

Scheffler, Herbert i Lubomirski: trzy cykle religijne doby Baroku*

Warto czasem spojrzeć na literaturę polską „z ziemi obcej”. Można w ten sposób uświadomić sobie pewne cechy naszej literatury, z których nie w pełni zdajemy sobie sprawę, a co więcej, literatura obca ma szansę okazać się – nie taka znów obca. Jeśli jednak wybieramy drogę porównawczej refleksji nad literaturą, musimy być świadomi celu, do którego zmierzamy. Nie wystarczy bowiem zestawiać tego, co wydaje się podobne. Trzeba zadać sobie pytanie: po co to czynimy?

Zanim odpowiem na to pytanie, przedstawię trzech poetów, których utwory stanowią temat niniejszego artykułu. Byli to ludzie, którzy nigdy nie zetknęli się ze sobą ani osobiście, ani za pośrednictwem swojej twórczości, najprawdopodobniej nawet nie wiedzieli nawzajem o swoim istnieniu. Łączą ich jednak i epoka, i tradycja kulturowa, i pewne cechy twórczości. Angelus Silesius (Johannes Scheffler) był autorem trzech dzieł poetyckich, z których jedno – *Cherubinischer Wandersmann* – zyskało wielką sławę, przy niesłusznej zresztą deprecjacji pozostałych dwóch¹. George Herbert z kolei pozostawił po sobie właściwie tylko jedno, za to niebywałe, dzieło poetyckie – zbiór *The Temple*. Obaj byli duchownymi, którzy przeżyli przełom. Herbert zrezygnował ze świetnie zapowiadającej się kariery polityczno-dworskiej i osiadł w małej wiejskiej parafii jako pastor anglikański, a Scheffler porzucił zawód ksiązęcego leibmedyka razem z wyznaniem luterańskim, nawracając się na katolicyzm. Obaj w trzydziestym siódmym roku życia przyjęli święcenia kapłańskie, całkowicie poświęcając się głoszeniu słowa Bożego, również w twórczości – wyłącznie religijnej. Trzeci z interesujących mnie poetów, Stanisław Herakliusz Lubomirski, wielki magnat i polityk, pod względem biografii różni się nieco od pozostałych, lecz jego twórczość wykazuje istotne zbieżności z utworami Schefflera i Herberta. Jeśliby spojrzeć na nią z punktu widzenia tematyki, wyodrębnić można spory blok poezji religijnej pisanej w ciągu całego życia; najbardziej zaś zwraca uwagę fakt, że tylko w twórczości o tej tematyce stosował pewną

* Tekst jest poszerzoną o część dotyczącą Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, a także uzupełnioną wersją artykułu *Zasady kompozycji cyklów „Cherubinischer Wandersmann” Aniola Ślązaka oraz „The Temple” George’a Herberta w świetle Rolfa Fiegutha teorii cyklu poetyckiego*, który ukazał się w tomie konferencyjnym: *Regionalne, narodowe, uniwersalne. Literatura i media w perspektywie komparatystycznej*, red. Grażyna Borkowska, Bernadetta Darska, Andrzej Staniszewski, Olsztyn 2005, s. 38-49.

¹ Owe dwa dzieła Schefflera, które nie zyskały sławy, to zbiór pieśni *Heilige Seelen-Lust Oder Geistliche Hirten-Lieder Der in ihren JESUM verliebten Psyche* (1. wyd. 1657, 2. wyd. 1668) oraz *Sinnliche Beschreibung Der Vier Letzten Dinge Zu heilsamen Schröken und Auffmunterung aller Menschen* (1675).

formę poetycką, właściwą także utworom Schefflera i Herberta. Wszystkich trzech bowiem łączy tendencja do układania wierszy religijnych w przemyślane konstrukcje, czyli do tworzenia cykli poetyckich. Formę cyklu Lubomirski nadał *Teomuzie*, w której zawarł wykład katechizmu w epigramatach; zbiorowi emblematów *Adverbia moralia*, choć wypada zaznaczyć, że ich treść nie jest religijna sensu stricto, lecz raczej moralizatorska; *Poezyjom Postu Świętego*, które tu zanalizuję; i wreszcie *Decymce myśli świętych*, napisanej w okresie obrachunku z własnym życiem. Również bowiem w życiu Lubomirskiego dałoby się wskazać pewien przełom, o którym pisze badacz i edytor twórczości Marszałka Wielkiego Koronnego, Adam Karpiński.²

Komparatystyka tylko wówczas ma sens, gdy jej badania są poznawczo płodne. Jeśli podejmujemy się porównania tekstów, których autorzy nic nawzajem o sobie nie wiedzieli, musimy jasno określić, po co to robimy, oraz w jaki sposób. W kwestii metody zasada jest prosta: najpierw należy myśleć o dziele (także o jego kontekstach), a dopiero potem à propos tego dzieła (czyli o utworach niezwiązanych z nim bezpośrednio, przywoływanych na mocy arbitralnych skojarzeń badacza)³. Aby dokonywać porównań typologicznych – czyli doszukiwać się cech wspólnych dziełom pewnego rodzaju, które to cechy pojawiają się niezależnie od siebie u autorów reprezentujących czasem nawet różne tradycje kulturowe – trzeba wpiery zrozumieć w sposób możliwie dogłębny poszczególne człony, które zamierzamy zestawić, następnie zaś sprecyzować, pod jakim względem będziemy je porównywać. Jest to problem dla każdego rodzaju komparatystyki kluczowy: odpowiedni dobór aspektu, który stanowić ma *tertium comparationis*.

Zestawienie utworów reprezentujących ten sam gatunek oraz podejmujących tę samą tematykę stanowi warunek konieczny dla dalszych rozważań. Pozwala również wybrać odpowiednie narzędzie badawcze, jakim jest w tym wypadku teoria cyklu poetyckiego, sformułowana przez Rolfa Fiegutha, szwajcarskiego slawistę, inicjatora dużego projektu badań nad cyklem poetyckim na uniwersytecie we Fryburgu. Cykl jest gatunkiem szczególnym, ponieważ nie został nigdy opisany w poetykach, niemniej jego reguły były

² Por. Adam Karpiński, *O autorze. W poszukiwaniu wizerunku „Salomona polskiego”*, [w:] Stanisław Herakliusz Lubomirski, *Poezje zebrane*, wyd. A. Karpiński, t. II. Komentarze, Warszawa 1996, s. 12-17 i 50n. Z tego wydania pochodzą też cytaty utworów Lubomirskiego.

³ To rozróżnienie – myślenie o dziele i myślenie à propos dzieła – zapożyczam od Henryka Markiewicza, choć myślenie à propos utworu literackiego definiuję trochę inaczej niż Markiewicz, który chce przeciwstawić się manierze swobodnego interpretowania tekstów, traktowania ich jako „pretekstu do własnych konstrukcji myślowych”; por. H. Markiewicz, *O falsyfikowaniu interpretacji literackich*, [w:] tegoż, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Kraków 2000, s. 100n. Każdy już jednak opis historycznoliteracki, przedstawiający np. dane dzieło na tle epoki, siłą rzeczy jest myśleniem à propos utworu, i może wywoływać skojarzenia, na które sam utwór nie nakierowuje uwagi odbiorców.

intuicyjnie pojmowane przez pisarzy, począwszy od starożytności aż do dnia dzisiejszego. Literaturoznawcy dwudziestowieczni próbowali te reguły skodyfikować⁴, lecz dopiero Rolf Fieguth stworzył teorię cyklu poetyckiego, która precyzyjnie określa właściwości gatunku i umożliwia analizę jego jednostkowych realizacji⁵. Przedstawię w skrócie jej założenia. Po pierwsze, cykl musi być kompozycją zamierzoną. Zamiar autorski, sądzi Fieguth, ujawnia się zwykle w określonych zabiegach, takich jak zastosowanie motta, numeracji wierszy, dodanie wstępu poetyckiego. Często jako sygnał pojawiają się w cyklu wypowiedzi metapoetyckie, co związane jest też ze szczególną tendencją cyklu do autoreferencyjności. Po drugie, w trakcie lektury powinna wyłonić się nadrzędna idea kompozycyjna cyklu; może to być jakaś idea symetrii, od razu zresztą zniekształcana, albo jakaś specjalna figura kompozycyjna etc. Po trzecie, w cyklu powstaje odrębny podmiot cykliczny, podmiot całości, różny od podmiotów lirycznych poszczególnych utworów cyklu, choć w pewnym sensie wynikający z tych poszczególnych podmiotów, ze zderzenia ich ze sobą. Wypowiedzi metapoetyckie (jeśli wystąpią) przypisuje się zwykle w trakcie lektury owemu podmiotowi cyklicznemu, który nie jest tożsamy z autorem, lecz w jakiejś mierze bliższy mu niż podmioty liryczne poszczególnych wierszy; Fieguth nazywa ten podmiot auktorialnym.

Wymienione tutaj cechy cyklu sprawiają, że jest on najlepszym probierzem, na podstawie którego badać można samoświadomość twórcy. Celem porównania trzech interesujących mnie cykli będzie więc rekonstrukcja samoświadomości poetyckiej trzech różnojęzycznych autorów, ich postawy twórczej, która okazuje się zaskakująco podobna. Wnioskować z tego można o pewnej wspólnotce duchowej czy intelektualnej, która zasadała się na podobnym rozumieniu sztuki i stosunku do poezji.

Fieguth nazywa cykl gatunkiem pochodnym, jako że składa się on zazwyczaj z wielu utworów o określonym gatunku pierwotnym, przy czym wiersze tworzące cykl mogą należeć wszystkie do jednego gatunku lub do gatunków różnych. Cykl Schefflera oraz cykl Lubomirskiego zawierają prawie wyłącznie epigramaty; z kolei w *The Temple* Herberta większość ze stu sześćdziesięciu kilku utworów reprezentuje swoją własną, jedyną i

⁴ W Polsce teorią cyklu zajmowali się m.in. J. Trzynadłowski, *Kompozycja cyklu literackiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1967, „Prace literackie” z. 9, s. 193-199, oraz W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 42-62.

⁵ Por. R. Fieguth, *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz 1798-1855*, Freiburg 1998. W pracy tej autor zawarł, oprócz analizy cykli Adama Mickiewicza, część teoretyczną poświęconą ogólnej teorii cyklu.

niepowtarzalną formę⁶. Reguły rządzące cyklem dają się sprowadzić w skrócie do napięć – powiązań – między poszczególnymi utworami, a także między danym utworem a całością cyklu. Ażeby wydobyć wszystkie powiązania między wierszami, należy pamiętać o kluczowym dla cyklu sposobie budowania znaczeń, jakim jest zasada asocjacji. Przed niebezpieczeństwem dowolnej interpretacji chroni w tym wypadku badacza zasada nadrzędnej idei kompozycyjnej: jeśli stwierdzone w trakcie lektury powiązania składają się na taką jasną ideę, to nie były nadinterpretacją.

Napięcia charakterystyczne dla cyklu są wyraźnie odczuwane przy lekturze tekstów Schefflera. W skrajnych wypadkach jego epigramaty nawet spierają się ze sobą, czego najdobitniejszy przykład stanowią dwa wiersze I Księgi, nr 49 i 58⁷:

49. *Die Ruh ist's hoehste Gutt.*

Ruh ist das hoehste Gutt: und waere GOtt nicht ruh /
Jeh schliesse fuer Jhm selbst mein' Augen beide zu.

58. *Der Eigen gesuch.*

Mensch suchstu Gott umb Ruh / so ist dir noch nicht recht /
Du suchest dich / nicht Jhn? bist noch nicht Kind / nur Knecht.

Wraz z pojęciem dialogu⁸ otwiera się zupełnie nowa perspektywa rozumienia dzieła Schefflera. *Cherubinischer Wandersmann* był bowiem zwykle uważany za bezładny zbiór epigramatów, w związku z czym większość interpretacji postępuje z epigramatami Schefflera dowolnie, wyjmując je z kontekstu, jakim jest pozycja danego utworu w obrębie cyklu. Tymczasem sygnałem, że warto może być uczciwym wobec dzieła i przeczytać je w takiej kolejności, w jakiej zostało oddane czytelnikowi, był po pierwsze pierwotny kształt dzieła, jego forma 5 ksiąg + 10 sonetów (z roku 1657, pod tytułem *Geistreiche Sinn- und Schlußreime*), a po drugie fakt, że Scheffler tą formą nie nawiązał do dzieła, na którym poza tym się wzorował, lecz właśnie wybrał inną formę, i jak, się jeszcze okaże, sam nadał jej określone znaczenie. Dzieło, które było wzorem dla epigramatów Schefflera (nawiązują do niego zwłaszcza dwie pierwsze księgi *Geistreiche Sinn- und Schlußreime*), napisał Daniel Czepko von Reigersfeld; nosi ono tytuł *Sexcenta Monodisticha Sapientum*, a powstało w 1647

⁶ Por. *Wstęp* Barańczaka do jego wydania Herberta: S. Barańczak, *Kościół wzniesiony ze słów*, [Wstęp do:] George Herbert, *66 wierszy*, tłum. i oprac. S. Barańczak, wyd. II rozszerzone, Kraków 1997, s. 9.

⁷ Cytuję według wyd.: Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, wyd. Louise Gnädinger, Stuttgart 1984.

⁸ Zjawisko dialogu u Schefflera, a także szczegółowe analizy epigramatów i kompozycji *Cherubowego wędrowca*, przedstawiam szerzej w artykule, który ukazał się w „Pamiętniku Literackim” 2004, z. 1, s. 33-64. W pracy niniejszej przedstawiam w skrócie ustalenia tej analizy.

roku. Składa się z sześciu ksiąg, każda zawiera po 100 mistycznych epigramatów, i tą formą obrazuje doskonałość dzieła stworzenia. W utworze zamykającym *Sexcenta Monodisticha Sapientum* Czepko porównuje swoje dzieło do sześciu dni stworzenia („Hier beschleust das Sechste Hundert, nunmehr fällt der Sabbath ein”) i kończy wezwaniem: „Denck an Sieben”⁹, czyli o siódmym dniu, w którym Bóg odpoczywał. Stoї za tym koncepcja stopniowego zbliżania się do Boga, aby „dnia siódmego” złączyć się z Nim w mistycznej unii. Unia mistyczna jest także celem *Cherubinischer Wandersmann*, celem wyrażonym w tytule pochodzącym wprawdzie z drugiego, późniejszego (1675) wydania dzieła, lecz odnoszącym się również do jego pierwotnego kształtu.¹⁰ Ów tytuł brzmi: *Cherubinischer Wandersmann oder Geistreiche Sinn- und Schlußreime zur Göttlichen beschauligkeit anleitende*. Autor obiecuje tu, że wiersze, które czytelnik trzyma w ręku, pozwolą mu ujrzeć Boga. Motto, jakie wybiera wówczas Scheffler dla swojego zbioru, budzi jeszcze większe nadzieje w tym względzie, a zaczerpnięte zostało z Biblii, z 2 Listu św. Pawła do Koryntian (3, 18): „Wir alle die wir mit aufgedektem Angesichte die Herrlichkeit des HERren anschauen / werden verwandelt in dasselbige Bild von Klarheit in Klarheit / als vom Geiste des HERren.”¹¹ Wśród przydatków znajdujemy jeszcze dedykację: „Der Ewigen Weißheit / GÖtte / Dem Spiegel ohne makel / den die Cherubin und alle / Seelige Geister mit ewi- / ger verwunderung / anschauen / Dem Lichte welches alle / Menschen erleuchtet die / in diese Welt kommen / Dem unerschöpflichen / Brunn und urspruengli- / chem Quelle aller / Weißheit / Schreibet zue und richtet / wiederumb in Jhn / hin / Diese auß dessen grossem / Meere genaediglich her- / geronnene kleine / Troepfflein / Sein / Fuer unablaeßlichem verlan- / gen Jhn zuschauen / Allzeit sterbender / JOHANNES ANGELUS”. W tłumaczeniu Andrzeja Lama: „Wiecznej mądrości | Bogu, | Zwierciadłu bez skazy, które Cherubini i wszystkie szczęsne duchy z nieustannym podziwem oglądają, | Światłu, co wszystkich ludzi oświecła, którzy na ten świat przychodzą, | Niewyczerpanej Krynicy i pierwotnemu Źródłu wszelkiej mądrości przypisuje i kieruje na powrót do Niego te z jego wielkiego morza łaskawie wynurzone małe kropelki | Jego od nieustannego pożądanja, aby go oglądać | w każdej chwili umierający Johannes

⁹ Por. D. Czepko, *Sämtliche Werke*, wyd. Hans-Gert Roloff i Marian Szyrocki, Berlin-New York 1989, t. I, cz. 2: *Lyrik in Zyklen*, tu: *Sexcenta Monodisticha Sapientum* (wyd. 1655). Zależność między cyklem Czepki a *Cherubinischer Wandersmann* zbadał wnikliwie Hugo Föllmi w pracy *Czepko und Scheffler. Studien zu Angelus Silesius' „Cherubinischer Wandersmann” und Daniel Czepkos „Sexcenta Monodisticha Sapientum”*, Zürich 1968.

¹⁰ W wydaniu z 1675 roku Ślżak nie zmienił układu epigramatów z roku 1657; usunął tylko jeden – z ponad 1400 – epigramat (ostatni z księgi IV), poprawił numerację wierszy w księdze III, oraz dodał księgę szóstą, której początek stanowiło teraz 10 sonetów, pierwotnie zamykających dzieło.

¹¹ Por. Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, wyd. Louise Gnädinger, Stuttgart 1984, s. 9.

Angelus.”¹². Z wielkiego morza Boga wynurzyły się małe kropelki – epigramaty, kropelki Bożej Mądrości, które mają zaprowadzić czytelnika z powrotem do Boga. Dzieło nazwane *Cherubowym wędrowcem* sprawia oto, że czytelnik przyjmując je w siebie w trakcie lektury sam staje się cherubowym wędrowcem, przemienia się „in dasselbige Bild”, „w ten sam obraz”. Ideą zbioru jest więc pielgrzymka autora i czytelnika, która łączy się zawsze z przejściem pewnej drogi z punktu A do punktu B. Odpowiada jej linearna lektura epigramatów, przy której jednak już w pierwszym dystychu natrafiamy na trudności. Brzmi on:

I 1. *Was fein ist das besteht.*

Rein wie das feinste Gold / steiff wie ein Felsenstein /
Gantz lauter wie *Cristall* / sol dein Gemuethe seyn.

I 1. *Co czyste, ostoi się*

Niech twoja dusza będzie czystością złota czysta
I mocą skały mocna, przejrzysta jako kryształ.¹³

Słowo „Cristall” w oryginale wyróżnione zostało kursywą; Scheffler w kolejnych epigramatach za pomocą różnorodnych odniesień asocjacyjnych, łączących czystość i jasność z dziewictwem, szyfruje istotne znaczenie pierwszego epigramatu, lecz dopiero w III Księdze (w epigramacie 242) powie expressis verbis, że „Maria jest kryształem”, i to ona już od początku stanowić ma wzór dla czytelnika.

Stajemy w tym momencie wobec pierwszego problemu, nieodłącznie związanego z lekturą cyklu. Ażeby być uczciwym wobec dzieła, musimy czytać linearnie, a jednocześnie, ażeby to dzieło zrozumieć, powinniśmy wciąż wzbijać się w górę, dążąc do wyższego oglądu całości. Dotyczy to zresztą nie tylko powiązań skojarzeniowych między odległymi od siebie epigramatami. Również jedynie w lekturze linearnej zauważymy u Schefflera grupy epigramatów, które na tle morza innych wyróżniają się niczym wyspy skondensowanego sensu, lecz tylko z lotu ptaka ujrzymy pozycję tych grup w całości dzieła. Nie miejsce tu na szczegółową analizę kolejności grup w księgach; wszystkie największe grupy tematyczne (liczące od pięciu epigramatów wzwyż) pięciu ksiąg *Geistreiche Sinn- und Schlußreime* wymieniam w tabeli, dołączonej w aneksie. Poprzestanę na stwierdzeniu, że grupy

¹² Por. Angelus Silesius, *Cherubinowy wędrowiec*, przeł. i oprac. Andrzej Lam, Opole-Warszawa 2003, s. 5; własne, filologiczne tłumaczenia umieszczam w nawiasie kwadratowym.

¹³ W przekładzie Marcina Brykczyńskiego i Jerzego Prokopiuka, zob. Anioł Ślązak, *Cherubowy wędrowiec*, tłum. Marcin Brykczyński i Jerzy Prokopiuk, Instytut Mikołowski 2000.

wyznaczają ukryte przesłanie danej księgi. Potwierdza to odautorska interpretacja pierwotnej całości dzieła.

O znaczeniu, jakie Scheffler przywiązuje do formy swego dzieła, czytelnik dowiaduje się dopiero pod koniec Księgi II – w epigramacie 255, jedynym, w którym autor sam mówi o liczbie 5, będącej skądinąd w tradycji chrześcijańskiej symbolem wesela i zaślubin¹⁴. Scheffler interpretuje liczbę pięć następująco:

II 255. *Fuenff Staffeln sind in GOtt.*

Fuenff Staffeln sind in GOtt: Knecht / Freund / Sohn / Braut / Gemahl:

Wer weiter kombt / verwird / und weiß nichts mehr von Zahl.

II, 255. [*Pięć stopni jest w Bogu*

Pięć stopni jest w Bogu: Sługa, Przyjaciel, Syn, Oblubienica, Małżonek,

Kto pójdzie dalej, przestaje istnieć i nie wie już nic o liczbie.]

Kto przekroczy piąty szczebel poznania mistycznego, mówi Scheffler, zjednoczy się z Bogiem tak całkowicie, że już mu nic więcej nie potrzeba. Ów dwuwiersz, umieszczony pod koniec II Księgi, przed zamykającą ją grupą 3 epigramatów, wskazuje czytelnikowi, w jakim miejscu lektury się znajduje: tuż przed stopniem „Syn”; ponadto uzmysławia mu, że pierwsze dwie księgi (stopnie: „Sługa” i „Przyjaciel”) stanowiły dopiero przygotowanie, wprowadzenie w pewne tematy. Stopień „Syn” – Księga III – natomiast rozpoczyna się 33 epigramatami na narodziny Chrystusa w Betlejem, po których następuje grupa 11 epigramatów o śmierci Chrystusa na krzyżu. Księga III nie mówi jeszcze o zmartwychwstaniu; ostatni epigramat grupy pasyjnej dotyczy złożenia Jezusa do grobu. Pod koniec III Księgi mają miejsce mistyczne narodziny Boga w „ja” lirycznym i od tego samego tematu rozpoczyna się Księga IV, przez co podkreślona zostaje waga tego aktu. Umożliwia on bowiem współcierpienie z Chrystusem konającym na krzyżu, współcierpienie opisane w IV Księdze w kolejnej grupie 11 epigramatów, która pojawia się po 44 pierwszych epigramatach, w jasny sposób nawiązując do początku Księgi III (33+11=44). Od 45 epigramatu IV Księgi kontynuowana jest opowieść o Pasji, w której uczestniczy już nowe, odrodzone „ja”; w tej też grupie pod numerem 50. znajduje się jedyny pięciowiersz całego *Cherubowego wędrowca*, zatytułowany *Die Schaedelstaedt*, czyli Golgota, prawdziwy cel cherubowego wędrowca. Jedenasty z kolei epigramat tej grupy mówi o duchowym zmartwychwstaniu człowieka, najpierw odrodzonego w Chrystusie, a teraz uczestniczącego w Jego śmierci.

¹⁴ Zob. Dorothea Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*, Innsbruck 1977, s. 51.

Na tym jednak nie koniec. Scheffler nie opuszcza odrodzonego człowieka w tym momencie; przechodzi powoli do nauk życiowych, które mają służyć czytelnikowi po rozstaniu się z tekstem. Sedno tych nauk tkwi w zasadzie imitatio Christi, naśladowaniu życia Chrystusa. Najważniejszym zaś przesłaniem, zaszyfrowanym w grupach epigramatów pojawiających się na przełomie kolejnych setek w Księdze V, a najgłośniejszym rozbrzmiewającym w grupie 25 epigramatów (ostatniej i największej w tej księdze), jest miłość, o której Scheffler w epigramacie V 312 powiada:

312. *Der guldene Begrief.*

Der guldene Begrief durch den man alles kan /
Jst Liebe: Liebe nur / so hastu's kurtz gethan.

V, 312. [*Złota reguła*

Złotą regułą, dzięki której wszystko potrafimy,
Jest miłość: Kochaj tylko, a szybko wszystko zdziałasz.]

W ostatnim epigramacie Księgi V Scheffler przestrzega przed zmysłami, które mogą człowieka sprowadzić z właściwej drogi; powstaje w ten sposób kontrapunkt dla epigramatu rozpoczynającego dzieło, a żądającego w momencie przystąpienia do lektury czystości równej czystości kryształu-Marii. Celem cherubowego wędrowca jest zbawienie; przypomina o tym autor w dziesięciu sonetach pierwotnie zamykających dzieło, w których doprowadza czytelnika aż na Sąd Ostateczny, odmalowując męki potępionych i rajską egzystencję zbawionych.

Do tak skonstruowanej całości Scheffler dodał po 18 latach szóstą księgę. Składa się ona wyłącznie z dużych grup epigramatów, a krąży wokół przeciwstawienia postaci grzesznego głupca i błogosławionego mędrca. Kończy się słynnym dwuwierszem:

VI 263. *Beschluß.*

Freund es ist auch genug. Jm fall du mehr wilt lesen /
So geh und werde selbst die Schriff und selbst das Wesen.

VI 263. *Zakończenie*

Już, przyjacielu, dość. Gdy więcej pragniesz zdań,
To idź, sam pismem bądź, istotą sam się stań.¹⁵

¹⁵ W przekładzie Marcina Brykczyńskiego i Jerzego Prokopiuka, ed. cit.

Jest to 1675. z kolei utwór *Cherubowego wędrowca*, co łatwo ustalić, patrząc na ostatnie numery epigramatów w księgach. Autor powiada w nim czytelnikowi, że teraz on sam ma być pismem, w którym zawarta jest „istota” („das Wesen”), korespondencja zaś między pozycją tego epigramatu w ostatecznej całości *Cherubowego wędrowca* a rokiem wydania dzieła wskazuje na rodzaj Pisma, jakim ma stać się czytelnik. Jak na początku drogi cherubowego wędrowca – w pierwszym roku nowej ery, zgodnie z chrześcijańską rachubą czasu – Chrystus-Logos stał się ciałem, tak teraz my, czytelnicy, mamy przemienić nasze ciała w Księgę Jezusa Chrystusa. W jednym z epigramatów Księgi V Scheffler nazywa zresztą Chrystusa „jedyną księgą, którą warto czytać” (V 87). Obieg Słowa zamyka się. Na nas.

Przyjrzyjmy się teraz budowie *The Temple* Herberta¹⁶. Ostateczną formę swego zbioru przekazał poeta na łożu śmierci przyjacielowi, który zadbał o wydanie rękopisu w roku 1633. Herbert również opatrzył swoje dzieło przydatkami; motto – jak Scheffler – wziął z Biblii (z Psalmu 29): „In his Temple doth every man speak of his honour”, i zapowiada w nim treść zbioru, zatytułowanego właśnie *Świątynia*. W tej „świątyni” wszystkie wiersze będą głosić chwałę Bożą. Rozpoczyna się ona dedykacją (*The Dedication*):

Lord, my first fruits present themselves to thee;
Yet not mine neither: for from thee they came,
And must return. Accept of them and me,
And make us strive, who shall sing best thy name.
Turn their eyes hither, who shall make a gain:
Theirs, who shall hurt themselves or me, refrain.

Pojawia się tu ta sama, co u Schefflera, idea obiegu słowa: Herbert składa „pierwsze owoce” swej pracy w ofierze Bogu, zaznaczając, że „jego pierwsze owoce” są właściwie „nie jego”, bo otrzymał je od Boga, i do Boga muszą powrócić.

Po dedykacji, a przed korpusem tekstów zatytułowanych *The Church*, następują dwa wiersze: *The Church-porch* z podtytułem *Perirrhanterium*, oraz *Superliminare*. Do kościoła można wejść tylko przez przedsionek, obmywając się z grzechów przez pokropienie wodą – poucza Herbert. W tym długim, dydaktycznym utworze, zawierającym ważne nauki moralne dla czytelnika, zanim pozwoli mu przekroczyć próg świątyni, poeta wyraża także cel swojej poezji:

¹⁶ Herberta cytuję według wydania: G. Herbert, *The Complete English Works*, ed. and introduced by Ann Pasternak Slater, London 1995.

[...] Harken unto a Verser, who may chance

Rhyme thee to good, and make a bait of pleasure.

A verse may find him, who a sermon flies,

And turn delight into a sacrifice. (w. 3-6)

W *Nadprożu*, krótkim z kolei utworze oddzielającym przedsiónek od właściwej świątyni, autor powiada, że „mistycznego posiłku” kościoła może skosztować tylko ten, kogo poprzednie nauki oczyściły i nauczyły, jak zachować się w świątyni; tylko ktoś święty i czysty, lub kto pragnie takim być, może iść dalej. Profani powinni zawrócić. Czytelnik, odwracając kartę, potwierdzi swoje pragnienie dotarcia do świętości. A gdy przewróci kartę i wejdzie tym samym do świątyni, pierwszym, co ujrzy, będzie utwór pod tytułem *The Altar*, wiersz w kształcie krótkiej kolumny¹⁷ przypominającej swą formą tytułowy ołtarz właśnie. Co ciekawe, jest to wiersz autotematyczny:

A broken A L T A R, Lord, thy servant rears,
Made of a heart, and cemented with tears:

Whose parts are as thy hand did frame;

No workman's tool hath touch'd the same.

A H E A R T alone

Is such a stone,

As nothing but

Thy pow'r doth cut.

Wherefore each part

Of my hard heart

Meets in this frame,

To praise thy name.

That if I chance to hold my peace,

These stones to praise thee may not cease.

O let thy blessed S A C R I F I C E be mine,

And sanctify this A L T A R to be thine.

Herbert mówi Biblią: w kapitule kolumny, który staje się płytą ołtarza – w wersach 3 i 4 – odwołuje się do Księgi Wyjścia (Wj 20,25), a w podstawie kolumny-ołtarza, w wersach

¹⁷ Stanisław Barańczak słusznie stwierdza, że „sama forma graficznego zapisu naśladuje wygląd tytułowego przedmiotu” (por. *Wstęp* Barańczaka [do:] G. Herbert, *66 wierszy*, op. cit., s. 8), lecz wypada dodać, że Herbert jako pierwszy do wyrażenia treści sakralnej użył tutaj formy kolumny opisaną w renesansowej poetyce Puttenhama jako najpiękniejszą z figur geometrycznych i stąd najbardziej odpowiednią do poezji miłosnej. Por. przypis Ann Pasternak Slater do „The Altar”, [w:] G. Herbert, *The Complete...*, ed. cit., s. 394n.

lustrzanych do tamtych, do tekstu nowotestamentowego (Łk 19,40). Trzon kolumny – *stipes* ołtarza – stanowi natomiast wariację na temat słów św. Pawła: „Jesteście listem Chrystusowym dzięki naszemu posługiwaniu, listem napisanym nie atramentem, lecz Duchem Boga Żywego; nie na kamiennych tablicach, lecz na żywych tablicach serc” (2 Kor 3,3)¹⁸. Pojawia się tu po raz pierwszy naczelną idea zbioru Herberta: serca człowieka, w którym Bóg wykuwa słowa, będące przecież jednocześnie słowami wiersza. Każde słowo poety pisane jest jego krwią serdeczną; dlatego też prosi Boga, by poświęcił zbudowany właśnie ołtarz, na którym sprawowana będzie ofiara Chrystusa, słowo wyróżnione rozstrzelonym drukiem.

Dotyczy jej drugi wiersz cyklu, *The Sacrifice*, a przemawia w nim sam Chrystus. Jak refren powracają tu słowa: „Was ever grief like mine?”, raz tylko zmienione w zwrotce przywołującej psalmiczną skargę Jezusa „Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił?”:

[...] But, *O my God, my God!* why leav’st thou me,
The son, in whom thou dost delight to be?
My God, my God ——

Never was grief like mine. (w. 213-216)

Jak zauważa Ann Pasternak Slater¹⁹, ten przełamany wers Herbert uzupełnia w wierszu następnym, *The Thanksgiving*, dopisując jakby brakujący wcześniej rym:

[...] *My God, my God, why dost thou part from me?*
Was such a grief as cannot be. (w. 9-10)

Poeta dopowiada tu ostatecznie: był to ból nie do zniesienia, niewyobrażalny dla nas. W utworze tym Herbert rozmyśla nad niemożnością adekwatnej odpowiedzi człowieka na ofiarę Chrystusa, i kończy go wyznaniem bezsilności:

[...] Then for thy passion – I will do for that –
Alas, my God, I know not what. (w. 49-50)

Wiersz następny, *The Reprisal*, bezpośrednio nawiązuje do tych słów, lecz jakby już po zaakceptowaniu owej bezsilności:

I have consider’d it, and find

¹⁸ Cytaty z Biblii na podstawie Biblii Tysiąclecia, wyd. V, Poznań 2000.

¹⁹ Omawiając wiersze *The Thanksgiving* i *The Reprisal* opieram się na analizie Ann Pasternak Slater, wydawczynie Herberta. Por. Ann Pasternak Slater, *Introduction* [do:] George Herbert, *The Complete...*, ed. cit., s. XV.

There is no dealing with thy mighty passion. (w. 1-2)

Podmiot liryczny mówi tutaj spokojnie; wie, że w sile cierpienia nie może równać się z Bogiem. Dopiero teraz żarliwe serce tego, kto przemawia w tych wierszach, jest w stanie znieść samą myśl o Pasji – Ofierze, alegorycznie opisanej w kolejnym wierszu *The Agony*. Następujące potem wiersze *The Sinner* i *Good Friday* rozwijają obraz serca, na którym Bóg pisze swe słowa, a które zbawione zostaje w kolejnym utworze tej, jak się okazuje, zbudowanej w przemyślany sposób grupy początkowej; nosi on tytuł *Redemption* i opisuje śmierć Chrystusa widzianą oczyma pątnika, idącego z prośbą „o nową umowę i anulowanie starej” – zastąpienie Starego Przymierza Nowym – do swego Pana:

[...] At length I heard a ragged noise and mirth

Of thieves and murderers: there I him espied

Who straight, *Your suit is granted*, said, and died. (w. 12-14)

Logicznym następstwem tego wiersza jest kolejny utwór *Grób*, po nim zaś w wierszu *Easter* sławione jest Zmartwychwstanie Chrystusa. Dwa kolejne wiersze, oba pod tytułem *Easter Wings*, swą formą naśladują parę skrzydeł, które mają unieść wiernych do nieba. I forma, i treść *Easter Wings* stanowią echo słów Izajasza: „Ci, co zaufali Jahwe, odzyskują siły, otrzymują skrzydła jak orły” (Iz 40,29-31) – przy czym Herbert podkreśla, że chrześcijanie do nieba wznoszą się uskrzydleni przez Zmartwychwstałego. Wprowadzony zostaje w ten sposób drugi główny motyw *The Temple*, motyw ruchu wertykalnego, podejmowany później choćby w wierszach *The Pulley* (*Dźwigiem* wnoszącym człowieka do nieba jest tu jego wieczne niezaspokojenie, niepokój gnębiący ludzi na ziemi) czy *The Pearl*. *Matth. 13* (por. niżej).

Grupa rozpoczynająca zbiór, którą nazwać możemy „wielkanocną”, kończy się dwoma wierszami o chrzcie świętym (*Holy Baptism I i II*), zanurzającym wiernych w śmierć Jezusa Chrystusa według słów św. Pawła (Rz 6,3-4). Następuje po niej wiersz *Nature*, który wprowadza temat zmagania człowieka z własnym buntowniczym sercem, z własną grzesznością. Zawierzenie Bogu przeplata się z bezustannym zwątpieniem; Herbert obrazuje tę myśl także na poziomie konstrukcji wiersza, w słynnym utworze *Denial*, gdzie wraz z odtraconym sercem pęka wers, traci rym i rytm:

When my devotions could not pierce

Thy silent eares;

Then was my heart broken, as was my verse:

My breast was full of fears

And disorder [...] (w. 1-5)

Nie tylko człowiek, także poezja jest zależna od Łaski Bożej, o którą modli się poeta, by przyszła i „naprawiła jego rym” – co też się staje w ostatniej zwrotce wiersza:

[...] O cheer and tune my heartlesse breast,

Deferre no time;

That so thy favours granting my request,

They and my minde may chime,

And mend my ryme. (w. 26-30)

Dramat człowieka, który z jednej strony jest umiłowanym dzieckiem Boga, odkupionym Jego krwią, a z drugiej ma naturę skłoną do buntu, jest centralnym tematem całego zbioru. Czytelnik wędruje przezeń niczym przez labirynt, nie wiedząc, dokąd prowadzi go droga. Obraz labiryntu, z którego wydobyć może człowieka tylko pomoc Boża – sznur spuszczonego z nieba, przywołuje *The Pearl*:

[...] Therefore not seeled, but with open eyes

I fly to thee, and fully understand

Both the main sale, and the commodities;

And at what rate and price I have thy love;

With all the circumstances that may move:

Yet through the labyrinths, not my grovelling wit,

But thy silk twist let down from heav'n to me,

Did both conduct and teach me, how by it

To climb to thee. (w. 32-40)

Labiryntem, po którym błąka się człowiek, jest noc grzechu; jako ludzie jesteśmy bowiem z natury ułomni. Przypomina o tym Herbert nieustannie w głównym korpusie tekstów, które następują z pozoru bezładnie po początkowej grupie „wielkanocnej”. Z pozoru, ponieważ zmagania duszy w *The Church* pokazują jej stopniowe dojrzewanie i jako człowieka, i jako artysty. Interpretacja cyklu w kategoriach wyłącznie przestrzennych nie oddaje bowiem w pełni jego sensu, jako że mamy do czynienia ze świątynią wznoszoną ze słów – o roli słowa poetyckiego świadczą słynne wiersze autotematyczne Herberta, *Jordan I*, *Jordan II* i *The Forerunners*. Poeta opowiada w nich, jak przy pierwszym zetknięciu jego wierszy z „niebiańskimi radościami” żadne słowo nie wydawało mu się dość bogate: „Nothing could seem too rich to clothe the sun” (*Jordan II*, w. 11). Z biegiem czasu jednak uczył się doceniać piękno prostoty, by w wierszu umieszczonym pod koniec zbioru,

witającym zwiastunów („forerunners”) starości i śmierci – pierwsze siwe włosy, pogodzić się z tym, że na koniec opuszczą go „sweet phrases” i „lovely metaphors”, które kiedyś podniósł z upadku:

[...] when ye before
Of stews and brothels only knew the doors,
Then did I wash you with my tears, and more
Brought you to Church well drest and clad:
My God must have my best, ev'n all I had. (w. 14-18)

Zamiar autorski okazuje się nieprzypadkowy. Poeta prowadzi czytelnika do wyjścia ze świątyni, przez starość, śmierć, Sąd Ostateczny, aż do nieba – w końcowej sekwencji wierszy: *Death, Dooms-day, Judgement, Heaven, Love*. Czytelnik wszedł do świątyni ziemskiej, wychodząc z niej zaś w ostatnim wierszu zbioru wraca do świątyni niebiańskiej, gdzie wita go Miłość: „Love bade me welcome”, która nalega, by usiadł i spożył „jej ciało”: „You must sit down, sayes Love, and taste my meat: / So I did sit and eat” (w. 17-18). Całość zamykają słowa: *Finis: Glory be to God on high, and on earth peace, good will towards men*, którymi aniołowie witali wcielonego Chrystusa (Łk 2, 14). Ciało Miłości jest tym samym ciałem, którego męczeńska śmierć opisana została na początku zbioru; czytelnika przemienionego przez słowo poety w świątynię Boga wita w niebie Chrystus, łącząc się z nim w sakramencie Eucharystii²⁰.

Poezje Postu Świętego, w których się epigramata i pieśni o Męce Pańskiej zamykają, wedle tekstu Nowego Testamentu napisane i złożone najtrudniej jest zanalizować, Stanisław Herakliusz Lubomirski nie wydał ich bowiem za życia, a w obiegu rękopiśmiennym funkcjonowały dwie wersje cyklu²¹. Dla potrzeb niniejszego artykułu skupię się na utworach wspólnych obu wersjom. Cykl otwiera *Przedmowa*, której nagłówek stanowi cytat z Psalmu 27 (26), 6: „Śpiewać i psalm mówić Panu będę”. To motto, jak u Herberta, stanowi komentarz do zbioru, a dokładniej, wyraża zamiar poetycki autora. O swoim zamiarze w sposób zastanawiający opowie poeta w *Przedmowie*:

²⁰ Herbert pisał *The Temple*, kiedy przybierały na sile spory z purytanami, którzy odrzucili sakrament Eucharystii; stąd może tak silna wymowa ostatniego wiersza zbioru, ponieważ Kościół anglikański – pod wpływem nauk Lutera – zachował ten sakrament, głosząc doktrynę (potępioną przez sobór trydencki) konsubstancjacji, współistotności w Eucharystii chleba i wina obok ciała i krwi Chrystusa. Dziękuję prof. dr. hab. Małgorzacie Grzegorzewskiej (Instytut Anglistyki UW) za te informacje.

²¹ Różnią się liczbą epigramatów; wersja krótsza zawiera 33, a dłuższa – 54. O znaczeniu obu tych liczb por. Adam Karpiński, *O autorze*, op. cit., s. 51n. O rekonstrukcji tekstu por. Adam Karpiński, „*Decymka myśli świętych*”, „*Poezje Postu świętego*” i „*Eklezjastes*” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego – poszukiwanie archetypu tekstu, [w:] tegoż, *Tekst staropolski. Studia i szkice o literaturze dawnej w rękopisach*, Warszawa 2003, s. 137-141.

Nie wojny, nie mogiły ani ilijackie
Śpiewać myślę pożary, nie dumy sarmackie;
Ani świeckiej miłości tykać się płomienia
Nieczystym piórem będę albo jej imienia. (w. 1-4)

Lubomirski odwołuje się tu do prooemion poezji epickiej, do *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego, której początek wzorowany był z kolei na *Eneidzie* Wergiliusza; także *Iliada* dźwięczy w tych słowach, czyli wszystkie największe dokonania eposu, gatunku stojącego wówczas najwyżej w hierarchii poetyckiej. Lubomirski podkreśla w ten sposób wagę zamierzonego przez siebie aktu poetyckiego, podejmuje się bowiem opowieści o Pasji. Zaskakująco brzmią w tym kontekście kolejne wersy *Przedmowy*:

[...] Nie śmiej mi więcej, muzo, świeckim rymem ucha
Nadymać, nie kuś pióra, bo cię nie usłucha.
Wy zmyślane boginie, wy wszeteczne bogi,
Precz z myśli wam przeciwnej, uciekajcie w nogi!
Na kołek lutnio świecka, do kąta fujary,
Więcej na was nie spojrzę nawet i przez szpary! (w. 7-11)

Użyte tu kolokwializmy sprowadziły na autora podejrzenie o nieszczerą intencję²², zwłaszcza że w tej samej *Przedmowie* zwraca się do „wszetecznych bogów” z prośbą o wenę:

[...] Wynieś serce, Pegazie, i ty, Helikonie,
Przemień we łzy strumienie, niechaj myśl w nich tonie. (w. 27-28)

Odmawiano nie tylko szczerości *Przedmowie*, ale także religijnego charakteru całemu cyklowi, ze względu na „niepoważne” koncepty następujących po *Przedmowie* epigramatów²³. W świetle nowszych prac wiadomo jednak, że nie sposób odmawiać powagi twórczości religijnej Marszałka, a pytania, jakie należałoby stawiać jego utworom, dotyczyć powinny stosunku poety jako artysty słowa do Pisma jako Słowa Bożego²⁴. W tym kontekście trzeba widzieć również ostentacyjnie nieskuteczne odżegnywanie się autora od wszetecznych

²² Por. Claude Backvis, „Osobność” jako temat w twórczości i osobowości Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, [w:] *Stanisław Herakliusz Lubomirski. Pisarz – polityk – mecenas*, red. W. Roszkowska, Wrocław 1982, s. 38.

²³ Por. Barbara Marczuk-Szwed, *Liryka pasyjna i pokutna Stanisława Herakliusza Lubomirskiego – uwagi o wieloznaczności barokowej poezji religijnej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” t. 853 (Prace Historycznoliterackie 1987 z. 67), s. 30-34.

²⁴ Por. Adam Karpiński, *Stanisława Herakliusza Lubomirskiego spotkania z „sacrum”*, [w:] *Religijność literatury polskiego baroku*, red. Czesław Hernas i Mirosława Hanusiewicz, Lublin 1995, s. 241-247. Oraz: tenże, *Koncept jako rozumowanie albo Stanisława Herakliusza Lubomirskiego czytanie Pisma*, [w:] *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. Ludwika Ślęk, Adam Karpiński i Wiesław Pawlak, Lublin 2005, s. 136-137.

bóstw, które wciąż powracają w jego poezji. Ten sam problem nurtował bowiem Herberta: w jaki sposób ludzkie słowa, skażone świeckimi igraszkami poezji, wyrazić mogą świętość? Lubomirski nie wierzy w to, że mógłby oczyścić „świeckie rymy” (jak to uczynił Herbert) – ani w to, że mógłby pozbawić swe wiersze wielkiej pogańskiej tradycji poetyckiej. Dlatego w ostatnich wersach *Przedmowy* zwraca się do Boga:

[...] Wiem, żeć z mych słów, mój Panie, chwały nie przybędzie,
Bo usta są niegodne – spraw, niech pióro będzie. (w. 29-30)

Prosi, by pióro, narzędzie w jego ręku, stało się godne boskiego tematu: inaczej mówiąc, aby stało się narzędziem w ręku Boga, tak samo jak – można się domyślać – poeta, który owo pióro trzyma. Sam nie jest w stanie nic zrobić. Tylko Bóg może zadziałać przez niego, przemienić świeckie słowa. Scheffler i Herbert w przedmowach dziękowali za wiersze już otrzymane; Lubomirski używa tutaj czasu przyszłego, a w epigramatach często teraźniejszego, konfrontując czytelnika „na żywo” z wydarzeniami Pasji tak, jak je sam widzi, jak przychodzą do niego w trakcie lektury Biblii, dokonywanej *hic et nunc*. Temu mianowicie służą umieszczone w nagłówku każdego epigramatu cytaty z Pisma: przywołaniu Słowa Bożego, w danym momencie powstawania i lektury cyklu, aby było natchnieniem dla poety, któremu czytelnik towarzyszy jakby przy tworzeniu. Poeta pokazuje historię Pasji, opowiedzianą w Piśmie, lecz prześwietloną jego własnym rozumem. A jest to rozum wręcz ostentacyjnie ludzki.

Rozmyślanie nad Pismem poeta rozpoczyna epigramatem na wjazd Chrystusa do Jerozolimy; w kolejnych czterech (w dłuższej wersji cyklu – pięciu) epigramatach rozwijany jest motyw oczyszczenia się z grzechów przez Marię Magdalenę, łzami obmywającą strudzone nogi Nauczyciela, by w następnych dwóch epigramatach (w wersji dłuższej – ponownie w pięciu) przejść do obrazu Chrystusa myjącego nogi uczniom. Zarzut braku powagi sprowadziły na Lubomirskiego epigramaty, w których poeta znowu, chciałoby się rzec, ostentacyjnie ośmiesza swoje rozmyślenia o Męce – gdy tłumaczy zaparcie się Piotra zetknięciem z obłudą dworu, albo spoliczkowanie Chrystusa-Prawdy wiecznej: „Więc że cierpi policzek, gotowa przyczyna: / U dworu dać po gębie prawdzie nie nowina” (31 [19], w. 3-4). Podmiot cyklu jest bardzo pewny swego rozumu; wciąż zapewnia, że „domyśla się” przyczyny danych wydarzeń ewangelicznych, albo że się im „nie dziwuje”, bądź że to rzecz „zwyczajna”, że „łatwo zgadnąć”, łatwo „dojść skrytej tajemnice”. Lecz mówi tak tylko dlatego, ponieważ daje im „wy tłumaczenia” – arcy ludzkie. W kontekście nagromadzenia takich wyjaśnień szczególnej wagi nabierają jedyne dwa epigramaty, w których podmiot

wyznaje, że może czegoś nie wiedzieć. A są one umieszczone w strukturalnie nacechowanych miejscach – w pierwszym epigramacie, gdzie dziwi się triumfalnemu wjazdowi Chrystusa do Jerozolimy: „Insza rzecz człowiekowi, co nie wie, czy może / Zwyciężyć, czy li przegrać; zwycięstwa nie trzeba / Poprzedzać mu tryjumfem [...] / Ale Ty, coś przejrzeniem wprzód wygrał niż męstwem, / Mogłeś śmieie tryjumfy począć przed zwycięstwem” (1 [1], w. 8-12). Ten sam motyw – niepewności zwycięstwa – powraca w epigramacie umieszczonym bezpośrednio przed epigramatem opisującym śmierć Chrystusa; poeta odnosi się w nim do opisanego przez św. Jana (19, 24) ciągnięcia losów o szaty Chrystusa, losowania interpretowanego tutaj alegorycznie – grzesznik gra o suknię Chrystusa, ponieważ tylko w niej może wejść do Raju:

[...] Ale że grać wprzód trzeba, komu się dostanie,
Wiem, że w ręku u Ciebie są me losy, Panie.
Jeślim godzien wygranej, umysł mój nie zgadnie,
Ty dopomóż, co sam wiesz, jak mi kostka padnie. (47 [29], w. 7-10)

Jest to też jedyna tak osobista wypowiedź w całym cyklu. Błyskotliwe koncepty, którymi poeta oswaja tekst Pisma, ukazują tak naprawdę niemoc rozumu ludzkiego wobec Boga, ponieważ potrafią tylko „przykroić” Go na ludzką miarę. A tymczasem kluczowej dla chrześcijanina sprawy – własnego zbawienia – umysł nie jest w stanie dociec, znowu pomóc może tylko interwencja boska.

Po części epigramatycznej następuje zapowiedziana w tytule cyklu pieśń – *Rytmy o Krzyżu Świętym*, złożone oktawami jak pieśni *Jerozolimy wyzwolonej*. Poeta próbuje opisać drzewo Krzyża poprzez porównania z innymi drzewami; katalog drzew, który w ten sposób powstaje, inspirowany był prawdopodobnie opisem drzew poruszonych lirą Orfeusza w idylli *Marina*²⁵. A jeśli tak, to Lubomirski buduje wyrafinowaną paralelę dla swego dokonania: ja, wielki poeta, opisuję drzewa jak inny wielki poeta, który z kolei przekazał nam pieśń największego poety starożytności, poruszającego drzewa swoim kunsztem; lecz inaczej niż w ich wypadku, moim celem nie jest poruszenie drzew, tylko poruszenie serca ludzkiego. W ostatnich bowiem wersach poeta wyznaje swoją bezsilność wobec Prawdy Krzyża, której żadne słowa nie mogą adekwatnie opisać, i wzywa swoją – pogańską przeciw – muzę, by zmilczała: „[...] Więc milczenie, / Muzo, weź przed się, niech ustąpi mowa, / A serce mówi, bo niezdolne słowa!” (oktawa 13, w. 6-8).

²⁵ Por. Adam Karpiński, *O autorze...*, op. cit., s. 51.

Lecz Muza nie przestaje mówić. Chyba że *Sonet na całą Mękę Pańską*, który zamyka *Poezycje Postu...*, jest modlitwą serca właśnie? Sonet, forma poezji miłosnej, w wykonaniu Lubomirskiego zadziwia kunsztownością, a chwali miłość Boga, dla której cierpiał On Mękę; w ostatnim jego wersie poeta nawołuje serce, by oddawało dzięki za „zbawienie szczęśliwe”, okupione krwią z ran Chrystusa. Kompozycja cyklu odsłania arcyciekawy zamysł autora: przy ostentacyjnym wyznawaniu własnej niemocy, niemocy umysłu i słów – w wirtuozerskich popisach! – poeta prowadzi czytelnika od oczyszczenia (na początku cyklu) do zbawienia przez miłość, które to osiągnięcie ubezpieczone zostaje wezwaniem Bożej pomocy w *Przedmowie*. Lubomirski zdaje się mówić: jeśli mi się uda wzbudzić płomień świętej miłości, to jedynie dzięki Łasce wspierającej lekturę Słowa Bożego, połączonej z wyrafinowanym kunsztem poetyckim.

Wypada bowiem zapytać, po co wszyscy trzej autorzy budują swoje zbiory w sposób przemyślany. Być może kompozycja zbioru ma stanowić gwarancję, że człowiek dotrze tam, dokąd powinien – do Boga, niezależnie od własnej woli. Służyć ma temu konstrukcja zbioru, a także Łaska objawiająca się w słowie poetyckim, w co owi poeci usilnie wierzą. Tę poezję wypada nazwać „poezją świętą”, gdyż powstaje ona w przekonaniu, że działa przez nią Słowo Boże. U Schefflera i Herberta wiara ta łączy się z wyrażonym *expressis verbis* przekonaniem o obiegu spirytualnym za sprawą lektury, o potędze słowa, które prowadzi do przemiany czytelnika. Cykl Lubomirskiego można odczytać jako istotne pendant do tej koncepcji: jak się zdaje, wiąże on działanie Słowa Bożego z pięknem poezji, nie z jej prawdą ani adekwatnością opisu, w które wątpi. Podobnie myśli Herbert: tylko piękno, także piękno konstrukcji, jest godnym Boga darem. Lecz zarazem, bez wsparcia Łaski – będzie niczym.

Na koniec należałoby skomentować czytelne we wszystkich cyklach nawiązania do tradycji mistyczno-medytacyjnej: do sytuacji rozmowy wewnętrznej, wewnętrznych zmagañ. Powstaje w związku z tym pytanie o stosunek tej poezji do sztuki medytacji; także przecież na poziomie kompozycji rysują się tu wyraźne paralele. Wszyscy trzej poeci wymagają od czytelnika czystości przed przystąpieniem do lektury, co odpowiada pierwszemu etapowi drogi mistycznej, *via purgativa*. Najwyżej cenią miłość, ona jest celem, do którego ich cykle prowadzą, co również zgodne jest z tradycją medytacyjną. Lecz trudno jednoznacznie ocenić relację między poezją, która jako taka wymaga skupienia na słowie, a medytacją, która poprzez skupienie wewnętrzne człowieka, odcięcie od rzeczywistości – także słownej – zmierza do transcendencji. Cykle Schefflera, Herberta i Lubomirskiego wciągają czytelnika w śledzenie zawilej gry między wierszami, nie pozwalając zapomnieć o doczesnym świecie

słów, a zamierzają doprowadzić człowieka właśnie tam, dokąd prowadzi każda medytacja – do Boga. I tu zrekonstruowanie świadomości poetyckiej omawianych autorów pozwala wskazać istotę odmienności poezji wobec medytacji, przyczynę niewystarczalności tłumaczenia poezji czy w ogóle sztuki poprzez medytację: różni je bowiem piękno pojmowane jako swoisty sposób uobecniania transcendencji, podkreślmy: według wyobrażeń autorów „poezji świętej” piękno koniecznie wsparte działaniem Łaski-Słowa Bożego.

Angelus Silesius *Geistreiche Sinn- und Schlußreime*, Wien 1657

I księga	II księga	III księga	IV księga	V księga
1: o czystości 2-7: 6 ep. o „ja” przebóstwionym 8-16: 9 ep. o współzależności między „ja” a Bogiem ... 25 26-36: 11 ep. o śmierci mistycznej ... 101-105: 5 ep. o alchemicznej przemianie duchowej ... 225-229: 5 ep. o grzechu ... 235-240: 6 ep. o modlitwie skutecznej ... 246-250: 5 ep. o przemianie złota symbolizującej zjednoczenie z Bogiem 251-256: 6 ep., rozmowa o tym, jak stać się dzieckiem Boga ... 264-270: 7 ep. o najpiękniejszej polifonii chwalącej Boga	1: o miłości ... 10-14: 5 ep. o dziewiczej oblubienicy jako najmilszym dziecku Boga ... 49-53: 5 ep. o upragnionych nowych narodzinach Boga w nas ... 79-84: 6 ep. o górach (Syjon, Góra Oliwna i Tabor) ... 96-100: 5 ep. o gołębicy Ducha Św. 101-105: 5 ep. o duchowym zwiastowaniu, brzemienności i narodzinach Boga w duszy ... 171-175: 5 ep. o ptakach wzlatujących do nieba	1-33: 33 ep. o narodzinach Jezusa Chrystusa 34-44: 11 ep. o śmierci Chrystusa na krzyżu 44: na grób JC ... 84-91: 8 ep. o mistycznej róży ... 238-249: 12 ep. o mistycznych narodzinach Boga „we mnie”	1-9: 9 ep. o narodzinach Boga w człowieku ... 44: wezwanie do czystości duszy 45-55: 11 ep. o śmierci Chrystusa i współcierpieniu z Nim 50: Golgota 55: o duchowym zmartwychwstani u ... 101-107: 7 ep. o tym, „jak się umierać godzi” ... 153-157: 5 ep. o rozpłynięciu się w Bogu niczym w morzu 158-164: 7 ep. o sposobie istnienia Boga w świecie	1-9: 9 ep. mistycznoliczbo wych ... 99-101: 3 ep. o sercu jako „potrawie najchętniej jedzonej przez Boga” ... 199-201: 3 ep. o miłości ... 210-212: 3 ep. o miłości ... 241-247: 7 ep. o miłości ... 288-312: 25 ep. o miłości jako najpewniejszej drodze do Boga

10 sonetów: 1 – o Bogu w duszy ludzkiej

2 – o Marii

3 – o upadłej duszy

4 – o grzeszniku, który odpokutował

5-7 – o piekle i sądzie Chrystusa nad potępionymi

8-10 – o niebie i sądzie Chrystusa nad zbawionymi