutyka *sacrum* literackiego" zdecydowanie zawężałoby krąg odbiorców do szczupłego grona specjalistów, odbierając pozostałym zainteresowanym tą problematyką szansę przeżycia przygody spotkania z „duchowym" w literaturze. Wreszcie, czytanie to nie tylko żmudne „odczytywanie", ale także po prostu – lektura, do której niniejsza książka chce być zaproszeniem.

CZĘŚĆ PIERWSZA

METODOLOGICZNIE

1.
SACRUM JAKO KATEGORIA HISTORYCZNOLITERACKA

Przeprowadzona na pewnym poziomie uogólnienia obserwacja procesu historycznoliterackiego pozwala stwierdzić powszechną obecność *sacrum* w przeważającej liczbie dzieł proces ów kształtujących. Wsparcie tego stwierdzenia widzieć można w praktyce badawczej owocującej powstającymi systematycznie pracami o ambicjach monograficznych, skupionymi wokół zagadnienia *sacrum* w dziełach kolejnych epok literackich, bądź w poszczególnych gatunkach[1].

Bez nazbyt wielkiego ryzyka błędu, można by zbudować tezę, mówiącą, iż nie istnieje *de facto* „literatura poza *sacrum*", przez co naturalnie nie należy rozumieć, iż cała literatura miałaby mieć charakter religijny, co byłoby ewidentnym absurdem. Formuła taka wymagałaby więc, co oczywiste, precyzyjnych dopowiedzeń, skoncentrowanych zarówno wokół samego terminu „*sacrum*", jak i określenia „brzegowych" warunków jego relacji wobec tekstu, czy mówiąc ściślej, sposobów jego przejawiania się w utworze literackim.

Jeżeli zatem założyć hipotetycznie, iż nie istnieje dzieło literackie pozbawione takich czy innych, częstokroć negatywnych, odniesień do sfery *sacrum*, wolno pokusić się o przypuszczenie, iż samo *sacrum* uznać by można za pewną stałą jakość, występującą w dziele i tym samym za jeden z istotnych wyznaczników, pozwalających opisywać przebieg procesu historycznoliterackiego, charakter epoki oraz pojedynczych dzieł powstałych w danym okresie. W takim ujęciu o *sacrum* – od strony jego statusu – mówiłoby się analogicznie jak o poetyckości i uznać by je trzeba za jakość podobnego w pewnym sensie rodzaju. Jeśli o poetyckości pisał Michał Głowiński[2], iż jest samą istotą poezji, jej najgłębiej ukrytą ideą, to, jak sądzę, w podobnych terminach dałoby się także ujmować *sacrum* – jako specyficzną dla dzieła (nie tylko poetyckiego!) ideę, przejawiającą się w nim na różne sposoby w zależności od czasu historycznego.

Wymiar *sacrum* uznać zatem należałoby za pewien istotny aspekt dzieła, którego istnienie warto byłoby uwzględniać w opisie jego specyfiki i analizach. Oznacza to, wyostrzając nasze twierdzenia, możliwość potraktowania *sacrum* jako kategorii historycznoliterackiej, przy pomocy której dawałoby się opisywać niezmiernie ważny i, podkreślmy, stały, występujący obligatoryjnie, aspekt dzieła (oraz, w zależności od przekroju badań, charakter całej epoki). W taki sposób tak pojedyncze dzieło, jak i – przede wszystkim – większe całości typu okres, czy prąd literacki uzyskiwałyby jeszcze jeden składnik dopełniający ich opis, którego uwzględnienie

---

[1] Por. wydawaną przez Zakład Badań nad Literaturą Religijną KUL monumentalną serię: *Religijne Tradycje Literatury Polskiej*, pod red. S. Sawickiego, Wyd. Tow. Nauk. KUL, Lublin 1983-1997.

[2] Por.: M. Głowiński, *Kanony poetyckości i style historyczne*, [w:] Tenże, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wyd. Literackie, Kraków 1977, s. 190 i nn.

– najprawdopodobniej – wpływałoby w mniejszym lub większym stopniu na dotychczasowe ustalenia historyków literatury, przynajmniej do pewnego stopnia modyfikując obraz poszczególnych okresów literackich.

Założenie powyższe byłoby zarazem wsparciem dla wyrażonego niegdyś przeze mnie przeświadczenia, iż *sacrum* daje się badać dwojako[3]. Z jednej strony, na poziomie pojedynczego tekstu, z drugiej – co zazwyczaj przynosi rezultaty bardziej poznawczo wartościowe – w przestrzeni odpowiednio dobranej grupy tekstów bądź to tego samego autora, bądź też dzieł innych pisarzy, których wyboru dokonano na podstawie jakichś znaczących – i zawsze wyjaśnionych przez badacza! – przesłanek interpretacyjnych. Taki tryb badania *sacrum* ujawnia, iż stanowi ono nie tylko cechę jakiegoś pojedynczego tekstu, wyrwanego poniekąd ze „środowiska", czyli prądu bądź wręcz epoki, ale że wpisuje się ono jako immanentna jakość całego procesu historycznoliterackiego w jego zróżnicowanym i wielopostaciowym przebiegu.

Czy oznacza to w konsekwencji postulat nowej historii literatury? Wydaje się, iż sformułowanie takie byłoby posunięte zbyt daleko. Chodzi raczej jedynie o weryfikację dotychczasowych oglądów przeprowadzoną z uwzględnieniem aspektu dotąd niemal całkowicie pomijanego w syntetycznych opracowaniach o profilu ogólnym, w których obecność wymiaru *sacrum* jako czynnika kształtującego charakter, tak pojedynczych dzieł, jak i całych okresów literackich w ogóle, nie była brana pod uwagę, wyjąwszy problematykę religijną średniowiecza i baroku, po trosze także romantyzmu. Tymczasem, można przypuścić, iż powszechna – jak powiedziano wyżej – obecność *sacrum* w tekście nie może być faktem obojętnym dla opisu kolejnych epok, a ustalenia dotyczące charakteru oraz sposobów komunikowania *sacrum* w tekście rzuciłyby sporo światła na model kultury oraz duchowych dążeń ludzi danego czasu, ich dynamikę oraz język, w jakim są one wyrażane. Wszystkie zaś wymienione elementy stanowią bez wątpienia istotne składniki, decydujące zarówno o kształcie epoki, jak i literatury danego okresu.

Uwzględnienie kategorii *sacrum* w opisie procesu historycznoliterackiego pozwoliłoby więc uchwycić zarówno, co wydaje się niezmiernie istotne, przemiany treści identyfikowanych w danym czasie z pojęciem *sacrum*, i pod tym kątem odtworzyć różnice nie tylko w odniesieniach do zagadnień ostatecznych, ale i wskazać jeszcze jedną płaszczyznę przemian literackich i, więcej ogólnokulturowych, których literatura jest zawsze czujnym sejsmografem i najwierniejszym odzwierciedleniem.

Z powyższego wynika istotne stwierdzenie dotyczące dwojakiej, by tak to nazwać, natury samego pojęcia *sacrum*, które z jednej strony posiadać musi cechy stałe, wszak odnosi się do rzeczywistości absolutnej, z drugiej wykazuje przecież historyczną zmienność w tym sensie, iż w różnym czasie bywa różnie ujmowane, zarówno co do istoty przypisywanych mu atrybutów, jak i stosunku podmiotu wobec rzeczywistości rozpoznanej jako rzeczywistość *sacrum*. Wreszcie też zasadniczym przemianom podlega język, w którym wymiar *sacrum* jest werbalizowany. W tym sensie *sacrum* objawia się jako kategoria o charakterze zarazem stałym, wręcz abso-

[3] Por.: Z. Zarębianka, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, „Roczniki Humanistyczne" 1990, t. XXXVIII, z. 1.

lutnym, co zmiennym. Wskazuje to, iż nazwa ta obejmuje *de facto* różne desygnaty, których cechą wspólną pozostaje związek z *numinosum*. Stwarza to nie tylko zasadniczą trudność, ale i szansę potraktowania *sacrum* jako kategorii, poprzez którą można by opisywać dzieje literatury, podobnie jak ma to miejsce w przypadku posłużenia się innymi wyznacznikami przemian. Pozostaje kwestią otwartą czy tak określone *sacrum* odnosi się wyłącznie do śledzenia zmian o charakterze ideowym, czy też przekłada się również na dające się uchwycić prawidłowości w zakresie przemian formalnych, gatunkowych i – może przede wszystkim – językowych. Jakiekolwiek rozstrzygnięcie w tym względzie wymagałoby szeroko zakrojonych badań, które – jak sądzę – warto byłoby podjąć tak z uwagi na korzyści dla literackiej sakrologii, jak i ze względów bardziej ogólnych, z uwagi na ewentualność, iż rezultaty tychże badań w znaczący sposób mogłyby wpłynąć na utrwalony w tradycji naukowej obraz literatury i charakter kształtujących ją przemian.

Rodzi się także pytanie o związek tak ujętej problematyki *sacrum* w procesie historycznoliterackim z klasyczną koncepcją Heinricha Wölfflina[4] o naprzemiennej wymienności epok o charakterze klasycznym i romantycznym następującej cyklicznie w układzie sinusoidalnym. Na gruncie polskiego literaturoznawstwa koncepcję tę rozwinął Julian Krzyżanowski, aplikując ją do badań nad barokiem opisywanym jako epoka romantyczna[5].

Chodziłoby więc o stwierdzenie, czy istnieje jakakolwiek współbieżność obydwu koncepcji? Innymi słowy, czy charakter *sacrum* w poszczególnych epokach podlega również podobnym do opisanych przez Heinricha Wölfflina sinusoidalnym przemianom o charakterze cyklicznym? A jeżeli tak, to jaki jest (i czy w ogóle istnieje) związek pomiędzy klasycznym bądź romantycznym typem epoki a przeważającym w tym czasie sposobem rozumienia *sacrum*, przypisywanymi mu właściwościami, językiem, w jakim jest wyrażane oraz rodzajem odniesień doń podmiotu? Czy, i o ile, oraz pod jakimi warunkami, zasadna byłaby teza, o zależności charakteru *sacrum* od typu epoki? Czy dałoby się obronić przypuszczenie, iż w epokach romantycznych *sacrum* ujmowane byłoby bardziej w kategoriach mistycznych, w epokach zaś klasycznych opisywano by je przy pomocy aparatu pojęć tomistycznych, a zatem w sposób raczej rozumowy niż uczuciowy? Czy to sposób odczuwania i opisywania *sacrum* byłby czynnikiem określającym typ – klasyczny bądź romantyczny – epoki, czy też raczej – wiodące tendencje epoki wpływałyby w znaczący sposób na charakter *sacrum* ujawniającego się w tekstach kultury (chodzi bowiem, jak myślę, nie tylko o literaturę, choć na jej przykładzie staramy się przedstawić problem)? A może w ogóle żadna tego rodzaju zależność – w żadną stronę – po prostu nie występuje? Jeżeli jednak miałaby ona miejsce, *sacrum* w sposób jednoznaczny stawałoby się zarazem automatycznie kategorią o charakterze cyklicznym, w tym sensie, iż jego określone typy powtarzałyby się w literaturze w sposób podporządkowany modelowi epoki. Hipoteza wydaje się o tyle interesująca, iż jej potwierdzenie pozostawałoby w pewnej zbieżności z dokonaną przez Rudolfa

[4] Por.: H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, tłum. D. Hanulanka, Wyd. „Ossolineum", Wrocław 1962.

[5] Por.: J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*, „Przegląd Współczesny" 1937, nr 2, s. 75.

Otto obserwacją o ograniczonym i względnie stałym repertuarze sposobów artykułowania *sacrum* i werbalizowania doświadczenia religijnego.

Inne jeszcze pytanie, powstające na marginesie koncepcji Wölfflina dotyczy kwestii, mówiąc ogólnie, ilościowych. Nie jest to może najbardziej precyzyjne określenie, trudno jednak w tej chwili o trafniejsze wyrażenie dla zróżnicowanych zagadnień wiążących się, z jednej strony, z natężeniem występowania jakości sakralnych w tekście oraz, z drugiej strony, częstotliwością owego występowania. Są to, trzeba podkreślić, dwa odrębne problemy.

Czy zatem dałoby się obronić przypuszczenie, iż epoki romantyczne operowałyby wyższym stopniem nasycenia *sacrum* w pojedynczych utworach oraz iż miałoby ono miejsce w większej niż w epokach klasycznych liczbie tekstów? Przykładowo: średniowiecze, barok, romantyzm, Młoda Polska byłyby epokami, w których *sacrum* występowałoby w utworach w wyższym nasyceniu i częściej niż w odrodzeniu, oświeceniu czy pozytywizmie? Jak jednak, przy pomocy, jakiej miary określać owo natężenie sakralności? Czym je zmierzyć? Jeśli jeszcze liczebność utworów operujących, w taki czy inny sposób, sakralnością wydaje się stosunkowo łatwo policzalna, jeśli porównania dokonane pod tym kątem między poszczególnymi okresami literackimi dają się przeprowadzić, to już ustalenie stopnia natężenia *sacrum* trudno pomyśleć inaczej, jak tylko przy pomocy intuicji. Jeśli dołączyć do tego fakt wewnętrznego zróżnicowania *sacrum* w kolejnych epokach, powstaje konieczność wyznaczenia jakiegoś – wspólnego dla wszystkich okresów i utworów – punktu odniesienia, znalezienia inaczej mówiąc takiego kryterium, które respektując owe zróżnicowania, wielokształtność i wielopostaciowość *sacrum*, pozwoliłoby na odnalezienie – pośród i mimo tej mnogości – poszukiwanych prawidłowości.

Rozstrzygnięcie powyższych kwestii wymagałoby zatem z pewnością szeroko zakrojonych interdyscyplinarnych badań, prowadzonych na materiale literatur wszystkich epok z wykorzystaniem narzędzi właściwych dla poszczególnych dyscyplin i uwzględnieniem wiedzy z zakresu teorii kultury, dynamiki procesu dziejowego itp. Możliwość ujmowania *sacrum* jako jednej z kategorii historycznoliterackich w sposób konieczny narzuca jednak, jak wynika z powyższego, rozwiązanie, choćby tymczasowe, szeregu zagadnień o charakterze metodologicznym.

Po pierwsze przeto, należałoby w większym stopniu uznać *sacrum* za immanentną jakość samego tekstu, za cechę występującą (lub nie występującą!) w dziele, niezależnie od istotnych skądinąd, lecz przesuwających problem na inne tory, koncepcji sytuujących sakralność na linii komunikacji literackiej, socjologii, psychologii czy teologii literatury… Zabieg taki przedstawia się jako konieczność ze względu na przejrzystość postępowania badawczego, uzyskującego dzięki temu spójny aparat pojęciowy, zbudowany konsekwentnie na fundamencie literaturoznawstwa. W konsekwencji pozwalałoby to rozstrzygnąć toczący się od lat spór o przynależność badań nad *sacrum* w literaturze, przesądzając o ich prawomocnym osadzeniu w obrębie nauki o literaturze, przynajmniej gdy chodzi o wskazany wyżej profil problemowy. Wydaje się zatem, iż niejako wtórną korzyścią z uznania *sacrum* za kategorię historycznoliteracką byłoby bardziej precyzyjne rozgraniczenie obszarów badawczych i ich pierwotnych domen

dyscyplinarnych. Nie zmienia to faktu, iż zawsze badania nad *sacrum* w literaturze pozostaną w polu zainteresowań różnych dyscyplin ani też konieczności posługiwania się w nich narzędziami wypracowanymi także przez teologię, antropologię, filozofię etc. Pozwoliłoby jednak na bardziej precyzyjne delimitacje poszczególnych problemów w ramach danej dziedziny i wyostrzenie świadomości specyfiki określonego rodzaju pytań. Nie jest to, co należy podkreślić, korzyść pierwszoplanowa, lecz raczej tyleż naturalny, co uboczny skutek decyzji o włączeniu *sacrum* w poczet kategorii *stricte* literaturoznawczych, opisujących istotny wymiar dzieła oraz całych epok.

Uznanie *sacrum* za kategorię historycznoliteracką w sposób konieczny pociąga za sobą również takie rozumienie pojęcia *sacrum*, które zakładałoby najszersze z możliwych jego znaczeń[6]. Definicje nazbyt wąskie, redukujące znaczenie terminu do zagadnień *sensu stricto* religijnych, ujęć konfesyjnych i konkretnych zagadnień dogmatycznych, ograniczyłoby znacząco operatywność pojęcia dającego się w takim wąskim rozumieniu aplikować wyłącznie do tekstów pozostających w określonym kręgu kulturowo-religijnym, podczas gdy chodziłoby o zbudowanie takiej definicji, która byłaby na tyle ogólna, iż jej stosowalność mogłaby być bardziej uniwersalna, niezależnie od konkretnych treści religijnych czy duchowych zawartych w opisywanym materiale badawczym. Wydaje się, iż tego rodzaju zastrzeżenie pozostaje bezwzględnym warunkiem umożliwiającym w ogóle posługiwanie się *sacrum* jako kategorią historycznoliteracką.

Oznacza to zarazem potrzebę odejścia od koniecznego utożsamiania sakralnego z religijnym, choć, oczywiście w konkretnych tekstach utożsamienie takie może mieć miejsce, a znaczenia sakralne mogą przybrać (i najczęściej przybierają) postać przeświadczeń związanych z daną religią. Niezależnie od tego faktu, sama jednak definicja, by mogła mieć zastosowanie uniwersalne, musi być na tyle ogólna, by możliwe było jej aplikowanie do zjawisk różnoimiennych, których wspólnym wyznacznikiem pozostaje odniesienie do tego, co uznane jest w danym systemie aksjologicznym za „sakralne". Treściowy desygnat owej „sakralności" musiałby być każdorazowo przedmiotem dookreślenia i szczegółowego opisu, co jak się wydaje, stanowić powinno wszakże przedmiot właściwych badań szczegółowych.

Rozumienie *sacrum*, by mogło okazać się użyteczne dla opisu procesu historycznoliterackiego musiałoby uwzględniać wspomnianą podwójność – stałości, absolutności i zmienności[7]. Wydaje się, iż inspirację dla takiej funkcjonalnej definicji znaleźć można w rozważaniach Michała Głowińskiego o poetyckości, znamionującej się podobną podwójnością – z jednej strony należy ona wszak do istoty poezji i niejako ją określa, z drugiej, stanowi „zespół tych czynników, które w sferze działania danej

[6] Na użytek niniejszych rozważań rezygnuję z wprowadzonego przeze mnie przed laty do badań literaturoznawczych rozróżnienia na sacrum i *sanctum*, które w tym wypadku niepotrzebnie komplikowałoby tok dyskursu poświęconego zagadnieniom bardziej ogólnym i nie odnoszącym się bezpośrednio do metodologii badań nad konkretnymi tekstami, dla których podział ten wydaje się szczególnie funkcjonalny. Por.: Z. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum. Kamieńska, Jankowski, Twardowski*, Wyd. Tow. Nauk. KUL, Lublin 1992.

[7] Zauważoną podwójność dobrze odzwierciedla i różnicuje podział na *sacrum* i *sanctum*. Po stronie *sanctum* sytuowałyby się aspekty stałe, niezmienne, tożsame z *numinosum*. Po stronie *sacrum* – aspekty epifanijne, mogące przybierać różną postać oraz aspekty „świętego" i „świętości" podlegające uwarunkowaniom kulturowym, a więc manifestujące się i wyrażane w różny – w zależności od wielu czynników – sposób.

kultury uważa się za cechy istotne poezji". Analogicznie wolno byłoby uznać sakralność (chyba właśnie sakralność, a nie *sacrum* jako takie!) za zespół tych składników, które w danym kręgu kulturowym utożsamiane są ze sferą sensów odsyłających do absolutu i obszaru wszelkich znaczeń z nim związanych, a więc także znaczeń o charakterze egzystencjalnym czy duchowym, ewokowanych przez wpisaną w tekst koncepcję *sacrum*. *Sacrum* w tym ujęciu byłoby przeto rozumiane jako swego rodzaju hasło wywoławcze dla szerokiego i zróżnicowanego co do treści nurtu zagadnień, których wspólnym mianownikiem byłaby tak czy inaczej pojmowana i wyrażana tajemnica istnienia – świata, człowieka, Boga oraz skupienie wokół odwiecznych pytań egzystencjalnych i metafizycznych nurtujących ludzkość niezależnie od szerokości geograficznej, czasu historycznego czy wyznawanego systemu wierzeń. Nieco węższe a zarazem bardziej uszczegółowione rozumienie *sacrum* opierałoby się na ograniczeniu zasięgu terminu do „tego, co święte". *Sacrum* w tym ujęciu byłoby więc synonimem „świętego", odnosząc się do absolutu i wskazując nań. Problematyka *sacrum* potraktowanego jako kategoria historycznoliteracka odnosiłaby się, jak sądzę do obydwu znaczeń terminu. Na marginesie powstaje zresztą pytanie, czy i w jaki sposób poszczególne epoki różnią się między sobą, co do sposobu operowania tym pojęciem i czy w tym zakresie dałoby się zauważyć jakieś prawidłowości. Jest to zarazem pytanie o możliwość istnienia „kanonów sakralności", na który składałyby się charakterystyczne dla danego czasu przeświadczenia dotyczące składników koniecznych „sakralnego". Wolno sądzić, iż kanony takie byłyby zmienne w czasie, podobnie jak obowiązujące w danym momencie dziejów „kanony poetyckości" i to właśnie one powinny być przedmiotem zainteresowania historyka literatury, uwzględniającego kategorię *sacrum* do opisu procesu historycznoliterackiego.

Jak się wydaje możliwość posłużenia się *sacrum* jako kategorią historycznoliteracką otwiera się zwłaszcza w polu „zmiennych" znaczeń *sacrum*, identyfikowanych jako takie odmiennie przez każdą epokę. Tu też pojawia się zadanie opracowania – na wzór kanonów poetyckości – czegoś, co nazwać by można wspomnianymi kanonami sakralności. One to nadają literaturze, jak można przypuszczać, specyficzne zabarwienie, więcej, specyficzną zawartość treściową identyfikowaną w danym czasie z pojęciem *sacrum*. Tu też i tylko w takim właśnie ujęciu widziałabym uzasadnienie dla tezy o możliwości uznania *sacrum* za kategorię o charakterze historycznoliterackim. Konieczne jest też uczynienie zastrzeżenia, iż badacza tekstu obowiązywać powinno zawsze podejście fenomenologiczne: obiektem opisu jest fenomen *sacrum* w tekście, nie zaś ontologiczny status *sacrum* jako przedmiotu metafizycznego. Jeśli zatem używam określenia o „zmienności *sacrum*", posługuję się po pierwsze pewnym myślowym skrótem, po drugie nie mam na celu relatywizowania rzeczywistości *sacrum* w jej istocie odsyłającej do absolutu, lecz uwzględnienie jego historycznego wymiaru, uwarunkowanego ludzkim myśleniem o tym, co wieczne. Badając *sacrum* w tekście *de facto* więc orzekamy nie o *sacrum* w jego istocie, lecz o ludzkich wyobrażeniach na jego temat, wypowiadamy się nie o cechach *sacrum* jako takiego, ale odtwarzamy wyobrażenia i koncepcje filozoficzne związane z tym, co wymyka się rozumowemu poznaniu. To zaś podlega rozwojowi i zmianom w czasie. Dodajmy

więc na koniec, iż badania nad *sacrum* wpisują się zarazem w ogólniejsze rozważania o przekształceniach wyobraźni artystycznej i także z tego powodu nie powinny być pomijane przez historyków literatury.

Zarysowany powyżej obszar problemów badawczych, ich ranga i rozległość wydaje się przekonywająco uzasadniać wyrażony w tym tekście postulat pilnego uznania *sacrum* za kategorię o charakterze historycznoliterackim, w którym to aspekcie, co trzeba z mocą podkreślić, nie wyczerpuje się bogactwo tej kategorii i otwieranych przez nią perspektyw. Perspektywa historycznoliteracka pozostawała jednak jak dotąd na marginesie badań literackiej sakrologii – ze szkodą, jak wolno wnosić – tak dla metodologicznej samoświadomości tejże sakrologii, jak i dla całościowego opisu procesu historycznoliterackiego i jego dynamiki.

2.

O NIEKTÓRYCH ZWIĄZKACH MIĘDZY LITERATURĄ A RELIGIĄ

Poezja religijna, to mówiąc nieco metaforycznie, poezja mówiąca o człowieku w przestrzeni Boga. Podmiot liryczny takich tekstów daje się zidentyfikować jako *homo religiosus*, jako osoba otwarta na najgłębsze wymiary bytu. Wymiar sakralny nie przestaje przy tym być wymiarem egzystencjalnym, rzuca tylko na egzystencję nowe światło. Sądzę, że sakralność polegać może między innymi na szczególnym spojrzeniu na egzystencję ludzką, na świat, na życie, prześwietlając zwyczajność poczuciem świętości. Jest to ten wymiar, w którym każde zdarzenie, osoba, rzecz chce być przyjęte jako dar.

Całą rzeczywistość widzialną można by więc w tym ujęciu traktować jako element relacji między człowiekiem – lirycznym „ja" mówiącym tekstu a Bogiem, objawiającym się mu jako dawca. Sakralność ukrywałaby się więc w jakimś „pomiędzy" Bogiem a poszukującym Go człowiekiem. Jeżeli zaproponowałam niegdyś definicję poezji religijnej[1] jako poezji mówiącej o człowieku w przestrzeni Boga, to między innymi miałam wówczas na myśli właśnie ten aspekt zagadnienia związany z przyjmowaniem rzeczywistości jako daru.

Rzeczywistość może być jednak trudnym darem, do przyjęcia którego człowiek musi dorosnąć poprzez wiele, zwykle bolesnych doświadczeń. Poezja religijna może więc być także zapisem tych ciężkich zmagań przed wypowiedzeniem zgody na świat taki, jaki jest, przed afirmacją każdego istnienia, opartą na odczuciu, że dobrze jest być. W podtekście utworu religijnego czai się zatem przekonanie o pierwotnym dobru stworzenia. („A Bóg widział, że były dobre", Rdz 1, 12)[2], nawet jeśli to dobro zostaje potem przytłoczone złem tak bardzo, że zdaje się zanikać. Sądzę, że można powiedzieć, iż duża część utworów, określanych terminem „poezja religijna", to teksty dające wyraz przekonaniu o świętości istnienia. Różnie formułowane i w różnych aspektach przeprowadzana pochwała stworzenia, wydaje się być integralnym składnikiem wielu tekstów stanowiących poezję religijną.

Znam gorycz i zawody, wiem, co ból i troska,
Złuda miłości, zwątpień mrok, tęsknot rozbicia,
A jednak śpiewać będę Wam Pochwałę Życia[3] –

---

[1] Zob. Z. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum*, *op. cit.* oraz Tejże: *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, *op. cit.*

[2] Wszystkie cytaty z *Biblii* wg: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. Zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Wyd. „Pallotinum", Poznań – Warszawa 1991, [tzw. *Biblia Tysiąclecia*].

[3] L. Staff, *Przedśpiew*, [w:] Tenże, *Wybór poezji*, wybór M. Jastrun, Wyd. „Ossolineum", Wrocław 1963, s. 52.

to program poetycki i filozoficzne wyznanie Leopolda Staffa, którego twórczość w dużej mierze stanowi dobry przykład tego, co nazywamy poezją religijną[4].

Św. Tomasz z Akwinu powiedział, że Prawda, Dobro i Piękno zastępują się nawzajem. W kontekście tych słów poezja religijna, to taka poezja, która poprzez Piękno jest świadectwem Prawdy i Dobra. Skoro całą literaturę rozpatrywać można jako swego rodzaju świadectwo, tym bardziej odnosi się to do poezji religijnej. Można powiedzieć, że poezja religijna to poezja, która jest świadectwem Rzeczywistości Innej.

Swego rodzaju pułapką może być zbyt szerokie rozumienie terminu „poezja religijna". Przy takim szerokim ujęciu całą wielką poezję uznać by bowiem można za poezję religijną. Ku takiemu rozumieniu upoważniają koncepcje licznych twórców i myślicieli, między innymi Simone Weil, która twierdziła z przekonaniem, iż:

> We wszystkim, co budzi w nas czyste i autentyczne poczucie piękna, Bóg jest rzeczywiście obecny. Istniej coś jak gdyby wcielenie Boga w świat, piękno jest Jego znakiem. (...) A zatem wszelka sztuka pierwszorzędna jest ze swej natury religijna. (Czego ludzie dziś już nie wiedzą)[5].

Ku takiemu pojmowaniu każdej wielkiej sztuki jako rzeczywistości z istoty religijnej skłania się wielu twórców, których znaczenia nie sposób ograniczyć do wąskiego kręgu wyznawców określonej religii. „Sztuka jest współpracą ducha religijnego i miłości rzeczy" – mówi Marcel Proust[6]. „Poezja jest przeczuciem prawdy i przedsionkiem wiary" – wyznaje Anna Kamieńska[7]. Religijną funkcję każe spełniać literaturze Antoni Gołubiew:

> Bo mimo wszelkich wypaczeń, mimo że ją samą (tzn. literaturę, przyp. Z.Z.) unosi nieraz pycha i egoizm, rola jej jest zawsze jednakowa: łączyć i wiązać. tłumaczyć i przebaczać. A także miłować[8].

Podkreślić też trzeba religijny, w tym wypadku chrześcijański, rodowód europejskiej kultury kręgu śródziemnomorskiego i sakralny pierwotnie charakter liryki. Według ustaleń badaczy, między innymi Christophera Dawsona i Mircea Eliadego religię uznać należy za siłę twórczą kultury. Każda wielka, historyczna kultura była inspirowana i w pewnym sensie ukształtowana przez którąś z wielkich religii. Związki te trwają i na dalszych etapach rozwoju kultury. Myślenie kategoriami *sacrum* zostało więc niejako zakodowane w człowieku.

W pewnym sensie istnieje wspólne źródło religii i poezji, jest nim tajemnica istnienia. Zbliża więc poezję do religii sam przedmiot wypowiedzi, chęć odsłonięcia

---

[4] Na ten temat por.: M. Jasińska-Wojtkowska, *Sacrum w poezji Leopolda Staffa*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. P. Nowaczyński, S. Sawicki, t. 1, Wyd. Tow. Nauk. KUL, Lublin 1981, s. 371-422, [seria: *Religijne Tradycje Literatury Polskiej*, pod red. S. Sawickiego].

[5] Por.: S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, Instytut Wyd. „Pax", Warszawa 1965, s. 157-158.

[6] Cyt. za: J. Błoński, *Ekumenizm a literatura*, [w:] *Sacrum w literaturze*, „Roczniki Humanistyczne" 1980, t. XXVIII, s. 28.

[7] Por.: A. Kamieńska, *Język wiary*, „W drodze" 1982, nr 1-4, s. 83.

[8] Por.: A. Gołubiew, *Poszukiwania*, Wyd. „Znak", Kraków 1960, s. 26.

tego, co ukryte oraz postawa wobec rzeczywistości. Wspólny przedmiot wypowiedzi narzuca podobieństwo języka poezji i religii, który Paul Ricoeur określił jako „mowę świętującego sensu".

> A przecież wszystko zaczyna się dla mnie poza granicami ust i oczu. W ślepej i głuchej przestrzeni wezbranego obszaru poza granicami komfortu świata [9]

– pisze w poemacie *Nieskończoność* Władysław Bieńkowski, dając wyraz sytuacji stanięcia przed Niewyjaśnionym. Owo tajemnicze „Niewyjaśnione" uważać można za jedno z najważniejszych źródeł natchnienia poetyckiego:

> Jestem coraz bardziej przekonany o wartości literackiej materiałów, jakimi dysponuje historyk religii. Jeśli sztuka, zwłaszcza zaś literatura, poezja, powieść –-zazna w naszych czasach nowego odrodzenia dokona się to dzięki powtórnemu odkryciu funkcji mitów, symboli religijnych i postaw archaicznych. (…) Być może moje badania zostaną kiedyś uznane za próbę odnalezienia zapomnianych źródeł natchnienia poetyckiego[10]

– pisze Eliade, a w innym dziele stwierdza:

> Literatura może dotrzeć i w jakimś stopniu dociera do owych zapomnianych źródeł, wypłowiałych obrazów, może nawiązać i w jakiś sposób nawiązuje do owej symboliki sakralnej, jest bowiem jej pokrewna[11].

Zwraca też uwagę obecność przeżycia estetycznego w akcie religijnym. Wydaje się, iż właśnie na płaszczyźnie przeżycia estetycznego, rozumianego za Thomasem Mertonem jako „doświadczenie ponadrozumową intuicją utajonej doskonałości rzeczy"[12], zawiera podobieństwo, które można uszczegółowić jako podobieństwo aktu poetyckiego i aktu mistycznego, kontemplacji. Przeżycie poetyckie traktować można podobnie jak przeżycie mistyczne jako doznanie *moi profond*. O analogii faz doświadczenia poetyckiego i mistycznego pisał ks. Henri Brémond. Przeżycie poetyckie jest według niego

> darem Boga, łaską samą, aktywnością skierowaną ze swej istoty ku modlitwie. (...) jednoczy ono poetę nie z rzeczywistością najwyższą, samym Bogiem, to jest wyłączny przywilej poznania mistycznego, ale z całą rzeczywistością stworzoną i poprzez rzeczywistość stworzoną – pośrednio z samym Bogiem[13].

Nasuwa się tu porównanie z *contemplatio ad amorem* św. Ignacego Loyoli, jako o drodze miłowania Stwórcy poprzez stworzenia i w stworzeniach. Za wspólną cechę przeżycia poetyckiego i mistycznego uznać można obecną w każdym z nich

---

[9] Por.: W. Bieńkowski, *Nieskończoność*, cyt. za: M. Paciuszkiewicz, *Ku teologii słowa literackiego*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne" 1977, t. 24, z. 6, s. 15.

[10] Cyt. za: M. Eliade, *Wypowiedź*, „W drodze" 1975, nr 8.

[11] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Wyd. „Książka i Wiedza", Warszawa 1966, s. 188.

[12] Por.: Th. Merton, *Poezja i kontemplacja*, „Kierunki" 1978, nr 15.

[13] H. Brémond, *Priérie et poésie*, cyt. za: J. Kaczorowski, *Literatura jako mistyka*, [w:] *Sacrum w literaturze*, *op. cit.*, s. 44.

intuicję a także kontemplatywną postawę wobec rzeczywistości. W szerokim znaczeniu kontemplacja jest religijną intuicją artysty i w tym szerokim znaczeniu

> jest nie tylko zgodna z twórczością poetycką, lecz jest nawet przez nią pobudzana i ona z kolei inspiruje poezję

– poucza mistrz życia kontemplacyjnego, a zarazem poeta – Thomas Merton[14]. Pojmując więc kontemplację w najszerszym znaczeniu, uznać trzeba jej pokrewieństwo ze sztuką, więcej, uznać ją należy za warunek dobrej, prawdziwej sztuki religijnej. Przytoczmy raz jeszcze Mertona:

> Żadna poezja chrześcijańska godna tego imienia nie była napisana przez kogoś, kto nie byłby w pewnym stopniu adeptem kontemplacji. (...) Wszyscy dobrzy chrześcijańscy poeci są więc kontemplującymi w tym sensie, że widzą Boga wszędzie w Jego stworzeniu i w Jego tajemnicach, i oglądają świat stworzony jak gdyby wypełniony znakami i symbolami Boga[15].

Nie należy jednak utożsamiać aktu poetyckiego i aktu mistycznego. Dzieli je bowiem zasadnicza różnica ze względu na cel aktywności. Zasadniczą wartością poezji jest piękno, wartością przeżycia mistycznego jest świętość. W akcie mistycznym milkną słowa, jest on w gruncie rzeczy nieprzekazywalny, w samej istocie nastawiony jest na bezpośredni kontakt z bóstwem, a nie na relacjonowanie wrażeń. Istotą aktywności poetyckiej pozostaje przekaz słowa. Jeżeli poeta milknie, dla świata przestaje być poetą.

> Prawdziwy mistyk (...) pragnie umrzeć dla zmysłów, umrzeć dla siebie samego i wzniecić iluminację w zamkniętym i wewnętrznym królestwie, zaś poezja jest skazana na konieczność formy estetycznej – pisze Albert Beguin[16].

Akt poetycki i akt mistyczny spotykają się jednak w momencie zdumienia i zachwytu pięknem świata. „Myślę, że sztuka i religia, a także w gruncie rzeczy nauka są w jakiś stopniu opowieścią o cudowności istnienia", wyznaje współczesny twórca, Kazimierz Nowosielski w ankiecie na temat języka poezji i języka religii[17]. Poświadcza to badacz związków pomiędzy poezją a mistyką Jean Daniélou, który nawiązując do ustaleń Jacquesa Maritaina, wyodrębniającego tak zwane „naturalne doświadczenie mistyczne", pisze:

> Istniej miejsce, w którym poezja styka się z *sacrum*. Dzieje się tak wtedy, gdy doświadczenie mistyczne polega na uchwyceniu Boga poprzez Jego ślady w świecie widzialnym[18].

Słowo poetyckie jest, można powiedzieć za Josephem Conradem w tym kontekście oddawaniem sprawiedliwości widzialnemu światu, jest widzeniem i sposobem

---

[14] Th. Merton, *op. cit.*

[15] Ibidem.

[16] Cyt. za: J. Kaczorowski, *op. cit.*

[17] Por.: „W drodze" 1982, nr 105, s. 83.

[18] J. Daniélou, *Poezja i mistyka*, [w:] *Inspiracje religijne w literaturze*, red. A. Merdas, bnw, Warszawa 1983, s. 27.

przeżywania świata w prawdzie. A że prawda człowieka wyzwala, tę samą funkcję przypisać należałoby prawdziwemu słowu poetyckiemu.

By odpowiedzieć na pytanie, co to jest owo „prawdziwe słowo poetyckie", posłużmy się myślą Karla Rahnera:

> Każde prawdziwe słowo poetyckie ma moc nazywać to, co nienazwane. Z pewnością słowo orzeka, nazywa, rozróżnia, definiuje, przybliża, utwierdza i porządkuje. Ale podczas tych czynności – dla tego, który ma uszy i oczy, a wszystkie zmysły ducha redukują się do tych dwóch – dzieje się jeszcze coś więcej: milcząca mistyka obecności Bezimiennego[19].

Słowo poetyckie jest tu więc zgodą na istnienie, jest pochwałą stworzenia, a równocześnie prześwieca poprzez nie transcendencja, nawet gdy nie mówi się o tym wyraźnie. Jest to prawdziwe słowo poetyckie według formuły francuskiego badacza Pierra de Boideffre'a,

> potykaniem się z transcendencją poprzez unaocznianie *sacrum* świata, jest rozjaśnianiem ciemności i nicości człowieka i sytuowaniem go wobec ogólności[20].

Słowo poetyckie sięgając do Rzeczywistości Innej, próbując ją wyrazić i opisać sytuację człowieka stojącego na granicy Znanego i Nieznanego, ze swej istoty nacechowane jest nastawieniem personalistycznym.

Nastawienie na kontakt, na relację interpersonalną nadawca–odbiorca, Ja–Ty, swego rodzaju specyficzna dialogowość jest kolejną cechą wspólną literatury i religii. Oczywiście, pamiętać należy o różnicy w relacjach pomiędzy osobami dialogu w interesujących nas dziedzinach.

Religię traktować można jako słowo Boga skierowane do człowieka (słowo o tyle znamienne i paradoksalne, iż często milczące) i wzajemnie jako odpowiedź człowieka, udzielaną całym życiem na to skierowane do niego słowo Boga. Słowo to będzie więc zarówno objawieniem, jak i wezwaniem, a relacja między Ja–Ty jest relacją pomiędzy człowiekiem a osobowo pojmowanym i przeżywanym absolutem. Religia i literatura, zwłaszcza poezja, każda w swoim zakresie, apelują do całego człowieka – do jego umysłu i uczuć, odwołują się do sfery „ja głębokiego", budują określoną wizję rzeczywistości.

Pokrewieństwo pomiędzy literaturą i religią jest, jak widać z tego krótkiego i wciąż niepełnego wyliczenia, duże. Nie sposób ograniczyć, jak chcą niektórzy badacze, do sfery moralności.

> Terenem wspólnym dla religii i literatury jest dziedzina postępowania ludzkiego. Religia nasza narzuca nam moralność, nasze osądy i samokrytykę – stwierdza Thomas Stearns Eliot[21].

---

[19] Por.: K. Rahner, *Chrześcijanin i poezja*, *op. cit.*, s. 29.

[20] Por.: Ibidem.

[21] Por.: Th. S. Eliot, *Religia i literatura*, tłum. H. Pręczkowska, [w:] *Szkice literackie*, wybór i oprac. W. Chwalewik, Instytut Wyd. „Pax", Warszawa 1963, s. 109.

Trudno oczywiście zaprzeczyć, że *sacrum* jest w jakiś sposób wiązane z wartością moralną, ale jest ono przede wszystkim wartością samą w sobie, wartością nadrzędną, mogącą wtórnie domagać się określonej postawy moralnej. „Opozycja grzechu i łaski nie wyczerpuje chrześcijaństwa" – trafnie zauważa Jan Błoński[22] i dodajmy, nie wyczerpuje również, a nawet nie dotyka istoty związków pomiędzy literaturą a religią.

Prawdopodobne wydaje się przypuszczenie, iż istota pokrewieństwa pomiędzy literaturą a religią zawiera się w tym, iż każda na swój sposób odnosi człowieka do *sacrum*.

> *Sacrum* człowieka wzywa i (...) objawia się jako to, co rozporządza egzystencją, ponieważ ustanawia ją w sposób absolutny jako wysiłek i pragnienie bycia[23] – pisze Paul Ricoeur.

I religii, i literaturze, poezji zwłaszcza, przypada w udziale zadanie scalania, integrowania rzeczywistości, dążenia do pierwotnej jedności, rozwiązywania nierozwiązywalnego, świadczenia o nieskończoności. Poszukiwanie przez literaturę odpowiedzi o sens bytu ludzkiego, jej nakierowanie na to, co absolutne, uznać należy za istotny czynnik zbliżenia między literaturą a religią.

Czynnikiem w poezji religijnej niezwykle istotnym jest postawa podmiotu mówiącego wobec absolutu. Ja mówiące poetyckiego tekstu może zajmować wobec absolutu różnorodne postawy – od zwątpienia w jego istnienie czy poszczególne atrybuty, poprzez poszukiwania, tęsknotę, potrzebę jakiejś mocnej i pewnej siły „ponad", przez najrozmaitsze bunty, a nawet negację, aż do afirmacji. W tym przypadku podmiot może czuć się rewelatorem prawd objawionych, kimś wybranym, uważającym się za proroka, za narzędzie w ręku Boga. Istotnej zmianie ulega wtedy koncepcja natchnienia poetyckiego, jako mocy pochodzącej z zewnątrz i udzielanej piszącemu dla wypełnienia zadanej misji, przy czym jest to misja w służbie dobra. Pisze o tym między innymi Cz. Miłosz:

> Bo wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie,
> pod nieznośnym przymusem i tylko z nadzieją,
> że dobre, nie złe duchy mają w nas instrument[24].

[22] Por.: J. Błoński, *op. cit*, s. 28.

[23] Por.: P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, cyt.za: S. Cieślak, *Sacrum bez Boga?*, „Życie i Myśl" 1978, nr 4, s. 68 i nn.

[24] Cz. Miłosz, *Ars poetica*, [w:] Tenże, *Wiersze wybrane*, PIW, Warszawa 1980, s. 113.

Wiersz *Dlaczego piszę?*, pochodzący z przełomu wieków i zamieszczony w tomiku *Szara strefa* przynosi potwierdzenie intuicji o dokonujących się w poezji Różewicza przesunięciach filozoficznych i sygnalizowanym wcześniej otwarciu na problematykę metafizyczną.

Już stwierdzenie poczynione przez „ja" liryczne w pierwszej sekwencji wiersza przynosi – w stosunku do wcześniej deklarowanych w tej poezji systemów wartości – swego rodzaju rewolucję aksjologiczną, objawioną w sformułowaniu o istnieniu czegoś, co jest większe od życia. Wypowiedź tego rodzaju zakłada więc, jako pozytywną możliwość, istnienie rzeczywistości przewyższającej wartość życia, uznawanego dotąd przez „ja" liryczne za dobro najwyższe. Nie tylko jednak to stwierdzenie, dopuszczające prawdopodobieństwo istnienia czegoś cenniejszego od samego życia w jego biologicznym wymiarze, wydaje się tu argumentem na rzecz zauważonej transformacji światopoglądowej. Wszak nie ulega wątpliwości, iż niejeden szlachetny ateista uzna wyższość honoru nad przetrwaniem, co samo w sobie nie wskazuje jeszcze w żaden sposób na jakości transcendentne.

Sygnalizuje je natomiast tajemnicze słówko „To", pisane z dużej litery i odsyłające do sfery nadprzyrodzonego. „To" – daje się w użytym kontekście kojarzyć z chińskim Tao, oznaczającym tajemniczą, ponadfizyczną zasadę wszechświata, przenikającą przestrzeń, materię ożywioną i nieożywioną, jednym słowem – wszystko, co jest. Tao jest niewyrażalne, w nomenklaturze zachodniej najbliżej odpowiadałoby mu pojęcie Boga, choć nie są to – najprawdopodobniej – synonimy, z uwagi choćby na odmienne tradycje filozoficzne kształtujące wyobrażenia o absolucie. Dlaczego jednak „To", nie zaś, po prostu, „Bóg"? Chodzi chyba właśnie o zalety płynące z owej niedookreśloności tej wschodniej kategorii. Posłużenie się nią pozwala na nadanie czytelnego sygnału o wprowadzeniu znaczeń religijnych, czy – ostrożniej – metafizycznych, bez jednak jakichkolwiek przyporządkowań konfesyjnych. W tym sensie „To" jest bardziej otwarte semantycznie i zarazem mniej zobowiązujące, zwalnia więc bohatera od konieczności bardziej wyrazistych deklaracji światopoglądowych i umożliwia zachowanie dyskrecji. Świadczy też o pewnej powściągliwości, jest zaledwie ostrożnym uchyleniem drzwi dla nadprzyrodzonego, uchylającym wcześniejszą negację. Być może nie bez znaczenia – z punktu widzenia czysto literackiego – jest też jakieś nawiązanie do Miłoszowego tomu, opatrzonego enigmatycznym tytułem *To*. Nie tyle jednak widziałabym tu cele polemiczne, ile raczej wykorzystanie pojęcia, które w znaczeniach potrzebnych dla celów wiersza Różewicza, zostało już wcześniej przyswojone polskiej literaturze i zdobyło pewną nośność za sprawą Miłoszowego zbioru.

W pierwszym członie analizowanego wiersza Różewicza dwukrotnie pojawia się słowo „życie". Za pierwszym razem umieszczone zostaje ono w cudzysłowie, co zdaje się prowadzać pewną semantyczną różnicę między obydwoma użyciami. „Życie" – przesłaniające to, co jest „większe od życia" jest, jak można przypuszczać, potoczną, zabieganą egzystencją, zaabsorbowaną tysiącem spraw subiektywnie rozpoznawanych jako ważne. Cudzysłów może sugerować przekonanie lirycznego „ja", iż jest to swego rodzaju karykatura życia w głębokim rozumieniu osobowym i duchowym. Nawet jednak to prawdziwe życie nie jest w świetle utworu *Dlaczego*

piszę? wartością bezwzględną, skoro, jak wynika ze słów lirycznego bohatera, istnieje poza nim jeszcze coś, co uznane zostaje przezeń za ważniejsze od samego życia.

Drugi, bardziej rozbudowany, fragment utworu operuje konwencją przypowieści. W pierwszej sekwencji owa przypowieść wykazuje analogię z opowiastką buddyjskiego mnicha, nauczającego o etapach wewnętrznego rozwoju. Najpierw więc – w postrzeganiu adepta praktyk duchowych – góra jest po prostu zwyczajną górą. Później, gdy wzniesie się on na nieco wyższy stopień wtajemniczenia, góra zaczyna objawiać mu rzeczywistości nadprzyrodzone, by po przejściu przez ucznia wszystkich stadiów wewnętrznej wędrówki, na powrót stać się zwykłym wzniesieniem. W tej części wiersza sformułowanie o „górze zasłaniającej to, co znajduje się poza górami" mogłoby odpowiadać temu passusowi z przypowieści buddyjskiej, w którym uczeń żyje jeszcze w świecie doznań ziemskich i nie wstąpił na ścieżkę duchowej inicjacji. Mimo jednak tego – uprawnionego skądinąd – skojarzenia z mądrością buddyjskiego mistrza, do którego dodatkowo uprawnia wprowadzona w wierszu kategoria *To*, w dalszej części utwór uruchamia zgoła odmienne konteksty.

Oto bowiem pojawiają się w wierszu aluzje biblijne, przywołujące ewangeliczne przypowieści Jezusa, w których mówi On o wierze: „Gdybyś miał wiarę jak ziarnko gorczycy, powiedziałbyś tej górze, aby się przesunęła, a stałoby ci się"[4]. Sens Chrystusowego porównania wyraża się w przypomnieniu o potrzebie wiary oraz płynącej z wiary mocy, uzdalniającej do czynów bez niej niemożliwych i do poznania rzeczy niewidzialnych, dostępnych dla człowieka wyłącznie przez wiarę.

W konfrontacji z tymi dwiema przypowieściami, bohater liryczny stwierdza swój brak wiary i brak stosownych dyspozycji duchowych, które to miałyby mu umożliwić dotarcie do tego, co „poza":

> Ale ja nie mam potrzebnych
> środków technicznych
> ani siły
> ani wiary
> która przenosi góry
>
> I dalej:
>
> Więc nie zobaczysz tego
> nigdy

Następuje zatem jak gdyby powrót do sceptycznego punktu wyjścia. Teraz jednak nie tyle podważa się istnienie Boga, który – jako tajemnicze „To" – został przywrócony budowanej w tekście wizji rzeczywistości, ile swoje kompetencje w dotarciu do Niego. Bohater dostrzega więc słabość ludzkiego *cogito*, niezdolnego do przekroczenia granicy widzialności i – w pewnym sensie – kapituluje, poprzestając na stwierdzeniu swojej niezdolności do wiary, czy też faktu jej niewystarczającego natężeniu. (Brak wiary, która góra przenosi może być rozumiany różnie, bądź jako

[4] Por.: Mk 11, 23.

jej całkowity brak, jeśli uwzględnić ewangeliczną glosę o ziarnie gorczycy, bądź też tylko jako zbytnią słabość w wierze).

„Trzeba więc przesunąć góry" – mówi poeta przez usta lirycznego „ja". Przesunąć góry, by dostrzec poza nimi „To". Bez wiary jednak żadnej góry przesunąć się da.

> Wiem o tym
> i dlatego
> piszę

Pisanie miałoby zatem być aktem w pewnym sensie zastępczym, zamiast wiary. Podejmowanym w nadziei, że odsłoni „To" – co jest większe od życia.

24.

CZAS PRZESZŁY – NA CHWILĘ NIEUTRACONY. O POEZJI JULII HARTWIG

Jedną z najbardziej zadziwiających cech wierszy Julii Hartwig jest ich specyficzna dwuwarstwowość. Struktura owej dwuwarstwowości zasadza się, jeśliby próbować rzecz uogólnić, na umiejętności ewokowania podwójnych, a niekiedy nawet bardziej zwielokrotnionych, znaczeń wyrastających zazwyczaj z pojedynczego obrazu, tak zbudowanego, iż „opalizuje" wielością sensów. W ten sposób łączą się w tej poezji, szczególnie w późniejszym okresie, dwie ścieżki wskazane niegdyś przez Jerzego Kwiatkowskiego[1] jako konstytutywne i współbieżne drogi jej rozwoju. Wykreślone przez krytyka linie to: linia klasycyzująca oraz, wywodząca się genetycznie z surrealizmu, linia oniryczna, czepiąca zresztą – dodam od siebie – niekoniecznie i nie zawsze ze snu, często, częściej – z pamięci, ze wspomnień, z czasu przeszłego, wdzierającego się w jasny plan tego, co teraźniejsze[2].

Klasycyzujące tendencje dają się w wierszach Julii Hartwig rozpoznać poprzez zainteresowania obszarem kultury śródziemnomorskiej i czerpaniem zeń bogatych inspiracji, a także poprzez panujące w tym nurcie jej poezji harmonię, jasność, umiar, skłonność do budowania wizji pogodnych, podporządkowanych pasji dnia, zracjonalizowanych i wyważonych. Nurt drugi, wzbierający od lat siedemdziesiątych i wciąż, jak się wydaje, rosnący w siłę, rodzi się w przeciwieństwie do pierwszego – z penetracji tego, co niejasne, tajemnicze, nie dające się do końca zracjonalizować, niosące niepokój i poczucie zagrożenia.

To, co w rozpoznaniach wnikliwego krytyka ujawniło się jako osobne, wręcz przeciwstawne sobie i jakoś z sobą kontrastujące ścieżki, w latach ostatnich przyjmuje niezwykle interesującą postać – zespolenia w jednym tekście jakości o całkowicie odmiennym nacechowaniu. Jeśliby posłużyć się nieudolnym, ale jakoś chyba odzwierciedlającym wspomniany mechanizm porównaniem, trzeba by przywołać obraz dwustronnego materiału, który po jednej stronie ukazuje się jako jasny, pod

---

[1] Por.: J. Kwiatkowski, *Dwie poezje Julii Hartwig*, [w:] Tenże, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, Wyd. Literackie, Kraków 1995, s. 369-373.

[2] W ostatnich latach wyodrębnia się jeszcze jedna linia poetyki Julii Hartwig, reprezentowana najpelniej przez tom *Błyski*. Tytuł wskazuje tu zarazem na probę stworzenia nowego gatunku, krótkich tekstów „rozblyskujących" zaskakującym sensem, tekstów będących niekiedy tylko drobnym fragmentem, jednym wersem rodzącej się myśli, skojarzenia, metafory. Często zresztą nie są to nawet własne teksty poetki, ale zacytowany urywek, zasłyszana rozmowa, prasowa notka. Mimo niewątpliwej inności – w sferze poetyckiej formy – w stosunku do dotychczasowych dokonań poetki, *Błyski* nie uchylają uwag dotyczących konstytutywnego dla poezji Julii Hartwig światoodczucia.

spodem zaś, na odwrocie, skrywa wersję ciemną. Taki sposób kreacji świata niesie z sobą niebagatelne konsekwencje – zarówno w sferze poetyckiego światopoglądu i światoodczucia, jak i w zakresie konstrukcji wiersza; oba te aspekty i wymiary pozostają zresztą z sobą w najściślejszym związku.

Dobry przykład tego rodzaju podwójności, niejako awersu i rewersu, przynosi wiersz *Taras nad morzem*[3], oparty na impresjonistycznym, niezwykle malarskim ujęciu przedstawianej sceny. Na prawach interesującej dygresji, warto zauważyć, iż scena ta – od strony wyglądu świata przedstawionego, użytych do tego celu rekwizytów oraz samej ramy sytuacyjnej – wykazuje zadziwiające podobieństwo do tych, które budują liryczną akcję wiersza Adama Zagajewskiego *Mistyka dla początkujących*[4]. Jest to tym bardziej ciekawe, że – ostatecznie – podobna zdarzeniowość i podobna sceneria służą u każdego z poetów zupełnie innym celom, tworząc podstawę dla całkowicie różnych koncepcji świata i człowieka.

Wróćmy jednak na taras Julii Hartwig. Uchwycony przez obserwatora obraz (na temat pozycji podmiotu mówiącego trzeba będzie jeszcze za chwilę powiedzieć coś nieco dokładniej) przywołuje pogodną, jasną sytuację rozgrywającą się pośród rekwizytów wakacyjnego, beztroskiego wypoczynku. Tak przynajmniej sugeruje pierwsze odczytanie wiersza, jego powierzchnia. „Łagodny szum morza towarzyszy rozmowom i śmiechom na tarasie / gdzie siedzą w trzcinowych fotelach pod oknem hotelowej restauracji”[5]. Zacytowany początek utworu operuje wydłużoną, epicką frazą, wzmagającą wrażenie monotonnej melodyjności, naśladującej rytm uderzających o brzeg spokojnych fal morza. Wszystko to jest niesłychanie sensualistyczne. Czytelnik wręcz widzi przed oczyma ekskluzywne towarzystwo, wygodne plażowe fotele, kelnerów roznoszących napoje. Słyszy szum morza, gwar rozmów, śmiech rozbrykanych dzieci.

Wspomniana przeze mnie impresjonistyczność, cecha, jak sądzę, niezmiernie ważna dla omawianego utworu, polegałaby w tym wypadku nie tyle na kreowaniu ciepłego, pogodnego nastroju, czy zastosowaniu walorów łagodnych, ile na fenomenalnym oddaniu momentalności, utrwaleniu i uwiecznieniu chwili. Jest to sprawa nie tylko zastosowanej techniki poetyckiej, ale kwestia o zasadniczym znaczeniu dla poetyckiego światopoglądu obowiązującego w wierszach Julii Hartwig. Dzięki takiemu chwytowi wyeksponowany zostaje paradoks: chwila z natury rzeczy podległa przemijaniu, zostaje unieruchomiona, zatrzymana w czasie, jak stop klatka w fabularnym filmie.

Do tego momentu cały czas posuwamy się tropem znaczeń jasnych, przynależnych do nurtu wywodzącego się z ducha klasycyzmu.

Sens utworu zdaje się jednak nie wyczerpywać w tej odmalowanej z realistycznym zacięciem i troską o szczegół wakacyjnej chwili. Jeśli do takiej bezpośredniej warstwy lirycznej fabuły ograniczałyby się znaczenia tego tekstu, to, przyznajmy,

---

[3] Z tomu *Obcowanie* z roku 1987, cytaty za: J. Hartwig, *Nim opatrzy się zieleń. Wybór wierszy*, Wyd. „Znak”, Kraków 1995, s. 145.

[4] Por.: A. Zagajewski, *Mistyka dla początkujących*, [w:] Tenże, *Pragnienie*, *op. cit.*, s. 10.

[5] J. Hartwig, *Taras nad morzem*, [w:] Tejże, *Nim opatrzy się zieleń…*, *op. cit.*, s. 145-146.