

ZOFIA ZARĘBIANKA  
Kraków

## O POEZJI RELIGIJNEJ I SPOSOBACH JEJ BADANIA

### I

Przedstawione rozważania są zmodyfikowanym fragmentem pracy doktorskiej poświęconej zagadnieniu metod rozpoznawania religijnego wymiaru tekstu poetyckiego. Tak określony temat niesie z sobą wiele trudności metodologicznych, w tym terminologicznych, domagających się rozwiązania. Celem obecnego szkicu jest próba opisanie prawidłowości rządzących funkcjonowaniem kategorii sacrum w utworze poetyckim. Zaobserwowanie tych prawidłowości umożliwi, być może, stworzenie propozycji modelu postępowania badawczego w odniesieniu do utworów o charakterze religijnym bądź sakralnym.

W artykule, ze względu na szczupłość miejsca, konieczna okazała się rezygnacja z "materiału dowodowego" w postaci przykładowych interpretacji tekstów oraz graficznej prezentacji ciągów skojarzeniowych<sup>1</sup>, których mechanizm tworzenia został jedynie teoretycznie opisany. Stanowi to niewątpliwie pewien brak wyводу, z którego autorka zdaje sobie sprawę, wydawało się to wszakże jedynym wyjściem. Przyjęte rozwiązanie uzasadnia się również faktem, iż wszystkie "semantyczne pomysły interpretacyjne" mają charakter wstępnej hipotezy i wymagają zweryfikowania na materiale szerszym niż w rozprawie. Teoretyczne ustalenia mojego tekstu należy więc traktować jako propozycję do dyskusji. Dla porządku odnotować trzeba, że materiał egzemplifikacyjny stanowiła w pracy twórczość Anny Kamieńskiej, Zbigniewa Jankowskiego i Jana Twardowskiego. Twórczością ich posłużono się także przy omawianiu specyfiki języka poetyckiego tekstu o wymiarze religijnym.

---

<sup>1</sup> Por. Z. Z a r ę b i a n k a. *Poezja wymiaru sanctum. Kamieńska, Jankowski, Twardowski*. Lublin 1992.

Z metodologicznego punktu widzenia wydaje się rzeczą słuszną wprowadzenie rozróżnienia pomiędzy pojęciami *poezja religijna* i *poezja wymiaru sacrum*. *Poezja religijna* pozwala się wtedy zdefiniować jako "poezja odnosząca się bezpośrednio do *sanctum*"<sup>2</sup>. Byłaby to więc poezja wyrastająca z przeżycia rzeczywistości prawd objawionych w danej religii, poezja, dla której inspirację stanowi wiara rozumiana jako akt najgłębiej osobowy, wolny i wywierający wpływ integrujący na życie i osobowość bohatera lirycznego. Za wyróżnik tej poezji uznać by należało przede wszystkim postawę "ja" lirycznego, dającego się zidentyfikować jako "homo religiosus", sposób przeżywania przezeń świata, a także temat. Zdaję sobie sprawę z ryzykowności tego ostatniego kryterium, które w dobie strukturalizmu i metod statystycznych może razić pewnym anachronizmem. Wydaje się jednak, że tylko zawężenie zakresu pojęcia *poezja religijna* może wprowadzić postulowany przez badaczy ład terminologiczny i przyczynić się do stworzenia warunków precyzyjnego opisu tego zjawiska.

W aspekcie kryterium tematycznego *poezja religijna* wyodrębniałaby się od innych typów twórczości poetyckiej na tej samej zasadzie, która pozwala mówić o liryce patriotycznej, miłosnej, rewolucyjnej czy filozoficznej. Kryterium tematyczne zostało przyjęte w tym podziale jako najbardziej oczywiste i sądzę, że należy się nim pokornie posłużyć również w przypadku interesującej nas liryki religijnej. Jeśli z tego kryterium zrezygnujemy, pozbawimy się narzędzia umożliwiającego rozróżnienie poezji metafizycznego doświadczenia czy poezji wymiaru sacrum od poezji religijnej.

Można przyjąć, że cztery wyróżnione przeze mnie typy twórczości: *poezja filozoficzna*, *poezja metafizycznego doświadczenia*, *poezja wymiaru sacrum* i *poezja religijna* są z sobą wzajemnie związane. Pojęciem najszerszym, najpojemniejszym i najbardziej nieokreślonym jest *poezja filozoficzna*, w której jakoś mieszczą się wszystkie pozostałe typy liryki. Pojęciem węższym i odnoszącym się wyłącznie do ludzkich granicznych doświadczeń egzystencjalnych jest termin *poezja metafizycznego doświadczenia*. *Poezja wymiaru sacrum* to ta poezja, która służąc wartościom innym niż estetyczne, przekracza samą siebie i staje się świadectwem transcendencji<sup>3</sup>. *Poezja religijna* natomiast to poezja odnosząca się wprost do

---

<sup>2</sup> Wprowadzając to rozróżnienie, idę tropem rozważań A. Pospieszalskiego (*Sacrum i sanctum*. "Aneks" 1983 nr 29-30 s. 97-109), rozgraniczającego znaczeniowo terminy *sacrum* i *sanctum*. *Sanctum* – według niego – odnosi się wyłącznie do Boga, który sam jeden jest święty i stanowi źródło wszelkiej świętości. *Sacrum* natomiast to "przebłyśki świętości Boga w świecie", jego objawienie wobec tego, co Bogiem nie jest". *Sacrum* to znak, który sam nie będąc święty, odnosi się do rzeczywistości *sanctum*, znajduje się poza nią. We współczesnej polszczyźnie znaczenia obu terminów nakładają się na siebie, dla celów badawczych warto jednak zachować świadomość ich zróżnicowania semantycznego.

<sup>3</sup> Por. M. Gołaszewska. *Sacrum i profanum sztuki*. W: *Ethos sztuki. Materiały z ogólnopolskiej sesji estetycznej*. Warszawa 1985 s. 13 nn. Zacytujmy w tym miejscu dwa, szczególnie znamienne, fragmenty wywodu Gołaszewskiej: "[...] ethos sztuki tkwi w jej posłannictwie, by przybliżyć, wprowadzać w świat

sanctum, utożsamianego w europejskim kręgu kulturowym z Bogiem chrześcijańskim. Zwracam jednak uwagę na fakt, że tego rodzaju terminologia pozwala badać poezję religijną różnych tradycji wyznaniowych. Z powyższego wynika, że *poezja religijna* zawsze jest równocześnie *poezją wymiaru sacrum*. W drugą stronę relacja ta nie ma mocy powszechnie obowiązującej. Znaczący to, iż może zaistnieć sytuacja, w której tekst wymiaru sacrum nie będzie równocześnie tekstem religijnym. Zdarzać się tak będzie stosunkowo często, skoro religię rozumiemy jako relację człowieka z bóstwem. Jednocześnie wszystkie te teksty, w których sacrum pozostaje w sposób wyraźny w płaszczyźnie sanctum, zaliczałyby się do *poezji religijnej*.

Podobnie z relacją *poezji religijnej* wobec *poezji filozoficznej*. W jakimś stopniu każda *poezja religijna* oraz każda *poezja wymiaru sacrum* jest zarazem *poezją filozoficzną*, nie każda jednak *poezja filozoficzna* ma charakter religijny czy sakralny. *Poezja metafizycznego doświadczenia*, wyodrębniona przeze mnie w osobny typ, ze względu na wielość i ważność tego rodzaju tekstów jest de facto wariantem *poezji wymiaru sacrum*.

Dzięki rozgraniczeniu pomiędzy sacrum a sanctum możliwe staje się rozwiązanie zagadnienia sakralności sztuki w ogóle, a w naszym przypadku zagadnienia sakralnego charakteru tekstu poetyckiego. Idąc za rozważaniami Marii Gołaszewskiej i rozwijając twierdzenia Zofii Zdybickiej<sup>4</sup> o zasadach pokrewieństwa między doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem religijnym, należy uznać, że każde słowo poetyckie ze swej istoty może kierować ku transcendencji na mocy uczestnictwa w pięknie. Mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem nazwanym przeze mnie *sakralnością ontyczną* tekstu literackiego. Taka koncepcja *poezji wymiaru sacrum* jest jednak zbyt szeroka dla naszych potrzeb. Tego rodzaju

---

człowieka uznanie dla pozaracjonalnych czynników wartości moralnych – z drugiej strony można dokonać podziału sztuki na taką, która realizuje ethos (sacrum), i taką, która ethosu nie realizuje (profanum)" (s. 30-31); "To, co pozwala mówić o wewnętrznym, strukturalnym ethosie sztuki, to jej zdolność do transcendencji [...]" (s. 33). Por. też: J. F i s h e r. *Doświadczenie estetyczne a doświadczenie religijne*. Tamże s. 131 nn. Pojęcie *sacrum* jest trudne do zdefiniowania i wielofunkcyjne. Początkowo termin ten zarezerwowany był na oznaczenie przedmiotu religijnego i całej sfery kultu, później oznaczać zaczął również odczucie boskości w świecie widzialnym. *Sacrum* w swej istocie należy do sfery *numinosum*, tzn. do sfery czegoś zupełnie innego, do sfery transcendencji, odczuwanej przez podmiot aktu religijnego jako absolutna i boska. Z jednej strony w klasycznych ujęciach religioznawczych pojęcie *sacrum* odnosi się bezpośrednio do Absolutu, do Boskiego Ty, jest jego cechą konstytutywną, z drugiej zaś, wtórnie, dotyczy całej rzeczywistości stworzonej, traktowanej jako sposoby przejawiania się, hierofanie, tego Absolutu. W pracy przyjęto uściślające rozróżnienia terminologiczne: *sanctum* i *sacrum*. *Sanctum* jest transcendentne i odnosi się wyłącznie bezpośrednio do istoty bóstwa; w tym sensie *sanctum* oznacza istotę Absolutu. *Sacrum* to objawienie Boga wobec tego, co Bogiem nie jest (za: P o s p i e s z a l s k i, jw.). Przez *transcendencję* rozumiem – w przeciwstawieniu do *immanencji* – status tego, co znajduje się poza danymi bytami i ma całkowicie różną od nich naturę, np. *transcendencja Boga* w stosunku do świata i do świadomości.

<sup>4</sup> Por. G o ł a s z e w s k a, jw.; Z. J. Z d y b i c k a. *Człowiek i religia*. Lublin 1977 s. 196-202.

*sakralność ontyczna* przysługuje poza tym wszystkiemu, co istnieje. Pamiętając o *sakralności ontycznej* każdego tekstu poetyckiego, uznamy za *poezję wymiaru sacrum* z jednej strony wszystkie te teksty, w których wyrażona została świadomość odniesienia słowa do wartości wyższych niż estetyczne, z drugiej zaś wszystkie te teksty, które dając wyraz przekonaniu o świętości istnienia i poczuciu tajemnicy bytu, nie odnoszą się wprost do żadnych nadrzędnych kategorii, które można by nazwać sanctum, Absolutem czy Bogiem. W obu wypadkach abstrahujemy więc od płaszczyzny sakralności ontycznej, pozostając na tej płaszczyźnie, na której sakralność tekstu daje się odczytać z jego struktury znaczeniowej i – często – formalnej.

Wyrażamy przy tym przekonanie, że dla określenia sakralnego charakteru tekstu niewystarczające jest badanie jego strony formalnej, ukształtowania stylistycznego czy kompozycji. Zachodzi konieczność rekonstrukcji budowy świata przedstawionego utworu i odtworzenia wpisanych wń znaczeń. Tekst musi tu być zresztą traktowany jako nierozzerwalna ideowo-formalna całość, co oznacza, że dla odczytania struktury jego znaczeń podstawowe znaczenie może mieć wnikliwa analiza formalna. Odtwarzanie struktury świata przedstawionego wydaje się tu zabiegiem zasadniczym, prowadzącym do ustalenia semantycznej funkcji poszczególnych elementów tego świata w całości tekstu oraz do ukazania – często ukrytego – sensu utworu.

Zaproponowana metoda identyfikacji sacrum odnosi się do grupy tekstów. Pojedynczy utwór nie stanowi tu samodzielnej całości znaczeniowej. Całą twórczość ewentualnie zespół interesujących badacza utworów odczytuje się więc jako jeden tekst. Ważne zatem staje się wykrywanie semantycznych związków między wyższymi układami znaczeniowymi, z uwzględnieniem symboliczności świata przedstawionego, w celu określenia nadrzędnego znaczenia grupy utworów. Postępowanie takie zbliża do hermeneutyki<sup>5</sup> nie tylko postulat odczytywania różnych sensów dzieła (dosłowny, analogiczny, moralny i anagogeniczny) i odnajdywanie na tej podstawie całościowego (tu: religijnego bądź sakralnego) znaczenia tekstu, ale także fakt budowania struktury znaczeniowej obowiązującej w całej twórczości poprzez analizę pojedynczych utworów (hermeneutyczne koło).

Punktem wyjścia zabiegów mających na celu identyfikację zespołu tekstów jako utworów o charakterze religijnym (bądź sakralnym) jest analiza świata przedstawionego każdego z wierszy oraz postawy podmiotu mówiącego wobec niego. Niejednokrotnie owym "światem przedstawionym" będzie świat przeżyć bohatera lirycznego. Prowadzi to do wyodrębnienia łańcucha pojęć i wyobrażeń,

---

<sup>5</sup> Por. H. M a r k i e w i c z. *Interpretacja semantyczna dzieł literackich*. W: t e n ż e. *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984 s. 167-188; S. S a w i c k i. *Uwagi o analizie utworu literackiego*. W: t e n ż e. *Poetyka, interpretacja, sacrum*. Warszawa 1981 s. 123-154.

często o nacechowaniu symbolicznym, pozostających we wzajemnych związkach, podporządkowanych kategorii centralnej i rządzących strukturą poetyckiego świata. Kategoria centralna pojawia się na różnych planach znaczeniowych i odpowiadać jej mogą w związku z tym różnorodne konkretyzacje pojęciowe bądź obrazowe, zawsze jednak dopełniające jej rozumienie.

Na gruncie religioznawstwa o zjawisku podobnego rodzaju pisał Rudolf Otto. Adaptując jego rozważania do potrzeb badań literackich można przypuszczać, że uzależnienie sfery metaforyki od kategorii uznanej za kluczową (główną) dokonuje się na mocy prawa asocjacji pojęć i uczuć. Przytoczmy fragment z książki R. Otta:

Istnieje znane, podstawowe prawo psychologiczne głoszące, że wyobrażenia w ogóle się przyciągają i że jedno wywołuje drugie i sprawia, że wchodzi ono razem z nim w sferę świadomości, o ile jest ono do niego podobne [...] Również jakieś uczucie może rozbudzić inne sobie podobne uczucie [...] Otóż, podobnie jak tam, dochodzi do zamiany wyobrażeń zgodnie z prawem przyciągania przez podobieństwo, tak, że mam wyobrażenie X, gdy występuje wyobrażenie Y, tak też może dojść do zamiany uczuć<sup>6</sup>.

W tym więc wypadku, jeśli odwołać się do hermeneutyki, dokonuje się wyjaśnianie obrazu X przez obraz Y na zasadzie swego rodzaju pokrewieństwa skojarzeń. Może w ten sposób powstawać coraz większy łańcuch pojęć czy obrazów symbolicznych, pozostających w ścisłym związku z kategorią centralną. Sensy każdego z poszczególnych wyobrażeń składają się na znaczeniową pełnię głównej kategorii. Można by więc tu mówić o szeregu wyobrażeń bądź pojęć synonimicznych czy lepiej, analogicznych; analogicznych w tym sensie, że ukazujących jej różnorodne aspekty<sup>7</sup>.

Przedstawienie kategorii dla danych tekstów centralnej za pomocą szeregu uzupełniających jej znaczenie pojęć-obrazów może być spowodowane faktem, iż owa główna kategoria jawi się bohaterowi jako przedmiot przeżycia przekraczający jego doświadczenie praktyczne, jest dla niego "czymś całkiem innym" (określenie Van der Leeuwa) i w związku z tym trudnym do uchwycenia; jest równocześnie przedmiotem nie dającym się objąć intelektem i nie pozwalającym się poznać do końca w swej istocie. Ponieważ ta sama centralna kategoria funkcjonuje zwykle w kilku różnych porządkach, w których objawia się bohaterowi (np. porządek estetyczny, etyczny, filozoficzny, religijny, społeczny), zachodzi potrzeba wykrywania pojęciowych bądź obrazowych jej odpowiedników na tych różnych poziomach przeżywania. Wspomina o tym Otto, mówiąc o bezpośrednich środkach wyrażania *numinosum* za pomocą ciemności, milczenia oraz

<sup>6</sup> *Świętość*. Warszawa 1968 s. 78.

<sup>7</sup> Por. P. Ricoeur. *Egzystencja i hermeneutyka*. Warszawa 1985 s. 61-68.

przestrzennej pustki i zauważając odpowiedniość milczenia wobec ciemności w płaszczyźnie dźwięków. W swej fundamentalnej pracy religioznawczej Otto nie rozwija tej ważnej uwagi. Pomija też istnienie różnych poziomów funkcjonowania danego wyobrażenia w świadomości podmiotu doznającego i próbującego to doznanie przełożyć na język pojęć. Spostrzeżenie Otta z dziedziny religioznawstwa jest dla mnie o tyle ważne, że stanowi argument uwiarygodniający słuszność mojej tezy o sposobie funkcjonowania kategorii centralnej, a równocześnie pośrednio potwierdza potrzebę jej wyodrębnienia. Również Paul Ricoeur twierdzeniem o permutacji wartości w obrębie tego samego tematu i uwagami o drogach wyjaśniania symboli poświadcza prawidłowość zastosowanego postępowania badawczego.

Pamiętać przy tym trzeba, że każdorazowo dla wyodrębnienia głównej kategorii stanowiącej klucz interpretacyjny wychodzimy od pojedynczego tekstu i dopiero w wyniku analizy pewnej liczby utworów przeprowadzamy zabieg uogólniania i abstrahowania. Różne plany objawiania się kategorii centralnej możliwe są do wykrycia tylko na podstawie lektury grupy tekstów, nigdy pojedynczego wiersza. Różne płaszczyzny funkcjonowania kategorii centralnej i powiązanych z nią wyobrażeń oraz pojęć wyjaśniają przyczynę obserwowanej wielokrotnie odpowiedniości kategorii estetycznych i egzystencjalnych. Często ta sama kategoria pojawiając się na różnych poziomach świadomości podmiotu lirycznego zyskuje różne nacechowanie. (Na przykład ciemność w planie etycznym może oznaczać grzeszność, a w planie mistycznym niewyraźność). Może się jednak zdarzyć i tak, że dla tych z pozoru bardzo różnych znaczeń daje się odnaleźć kategorię wyższą, stanowiącą podstawę pokrewieństwa. Dla wymienionej ciemności w obydwu nacechowaniach zasadą podobieństwa okaże się pustka. Zilustrujmy to rozumowanie za pomocą dwu łańcuchów skojarzeniowych:

I. plan mistyczny

Ciemność – milczenie – niewyraźność – Pustka

II. plan etyczny

Ciemność – grzeszność – nicość – Pustka

Zauważyć należy, że w obu wypadkach "pustka" uzyskuje różną waloryzację. Raz jest znakiem trudno poddającego się werbalizacji przeżycia mistycznego, którego istotę stanowi zjednoczenie w miłości. W drugim przypadku zaś sygnalizuje sytuację odwrotną – pustkę poczucia potępienia, a więc zaprzeczenia czy odrzucenia miłości. Przypuszczalnie m.in. możliwość różnej waloryzacji tych samych wyobrażeń czy pojęć jest jednym z czynników uzyskiwania oryginalności wyrazu poezji religijnej i jej bogactwa mimo ograniczonej liczby i powtarzalności kategorii w ciągu skojarzeniowym.

Obraz, pojęcie czy symbol odkryte w wyniku odczytywania tekstu jako główne tworzyć mogą wraz z zależnymi odeń wyobrażeniami różnorodne konfiguracje

modyfikujące sens, a czasem tylko odcień znaczeniowy całego układu. Możliwe więc okazuje się tworzenie łańcuchów pojęciowo-obrazowych o częściowo wymienionych członach. Zwraca uwagę fakt, że u różnych poetów elementy budujące owe ciągi skojarzeniowe są zadziwiająco podobne, czasem wręcz takie same. Zmianie ulega jedynie kolejność ich pojawiania się w ciągu oraz konteksty, w których funkcjonują.

W możliwości budowania względnie stałych ciągów pojęciowo-obrazowych widzę jedną z najważniejszych cech pozwalających na identyfikację religijnego wymiaru grupy tekstów. Człony tych ciągów funkcjonują w różnych porządkach znaczeniowych (podobnie jak kategoria centralna) i mają charakter częściowo synonimiczny, częściowo uzupełniający. U każdego z trzech poetów, będących przedmiotem badawczego zainteresowania, za kategorię główną, wiążącą uznano wieczność. Jest ona synonimem tajemnicy, czegoś "całkiem innego", niepoznawalnego. Jest synonimem *sanctum* oznaczanym za pomocą różnych określeń.

Kategoriami powtarzającymi się we wszystkich trzech twórczościach są: przezroczyistość, ciemność, milczenie, miłość, ziemia (konkret, świat), tajemnica, samotność, cierpienie, śmierć, jedność (spotkanie, pełnia), zwyczajność, dzieciństwo (dom), teraźniejszość. Obecne we wszystkich wypadkach, choć nie we wszystkich nazwane, są kategorie: przestrzeni, światła, prawdy, obecności, nieskończoności, wolności. Rodzi to przypuszczenie istnienia względnie stałych wzorców językowych, tkwiących najprawdopodobniej w strukturach archetypicznych oraz, w odniesieniu do kultury śródziemnomorskiej, w wyobrażeniach biblijnych i formach wypowiedzi mistyków. Wzorce te wzbogacane są każdorazowo o elementy nowe, mieszczące się jednak w polach znaczeniowych elementów już istniejących i wchodzące z nimi w różnorodne relacje, stanowiące o odmienności wyrazu każdej z rozpatrywanych twórczości. Stwierdzamy tu jednak wyraźną dążność do swego rodzaju typizacji wyobrażeń, tendencję do alegoryzacji.

O zjawisku podobnym w odniesieniu do sposobu artykulacji doświadczenia religijnego mówi William James<sup>8</sup>. Stwierdza on, że ludzie relacjonując swoje przeżycia religijne odwołują się do znanych sobie wypowiedzi dotyczących tego tematu i dostarczających im wzorców werbalizacji przeżywanego stanu duchowego. Zauważa przy tym, że stosując tego rodzaju zabieg nieświadomie dokonuje się selekcji materiału poddanego artykulacji, eliminuje się to wszystko, co w jakiś sposób "nie pasuje" do wzorca czy nie daje się przyjąć jako doświadczenie analogiczne. W ten sposób nawet dla określenia różnych jakościowo stanów religijnych może być stosowany podobny typ metaforyzacji, obrazowania itp. Ten stan rzeczy przypisuje James z jednej strony nieokreśloności przeżycia religijnego, a więc trudnościom ze słownym ujęciem jego istoty, z drugiej zaś mechanizmom

---

<sup>8</sup> *Doświadczenia religijne*. Warszawa 1958.

tłumienia wszystkich tych odczuć, które nie mieszczą się w schemacie, mogą więc być poczytane za nienormalne. Sądzę, że na terenie poezji możemy mieć do czynienia ze zjawiskiem podobnym, odrzucić jednak należy argumentację przypisującą genezę tego zjawiska lękowi przed wyłamaniem się z powszechnych sposobów odczuwania, a raczej powszechnych sposobów werbalizacji doświadczeń religijnych.

Wysuwamy więc tezę, że poezja religijna buduje swe znaczenia na kanwie pewnej, względnie stałej i dającej się każdorazowo odtworzyć, strukturze wyobrażeń i pojęć zakorzenionych w kulturze bądź w zbiorowej podświadomości. Zwracamy tym samym uwagę na typowość zjawiska, przez co – i zdajemy sobie z tego sprawę – może ulec zagubieniu to, co stanowi istotę faktu poetyckiego, jego niepowtarzalność. Czy można wobec tego mówić o swego rodzaju ikonowym charakterze pojęć i wyobrażeń budujących strukturę znaczeniową tekstu religijnego? W ikonie każdy element ma znaczenie stałe, niezmienne. W przypadku rozpatrywanych przez nas tekstów religijnych trudno mówić o pełnej alegoryzacji znaczeń. Odnotować trzeba jednak, iż wyobraźnia twórcza wykorzystuje tutaj siatkę pojęć używanych do opisu zjawisk i doświadczeń religijnych, przyjmując ich znaczenia bądź też je modyfikując – rozszerzając, przenosząc na inne płaszczyzny lub – w sporadycznych wypadkach – negując ich tradycyjne sensy. Zawsze jednak ustosunkowuje się do ich znaczeń podstawowych, funkcjonujących w kulturze. Tego rodzaju zabiegi chronią poezję religijną przed zastygnięciem w jednoznaczności, przed przemianą w ikonę właśnie. Źródło inwencji poetyckiej tkwi, jak można przypuszczać, w nieograniczonych możliwościach metaforyzacji występujących w danej poezji kategorii (wspólnych poezji religijnej w ogóle), w wielości kombinacji w obrębie ciągów pojęciowo-obrazowych, a co za tym idzie, w migotliwości znaczeniowej pól semantycznych, uzyskiwanej również przez każdorazowo inną sytuację liryczną.

W opisie kategorii centralnej zwrócić należy uwagę na fakt współwystępowania kategorii o charakterze etycznym i estetycznym w funkcjach ontologicznych i egzystencjalnych, przy czym częste są sytuacje, gdy jedna i ta sama kategoria funkcjonuje na obu wskazanych płaszczyznach (np. miłość, przezroczyść, ciemność, spotkanie). Kategorią funkcjonującą wyłącznie na płaszczyźnie ontologicznej jest np. "dom" (dom jako synonim wieczności), życie czy terażniejszość. Natomiast wyłącznie na płaszczyźnie egzystencjalnej – tzn. jako określenie postaw bohatera lirycznego prowadzących do zjednoczenia w wieczności – daje się umieścić kategorię podziwu, lęku, samotności, cierpienia itp.



Znamienny jest fakt, że wśród elementów budujących łańcuchy skojarzeniowe występują zawsze hierofanie kosmiczne<sup>9</sup> (np. ziemia, woda, noc, życie) lub ich peryfrastyczne odpowiedniki – np. wodzie (pojawiającej się zresztą wprost, zwłaszcza u Jankowskiego) odpowiadają pojęcia-obrazy przestrzeni, przejrzystości, wolności, prawdy, a w dalszej kolejności również ciszy, piękna i miłości. Kategoria nocy może być synonimicznie wyrażana przez ciemność, a metaforycznie przez milczenie. Powietrzu odpowiadać będzie podobnie jak wodzie przestrzeń, otwarcie, spotkanie, przejrzystość, blask, światło. Obecność w ciągach skojarzeniowych hierofanii kosmicznych bądź możliwość podporządkowania niektórych przynajmniej z tworzących łańcuch kategorii tym hierofaniom świadczy o archetypicznym charakterze wyobraźni religijnej. Wydaje się, że do wyobrażeń kosmicznych nie dadzą się sprowadzić kategorie funkcjonujące jedynie na planie etycznym, odnoszące się wyłącznie do postaw i wartości egzystencjalnych.

Ważne wydaje się również spostrzeżenie dotyczące zaniku bądź złagodzenia opozycyjności w obrębie kategorii budujących łańcuch pojęciowo-obrazowych skojarzeń. Związane to jest, jak można przypuszczać, z całościową koncepcją rzeczywistości, w której wszelkie ostre przeciwieństwa tracą swą moc, znajdując przewyżczenie w kategorii wobec nich nadrzędnej. Nie istnieje więc np. ostre przeciwstawienie życia śmierci, skoro śmierć pojmowana jest jako przejście do pełniejszego i prawdziwszego bytowania. Podobnie zanika opozycja między ziemią a wiecznością, gdy wieczności przypisuje się kształt ziemi, która w swym doczesnym wymiarze staje się zaczątkiem wieczności i jej zapowiedzią. Na tej samej zasadzie znika antynomiczność między światłem a ciemnością, skoro ciemność może oznaczać miłość, a miłość kojarzona jest z jasnością i ze światłem<sup>10</sup>. Można sądzić, że przy dychotomicznym pojmowaniu rzeczywistości przez bohatera lirycznego wszystkie antynomie zaznaczyłyby się wyraźnie i funkcjonowałyby podobnie jak w zakorzenionych wyobrażeniach archetypicznych, w których ostro przebiegają granice np. między tym, co na górze, a tym, co na dole, między dniem a nocą, ziemią a niebem. Całościowa wizja świata wnosi więc znaczące zmiany w funkcjonowaniu archetypu – i w tym upatrywać by można kolejne źródło możliwości innowacyjnych.

Sądzę jednak, że zaniku dychotomii nie można traktować jako koniecznego czynnika przy rozpoznawaniu tekstu religijnego; zależeć to będzie od wyboru tradycji, z której dane teksty dają się wywieść. I tak w przypadku tradycji tomistycznej dychotomia będzie przewyżczana, w przypadku zaś tradycji augustiańskiej zaznaczy się wyraźniej. A obie te tradycje pozostają żywe w

---

<sup>9</sup> Na kosmiczny charakter hierofanii sacrum zwraca uwagę m.in. Ricoeur (jw. s. 197), który pisze: "Sacrum wyraża się w symbolice elementów kosmicznych: nieba, ziemi, wody, ognia".

<sup>10</sup> Por. np. A. K a m i e ń s k a. *Fotografia matki*. W: *Wpół słowa*. Warszawa 1983 s. 38.

kulturze do dnia dzisiejszego. Oczywiście błędem byłoby przypuszczenie, że pojawienie się wizji całościowej jest wyrazem świadomego opowiedzenia się podmiotu sprawczego dzieła za określonymi koncepcjami teologiczno-filozoficznymi. Wspomnienie ich miało tylko ten cel, by wykazać, że o poezji religijnej można mówić również w przypadku dychotomicznego obrazu świata i człowieka. (Przykładem może tu być poezja Wojciecha Bąka czy Jerzego Lieberta). U trzech obszernie omawianych we wspomnianej pracy doktorskiej autorów można mówić o zaniku dychotomii na rzecz koncepcji całościowej. Istnieje jedna rzeczywistość w różnych formach i fazach rozwoju. Podejście takie nie pozwala na precyzyjną definicję *sacrum*. Może nim być każdy element świata przedstawionego i każda wartość ze względu na swoją funkcję wobec sanctum (w przypadku poezji religijnej), funkcję wskazywania na sanctum lub określania jego istoty. Występowanie określonych kategorii oraz ich synonimiczno-uzupełniający charakter w ciągu pojęciowo-obrazowym uznaliśmy za jeden z podstawowych czynników pozwalających na określenie religijnego wymiaru tekstu. Metoda ta daje się zastosować do grupy utworów traktowanych jako jeden tekst. W odniesieniu do pojedynczego utworu można oczywiście podjąć próbę wyodrębnienia kategorii uznanych przez nas za konstytutywne dla jakości religijnych, trudno jednak budować łańcuchy skojarzeniowe i na ich podstawie wnioskować o całościowej strukturze świata przedstawionego i nadrzędnym znaczeniu utworu. Pozostaje więc, jak sądzę, badanie postaw bohatera lirycznego, określenie przedmiotu jego przeżycia, analiza ukształtowania stylistycznego i funkcji semantycznych tego ukształtowania. Za charakterystyczną cechą postawy podmiotu podają różni badacze<sup>11</sup> widzenie świata w aspekcie wartości. Twierdzenie to należy uznać za generalnie słuszne, z zastrzeżeniem, że nie zawsze w obrębie jednego tekstu owa "wartość" daje się rozpoznać i nazwać. Wymienione przed chwilą kroki postępowania analitycznego zachowują swoją ważność również w odniesieniu do grupy tekstów, podobnie jak te, którymi zajmujemy się teraz.

Uważamy mianowicie, że konstytutywnym elementem poezji religijnej jest relacja spotkania, spotkania z wartością osobową lub wartością wskazującą na osobę. Jest to spotkanie zachodzące pomiędzy podmiotem tekstu a osobą (Bogiem *lub* człowiekiem) *lub* światem widzianym jako nośnik wartości. Może to również być spotkanie bohatera lirycznego z samym sobą. Ważny jest tutaj moment otwarcia na coś, co odbierane jest jako "Inne", jako nie-ja. Nawet jeśli bohater "spotyka się" sam z sobą, to odkrywa w sobie cechy włączające go w "powszechność", odkrywa w głębi swego jednostkowego życia Życie, które mu się udziela i które stanowi istotę, rdzeń jego istnienia. Spotkanie traktowane

---

<sup>11</sup> Por. M. Jasińska - Wojtkowska. *Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego*. "Roczniki Humanistyczne" 28:1980 z. 1 s. 53-64.

jest więc jako dar, dzięki któremu bohater liryczny odkrywa transcendencję i przekracza siebie ku transcendencji. Spotkanie jest tą podstawową relacją, bez której zaistnienia nie można mówić ani o religijnym, ani o sakralnym charakterze utworu. W spotkaniu "ja" staje się dzięki otwarciu na "Ty". Jeżeli można sformułować definicję poezji religijnej jako "poezji mówiącej o człowieku w przestrzeni Boga", to myśląc właśnie o przestrzeni spotkania. W tym ujęciu tak metaforycznie zdefiniowane określenie uzyskuje bardziej precyzyjne znaczenie i daje się rozpatrywać w kontekście filozofii dialogu.

Można uczynić zarzut, iż tym samym przenosi się przedmiot rozważań z gruntu literaturoznawstwa na tereny filozofii, psychologii czy teologii. Podobnie jak niektórzy badacze problemu<sup>12</sup> stoję na stanowisku, że nie sposób przy rozpatrywaniu religijnego charakteru tekstu literackiego ograniczyć się do kwestii literaturoznawczych. Specyfika zagadnienia wymaga rozszerzenia zakresu rozważań o problemy nie mieszczące się w polu zainteresowania nauki o literaturze. W przeciwnym razie grozi nam rozminięcie się z nadrzędnym sensem dzieła, nie zawsze dającym się wykryć w postępowaniu ściśle literaturoznawczym, bez odwołań do kontekstów kulturowych, w których dzieło powstało i od których jest zależne (nawet, jeśli je neguje). Myślę, że przed współczesną humanistyką staje konieczność wyjścia poza opłotki badań prowadzonych w obrębie jednej dyscypliny ku badaniom interdyscyplinarnym, pozwalającym na penetrację zjawisk pogranicznych, a do takich z pewnością zaliczyć należy poezję religijną. Nie chodzi tu bynajmniej o zaprzepaszczenie specyfiki utworu, którym jest każde dzieło literackie. Wprost przeciwnie, uważam, że tylko w drodze postępowania interdyscyplinarnego jest się w stanie tę specyfikę wydobyć. Nie chodzi o to, by za pomocą obcej terminologii narzucać dziełu sensy w nim nieobecne, ale by je móc uchwycić i opisać w terminach przystających do ich natury. Na poparcie naszych uwag zacytujmy fragment rozważań Stanisława Dąbrowskiego:

Jak nie sposób omawiać aspektów psychicznych skonstruowanego podmiotu literackiego bez użycia języka psychologii, jej problematyki, jej teorii, podobnie nie sposób omawiać literackiego tematu religijnego bez posłużenia się językiem religii i jej problematyki. Jak wyczerpujący opis przeżycia religijnego musi zawsze uwzględniać dwa aspekty tego zjawiska: psychologiczny i religijny, tak opis zjawiska poetycko-religijnego musi uwzględniać dwa aspekty tego zjawiska, a zatem musi być tyleż krytycznoliteracki, co religioznawczy; musi odwoływać się tyleż do pojęć teoretycznoliterackich, co do pojęć religijno-doktrynalnych i teologicznych [...] W rozważaniu na pograniczu literatury i religii, krytyki literackiej i teologii kategorie literatury i religii, kategorie (i treści)

---

<sup>12</sup> Por. np. S. i T. Cieślakowski. *Sacrum i maska, czyli o wypowiedzianiu niewypowiedzianego*. W: *Sacrum w literaturze*. Lublin 1983 s. 65 nn.; S. Dąbrowski. *Uwagi przygotowawcze do tematu: Funkcja podmiotowa motywiki religijnej w poezji Tadeusza Nowaka*. Tamże s. 126.

krytycznoliterackie i teologiczne muszą na siebie wzajem modyfikacyjnie oddziaływać, tracąc w ten sposób (przynajmniej do pewnego stopnia) swą autonomiczną osobowość<sup>13</sup>.

Dla uniknięcia nieporozumień dodajmy, że teologia posługiwała się zawsze i posługuje się nadal językiem filozofii.

Wywody powyższe mają uzasadnić opisywanie zjawiska poezji religijnej w terminach filozoficznych i teologicznych oraz umieszczenie go w kręgu filozofii dialogu. Kontekst ten wydaje się najodpowiedniejszy i otwierający najszersze perspektywy semantyczne przy rozważaniach poświęconych postawie podmiotu lirycznego. Nie znaczy to, że należy się ograniczać do tej odmiany filozofii człowieka. Wszędzie tam, gdzie wymaga tego samo dzieło, należy rozpatrywać je np. w świetle personalizmu oraz chrześcijańskiego egzystencjalizmu czy innych odmian filozofii człowieka. Ujęcia te nie muszą wykluczać się, wprost przeciwnie, mogą się wzajemnie uzupełniać i rozszerzać płaszczyznę interpretacyjną utworu. Wydaje się, iż w terminach filozofii dialogu daje się opisywać każda poezja uznana za poezję religijną. Znajduje w niej wytłumaczenie ważności kategorii otwarcia, przestrzeni, przezroczywości występujących w tej odmianie poezji i uznanych przez nas za kategorie kluczowe dla konstytuowania sensu przekazu. Otwarcie stanowi warunek konieczny spotkania, a zarazem otwarcie dokonuje się poprzez spotkanie. Kategoria spotkania objaśnia również kolejną cechę poezji religijnej, mianowicie pojmowanie rzeczywistości jako daru. W spotkaniu następuje otwarcie się na przyjęcie daru (wartości drugiego, Innego) i otwarcie się, by samemu być darem – wartością dla drugiego. W spotkaniu międzyosobowym wszystko objawia się jako dar. Może ono być niejako zapośredniczone przez świat, który staje się wtedy darem, wskazującym na dawcę.

Przyjmowanie rzeczywistości jako daru (a równocześnie jako znaku sanctum) łączy się z postawą afirmacji. Liryczny bohater tekstu religijnego nie może nie akceptować bytu jako takiego, gdyż wtedy występowałby przeciwko istocie aktu stworzenia, który streszcza się w słowach Księgi Rodzaju: "I widział Bóg, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre"<sup>14</sup>. Nie chcemy przez to powiedzieć, że bohaterowi poezji religijnej obce są stany zwątpienia, buntu, bólu itp. Wszystkie te stany może on przeżywać nieraz (jak np. u Kamieńskiej) w sposób bardzo intensywny. Jeżeli mówimy o akceptacji rzeczywistości, to mamy na myśli niejako zakodowane w świadomości mówiącego podmiotu tekstu przekonanie o pierwotnym dobru wszystkiego. To przekonanie jest wpisane w jaźń bohatera wzorcem (można by powiedzieć – archetypem) raju, świata nie skalanego żadnym złem. I do tego wzorca odnoszone są później wszystkie niedoskonałości

<sup>13</sup> Dąbrowski, jw.

<sup>14</sup> Rdz 1, 31.

życia; bohater wierzy przy tym, że są one czymś przypadłościowym, że możliwe jest odbudowanie świata dobra, że odbudowywanie go jest zadaniem wszystkich tych, którzy żywo odczuwają skażenie złem i których ono boli. Bohater zdaje sobie sprawę, że ta "odbudowa" w pełni dokona się dopiero w wymiarze eschatologicznym. Stąd wyobrażenie raju utraconego utożsamia się z wyobrażeniem wieczności, przywracającej ład istnienia i gwarantującej trwanie wartości. Z afirmacją bytu jako takiego łączy się więc niezgoda na to wszystko, co przeciwstawia się dążeniu do powszechnej harmonii bytów. Akceptacja świata oznacza również zgodę (nieraz trudną) na istnienie mimo świadomości nieodłącznego od istnienia bólu i troski, określanej trafnie przez Paula Tillicha jako "troska ostateczna". Mówiąc nieco metaforycznie, w spotkaniu z wartością bohater poznaje prawdę (zwykle ułamkową) o istocie bytu i ta prawda wyzwala go – jeśli użyć biblijnego zwrotu – do akceptacji tego, co jest.

Szkicujemy tutaj jedynie najbardziej ogólne rysy postawy bohatera lirycznego. W konkretnych dokonaniach poetyckich postawa ta manifestować się może w przejawach bardzo różnorodnych. Dość wymieniść franciszkański zachwyty nad tym, co widzialne, w poezji Jana Twardowskiego i pokorną zgodę na samotność w twórczości Anny Kamieńskiej czy niezgodę na duchowe lenistwo u Zbigniewa Jankowskiego. Przykłady można by mnożyć. Wspomnijmy jeszcze różnorodnie się przejawiające i odmiennie w każdej z tych trzech twórczości przeżywane przez bohatera lirycznego poczucie świętości życia. U Twardowskiego objawia się ono w podziwie dla najdrobniejszego stworzenia – zwierzęcia, rośliny i w związanej z tym podziwem kontemplacyjnej zadumie nad wszystkim tym, co żyje, zadumie prowadzącej do niemej adoracji Dawcy życia i szukania Jego oblicza poprzez ślady świata stworzonego. U Jankowskiego jest to empatyczne współodczuwanie bólu niszczonej przyrody, zatruwanego morza, zabijanych ryb, topionych psów, padłych mew, dla których szuka się ocalenia w rzeczywistości ostatecznej, pojmowanej jako pełnia życia w przestrzeni miłości. U Kamieńskiej będzie to wdzięczność wobec rzeczy codziennego użytku, którym użycza cech psychicznych, a także przekonanie o świętości dzieciństwa i domu (żywione zresztą wspólnie przez wszystkich trzech omawianych twórców).

Opisaliśmy więc w tym miejscu jedynie korzeń afirmatywnego nastawienia wobec świata, zaznaczając raz jeszcze, że w różnych wierszach tych samych autorów, nie mówiąc już o tekstach różnego autorstwa, może ono przybierać najróżnorodniejsze postaci. Zróżnicowanie to dotyczyć może również samego przedmiotu owej akceptacji. Pod ogólnym sformułowaniem "akceptacja rzeczywistości" kryć się mogą bowiem różne fenomeny. Akceptacja świata może być w pewnych przypadkach najpierw akceptacją siebie, świata ujrzanego jako Boży dar dla siebie samego (wiąże się to z odkryciem swego życia w perspektywie Życia, z dostrzeżeniem w sobie wartości przekraczających jednostkowe istnienie).

Dalej akceptacja świata może oznaczać zgodę na innych, w których nagle spostrzeża się tajemnicę, ale w spotkaniu z którymi dokonuje się również poznanie siebie. Akceptacja rzeczywistości może wreszcie oznaczać przyjęcie otaczającego świata widzialnego i rządzących nim praw, a pośrednio również akceptację Boga jako tego, który ustanowił te prawa i którego wizerunek można poprzez wygląd świata odczytać.

Kontekst filozofii spotkania wydaje się również bardzo odpowiedni przy synonimicznym pojmowaniu wieczności i miłości, a takie utożsamienie narzucają analizowane przeze mnie teksty. Mamy bowiem do czynienia z osobowym rozumieniem wieczności, której istotę stanowi miłość, przeżywana w spotkaniu, nie jako idea i wartość abstrakcyjna, ale jako byt osobowy, będący źródłem każdej wartości. Terminy filozofii spotkania w naturalny sposób przystają do opisu tego rodzaju rzeczywistości poetyckiej i, jak sądzę, nie należy z nich rezygnować. Nie ma to oczywiście znaczyć, że uważamy za obowiązujący dogmat postępowania badawczego rozpatrywanie każdego tekstu, co do którego żywimy przypuszczenie, iż jest to tekst religijny, przez pryzmat filozofii spotkania. Chcemy tylko wskazać na szczególną podatność tej poezji na interpretacje wykorzystujące perspektywy otwierane przez ten typ filozoficznej refleksji.

Zauważyć trzeba tu jeszcze jeden aspekt zagadnienia, którego na tym miejscu bliżej nie będziemy rozważać, ale który wymaga zasygnalizowania ze względu na swoją ważność. Chodzi mianowicie o problem wewnętrznej dialogiczności tekstu, dający się opisać w terminach filozofii spotkania. W pracy niniejszej zrezygnowano z definiowania poezji religijnej poprzez kategorie socjologizujące – nadawcy, odbiorcy i funkcji przekazu. Można jednak przypuszczać, że decydując się na tego rodzaju ujęcie przy wprowadzeniu kontekstu filozofii dialogu uzyskałoby się określenie warunków i cech, które musiałaby posiadać każda z tych kategorii koniecznych do uznania tekstu za tekst religijny. Każdy przekaz literacki ma w swym założeniu być płaszczyzną spotkania nadawcy wewnętrznego, wpisanego w tekst z odbiorcą implikowanym<sup>15</sup>. Rozpatrzenie tego zagadnienia wymagałoby, jak sądzę, osobnych badań, przekraczających ramy tego szkicu. Pójście wskazanym torem rozważań mogłoby przypuszczalnie doprowadzić do ciekawych poznawczo rezultatów. Niezależnie od przyjętego kontekstu interpretacyjnego wydaje się, że kategoria spotkania i związane z nią przeżywanie rzeczywistości jako daru są dla pełnego opisu zjawiska tekstu religijnego nieodzowne, stanowią bowiem rdzeń postawy bohatera lirycznego i jego nastawień wobec świata.

---

<sup>15</sup> Według terminologii zaproponowanej przez H. Markiewicza (*Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*. W: *t e n ż e*, jw. s. 215-233).

## II

W dotychczasowych rozważaniach koncentrowano uwagę przede wszystkim na zabiegach prowadzących do rozpoznawania religijności tekstu (czy tekstów) poprzez odczytywanie wyższych układów znaczeniowych. Pora więc w tym miejscu postawić pytanie o specyfikę języka poetyckiego tekstu religijnego, zaznaczając, że określenie cech tego języka nie wystarcza do uznania utworu za utwór religijny. Religijność tekstu literackiego jest jakością naddaną w tym sensie, że zwykle nie daje się rozpoznać na poziomie językowym, lecz dopiero na wyższych poziomach przez poziom językowy konstytuowanych. Religijny, w głębokim tego słowa znaczeniu, może być przy tym utwór pozornie odległy od "tematyki religijnej", jeśli zachowana jest perspektywa eschatologiczna. Tak więc nie jest to również kwestia samego tylko tematu dzieła.

Osobiście sędzę, że trudno jest mówić o specyfice języka poezji religijnej czy tworzyć jakąś teorię dotyczącą tego zagadnienia. Nie da się tutaj wypracować żadnych reguł gwarantujących religijny charakter utworu. Kształt językowy konkretnego tekstu zależy przecież zarówno od indywidualności twórczej piszącego, od przedmiotu przeżycia oraz koncepcji bohatera literackiego i jego ekspresji, jak i – w dużym z pewnością stopniu – od epoki, w której dzieło powstaje, od estetycznych i gatunkowych konwencji. Nie można też wskazać gatunków preferowanych przez poezję religijną i funkcjonujących wyłącznie w jej obrębie, choć – jak wiadomo – niektóre gatunki wywodzą swój rodowód z praktyk religijnych (np. hymn pierwotnie skierowany był zawsze do bóstwa, dopiero wtórnie zaczęły powstawać hymny skierowane do osób, idei i wartości uznawanych za szczególnie święte i ważne; sakralna genealogia tragedii antycznej jest zbyt znana, by w tym miejscu o niej pisać). Współcześnie trudno jednak wiązać szczególnie jakikolwiek gatunek czy sposób wypowiedzi z religijnym charakterem tekstu. W odniesieniu do gatunków dawniej funkcjonujących wyłącznie w kontekście religijnym rodzą się szerokie możliwości stylizacyjne, z pastiszem i parodią włącznie. Tak dzieje się np. w wierszu Jerzego Harasymowicza *Pastorałka rodowód* z tomu *Pastorałki polskie*, w którym sparafrazowano tok biblijnego wywodu genealogii Jezusa z Ewangelii św. Mateusza, przenosząc realia opowieści o narodzinach w konkret rzeczywistości polskiej wsi i uzyskując stylizowane na ludowo podanie o wydzwiku dalekim od religijnego. Można by w tym wypadku mówić o swego rodzaju parodii tekstu wzorcowego, którym jest tu Ewangelia. Za tego rodzaju zabiegami kryje się, jak można przypuszczać, możliwość kreacji quasi-sacrum. Ostatecznie więc o jakości religijnego utworu literackiego decyduje nie warstwa stylistyczno-kompozycyjna, ale sensory niesione przez wyższe układy znaczeniowe. Nie znaczy to, iż nie należy się zajmować w związku z taką tezą stylistyczno-językowymi i kompozycyjnymi cechami utworu.

Tekst traktować trzeba jako integralną całość, w której nacechowanie znaczeniowe przypisane jest wszystkim jego poziomom i warstwom. Niewłaściwe byłoby jedynie wyrokowanie o religijnym charakterze dzieła na podstawie analizy samych tylko cech i środków formalnych, z pominięciem funkcji znaczeniowej, której są one podporządkowane.

Z samej poezji można niekiedy (ale nie jest to z pewnością zasadą powszechnie obowiązującą) odtworzyć koncepcję słowa poetyckiego i zadań poezji pozostającej w przestrzeni sacrum; wyraźna u wszystkich uwzględnianych tu poetów jest idea służebności słowa wobec treści, które ma przekazywać. Stąd postulaty przezroczystości słowa, przezroczystości formy, prowadzące do swoistej ascezy poetyckiego wyrazu. Podług tej koncepcji słowo nie ma epatować czytelnika; jego naczelnym zadaniem jest wiernie znaczyć, najprecyzyjniej przekazywać treść, często zresztą trudno poddającą się werbalizacji, gdy dotyczy przeżyć wewnętrznych bohatera lirycznego. Tak więc asceza słowa oznacza tu nie tyle oszczędność środków artystycznych, ile postawę wobec niego, wyrażającą się w trosce o precyzję znaczenia i o prawdę. Charakterystyczne dla sakralnej koncepcji słowa jest traktowanie go jako narzędzia (nie pozbawionego zresztą własnej wartości) w służbie wartości uznanych za wyższe niż wartości estetyczne. Piękno słowa jest ważne o tyle, o ile prowadzi do dobra i prawdy, jest ich świadectwem (na mocy wspomnianej zasady scholastycznej "ens et pulchrum convertuntur"). Wyraz *świadectwo* nie został użyty przez przypadek, pełni on kluczową rolę w prezentowanej koncepcji słowa poetyckiego. Idea przezroczystości słowa pozostaje z nią w ścisłym związku. Słowo w poezji religijnej ma być świadectwem Innego, świadectwem tego, co niepoznawalne na drodze spekulacji racjonalistycznej, świadectwem rzeczywistości uznanej za sanctum. W tym ujęciu samo słowo staje się sacrum bądź jako jedna z możliwych hierofanii Boga (na mocy analogii do hierofanii biblijnej poprzez słowo), bądź też jako rzeczywistość na sanctum wskazująca i prowadząca do niego. Słowo poetyckie ma służyć budowaniu jedności, chce być słowem pomocnym ku życiu pełnowartościowemu, godnemu i pięknemu. Ma być słowem przyczyniającym się do integracji rzeczywistości i jej wznoszenia się na coraz wyższe stopnie świadomości. Tego rodzaju filozofia słowa poetyckiego charakterystyczna jest dla wszystkich trzech autorów, do których się tu głównie odwołujemy. Można przypuszczać, że taka – bądź podobna – koncepcja poezji i poety charakterystyczna jest dla poezji religijnej w ogóle. Są to jednak rozważania po trosze metapoetyckie, po trosze autotematyczne, nie związane bezpośrednio z zagadnieniem funkcjonowania sacrum w tekście literackim. Prowadziłyby one w stronę ujęć funkcjonalnych, uzależniających werdykt o religijnym charakterze od roli, którą w sposób zamierzony chce on odgrywać względem odbiorców.



Dla nas bardziej zasadnicze jest pytanie: czy i w jaki sposób przedstawiona koncepcja poetyckiego słowa wpływa na kształt językowo-stylistyczny utworu, na wybór określonych środków czy technik artystycznych. Wydaje się, że trudno tu o uchwycenie jakichś prawidłowości. Cechę wspólną stanowi z pewnością dążenie do prostoty poetyckiego wyrazu, obserwowane (i deklarowane) u wszystkich uwzględnionych tu poetów. Charakterystyczne wydaje się również "zakotwiczenie" w szczególne, w konkret. Poezja, na której skupiliśmy naszą uwagę, we wszystkich trzech przypadkach rezygnuje z dyskursu filozoficznego na rzecz swego rodzaju paraboliczności. Traktować ją można w dużej mierze jako przypowieść o wieczności, przypowieść o rzeczywistości Innej, prowadzoną na podstawie analogii zaczerpniętych ze świata widzialnego. Konsekwencją takiego zabiegu jest mówienie o wieczności w terminach znanych potocznemu doświadczeniu ludzkiemu, a równocześnie jej uwyrażnienie. Wieczność więc, mimo akcentowania jej niepoznawalności i wymiaru nieskończonego, nie przedstawia się w sposób mgławicowo-abstrakcyjny, ale zyskuje wyraziste cechy, przypisane jej na zasadzie pewnej wyobrazeniowej odpowiedniości wobec świata doczesnego. Dalszą konsekwencją owego zakotwiczenia w szczególne jest niechęć do ujęć abstrakcyjnych i teoretycznych. Cechę tę, jak sądzę, trudno jednak uznać za charakterystyczną dla poezji religijnej w ogóle, gdyż stosunkowo łatwo znaleźć można by teksty (zwłaszcza z literatury starszej), dla których właśnie uogólniona abstrakcja jest punktem wyjścia do budowy sytuacji lirycznej. Można sądzić, że takie dwa podejścia – od szczegółu i konkretności do metafizycznego uogólnienia oraz od takiego uogólnienia do określonej wizji świata – uważać należy za równouprawnione w poezji religijnej i paralelne względem dwu najbardziej rozpowszechnionych tradycji mistycznych: św. Teresy i św. Jana (od uogólnienia do konkretności) oraz św. Ignacego (od konkretności do uogólnienia i abstrakcji). Pozostaje faktem, że badane przez nas teksty dają się umieścić w przeważającej większości w kręgu drugiej z wymienionych tradycji.

Znamienne dla grupy badanych tekstów, a można przypuszczać, że i dla poezji religijnej w ogóle, jest operowanie paradoksem. Cecha ta zbliża język poezji religijnej do sposobu wypowiedzi mistyków, w którym zaliczana jest do wyróżniających cech językowych. Podobieństwo to wytłumaczyć się daje wspólnym w obu przypadkach przedmiotem przeżycia, a także pokrewieństwem między doświadczeniem mistycznym a doświadczeniem poetyckim. Znaczący to również, że nie ma sposobu na przekazanie czy choćby przybliżenie przeżycia mistycznego w języku innym niż język poetycki. Zarówno w stanach mistycznych, jak i w poezji religijnej posługiwanie się językiem paradoksów, zaprzeczeń, wykluczeń poprzez negację spowodowane jest trudnościami w wyrażeniu przedmiotu nie podpadającego pod zmysłowe doświadczenie i przekraczającego wszystko, co podmiotowi takich przeżyć jest znane z codziennej rzeczywistości. Zanikanie granic między sferą

sacrum i profanum charakteryzuje, jak można wnosić z literatury przedmiotu, mistyczne stany świadomości, uznawane za wyższe stadia przeżycia religijnego. Wykorzystane w pracy teksty mogą uzyskać, jak widać z powyższych uwag, dodatkowe oświetlenie interpretacyjne przez kontekst mistyki.

Środkiem poetyckim pozostającym w ścisłym związku z sakralnym wymiarem tekstu są powtórzenia w swych licznych odmianach. Do najczęściej spotykanych powtórzeń językowych zalicza się: powtórzenia jednostek formalnych oraz powtórzenia całości znaczeniowych; rodzajem powtórzenia są również wyliczenia, powtórzenia semantyczne (polegające na szeregowaniu wyrażen bliskoznaczących łączących się z członem centralnym) oraz wszelkiego typu paralelizmy. Na rytualną i sakralizującą funkcję powtórzenia zwrócił uwagę Jerzy Bartmiński w artykule *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze*<sup>16</sup>, podkreślając ważność tego środka wypowiedzi w tekstach ludowych. Omawiając funkcję powtórzeń podkreśla, że nie ograniczają się one do zadań wierszotwórczych ani też do zapewnienia spójności tekstu, ale sytuują się w warstwie znaczeniowej. Powtórzenie wzmacnia i potwierdza cechę przedmiotu, którego dotyczy, jego celem może też być idealizacja tej cechy i przeniesienie w płaszczyznę wzorca archetypicznego, w czas idealny. Powtórzenie może też, jak pisze Bartmiński, realizować w sposób językowy koncepcję mitycznego czasu sakralnego, którego istotę stanowi nawrót, uobecnianie się wydarzeń z przeszłości w czasie aktualnie przeżywanym przez podmiot poznający, uczestniczący w rytuale. Ma to sprzyjać kształtowaniu postawy kontemplatywnej przez wydłużenie czasu "dziania się" w wieczny czas teraźniejszy, statyczny i skoncentrowany wokół jednego, podstawowego mitycznego wydarzenia. Poświęciliśmy sporo miejsca referowaniu poglądów Bartmińskiego, gdyż wydają się one użyteczne w naszych rozważaniach.

Powtórzenia stanowią jeden z ważniejszych środków artystycznych w liryce wspomnianych na wstępie poetów. Najbardziej ukryte, można by powiedzieć wewnętrzne, są w twórczości Jankowskiego, najwyraźniejsze – u Jana Twardowskiego. Nie są to jednak powtórzenia w funkcji refrenu, co najczęściej ma miejsce w twórczości ludowej, nie spotyka się też raczej u żadnego z opisywanych twórców powtórzeń leksykalnych w funkcji rytmizującej i retardacyjnej. U Zbigniewa Jankowskiego pojawiające się wyliczenia służą zwykle określeniom negatywnym, typowym dla toku wypowiedzi mistycznej, tworząc swoisty język paradoksu<sup>17</sup>. Stosunkowo często spotkać można w jego poezji konstrukcje paralelne, często oddalone od siebie czy nawet spinające teksty znaczeniową

---

<sup>16</sup> *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*. W: *Sacrum w literaturze* s. 257-261.

<sup>17</sup> Por. np. wiersz Z. Jankowskiego *Morze jest każde* z typowymi dla języka mistyki określeniami negatywnymi: "Z mułu niedosłyszzeń // z wapna niedowidzeń / z tysiąca niemocy // można czerpać rzeczywistość" (cyt. za: *Żywioł wszelki*. Gdańsk 1978 s. 92).

klamrą<sup>18</sup>. Obecne są również w twórczości Jankowskiego konstrukcje anaforyczne, przy czym zwykle (nie jest to reguła) anaforyczność owa dotyczy nie kolejno następujących po sobie wersów, ale tych samych wersów kolejnych zwrotek<sup>19</sup>.

Wyliczenie pełnić może różnorakie funkcje. Zaobserwować to można na przykładzie twórczości Twardowskiego, u którego jest ono jednym z podstawowych sposobów kreacji świata poetyckiego<sup>20</sup>. Sposobem tym posługuje się Twardowski m.in. w celu ukonkretnienia i uszczegółowienia wizji kreowanej rzeczywistości; składnikami wyliczenia są u niego najczęściej nazwy własne zwierząt, roślin wraz z epitetami dookreślającymi ich cechy wyróżniające. Wyliczenie u Twardowskiego funkcjonuje często podobnie jak w poezji barokowej. Służy mianowicie wydobyciu kontrastu bądź nieoczekiwanej, zaskakującej pointy. Jest więc jednym ze sposobów mowy paradoksów, tak charakterystycznej, jak już zauważono, dla poezji religijnej<sup>21</sup>. Swoistego rodzaju wyliczenia, oparte częściowo w niektórych wierszach na anaforycznych konstrukcjach paralelnych, służą wyeksponowaniu znaczenia, rozwijającego się w szeregu wyliczeń<sup>22</sup>.

Anna Kamieńska oprócz omówionych przez nas odmian powtórzeń – spotykanych i u Jankowskiego, i u Twardowskiego – posługuje się w niektórych wierszach powtórzeniem inwokacyjnym o charakterze wzorowanym na rytuałach magicznych. Stosuje więc np. formuły zaklęć, w których słowo ma stworzyć nową jakość<sup>23</sup>. Zbliża się tu poetka do struktury pieśni ludowej, nieobecnej całkowicie u poprzednio omawianych twórców.

Jak widać z tego krótkiego przeglądu, różne odmiany powtórzeń semantycznych, przede wszystkim wyliczenia (często wyliczenia antytetyczne), różnego rodzaju paralelizmy oraz struktury anaforyczne pojawiają się w poezji każdego z analizowanych twórców. Wartość sacrum tworzą one w wielu wypadkach już na poziomie pojedynczego tekstu.

<sup>18</sup> Por. wiersze tegoż: *Jest jak chciałem*. Tamże s. 93; *Narodziny*. Tamże s. 95.

<sup>19</sup> Por. t e n ż e. *Człowiek-Wietnam*. Tamże s. 110; t e n ż e. *Przeciw Hymnom*. Tamże s. 83.

<sup>20</sup> Por. wiersze tegoż: *Niebo*. W: t e n ż e. *Rachunek dla dorosłego*. Warszawa 1982 s. 124; *O wróblu*. Tamże s. 67; *Wszystkiego*. Tamże s. 148.

<sup>21</sup> Por. t e n ż e. *Spojrzał*. Tamże s. 96; t e n ż e. *Koło*. Tamże s. 127; t e n ż e. *Ścieżka*. Tamże s. 128.

<sup>22</sup> Por. t e n ż e. *Szukam*. Tamże s. 164; t e n ż e. *Sprawiedliwość*. Tamże s. 137.

<sup>23</sup> Por. np. liczne teksty Kamieńskiej z tomu *Biały rękopis* (Warszawa 1970).

Ciekawszym jednak zjawiskiem wydaje się istnienie powtórzeń i ich funkcja na poziomie supratekstowym<sup>24</sup>. Omówione w pierwszej części artykułu łańcuchy skojarzeniowe o charakterze obrazowo-pojęciowym nie są w istocie niczym innym, jak ciągiem wyliczeń odnoszących się do jednej, centralnej kategorii. Sądzę, że dopiero na poziomie supratekstu powtórzenia uzyskują funkcję kreowania czasu mitycznego oraz idealizacji obiektu przeżyć bohatera lirycznego, tak samo jak dopiero na poziomie supratekstu możliwa jest rekonstrukcja poetyckiego świata oraz systemu aksjologicznego obowiązującego w obrębie danej twórczości. Aczkolwiek więc sakryfikująca rola powtórzenia odnosi się do utworu pojedynczego, w pełni ujawnia się ona dopiero w odniesieniu do grupy tekstów, czym pośrednio popiera metodologiczną tezę mówiącą o identyfikacji jakości sacrum na podstawie analizy większej liczby utworów.

Osobnym zagadnieniem, choć pozostającym w ścisłym związku z problematyką powtórzeń, jest zagadnienie form litanijnych, pojawiających się w poezji religijnej. Potraktować je należy oddzielnie, gdyż mimo występowania w tych formach wyliczeń, a ściślej oparcia ich budowy na apostroficznych wyliczeniach, w których każde wezwanie uprzytamnia jedną z cech bóstwa, istota oddziaływania poetyckiego i ewokowania jakości sakralnych tkwi nie w samych powtórzeniach, ale w odwołaniu się do wzorca literackiego będącego w tradycyjnym użyciu liturgicznym. Nie chcę przez to zaprzeczać sakryfikującej roli wyliczenia w litaniiach używanych przez Kościół, chcę jedynie podkreślić, że w tekście literackim wzorowanym na formach litanijnych jakości sakralne wywoływane są niejako podwójnymi środkami – przez odniesienie do wzorca i przez sam sposób oddziaływania powtórzeń.

Z innego rodzaju odwołaniami do wzorca mamy do czynienia w licznych wierszach z aluzją biblijną. Najczęstszy sposób nawiązywania do tekstu biblijnego polega na sugerowaniu odpowiednich sytuacji ze Starego bądź Nowego Testamentu. Sugestia ta zrozumiała jest dla odbiorcy zdolnego do rozpoznania jej źródła, wymaga więc czytelnika kompetentnego i odwołuje się do jego wiedzy. Tak dzieje się np. w wierszu *Królestwo Twoje* Zbigniewa Jankowskiego<sup>25</sup>, nieczytelnym dla kogoś, kto nie rozpozna w nim nawiązań do męki Chrystusa, a tytułowych słów nie odniesie do sformułowań Modlitwy Pańskiej. Na tej samej zasadzie funkcjonuje przywołanie imion Koheleta i Hioba w wierszu tegoż autora *Złoty garb*<sup>26</sup>. Aluzje mogą też być bardziej ukryte, jak w wierszu *Prorocy* Anny

---

<sup>24</sup> Przez poziom supratekstowy rozumiem tu nie tylko fakt ujawnienia się wartości sacrum w płaszczyźnie znaczeń nadrzędnych tekstu, wpisanych weń, lecz deszyfrowanych w procesie odczytywania i rozumienia dzieła, ale również zjawisko manifestowania się tych znaczeń w płaszczyźnie kilku tekstów traktowanych łącznie.

<sup>25</sup> W: t e n Ź e. *Zanurzenie*. Warszawa 1981 s. 107.

<sup>26</sup> Tamże s. 100.

Kamieńskiej<sup>27</sup>, gdzie przeplatają się one z wydarzeniami nie objętymi historią biblijną. Te aluzje biblijne przywołuje się sygnałami jednozdaniowymi, odnoszącymi się do różnych momentów historii zbawienia, nie powiązanych z sobą w sposób bezpośredni. Często aluzja biblijna zawarta jest już w samym tytule wiersza (por. np. utwór Anny Kamieńskiej *Marność*<sup>28</sup>, Jankowskiego *Według Jonasza*<sup>29</sup> czy Twardowskiego *Ewa*<sup>30</sup>), przy czym w samym tekście mogą pojawiać się dalsze sygnały odwoławcze, ale nie muszą. Szczególnym sposobem nawiązań biblijnych jest dopisywanie dalszego ciągu do znanych z Pisma św. wydarzeń i sytuacji bądź snucie swobodnych rozważań opartych na ich kanwie. Swoistym "dalszym ciągiem" biblijnej historii Hioba jest cykl wierszy Anny Kamieńskiej *Drugie szczęście Hioba*<sup>31</sup>, stanowiący dramatyczny monolog, którego punktem wyjścia staje się zakończenie opowieści starotestamentowej. Sygnałem nawiązania biblijnego może być nieraz użycie pojedynczego, ale łatwo rozpoznawalnego, symbolu bądź obrazu – tak jak w *Bezdrożu* Anny Kamieńskiej<sup>32</sup> czy w *Emaus* tejże autorki<sup>33</sup>. Granice między poszczególnymi sposobami wykorzystywania tekstów Pisma św. są tu nieostre, często w jednym utworze mamy do czynienia z kilkoma sygnałami aluzyjności. Tak dzieje się właśnie we wspomnianym wierszu *Emaus*, w którym sygnałami nawiązań biblijnych są: po pierwsze tytuł, po drugie – parafrazy ewangelicznych zwrotów ("serce pałało, ale ochłódło" parafrazuje zdanie uczniów po spotkaniu w Emaus: "Czy serce nie pałało w nas, kiedy rozmawiał z nami w drodze i Pisma nam wyjaśniał?"<sup>34</sup>, a wersy "ma się ku wieczorowi a dzień się nachyla" są prawie dosłownym przytoczeniem pochodzącego z tej samej Ewangelii zdania: "Zostań z nami, gdyż ma się ku wieczorowi i dzień się już nachylił"<sup>35</sup>), po trzecie – symbole wody, wina i chleba, zajmujące kluczowe miejsce w chrześcijańskiej liturgii, a wielokrotnie powtarzające się na kartach wszystkich Ewangelii. Po czwarte, zaimiek "On" (i jego przypadki) pisany dużą literą jednoznacznie w tym kontekście odsyła do postaci Chrystusa. Po piąte wreszcie, pierwszy trójwers

<sup>27</sup> W: *Rękopis znaleziony we śnie*. Warszawa 1978 s. 5.

<sup>28</sup> W: t a ż. *Dwie ciemności*. Poznań 1984 s. 113. Utwór *Marność* swym tytułem przywołuje biblijne westchnienie Koheleta: "[...] marność nad marnościami – wszystko marność" (Koh 1, 2).

<sup>29</sup> Warszawa 1983. Tytuł *Według Jonasza* nawiązuje do tytułu jednej z biblijnych ksiąg prorockich – Księgi Jonasza, a także zwrotu stosowanego wobec pism kościelnych typu "Ewangelia według świętego X". Tytuł ten jest więc podwójnym nawiązaniem.

<sup>30</sup> W: t e n ż e. *Wiersze*. Poznań 1959 s. 82.

<sup>31</sup> Por. wiersze z tego cyklu umieszczone w tomie Kamieńskiej *Drugie szczęście Hioba* (Warszawa 1974 s. 5-29).

<sup>32</sup> W: t a ż. *Dwie ciemności* s. 147.

<sup>33</sup> Tamże s. 131.

<sup>34</sup> Łk 24, 32.

<sup>35</sup> Łk 24, 29.

utworu uznać należy za odległe echo słów św. Jana: "Boga nikt nigdy nie widział"<sup>36</sup>. Tekst Kamieńskiej odtwarza dość dokładnie konkretne wydarzenie ewangeliczne, przenosząc jego akcję we współczesność (przez utożsamianie z uczniami) i potwierdzając jego znaczenie ponadczasowe, jednocześnie dopisując jego nowe rozumienie. W niewielkim więc stosunkowo wierszu posłużono się kilkoma naraz środkami odwołań do Biblii.

W wierszach interesujących nas twórców spotkać można jeszcze jeden sposób sygnalizowania związku z Pismem św., mianowicie naśladownictwo biblijnego stylu. Może to być prosta stylizacja biblijnego toku wypowiedzi (w czystej postaci występująca raczej rzadko). Warto pod tym kątem zanalizować *Pieśń Jasnogórską* Anny Kamieńskiej<sup>37</sup>, nawiązującą w toku wypowiedzi i w środkach obrazowania do biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*, z której przejmuje charakterystyczny zwrot identyfikacyjny "całaś", parafrazujący zdanie: "Cała piękna jesteś, przyjaciółko moja"<sup>38</sup>. Postać Maryi, bohaterki i adresatki wiersza, ukształtowana jest tu wyraźnie na wzór oblubienicy z wymienionej pieśni biblijnej. Stylizacją na pokutny psalm o incypicie "z głębokości wołam do Ciebie, Panie"<sup>39</sup> jest wiersz Kamieńskiej *Z głębokości*<sup>40</sup>, nawiązujący również do samej poetyki psalmicznej.

Oprócz więc nawiązań łatwo rozpoznawalnych, które w skrócie można by nazwać motywicznymi, pojawiają się inne, bardziej wewnętrzne i bardziej ukryte, polegające na posługiwaniu się określonym gatunkiem biblijnym, sposobami biblijnego obrazowania czy wreszcie wynikającym z Biblii kodeksem moralnym i systemem wartości. Zwykle w obrębie jednego utworu rozpoznać można oba typy nawiązań – motywiczne i stylistyczne. Każda np. parafraza biblijnego zwrotu jest zazwyczaj taką podwójną aluzją. Dobry przykład zastosowania wszystkich wymienionych sposobów stylizacyjnych stanowią wiersze Anny Kamieńskiej *Błogosławieni*<sup>41</sup> i *Błogosławieństwa*<sup>42</sup>. Nawiązują one do Chrystusowego Kazania na Górze<sup>43</sup>, które wykorzystują zarówno przez parafrazę słów Jezusa i formy błogosławieństw, jak i przez zachowanie ich przesłania, którego są poetycką interpretacją i rozwinięciem. Mamy tu więc do czynienia zarówno za stylizacją motywiczną (przez odwołanie do konkretnej sytuacji ewangelicznej), jak i z naśladownictwem stylu przez przytoczenie początkowych słów wypowiedzi Ewangelii i utrzymanie tego samego charakteru stylistycznego

---

<sup>36</sup> J 1, 18; J 4, 12.

<sup>37</sup> Por. K a m i e Ń s k a. *Pieśń Jasnogórska*. W: *Dwie ciemności* s. 215.

<sup>38</sup> Pnp 4, 7. W zależności od tłumaczenia spotykamy zwrot "cała" lub "wszystka piękna".

<sup>39</sup> Ps 130(129), 1.

<sup>40</sup> W: t a ż. *Dwie ciemności* s. 81.

<sup>41</sup> W: t a ż. *Milczenia*. Kraków 1980 s. 19.

<sup>42</sup> W: t a ż. *Dwie ciemności* s. 155.

<sup>43</sup> Por. Mt 5, 3-11; Łk 6, 20-23.

wypowiedzi poetyckiej. Nawiązania stylistyczne mogą też polegać na zastosowaniu określonej formy gatunkowej bez sięgania po konkretne motywy, symbole czy obrazy biblijne. Paraboliczność poezji religijnej, wskazaną przez nas jako charakterystyczny tok wypowiedzi, uznać wypada za tego rodzaju stylistyczne nawiązanie. Za parabolę zaś pozwala nam uznać badaną poezję jako całość fakt, że określone zjawiska bądź przedmioty poza swoim znaczeniem dosłownym są figurami wieczności, figurami tego, co nadzmysłowe. Tak np. ziemia jest równocześnie ziemią doczesności, jak i wyobrażonym kształtem życia przyszłego, podobnie miłość, dom, przestrzeń spotkania. Szczególnym typem aluzji motywicznych jest sięganie do biblijnych obrazów lub wyrażeń w celu podkreślenia uniwersalności naszkicowanej sytuacji lirycznej oraz wzmocnienia jej wyrazu. Sytuacja biblijna funkcjonuje więc tutaj jako archetypiczny wzorzec o stałym znaczeniu. Wykorzystywanym przez obu poetów (zresztą przez Kamieńską również) środkiem biblijnego nawiązania jest przyjęcie ewangelicznej aksjologii, a co za tym idzie – sposobów widzenia świata w perspektywie wartości, w perspektywie eschatologicznego spotkania z sanctum, w perspektywie personalistycznej, teocentrycznej i antropocentrycznej zarazem.

Trzeba przy okazji problematyki stylizacji biblijnej zaznaczyć, iż nie stanowi ona autonomicznego kryterium religijności utworu, przy czym ważniejsze dla orzekania o sakralnych jakościach tekstu wydają się nawiązania w sferze aksjologii i znaczeń nadrzędnych niż analogie formalne czy motywiczne. Te ostatnie, jeśli nie idą w parze z pewną szeroko rozumianą zgodnością wydzźwięku znaczeniowego między tekstem poetyckim a tekstem, do którego odnoszą się aluzje motywiczno-formalne, mogą być źródłem powstawania quasi-sacrum. Z rozważań powyższych wynika, że z quasi-sacrum mamy do czynienia zawsze wtedy, gdy jakiś symbol, obraz, forma czy wartość odnoszone w danym kręgu kulturowym do sanctum zaczynają znaczyć w oderwaniu od niego, uzyskując zwykle sensy sprzeczne z przypisywanymi im w tradycji. Podobnie dzieje się przy wykorzystywaniu formuł modlitewnych i zwrotów liturgicznych, jeśli użycie ich łączy się równocześnie z nadawaniem im znaczeń przewrotnych bądź też, co często się zdarza, nie odnosi się do żadnych wartości czy bytów uznanych za transcendentne, a stanowi jedynie formalną grę, zwykle o charakterze parodystycznym i żartobliwym.

Stwierdzić trzeba, że wprowadzone przez nas rozróżnienie między jakościami religijnymi a jakościami sacrum jest umowne i ma znaczenie pomocnicze. W praktyce poetyckiej bowiem wartość sacrum pozostaje najczęściej ściśle związana z wymiarem religijnym dzieła. Przy zachowaniu ostrego rozgraniczenia pomiędzy jakością sacrum a jakościami religijnymi rodzi się trudność ze zdefiniowaniem czy tylko z opisaniem quasi-sacrum. Wstępnym i hipotetycznym jedynie rozwiązaniem tej trudności mogłoby być stwierdzenie, iż przy quasi-sacrum zawsze następuje

rozszczerzenie pomiędzy przeprowadzoną stylizacją religijną utworu a jego znaczeniami nadrzędnymi. Rozwiązanie takie pozwala na utrzymanie zaproponowanego wcześniej rozróżnienia między tym, co religijne, a tym, co sakralne. W takim ujęciu jakość sacrum może być ściśle związana z sanctum i do niego odnoszona (przypadek poezji religijnej), może jednak również funkcjonować od sanctum niezależnie, jeśli tylko spełnia warunek transcendowania nazywanych obiektów.

Do zagadnień związanych z problematyką języka poetyckiego utworów religijnych należy zaliczyć, oprócz już omówionych, użycie form modlitewnych. Sygnały modlitewności, podobnie jak sygnały nawiązań biblijnych, mogą być dość zróżnicowane. Najprostszym z nich (ale wcale nie najczęstszym) jest użycie w tytule utworu wyznacznika formalnego, a więc słów: modlitwa, litanie, prośba itp. bądź też wskazanie adresata tekstu: *Do św. Piotra*<sup>44</sup>, *Do św. Franciszka*<sup>45</sup> albo przedmiotu prośby, np. *Za tych, co na Ziemi*<sup>46</sup>. Stosunkowo dużo tekstów, których dotyczy omawiane zagadnienie, to teksty utrzymane w całości w formie modlitewnej, zaznaczonej przez apostrofy do adresata (Boga, Matki Boskiej, świętych bądź też do zjawisk lub postaci traktowanych jako hierofanie Bóstwa) oraz przez obecność typowych dla modlitwy wezwań w formie błagania, podziękowania, prośby o zmiłowanie, przeproszenia, pochwały. Często, zwłaszcza u Twardowskiego, zdarza się rozbijanie utartej konwencji modlitewnej przez wprowadzenie zwrotów potocznych. Powoduje to powstanie swoistego dysonansu, stanowiącego źródło poetyckiej oryginalności<sup>47</sup>.

Niewyczerpane możliwości poetyckiej inwencji i ciekawych efektów artystycznych tkwią też w przydawaniu adresatowi modlitwy nieoczekiwanych atrybutów. W taki sposób w wierszu *Suplikacje* Twardowskiego<sup>48</sup> działa epitet "uśmiechnięty", określający istotę Boga. Tradycyjnie poważny ton suplikacji zostaje zmieniony w serdeczny żart, stanowiący równocześnie swoistą pochwałę Boga przez wyeksponowanie tych Jego cech, które nie figurują w katechizmowych formułach. Tytułowe określenie "suplikacje" okazuje się w tym wypadku mylące.

<sup>44</sup> J. Twardowski. *Do św. Piotra*. W: tenże. *Znaki ufności*. Kraków 1970 s. 75.

<sup>45</sup> Tenże. *Do św. Franciszka*. Tamże s. 62. Por. też teksty Twardowskiego: *Mala litanie*. W: tenże. *Który stwarzasz jagody*. Kraków 1983 s. 197; *Prośba*. Tamże s. 203; *List do Matki Bożej*. W: tenże. *Niebieskie okulary*. Kraków 1980 s. 68; *Daj nam ubóstwo*. Tamże s. 116; *Do św. Tereski*. W: tenże. *Znaki ufności* s. 66; *Modlitwa*. Tamże s. 93; *Rozmowa z Matką Bożą*. Tamże s. 109; oraz wiersze Jankowskiego: *Modlitwa do Gdańskiej Zatoki*. W: tenże. *Zanurzenie* s. 66; *Modlitwa do żony*. Tamże s. 102; *Litanie za rybaków*. Tamże s. 54; *Więcej nie chcę, Panie*. Tamże s. 115; *Który jesteś*. Tamże s. 19; *O porażenie przestrzeni*. W: tenże. *Żywiół wszelki* s. 200; *W Twoją stronę*. Tamże s. 319.

<sup>46</sup> Z. Jankowski. *Za tych, co na Ziemi*. W: tenże. *Zanurzenie* s. 67.

<sup>47</sup> Por. np. utwory J. Twardowskiego: *Boże*. W: tenże. *Na osiołku*. Lublin 1986 s. 38; *Poza kolejką*. W: tenże. *Znaki ufności* s. 57; *Nie umiem*. W: tenże. *Niebieskie okulary* s. 148.

<sup>48</sup> W: tenże. *Wiersze*. Poznań 1959 s. 5.



Suplikacje to uroczyste modlitwy przebłagalne, odmawiane w sytuacji zagrożenia lub podczas szczególnie podniosłych nabożeństw. Rozdźwięk pomiędzy tym obowiązującym znaczeniem liturgicznym słowa "suplikacje" a poetycką wersją tychże jest tutaj dodatkowym źródłem artystycznego oddziaływania. Innowacją językowo-znaczeniową jest ponadto zastąpienie tradycyjnego wezwania "zmiłuj się nade mną" (stosowanego w suplikacjach) przez jego parafrazę w postaci "uśmiechnij się nade mną". Przykład pokazuje, jak często bardzo proste zabiegi stylistyczne i nieznaczne przesunięcia semantyczne mogą powodować powstawanie zupełnie nowych sensów i jakości estetycznych.

Nie zawsze tak się dzieje, że tekst utrzymany jest w całości w formie modlitewnej. Spotykamy (u każdego z analizowanych poetów) wiersze, w których forma modlitewna pojawia się jedynie we fragmentach utworu. Mamy więc teksty rozpoczynające się od modlitewnej apostrofy, która potem w nieuchwytny sposób ginie w dalszej części utworu. Przypadek taki zachodzi m.in. w wierszu Twardowskiego *Być niezauważonym*<sup>49</sup>, w którym początkowa dialogiczność założona przez zwrot "by spotkać się z Tobą" roztopia się w ciągu wyliczeń, by zakończyć się w formule "niech będzie niewidzialny", przypominającej "zaklinanie" bardziej magiczne niż modlitewne. Często dzieje się tak, że dany tekst lub jego fragment uznajemy za modlitewny tylko przez fakt, iż jest zwrotem skierowanym do istoty transcendentnej, w niczym natomiast nie musi przypominać utartych schematów modlitewnych. Ze zjawiskiem, które nazwałam modlitewnością "szczątkową" czy "cząstkową", spotykamy się w poezji religijnej w wielu tekstach. Polega ona na fragmentarycznym wykorzystywaniu powszechnie przyjętych zwrotów modlitewnych, najczęściej bez wskazywania ich adresata, którego, jako istotę sanctum, zidentyfikować można przez kontekst całego utworu, czasem przez użycie dużych liter w pisowni zaimków. Przykładu tego rodzaju chwytu artystycznego dostarcza m.in. wiersz Jankowskiego *O porażenie przestrzeni*<sup>50</sup> czy Twardowskiego *Żeby nie zastaniał sobą Ciebie*<sup>51</sup>. Zwróćmy uwagę na niedopowiedzenia zawarte już w tytułach obydwu utworów. Rekonstruuując tytuł utworu Jankowskiego, dopowiadamy w myśli wyraz "prośba", do pełnego zrozumienia tytułu wiersza Twardowskiego uzupełniamy go słowami "spraw", "proszę", "pozwól", a więc formą apostroficzną, odnoszoną bezpośrednio do adresata ukrytego pod owym "Ciebie". Tak więc sygnały modlitewności zawarte są tu w tytule (w sposób wymagający dopowiedzeń) oraz w ostatnim, apostroficznym wersie utworu. Formy modlitewne mogą też pojawić się w refleksji

<sup>49</sup> W: t e n ż e. *Niebieskie okulary* s. 70. Zob. też: J a n k o w s k i. *Z dużej*. W: t e n ż e. *Zanurzenie* s. 20.

<sup>50</sup> Por. przyp. 46 niniejszego artykułu.

<sup>51</sup> W: t e n ż e. *Znaki ufności* s. 40.

prowadzonej tokiem niemodlitewnym. Z taką modlitwą wplecioną w tekst spotykamy się m.in. w wierszu Twardowskiego *Poza kolejką*<sup>52</sup>. Sygnały modlitewności znaleźć więc można, jak wynika z tego krótkiego przeglądu, w różnych pozycjach w tekście w wypadku, gdy cały utwór nie jest utrzymany w formie modlitwy. W wielu tekstach "modlitewność" przybiera postać aktu strzelistego, krótkiego westchnienia kierowanego ku osobowo pojmowanemu Absolutowi. Sporo tego rodzaju "westchnień" znaleźć można w twórczości Jankowskiego, np. *Odprysk*<sup>53</sup>, +++<sup>54</sup>.

Szczególną odmianę formy modlitewnej przynosi zastosowanie toku medytacyjnego. Utwory tego typu nie zawierają żadnych form charakterystycznych dla modlitwy, ale są rozmyślaniami na temat związany z prawdami objawionymi bądź religijnym wymiarem życia, przy czym w rozważaniu tym zawarte są bezpośrednie zwroty do osób, którym jest ona – w taki czy inny sposób – ofiarowana. Wiersze takie pojawiają się przede wszystkim u Twardowskiego. Przykładowo zaliczyć do nich należy następujące teksty: *Wniebowzięcie*<sup>55</sup>, *Co zginęło*<sup>56</sup>, *Rozmowa z Matką Bożą*<sup>57</sup>, *Matka Boska Staroświecka*<sup>58</sup>. Uderzająca jest, i trzeba ją w tym miejscu wyraźnie podkreślić, niekonwencjonalność wszystkich tych poetyckich modlitw, ich liryczność oraz charakterystyczna żarliwość tonu i zażyłość bohatera mówiącego z sanctum przeżywanym osobowo. Niekonwencjonalność, żarliwość i zażyłość wyrażają się nie tylko w odchodzeniu od utartych formuł modlitewnych i operowaniu językiem potocznym, ale także w przedmiocie modlitw, zazwyczaj bardzo osobistych i konkretnych, a równocześnie ważnych w wymiarze pozajednostkowym. Niekonwencjonalność określa też teksty, w których adresatem modlitwy nie jest bezpośrednio Bóg, ale różne byty, najczęściej zwierzęta i rośliny (także postaci z bajek), stanowiące wzór jakiejś pożądanej dla podmiotu lirycznego cechy albo będące, jako hierofanie, swoistymi pośrednikami w modlitwie, w których imieniu (i tu ukrywa się pewien paradoks) jest ona zanoszona przez bohatera lirycznego. Dużą liczbę tego typu utworów znajdujemy u Jana Twardowskiego<sup>59</sup>. Można przypuszczać, że w takich tekstach modlitewna forma

<sup>52</sup> Tamże s. 57.

<sup>53</sup> W: t e n ż e. *Zanurzenie* s. 27. Zob. też wiersze Twardowskiego: *Rymowanka*. W: t e n ż e. *Niebieskie okulary* s. 79; *Prośba*. W: t e n ż e. *Który stwarzasz jagody* s. 203.

<sup>54</sup> Z. J a n k o w s k i. \*\*\*[*Modli się za nas*]. W: *Zanurzenie* s. 61.

<sup>55</sup> W: t e n ż e. *Niebieskie okulary* s. 23.

<sup>56</sup> Tamże s. 142.

<sup>57</sup> Tamże s. 109.

<sup>58</sup> Tamże s. 21.

<sup>59</sup> Por. np. utwory Twardowskiego: *Odszukany w cieniu*. Tamże s. 88; *Ratunku*. Tamże s. 117; *Owce między wilki*. Tamże s. 49; *Mrówko, ważko, biedronko*. Tamże s. 12; *Deszcz*. Tamże s. 121; *Drzewa*. W: t e n ż e. *Rachunek dla dorosłego* s. 152; *Prośba*. W: t e n ż e. *Na osiołku* s. 4; *Wszystko smutne*. W: t e n ż e. *Który stwarzasz jagody* s. 190.

służy podkreśleniu sakralności świata. Częste w tego rodzaju tekstach jest ukształtowanie litanijne, wywołujące wrażenie kontemplacyjności i pozwalające przypisywać bohaterowi lirycznemu kontemplacyjny stosunek do postrzeganego przezeń świata.

W zakresie operowania formą modlitewną w poetyckim utworze religijnym zwraca uwagę zjawisko, które nazwałabym *m o d l i t e w n o ś c i ą z a p p o ś r e d n i c z o n ą*. Polega ono na sygnalizowaniu modlitewnego charakteru wiersza przez wprowadzenie zdania oznajmującego o czynności modlenia się. W wyniku tego sam tekst staje się jak gdyby przytoczeniem danej modlitwy lub relacją z niej. Do charakterystycznych utworów tego typu, stanowiących swoiste streszczenie modlitwy bohatera lirycznego, należą np. Twardowskiego *Ścieżka*<sup>60</sup>, *Bezdomna*<sup>61</sup>, *Przeźroczystość*<sup>62</sup>. Trochę inną wersję tej samej modlitewności zapośredniczonej wprowadza tekst Jankowskiego *Modli się za nas morze*<sup>63</sup>. Inność spowodowana jest w tym wierszu przez fakt, że stanowi on relację nie z własnej modlitwy bohatera lirycznego, ale z modlitwy wznoszonej przez morze w intencji ludzi. Morze jest tu zarazem wizerunkiem i wzorem pożądanej przez człowieka "wewnętrznej przestrzenności", czyli wolności i otwarcia. Morze "modli się" więc samym swoim istnieniem i swoim wyglądem. Tym samym pobudza bohatera mówiącego do modlitwy o pełnię człowieczeństwa. Można więc uważać, że mamy tu do czynienia z poetyckim skrótem i metaforą, znaczenia dosłowne jednak również wnoszą określone sensory. Morze "modlące się" to żywioł podniesiony do rangi sacrum.

Osobnego omówienia wymagają także utwory, w których dają się rozpoznać "pogłosy" znanych modlitw i pieśni kościelnych, przy czym same te utwory mogą być utrzymane w formie modlitewnej, ale nie muszą. Najprostszy przypadek zachodzi wtedy, gdy w danym wierszu użyte zostają całe zwroty bądź fragmenty zwrotów z *Modlitwy Pańskiej* (lub rzadziej) *Pozdrowienia anielskiego* bądź *Credo*. I tak wiersz Anny Kamieńskiej *Przyjdź Królestwo*, utrzymany zresztą w konwencji modlitwy, cały opiera się na dopowiedzeniach wyobrażonych cech owego wiecznego Królestwa, o które wznosi się prośbę w pierwszych słowach *Ojciec nasz*. Jankowski pisze wiersz *Który jesteś*<sup>64</sup> oraz *Królestwo Twoje*<sup>65</sup>. W obydwu tekstach bez trudu odnajdujemy urywki wersetów *Modlitwy Pańskiej*. Oba te utwory również utrzymane są w formie modlitwy. Aluzja modlitewna może być

<sup>60</sup> *Ścieżka*. W: t e n ż e. *Niebieskie okulary* s. 7.

<sup>61</sup> Tamże s. 66.

<sup>62</sup> Tamże s. 113.

<sup>63</sup> W: *Zanurzenie* s. 61.

<sup>64</sup> Tamże s. 19.

<sup>65</sup> Tamże s. 107.

bardziej ukryta, tak np. w tytule wiersza Twardowskiego *Który stwarzasz jagody*<sup>66</sup> wskazuje na *Ojcie nasz* zaimek "który", użyty w pierwszym zdaniu tej modlitwy i znajdujący się w sformułowaniu tytułu. Tego samego chwytu używa Twardowski w wierszu pt. *Aniele Boży*<sup>67</sup>, nawiązującym do pierwszych słów znanej dziecięcej modlitwy do Anioła Stróża. Wiersz powyższy stanowi przy tym dobry przykład niekonwencjonalności przez wprowadzenie do języka modlitwy potocznych frazeologizmów ("stać jak malowana lala", "ruszać w te pędy") oraz przez przekornie odwrotne sformułowanie prośby: "Aniele Boży Stróżu mój [jak w modlitwie] Ty właśnie n i e stój przy mnie" zamiast "Ty z a w s z e przy mnie stój" (podkr. moje – Z. Z.).

Dotychczas omówione utwory wykorzystywały fragmentarycznie teksty powszechnie znanych modlitw, utrzymując się przy tym w całości w konwencji modlitwy. Dzięki zastosowaniu w tych wierszach elementów modlitw kościelnych uzyskano wzmocnienie ich modlitewnej formuły. Teksty te w większości sytuują się w pobliżu określonej tradycji wyznaniowej i stanowią jak gdyby jej kontynuację, będąc przedłużeniem modlitw, do których się odwołują w swych sformułowaniach i kształcie stylistycznym.

Ciekawszymi artystycznie efekty uzyskuje się, jak sędzę, w tych utworach, w których wezwania znanych modlitw czy sformułowania znanych pieśni kościelnych nie są wplecione w bezpośredni tok modlitwy poetyckiej, ale stają się tkanką "narracyjną" utworu lirycznego. Tego rodzaju formę zastosowała Kamieńska m.in. w wierszach *Modlitwa wieczorna*<sup>68</sup> oraz *Krucyfik*<sup>69</sup>. Pierwszy z nich stanowi poetycką próbę zarejestrowania bezładnego toku świadomości bohatera, który zmęczony całym dniem podejmuje wieczorną modlitwę. Bezładne strzępki modlitw przeplatają się ze skojarzeniami wywołanymi przez nie, napływającymi w obrazach i wspomnieniach. Co pewien czas uwaga bohatera powraca do przepisanych obowiązkiem wersów pacierza, by za chwilę pod wpływem kolejnego sformułowania modlitewnego, a raczej czegoś kojarzącego się z jakimś jednym słowem tego sformułowania, odpłynąć w wymieszane i zamglone obrazy wspomnień. W ten sposób wiersz "toczy się" w półsennym zamyśleniu bohatera, ujętym w ramy całego pacierza wieczornego. Wiersz ów pod względem sposobu wykorzystania sygnałów modlitewności uznać należy za relację. Wskazuje na to pierwsze oznajmujące zdanie, po którym następuje jak gdyby przytoczenie "modlitwy wieczornej" bohatera mówiącego.

---

<sup>66</sup> W: t e n ż e. *Który stwarzasz jagody* s. 22.

<sup>67</sup> Tamże s. 46.

<sup>68</sup> W: t a ż. *Dwie ciemności* s. 164.

<sup>69</sup> Por. Tamże s. 227.

\*

Intencją niniejszego artykułu było podsumowanie sugestii metodologicznych dotyczących wykrywania w tekście kategorii sacrum, badania sposobów jego funkcjonowania oraz identyfikowania wymiaru religijnego utworów poetyckich. Zasadnicza teza artykułu daje się ująć w stwierdzenie, iż jakości religijne i sakralne nie mogą być wykryte na poziomie analizy formalnystylistycznej. Identyfikacja ich wymaga szeregu analiz przeprowadzanych na różnych poziomach tekstu, przy czym decydująca rola przypada poziomowi znaczeń nadrzędnych. Wydaje się, że żadnemu elementowi świata przedstawionego traktowanemu autonomicznie nie przypada funkcja ewokowania sacrum. Nie pełni również tych zadań żaden szczególny środek artystyczny ani określony sposób użycia języka poetyckiego. Nie należy więc badać ich w oderwaniu od sfery sensów głębokich utworu. Również obecność aluzji biblijnych i modlitewnych w ich różnorodnych odmianach i we wzajemnych powiązaniach nie warunkuje religijnego charakteru tekstu, choć może mieć ważne znaczenie przy jego konstytuowaniu. Jak się wstępnie wydaje, cechą charakterystyczną poezji religijnej jest możliwość całościowej rekonstrukcji świata przedstawionego i niesionych przezeń znaczeń przez tworzenie spójnych łańcuchów pojęciowo-obrazowych, podporządkowanych kategorii centralnej. Elementy składające się na ciąg są zarazem dominantami wyobraźniowymi dla danej twórczości i w różnych połączeniach stanowią ośrodki metafor. Tego rodzaju analizy, zdaniem naszym zasadnicze dla określenia religijnego charakteru dzieła literackiego, przeprowadzane mogą być w odniesieniu do poezji na podstawie większej liczby utworów oraz ich całościowej interpretacji, połączonej z odczytaniem znaczeń nadrzędnych (i sposobów ich uzyskania).

Wskazano także najbardziej ogólne cechy języka poetyckiego budującego liryczny tekst religijny oraz towarzyszącą temu zagadnieniu koncepcję zadań poezji i postulowanych w związku z jej funkcjami środków ekspresji. W tym zakresie zwrócono uwagę na preferowanie prostoty wyrazu, manifestującej się przede wszystkim w oszczędności metafor oraz innych środków artystycznych, a także w swoistej ascezie słowa. Źródło takich preferencji artystycznych zlokalizowano w przekonaniach związanych z filozofią twórczą podmiotu mówiącego, w dużej mierze traktowanego w tym wypadku jako porte-parole samego nadawcy poetyckiego przekazu.

Na zakończenie skupiono uwagę na różnorodnych aspektach włączania w tekst aluzji biblijnych i modlitewnych, podkreślając, że nie są one koniecznym warunkiem uzyskiwania jakości religijnych, a nawet mogą w pewnych przypadkach stać się przyczyną powstawania quasi-sacrum. W tym miejscu wskazano też

na zasadność zaproponowanego wcześniej rozgraniczenia między sanctum a sacrum, i co za tym idzie – między poezją religijną a poezją wymiaru sacrum. Obydwa typy poezji umieszczono w szerszym układzie, tworząc zhierarchizowany system wzajemnie z sobą powiązanych czterech odmian poezji. Potwierdzono również zaproponowaną wcześniej definicję poezji religijnej jako poezji mówiącej o człowieku w przestrzeni Boga, przy czym przestrzeń tę próbowano określić przede wszystkim w kategoriach spotkania (bądź służących spotkaniu).

Zwrócono też uwagę na fakt, że precyzyjna odpowiedź na pytanie, co to jest poezja religijna, jest utrudniona wskutek istnienia wielu równoległych definicji religii. Wydaje się, że zaproponowane określenie pozwala na każdorazowe uwzględnienie specyfiki danej koncepcji przez opis owej przestrzeni Boga, stąd występować mogą również pewne przesunięcia akcentów w rozumieniu samego pojęcia *poezja religijna*. Ścisłe i jednoznaczne ustalenie znaczenia tego terminu wydaje się niemożliwe (właśnie ze względu na wielość koncepcji religii i brak religioznawczej definicji sacrum) i mało celowe, gdyż – jak można sądzić – w pewnej migotliwości pojęcia i wielkiej różnorodności kryjących się pod nim zjawisk literackich tkwią przyczyny naukowej fascynacji tymi zagadnieniami. Na skutek zresztą ogromnego bogactwa samych faktów literackich objętych wspólnym mianem poezji religijnej stworzenie definicji bardziej szczegółowej wydaje się niemożliwe do wykonania. Pozostaniemy więc przy tym ogólnym sformułowaniu, pozwalającym na zaliczenie w jej zakres dużej liczby tekstów zróżnicowanych formalnie i treściowo, mogących równocześnie wyrażać tradycje rozmaitych kręgów wyznaniowych. Pamiętać jednak należy zawsze podczas badań nad tą odmianą tekstów poetyckich o podstawowej intuicji, która towarzyszyła mi stale przy pisaniu pracy, a wyrażonej krótko i trafnie przez Annę Kamieńską:

Słowo nie może być celem  
Sens rzeczy jest poza nim.

*Brzeg* Dc s. 184

#### WYBRANA LITERATURA

- A l l m e n J. J. von: Sacrum i profanum. "Znak" 1977 nr 11-12 s. 1426-1432.  
B a c h e l a r d G.: Chwila poetycka i chwila metafizyczna. "Poezja" 1977 nr 1 s. 14.  
B e d n a r e k A.: Bóg w literaturze polskiej. W: Encyklopedia Katolicka. T. 2. Pod red. F. Gryglewicza, R. Łukaszyka, Z. Sułowskiego. Lublin 1976 szp. 962-982.  
C i e ś l i k o w s c y S. i T.: Sacrum i maska, czyli o wypowiedzianiu niewypowiedzianego. W: Sacrum w literaturze. Lublin 1983 s. 65-83.  
C h i r p a z F.: Doświadczenie sacrum według Mircea Eliade. Tłum. S. Opiela SJ. "Przegląd Powszechny" 1984 nr 10 s. 9-21.

- D a n i é l o u J.: Poezja i mistyka. W: Inspiracje religijne w literaturze. Pod red. A. Merdas. Warszawa 1983 s. 21-27.
- D u r a n d G.: Wyobraźnia symboliczna. Warszawa 1986.
- D y b c i a k K.: Literatura wobec religii – izolacja czy przenikanie? "Znak" 1977 nr 281-282 s. 1359-1371.
- E l i a d e M.: Sacrum i profanum w świecie współczesnym. "Aneks" 1983 nr 29-30 s. 67-74.
- E l i a d e M.: Sacrum, mit, historia. Warszawa 1974.
- Ethos sztuki. Pod red. M. Gołaszewskiej. Warszawa 1985.
- G i l s o n E., L a n g a n T., M a u r e r A. A.: Historia filozofii współczesnej. Warszawa 1979.
- G o g a c z M.: Filozoficzne aspekty mistyki. Warszawa 1985.
- H u t n i k i e w i c z A.: Motywy religijne w poezji polskiej lat międzywojennych. W: Polska liryka religijna. Lublin 1983 s. 457-487.
- I m b a c h J.: Czy Bóg jest odpowiedzią. Warszawa 1984.
- J a m e s W.: Doświadczenia religijne. Warszawa 1958.
- J a n o d K r z y ż a [Święty]: Dzieła. Kraków 1975.
- J a s i Ń s k a - W o j t k o w s k a M.: Laicka czy religijna koncepcja rzeczywistości? (Z problematyki interpretacji dzieła literackiego). W: Z zagadnień kultury chrześcijańskiej. Lublin 1973 s. 543-549.
- J a s i Ń s k a - W o j t k o w s k a M.: Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego. "Roczniki Humanistyczne" 28:1980 z. 1 s. 53-64.
- K o w a l c z y k S.: Bóg w myśli współczesnej. Wrocław 1982.
- K o w a l c z y k S.: Drogi ku Bogu. Wrocław 1983.
- Literatura a chrześcijaństwo. T. 1-2. Praca zbiorowa. Kraków t. 1 – 1979; t. 2 – 1982 (mps powielany).
- L o y o l a I. [Święty]: Pisma wybrane. T. 1-2. Kraków 1968.
- M a l o n e y G. A.: Tchnienie mistyki. Warszawa 1984.
- O t t o R.: Świętość. Warszawa 1968.
- P a c i u s z k i e w i c z M.: Ku teologii słowa literackiego. "Roczniki Teologiczno-Kanoniczne" 24:1977 z. 6 s. 5-26.
- P o s p i e s z a l s k i S.: Sacrum i sanctum. "Aneks" 1980 nr 29-30 s. 97-109.
- R i c o e u r P.: Egzystencja i hermeneutyka. Warszawa 1985.
- S a w i c k i S.: Poetyka, interpretacja, sacrum. Warszawa 1981.
- S a w i c k i S.: Religia a literatura. Trzy kręgi badawcze. "Roczniki Humanistyczne" 24:1976 z. 1 s. 59-67.
- Słownik Teologiczny. Pod red. A. Zuberbiera. Katowice 1985.
- S t e i n E.: Światłość w ciemności. T. 1-2. Kraków 1977.
- T e r e s a W i e l k a [Święta]: Dzieła. Kraków 1962.
- T e i l h a r d d e C h a r d i n P.: Człowiek i inne pisma. Warszawa 1984.
- T e i l h a r d d e C h a r d i n P.: Zarys wszechświata personalistycznego. Warszawa 1985.
- T i s c h n e r J.: Bezdroża spotkań. "Analecta Cracoviensia" 1980 nr 12 s. 137-172.
- T i s c h n e r J.: Fenomenologia spotkania. Tamże 1978 nr 10 s. 73-98.
- T i s c h n e r J.: Przestrzeń obcowania z drugim. Tamże 1977 nr 9 s. 67-86.
- W e i l S.: Świadomość nadprzyrodzona. Warszawa 1965.
- Z d y b i c k a Z. J.: Człowiek i religia. Lublin 1977.

## DE LA POÉSIE RELIGIEUSE ET DE SES MÉTHODES D'ANALYSE

## R é s u m é

Le propos du présent article est la mise au point des suggestions méthodologiques concernant les moyens de fonctionnement et de découverte, dans un texte, de la catégorie de "sacrum" ainsi que l'identification de la dimension religieuse d'oeuvres poétiques. La thèse fondamentale se laisse résumer dans la constatation que les caractéristiques religieuses et sacrales ne peuvent être décelées au niveau d'une analyse formelle et stylistique. Leur identification exige une série d'analyses menées aux différents niveaux d'un texte le rôle décisif étant celui des significations profondes. Il paraît qu'aucun élément de l'univers représenté, considéré de façon autonome,

n'est susceptible d'évoquer le "sacrum". Cette fonction d'évocation ne se réalise pas non plus par un moyen artistique particulier ni par l'utilisation d'un mode particulier de langage poétique. On ne peut pas donc analyser la forme d'une oeuvre en la détachant de la sphère de ses sens profonds. La présence des allusions bibliques et suppliantes dans leurs diverses variétés et leurs implications réciproques ne conditionne pas non plus le caractère religieux d'un texte bien qu'elle puisse jouer un rôle considérable dans sa création. A ce qu'il paraît le trait caractéristique de la poésie religieuse c'est la possibilité d'une reconstruction globale de l'univers représenté et des sens qu'il véhicule à travers certaines chaînes conceptuelles et représentatives cohérentes subordonnées à une catégorie centrale. Les éléments constitutifs d'une chaîne sont en même temps des dominantes imaginatives propres à une oeuvre et, dans leurs différentes combinaisons, elles peuvent former des concentrations de métaphores. Les analyses de ce genre, fondamentales à notre sens pour déterminer le caractère religieux d'une oeuvre, se prêtent particulièrement à l'examen d'un nombre plus important de poèmes aux fins de leur interprétation globale et du déchiffrement de leurs sens profonds.

Dans l'article, on a aussi relevé les traits généraux du langage poétique, constituant un texte poétique lyrique, et on a présenté une conception du rôle de la poésie et des moyens d'expression postulés en liaison avec ses fonctions. On a mis l'accent sur la simplicité d'expression comme facteur important se manifestant avant tout dans l'économie des métaphores et d'autres moyens artistiques ainsi que dans une ascèse toute particulière de la parole.

Enfin, on s'est concentré sur différents aspects des allusions bibliques et suppliantes insérées dans un texte en soulignant qu'elles ne sont pas une condition nécessaire pour que celui-ci acquière par là les caractères religieux. Elles peuvent même, dans certains cas, provoquer la parution d'un quasi-sacrum. On n'a pas manqué, à ce propos, d'indiquer le bien-fondé de la distinction, formulée précédemment, entre le "sanctum" et le "sacrum" et ce qui s'ensuit entre la poésie religieuse et celle de la dimension du sacrum. Les deux types de poésie ont été mis dans un contexte plus large aboutissant ainsi à un complexe hiérarchisé de quatre variétés de poésie: la poésie philosophique, celle de l'expérience métaphysique, la poésie de la dimension du "sacrum" et celle de la dimension du "sanctum". On a confirmé aussi la définition de la poésie religieuse proposée avant comme une poésie parlant de l'homme dans l'espace de Dieu; on a essayé de déterminer cet espace essentiellement dans la catégorie d'une rencontre (ou menant à une rencontre).

On a souligné aussi le fait qu'une réponse précise à la question de savoir ce que c'est que la poésie religieuse est rendue difficile à cause de l'existence de plusieurs définitions de la religion. Il paraît que la définition proposée permet de tenir compte, chaque fois, de la spécificité d'une conception donnée à travers l'image du ledit espace de Dieu d'où la possibilité des déplacements d'accents en ce qui concerne la compréhension même du concept de "poésie religieuse". La fixation exacte et univoque du sens de ce terme paraît impossible (justement à cause de la multiplicité des conceptions de la religion et à défaut d'une définition du "sacrum" émanant de la science des religions) et peu utile car il semble que la fascination des chercheurs par ces problèmes est due à un certain "miroitement" de cette notion et à une grande divergence des phénomènes littéraires qu'elle recèle. D'ailleurs du fait d'une énorme richesse des seuls faits littéraires englobés par le terme commun de poésie religieuse la création d'une définition plus précise paraît irréalisable. Restons-en donc à cette formulation générale permettant d'englober un grand nombre de textes différant par la forme et le fond et susceptibles en même temps d'exprimer les traditions de divers milieux confessionnels.

On ne peut jamais oublier, en s'engageant dans l'analyse de ce genre de textes poétiques; l'intuition foncière qui doit toujours accompagner le chercheur. Cette vérité fut exprimée de façon pertinente par Anna Kamieńska:

Słowo nie może być celem  
Sens rzeczy jest poza nim.\*  
*Brzeg* Dc s. 184

---

\* Le mot ne peut pas être un but  
Le sens des choses est en dehors de lui.