

Marta Bącała

**ANALIZA PARADOKSU I OKSYMORONU
W WIERSZACH JANUSZA ST. PASIERBA
W PERSPEKTYWIE POETYKI „ASCEZY SŁOWA”
(UJĘCIE PORÓWNAWCZE – NA TLE PRZYKŁADÓW
Z ANGIELSKIEJ POEZJI METAFIZYCZNEJ)**

„Miłość mieszka w nadziei, jak cel dążenia mieści się w dążeniu. W tym kryje się tragedia człowieka i jego aktualnej miłości. Ona nigdy nie może osiągnąć własnej prawdy”¹. Tak sformułowany przez Józefa Tischnera etos miłości do człowieka ujawnia problem poznania prawdy o podmiocie poznania, stającego się równocześnie dramatycznym poszukiwaniem prawdy o sobie samym. To metafizyczne doświadczenie pojmowane jest przez Tischnera jako proces, w którym jednostka skazana jest na niemożność całościowego rozpoznania celu własnego dążenia. Jednocześnie droga do celu, pozostającego niejako w ukryciu, jest określana poprzez sam cel, który nadaje jej arbitralną wartość, a zarazem modeluje sposób dążenia podmiotu².

Doświadczenie „metafizyki miłości” stało się dla księdza Janusza Stanisława Pasierba inspiracją do rozważań na temat stosunku człowieka do

¹ J. Tischner, „Przewodnik Katolicki”, cyt. za J. St. Pasierb, *Gałęzie i liście*, Pelplin 1993, s. 24.

² Podstawą metodologiczną autorki niniejszego artykułu są założenia hermeneutyczne sformułowane przez Paula Ricoeura. W myśl wspomnianej koncepcji badawczej uznaje się, że tekst jest niemy (zob. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacje*, przeł. K. Rosner, Warszawa 1989, s. 169), a więc posiada właściwość organizowania, niejako immanentnie, przestrzeni wzajemnych powiązań pomiędzy czytelnikiem a owym tekstem, których następstwem jest rozumienie. Rozpoznanie jednostkowych znaczeń poszczególnych składników tekstu, które jawią się na dwu płaszczyznach semantycznych, *explicite* i *implicite*, prowadzi do konkretyzacji finalnego sensu owego tekstu. Ricoeur przyjmował, że poszczególne znaczenia literalne i powiązane z nimi znaczenia metaforyczno-symboliczne (zob. tamże, s. 165) odsłaniane są na drodze analizy strukturalnej (tamże, s. 179), zakładającej w pierwszej fazie segmentację tekstu, a następnie hierarchiczne uporządkowanie, a więc uporządkowanie strukturalne, integrujące poszczególne sensy, odkrywane na drodze świadomego wyboru z całości danego dzieła. Wspomniana analiza strukturalna, wskazana w metodologii hermeneutycznej, będzie dla autorki artykułu zasadniczą metodą interpretacyjną wierszy Pasierba i utworów angielskich poetów metafizycznych.

Boga, źródłem refleksji o niedoskonałej, ludzkiej miłości, która „jest w gruncie rzeczy nadzieją, że kiedyś zdołamy Go [Boga] pokochać naprawdę, głęboko i na zawsze”³. Pasierb pojmował równocześnie drogę do poznania Boga jako wędrówkę poprzez opuszczenie i ciemność, której towarzyszy poczucie niepewności. Stwórca jawił się więc autorowi *Czasu otwartego* przede wszystkim jako *Deus Absconditus*, a więc Bóg zakryty, niedostępny ludzkiemu poznaniu. Fakt ten tłumaczy niejako pragnienie poety, aby dostąpić łaski doświadczenia mistycznego, którego istotą jest, jak twierdzi Izidora Dąbska, wygaszanie mowy wewnętrznej, będącej wygaszaniem myślenia dyskursywnego, opartego na poznaniu pojęciowym⁴.

Dążenie do Boga, a więc do Prawdy, istniejącej w sposób obiektywny, poza jakimkolwiek systemem epistemologicznym, zawiera się przede wszystkim w dramatycznej konieczności dialogu, w którym konfrontowana jest Wielkość nieskończona ze skończoną (w znaczeniu materialnym) małością człowieka. Owa antynomia najpełniej ujmowana jest w wierszach Pasierba poprzez paradoks i oksymoron, które organizowane są na zasadzie syntetyzowania sprzeczności, tworzących jednak, jak podkreślał Maciej Kazimierz Sarbiewski, *concors discordia vel discors concordia*, a więc „zgodną niezgodność” lub „niezgodną zgodność”⁵. Na poziomie języka figury te służą kondensacji poetyckiego słowa, zgodnie z założeniem autora *Butelki lejdeckiej*, który twierdził, że „poezja jest zgęszczaniem treści”⁶. Pasierb, podobnie jak w XVII w. angielscy poeci metafizyczni, świadomie odrzucał ornamentykę formalną na rzecz poetyki erudycyjnej, opartej na stylu konceptystycznym, charakterystycznym dla manieryzmu. Ta odpowiedzialność Pasierba za poetyckie słowo, właściwa również dla poetów metafizycznych, była jednocześnie wyrazem językowej ascezy.

poezja dzisiaj [...]
 musi słowa sądzić
 zadawać im rany
 zdzierać odzienie⁷

Jednakże wszelkie poetyckie ujęcie Niewyraźnego może stanowić jedynie próbę dotarcia do Prawdy, która, jak mówił Tischner, „problematyzuje od

³ J. St. Pasierb, *dz. cyt.*, s. 25.

⁴ Zob. I. Dąbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, „Studia Semiotyczne” 1971, s. 78.

⁵ M. K. Sarbiewski, *O poincie i dowcipie*, [w:] tenże, *Wykłady poetyki*, przeł. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 11.

⁶ J. St. Pasierb, *Obrót rzeczy*, Poznań 1993, s. 11.

⁷ J. St. Pasierb, *Poezja dzisiaj, Kategoria przestrzeni*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988, s. 7.

właściwej sobie strony świat”⁸. W twórczości Pasierba Transcendencja przenika ów świat, zbudowany ze sprzecznych wartości. Wspomniane poetyckie ujęcie Niewyraźnego realizowane jest przez autora *Kategorii przestrzeni* na gruncie szczególnie tych środków artystycznego wyrazu, które mają strukturę antynomiczną. Zatem rozpoznanie znaczenia poszczególnych składników tekstu, posiadających ową strukturę, wymyka się, w odbiorze literalnym, poznaniu racjonalnemu. W poezji Pasierba słowo staje się drogą stopniowego przybliżania się do sfery *sacrum*, w której dokonuje się unifikacja wykluczających się wartości, niedostępna doznającemu podmiotowi, w doświadczeniu metafizycznym.

Świadomością korespondencji zjawisk⁹, tworzących dynamiczną, a zarazem harmonijnie funkcjonującą rzeczywistość, dysponował człowiek w XVII w. Wówczas jednostka, w obliczu odkryć naukowych, dowodzących nieustannego ruchu jednorodnej materii, stanęła wobec dramatu własnego istnienia, w którym przekonanie o możliwości obiektywnego poznania wszechświata przestało być zasadne¹⁰. Zadaniem poezji metafizycznej było więc dążenie do takiego ujęcia różnorodnych wartości, mimo istniejącej między nimi pozornej antytetyczności, aby znaleźć w nich ukryte związki, analogie, tworzące nadrzędną, obiektywną całość. Poezja metafizyczna angielskiego baroku, do której odwoływał się Pasierb, była więc wyrazem poszukiwania aksjomatów, których źródło tkwiło w myśleniu dogmatycznym. Jednocześnie opozycje znaczeniowe, wyłaniające się z dogmatów wiary chrześcijańskiej, możliwe są do pogodzenia wyłącznie w obrębie rozumowania religijnego, dla którego środkiem wyrazu jest przede wszystkim paradoks i oksymoron. Zdaniem Margaret Schlauch, figury te są najdoskonalszym, najbardziej „ascetycznym” sposobem wyrażenia wielkości tajemnicy Wcieleń, leżącej poza granicami racjonalnego doświadczenia¹¹. Pasierb dokonuje próby poetyckiego ogarnięcia tej tajemnicy w wierszu *warsztat cieśli Józefa*¹²:

⁸ Ks. J. Tischner podkreślał, że żyjemy nadzieją zrozumienia. Każde dążenie prowadzi do poznania częściowego, co nie wyklucza jednak celowości samego dążenia, które jest wartością samą w sobie. Zob. J. Tischner, *Człowiek wobec wartości*, [w:] tenże, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, oprac. A. Bobko, Wrocław, s. 251–253. Dla Pasierba częściowe prawdy, na które składała się mnogość oczekiwań na urzeczywistnienie poszczególnych celów, wyznaczanych przez człowieka, stawała się antycypacją nadziei na spotkanie z Bogiem, Prawdą transcendentną. Nadzieja na ostateczne zrozumienie byłaby tu rozumiana jako suma wszelkiej nadziei. Zob. J. St. Pasierb, *Galęzie i liście*, s. 26.

⁹ T. Michałowska, *Koncept, Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1990, s. 339.

¹⁰ J. Sokołowska, *Dwie nieskończoności*, Warszawa 1978, s. 20.

¹¹ M. Schlauch, *Angielscy poeci metafizyczni XVII wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 5, s. 59.

¹² J. St. Pasierb, *warsztat cieśli Józefa, Zdejmowanie pieczęci*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, s. 98.

drewno i żelazo
 światło jak przy torturach
 lub egzekucji nocą
 osłonięte od naszej strony
 dłonią dziecka
 w której już krew
 świeci

Wyszczególnione tu rekwizyty, „drewno” i „żelazo”, przynależą do sfery *profanum*, stanowią bowiem materię, z której ma zostać utworzona skończona forma. Przedmioty są tu „osłonięte [...] dłonią dziecka”, które możemy utożsamiać z Dzieciątkiem Jezus¹³. Owe rekwizyty zostają więc uświęcone, a zatem usytuowane w perspektywie Nieskończoności. Wymiar przestrzeni *sacrum*, w której zniesione zostają wszelkie relacje czasowe, Pasierb ujmuje za pomocą przemilczenia. Paradoks wyodrębnia się tu w płaszczyźnie semantycznej: elementy świata zjawiskowego, fizykalnego zmieniają swoją wartość ontologiczną i pragmatyczną, partycypują bowiem stopniowo w rzeczywistości transcendentnej. „Drewno” i „żelazo” antycypują nie wprost przyszłą Mękę Chrystusa na krzyżu, czego wymownym znakiem jest tu obraz „dłoni, w której krew już świeci”. Okolicznik czasu „już” na zasadzie paradoksu niweluje tradycyjne pojęcie czasu. Przyszła śmierć Jezusa dokonuje się właśnie „już”, bowiem w rzeczywistości *arcadia sacra*¹⁴, „teraźniejszość”, obejmuje, a więc łączy wszystkie płaszczyzny czasowe. Teraźniejszość nie może być tu jednocześnie pojmowana wyłącznie w aspekcie rzeczywistości ziemskiej¹⁵.

Przyjmując dogmat o Wcieleniu, uznaje się prawdę o człowieczeństwie, a zarazem boskości Chrystusa. Na gruncie wiary, poprzez paradoks wyrażona jest wzajemna korelacja dwu wykluczających się sfer: boskiej oraz czasoprzestrzeni chtonicznej. Wedle tego założenia, zawarte w wierszu Pasierba rekwizyty „drewno” i „żelazo” nie mogą stanowić jedynie symbolizacji stanu przejściowego: od części (rzeczywistości ziemskiej, fragmentarycznie pojmowanej przez podmiot, poznający ją na drodze racjonalnej lub empirycznej) do całości (sfery *sacrum*, tworzącej pełnię wszelkiego poznania). W przestrzeni przemilczenia obraz „krwi, która już świeci” oraz wspomniane w analizie przedmioty ujmują napięcie pomiędzy rzeczywistością poznawalną empirycznie i rzeczywistością transcendentną¹⁶.

¹³ Pasierb poprzez tytuł wiersza odwołuje się tu do ewangelicznego motywu Świętej Rodziny.

¹⁴ Termin ten został szczegółowo opracowany przez J. Sokołowską, *dz. cyt.*, s. 118.

¹⁵ Pascal podkreślał, że dla człowieka teraźniejszość, podobnie jak przeszłość, mają wartość tylko o tyle, o ile służą przyszłości, są do niej „środkiem”, a więc jedynie pewnym stanem przejściowym w nieustannej drodze do szczęścia. Tragizm człowieka wyraża się w fakcie, że owo szczęście – cel wędrówki – nie jest nigdy osiągnięty. Zob. B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2002, s. 87.

¹⁶ Ewa Sykuła akcentuje poetycki aspekt napięcia w wierszu Pasierba, w którym opis wspomnianych przedmiotów kończy się poetyckim „odkryciem”. Zob. E. Sykuła, *Pasja*

Reizm Pasierba nie może być rozumiany jako powrót do nazw rzeczy, a więc do realnie istniejących konkretów, ponieważ owe konkrety niosą ze sobą określoną wartość, rozpatrywaną na płaszczyźnie odkrywanej nie tylko na drodze doświadczenia. W wierszu ***[*zamilknij wreszcie...*] przedmioty są identyfikowane z przestrzenią pamięci o dzieciństwie, które bezpowrotnie minęło. Stanowią więc punkt odniesienia do własnej arkadii¹⁷, konstruowanej misternie z fragmentów przeszłości.

zamilknij wreszcie [...]
niech się odezwą przedmioty zupełnie bezmowne [...]
twoje dziecinne buty
w których wyszedłeś przed wojną
do szkoły¹⁸

W *arkadii profana* (zob. przyp. 87) afirmacji minionego czasu musi towarzyszyć jednocześnie świadomość niemożności¹⁹ powiązania prawdy o „ja” w przeszłości i „ja” teraźniejszym.

Jednak w przestrzeni *arcadia sacra*, prezentowanej w omawianym wierszu Pasierba *warsztat cieśli Józefa*, Prawda istnieje poza jakimikolwiek relacjami czasowymi. Dzieciństwo Chrystusa naznaczone jest „już” przyszłym cierpieniem, do którego odnoszą się drewno i żelazo – materiały, z których zostaną utworzone w przyszłości krzyż i gwoździe, narzędzia Męki Jezusa²⁰.

według Pasierba, Lublin 2004, s. 96. Janusz Drzewucki nazywa jednocześnie ów zabieg artystyczny „podskórnym napięciem”, któremu towarzyszy „kompromitacja rzeczywistości” naszych przyzwyczajeń. J. Drzewucki, *Kultura, wiara, poezja, czyli „wejdź do zakamarków, gdzie są ciasne przejścia”*, „Poezja” 1986, nr 6, s. 103, cyt. za: E. Sykuła, *Pasja według Pasierba*, s. 97. Można więc stwierdzić, że powyższy wiersz opiera się na poetyce konceptu, którego celem jest zaskoczenie, poetycka niespodzianka. Należy jednak zaznaczyć, że nie jest to jedyny walor tego wiersza. Wartość owego „podskórnego odkrycia” nie tkwi wyłącznie w płaszczyźnie językowej, ale w głęboko pojętym tu wymiarze czasu, wyznaczonym, jak wspomnieliśmy, poprzez rozumiany na zasadzie paradoksu dogmat Wcielenia i mesjańskiej roli Chrystusa na ziemi.

¹⁷ Jadwiga Sokołowska podkreśla, że kult czasu przeszłego znamieny był dla *Eklog* Wergiliusza. Myślenie retrospektywne kształtuje więc „Arkadię profana”. Zob. J. Sokołowska, dz. cyt., s. 38. W odróżnieniu od „Arkadii profana”, *arcadia sacra* opiera się na „byciu w wieczności”, w której czas nie tylko ulega zatrzymaniu, ale zostaje całkowicie wyeliminowany. Zob. tamże, s. 139 oraz s. 121.

¹⁸ J. St. Pasierb, ***[*zamilknij wreszcie*] wiersze z *Miasta*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, s. 274.

¹⁹ Tadeusz Płużański, odnosząc się do poglądów Pascala (zob. T. Płużański, *Paradoks w nowożytnej filozofii chrześcijańskiej*, Warszawa 1970, s. 23) mówi o „niemożności jednoznacznej afirmacji całościowej ani fragmentarycznej świata”.

²⁰ Warto tu także zwrócić uwagę na różnorodne realizacje plastyczne, ukazujące Dzieciątka Jezusa, obok którego znajduje się Jan Chrzciciel, trzymający krzyż, symbol przyszłej Męki. Przykładem mogą być obrazy: Rafaela, *Madonna delle sedie*, J. Pontormo *Ołtarz Puccich*, Correggio *Madonna ze świętym Jerzym*. Wymownie przedstawił Dzieciątka Boże Pierro della Francesca w obrazie *Ołtarz z Berry* – postawa małego Chrystusa wskazuje tu równocześnie

Owa kondensacja znaczeń może być pojmowana wyłącznie jako paradoks wiary. Symboliczna wartość wskazanych rekwizytów zostaje uwydatniona za pomocą obrazów przyszłych tortur i egzekucji Chrystusa, wypełniających proroctwa²¹ oraz zamykających Jego ziemską misję²².

„Miłość [...] skazana / przed narodzeniem”²³ – tak, za pomocą paradoksu, Pasierb ujmuje w utworze o oksymoronicznym tytule, *miłość ukrzyżowana*, głęboki sens tajemnicy Wcielenia. W wierszu Pasierba pt. *Ave Verum* odnajdujemy analogiczny obraz, łączący na płaszczyźnie semantycznej poszczególne perspektywy czasowe: „witaj ciało / urodzone w krwi / umierające w krwi”. Jednocześnie tu, podobnie jak w wierszu *warsztat cieśli Józefa*, leksem „krew” jest symbolem wyznaczającym jednocześnie porządek życia i śmierci Chrystusa.

Zatem w rzeczywistości ziemskiej widzialne znaki, zapowiadające Mękę, a zarazem reprezentujące w swej prymarnej funkcji skończoność, stanowią manifestację Boskiego planu, który ostatecznie w swej istocie pozostaje dla człowieka jedynie częściowo poznana tajemnica.

na realizację przez della Francesca tematu piety. Warta uwagi jest również intersemiotyczna interpretacja analizowanego wiersza Pasierba, dokonana przez Ewę Sykułę (zob. E. Sykuła, *Pasja według Pasierba*, s. 98–103). W założeniu interpretacyjnym Sykuła sugeruje, że sytuacja liryczna, ukazana w utworze Pasierba *warsztat...*, koresponduje z przedstawieniem malarskim, powstałym ok. 1640 r., autorstwa XVII-wiecznego artysty Georgesa de La Toura. Jak podaje Rzepińska, obraz ten nosi tytuł *Warsztat cieśli Józefa* lub też (w innym przekładzie) *Chrystus w warsztacie cieśli*. Zob. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986, s. 282, cyt. za: E. Sykuła, dz. cyt., s. 98. Sykuła na tej podstawie wyprowadza wniosek o roli „światła i nocy” w wierszu Pasierba. Jej zdaniem, światło w utworze traci kulturowo utrwaloną wartość dodatnią, stając się elementem Męki. Można więc stwierdzić, że w wierszu Pasierba dokonuje się, na gruncie paradoksu, synteza dystynktywnych obrazów dnia i nocy: „dłoń dziecka / w której już krew / świeci”. Krew, konotująca cierpienie, wpisuje się bowiem w pole semantyczne nocy, niosącej m.in. znaczenie śmierci (zob. Wj 12, 29, Hi 36, 20). W wierszu Pasierba krew Osoby Boskiej świeci, a więc cierpienie sakralizuje kontrastującą ze światłem noc, przewyższając śmierć. Zatem tradycyjne ujęcie leksemu *światło* zostaje wzbogacone przez Pasierba o całkowicie nową wartość, rozumianą na drodze zgodności przeciwieństw. Światło zostaje jedynie tymczasowo zaćmione przez noc (zob. Mt 23, 45), ostatecznie stanowi tu znak nadziei na Zmartwychwstanie, a więc życie wieczne.

²¹ Zob. np. Iz 50, 6; Iz 53, 5; 7. W Psalmie mesjańskim (Ps 22, 13; 3) ukazana jest na drodze prefiguracji nie tylko wizja Męki Chrystusa, ale także obraz Boga ukrytego, który wydaje się poprzez swoje milczenie nieobecny: „Boże mój, wołam przez cały dzień, a nie odpowiadasz, [wołam] i nocą, a nie zaznaję pokoju”.

²² Według Rokoszowej, „nowo poznane zjawiska” (w omawianym tu wierszu Pasierba) konstruują nowy zakres pola semantycznego leksemów „drewno” i „żelazo”, a także „nowo poznaną” jakość krwi, tortur, egzekucji, zapowiadających przyszłą Mękę Chrystusa – konotacje „wydobywane są właśnie z transcendentnego milczenia, co umożliwia ich rozpoznanie w chaosie. Dzięki temu stają się elementem ładu w świecie”. Zob. J. Rokoszowa, *Język a milczenie*, „Biuletyn PTJ” 1986, s. 132.

²³ J. St. Pasierb, *miłość ukrzyżowana*, *Zdejmowanie pieczęci*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, s. 65.

Perspektywę Zbawienia człowieka przez Boga (wymiar eschatyczny), a zarazem człowieka w świecie (wymiar antropologiczny), otwiera w wierszu Pasierba *warsztat cieśli Józefa* przestrzeń milczenia. Odkupienie, które staje się, „już” warunkuje porządek w świecie. Wypełnianie misji Chrystusa dokonuje się z chwilą Wcielenia, zaś śmierć, pojmowana od początku jako integralny element życia Jezusa, niesie Zbawienie człowieka. Zatem w obrębie myślenia dogmatycznego, a więc wyrażanego tu za pomocą paradoksu, śmierć jest wyrazem Miłości i Nadziei, która przybliży człowieka do Prawdy.

Antecedencję tej myśli może stanowić fragment wiersza metafizycznego poety, Georga Herberta, *The Agony* (*Męczarnia*):

[...] Sinne is that presse and vice, which forceth pain
To hunt his cruel food through ev'ry vein [...] ²⁴

Wskazany obraz poetycki odnosi się do Ukrzyżowania Chrystusa. Leksem „Sinne” może być tu rozumiany wieloznacznie: jako grzech pierwszych ludzi²⁵, grzech pierworodny lub jako każdy czyn człowieka, posiadający negatywną kwalifikację aksjologiczną. W wierszu Herberta leksem „Sinne” (Grzech) reprezentuje przestrzeń chtoniczną, a tym samym sferę *profanum*, ogniskując jednocześnie problem czasu. „Żeby się nawrócić, trzeba najpierw się odwrócić”²⁶ – twierdził Pasierb, podkreślając jednocześnie za św. Augustynem konieczność powrotu do „porządku miłości”. Ów powrót w wierszu Herberta rozumiany jest dosłownie, co sprawia, że cała, przywołana poniżej wypowiedź, staje się paradoksem:

[...] Who would know Sinne, let him repair
Unto Mount Olivet [...] ²⁷

Predykat „know” (wiedzieć, rozpoznać) sygnalizuje, że warunkiem uzmysłowienia sobie przez człowieka własnego grzechu, a więc poznania siebie, prawdy o własnej niedoskonałości, jest świadomość sytuacji duchowego cierpienia Chrystusa na Górze Oliwnej, którego źródłem były grzechy całej ludzkości. Dlatego też „grzech” w wierszu Herberta pisany jest wielką literą. Cierpienie wewnętrzne Jezusa, poprzedzające cierpienie w sensie fizycznym, wyznacza porządek miłości, istniejący poza czasem. Logiczna niezgodność

²⁴ G. Herbert, *The Agony*, [w:] tenże, *The English Poems of George Herbert*, ed. C. A. Patrides, London 1974, s. 58. „Grzech jest owym imadłem, co tłoczy w głąb ciała / Mękę, by żer okrutny w każdej żyłce miała”. Zob. *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, przeł. i oprac. S. Barańczak, Warszawa 1982, s. 133.

²⁵ Rdz 3, 1–6.

²⁶ J. St. Pasierb, *Gałęzie i liście*, s. 27.

²⁷ W przekładzie Barańczaka tekst ten brzmi: „Kto chce Grzech poznać, niech na Górę wkroczy, / Która zwie się Oliwną”; zob. *dz. cyt.*, s. 133.

na poziomie semantycznym tkwi tu w przekonaniu, że jednostkowe wydarzenie, poprzedzające Mękę (w pojęciu ludzkim – umiejscowione w przeszłości), jest nadal aktualne. Jednocześnie człowiek zakorzeniony w skończoności, uświadamiając sobie własną małość, której źródłem jest grzech, może odwoływać się do tego wydarzenia. Perspektywa czasowa przestaje mieć tu jakiekolwiek znaczenie. Dzięki świadomemu trwaniu w perspektywie Nieskończoności człowiek zyskuje więc nadzieję na uwolnienie się od perspektywy przemijania, a w jego życiu, jak twierdzi Kołakowski, „wszystko jest zarazem współobecne i tak samo bezpośrednie”²⁸.

Owa symultaniczność czasu Męki i teraźniejszości, której szczególną świadomość mieli XVII-wieczni angielscy poeci metafizyczni, została wyrażona we wspomnianym wierszu Pasierba *miłość ukrzyżowana* za pomocą paradoksu:

[...] miłość [...]
wierna
tak mocno trzymają gwoździe
teraz i w godzinę

Leksem „wierna” na zasadzie kondensacji treściowej wyraża poprzez elipsę – z jednej strony wierność Chrystusa wobec własnej misji na ziemi, z drugiej zaś stanowi konkretyzację wspomnianego już sensu tajemnicy Wcielenia. Nadrzędnym celem tej misji jest Zbawienie człowieka, której istotą stanowi wyzwolenie człowieka od skutków grzechu i możliwość usytuowania go tym samym w rzeczywistości wiecznej. Grzech stanowi więc niejako ośrodek Męki, co metaforycznie zaznaczone jest w powyższym wierszu we frazie: „tak mocno trzymają gwoździe / teraz i w godzinę”. Poetycki odbiór leksemu gwoździe nie może być tutaj literalny. W przeciwieństwie do symbolicznych rekwizytów „drewna” i „żelaza” w utworze Pasierba *warsztat cieśli Józefa*, obraz „gwoździ” stanowi metonimię grzechu, nie może być więc pojmowany wyłącznie jako obraz narzędzi Męki. Na zasadzie paradoksu, konkret „gwoździe” staje się ekwiwalentny wobec abstraktu grzech, aktualizowanego dopiero w kontekście religijnym.

Na podobnej zasadzie zostaje utworzony obraz poetycki grzechu w wierszu Georga Herberta *The Agony*:

[...] Sinne is that presse and vice, which forceth pain
To hunt his cruel food through ev'ry vein [...].

Poszczególne znaczenia owego pojęcia abstrakcyjnego są skonkretyzowane na zasadzie apozycji, wnoszącej paradoks, poprzez leksemy: „presse” (poj-

²⁸ L. Kołakowski, *Świadomość religijna i więź kościelna. Studia nad chrześcijaństwem bezwyznaniowym siedemnastego wieku*, Warszawa 1965, s. 43–44.

mowaną tu jako wine-press – wytłaczarkę do winogron) i „vice” (imadło, zacisk), „which forceth pain”, a więc potęgujące ból, cierpienie. W wierszu Pasierba *warsztat...* leksemy „drewno” i „żelazo” oznaczające materiały budowlane, służące wytwarzaniu określonych urządzeń ciesielskich, stanowią metonimię narzędzi Męki. Metonimia ta pojmowana jest, jak wspomnieliśmy, w szczególnym układzie czasowym. Fraza „Sinne is that presse and vice” ewokuje również w utworze Herberta szereg metonimiczny: tu z kolei narzędzia techniczne, ze względu na rodzaj działania, stanowią zamienną wobec leksemu „gwoździe”, jednak wyrażonego tu nie wprost. Paralela ta jest jednocześnie paradoksem, możliwym do odszyfrowania przy założeniu, że wskazane rekwizyty są narzędziem tortur, a w rezultacie – egzekucji Chrystusa. Przekonanie to klóci się pod względem logicznym z wiedzą o wytwórczym charakterze powyższych przedmiotów, spełniających także funkcję użytkową. Na płaszczyźnie racjonalnej, a zarazem literalnej można tu mówić, posługując się terminologią Nowakowskiej, o „ortogonalności”, a więc „logicznej niezależności”²⁹ znaczeń. Zakładamy więc, że wspomniany obraz jest strukturą *concors discorordia* vel *discors concordia*.

W wierszu Herberta oba leksemy „presse” i „vice” są znakiem treści oznaczanej nie wprost, a poprzez przemilczenie. Dekodowanie tej treści jest niemożliwe w porządku wyznaczanym na drodze doświadczenia. Leksem „presse” odnosi się do procesu „stwarzania wina”, zatem, jak twierdzi Patrides³⁰, referuje on znaczenie Eucharystii, w której krew Chrystusa zostaje przemieniona w wino. Warto tu również podkreślić znaczenie oksymoronu „cruell food”, okrutny pokarm, współtworzącego ów obraz przestoczenia wina w krew, a zarazem chleba w ciało Jezusa. Logiczna niezgodność, tkwiąca w epitecie sprzecznym „cruell”, jak również w całej syntagmie „sinne is that presse and vice, which forceth pain”, jest możliwa wyłącznie w myśleniu dogmatycznym. Pełne zrozumienie pola semantycznego, wylaniającego się z powyższego fragmentu wiersza Herberta, wymaga zatem przyjęcia za aksjomaty znaczeń, które powstają w przestrzeni milczenia³¹.

Elementem łączącym oba przywołane tu teksty poetyckie Pasierba i Herberta jest również zagadnienie miłości. We wspomnianym już wierszu *miłość ukrzyżowana* autora *Czarnej skrzynki* stwierdzenie „amor meus / crucifixus”, a więc moja miłość ukrzyżowana, tworzy, razem z następującą po nim frazą „miłość / nie tylko moja”, figurę semantyczną *commutatio*, a więc rodzaj

²⁹ Termin został ukuty przez Marię Nowakowską. Zob. M. Nowakowska, *Komunikacja werbalna i niewerbalna jako język wielowymiarowy*, „Studia Semiotyczne” 1979, s. 192.

³⁰ Zob. przyp. C. A. Patrides do wiersza Herberta, [w:] G. Herbert, *dz. cyt.*, s. 58.

³¹ Lektura przekładu omawianego tu wiersza Georga Herberta, dokonanego przez Stanisława Barańczaka ułatwia odbiorcy zadanie interpretacyjne. Tłumacz zwerbalizował w swoim przekładzie leksem *Męka*, którego znaczenie jednocześnie zaakcentował za pomocą wielkiej litery.

antithetonu – zestawienia przeciwnych znaczeń, ale na zasadzie powtórzenia myśli w zmienionym układzie syntaktycznym i znaczeniowym.

amor meus
crucifixus
miłość
nie tylko moja
niemożliwa
nie do życia [...].

Fraza „miłość / nie tylko moja”, w połączeniu z następującym po niej oksymoronem „niemożliwa” stanowi więc nie tylko autokorektę, którą wprowadza podmiot liryczny do wersu inicjalnego. Zaimek dzierżawczy „meus” pojmujemy tu bowiem równorzędnie z następującym po nim zaimkiem „mój”, poprzedzonym przysłówkiem z partykułą przeczącą „nie”: „nie tylko moja”. Zestawienie to jest połączeniem antytetycznym, w którym jednak owe przeciwieństwa wzajemnie się dopełniają. Zatem miłość Boga, pojmowana tu jako „amor [...] / crucifixus”, odnosi się równocześnie do każdego poszczególnego człowieka, jak i do całej ludzkości. Jednocześnie oksymoron we frazie „amor [...] / crucifixus” (miłość ukrzyżowana) jest reprezentacją złożonego schematu pojęciowego: miłość stanowi metonimię Boga³², w osobie Chrystusa, który został ukrzyżowany, co było jednocześnie wyrazem Bożej miłości do człowieka³³. Oksymoron „miłość niemożliwa” werbalizuje jednocześnie niemożność rozumowego ogarnięcia owej miłości, istniejącej w perspektywie śmierci. Paradoks „miłość / [...] nie do życia” jest więc logicznie sprzeczny tylko w literalnym odbiorze, bowiem w myśleniu dogmatycznym stanowi jedynie prawdę wiary. „Jak to jest / gdy Bogu / pęka serce” – owo retoryczne pytanie podmiotu lirycznego w wierszu Pasierba *Getsemani*³⁴ stanowi zarazem poetyckie ujęcie omówionego wyżej problemu, który dla człowieka pozostaje do końca nierozstrzygalny.

W utworze George’a Herberta *The Agony*, Miłość Chrystusa również utożsamiana jest na zasadzie ekwiwalentyzacji z Męką na krzyżu.

Love is that liquour sweet and most divine
Which my Good feels as bloude; but I, as wine³⁵.

³² 1 J 4, 8.

³³ Rz 5, 8.

³⁴ J. St. Pasierb, *Getsemani*, *Wiersze z Ziemi Świętej*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, s. 352.

³⁵ G. Herbert, *The Agony*, [w:] tenże, *The English Poems of George Herbert*, s. 58. W przekładzie S. Barańczaka: „Miłość jest owym słodkim i niebiańskim płynem, / Który dla Boga krwią jest; ale dla mnie winem”. Zob. *Antologia angielskiej poezji metafizycznej...*, s. 133.

W przytoczonej frazie paradoks odsłania głęboką analogię, istniejącą między leksemem „Good” (Bóg) a leksemem „bloude” (krew); leksem „bloude” stanowi tu (podobnie jak w wierszu Pasierba *warsztat cieśli Józefa*) metonimię śmierci Chrystusa, a zarazem pamiątkę Męki, którą jest Eucharystia³⁶. Ambiwalentne, a zarazem kluczowe znaczenie ma tu spójnik „but” (ale, a), który w funkcji łącznej może sygnalizować udział w komunii Boga i człowieka w Eucharystii, zobrazowanej za pomocą synekdochy „wine” (wino). Powołanie do współuczestniczenia w tajemnicy przeistoczenia wina w krew Jezusa jest paradoksalne dla człowieka zakorzenionego wyłącznie w przestrzeni materialnej, a więc świadomie negującego przekonanie o istnieniu rzeczywistości transcendentnej. Jednakże nie tylko w tym sensie spójnik „but” występowałby tu w funkcji przeciwstawnej. Paradoksalność konkluzji Herberta może tkwić, jak twierdzi Barańczak, w świadomości dysproporcji między Stwórcą a Stworzeniem, charakterystycznej dla poezji metafizycznej XVII wieku³⁷. Właśnie to znaczenie zostało zaktualizowane w oksymoronie „miłość / [...] niemożliwa” w utworze Pasierba *miłość ukrzyżowana*. Niemożliwe jest więc tu poznanie Boga, który jawi się tym samym w obu omówionych tu tekstach, Herberta i Pasierba, jako *Deus Absconditus*.

Trudność werbalnego ujęcia wielkości Boga polega na tym, że wymyka się ona wszelkim deskryptywnym kategoryzacjom. Stąd środki artystycznego wyrazu, służące amplifikacji, których zadaniem jest aktualizacja *pathosu* i *pathema*, wydają się niewystarczające. Do wspomnianych tropów należy m.in.: hiperbola, która ogranicza jednakże powagę takich tematów, jak: wielkość Boga, związek życia, miłości i śmierci. Hiperbola, której towarzyszy często figura wyliczenia, nie jest w stanie, w przeciwieństwie do zagęszczających treść paradoksu i oksymoronu, oddać pełni podejmowanej przez poetę tematyki poważnej.

Doniosłe semantycznie zagadnienie potęgi Boga nie zostało ujęte we frazie „O, mighty nothing!”³⁸, inicjującej epigramat XVII-wiecznego poety metafizycznego Richarda Crashawa *And He Answered Them Nothing*, za pomocą przesadni, werbalizującej w sposób sztuczny jeden z podstawowych przymiotów Boga. Epitet „mighty” (wszechmocny), funkcjonuje bowiem w cytowanej frazie jako epitet stały, szeroko eksponowany w Biblii³⁹. Zestawienie dwóch antonimów „mighty” oraz „nothing” tworzy oksymoron,

³⁶ Zob. *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994, s. 320.

³⁷ S. Barańczak, *Wstęp*, [w:] tenże, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej...*, s. 25.

³⁸ R. Crashaw, *selected by M. Calley*, Salisbury 1972, s. 32. W przekładzie S. Barańczaka: „O, Nic wszechmocne!” Zob. R. Crashaw, *I nic im nie odpowiedział*, [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej...*, s. 206.

³⁹ Zob. np. Rdz 28, 3; Rdz 17, 1; Mt 26, 64.

w którym, na zasadzie przeciwieństw, połączona zostaje idea „Boga ukrytego” – *Deus Absconditus*, reprezentowana przez leksem „nothing”, oraz idea „Boga objawionego”. Jak podkreśla Drączkowski, Bóg, ukazując się jako Bóg Mocny, chce być poznawalny⁴⁰. Zatem obecność Stwórcy w świecie ujęta jest w epigramacie Crashawa w podwójnym wymiarze – oksymoron „mighty nothing” sygnalizuje jednocześnie dwie wykluczające się prawdy: wspomnianą niemożność ujęcia Boga w jakichkolwiek ustanowionych przez człowieka kategoriach i przekonanie o niezmiennym objawianiu się wszechmocnego Stwórcy w świecie. Egzemplifikacją tej ostatniej prawdy, zwanej ideą *Deus Revelatus*⁴¹, staje się dalsza fraza: „God spake once when He all things made” (stworzył świat mocą jednego słowa).

Analógiczny obraz Boga ukrytego, a zarazem objawionego, odnajdujemy w wierszu Pasierba *witraz Wyspiańskiego u Franciszkanów*⁴²: „Stary Bóg się wynurza z płomiennie zimnego niebytu”. W przytoczonej frazie antropomorficzny obraz Boga konfrontowany jest z oksymoroniczną syntagmą: „płomiennie zimny niebyt”. Bóg, jak twierdził Pasierb, wzmacnia siłę swojego istnienia, dlatego do wielkich znaków Obecności należy ogień⁴³. Zatem w wierszu *witraz...* Bóg reprezentowany jest pośrednio poprzez leksem „płomiennie”, który pozostaje w opozycji semantycznej do leksemu „zimny”. Epitet sprzeczny „zimny [niebyt]” stanowi poetyckie odzwierciedlenie chłodnej tonacji kolorystycznej witrażu Wyspiańskiego *Bóg Ojciec – Stań się*, która obrazuje otchłań wód, istniejących jeszcze przed aktem stworzenia świata. Ewokuwane tu znaczenie wody zawiera pewną potencjalność życia, jednocześnie naznaczonego już u źródła swej egzystencji obecnością Boga⁴⁴, wyrażonej na zasadzie amplifikacji poprzez człon określający „płomiennie”. Zatem leksem „niebyt” jest drogą paradoksu waloryzowany poprzez dwa wykluczające się epitety, które na płaszczyźnie lingwistycznej nadają owemu leksemowi konkretne konotacje i aksjologię. Semantyczna redeskrypcja leksemu „niebyt”, powołanego do istnienia poprzez oba antonimy („płomiennie zimny”), kreuje złożony status ontologiczny kosmosu i życia: przestrzeń transcendentna przenika bowiem powstający właśnie świat ziemski.

Jednocześnie „Stary Bóg”, wyłaniając się z owego niebytu, nie istnieje wobec niego wtórnie, ale uprzedza wszelkie istnienie. Personifikacja Boga nie jest tu wyłącznie próbą zobrazowania Stwórcy w ludzkich kategoriach,

⁴⁰ Ks. F. Drączkowski, *Metoda wykresograficzna w katechezie*, Pelplin 2001, s. 14.

⁴¹ T. Płużański, *dz. cyt.*, s. 20.

⁴² J. St. Pasierb, *witraz Wyspiańskiego u Franciszkanów, Kategoria przestrzeni*, [w:] *tenże, Wiersze wybrane*, s. 61.

⁴³ J. St. Pasierb, *Czas otwarty*, tamże, s. 62.

⁴⁴ Symbol ognia, aktualizowany w wierszu Pasierba poprzez oksymoron „płomiennie”, można tu utożsamiać ze znakiem obecności „Ducha Bożego”, który „unosił się na wodami”. Zob. Rdz 1, 2.

ponieważ Bóg pozostaje ukryty, Jego kreacyjne działanie „z niczego” stanowi dla człowieka tajemnicę. Podobnie tajemnicą pozostaje prawda, że Bóg Ojciec wciela się w postać człowieka. Ów zamysł zaktualizowany jest w wierszu poprzez paradoks: „Ojciec pochodzi od Syna”. Antropomorfizacja „Stary Bóg” ma więc przede wszystkim na celu zaakcentowanie nierozrwalnego związku Boga w Trzech Osobach, który dla człowieka pozostaje niepojęty. Konstrukcja znaczeniowa „Stary Bóg” jest zatem na zasadzie kondensacji treściowej i formalnej reprezentacją zarówno Boga Ojca, jak i Syna Bożego. Epitet „Stary” ewokuje wszechmoc Boga, a zarazem Logosu. Fraza „O, mighty nothing” w wierszu Crashawa koresponduje zatem z powyższym obrazem poetyckim, ukazany przez Pasierba, odsłania bowiem na zasadzie przeciwieństw prawdę Wcielenia Boga, a zarazem stworzenia świata.

Poetycka forma staje się w obu przywołanych utworach próbą ujęcia Boga w aspekcie substancjalnym. Paradoks i oksymoron są drogą, w której podmiot mówiący przekracza granice usankcjonowane przez rozum, wznosząc się ku rzeczywistości transcendentnej. W *arkadia sacra* wszelkie, przyjęte przez człowieka, kategorie ontologiczne oraz epistemologiczne (np. relacje w układzie czasoprzestrzennym) istnieją wedle zasad, które pozostają tajemnicą. Myślenie antynomiczne otwiera jednak przed poznającym podmiotem przestrzeń wiary, która przewyższa racjonalne ograniczenia⁴⁵.

One short sleep past, we wake eternally,
And death shall be no more, Death, thou shall die⁴⁶.

Paradoks „Death, thou shall die” w *Sonecie X* Johna Donne’a, jednego z najbardziej znanych poetów metafizycznych, jest tu uzyskany poprzez paronomazję. Celem gry językowej, podjętej przez autora *Songs and Sonnets*, na przestrzeni leksemów „death” i „die”, stanowiącej jednocześnie konsekwencję poznawczą frazy: „we wake eternally / And death shall be no more”, jest ukazanie dystansu do samego zagadnienia śmierci. Owa postawa autorska wypływa z wiary w życie wieczne, w którym śmierć nie budzi u człowieka pierwotnego lęku przed unicestwieniem własnego „ja”⁴⁷. Życie w aspekcie fizykalnym jest tu traktowane w sposób niemal momentalny, podobnie jak w wierszu pt. *carpe diem* Pasierba.

⁴⁵ Por. S. Sterna-Wachowiak, *Złota literatura (O poezji Anny Kamieńskiej)*, „Akcent” 1988, nr 4, s. 83.

⁴⁶ J. Donne, *Wiersze wybrane*, przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1984, s. 134. W przekładzie Barańczaka: „Ze snu krótkiego zbudzi się dusza człowieka / W wieczność, gdzie śmierci nie ma; Śmierci, śmierć cię czeka”. Zob. tamże, s. 135.

⁴⁷ P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Poznań 1994, s. 49.

życie
twoje jedyne życie
już jest
na chwilę⁴⁸.

Okolicznik czasu, „już”, niosący paradoks, ma charakter ambiwalentny (podobnie jak w utworze *warsztat cieśli Józefa*): sytuuje równocześnie poznający podmiot na granicy życia i śmierci, otwierającej perspektywę wieczności, w której życie nieprzerwanie trwa, „jest”.

Paradoksalność istnienia w XVII-wiecznej angielskiej poezji metafizycznej była aktualizowana w motywie związku miłość/życie/śmierć. W wierszu Bena Jonsona *The Houre-glasse* (Klepsydra) śmierć pojmowana jest jako stan przejściowy materii, która, w zmienionej formie, pozostaje w nieustannym ruchu.

Yes; and in death, as life unblest,
To have't exprest,
Even ashes of lovers find no rest⁴⁹.

Konkluzja wiersza została zamknięta w paradoksie: „nawet prochy kochanków nie zaznają spokoju”. Tytułowa klepsydra może być tu pojmowana jako symbol czasu kosmicznego, który wyznacza prawo przemijania, a zarazem cykliczności, zakładając, że leksem „unblest”, kwalifikujący aksjologicznie życie doczesne, byłby rozumiany jako nieszczęsny, marny. Inne znaczenie tego samego leksemu – nieuświęcony – zmienia całkowicie perspektywę odbioru wiersza, w którym klepsydra, pisana w oryginale dużą literą, może być znakiem przestrzeni transcendentnej. Popioły, traktowane tu jako byt także po śmierci, nie zaznają spokoju na skutek grzechów. Miłość byłaby pojmowana w tym kontekście wyłącznie w aspekcie cielesnym, prowokującym po śmierci wieczną karę.

W wierszu Pasierba *mors et amor* I⁵⁰ antropomorfizowana śmierć paradoksalnie wyraża się poprzez życie, w sferze sensualnego doświadczenia.

[...] śmierć za to mówi bez przerwy [...]
w uśmiechu w objęciu
albowiem znakiem śmierci
może być każdy gest życia

Poszczególne znaki istnienia, które są antycypacją śmierci, zostają jednocześnie wpisane w rzeczywistość wyznaczaną poprzez prawo miłości.

⁴⁸ J. St. Pasierb, *carpe diem*, [w:] tenże, *Things ultimate/Rzeczy ostatnie*, przeł. Ch. Lambert, Pelplin 2001, s. 28–29.

⁴⁹ B. Jonson, *Selected [poetry]*, New York 1961, s. 79.

⁵⁰ J. St. Pasierb, *mors et amor*, *Czarna skrzynka*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, s. 178.

Paradoks „miłość milczy” we frazie „miłość milczy a śmierć ciągle daje nam znaki”, otwiera przestrzeń milczenia transcendentnego sfery *sacrum*, w której istnienie znajduje się poza wszelkimi kategoriami racjonalnymi czy empirycznymi, a więc także poza doświadczeniem śmierci.

znakiem miłości
jest
zamilknięcie
śmierci

Pasierb uważał, że wartość czasu nakłada obowiązek: „widzieć czas”⁵¹. W wierszu *Mortification (Umartwienie)*⁵² Georga Herberta, autora omawianego już utworu *The Agony*, odnajdujemy również podobny postulat zamknięty w paradoks:

Yet Lord, instruct us so to die,
That all these dyings may be life in death.

Zatem „widzieć czas” oznacza świadomość, a zarazem umiejętność „życia, które już jest”, (omawiany wcześniej wiersz Pasierba *carpe diem*), w perspektywie śmierci. W wierszu *sztuka*⁵³ wszelka działalność twórcza człowieka jest realizowana właśnie w tej perspektywie:

grając dotykam żółtych kości i trumiennego hebanu
malując używam sierści nieżyjących zwierząt
rzeźbiąc wstępuję jak wawóz w śmiertelny chłód kamienia
pisząc pokrywam czarnymi znakami całun w którym szeleszczą zabite drzewa
gdy gram maluję rzeźbię piszę
spod moich drętwiejących palców
wytryska życie

Paradoks jest tu niejako pomostem łączącym życie (reprezentowane na poziomie lingwistycznym poprzez imiesłowy przymiotnikowe czynne, ewokujące procesualność, a zarazem dynamizm) ze śmiercią, której znakiem są tworzywa poszczególnych dziedzin sztuki. Akt tworzenia sztuki jawi się tu, w wymiarze metafizycznym, jako obcowanie ze śmiercią, dzięki czemu artysta zyskuje świadomość jej istnienia we wszelkich przejawach życia, w które wpisane jest jednocześnie prawo umierania. Twórca doświadcza Tajemnicy bytu, integrując wszystkie płaszczyzny czasowe w akcie kreacyjnym własnego

⁵¹ J. St. Pasierb, *Czas otwarty*, tamże, s. 23.

⁵² G. Herbert, *The English Poems of George Herbert*, s. 113. W przekładzie Barańczaka: „Wszelako, Panie, ucz nas tak umierać, / By wszystkie umierania były życiem w śmierci”. Zob. S. Barańczak, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej...*, s. 150.

⁵³ J. St. Pasierb, *sztuka, Kategoria przestrzeni*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, s. 62.

dzieła sztuki. Proces twórczy, którego rezultatem jest powoływanie przez artystę materii nieożywionej do życia, ma wartość sakralną. Twórca przenika to, co dotąd było niemożliwe: „wstępuje jak w wąwóz w śmiertelny chłód kamienia”. Ów stan przejścia przez granicę istnienia dokonuje się na gruncie paradoksu i oksymoronu, np. śmiertelny chłód kamienia, które łączą w warstwie semantycznej skończoność z nieskończonością.

Zatem, posługując się tu terminem Sterni-Wachowiaka, przestrzeń egzystencji i esencji⁵⁴, tworząc ostatecznie jednolitą całość, posiada strukturę złożoną z antynomicznych wartości, których wzajemne związki są dla poznającego podmiotu Niewiadomym. Tajemnica bytu przyjmuje więc kształt paradoksu, który przybliża ów podmiot do poznania prawdy. Dążenie to jest zarazem drogą, która wymaga zawieszenia tradycyjnych metod poznawczych wykorzystujących jako narzędzia badawcze rozum czy doświadczenie. Droga ta przybliża poznający podmiot do Nieskończoności, która istnieje w przestrzeni *arkadia sacra*. W perspektywie transcendentnej przedmioty takie, jak: „drewno”, „żelazo” (wiersz Pasierba *warsztat cieśli Józefa*), „wino”, „wytlaczarka do winogron”, „imadło” (*The Agony* Goerge’a Herberta), „krew” (wiersze Pasierba *Ave Verum* i *warsztat cieśli Józefa* oraz *The Agony* Herberta), zyskują nowy wymiar ontologiczny, partycypując w doświadczeniu przyszłej Męki Chrystusa, której stanowią antycypację. Paradoks ujmuje istnienie powyższych rekwizytów poza realnym czasem, dzięki czemu forma każdego z nich przestaje mieć aspekt skończony, mając udział w nieskończoności.

Konfrontacja skończoności z nieskończonością, stanowiąca myśl przewodnią XVII-wiecznej poezji religijnej, była bliska, jak wskazywałam, również autorowi *Czasu otwartego*. Wiersz Pasierba *witraż Wyspiańskiego u Franciszkanów* jest głosem w dyskusji nad obrazem Boga, który ostatecznie pozostaje niepoznawalny, jest „Bogiem ukrytym”. Ujęcie Boga w ludzkich, wymiernych kategoriach, a więc np. poprzez antropomorfizację, staje się jedynie nieudolną próbą doświadczenia obecności Stwórcy. Jednakże w przywołanym wierszu, użycie oksymoronu (np. „Stary Bóg”) sprawia, że Absolut jawi się jako byt poprzedzający niebyt, Bóg, który w obrębie własnego planu staje się jednocześnie człowiekiem, zanim faktycznie dokonuje się to w czasie historycznym. Zatem, jak podkreśla Richard Crashaw w oksymoronicznej eksklamacji „O, mighty nothing!” (wiersz *And He Answered Them Nothing*), wszechmoc Boga, wyrażona najgłębiej w akcie Wcielenia, może być dla człowieka wierzącego źródłem pokornego zachwytu nad tajemnicą, do której człowiek przybliża się, ale której z racji swojej małości i niedoskonałości nie jest w stanie do końca przeniknąć.

⁵⁴ S. Sterna-Wachowiak, dz. cyt., s. 83.

W perspektywie nieskończoności śmierć staje się jedynie aktem przemiany formy, która przechodzi z tymczasowego stanu niebytu w byt, partycypujący już dalej w przestrzeni transcendentnej (wiersz Bena Jonsona *The Houre-glasse*).

Na gruncie paradoksu i oksymoronu możliwe jest więc równoczesne połączenie faktu istnienia z faktem nieistnienia (*The Agony* George'a Herberta, *Sonet X* Donne'a, wiersze Pasierba *carpe diem* oraz *sztuka*, a także utwór *mors et amor*). Droga paradoksu umożliwia bowiem przekroczenie przestrzeni skończoności, gdyż wartością, która ową skończoność przekracza, jednocześnie w niej istniejąc, w rzeczywistości milczenia transcendentnego, jest miłość: „miłość milczy a śmierć ciągle daje nam znaki” (wiersz Pasierba *mors et amor I*).

„Paradoks wyprowadza sprawę ludzką z przestrzeni antynomii i objawia rzeczywistość jej przestrzeni macierzystej, [...] w drodze”⁵⁵ – twierdzi Sterna-Wachowiak, można więc stwierdzić, że podobnie jak oksymoron, paradoks jest figurą myśli, która kondensując już na płaszczyźnie językowej zarówno czas, wartości poznawcze, etyczne, jak i nieskończoność ze skończonością, najpełniej wyraża nadzieję człowieka w dążeniu do poznania Prawdy, której najwyższym przejawem, jak wynika z omawianego wyżej wiersza Pasierba *mors et amor I*, jest Miłość.

znakiem miłości
jest
zamilknięcie
śmierci

Marta Bącała

THE ANALYSE OF PARADOX AND OXYMORON
IN POEMS OF JANUSZ STANISŁAW PASIERB IN THE PROSPECT
OF POETICS LIMITATION OF WORD (COMPARATIVE FORMULATION AGAINST
A BACKROUND OF THE EXAMPLES FROM ENGLISH METAPHYSICAL POETRY)

The article confronts the selected poems by Janusz Stanisław Pasierb with poetry of such great English metaphysical poets of the 17th century as: Richard Crashaw, Ben Jonson, George Herbert, John Donne from the point of view of applying paradox and oxymoron as a means of combining Infinity with finiteness.

The author of the article tries to prove that paradox and oxymoron are the figures which verbalise contradictions eg. on different times levels, at contrastive ethical and cognitive values and formulate in the fullest way human hope in striving for the Truth.

⁵⁵ Tamże, s. 82.