

Maria Łukaszewicz-Chantry

Raj Chrześcijański na Polach Elizejskich : analiza dwóch pieśni Macieja Kazimierza Sarbiewskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 91/1, 179-187

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA ŁUKASZEWICZ-CHANTRY

RAJ CHRZEŚCIJAŃSKI NA POLACH ELIZEJSKICH

ANALIZA DWÓCH PIEŚNI MACIEJA KAZIMIERZA SARBIEWSKIEGO*

W poezji nowołacińskiej XVII wieku, jak i wcześniej, nazwa „Elizjum”, podobnie jak „Olimp” czy „ambrozja”, służyła do oznaczenia chrześcijańskiego raju, zgodnie z utrwaloną już konwencją literacką¹. Również Sarbiewski pisząc o raju posługuje się pojęciem „*Elysium*” w pieśni IV 21, a także formą przymiotnikową „*elysius*” w pieśni IV 30². W obu utworach terminom tym towarzyszy dokładny opis nazwanego w ten sposób miejsca. Można zatem zobaczyć, jak przestrzeń ta została zagospodarowana i czy zachowały się w niej jeszcze ślady antycznych Pól Elizejskich.

Przyjrzymy się najpierw pieśni IV 30, która jest konsolacją napisaną dla Janusza Skumina Tyszkiewicza, wojewody trockiego, z powodu śmierci jego małżonki, Barbary z Naruszewiczów. Po odpowiednich na tę okazję rozważaniach o życiu i śmierci oraz po pochwałach zmarłej następuje opis miejsca, w którym ona teraz przebywa. Pierwszym ukazany elementem są bardzo solidne mury otaczające krainę zmarłych. Widać również mocne wrota zbudowane ze stali („*eductae adamante fores*”, w. 27), a także niedostępne, spiżowe *pomoeria* elizejskich obwarowań („*ahenea Elysii pomoeria muri*”, w. 27–28). Okazuje się jednak, że to tak solidne ogrodzenie nie jest zupełnie szczelne, ponieważ w progu są wąskie szpary, przez które można zajrzeć do środka:

*Sunt tamen exiles insigni in limine rimae,
Qua possint arcana videri.* [w. 31–32]

Podmiot liryczny, bez większych skrupułów, zaczyna podglądać zaświaty. Od razu zauważa też kolejne, wewnętrzne mury, tym razem jednak zbudowane z pereł i mające przeźroczyste bramy, dzięki czemu możliwa jest dalsza obserwacja. Wewnątrz obwarowań znajdują się łąki, które kwitną złotem („*Auro prata virent*”, w. 37). Również drzewa porośnięte są złotem („*arbor crinitur in aurum*”, w. 37). Są też kłomby bujnych fiołków („*Crispantur violaria gemmis*”, w. 38). Miejsce to

* Różne wyobrażenia zaświatów w pieśniach Sarbiewskiego poddaje analizie w książce: *Trzy nieba. Przestrzeń sakralna w liryce Macieja Kazimierza Sarbiewskiego* (w druku).

¹ Zob. K. S t a w e c k a, *Religijna poezja łacińska XVI w. w Polsce*. Lublin 1964, s. 76–77.

² W artykule tym analizując pieśni Sarbiewskiego korzystam z wyd.: M. K. S a r b i e w s k i, *Liryki (Lyrica)*. Przełożył T. K a r y ł o w s k i. Opracował M. K o r o ł k o przy współudziale J. O k o n i a. Warszawa 1980.

oświetlają jasno znajdujące się tam gwiazdy. Na tle tego krajobrazu pojawia się niedawno zmarła Barbara, która przechadza się razem ze swoim wnuczkiem. Jest radosna i niezwykle piękna. Z kwiatów splata koronę dla siebie i dla wnuczka. Obserwator dostrzega jeszcze sto heroin, które bez końca wyśpiewują peany.

Opisany tu krajobraz jednoznacznie przywołuje mitologiczną szczęśliwą krainę, przeznaczoną dla wybranych. Zaświaty te umieszczano najczęściej pod ziemią: na Polach Elizejskich albo na Wyspach Szczęśliwych, na Oceanie. Niejednokrotnie autorzy starożytni podejmowali próbę opisu krainy zmarłych. Tutaj ograniczę się do przywołania tylko dwóch najważniejszych poetów, którzy mieli niewątpliwy udział w kształtowaniu poetyckiej wyobraźni Sarbiewskiego. Są nimi Pindar oraz Wergiliusz. Przypomnijmy, że Pindar w drugiej odzie *Olimpijskiej* (w. 77–82) i w słynnym trenie (fragment 129) opisuje Elizjum, a także Wyspy Szczęśliwe, gdzie na łąkach, drzewach i wodzie kwitną złote kwiaty, a mieszkańcy owych wysp (nimfy) wiją z nich wieńce, które potem wkładają na głowy i szyje. Natomiast u Wergiliusza w Elizjum opisanym w VI księdze *Eneidy* (w. 637–678) są kwitnące pola oświetlone blaskiem należących do „tamtego świata” słońca i gwiazd, zmarli noszą na głowach przepaski i radośnie śpiewają peany. Motywy te występują w konsolacji Sarbiewskiego. Co więcej, w utworze tym znalazły się też pewne elementy pochodzące z innego miejsca w podziemiach opisanym w *Eneidzie*, a mianowicie z Tartaru, miejsca kaźni. To Tartar jest u Wergiliusza otoczony stalowymi murami, natomiast Pola Elizejskie są przestrzenią otwartą. Poza tym odnoszące się do Barbary sformułowanie „ibat ovans [szła ciesząc się]” w *Eneidzie* (VI 589) opisuje postępowanie bezbożnego Salmoneja, ukaranego w Tartarze za swą pychę. Nawiązania te mogą budzić zdziwienie dzisiejszego odbiorcy, skłonnego widzieć tutaj pewien nietakt wobec adresata konsolacji. Tymczasem jest to przykład zastosowania popularnej wtedy techniki literackiej, polegającej na bardzo swobodnym traktowaniu elementów utworów antycznych i wprowadzaniu ich do nowych systemów semantycznych, nieraz bardzo odległych od pierwotnego kodu.

Przejdziemy teraz do drugiej pieśni (IV 21). O ile we wspomnianej konsolacji opis miejsca nazwanego „Elizjum” zgodny był z oczekiwaniami, o tyle w drugim utworze przywołana zostanie sceneria nieco odmienna. Otóż utwór ten jest parafrazą *Pieśni nad pieśniami*. Informuje o tym już sam tytuł, *Ex sacro Salomonis epithalamio*, oraz umieszczony pod nim obszerny cytat z tej księgi (Pnp 2, 10–13), który bezpośrednio zainspirował Sarbiewskiego. W pieśni tej nazwa „Elysium” pojawia się od razu w pierwszym wersie. To Oblubienicy wydaje się, że stamtąd, z owego Elizjum właśnie, dociera do niej głos Oblubieńca:

*Fallor? an Elysii laeva de parte sereni
Me mea vita vocat? [w. 1–2]*

Dalsza część utworu jest wypowiedzią Oblubieńca, który wzywając do siebie swą wybrankę, roztacza przed nią uroki miejsca, gdzie jej oczekuje. Tak więc przestrzeń ta, istniejąc w słowach Oblubieńca, przybiera charakter „ziemi obiecanej”. Kolejne wersy utworu ukazują piękny górski krajobraz wypełniony bogatą florą i fauną. Są tutaj nazwy własne: Liban, Sanir (Hermon), odsyłające do biblijnej geografii. Również wspomniane owoce: jabłka, winogrona, figi (*poma, botri, ficus*), oraz zwierzęta: jelenie, gazy (*hinnulei, caprae*), lew i lampart (*leo, par-*

duś), to nawiązanie do *Pieśni nad pieśniami*. Sarbiewski rozbudowuje jednak biblijny obraz, dodając nowe elementy, także pochodzące z literatury antycznej, i tworzy opis miejsca nadzwyczaj bogaty w szczegóły. W scenerii tej pojawiają się pewne niezwykłości: ziemia sama przynosi plon, a zwierzęta żyją w idealnej harmonii. Są to sygnały wskazujące, że jest to przestrzeń szczególna. Warto więc zadać pytanie, dlaczego opisane miejsce zostało nazwane „Elizjum”.

Tym, co łączy krajobrazy z obu wymienionych tutaj utworów, jest topos „*locus amoenus*”, który zarówno w konsolacji jak i w epitalamium stanowi podstawę konstrukcji przestrzeni. *Locus amoenus* to przede wszystkim „strefa sprzyjająca życiu”³. Warunki życia to światło i woda. W konsolacji pokazane jest obfite światło gwiazd. W epitalamium światło nie zostało ukazane *explicito*, ale bez niego nie wyrosłaby opisana tam bujna roślinność. Odwrotnie jest z wodą. W konsolacji można domyślać się jej istnienia, skoro mowa o florze, natomiast w drugim utworze przecinają krajobraz rozmaite rzeki i strumienie (*flumina, amnes, aquae, rivi*). Sarbiewski jednak wprowadza do swojego *locus amoenus* pewną innowację. Otóż życie tutaj nigdy się nie kończy. W konsolacji pierwszym sygnałem wiecznego trwania jest pojęcie „*aeternum*” odnoszące się do śpiewających heroin (*„Aeternum paeana frequentant”*, w. 42). Jeszcze wyraźniej zostało to ukazane w zakończeniu utworu – przez stwierdzenie, że Barbara zamieniła to, co marne, na to, co wieczne:

[...] *Satis est, cui fata dederunt*
Aeternis mutasse caduca. [w. 51–52]

W epitalamium natomiast sugestii, że opisywana rzeczywistość nie podlega prawu przemijania, można się dopatrzeć w obrazie ogrodu, który jednocześnie kwitnie i owocuje⁴. W obu więc analizowanych tu pieśniach *locus amoenus* jest miejscem, w którym życie nie tylko jest możliwe, ale także trwa wiecznie. W ten sposób został ukazany szczególny charakter tej przestrzeni.

Locus amoenus jest też miejscem, w którym życie toczy się w sposób niezwykle przyjemny. Doznają w nim bowiem pozytywnych wrażeń wszystkie zmysły człowieka. Pozytywnym doznaniem dla zmysłu wzroku jest światło, a także piękno krajobrazu. Tworzy je m.in. ukształtowanie terenu. W konsolacji są to piękne doliny (*formosae valles*), jak też rozległe pole (*campus magnus*). Epitet „*magnus*” wydaje się ważny przez to, że podkreśla, iż ta zamknięta przestrzeń nie jest ciasna (przypomnijmy, że ciasnota należała do repertuaru „*locus horridus*”, czyli toposu o przeciwnym znaczeniu). Również roślinność jest ozdobą tego miejsca. W konsolacji są to niezwykle złote kwiaty, a także fiołki, które zazwyczaj rosły w róż-

³ Zob. T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982, s. 302.

⁴ W *Bogach pogan (Dii gentium)* M. K. Sarbiewskiego (Wstęp, opracowanie i przekład K. Stawicka. Wrocław 1972, s. 228. BPP, B, 20), w rozdziale poświęconym Gracjom, znajduje się następująca uwaga: „Dlatego w Grecji istniało powszechne przekonanie, że ogrody są nieśmiertelne, przez to, być może, że ustawicznie kwitły i równocześnie wydawały owoce. Dlatego poeci bają, że Gracje narodziły się wiosną, a jednak koszyczki ich obciążone są owocami”. O motywie ogrodu, który jednocześnie kwitnie i owocuje, występującym w różnych opisach raju wspomina J. Delumeau (*Historia raju. Ogród rozkoszy*. Przełożyła E. Bąkowska. Warszawa 1996, s. 269). Zob. też J. Sokolski, *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyścica i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*. Wrocław 1994, s. 269.

nych „miejscach uroczych”. Do krajobrazu został wprowadzony też element ze świata cywilizacji, a dokładniej – architektury: mury z klejnotów⁵. One także mają współtworzyć piękno tego miejsca. Piękno jest też udziałem mieszkańców. Zmarła Barbara wydaje się piękniejsza niż za życia.

Również w epitalamium wielokrotnie podkreśla się urodę opisywanego zakątka. Przedstawiony zostaje górski malowniczy krajobraz, poprzecinany strumieniami i porośnięty bujną roślinnością. Miejsce to jest rozległe i nie ma zaznaczonych granic. Także i tutaj piękno jest udziałem ludzi. Oblubienica na początku utworu zostaje nazwana piękniejszą od pięknych gołębi:

*Surge, Soror, pulchris innectito lora columbis;
Pulchrior ipsa [...] [w. 3–4]*

Komplement ten powraca w ostatnich wersach pieśni, tworząc klamrę kompozycyjną. Ale nie tylko wspomniane wersy mówią o pięknie Oblubienicy. Ukrywa się ono także w opisywanym krajobrazie. Jeżeli przyjrzymy się różnym wymienionym tam elementom natury, zobaczymy, że są to te same elementy, z którymi w *Pieśni nad pieśniami* zostali zestawieni zarówno Oblubienica jak i Oblubieniec. Widzimy więc w epitalamium Sarbiewskiego Liban, do którego w biblijnym wzorze jest porównany Oblubieniec („*Species eius ut Libani*”, Pnp 5, 15). Oblubienica natomiast w *Pieśni nad pieśniami* zostaje porównana do wód spływających z góry („*Fons hortorum, puteus aquarum viventium, / quae fluunt impetu de Libano*”, Pnp 4, 15). Również roślinność pomaga wyrazić piękno tej pary, np. piersi Oblubienicy podobne są do winnych gron („*Statura tua adsimilata est palmae, et ubera tua botris*”, Pnp 7, 7). W końcu Oblubienica nazwana zostaje po prostu ogrodem („*Hortus conclusus soror mea sponsa*”, Pnp 4, 12).

Natomiast Oblubieniec w poemacie biblijnym porównany jest do rozłożystej jabłoni („*Sicut malus inter ligna silvarum, sic dilectus meus inter filios*”, Pnp 2, 3). Również zwierzęta wymienione są w porównaniach dotyczących obojga Oblubieńców. On, skaczący po górach, podobny jest do młodego jelenia oraz gazeli („*ecce iste saliens in montibus, transiliens colles. Similis est dilectus meus capreae hinnuloque cervorum*”, Pnp 2, 8–9, zob. też Pnp 2, 17). Te same zwierzęta przywołane zostają w opisie włosów, a także piersi Oblubienicy („*Capilli tui sicut greges caprarum / quae ascenderunt de monte Galaad*”, Pnp 4, 1; „*duo ubera tua sicut duo hinnuli, gemelli capreae*”, Pnp 7, 3). Wielokrotnie oboje porównywani są też do gołębi (np. Pnp 1, 14; 4, 1b; 5, 12).

Wymienione wyżej elementy porównań w przykładach zaczerpniętych z *Pieśni nad pieśniami* zawarte są w utworze Sarbiewskiego, choć tutaj nie służą już do konstrukcji porównań, lecz budują scenię. Jednak pomiędzy scenią a Oblubieńcami istnieje pewien istotny związek: zarówno człowiek, jak i cała przyroda przeniknięci są tym samym Boskim pięknem. Warto tutaj przypomnieć, że w traktacie poświęconym mitologii, *Bogowie pogan*, pisząc o Amorze, Sarbiewski niejednokrotnie nawiązuje do neoplatonickiej koncepcji piękna i twierdzi, że absolutne, intelektualne piękno obecne jest w sposób widzialny w rzeczywistości empi-

⁵ Zob. opis Nowego Jeruzalem w *Apokalipsie* (21, 18–22), a także opis Pól Elizejskich u Lukiana (*Verae historiae* II 11).

rycznej. Najlepiej będzie, gdy pozwolimy samemu Sarbiewskiemu wyjaśnić tę koncepcję:

Jak w wypadku chmury o większej gęstości załamany promień słońca w jakiś sposób powraca do siebie i odbity od gęstości chmury przybiera barwę niewłaściwą dla siebie, ale widzialną, tak owa najsubtelniejsza piękność Boska, według tego, jak jest udzielona stworzeniom, jakby się w nich zanurzała i gęstniała i dlatego przywdziewa lub ściąga na siebie barwę cudzą, tj. barwę stworzenia, przy czym z najsubtelniejszej i zupełnie duchowej staje się widzialna. Załamuje się jednak, tzn. wraca do siebie, ponieważ stworzenia w swej istocie oglądają się na Stwórcę i w jakiś sposób powracają doń jakby do źródła⁶.

Dlatego też według Sarbiewskiego biblijni Oblubieńcy porównani zostają do innych stworzeń, ponieważ wszystkich i wszystko łączy Boskie piękno rozlane w całej przyrodzie. Dla potwierdzenia swej egzegezy autor *Bogów pogan* przytacza wypowiedź biblijnej Oblubienicy, mówiącej o swym najdroższym: „znakomity spośród tysięcy”, a następnie wypowiedź tę komentuje:

wskazuje [Oblubienica], jakby on jeden zawierał w sobie piękno tysiąca, czyli wielkiej liczby rzeczy stworzonych. Aby to potwierdzić, Boska Oblubienica, spoglądając na różne stworzenia i na piękność Boską jak gdyby w nich załamaną, natychmiast dorzuca: „Kędziory jego włosów jak gałązki palm, czarne jak kruk. Oczy (jego) jak gołębicę [...] Policzki jak klomby wonnych ziół [...]. Wargi jak lilie”⁷.

Tak więc „przyrodnicze porównania” Oblubieńców z *Pieśni nad pieśniami*, które zawsze intrygowały egzegetów, Sarbiewski interpretuje w sposób neoplatoński.

Wróćmy jednak do utworów będących przedmiotem naszego zainteresowania. Istotną cechą opisanych w nich krajobrazów jest piękno, które stanowi też element jednoczący człowieka z otaczającą go rzeczywistością. I tutaj Sarbiewski wprowadza kolejną innowację, odróżniając te miejsca od zwykłych ziemskich „miejsc uroczych”. Jest nią najwyższy stopień nasycenia pięknem. W obu krajobrazach, niezależnie od różnorodnego kolorytu, piękno absolutne zostaje odbite w sposób wierny i doskonały. W konsolacji poeta zapewnia, sięgając po topos niewypowiedzialności, że nawet najlepszy z wszelkich malarzy, Apelles, nie potrafiłby oddać uroków tego zakątka (w. 37–40). Tak więc w obu miejscach zmysł wzroku został w szczególny sposób uprzywilejowany poprzez bogactwo pozytywnych doznań. Zobaczmy teraz, jak obdarowane są pozostałe zmysły.

Zmysł słuchu bohaterów konsolacji zostaje nasycony słuchaniem peanów (w. 41–42). Natomiast w epitalamium dostarczają mu przyjemnych wrażeń przeróżne odgłosy przyrody, m.in. szmer wody i śpiew ptaków. Jeżeli chodzi o węch, to w konsolacji – jak można się jedynie domyślać – źródłem przyjemnego zapachu są fiołki. Natomiast w epitalamium przedstawione jest ogromne bogactwo zapachów. Dostarczają ich nie tylko kwiaty, ale także balsamiczne drzewa, których woń roznosi się wraz z podmuchami wiatru (w. 51–54). Doznania dla zmysłu smaku zostały w konsolacji pominięte. Inaczej jest w epitalamium. Są tutaj pełne kiście winogron, soczyste gruszki, słodkie jabłka, dojrzałe figi. W dodatku owoce te same spadają z drzew do rąk (w. 37–38 i 41–44). W konsolacji nie zostały wymienione doznania zmysłu dotyku. Natomiast w epitalamium zmysłowi temu

⁶ Sarbiewski, *Bogowie pogan*, s. 159.

⁷ *Ibidem*.

sprawia przyjemność posłanie z aksamitnych traw, powiew orzeźwiającego wiatru, a także gościnny cień drzew (w. 49–54).

W każdym więc utworze wrażenia odbierane przez zmysły zostały inaczej rozłożone. W konsolacji w sposób szczególny uprzywilejowano wzrok. Natomiast smak i dotyk są pominięte. Inaczej jest w epitalamium. Tutaj zmysły zostają równomiernie nagrodzone. Wynika to zapewne z odmiennej sytuacji lirycznej każdego z utworów. Nie zapominajmy, że w konsolacji podmiot liryczny podgląda niebo przez szpary, a w pewnym momencie widok przystania mu mgła. Stąd fragmentaryczność opisu. Obserwator, nawet jeśli jest nim poeta, to przecież śmiertelnik należący do tego, a nie do tamtego świata. Nie może więc już teraz poznać wszystkich jego tajemnic. To, co przekazuje, wystarcza zresztą do spełnienia funkcji konsolacyjnej. Zmarła Barbara żyje, znajduje się w niezwykle pięknym miejscu, jest zadowolona i radosna.

W drugim utworze sytuacja jest inna. Tutaj o miejscu tym opowiada ktoś, kto do tej przestrzeni należy i tam teraz się znajduje. Poza tym bardzo pragnie namówić swą wybranek, by do niego przybyła. Tak więc, jak zwykle w takich sytuacjach, nie żałuje słów, by zwabić swą miłą. Dlatego też w każdym utworze schemat nagród dla zmysłów został inaczej wypełniony.

Kolejnymi ważnymi właściwościami „miejsca uroczego” są panujące tam miłość i harmonia. W konsolacji i one zostają potraktowane w sposób bardzo skrótowy. Barbara spleta wianek z kwiatów dla swego wnuczka, a heroiny zgodnie śpiewają peany. W drugim utworze już sam zasygnalizowany gatunek literacki, epitalamium, domaga się mówienia o miłości, podobnie jak i sytuacja komunikacyjna: to przecież Oblubieniec zwraca się do swej Oblubienicy. Tutaj więc miłość jest głównym wątkiem pieśni.

Zwróćmy zatem uwagę na pojazd, do którego ma wsiąść Oblubienica. Jest to rydwan zaprzężony w gołębie. Dodajmy jeszcze, że z nadejściem Oblubienicy kończy się zima, a u jej stóp rozkwita budząca się wiosną ziemia. Te dwa motywy przywołują jednoznacznie Wenerę. Zresztą to właśnie ta bogini występuje niekiedy w antycznych, a także nowołacińskich epitalamiach jako *pronuba* przyprowadzająca Oblubienicę do Oblubieńca⁸. Wprowadzenie do świata biblijnego bogini pogańskiej nie powinno dziwić. Obowiązująca wtedy zasada powszechnego symbolizmu i poszukiwanie znaczeń głębinowych, a nie dosłownych, pozwalało łączyć ze sobą elementy heterogeniczne. Jak pisze Janina Abramowska, za sprawą alegorezy dokonano się zmieszanie tradycji biblijno-chrześcijańskiej i antycznej, „rezultatem tego zmieszania jest brak napięcia między znakami pochodzącymi z obu podsystemów”⁹.

Przytoczone spostrzeżenie o braku napięcia pomiędzy *Biblią* a antykiem można odnieść w sposób szczególny do Sarbiewskiego. Antyczna mitologia to dla niego *theologia fabulosa*, oddająca poprzez obrazy tę samą prawdę, którą głosi

⁸ Zob. np. Klaudian, *Carmen* 25. W: *Claudii Claudiani Carmina*. Ed. J. B. Hall. Leipzig 1985, s. 358–365. O obecności Wenus i innych bóstw w epitalamiach polsko-łacińskich zob. M. Brożek, *Epitalamia zyguntowskie*. W zb.: *Łacińska poezja w dawnej Polsce*. Red. T. Michałowska. Warszawa 1995, s. 39–62.

⁹ J. Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W zb.: *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*. Red. T. Bujnicki i J. Sławiński. Wrocław 1977, s. 146–147.

teologia oparta na Objawieniu¹⁰. Zarówno więc *Biblia*, jak i mitologia przekazują to samo, posługując się tylko odmiennymi, właściwymi sobie środkami wyrazu.

Wróćmy jednak do *Wenus*. W *Bogach pogan* Sarbiewski poświęca tej bogini sporo uwagi¹¹. Wyróżnia *Wenus* niebiańską i ziemską – i zajmuje się przede wszystkim tą pierwszą, która jest dla niego alegorią Bożej Miłości. Opisując *Wenus* niebiańską używa definicji zaczerpniętej właśnie z *Pieśni nad pieśniami*. Wspomina też o tym, że czystej *Wenerze* poświęcone były gołębie i one właśnie ciągnęły jej rydwan. Tu zresztą motywy przywołujące *Wenerę* doskonale pasują do biblijnego poematu, w którym aż roi się od gołębi i jest również ukazana nadchodząca wiosna. Poeta z *Sarbiewa* więc, zgodnie z powszechną wtedy tendencją, posługuje się motywami paralelnymi, pochodzącymi z *Biblii* i antyku¹².

Do opisanej zatem w epitalamium *Sarbiewskiego* krainy, w której istnienie trzeba najpierw uwierzyć, można dostać się dzięki doskonałej, niebiańskiej Miłości. Zostało to ukazane w sposób alegoryczny za pomocą należącego do *Wenery* zaprzęgu gołębi, do którego ma wsiąść *Oblubienica*¹³. Miłość łącząca *Oblubieńców* rozlewa się na całą przyrodę. Lew i lampart żyją zgodnie i igrają z barankim (w. 19–22). W ten sposób zostaje przywrócona pierwotna harmonia wśród stworzeń. Przepowiadała ją *Izajasz* jako konsekwencję przyjścia i panowania *Mesjasza* (Iz 11, 6–8). Antycznym odpowiednikiem tej wizji jest czwarta ekloga *Wergiliusza* zapowiadająca powrót złotego wieku. Zresztą zawarte są w utworze *Sarbiewskiego* inne jeszcze, wspomniane już tu wcześniej, motywy przywołujące złoty wiek, np. ziemia nie uprawiana wydaje plon, a owoce same spadają z drzew do rąk. Tak więc i absolutna Miłość, podobnie jak i piękno, króluje niepodzielnie w tym miejscu. Wiernym odbiciem Miłości Bożej jest panująca wśród stworzeń harmonia, która znajduje swe ukoronowanie w miłości *Oblubieńców*: *Nowego Adama* i *Nowej Ewy*. Takie ujęcie miłości jest kolejnym elementem odróżniającym to miejsce od zwykłych „miejsc uroczych”, gdzie zdarzają się różne sercowe perypetie.

Opisane przez *Sarbiewskiego* miejsca są więc niezwykle i wykraczają poza konwencję ziemskiego, naturalnego *locus amoenus*. Wieczne trwanie, maksymalne nasycenie pięknem i miłością nadają tej przestrzeni charakter sakralny. W konsolacji przestrzeń ta jest zdecydowanie oddzielona od sfery *profanum*. Świadczą o tym otaczające to miejsce niezwykle solidne mury i bramy, których nie da się otworzyć żadnymi ofiarami ani nawet poezją (w. 29–30). Zamknięta sakralna przestrzeń jest niedostępna dla żyjących jeszcze na ziemi ludzi, nie mogą jej też opuścić przebywający wewnątrz zmarli. Natomiast w przestrzeni opisanej w epitalamium nie ma zaznaczonych granic. Jednak fakt, iż *Oblubienica* ma udać się tam

¹⁰ Zob. M. K. Sarbiewski: *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus. (O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer)*. Przełożył M. Plezia. Opracował S. Skimina. Wrocław 1954, s. 16, 36. BPP, B, 4; *Bogowie pogan*, s. 223.

¹¹ Sarbiewski, *Bogowie pogan*, s. 102–150.

¹² Zob. A. Budzisz, *Biblia i tradycja antyczna. Motywy analogiczne w łacińskiej poezji biblijnej renesansu. (Polska, Niemcy, Niderlandy, Wyspy Brytyjskie)*. Lublin 1995.

¹³ Warto może przypomnieć, że również w elegii *Tibullusa* (13, 57–58) wprowadza zmarłego na Pola Elizejskie bogini *Wenus*. Jest to nagroda za posłuszeństwo *Amorowi*. O rzymskiej *Wenus Libitina*, która opiekowała się zmarłymi, wspomina *Sarbiewski* w *Bogach pogan* (s. 108).

w rydwanie zaprzężonym w gołębie i rozpoczyna swą podróż ze szczytu Libanu, może świadczyć, że jest to także miejsce trudno dostępne.

Warto tutaj przypomnieć, że w tradycji literackiej poprzedzającej Sarbiewskiego topos „*locus amoenus*” był często podstawą konstrukcji opisów raju chrześcijańskiego¹⁴. Liczne tego przykłady można spotkać przede wszystkim w konsolacjach oraz w średniowiecznych wizjach eschatologicznych, które w baroku na nowo cieszyły się dużą popularnością¹⁵. Przypomnijmy, że początkowo rozróżniano dwie krainy szczęśliwości: Raj Ziemi i Królestwo Niebieskie. I jak dla opisów Królestwa Niebieskiego podstawowym źródłem było Nowe Jeruzalem z *Apokalipsy*, tak dla Raju Ziemi – ogród Eden (Rdz 2, 8–14), czyli biblijny wariant *locus amoenus*. Ponieważ jednak opis Edenu jest dosyć schematyczny, ubogi w szczegóły, uzupełniano go chętnie elementami z literatury antycznej, najczęściej z Wergiliusza (En. VI 637–678)¹⁶. Często też łączono ze sobą złoty wiek, Pola Elizejskie i Wyspy Szczęśliwe¹⁷. Z czasem obrazy obu rajów zaczęły się na siebie nakładać i ogród był wykorzystywany w przedstawieniach Królestwa Niebieskiego¹⁸. Do ogrodu wprowadzano też niezwykłości: kwiaty-klejnoty, drzewa, które przez cały rok jednocześnie kwitną i owocują. Pojawiają się tam także elementy architektury z obrazu Nowego Jeruzalem. Również w konsolacji Sarbiewskiego do krajobrazu należą klejnoty (IV 30, 35–38). Istotne miejsce w opisach raju zajmowały wspomniane nagrody dla pięciu zmysłów, które były alegorią nagrody duchowej, jaką stanowi stała obecność Boga. Przypomnijmy, że także w *Biblii* szczęście wybranych zostało przedstawione za pomocą podobnego „zmysłowego” obrazu:

Nie będą już łaknąć ani nie będą już pragnąć,
i nie porazi ich słońce ani żaden upał,
bo paść ich będzie Baranek, który jest pośrodku tronu,
i poprowadzi ich do źródeł wód życia:
i każdą łzę otrze Bóg z ich oczu. [Ap 7, 16–17]¹⁹

Sarbiewski przywołując Elizjum jako pośmiertny *locus amoenus* nawiązuje więc do sposobu opisu raju utrwalonego w chrześcijańskiej tradycji literackiej. I o ile spostrzeżenie to wydaje się oczywiste w odniesieniu do analizowanej tu konsolacji, o tyle sytuacja może wydawać się odmienna w przypadku epitalamium. Tymczasem jednak śmierć i ślub mają wiele wspólnego. W obu przypadkach jest to przejście z jednego stanu do drugiego. Przejście, któremu towarzyszą zwykle odpowiednie rytuały, pogrzebowe lub weselne, niejednokrotnie ze sobą porównywane. Obie zatem sytuacje, śmierci i ślubu, można przedstawić za pomocą schematu: separacja, „obrzędy przejścia”, agregacja²⁰. Te trzy etapy zostały też zasygnalizowane w obu pieśniach Sarbiewskiego.

¹⁴ Sokolski, *op. cit.*, s. 269.

¹⁵ Zob. *ibidem*, *passim*.

¹⁶ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przełożył A. Borowski. Kraków 1997, s. 206. – Sokolski, *op. cit.*, s. 265.

¹⁷ Delumeau, *op. cit.*, s. 10–19.

¹⁸ Sokolski, *op. cit.*, s. 272–275, 287.

¹⁹ Zob. Iz 25, 6 n., 49, 10.

²⁰ Ten potrójny schemat opisujący przejście z jednego stanu do drugiego można znaleźć w: E. Leach, *Culture and Communication. The logic by which symbols are connected. An introduction to the use of structuralist analysis in social anthropology*. Cambridge 1985, s. 78.

Separacja – w konsolacji jest to odejście z tego świata, w epitalamium domyślne odejście Oblubienicy z rodzinnego domu.

„Obrzędy przejścia” – w konsolacji nie są opisane, jednak niedostępne mury i zamknięte bramy sugerują, że musi istnieć jakiś szczególny sposób przejścia. W epitalamium wskazuje się jako przejście podróż zaprzęgiem z gołębi, której towarzyszy nadejście wiosny.

Agregacja – w konsolacji Barbara zostaje włączona do grona wybranych, czego symbolem jest korona, którą bohaterka splata z kwiatów. W epitalamium nie dochodzi jeszcze do agregacji, mimo niecierpliwego nalegania Oblubieńca.

Zestawienie epitalamium z konsolacją znajduje dodatkowe uzasadnienie w tym, że nawiązujący do wieloznacznej *Pieśni nad pieśniami* utwór Sarbiewskiego może być odczytany jako tekst mistyczny. Przypomnijmy, że *Pieśni nad pieśniami* towarzyszyła długa tradycja egzegetyczna proponująca alegoryczną interpretację tego poematu. W tradycji żydowskiej Oblubienicy symbolizowali Jahwe i Izrael, w tradycji chrześcijańskiej – Chrystusa i Kościół (czy też indywidualną duszę). Mistyczna jedność Chrystusa z duszą osiąga swe doskonałe spełnienie w chwili śmierci. Epitalamium Sarbiewskiego w swej zewnętrznej warstwie jest więc pieśnią o miłości między Libanem a Hermonem. Natomiast w głębszej warstwie ukryty został wymiar eschatologiczny.

Podsumowując, można powiedzieć, że miejsce opisane w obu utworach ma charakter sakralny i zostaje wydzielone z przestrzennego i czasowego *continuum*. Wejście do tej przestrzeni odbywa się według ściśle określonych zasad i jest nieodwracalne. Podstawę opisu obu miejsc stanowi topos „*locus amoenus*”, który zostaje wypełniony różnorodnymi elementami zaczerpniętymi z obu tradycji, antycznej i biblijnej. Użycie więc nazwy „Elizjum” w obu utworach wydaje się nieprzypadkowe, nie wynika wyłącznie z konwencji literackiej. Pojęcie to przechodząc do nowego systemu semantycznego zachowuje jednak swe konotacje, odsyłając do zaświatowego *locus amoenus*²¹.

Przedstawiona w obu pieśniach Sarbiewskiego przestrzeń sakralna jest doskonale zharmonizowana z człowiekiem, który w niej przebywa. Tak więc *locus amoenus* to nie tylko krajobraz zewnętrzny, ale także pejzaż wewnętrzny istoty ludzkiej zjednoczonej z Bogiem. Istoty, którą biblijny Oblubieniec, zachwycony jej pięknem, nazwie „*hortus conclusus*”.

²¹ Warto odnotować, że przymiotnik „*elysius*” pojawia się jeszcze raz w liryce Sarbiewskiego w odmiennym kontekście. Jest epitetem określającym podziemną rzekę Lete (*Elysia Lethe* I 10, 48), która zgodnie z humanistyczną konwencją oznacza tutaj piekło.