

**Dorota Gładkowska**

Katedra Filologii Angielskiej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## *PCHŁA I DZIEŃ DOBRY* JOHNA DONNE'A – SŁOWO, KTÓRE STAŁO SIĘ CIAŁEM

**Key words:** metaphysical concept, lyrical diptych, structure, sense, unity

Od czasu słynnego eseju Thomasa S. Eliota pt. *The Metaphysical Poets* (1921), który stanowił przełom w postrzeganiu poezji metafizycznej, twórczość Johna Donne'a (1572-1631) niezmiennie wzbudza zachwyt swoistym połączeniem uczuć, zmysłów i intelektu, niespotykanym, jak twierdzi T.S. Eliot, u poetów następnych generacji [Eliot 1963 (1921), 39-52]<sup>1</sup>. Wiersze poety z cyklu *Songs and Sonnets* zaskakują oryginalnym konceptem, służącym uwypukleniu przekazu o miłości, która uzyskuje rangę nośnika wiecznego życia. Jednakże wiele analiz literackich poddaje ocenie jedynie logiczną wartość przedstawionej argumentacji bądź skupia się na szokującej naturze konceptu J. Donne'a, a zatem zatrzymuje się na powierzchniowej warstwie utworu. Tu też zauważa się istnienie nieregularności w układzie stóp metrycznych czy też niedoskonałe rymy, czyniąc założenie z faktu, iż poeta przedkłada siłę swojego przekazu nad jego formę<sup>2</sup>. Takie oddzielenie kompozycji od treści

---

<sup>1</sup> T.S. Eliot dostrzegł unikalny charakter twórczości J. Donne'a, przez jego poprzedników krytykowanej za kojarzenie ze sobą zjawisk do siebie nieprzystających. Zdanie wspomnianego eseju: „Mamy tu do czynienia z bezpośrednim zmysłowym pojmowaniem myśli czy też przekształceniem myśli w uczucie” [Eliot 1921, online] stało się chętnie cytowaną przez badaczy definicją poezji metafizycznej. W całej pracy tłumaczenie fragmentów opracowań anglojęzycznych – własne (chyba że stwierdzono inaczej).

<sup>2</sup> J.A. Garcia Landa argumentuje: „(...) poeta zdaje się myśleć, że odczucia muszą być podporządkowane myśli. To samo dzieje się z wzorcem brzmieniowym jego wierszy (...). Rytm ma znaczenie drugorzędne, w najlepszym wypadku zaledwie pomaga uwypuklić myśli” [online]. G.C. Thornley i G. Roberts, autorzy podręcznika dla studentów, wskazują na błędy konstrukcyjne w utworach J. Donne'a [Thornley i Roberts 2006, 28-29]. O artystycznych zaniedbaniach poety, dla którego priorytetem jest siła przekazu uzyskana kosztem dokładności metrum i rymu, mówi się także w opracowaniach akademickich (zob. np. analizę *Death, be not proud* w: [Shaw 1981, 26-39 czy też Wauchop 1909, 116]).

utworu zamyka dalsze etapy analizy<sup>3</sup>, przez co wysilek twórczy J. Donne'a pozostaje niezauważony. I chociaż J. Donne został okrzyknięty wielkim poetą metafizycznym, ciągle wydaje się, że nie do końca jest rozumiany metafizyczny wymiar jego twórczości. Wciąż jest niejasne, dlaczego wiersze, takie jak *Pchła* (*The Flea*) czy *Elegia XIX: Na idącą do łóżka* (*Elegie XIX: To his Mistress Going to Bed*)<sup>4</sup> z całym bagażem skojarzeń seksualnych, wpisują się w definicję poezji „inspirowanej przez filozoficzną koncepcję wszechświata i rolę wyznaczoną duchowi ludzkiemu w wielkim dramacie egzystencji” [Grierson 1962, 4; tłum. Barańczak, *Antologia...* 2009, 7].

W tym momencie należy uświadomić sobie, że określenie „poeci metafizyczni” (*the metaphysical poets*) pojawiło się po raz pierwszy dopiero u schyłku XVIII wieku, a zatem niespełna dwa stulecia po czasach Johna Donne'a, w *Lives of the Most Eminent English Poets* Samuela Johnsona (1781) [Gardner 1982, 15]. Od czasu wprowadzenia tego terminu do krytyki literackiej i skojarzenia go z wcześniejszą wypowiedzią Johna Drydena (1693), twierdzącego że:

[Donne] nawiązuje do metafizyki nie tylko w swoich satyrach, ale także w swoich wierszach miłosnych (...) i kłopotce umysły płci pięknej wyszukanyimi spekulacjami natury filozoficznej, podczas gdy powinien angażować serca i zabawiać subtelnościami miłości [cyt. za: Gardner 1982, 15],

twórczość poetycka J. Donne'a (jak też jego następców) jest postrzegana głównie przez pryzmat zawartego w niej pierwiastka duchowego. Tymczasem w czasach Johna Donne'a, jak zauważa Helen Gardner, tego typu wiersze określano mianem „intensywnych wersów” („strong lines”), mając na uwadze skompresowanie wspomnianych znaczeń i wyzwanie intelektualne dla odbiorcy, od którego wymaga się wysiłku interpretacyjnego [Gardner 1982, 16]. Wynikające z powyższych rozważań zjawisko rozdzielenia emocjonalnej (duchowej) wartości wierszy od ich intelektualnego ładunku, znajdujące swój oddźwięk również w jednostronności przytoczonej definicji poezji metafizycznej, trafnie objaśnia T.S. Eliot we wspomnianym eseju *The Metaphysical Poets*, gdzie określa je mianem: „dysocjacji wrażliwości” („dissociation of sensibility”). Zdaniem T.S. Eliota rozbrat uczuciowości i intelektu nastąpił po epoce J. Donne'a, już w poezji XVII wieku, po czym został ugruntowany w literaturze okresów późniejszych<sup>5</sup>. W takim kontekście literackim, pamiętając o dwoistości opisywanego zjawiska, określenie: „metafizyczny” odnoszę nie tylko do poruszanej w poezji

<sup>3</sup> Przedstawiciele formalizmu rosyjskiego postulowali zniesienie podziału na formę i treść, gdyż wyznacza on błędny kierunek poszukiwań w badaniach literackich. Należy zauważyć brak dualizmu w utworze artystycznym, gdzie „treścią” przekazu jest tenże przekaz, czyli „forma” [Mitosek 1983, 198].

<sup>4</sup> W artykule pisownia tytułów wierszy J. Donne'a zgodna z: [Poems 1635]. Przekład tytułów wierszy/poetyckich zbiorów na jęz. polski według S. Barańczaka [Antologia... 2009, 522-524].

<sup>5</sup> Zjawisku zaobserwowanemu przez T.S. Eliota [1921] towarzyszyła późniejsza naprzemiennosc sentymentalizmu i racjonalizmu w literaturze angielskiej oraz oddzielenie nauk humanistycznych od ścisłych.

J. Donne'a problematyki duchowości, lecz także do specyficznego sposobu kształtowania wiersza, do ładunku intelektualnego, który uwidacznia się w tematyczno-konstrukcyjnej harmonii utworów, w paralelności zasad rządzących światem przedstawionym oraz reguł organizujących układy tekstowe wierszy. Innymi słowy, mamy tu do czynienia z intensywnym przejawem zjawiska współcześnie określanego mianem ikoniczności dzieła literackiego<sup>6</sup>.

Przedstawioną w dalszej części artykułu analizę porównawczą wierszy J. Donne'a chciałabym oprzeć nie tylko na właściwie sformułowanej definicji poezji metafizycznej przełomu XVI i XVII wieku czy wybranych aspektach zaplecza literackiego, lecz także na nowatorskich badaniach w obrębie angielskiej średniowiecznej poezji religijnej, prowadzonych przez Barbarę Kowalik i opisanych w monografii *Betwixt engelaunde and englene londre. Dialogic Poetics in Early English Religious Lyric* [2010]. Aby zrekonstruować ukryty w wierszach model skutecznej komunikacji, który leży u podstaw poezji średniowiecznej, B. Kowalik odwołuje się do ówczesnego malarstwa; objaśnia tenże model na przykładzie Dyptyku z Wilton z końca XIV wieku (National Gallery w Londynie). Dwie strony dyptyku są tu związane interakcją postaci, w tym wymianą spojrzeń i gestów. Dzięki sugestii i asocjacji rozumienie obrazu wykracza poza zdarzenia bezpośrednio przedstawione. Obraz staje się dynamiczny. B. Kowalik dowodzi, że podobnego rodzaju efekt autorzy średniowiecznych liryków religijnych przekazują w formie powiązań tekstowych (w tym o charakterze dialogicznym) w obrębie wiersza, jak też między wierszami, przy czym czynią użytek z technik wizualnych i innych niewerbalnych. Liryki czerpią z kodu średniowiecznej sztuki wizualnej; można odnaleźć pozycje, które są ze sobą kompatybilne, razem budują sceny dramatyczne, zgodnie z zasadą dyptyku łączą się w pary zespolone ze sobą zarówno pokrewieństwem tematycznym, jak i – na wzór zawiasów – siecią powiązań strukturalnych. Co więcej, B. Kowalik znajduje liczniejsze tego rodzaju układy liryczne, złożone z 3-16 utworów, stanowiących swoistą debatę głosów. Utwory wchodzą we wzajemne interakcje z pozycjami sąsiednimi w manuskryptach; tworzą złożone struktury semiotyczne i dopiero zestawione razem uzyskują właściwą postać. Tymczasem, jak zaznacza badaczka, dotychczas publikowano je i, co za tym idzie, analizowano osobno ze znaczną stratą dla rozumienia średniowiecznej poezji religijnej [Kowalik 2010, 31-91].

<sup>6</sup> Elżbieta Tabakowska definiuje zjawisko ikoniczności w kategoriach korespondencji między konstrukcją wypowiedzi a sensem, jaki owa wypowiedź wyraża, nazywając je „podstawowym mechanizmem twórczego działania językowego”. Przejawy ikoniczności w wierszach J. Donne'a dają o sobie znać, posługując się słowami badaczki, „w sposobie używania rymu, w podziale wiersza na strofy, w strukturze (...) tekstu, czy wreszcie w jego graficznym układzie”. Jak podkreśla Tabakowska, „(...) badanie ikoniczności wymaga obalenia barier, jakie wciąż dzielą badaczy języka i badaczy literatury. (...) rozmaitym aspektem ikoniczności i możliwym sposobom patrzenia na to zjawisko w ostatnich latach poświęcono wiele miejsca (...). Jest to jednak głównie literatura obcojęzyczna (...). Na polskim rynku wydawniczym pozycji poświęconych nowoczesnym ujęciom zjawiska ikoniczności w języku i literaturze niemal zupełnie brak” [Tabakowska 2006, 9].

Analogiczne zjawisko obserwuję w późniejszej barokowej poezji J. Donne'a zarówno w jej części określanej mianem religijnej, jak i w tej świeckiej, przy czym pozostaje ono do dzisiaj w zasadzie nieopisane. Konstruując swoje utwory, poeta nawiązuje do średniowiecznego modelu tworzenia poezji opisanego przez B. Kowalik; wyraźnie czerpie inspiracje ze średniowiecznych liryków religijnych. Pomimo że niniejszy artykuł nie jest poświęcony poezji stricte religijnej J. Donne'a, przekaz cytowanych wierszy w pewnym stopniu do religijności nawiązuje, ponieważ *sacrum* i *profanum* stanowią w jego utworach nakładające się na siebie obszary, co dotyczy również samego procesu tworzenia wiersza.

W dalszej części artykułu postaram się wkroczyć na nowe pole badawcze, wskazując na obecność poetyckiej dylogii w zbiorze wierszy pt. *Songs and Sonnets (Liryki i pieśni)*, który został wydrebniiony w drugiej edycji utworów J. Donne'a pt. *Poems* w 1635 roku<sup>7</sup>. Biorąc pod uwagę brak publikacji na ten temat, nieco zaskakuje fakt, iż nie musimy prowadzić szeroko zakrojonych poszukiwań, bowiem tematyczną relację (przy zgodności czasu i miejsca) wykazują już dwie pierwsze pozycje zbioru: *Pchła* i *Dzień dobry (The Flea i The good-morrow)* [*Poems* 1635, 1-3]<sup>8</sup>. *Pchła* funkcjonuje tu jako wiersz incipitowy: pełniąc funkcję swoistego wstępu, zapowiada motywy, układy i aspekty wizji świata, które stopniowo rozwijają się w *Lirykach i pieśniach*<sup>9</sup>.

Poetycki obszar miłości i jedności dwojga nakreślony wersami *Pchły* zostaje dopełniony sytuacją liryczną *Dzień dobry*. Połączone ze sobą w kolejności występowania w zbiorze [*Poems* 1635], oba wiersze opisują logicznie powiązany ciąg zdarzeń – teoretyczny wywód pierwszego utworu, przeprowadzony z perspektywy mężczyzny, który dąży do zaznania miłości fizycznej z wybranką, w drugim zostaje przypieczętowany autentycznym doświadczeniem.

<sup>7</sup> W artykule odwołuję się do dwóch pierwszych edycji utworów poetyckich J. Donne'a: *Poems* [1633] i *Poems* [1635]. Wiersze należące do wspomnianego wyżej zbioru *Liryków i pieśni* pozostały w pierwszym wydaniu rozproszone, w drugim zaś zostały zebrane i opatrzone tytułem *Songs and Sonnets* (pisownia oryg.) [Gardner1982, 57]. Tytuł ten jednak został narzucony przez wydawcę i trafniej odzwierciedla „liryczny wymiar utworów J. Donne'a”, niż ich przynależność do przywołanych w ten sposób gatunków poetyckich wywodzących się z tradycji petrarkańskiej [Patrides 1988, 46]. Więcej na ten temat zob. [Guss 1966].

<sup>8</sup> Kolejność wierszy w *Poems* [1635, 1-67] znacznie różni się od sekwencji zaprezentowanej w wydaniu *Poems* [1633] i jest przedmiotem komentarzy krytyków i badaczy, przy czym istnienie odautorskich cykli/układów utworów przyporządkowanych do zbioru *Liryków i pieśni* ciągle pozostaje w sferze przypuszczeń (nie odnaleziono również żadnych rękopisów sporządzonych ręką J. Donne'a). Edycja *Poems* (1635), będąca podstawą prezentowanej analizy, jest cenna z badawczego punktu widzenia, gdyż bazuje na alternatywnym źródle rękopisów (niebędącym wówczas w powszechnym obiegu), wykazującym pokrewieństwo do manuskryptu znanego jako O'Flaherite MS, który, zdaniem Edmunda K. Chambersa, przygotowywano do osobnej publikacji przed 1633 rokiem [Chambers 1914, 270]. Wiersze w przekładzie na j. polski – zob. [J. Donne 1984, 5-83; *Antologia...* 2009, 49, 79].

<sup>9</sup> Zob. niepublikowana rozprawa doktorska: D. Gładkowska. *Motyw miłości i nieśmiertelności w poezji Johna Donne'a. Układy tekstowe a wizja świata*. Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie.

Innymi słowy, *Dzień dobry* jawi się jako kontynuacja *Pchły*. Wobec tego, już na bardzo ogólnym poziomie tematycznym, wspomniane wiersze zdają się tworzyć pewien rodzaj „dyptyku” poetyckiego<sup>10</sup>.

Bardziej szczegółowa analiza tekstu utworów pozwala zauważyć ściśle tematyczne więzi. Wiersz *Pchła* rozwija koncept, w którym maleńkie ciało owada staje się świątynią miłości w sensie fizycznym, społecznym i duchowym, zaś w liryku *Dzień dobry* moc uświęcającą uzyskuje bezpośrednio niewielki pokój dwojga kochanków z całą przestrzenią materialną i metafizyczną, jaką otwiera. Oba wiersze obrazują wzajemne przenikanie się aspektu fizycznego i duchowego w miłości. Ponadto nie sposób nie zauważyć powtarzalności tych samych słów we wspomnianych utworach oraz obecności zwrotów synonimicznych bądź pokrewnych znaczeniowo, co obrazuje poniższe zestawienie.

<i>Pchła</i> <sup>a</sup>	<i>Dzień dobry</i>
„ <b>Marke</b> but this flea, and <b>marke</b> in this” (l. 1) – nakaz obserwacji	„Which <b>watch</b> not one another (...)” (l. 9) – myśl o obserwowaniu
„How <b>little</b> that which thou deny'st me is” (l. 2) – mała pchła	„And makes one <b>little</b> roome, an every where” (l. 11) – mały pokój
„It suck'd me first, and now <b>sucks</b> thee” (l. 3); „Except in that drop which it <b>suckt</b> from thee?” (l. 22)	„But <b>suck'd</b> on countrey pleasures, childishly?” (l. 3)
„Yet this <b>enjoyes</b> before it woee” (l. 7) – myśl o radości, przyjemności	„(...) suck'd on countrey <b>pleasures</b> , childishly?” („(...) on childish <b>pleasure</b> sillily?”) <sup>b</sup> (l. 3); „T'was so; But this, all <b>pleasures</b> fancies bee” (l. 5)
„ <b>Let</b> not to that, selfe murder added bee” (l. 17)	„ <b>Let</b> sea-discoverers (...)” (l.12); „ <b>Let</b> Maps to other, (...)” (l. 13); „ <b>Let</b> us possesse one world; (...)” (l. 14)
„Find'st not thy selfe, nor mee the <b>weaker</b> now” (l. 24) – nie jesteśmy słabsi; „Just so much honor (...) / Will wast, as this flea's death tooke life from thee” (l. 26. i 27) – nie ma w zasadzie uszczerbku (słabości) na honorze	„(...) none doe <b>slacken</b> , (...)” (l. 21); „(...) without <b>declining</b> West?” (l. 18) – miłość chroni przed słabością
„ <b>Tis true</b> , then learne how false, feares bee” (l. 25) – potwierdzenie prawdy	„ <b>T'was so</b> ; But this, all pleasures (...)” (l. 5) – potwierdzenie prawdy
„(...) then learne how <b>false</b> , feares bee” (l. 25) – fałszywe obawy	„(...) watch <b>not</b> one another out of <b>feare</b> ” (l. 9) – brak obaw
„This flea is <b>you and I</b> , (...)” (l. 12)	„I wonder (...), what <b>thou, and I</b> / Did, till we lov'd? (...)” (l. 1, 2); „(...) <b>thou and I</b> / Love so alike (...)” (l. 20, 21)

<sup>10</sup> Przy czym utwory nie były w ten sposób przez poetę bezpośrednio oznaczone. Cel analizy, którym jest odnalezienie nie tylko więzi tematycznych, lecz także konstrukcyjnych dwóch wierszy J. Donne'a, wymusza skupienie się na szczegółach struktury tekstu, a zatem zastosowanie metody immanentnej.

„(...) as this flea's <b>death</b> tooke life from thee” (ostatni wers 27.) – myśl o śmierci	„(...) none doe slacken, none can <b>die</b> ” (ostatni wers 21) – nikt nie umiera; „What ever <b>dyes</b> , was not mixt equally” (l. 19) – myśl o umieraniu
„And <b>cloystered</b> in these living walls of Jet” (l. 15) – umiejscowienie, brak spokoju	„And true plaine hearts doe in the faces <b>rest</b> ” (l. 16) – umiejscowienie, ukojenie
„’Tis <b>true</b> ; then learne (...)” (l. 25)	„(...) <b>true</b> plaine hearts (...)” (l. 16)
„(...) in this flea, our two bloods <b>mingled</b> bee” (l. 4) – myśl o wymieszaniu elementów	„What ever dyes, was not <b>mixt</b> equally” (l. 19) – myśl o wymieszaniu elementów

<sup>a</sup> W artykule fragmenty *Pchły* i *Dzień dobry* pochodzą z: [*The Complete English Poems...* 1988, 47-49] (chyba że stwierdzono inaczej) – wersja tekstowa zgodna z: [*Poems* 1633, 195, 230-231] (różnice tekstowe wierszy w *Poems* 1633 i *Poems* 1635 nieznaczące). W całym artykule – wyróżnienia własne (chyba że stwierdzono inaczej).

<sup>b</sup> Wersja wiersza w: [*O’Flahertie Manuscript...* 1632, 291].

Początek strofy środkowej drugiego z wierszy: „And now good morrow to our waking soules” (l. 8) zdaje się nawiązywać do tematu lub zdarzenia wcześniejszego i sugeruje, że wiersz jest kontynuacją określonej myśli uprzednio poruszonej. Przy czym „And now (...)” poddaje się analizie dwupłaszczyznowej: jako powiązanie z sytuacją opisaną w pierwszej strofie *Dzień dobry*, a także jako ewokacja wcześniejszego tematu zawartego w *Pchle*. Z powyższego zestawienia wynika, iż niektóre fragmenty *Dzień dobry* są bezpośrednim potwierdzeniem przesłania ukrytego w *Pchle* lub jego logicznym dalszym ciągiem. Przede wszystkim obawy przed realizacją miłości („feares”) uzyskują w *Pchle* miano fałszywych, bezpodstawnych („false”), zaś *Dzień dobry* otwarcie określa, że poprzez fizyczne i duchowe spełnienie kochankowie pozbyli się wszelkich obaw i obserwują się nawzajem bez strachu: „(...) watch not one another out of feare”. Taką właśnie prawdę o miłości potwierdzają oba utwory: „’Tis true (...)” (P) – „’Twas so (...)” (Dd)<sup>11</sup>. Jest to prawda o uczuciu realizowanym w małym świecie („little”, „flea”, P – „little roome”, Dd), o uczuciu przynoszącym spokój i ukojenie, które zdecydowanie nie słabnie: („not (...) weaker”, P, „without declining”, Dd, „none doe slacken”, Dd). Co więcej, wspierając się wnioskami J. Burzyńskiej [129, 134-135], potwierdzającymi istnienie odbiorcy grupowego w *The Canonization (Kanonizacja)*<sup>12</sup> J. Donne’a, w obu utworach można dopatrzeć się możliwości istnienia odbiorcy innego niż tylko ukochana „ja” lirycznego – w pierwszym: „wy-kochankowie” („you”, l. 14), w drugim: „my-kochankowie” („we”, l. 2, 4, 17). Zezwala na to analiza zaimków we fragmentach: „(...) and you, w’are met” (P), „Where can we finde (...)” (Dd), a w szczególności użycie „none” w końcowym wersie *Dzień dobry*:

<sup>11</sup> Dalej, w przypadku konieczności identyfikacji fragmentów *Pchły* i *Dzień dobry*, używam skrótów: P i Dd.

<sup>12</sup> Zob. określenie: „collective addressee” oraz uwagi J. Burzyńskiej na temat fragmentów *Kanonizacji*: „(...) all shall approve / Us Canoniz’d for Love” (l. 35, 36 – wyróżnienie w wierszu) oraz „You, to whom love was peace (...)” (l. 39). Wersy *Kanonizacji* cyt. w artykule [*The Complete English Poems...* 1988, 57-58].

„none doe slacken, none can die” lub „none of these loues can dye” [*O'Flahertie Manuscript*... 1632, 291]. A zatem doznanie miłości idealnej w aspekcie zarówno fizycznym, jak i duchowym pozwoliło „ja” lirycznemu zaliczyć siebie samego i swoją ukochaną do grona wybranych, do których tylko odwoływał się w *Pchle* (przed tymże doznaniem). W pierwszym utworze bowiem miłość jawi się jako droga do świętości („marriage temple”), w drugim zaś śmierć nie jest końcem istnienia: „none doe slacken, none can die”. Znaczna liczba powiązań leksykalnych i semantycznych pozwala wysnuć wniosek, że wspomniane wiersze, z których każdy z osobna funkcjonuje jako niezależna całość, są ze sobą nierozzerwalnie związane i, zupełnie jak kochankowie, dopiero połączone razem uzyskują pełnię.

Czyniąc założenie z faktu, że *Pchła* i *Dzień dobry* są utworami ikonicznymi, czyli konstrukcja tekstu jest tu analogiczna do porządku świata przedstawionego<sup>13</sup>, należy poddać analizie układ zwrotek, wyrazów, sylab, akcentów i rymów w poszukiwaniu różnic, podobieństw i powiązań. Podział obu wierszy na trzy strofy równe pod względem liczby wersów rodzi przypuszczenie, że są one również na inne sposoby konstrukcyjnie pokrewne. Warto sprawdzić zatem, czy *Dzień dobry* strukturalnie przypomina *Pchłę*, wpasowując się w podobnego rodzaju schemat rytmiczny (zob. poniższe zestawienie).

zwrotka 1	rymy	wyrazy	sylaby	akcenty
1) I wonder by my troth, what thou, and I <sup>a</sup>	A	9	10	4
2) Did, till wee lov'd? were we not wean'd till then?	B	10	10	5
3) But suck'd on cōuntry pleasures, <b>childishly</b> ? (childish pleasure <b>sillily</b> ) <sup>b</sup>	A? <sup>c</sup>	6	10	4/5 <sup>e</sup>
4) Or snorted we in the seaven sleepers den?	B	8	11	5
5) T'was so; But this, all pleasures fancies bee	C	8	10	6
6) If ever any beauty I did see,	C	7	10	5
7) Which I desir'd, and got, t'was but a dreame of thee.	C	11	12/13? <sup>d</sup>	6
<b>razem:</b>		<b>59</b>	<b>73</b>	<b>35/36</b>
zwrotka 2				
8) And now good morrow to our waking soules,	D	8	10	4
9) Which watch not one another out of feare;	E	8	10	5
10) For love, all love of other sights controules	D	8	10	6
11) And makes one little roome, an <b>every where</b> .	E?	8	10	5/6
12) Let sea-discoverers to new worlds have gone,	F	7/8?	10/11 <sup>f</sup>	5
13) Let Maps to other, worlds on worlds have showne,	F?	9	10	5
14) Let us possesse <u>one</u> world, each hath <u>one</u> , and <u>is one</u> . (our world)	F?	11	12	8
<b>razem:</b>		<b>59/60</b>	<b>72/73</b>	<b>38/39</b>
zwrotka 3				

<sup>13</sup> Również J. Burzyńska, analizując zwrotki *Kanonizacji* w układzie graficznym, dostrzega znaczenie „rozmięszczenia komponentów tekstu” („text internal arrangement”) dla kształtowania konceptu utworu [Burzyńska 1978, 136].

15) My <u>face</u> in thine <u>eye</u> , thine in mine <u>appears</u> ,	G	9	10	5
16) And <u>true</u> <u>plaine</u> hearts <u>doe</u> in the faces rest,	H	9	10	6
17) <u>Where</u> can wee <u>finde</u> two <u>better</u> <b>hemispheares</b> (two <u>fitter</u> hemispheares)	G	7	10	5/6
18) <u>Without</u> <u>sharpe</u> North, <u>without</u> <u>declining</u> West?	H	6	10	6
19) What <u>ever</u> <u>dyes</u> , was <u>not</u> <u>mixt</u> <u>equally</u> ;	A?	7	10/11	5/6
20) If our two <u>loves</u> be <u>one</u> , or, <u>thou</u> and <u>I</u> (one, <u>both</u> <u>thou</u> and I)	A	10	10	6
21) <u>Love</u> <u>so</u> <u>alike</u> , that <u>none</u> <u>doe</u> <u>slacken</u> , <u>none</u> can <u>die</u> . ( <u>Love</u> <u>just</u> <u>alike</u> in <u>all</u> , <u>none</u> of these <u>loues</u> can <u>dye</u> .)	A	10 (11)	12	8
<b>razem:</b>		<b>58 (59)</b>	<b>72/73</b>	<b>41-43</b>

<sup>a</sup> Podkreślono samogłoski akcentowane (interpretacja własna); wyróżniono wyrazy akcentowane podwójnie.

<sup>b</sup> W nawiasach wariant tekstowy wersu w: [*O'Flahertie Manuscript...* 1632, 291].

<sup>c</sup> Znaki zapytania oznaczają wątpliwość, także dotyczącą rymu, do której powrócę w dalszej części artykułu.

<sup>d</sup> Dwie sylaby w słowie „desir'd”. Jednak obecność tryfongu (/aɪə/) powoduje, że dokładna, powolna recytacja może dać efekt trzech sylab. Obecność apostrofu sugeruje redukcję sylab [Patrides 1988, 5].

<sup>e</sup> Pięć akcentów, jeśli „childishly” („sillily”) uzyska dwa akcenty (wymuszone potrzebą zachowania układu jambów, jak też schematu rymów) – podobnie poniżej: szósty dodatkowy akcent w „every where”, „hemispheares” i „equally”.

<sup>f</sup> „discoverers” (l. 12) – cztery sylaby lub trzy sylaby (redukcja).

Zestawienie wersów wyraźnie zarysowuje schemat wiersza jako 10-zgłoskowca. W tak ukształtowany wzorzec (typowy dla ówczesnego systemu wersyfikacyjnego) J. Donne wprowadza wers 12-sylabowy w ostatniej linii każdej zwrotki, co nadaje całości konstrukcję ramową i pozwala przypuszczać, że wersy te są w jakiś sposób szczególne<sup>14</sup>. Buduje także wers 11-sylabowy w czwartej linii strofy pierwszej i pozwala recytatorom dopatrzeć się takiego w piątej linii zwrotki drugiej (l. 12) – „discoverers” (3 lub 4 sylaby), jednocześnie obracając wniwecz dążenia do odnalezienia niezakłóconej regularności w układzie sylabicznym utworu. Utrzymanie linii 12-sylabowej wymaga tu redukcji sylab (co sugeruje apostrof). Zatem próba doszukania się oznak klasycznej regularności w układzie wersów (ostatni każdej strofy po 12 sylab) wymaga założenia, że poeta stosuje reguły mowy potocznej, która w ówczesnym nadwornym świecie poetyckim uchodziła za niedbałą<sup>15</sup>.

Analiza rozkładu akcentów w *Dzień dobry* jest niełatwym zadaniem, gdyż w niektórych wersach poddaje się on wielorakiej interpretacji. Zauważamy powtarzające się pary sylab nieakcentowanych i akcentowanych – metrum

<sup>14</sup> W *Pchle* zauważamy podobną strukturę ramową w postaci pary wersów dziesięciosylabowych wieńczących poszczególne zwrotki. Wiersz wykazuje naprzemienną w układzie liczbowym sylab (8/10) w poszczególnych wersach. Jedynie wers centralny zawiera 9 sylab, co wyróżnia go spośród pozostałych. Więcej na temat struktury utworu zob. [Gładkowska 2013, 11-23].

<sup>15</sup> Co samo w sobie brzmi paradoksalnie. Również J.A. Garcia Landa zauważa, że zachowanie regularności metrycznej w wersie trzynastym *Dzień dobry* skłania do wymowy potocznej – „niestandardnej” („relaxed”) – wyrazu „discoverers”. Taki sposób recytacji nazywa niestosownym w języku poetyckim [Garcia Landa 1982, 5]. Na temat konstruowania wierszy przez J. Donne'a pod kątem ich publicznego odczytu zob. [Marotti 1986, 19; Peabworth 1989, 62].



jambiczne jest tu zdecydowanie dominujące. W licznych liniach wiersza wzorzec ten jest jednak zaburzony, zaś próba akcentowania wyrazów w sposób zapewniający regularność schematu jambów ujawnia niezgodność z naturalnym brzmieniem języka angielskiego<sup>16</sup>.

Analiza wzorca rytmicznego *Dzień dobry* ujawnia także konflikt dwóch aspektów konstrukcji wiersza: układu jambicznego (naprzemienności sylab nieakcentowanych i akcentowanych) oraz dekasylabiczności wersów. Dążenie do zachowania jednego układu pociąga za sobą niedoskonałości drugiego, wymagając raz wymowy pełnej, innym razem potocznej z redukcją sylab. Poeta wyzyskuje artystycznie typową dla języka angielskiego (po dziś dzień) fonetyczną niestabilność i różnorodność (brak jednolitej normy fonetycznej)<sup>17</sup>, przenosząc akcenty, w sposób typowy dla języka mówionego, na wyrazy o szczególnym znaczeniu. W ten sposób uwypukla kluczowe elementy wiersza i – jak wykaże dalsza część analizy – wskazuje na powiązania międzytekstowe. Na tym etapie można stwierdzić, że kontekst fonetyki potocznej odgrywa istotną rolę w kształtowaniu przekazu wiersza.

Podobnie jak w *Pchle*, również w *Dzień dobry* odstępstwa od reguły okazują się semantycznie nacechowane<sup>18</sup>. W strofie pierwszej i drugiej wyraźna kumulacja sylab akcentowanych widoczna jest w miejscach, gdzie przekaz J. Donne'a zyskuje na intensywności:

T<sup>r</sup>was so; But this, all pleasures fancies bee (l. 5)  
For love, all love of other sights controules, (l. 10)

<sup>16</sup> Rozpatrywanie akcentacji w zgodzie z anglosaską tradycją wersologiczną biorącą pod uwagę analizę kilku czynników. Teoria akcentu wyrazowego oparta na typologii językowej, a zatem uwzględniająca gramatyczne, fonetyczne i leksykalne cechy języka, wyjaśnia powiązania pomiędzy sylabą, akcentem wyrazowym oraz rytmem języka. Autor teorii Bruce Hayes wskazuje na istnienie asymetrii, które stają się podstawą do rozróżnienia wzorców metrycznych [Hayes 1995, 1-85]. Pojęcie metrum nie jest jednakże tożsame z pojęciem akcentu zdaniowego, za którym stoi zaangażowanie i określony sposób rozumowania. W swoich rozważaniach na temat systemów wersyfikacyjnych oraz sposobów recytacji utworów poetyckich Roman Jakobson wskazuje na możliwość przenoszenia przycisków wyrazowych i podporządkowywania ich potocznej akcentuacji, co określa jako „wmontowanie formy metrycznej do potocznej formy językowej”. Skutkuje to niezmiernie zaburzeniem „rysunku intonacyjnego utworu” oraz „napięciem między iktem a potocznym akcentem” [Jakobson 1989, 98-101]. W cytowanych wersach liryk J. Donne'a, jako określona realizacja metrum, poddaje się niejednorodnej interpretacji w zależności od intencji mówiącego. Zatem po raz kolejny przełamuje reguły i poprzez nieregularność czy też wytwarzanie napięć, przyciąga uwagę i skłania do myślenia.

<sup>17</sup> Wniosek zawdzięczam sugestiom dr. hab. Witolda Sadowskiego (Zakład Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich Uniwersytetu Warszawskiego).

<sup>18</sup> Co pozostaje w zgodzie z modelem analizy fonosemantycznej wiersza zaproponowanym przez Andrzeja Zgorzelskiego. Polega ona na spojrzeniu na utwory poetyckie jako struktury brzmieniowo-znaczeniowe, przy czym struktura jest tu definiowana w kategoriach sieci relacji tekstowych – „układu dźwięków, regularności akcentów, podziałów kompozycyjnych i składniowych jednostek językowych”. Elementy te pełnią funkcje semiotyczne w kształtowaniu przekazu [Zgorzelski 2004, 335-336]. Brzmieniowo-semantyczne nacechowanie wierszy J. Donne'a objawia się nie tylko w sposobie dystrybucji akcentów w wersie, lecz także w powtarzalności dźwięków w sąsiadujących ze sobą wyrazach, skojarzeniu ze sobą słów bardziej odległych oraz ukształtowaniu rymów (a szczególnie w odstępstwach od oczekiwanego schematu) – więcej na ten temat w dalszej części analizy.

And makes one little roome an every where. (l. 11)  
 Let us possesse one world, each hath one, and is one. (l. 14)

Powyższe wersy układają się w całość logiczną (poprawną również gramatycznie) i stanowią skrót myślowy czy też streszczenie obu zwrotek. Komunikat poety nasila się stopniowo, o czym świadczy rosnąca liczba akcentów w kolejnych zwrotkach, i osiąga punkt kulminacyjny w strofie trzeciej, która odznacza się największą koncentracją sylab akcentowanych. Wyraźnie największą wagę uzyskują jednak końcowe wersy części drugiej i trzeciej, które zawierają nie tylko największą liczbę wyrazów oraz sylab lecz także, co najistotniejsze, prawie każde słowo może tu być obdarzone akcentem<sup>19</sup>:

Let us possesse one world, each hath one, and is one. (l. 14)  
 Love so alike, that none doe slacken, none can die. (l. 21)

Te właśnie dwa wersy *Dzień dobry* uzyskują rangę przykazań. Wierząc, że miłość doskonała jest nośnikiem nieśmiertelności, „ja” liryczne prawdą o tej miłości dzieli się ze światem. Wyraźnie naucza, jak kochać w sposób doskonały, aby wkroczyć do grona wybranych, których przywołuje zaimkami: „you” (P, l. 14) oraz „we” (Dd, l. 2, 4, 17) i razem z nimi zaznacza nieprzemijalności.

W obu utworach dostrzegamy dbałość o jednakowy rozkład liczbowy nie tylko sylab, lecz także wyrazów, co w poezji, której rytm weryfikują sylaby i akcenty, jest zastanawiające (zob. poniższe zestawienie).

	Dzień dobry	Pchła
strofa 1	59 wyrazów, 73 sylaby	72 (71) <sup>a</sup> wyrazy (wyrazów), 82 sylaby
strofa 2	59/60 <sup>b</sup> wyrazów, 72/73 <sup>c</sup> sylaby	70 wyrazów, 83 sylaby
strofa 3	58 (59) <sup>d</sup> wyrazów, 72/73 sylaby	71 (72) wyrazów (wyrazy), 82 sylaby

<sup>a</sup> W zależności od wersji utworu – 72 wyrazy w edycjach drukiem [*Poems* 1633, 230-231]; 71 słów w rękopisie: [*The First and Second Dalhousie Manuscripts...* 1988, 106]. Odwrotnie w zwrotce 3.

<sup>b</sup> 60 słów w strofie 2, jeśli nadamy zwrotowi: „sea-discoverers” (l. 12) wagę dwóch wyrazów.

<sup>c</sup> Druga liczba oznacza sumę sylab w zwrotce 2 w wymowie bez redukcji sylab.

<sup>d</sup> 59 wyrazów – wersja wiersza w: [*O'Flahertie Manuscript...* 1632, 291].

<sup>19</sup> Rozkład akcentów w *Pchle* wydaje się bardziej regularny. Jednakże naprzemiennność liczby akcentów (tetrametr i pentametr) jest tu również zaburzona w wersach końcowych każdej strofy (5/5), co podkreśla strukturę ramową wiersza, mieszczącą w sobie podsumowanie jego poszczególnych części, oraz w wersie centralnym (4 lub 5), przyczyniając się do uwypuklenia istotnego komunikatu tej linii utworu. Zachwianie układu jambów w *Pchle* następuje przez a) przesunięcie akcentu na pierwszą sylabę wersu w zwrotce pierwszej: (l. 1, 3, 7), drugiej (l. 11) i trzeciej (l. 19, 20, 23); b) przeniesienie akcentu na wyrazy o kluczowym znaczeniu: strofa 1: „Marke” (l. 1); strofa 2: wers centralny – „(...) and you, w'are met” (l. 14) oraz wers 16; strofa 3: „feares” (l. 25). Naruszenie sekwencji sylab akcentowanych i nieakcentowanych wymusza zatrzymanie myśli na tych właśnie fragmentach [Gładkowska 2013, 11-23].

Zestawienie to ujawnia specyficzną naprzemienną analogię konstrukcyjną wierszy. Przede wszystkim liczba sylab przypadających na poszczególne części *Dzień dobry* (73+72/73+72/73) nawiązuje do liczby wyrazów w strofach *Pchły* (72+70+71 lub 71+70+72). Co więcej, w powyższym układzie liczbowym można odnaleźć cechy konstrukcji ramowej niejako współtworzonej przez oba wiersze: pierwsza i ostatnia zwrotka *Dzień dobry* składają się dokładnie z takiej samej liczby słów (wersja manuskryptowa wiersza), zaś pierwsza i ostatnia strofa *Pchły* zawierają identyczną liczbę sylab. Uwagę przykuwają również różnice między zwrotekami w obrębie każdego z wierszy: niezmiennie: +/-1 wyraz (lub: +/-2 wyrazy) oraz +/-1 sylaba, w dowolnych zestawieniach, niezależnie od przyjętej odmiany tekstowej. Ponadto, zastanawia strofa środkowa obu utworów:

<i>Dzień dobry:</i>	+1 wyraz (rękopis: 59–60–59)	lub: +2 wyrazy
	-1 sylaba (wymowa z redukcją sylab);	
<i>Pchła:</i>	-1 wyraz	lub: -2 wyrazy
	+1 sylaba	

Wobec tego w wymiarze relacji liczbowych wyrazów i sylab oba wiersze symbolicznie się zająbiają w strofie centralnej. Tak oto daje o sobie znać wspólna płaszczyzna konstrukcyjna *Pchły* i *Dzień dobry*, porządkowana za pomocą układów liczbowych<sup>20</sup>.

W związku z tym, zważywszy na opisaną wcześniej tematyczną relację analizowanych wierszy, należy stwierdzić, że zasada organizująca jednostki konstrukcyjne tekstu jest tu taka sama jak zasada organizująca model świata przezeń komunikowany. Wyżej objaśniona naprzemienna zależność strof centralnych *Pchły* i *Dzień dobry* (+/-1 wyraz [2 wyrazy], +/-1 sylaba) kształtuje wrażenie, że brakującego elementu jednego z utworów należy poszukiwać w drugim, co zdecydowanie pozostaje w zgodzie z wersem otwierającym strofę trzecią *Dzień dobry*: „My face in thine eye, thine in mine appears” (l. 15). Wobec tego nie tylko kochankowie nawzajem się uzupełniają dzięki swojej miłości – „Patrząc na ciebie, widzę część siebie” (tłum. własne); wspomniane wiersze funkcjonują na podobnej zasadzie – w każdym z nich zauważymy część drugiego.

Co więcej, stwierdzenie podmiotu lirycznego: „And true plaine hearts doe in the faces rest” (Dd, l. 16) – „Na twarzach naszych znać serc związek szczerzy” [tłum. S. Barańczak *Antologia* (...) 2009, 49], w połączeniu z wyżej cytowanym wersem 15, ukierunkowują uwagę odbiorcy od ogółu do szczegółu. Świadomość jedności konstrukcji i sensu ustawia analizę wierszy w analogiczny sposób:

<sup>20</sup> Trzeba pamiętać, że w średniowieczu, jak również w czasach J. Donne'a, układy liczbowe, zestawienia i proporcje, dzięki przypisanej im tajemniczości, uzyskiwały wymiar mistyczny.

wiersz → strofa centralna → wers centralny → wyraz centralny. Innymi słowy, nakazuje poszukiwać konstrukcyjnego centrum wierszy<sup>21</sup>.

Spojrzymy zatem uważnym okiem na środkowy wers *Pchły*: „Though parents grudge, and you, w'are met” (l. 14), który jest wyróżniony zachwianiem regularności zarówno w układzie tetrametr/pentametr (+1 dodatkowy akcent), jak i w układzie liczbowym sylab (+1 dodatkowa sylaba). Dalsze zaburzenie wzorca metrycznego – schematu sylab nieakcentowanych i akcentowanych – wymusza zatrzymanie się na słowie: „you” (analogia: tu odnajdujemy 1 wyraz), do czego skłania też wydzielenie „and you” (2 wyrazy) znakami interpunkcyjnymi<sup>22</sup>. Słowem centralnym utworu okazuje się akcentowany zaimek „you” (1 sylaba położona w wersie 14 nieco po prawej stronie – w takiej pozycji widzimy serce w grafice anatomicznej). Wszystko to pozwala przypuszczać, iż w środkowej zwrotce *Dzień dobry* również znajdziemy wyraz obdarzony wyjątkowym znaczeniem, ponieważ serca kochanków w świecie przedstawionym są ze sobą nierozzerwalnie związane.

Porównanie centralnych wersów obu utworów przynosi interesujące odkrycie:

Though parents grudge, and you, w'are met, (P, l. 14)  
And makes one little roome, an every where. (Dd, l. 11)

Dokładnie taka sama liczba wyrazów w powyższych fragmentach zapewne nie jest dziełem przypadku:

Though	<u>parents</u>	<u>grudge,</u>	and	<u>you,</u>	<u>we</u>	are	<u>met,</u>
And	<u>makes</u>	<u>one</u>	<u>little</u>	<u>roome,</u>	an	<u>every</u>	<u>where.</u>

Znaczenie zaimka „you” w *Pchle* nakazuje spojrzeć uważnym okiem na wyraz „roome”, który w *Dzień dobry* jest dokładnie tak samo umiejscowiony. Analogia lokalizacji dwóch słów kluczowych dla konceptu wiersza, w połączeniu

<sup>21</sup> Taki sposób ukształtowania wiersza wymusza interpretację zgodną z filozofią ówczesnych czasów: poznanie wiersza ma być odwzorowaniem modelu poznania świata i jest procesem dwukierunkowym, nieustannie stymulującym umysł do podjęcia próby ogarnięcia całości kształtu zjawisk wiersza/wszechświata i jednocześnie odnalezienia najmniejszego ich elementu/centrum, który jest rozumiany jako kompresja komponentów całości (ogół = szczegół). Na temat powinowactwa między utworami poety a ówczesną filozofią relacji elementów wszechświata zob. [Copleston 2003, 49; Norford 1977, 414].

<sup>22</sup> W tym momencie zauważone wcześniej różnice w liczbie wyrazów i sylab przypadających na poszczególne zwrotki *Pchły* i *Dzień dobry* (niezmiennie: +/-1 wyraz [lub: +/-2 wyrazy] oraz +/-1 sylaba) nabierają dodatkowego znaczenia – otóż na poziomie układów liczbowych centrum utworu („and you”: 2 wyrazy, 1 sylaba akcentowana) zdaje się odzwierciedlać nie tylko relacje strof centralnych obu wierszy (+/-1 wyraz [2 wyrazy], +/- 1 sylaba), lecz także całościowy rys wiersza. W ten sposób centrum stopniowo nawiązuje do coraz szerszego ogółu, ponownie zaświadczając o tym, że J. Donne konstruuje wiersze w sposób, który ma być odbiciem doskonałego procesu twórczego – zgodnie z ówczesnym przekonaniem o analogii między mikrokosmosem i makrokosmosem [Copleston 2003, 49; Norford 1977, 414]. Stanowi to jeszcze jedną płaszczyznę, na której widać znaną już regułę – wiersze mają być takie, jak świat, o którym mówią.

z centralnie ukierunkowaną, skupioną na odnalezieniu szczegółu, uwagą odbiorcy-interpretatora, pozwala na dotarcie do przekazu zawartego w zestawieniu: „you” – „roome”.

Uniwersalny zaimek „you”, lokowany w samym środku *Pchły*, może stanowić odwołanie i do odbiorcy indywidualnego – ukochanej, i grupowego – wszystkich kochanków, którzy poprzez miłość dostąpili świętości. Pokój dwojga zjednoczonych miłością ludzi otwiera się dla nich w *Dzień dobry* na cały wszechświat („one little room” = „an every where”) w rozumieniu zarówno materialnym, jak też metafizycznym, stanowi serce tegoż wszechświata, a zatem, konsekwentnie, słowo „room” znajduje swoje miejsce w „sercu” utworu. Styczność obu słów w powyższym układzie wiąże niewidoczną nicią centra obu tekstów i wyraźnie symbolizuje związek serc kochanków. Wobec tego można zaryzykować stwierdzenie, iż miłość realizowana w małym pokoju kochanków pozwala im zetknąć się ze wszystkimi elementami, jakie zawiera w sobie słowo „you” (P, l. 14). Obcując ze sobą w rozumieniu fizycznym i duchowym, automatycznie stają się oni częścią jednego bytu dzielonego przez wszystkich, którym dane było doświadczyć podobnej miłości: „(...) to one neutrall thing both sexes fit (...) *Canoniz'd for Love*” (*Kanonizacja*, l. 25, 36). Doznanie to, co najważniejsze, otwiera im drogę do świętości, a tylko świętość nosi znamię nieśmiertelności<sup>23</sup>.

Do uzyskania pełni obrazu związku konstrukcyjnego *Pchły* i *Dzień dobry* pozostaje analiza analogii w pozornie niedoskonałym układzie rymów obu wierszy. Uwagę przykuwa trzeci wers pierwszej strofy *Dzień dobry*, zwieńczony słowem „childishly” („sillily”) ze względu na specyficzną wymowę narzuconą rymem typu A: „I'/, -ly” (l. 1, 3)<sup>24</sup>. Ponadto, usilna próba zachowania rytmu zmusza tu do położenia dodatkowego akcentu na przyrostek „-ly”, co w tym sensie upodabnia wyraz: „childishly/sillily” (l. 3) do słowa: „maidenhead” (l. 6) w pierwszej strofie *Pchły*, który jest również opatrzony dwoma akcentami. Co więcej, zarówno „childishly” („sillily”), jak i „maidenhead” są jedynymi

<sup>23</sup> Dotarcie do centrum konstrukcyjnego wiersza J. Donne'a (zarówno *Dzień dobry*, jak i *Pchły*) wymaga analizy komponentów tekstu od ogółu do szczegółu; odnalezienie punktu centralnego automatycznie przenosi odbiorcę na poziom tematyczny i poszerza perspektywę: od szczegółu świata kochanków do wiecznej nieskończoności. Jak objaśnia Georges Poulet, podobieństwo rzeczy małych i nieskończenie dużych fascynowało twórców barokowych. „Kondensacja i ekspansja, dwa przeciwstawne działania krzyżują się i znajdują punkt styczny, do którego dąży cała poezja baroku” [Poulet 1966, 19, 25]. Zob. też: [Norford 1977, 422].

<sup>24</sup> Zaburzenia rymów w wierszach J. Donne'a mogą być w pewnej części przypisywane zmianom, jakie zaszły w wymowie angielskiej na przestrzeni wieków [Garcia Landa 1982, 5]. Jednakże dalsza analiza porównawcza *Pchły* i *Dzień dobry* sugeruje, że manipulowanie wymową przyrostka „-ly” (powtarzającym się w różnych utworach Donne'a rymem typu: „I'/, -ly” – zob. np. sonet *Death, be not proud*: „eternally'/, die”, l. 13, 14) może być tropem skupiającym uwagę odbiorcy na określonym motywie wiersza i wskazującym na relacje tematyczne fragmentów tekstu. Ponieważ przysłowki najczęściej goszczą w wierszach J. Donne'a i podlegają wyróżnieniu we wskazywany sposób, stają się polem obserwacji i porównania, tym samym skłaniając do zestawienia ze sobą wersów należących do różnych utworów.

trójsylabowcami w zwrotkach pierwszych wspomnianych utworów. Wydaje się, iż rym: „I’/„childishly” („sillily”) nie jest niedoskonałością w konstrukcji wiersza, lecz przemyślaną próbą przyciągnięcia uwagi do drugiego z tych słów, co ma w konsekwencji umożliwić odnalezienie kolejnej nici łączącej oba utwory w postaci leksykalnego zestawienia: „maidenhead” – „childishly” („sillily”).

Z kolei w strofie środkowej *Dzień dobry* zastanowienie wzbudzają słowa „every where” (l. 11)<sup>25</sup>. Potrzeba zachowania rymu: „feare’/„every where” ponownie wymusza tu zmienioną wymowę i dodatkowy akcent. Podobnie jak w przypadku „childishly” („sillily”), trzy sylaby zawarte w „every where” uzyskują dwa akcenty, co z kolei wzbudza skojarzenie z jedynym wyrazem trójsylabowym środkowej zwrotki *Pchły* – „sacrilege” (l. 18), również obdarzonym dwoma akcentami w celu zachowania rytmu. Wobec tego należy z uwagą przyrzeć się zestawieniu: „sacrilege” (P) – „every where” (Dd). Co więcej, należy zauważyć, że słowa „every where” podlegają potrójnemu wyróżnieniu, gdyż wieńczą także linię centralną całego wiersza: „And makes one little roome, an every where” (Dd).

Dodatkowo zestawienie wersów jedenastych obu wierszy pozwala zauważyć, iż stanowią one całość logiczną:

And makes one little roome, an every where. (Dd, l. 11)

Where wee almost, yea more then maryed are. (P, l. 11)

Wersy wyraźnie ze sobą korespondują. Wobec tego wszechświat, to magiczne „wszędzie” J. Donne’a uwypuklone w *Dzień dobry*, które staje się udziałem dwojga dzięki realizacji miłości na płaszczyźnie fizycznej i duchowej, jest równoznaczny małżeństwu, o którym wzmiankę znajdujemy w *Pchle*, a nawet go przewyższa siłą ukształtowanych więzi<sup>26</sup>.

W zwrotce trzeciej *Dzień dobry* odnajdujemy trzy wyrazy trójsylabowe. Schemat rymów i model rytmiczny wiersza nakazuje nadać dwóm z nich: „hemispheares” (l. 17) i „equally” (l. 19) dwa akcenty. Jedyny trójsylabowiec ostatniej strofy *Pchły* obdarzony podwójnym akcentem to „innocence” (l. 20). Trzecia strofa przynosi zatem skojarzenie trzech słów: „innocence” – „hemispheares” – „equally”, zaś zaburzenia w układzie rymów w całym wierszu uwypuklają powiązania między *Pchłą* i *Dzień dobry* w postaci następujących zestawień:

maidenhead – childishly/sillily sacrilege – everywhere you – roome innocence – hemispheares – equally	dziewictwo – dziecinnie, głupiotko świętokradztwo – wszędzie ty/wy (w opisanym znaczeniu) – pokój/izba niewinność – półkule – równo (tłum. własne)
--	---

<sup>25</sup> Ówczesna ortografia dopuszczała pisownię rozłączną: *every where* [*The New Shorter Oxford English Dictionary*... 1993, t. 1, 867].

<sup>26</sup> Chociaż zestawienie linii odrębnych wierszy w kolejności odwrotnej do ich występowania w *Poems* [1635, 1-2] może wydawać się nieuzasadnione, przekaz płynący z powstałego układu wersów pokrywa się z powszechnie znaną interpretacją *Pchły*. Jeśli liryki konstrukcyjnie nawiązują do średniowiecznych dyptyków, interakcja może, a nawet powinna, zachodzić w obie strony.

Wydaje się, że układy tekstowe *Dzień dobry* nawiązują do rozważań nad naturą dziewictwa, świętokradztwa i niewinności zawartych w tekście *Pchły*<sup>27</sup> i jedynie wspomnienie tychże pozwoli zrozumieć myśl zawartą w sąsiedztwie powyższych elementów leksykalnych:

- 1) Słowo „maidenhead” pojawia się w wierszu w kontekście zakazów społecznych i nadziei na przewyciężenie norm.
- 2) Grzechem świętokradztwa („sacrilege”) staje się unicestwienie świątyni, którą jest jedność kochanków.
- 3) Jedność kochanków, realizowana na trzech płaszczyznach: fizycznej, społeczno-moralnej i duchowo-religijnej, jest esencją niewinności („innocence”). Zabicie takiej miłości jest morderstwem dokonany na niewinności, zaś winę za to ponosi kontekst społeczny: „(...) use make you apt to kill mee”.

Nie można oprzeć się wrażeniu, iż wyodrębnione słowa obu wierszy składają się w logiczną całość, lecz ich odnalezienie nie modyfikuje ani nie neguje odkrytych wcześniej sensów, a jedynie je wzmacnia. Wobec tego konwencje społeczne krępujące miłość poeta określa mianem niemądrej dziecinnej zabawy („maidenhead” – „childishly”/„sillily”). Zabawa ta jednak może zakończyć się grzechem ciężkim – morderstwem miłości zwanym świętokradztwem – i taka sytuacja zdarza się powszechnie („sacrilege” „every where”). Zaś niewinnością jest miłość, ale tylko taka doskonała, równo rozdzielona między kochanków i na równi realizowana w aspekcie fizycznym, społecznym i duchowym („innocence” – „equally”), taka, którą opisuje zarówno *Pchła*, jak i *Dzień dobry*. Niewinnością staje się uczucie doskonałe, kiedy to kochankowie funkcjonują jak dwie wzajemnie uzupełniające się półkule jednego mózgu bądź jednego globu („innocence” – „hemispheres”). Miłość w tym sensie idealna otwiera przed dwojgiem perspektywy opisane we wcześniejszych rozważaniach nad zestawieniem „you” – „room”. Ponadto, parafrazując słowa wiersza, dokonujemy równoczesnego poszerzenia i zawężenia przestrzeni poetyckiej, zgodnie z filozofią ówczesnych czasów: wy jesteście izbą („you” = „room”); izba wypełniona miłością jest wszechświatem: „(...) love (...)/(...) makes one little room an every where” (l. 10, 11), wobec czego wy, obdarzeni darem miłości, jesteście sercem wszechświata i jednocześnie tworzycie cały wszechświat z jego największym atrybutem – nieprzemijalnością. W świecie przedstawionym warunkiem koniecznym do pozyskania pieczęci świętości jest zespolenie serc dwojga kochanków („thou, and I”, Dd, l. 1) i, analogicznie, pełnię przekazu *Pchły* i *Dzień dobry* uzyskamy dzięki złączeniu ze sobą centrów obu wierszy.

Tak zapewne należy postrzegać funkcję powiązań słownych, na które wskazuje poeta przez odpowiednie rozmieszczenie wyrazów i sylab czy też

<sup>27</sup> W ten sposób słowa wiersza składają się na – by posłużyć się słowami S. Studniarza sformułowanymi przy okazji analizy *Stirrings Still* S. Becketta – „ukrytą (przy pierwszym odczycie niedostrzegalną) sieć znaczeń, która obejmuje centralne motywy, niosące główny przekaz utworu” [Studniarz 2012, 42]. Można zaryzykować stwierdzenie, że mamy do czynienia ze swoistą odmianą zjawiska opisanego przez R. Tsura [1996, 57], zwanego fonetycznym kodowaniem.

z pozoru niedoskonałe rymy. Przy tym nie sposób oprzeć się wrażeniu, że J. Donne zaplanował konstrukcję obu utworów tak, aby ukierunkować tok myślenia potencjalnego interpretatora i przeprowadzić go krok po kroku przez kolejne etapy analizy. W tym celu wplata w strukturę wierszy element stosunkowo łatwo zauważalny. W *Pchle* jest nim polecenie: „Mark but this flea (...)” – „Obserwuj pchłę” (tłum. własne), nakazujące wczuć się w rytm nie tylko skaczącego owada, lecz także samego utworu, zaś w *Dzień dobry* do porównania obu wierszy skłania powtarzalność elementów leksykalnych. Dalszym logicznym następstwem jest liczenie wyrazów, sylab i akcentów oraz zestawienia rymów, ukazujące kombinacje słowne; punktem zaczepienia jest niezmiennie pewna nieregularność, element, który z pozoru nie pasuje i zmusza do zastanowienia. Dopiero odnalezienie pozornych niedoskonałości w *Dzień dobry* i przełożenie ich na analizę konstrukcji *Pchły* w pełni uwidacznia niezwykłą ikoniczność obu z nich. *Dzień dobry* odbija się bowiem w *Pchle* jak w zwierciadle, podobnie jak twarze kochanków odbijają się w ich oczach: „My face in thine eye, thine in mine appears” (Dd, l. 15). W ten sposób para wierszy funkcjonuje jak idealna para kochanków, nierozłączna jak dwie półkule ziemskie czy też dwie półkule mózgu: „Where can wee finde two better hemispheares / (...)?” (l. 17, 18).

Podążając tropem pozostawionych znaków, nie znajdujemy w *Dzień dobry* ukrytych znaczeń, bo przecież miłość tu opisana cechuje się prostotą i otwartością („appears”, l. 15, „plaine hearts” l. 16). Odkrywamy jednak tematyczno-konstrukcyjne więzi łączące wspomniany utwór z *Pchłą*, co pozwala stwierdzić, że wiersze składają się na swoistą „dylogię poetycką”<sup>28</sup>. *Pchła* i *Dzień dobry* z całą pewnością komentują się nawzajem oraz wspólnie uzupełniają wizję świata, która się ostatecznie z nich wyłania. Jak widać, zaburzenia w układzie rymów czy rytmu w kolejnych zwrotkach nie są brakiem dbałości, który należy wybaczyć poecie, ponieważ pochłonięty przekazem całkowicie podporządkowuje mu formę swoich utworów. *Pchła* i *Dzień dobry* w ogóle nie poddają się tego typu rozgraniczeniu. Poeta celowo przelamuje istniejące schematy, aby wysunąć na plan pierwszy wybrane elementy. Dzięki temu odbiorca doświadcza obu wierszy jako zjawiska obserwowalnego – model świata przedstawionego (wizja miłości) znajduje swój odpowiednik w samej konstrukcji wersów i zwrotek. Zatem wiersz jako obiekt obserwowalny – to, co tak oczywiste w zbiorze *The Temple* (*Świątynia*) George’a Herberta i co czyni go szczególnym<sup>29</sup> – zaznacza swoją obecność również w *Lirykach i pieśniach*

<sup>28</sup> Nazwa wynika z przeprowadzonej analizy; wiersze nie zostały w ten sposób przez poetę bezpośrednio oznaczone.

<sup>29</sup> *The Temple* to zbiór liryków religijnych z XVII wieku, określanych mianem *shaped poems*. Wśród najbardziej znanych należy wymienić *The Altar*, kształtem nawiązujący do średniowiecznego ołtarza, oraz *Easter Wings*, gdzie wersy układają się na wzór skrzydeł [*The Norton Anthology*... 2006, 1607, 1609]. Również Gostyńska stwierdza, iż „funkcja formy graficznej to ekspozycja sensów” [Gostyńska 1991, 102].



Johna Donne'a, lecz przybiera znacznie bardziej dyskretną postać i – jak trafnie zauważa Thomas S. Eliot – staje się wartością o wymiarze intelektualnym.

Chociaż wizerunek poety liczącego elementy leksykalne może dziwić współczesnego odbiorcę, to jednak zgadza się z charakterem konceptu metafizycznego, opartego na jedności nauk humanistycznych i ścisłych, a także czerpiącego z przekonań filozoficznych ówczesnych czasów, kiedy to głoszono, że tylko równe wymieszanie pierwiastków materii daje gwarancję nieśmiertelności [*The Norton Anthology...* 2006, 1264]. Liryk *Dzień dobry* sam przecież autotelicznie stwierdza: „What ever dyes, was not mixt equally” – „Umiera tylko to, co źle zmieszane” [tłum. S. Barańczak, *Antologia...* 2009, 49]. Powołując się na ówczesny światopogląd, można założyć, że poeta postrzega proces twórczy jako odzwierciedlający działanie Stwórcy doskonałego – Boga. Wobec tego, chcąc zagwarantować trwałość swego dzieła, dąży do proporcjonalności i równowagi konstrukcyjnej, które przecież zajmowały ówczesnych naukowców i architektów. Fenomen ten objaśnia szeroko Matila C. Ghyka w książce *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, w której bada formy geometryczne i symetrie obecne w naturze, po czym opisuje użycie tych wzorców do „konstruowania planów architektonicznych”. Autor objaśnia pojęcia symetrii i analogii, tak, jak pojmowali je starożytni, a były one niczym innym jak tylko proporcją rozumianą jako równość czy też równoważność, „współmierność między całością i częściami”. Taka definicja symetrii funkcjonuje w czasach starożytnych i zachowuje swój „sens (...) aż po schyłek XVII wieku” [Ghyka 2006, 11-12]. W tym kontekście całkowicie naturalny zdaje się wizerunek twórcy dbającego o proporcje dzieła i, w związku z tym, zajętego wyliczeniami jego elementów konstrukcyjnych (a w wierszu są to właśnie sylaby, słowa, akcenty, wersy, etc.) w celu odwzorowania reguł świata, do którego to dzieło nawiązuje.

Oczywiście konstruowanie takiego wiersza wymaga niezwyklej drobiazgowości i specyficznego podejścia do tworzenia poezji, co zupełnie nie zgadza się z „tradycyjnym wizerunkiem J. Donne'a jako poety, który tworzył swoje dzieła na specyficzne okazje i który, jak już je stworzył, przestawał się nimi interesować” [Sullivan 2005, 193]<sup>30</sup>. Z tego z kolei można wysnuć wniosek, że kolejność utworów, czy też ich szczególny układ, również nie miały dla niego większego znaczenia. Tymczasem rozpoczęte u schyłku XX wieku porównawcze badania tekstologiczne XVII-wiecznych manuskryptów ostatecznie wykazały dbałość poety o poprawność tekstową wierszy i ich określoną sekwencyjność, zaprzeczając dotychczasowym opiniom [Sullivan 2005, 193]<sup>31</sup>. Ograniczając się do stwierdzenia faktu i nie podejmując próby interpretacji utworów,

<sup>30</sup> Zob. też komentarz na temat koteryjnych uwarunkowań czasów poety w: [Marotti 1986, 19].

<sup>31</sup> Stwierdzono, iż wiersze (elegie, utwory religijne, a nawet epigramaty) były przez J. Donne'a tworzone w grupach (w publikacjach utwory nie są tak oznaczone), zaś każde przegrupowanie w obrębie układu wierszy, dokonane przez autora, skutkowało drobiazgową korektą tekstu. Zob. szczegółowy opis badań w: [*The Variorum Edition...* 2005, LX-LXXV; *The Variorum Edition...*

tekstolodzy nakreślili nowe pole badawcze, bowiem natura relacji międzytekstowych w sekwencjach wierszy, które uzyskały status odautorskich, pozostaje szczerkawo opisana.

Przedstawiona w artykule interakcja tekstowa dwóch wierszy (z których jeden ma rangę utworu incipitowego), otwierających cały zbiór *Liryków i pieśni* w wydaniu *Poems* (1635), jest wyraźną wskazówką, że może on obfitować w różnego typu układy poetyckie. Co więcej, relacje intertekstualne zdają się wymykać z ram oficjalnie publikowanych zbiorów, zważywszy na treść wspomnianej wcześniej *Elegii XIX: Na idącą do łóżka*, która już na pierwszy rzut oka dopasowuje się czasoprzestrzennie do przeanalizowanej „poetyckiej dylogii”, uzupełniając ją o szczegółowy opis wspólnie spędzonej nocy, a należy przecież do odrębnego zbioru *Elegii*. Wszystko wskazuje na to, że układy poetyckie J. Donne’a cechują się elastycznością, zdolnością do przegrupowywania, reinterpretacji bądź uzupełniania w obliczu poszerzającego się wspólnego kontekstu tym bardziej, że taki sposób tworzenia poezji miał już – jak wykazała B. Kowalik – wcześniejszych prekursorów w literaturze angielskiej.

### Bibliografia

- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. 2009. Red. Barańczak S. Kraków: Wydawnictwo a5.
- Barańczak Stanisław. 2009. *Wstęp*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Red. Barańczak S. Kraków: Wydawnictwo a5: 5-29.
- Burzyńska Joanna. 1978. *An Unnoticed Aspect of the Argument. A New Interpretation of The Canonization by John Donne*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego” nr 1: 123-141.
- Chambers Edmund K. (rec.). 1914. *The Poems of John Donne by Herbert J.C. Grierson*. „The Modern Language Review” vol. 9, nr 2: 270.
- The Complete English Poems of John Donne*. 1988. Red. Patrides C.A. London: J.M. Dent & Sons.
- Copleston Frederick. 2003. *A History of Philosophy*. T 3: *Late Medieval and Renaissance Philosophy*. New York: Continuum.
- Donne John. *Wiersze wybrane*. 1984. Red. Barańczak S. Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Eliot Thomas S. *The Metaphysical Poets* [pierwsza publikacja w: „Times Literary Supplement” 1921]. W: <http://personal.centenary.edu/dhavird/TSEMetaPoets.html> [Dostęp 23 IV 2013].
- Eliot Thomas S. 1963. *Poeci metafizyczni*. Przeł. Żurowski M. W: T.S. Eliot, *Szkice literackie*. Red. Chwalewik W. Warszawa: Wydawnictwo PAX: 39-52.
- Garcia Landa José Angel. 1982. *John Donne: „The Good-Morrow”*. Saragossa [Universidad de Zaragoza]. W: [http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/donne.htm](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/donne.htm) [Dostęp 14 VIII 2013].

---

2000, LX-LXXIV]. Niestety, nie wydano tomu poświęconego *Lirykom i pieśniom*, chociaż badania podjęto, a publikacja była zaplanowana na rok 2006.

- Gardner Helen. 1982. *Introduction*. W: *The Metaphysical Poets*. Red. Gardner H. Aylesbury: Hazel Watson & Viney: 15-29.
- Ghyka Matila C. 2006. *Złota liczba*. Przeł. Kania I. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas: 11, 12.
- Gładkowska Dorota. 2013. *The Flea – ukryte przesłanie J. Donne'a*. „Przegląd Humanistyczny” nr 3(438): 11-23.
- Gostyńska Dorota. 1991. *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Grierson Herbert J.C. *Metaphysical Poetry*. 1962. W: *Seventeenth-Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*. Red. Keast W.R. New York: Oxford University Press: 3-21.
- Guss Donald L. 1966. *John Donne, Petrarchist. Italianate Conceits and Love Theory in the Songs and Sonets*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hayes Bruce. 1995. *Metrical Stress Theory: Principles and Case Studies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jakobson Roman. 1989. *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *W poszukiwaniu istoty języka 2. Wybór pism*. Red. Mayenowa M.R. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy: 98-101.
- Kowalik Barbara. 2010. *Betwixt engelaunde and englene londe. Dialogic Poetics in Early English Religious Lyric*. Frankfurt am Main 2010: Peter Lang.
- Marotti Artur F. 1986. *John Donne, Coterie Poet*. Madison-London: University of Wisconsin Press.
- Mitosek Z. 1983. *Teorie badań literackich*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Norford Don Parry. 1977. *Microcosm and Macrocosm in Seventeenth-Century Literature*. „Journal of the History of Ideas” vol. 38, nr 3: 409-428.
- O'Flahertie Manuscript of Donne's Poems*. 1632. Shelfmark: Houghton Library, Harvard University ms. Eng. 966.5 (Norton ms 4504). W: <http://digitaldonne.tamu.edu/DisplayText?id=940&toline=0.32.H06.000display> [Dostęp 15 IV 2015].
- Patrides Constantinos A. 1988. *To the Reader*. W: *The Complete English Poems of John Donne*. Red. Patrides C.A., London: J. M. Dent & Sons: 1-45.
- Pebworth Ted-Larry. 1989. *John Donne, Coterie Poetry, and the Text as Performance*. „Studies in English Literature, 1500-1900” vol. 29, nr 1, The English Renaissance: 61-75.
- Poems, by J.D. with Elegies on the Authors Death*. 1633. London: M.F. for John Marriot. W: *Digital Donne: The Online Variorum*. W: <http://digitaldonne.tamu.edu/00A-biblio.html> [Dostęp 8 IV 2015].
- Poems, by J.D. with Elegies on the Authors Death*. 1635. London M.F. for John Marriot. W: *Digital Donne: The Online Variorum*. W: 00B-biblio.html [Dostęp 8 IV 2015].
- Poulet Georges. 1966. *The Metamorphoses of the Circle*. Tłum. Dawson C., Coleman E. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Shaw Robert B. 1981. *The Call of God: The Theme of Vocation in the Poetry of Donne and Herbert*. Cambridge: Cowley Publications.
- Sullivan Ernest W. II. 2005. *What We Know Now about Donne's Texts That We Did Not Know Before*. „Text” vol. 17: 187-196.
- Studniarz Sławomir. 2012. *An Attempt at a Photosemantic Analysis of Samuel Beckett's „Stirrings Still”*. W: *Back to Beckett Text*. Red. Wiśniewski T. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Tabakowska Elżbieta. 2006. *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*. W: *Ikoniczność znaku*. Red. Tabakowska E. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych: 7-13.

- The First and Second Dalhousie Manuscripts. Poems and Prose by John Donne and Others. A Facsimile Edition.* 1988. Red. Sullivan E.W. II, Columbia: University of Missouri Press.
- The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles.* 1993. Red. Brown L. Oxford: Oxford University Press: t. 1.
- The Norton Anthology of English Literature.* 2006. Red. Greenblatt S. New York-London, t. 1.
- The Variorum Edition of the Poetry of John Donne. The Elegies.* 2000. Red. Stringer G.A. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, t. 2.
- The Variorum Edition of the Poetry of John Donne. The Holy Sonnets.* 2005. Red. Stringer G.A. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, t. 7.
- Thornley G.C., Roberts Gwyneth. 2006. *An Outline of English Literature.* Harlow: Pearson Education.
- Tsur Reuven. 1996. *Rhyme and Cognitive Poetics.* „Metrics Today” II: 55-87. W: <http://www.jstor.org/stable/1773252> [Dostęp 4 XII 2009].
- Wauchope G.A. (rec.). 1909. *The Rhetoric of John Donne's Verse by Wightman Fletcher Melton.* „Modern Language Notes” vol. 24, nr 4: 116.
- Zgorzelski Andrzej. 2004. *Sound and Sense: On the Phonosemantic Analysis of Poetry. W: Perspectives on Literature and Culture.* Red. Kolek L.S., Kędzierska A., Kędra-Kardela A. Lublin: Wydawnictwo UMCS: 335-344.

## Summary

### THE FLEA AND THE GOOD-MORROW BY JOHN DONNE – WORD MADE FLESH

This article reveals the exceptional union of two metaphysical poems by John Donne, so far regarded as separate entities. By conducting a thorough linguistic analysis, the author gradually shows subtle links between *The good-morrow* and *The Flea* on the lexical, thematic, and structural levels. Their existence provides evidence that J. Donne's works may form meaningful assemblages and should therefore be interpreted only in the context of the whole manuscript. *The Flea* and *The good-morrow* clearly comment on one another and together complete the vision of the world which emerges from their verses. Thanks to their autotelic character – the material form that itself conveys a message – the reader *experiences* this lyrical diptych as an observable phenomenon and an intellectual puzzle. The poet deliberately breaks existing patterns and rules to expose chosen elements. It is the irregularities in the composition of the verses and stanzas, frequently perceived as imperfections, that open the door to deeper levels of his metaphysical concept.

Kontakt z Autorką:  
gladkowskadorota@gmail.com