Jarosław Marek Rymkiewicz

Ogród Persefony

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 56/4, 329-360

1965

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

OGRÓD PERSEFONY

1

Mitologia śródziemnomorska mówi nam o czterech wielkich Europejczykach, którzy za życia znaleźli się w podziemnym państwie zmarłych. Byli to Herakles, Tezeusz, Orfeusz i Odys. Herakles i Tezeusz zęszli do piekieł, aby działać. Herakles wyprowadził na światło dzienne Cerbera i uwolnił z Tartaru Tytanów. Tezeusz zamierzał porwać panią podziemi, córkę Demeter, Persefonę. Przygody ich, choć piękne, nie mogły więc raczej zainteresować poetów przyszłych wieków. Orfeusz i Odys zeszli do piekieł, aby wiedzieć. Orfeusz, odnajdując Eurydykę, pragnął posiąść wiedzę o istocie śmierci. Odys, który u wejścia do Hadesu wysłuchał przepowiedni Tejrezjasza i opowieści Elpenora, pragnął posiąść wiedzę o czasie przeszłym i czasie przyszłym. Wiedzę o czasie, a więc wiedzę o historii. Wyruszający w podróż do piekieł poeci XX w. mieli schodzić w podziemia z Odysem lub z Orfeuszem. Miały to więc być wyprawy po wiedzę o śmierci i historii.

Felsen waren da
und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres
und jener grosse, graue, blinde Teich,
der über seinem fernen Grunde hing
wie Regenhimmel über einer Landschaft [1].

Grań była tam,
bez żywej duszy bory, mosty nad pustką
i tamten wielki, szary, niewidomy staw,
który zawisał nad dalekim dnem,
tak jak nad ziemią wisi niebo dżdżyste.

---

[1] R. M. Rilke, *Orpheus. Eurydike. Hermes.* W: *Gedichte.* Leipzig 1957, s. 81. Tłumaczenie polskie w: R. M. Rilke, *Poezje.* Redagował J. Przyboś. Warszawa 1959, s. 97. Przekład J. Niemojowskiego (nie: Niemojewskiego, jak błędnie wydrukowano).

Rainer Maria Rilke zeszedł do piekieł z Orfeuszem. Zeszedł po wiedzę o istocie śmierci. Podróż ta — odbyta jesienią 1904, a więc na osiemnaście lat przed napisaniem *Sonetów do Orfeusza* — przyniosła w efekcie piękny wiersz i przyczyniła się do narodzin dwudziestowiecznego orfizmu, którego wielkim (choć zamaskowanym) teoretykiem stał się wkrótce Karl Gustav Jung. Wiedza o śmierci zdobyta przez Rilkego w podróży do piekieł była bowiem tylko przypomnieniem wiedzy, jaką posiedli niegdyś orficy. Śmierć jest powrotem, śmierć przywraca nas samym sobie, śmierć jest pełnią, śmierć jest dziewictwem odzyskanym. Eurydyka umierając powróciła do siebie. „*Sie war in sich*". Tyle wiedzieli i anonimowi autorzy antycznych hymnów o Orfeuszu.

W tym samym prawie czasie twórca imaginizmu, Ezra Pound, przypominając XI pieśń *Odysei*, zeszedł do piekieł po wiedzę o historii.

> W roku łaski 1906, 1908 lub 1910 kupiłem w Paryżu łacińską wersję *Odysei*, której autorem był Andreas Divus Justinopolitanus (Parisiis, In officina Christiani Wecheli, MDXXXVIII) [2].

Przywołując schodzącego do piekieł Odysa i imitując w *Canto* I ów łaciński przekład XI pieśni *Odysei*, Ezra Pound nie dokonał jednak żadnych zmian w homeryckej topice. Potwierdził tylko niezniszczalną jedność całej literatury europejskiej. Wiedza o historii została więc ograniczona do skądinąd godnego uwagi stwierdzenia, że wszystko się powtarza. Odys zeszedł do piekeł w VIII w. p.n.e., by ponownie zejść tam w roku pańskim MDXXXVIII i raz jeszcze w roku łaski 1906, 1908 lub 1910. Wszystko się powtarza. Odpowiedź na pytanie, j a k się powtarza, nie została przez Pounda udzielona.

Piekło, do którego zeszedł Orfeusz Rilkego, było — wspomnijmy „szary, niewidomy staw" i „mosty nad pustką" — bardzo tradycyjnym piekłem. Podziemia, w których znalazł się Odys Pounda, były tymi samymi podziemiami, które opisali Homer i Andreas Divus. Piekło, które w roku 1931 opisał Lucjan Szenwald, było i podobne, i jakże niepodobne do wszystkich piekieł literatury europejskiej. Pisząc *Kuchnię mojej matki*, Szenwald nie przywołał ani Orfeusza, ani Odysa. Narrator poematu zeszedł do piekieł po to, po co niegdyś schodził tam Odys. Po wiedzę o historii, o czasie przeszłym, przyszłym i teraźniejszym. Ale narrator Szenwalda jest postacią anonimową. Nie dowiadujemy się o nim — aż po piątą część poematu, kiedy staje się współczesnym poetą — niczego. Nie jest ani Odysem, ani Orfeuszem. Nie jest ani Tezeuszem, ani Heraklesem. Jest jedną z wielu dusz i schodzi za życia do piekieł — nie posługując się ani siłą, ani podstępem — utartą drogą, którą schodziły i schodzą do

---

[2] E. P o u n d, *Translators of Greeks. Early Translators of Homer.* W: *Literary Essays.* London 1954, s. 259.

piekła wszystkie zmarłe dusze. Piekło XX w. jest piekłem dla wszystkich. I nie trzeba być antycznym bohaterem, wielkim Europejczykiem, by dostać się tam za życia. To pierwszy wniosek, jaki można wyciągnąć z lektury *Introdukcji* do *Kuchni mojej matki.*

Przewodnikiem, który wprowadzał dusze zmarłych do antycznego piekła, był Hermes. Bóg kupców i twórca astronomii, stał się aniołem śmierci, gdy Hades zaangażował go jako herolda. Władca podziemi polecił Hermesowi, by wzywał zmarłych do odbycia ostatniej drogi, dotykając ich powiek złotym berłem. Wysłannik bogów pojawia się po raz pierwszy w tej roli w XXIV pieśni *Odysei*:

Tak z szumem dusze leciały, piskliwym skwirem zawodząc.
Na drogę truchła prowadzi je Hermes, zbawiciel od złego,
I przelatują nad strugą Okeanosa, mijają
Skały Leukady, gdzie wrota Heliosa są, i mijają
Krainę Snów i na Łąki zlatują Asfodelowe [3].

Narratora poematu Szenwalda nie sprowadza do piekieł ani przewodnik dusz, Hermes, ani chrześcijański anioł śmierci, ani przewodnik Dantego, Vergilius. W piekle nie czeka nań ani zmarła kochanka, ani Charon, ani sędzia umarłych, Radamantys. Do piekieł schodzi się w XX w. samotnie, bez duchowego przewodnika. To drugi wniosek, jaki możemy wyciągnąć z lektury *Introdukcji*. Droga, którą odbywa narrator, jest jednak tą samą drogą, którą odbywały dusze wiedzione przez Hermesa. Tą samą drogą, którą odbył Dante. Wiedzie „podziemnym korytarzem, labiryntem krętym".

Wśród kwiatów usiąść trzeba; potem czekać długo,
aż światło się zapali niebieskawą smugą [4]

W podziemnym państwie zmarłych, jak utrzymywali Grecy, przepływało siedem wielkich rzek: Ocean, okrążający granice ziemi, Kocyt, Pyriflegeton, Styks, Acheron, Leta i Awernus [5]. Pyriflegeton był rzeką ognistą i mętną, Kocyt i Acheron były zamulone i błotniste. Dwie tylko spośród podziemnych rzek były, jak się zdaje, błękitne: Ocean i Styks. W jednym z najpiękniejszych antycznych opisów podziemnego królestwa, który znajduje się w *Fedonie*, Platon podaje taką informację:

---

[3] Homer, *Odyseja*. Przekład z greckiego J. Wittlina. Wyd. 3, zmienione. Londyn 1957, pieśń XXIV, s. 415.

[4] L. Szenwald, *Kuchnia mojej matki*. W: *Utwory poetyckie*. Warszawa 1950, s. 39—46. Wszystkie cytaty z poematu Szenwalda pochodzą z tego wydania.

[5] Zdania na ten temat były zresztą podzielone. Platon w *Fedonie* mówi tylko o pięciu rzekach podziemnych, nie wspominając w ogóle o Lecie i Awernusie. Również Ocean, który trzeba było przepłynąć, by dostać się do państwa zmarłych, nie wszyscy skłonni byli uważać za rzekę podziemną.

Naprzeciw tej rzeki [tj. Pyriflegetonu] wypływa czwarta w strasznej i dzikiej, jak opowiadają, miejscowości; kolor jej na całej przestrzeni jest lazurowy; nazywa się zaś Stygijską, a jezioro, które tworzy — Styksem [6].

Na znajdującym się w Prado obrazie Joachima Patinira (ok. 1480—1542), zatytułowanym *Charon przewożący duszę przez Styks*, rzeka dzieląca państwo żywych od państwa umarłych nie jest lazurowa. Jest niebiesko-zielona i niebieskawa. W poemacie Szenwalda światło zapala się niebieskawą smugą. Na zapalenie się światła trzeba „czekać długo". Dusze zmarłych Greków przybywające do piekieł musiały czekać, aż do brzegu podpłynie łódź Charona. Być może, jesteśmy więc nad Styksem. W tekście poematu czytamy jednak nie o rzece, lecz o smudze światła. Podziemna kraina opisana przez Szenwalda jest — będzie o tym jeszcze mowa — i antycznym piekłem, i współczesną fabryką. Światło zapalające się niebieskawą smugą stanowi pierwszą wskazówkę, że topika poezji antycznej wiązana będzie w poemacie z symboliką czasu teraźniejszego. Niebieskawa smuga przywodzi na myśl wspomnienie o kolorze stygijskich wód. Każąc jednocześnie myśleć o lampach zapalających się w oszklonych halach — w *Epilogu* poematu Szenwald pisze: „przechodzimy przez halę oszkloną" — fabryk XX wieku.

Podróż do piekieł dopiero się jednak zaczyna. Jesteśmy w przedpieklu i w przedsionku fabryki. Po przebyciu, przypomnijmy, strugi Okeanosa, dusze wiedzione przez Hermesa

mijają
Krainę snów [...]

W *Kuchni mojej matki* czytamy:

I ciało zstępujące sen ogarnia błogi,
sen, który wypoczynkiem jest, do dalszej drogi
przygotowaniem, winem i kąpielą. [...]

Orficy XX wieku, jungiści, skłonni byli wierzyć, że sen, podobnie jak śmierć, przywraca nas samym sobie. Zasypiając, zstępujemy bowiem w głąb siebie, w sztolnie podświadomości subiektywnej i zbiorowej. Droga w głąb snu jest więc drogą prowadzącą do poznania ukrytych warstw osobowości. Ale owe ukryte warstwy osobowości, które poznajemy we śnie, nie są tylko naszą własnością. Obrazy snu są bowiem, twierdził Jung, obrazami archetypicznymi. Są przeto wspólną własnością wszystkich pokoleń, wspólną własnością żywych i umarłych. Sen, poprzez obrazy archetypiczne, przywraca nam więc pamięć o przeszłości gatunku. Ale

---

[6] Platon, *Fedon. Dialog o nieśmiertelności duszy.* Przełożył z greckiego S. Okołów. Pod redakcją H. Goldberga. Warszawa 1907, 113 BC, s. 98. Wszystkie cytaty z *Fedona* pochodzą z tego wydania.

ów senny przypływ pamięci o zdarzeniach czasu przeszłego równoznaczny jest z senną utratą pamięci o świecie rzeczywistym. Śniąc, zapominamy o sobie, o świecie, który nas otacza, o naszym jawnym czasie przeszłym i przyszłym. Zyskując wiedzę o czasie przeszłym gatunku, tracimy więc wiedzę o czasie osobowym. Przypominając sobie naszą osobowość utajoną, zapominamy o naszej osobowości jawnej.

To, co Jung wypowiadał posługując się terminologią psychologii głębi, orficy wypowiadali posługując się symboliką podziemnego królestwa. W pobliżu znajdującego się w Erebie (Ereb był jednym z regionów podziemnego państwa zmarłych) pałacu Hadesa i Persefony starożytni umieścili źródło zwane Lete, z którego brała początek rzeka o tej samej nazwie. Wyraz *lethe* oznacza zapomnienie. Ocienione białym cyprysem Lete było więc źródłem zapomnienia. Po napiciu się wody z owego źródła przybyłe do Hadesu dusze zmarłych traciły pamięć o wszystkim, co przeżyły na ziemi. Nie było to jednak jedyne źródło w greckich podziemiach. Nie opodal Lete i pałacu Persefony znajdowało się źródło pamięci, nad którym rosła osika, drzewo poświęcone Persefonie, lub orzech, symboliczne drzewo Mądrości. Dusze wtajemniczone przybywając do Hadesu unikały źródła zapomnienia i kierowały się ku źródłu pamięci.

> Nauka o „dwóch zdrojach" — pisze w *Studiach orfickich* znakomity znawca tematu, Adam Krokiewicz — wydaje się rdzennie orficką. Nie jest wykluczone, że orficy połączyli ją już przed Pitagorasem z nauką o pamięci, która zasadniczo rozszerzała świadomość i indywidualną jaźń człowieka w kierunku poczucia jego spójni ze wszechświatem i której pośmiertny przypływ sprawiał, iż dusza stawała się bóstwem, jakby żywym Zagreusem, czy też jego żywą cząstką, i powiększała zastęp szczęśliwych mieszkańców podziemnej krainy [7].

Czymże jest Jungowska nauka o śnie, przywracającym nam w archetypicznych obrazach pamięć o przeszłości gatunku, a więc łączącym naszą podświadomość z podświadomością kolektywną, jak nie ową zamkniętą w micie o dwóch źródłach orficką nauką o pamięci, rozszerzającej świadomość i łączącej jaźń indywidualną z jaźnią wszechświata? Orficki model podziemnego królestwa zmarłych jungiści zastąpili modelem królestwa snu. Oba te modele są niewątpliwie równie piękne i były równie chętnie przywoływane przez poetów. Wartość naukowa obu modeli nie może być, jak się zdaje, przedmiotem dyskusji.

Podziemna kraina opisana w *Kuchni mojej matki* nie jest Jungowską krainą snu. Nie jest krainą archetypicznych obrazów. Szenwald przypomniał jednak orficką, przemienioną przez Junga, symbolikę. Sen narratora jest nie tylko wypoczynkiem. Jest także przygotowaniem do dalszej drogi. I jest „winem i kąpielą". Kąpielą w orfickim źródle pamięci, wi-

---

[7] A. Krokiewicz, *Studia orfickie*. Warszawa 1947, s. 70. „Biblioteka Meandra" 3.

nem z tego źródła. Dlaczego, wypada spytać, sen jest winem? Nic nam nie mówi, że z podziemnego źródła pamięci tryskało wino.

Źródła pamięci i zapomnienia, znajdujące się w orfickich podziemiach, poeci wieków średnich zastąpili źródłem życia (*fons vitae*), które umieszczano w zamkniętym ogrodzie Naszej Pani. Dwa źródła stały się więc jednym źródłem (które zwano także źródłem pamięci, rozkoszy lub miłości), a treści, które orficy poprzez ten symbol ewokowali, zostały zapewne zapomniane. *Fons vitae*, będący wówczas jednym z najważniejszych — jeśli nie najważniejszym spośród elementów konstytuujących *topos* idyllicznego ogrodu, stanowił dla ludzi średniowiecza wystarczający znak pocieszenia, symbol wiecznego życia i wiecznego szczęścia. Orfickie symbole były jednak nadal, choć odarte z przynależnych im niegdyś treści, przypominane. Anonimowy autor pochodzącego z XIII w. hiszpańskiego tekstu *Razón de amor* mówi o dwóch źródłach znajdujących się w ogrodzie miłości opisanym w tym poemacie. Jedno z owych źródeł — a właściwie naczyń, bo *fuente* zastąpione zostało przez *vaso* — przypomina orfickie źródło zapomnienia. Znajduje się w nim chłodna i orzeźwiająca woda.

Beviera d'ela de grado
mas ovi miedo que era encantado[8]

Napiłbym się zeń chętnie,
lecz lękałem się, że jest zaczarowane

Wody z owego naczynia — podobnie jak wody z podziemnego źródła zapomnienia — dusza wtajemniczona powinna się więc wystrzegać. W drugim naczyniu, które *señora del uerto*, pani ogrodu, ofiarowuje kochankowi, znajduje się wino, czerwone i łagodne. Ten, kto każdego dnia będzie pił z owego naczynia, *nuncas más enfermaría* („nigdy więcej nie zachoruje").

Woda z podziemnego źródła pamięci przemieniła się więc w wino życia z ogrodu miłości. Dusza pijąca z orfickiego źródła mogła powiększyć zastęp szczęśliwych mieszkańców podziemnej krainy. Kochanek pijący z naczynia zawierającego wino życia może stać się mieszkańcem idyllicznego ogrodu.

Przemieniona przez poetów średniowiecza i przez Junga orficka symbolika tylko raz pojawia się w poemacie Szenwalda. Pojawia się jednak nie bez powodu. Schodzący do piekieł człowiek XX w. musiał zachować pamięć o czasie teraźniejszym i musiał zyskać pamięć o przeszłości gatunku. Musiał przejść przez kąpiel snu, musiał obmyć się w wo-

---

[8] Fragmenty z *Razón de amor* cyt. za: J. Chabas, *Antológia general de la literatura española*. Habana 1955, s. 13.

dach ze źródła pamięci. Pijąc wodę ze źródła zapomnienia, utraciłby pamięć o swej kondycji ludzkiej i trafiłby na Łąki Asfodelowe. Zanurzając się w mętnych wodach archetypicznego snu, zyskałby wiedzę o przeszłości, tracąc jednak — gdyby sen ów nie był jednocześnie orfickim źródłem — wiedzę o czasie teraźniejszym. Pijąc wino ze źródła pamięci, może powiększyć „zastęp szczęśliwych mieszkańców podziemnej krainy". Może znaleźć się w idyllicznym ogrodzie. Może, zyskując wiedzę o czasie przeszłym gatunku, o tym, jak ogród ów wyglądał niegdyś, zachować jednocześnie pamięć o czasie teraźniejszym, o tym, czym ogród ów jest w wieku XX, a więc pamięć o warunkach ziemskiego bytowania gatunku.

Śniący narrator w poemacie Szenwalda, odzyskując wiedzę o przeszłości, nie odzyskał — nic nam o tym nie mówi — owej utajonej, sekretnej osobowości, którą, jak twierdził Jung, odnaleźć można we śnie. Pijąc wino z orfickiego źródła, został przywrócony sobie, lecz sobie jawnemu, tak jak sobie jawnemu przywrócony zostaje umysłowo chory, którego lekarze poddają wstrząsom elektrycznym. I znalazł się w ogrodzie równie pięknym jak ten, który opisany został w *Razón de amor*:

Elektrycznym wstrząsem
wyrwany z ołowianych uścisków narkozy,
budzisz się w słońcu, które kochasz. Pniami dziąseł
smakujesz wiatr poranny i stóp zwinnych płozy
kierujesz przez śnieżyste hiacyntów zwały
ku ścieżce, którą drzewa słońcu odebrały.

Po narkotycznym śnie nastąpiło przebudzenie w słońcu. Na dnie przepaści zakwitły hiacynty. Podziemny korytarz, labirynt kręty, stał się ścieżką ocienioną drzewami. Czy tak wygląda piekło:

Przejdziesz przez drzwi błyszczące, wykute ze stali,
na dziedziniec, oblany zapachem ogrodów;

Czyżby dwudziestowieczna podróż do piekieł była spacerem do ogrodu?

2

Podziemne państwo zmarłych dzielili Grecy na trzy regiony. Po zaczerpnięciu wody ze źródła pamięci lub źródła zapomnienia, dusze zmarłych, osądzone przez Radamantysa, Minosa i Ajakosa, kierowane były albo na Łąki Asfodelowe, albo do Tartaru, albo do Elizjum. Tartar zarezerwowany był dla dusz występnych, morderców i ateistów, Łąki Asfodelowe dla dusz, które za życia nie wyróżniły się niczym szczególnym i nie były ani występne, ani cnotliwe. Do Elizjum trafiały dusze bezgrzeszne i czyste. Owa przeznaczona dla dusz czystych kraina była

pięknym, idyllicznym ogrodem. Panowała tam wieczna wiosna i wieczna szczęśliwość. Łąki Asfodelowe były zawsze zamglone, a Tartar zawsze mroczny, na Polach Elizejskich zaś świeciło słońce i dzień nigdy się nie kończył. Choć Elizjum leżało w pobliżu Łąk Asfodelowych i było częścią podziemnego państwa, ani Hades, ani Persefona nie władali nim — przynajmniej do czasów Cesarstwa — i rządy nad szczęśliwymi duszami sprawował Kronos [9].

Struktury tego pięknego *toposu* nie odważył się naruszyć żaden spośród poetów Grecji i Rzymu. Nie odważyli się zniszczyć Elizjum ani poeci renesansu, ani tak przecież bezlitośnie przewartościowujący topikę śródziemnomorską poeci wieku XVII. Wartość *toposu* zakwestionowana została dopiero w drugiej połowie wieku XIX.

Elizjum nie zawsze umieszczano w podziemnym państwie zmarłych. We wspomnianym już opisie podziemi w *Fedonie* Platona nie znajdziemy wzmianki o ogrodzie wiecznego szczęścia. Ale w baśni, którą Sokrates opowiada Symiaszowi (bo jest to dla Platona tylko baśń: „opowiem wam baśń, której warto posłuchać" [10]), mowa jest nie tylko o podziemiach. Także o napowietrznej krainie szczęśliwych ludzi. I podziemia, i ową krainę umieścił Platon na „znajdującej się tuż pod niebem" idealnej planecie, której nie możemy dostrzec, a której nikczemnym odbiciem jest, jak wolno przypuszczać, nasza ziemia. Platoński model państwa zmarłych przypomina nieco ów model, w który miało wierzyć chrześcijańskie średniowiecze. Ów model, który miał skonstruować Dante. Podziemia, mroczne i błotniste, przeznaczone są — choć trafiają tam po śmierci wszyscy — tylko dla dusz zhańbionych. Dla dusz czystych, cnotliwych i mądrych przeznaczone są miejsca nad ziemią i w niebiosach.

> Ci zaś, których bogobojność została stwierdzona, wyzwoliwszy się z tych miejsc podziemnych, jakby z więzienia, wznoszą się w górne przestwory do miejsc czystych i mieszkają ponad ziemią. Spośród nich dostatecznie oczyszczone przez miłość mądrości żyją po wszystkie czasy bez ciał i odchodzą do miejsc jeszcze piękniejszych. Miejsca te opisać niełatwo, a przy tym czasu by mi na to nie starczyło [11].

Choć więc podziemne państwo w baśni Sokratesa jest krainą ciemności i tortur, Elizjum — które w *Fedonie* jest już niemal chrześcijańskim rajem, i to rajem nieziemskim, niewysławialnym — kraina wiecznej wiosny i wiecznego szczęścia, istnieje. Gdzie indziej tylko, na wysokościach.

---

[9] Zob. R. Graves, *The Greek Myths*. T. 1. Baltimore 1955, 31 c, s. 121. „Penguin Books" 1026.

[10] Platon, *op. cit.*, 110 B, s. 95.

[11] *Ibidem*, 114 BC, s. 99. Od opisu „miejsc czystych" (*Fedon*, 110 B — 111 C, s. 95—96) rozpoczyna się baśń Sokratesa.

Napowietrzny raj Platona był miejscem niewysławialnych rozkoszy czystej i zbytej ciała duszy. Podziemne Elizjum poetów Cesarstwa, choć nazywane przez nich krainą cieni, było idyllicznym ogrodem miłości zmysłowej. Ogrodem, w którym zbyta ciała dusza doznaje tych samych rozkoszy, jakich doznawała, związana z ciałem, za życia.

Nie płacz nad moją urną. Ona trwa wśród wiosny wieczystej.
Ja nie umarłem, przechodniu. Ja tylko jestem gdzie indziej.

Żadnej radości dawnego żywota nie utraciłem,
Czy mniemasz, że wszystko pamiętam, czy — zapomniałem wszystko [12].

Nie dusza, lecz urna trwa wśród wiosny wieczystej. Nie dusza, lecz urna znajduje się zatem w Elizjum. Urna, a więc to, co urna zawiera, czyli popioły [13]. Reszta — „żadnej radości dawnego żywota nie utraciłem" — jest już tylko dopowiedzeniem owej ewokowanej przez symbol urny znajdującej się w krainie wiecznego szczęścia, myśli o pośmiertnym trwaniu popiołów. Idylliczny *topos* pozwalał więc na wysłowienie marzenia o wiecznym trwaniu ciała. Marzenia o wiecznym szczęściu. Marzenia o nieśmiertelności. Po to, by marzenie owo ewokować, został powołany. Szczęśliwy człowiek, *beatus vir*, w ogrodzie miłości lub w ogrodzie rozkoszy epikurejskich był śmiertelny. I śmiertelny był ziemski ogród ziemskiej miłości. Śmiertelne były drzewa i śmiertelne były ptaki. *Topos* ziemskiego ogrodu mógł być przeto tylko ewokacją marzenia o szczęściu przemijającym, bo doczesnym. I wystarczyło dostrzec niszczące działanie czasu — jak dostrzegł je Carpaccio, malując dwie stare i smutne kurtyzany w smutnym ogrodzie miłości — by *topos* ten zniszczyć. W Elizjum panowała wieczna wiosna i wieczny dzień. A ten, kto umarł, i mimo to nadal żyje — „ja nie umarłem, przechodniu" — nie może już przecież umrzeć po raz drugi. Trudno się więc dziwić, że do *toposu* powołanego, by ewokować największe z człowieczych marzeń, marzenie o nieśmiertelności i wiecznym szczęściu, poeci kultury śródziemnomorskiej przykładali tak wielką wagę. Trudno się dziwić, że *topos* ten przez tyle stuleci opierał się niszczącemu działaniu czasu i historii.

Cytowany tekst pochodzi z IV w. n.e., jest więc dość późnym potwierdzeniem żywotności *toposu*. Jego autor, Decimus Magnus Ausonius

---

[12] Decimus Magnus Ausonius, *Epitaph.* 30. Cyt. za: *Muza rzymska. Antologia poezji starożytnego Rzymu.* Wybór opracował, przełożył i wstępem poprzedził Z. Kubiak. Warszawa 1963, s. 134.

[13] Nie wiem, czy zwyczaj umieszczania urn w ogrodzie jest wcześniejszy, czy późniejszy niż tekst Ausoniusa. Symboliczne urny w ogrodzie, pojawiające się w wielu tekstach literatury europejskiej, miały niewątpliwie ewokować marzenie o wiecznym szczęściu.

(żył w latach 310—395), był tylko spadkobiercą wielkiej tradycji, którą zapoczątkowali elegicy rzymscy. Idylliczny *topos* po raz pierwszy pojawił się bowiem w tekstach elegijnych. Elegia nie była nigdy czystym gatunkiem literackim. Elegicy rzymscy korzystali — co udowodnił już w pierwszych latach naszego wieku Felix Jacoby — z *topoi* utrwalonych przez Catullusa i Teokryta, Antymacha i Mimnermosa. Korzystali więc z *topoi* idylli i komedii, z *topoi* rzymskiego epigramatu i aleksandryjskiej elegii. Idylliczny *topos*, pojawiając się w tekście elegii, rozbłyskiwał więc w opisie mrocznej krainy zbrodni czy w lamencie na śmierć kochanki. Elegia, podobnie jak idylla, była strukturą, w której usiłowano pogodzić i zharmonizować pozostające w opozycji symbole [14]. Ale owo pogodzenie sprzecznych elementów, związanie symboli ewokujących różne i wykluczające się wzajem — lub co najmniej przeciwstawne — doświadczenia człowiecze w całość pozornie pozbawioną napięcia, będące warunkiem zaistnienia idylli, było w elegii niemożliwe. Dochodziło więc tylko do chwilowego zharmonizowania elementów, do chwilowego pogodzenia napięć. Powiązanie i pogodzenie symboliki śmierci z symboliką miłości i z symboliką marzenia o nieśmiertelności pozwalało na wtopienie idyllicznych *topoi* w teksty elegijne.

Sama Wenus — gdyż wiernie jam Amora słuchał —
Na pola elizejskie wwiedzie mego ducha.
Tutaj tańce, tu pieśni — gdzieniegdzie wśród ziela
Z malutkich dziobków ptasich płynie pieśń wesela.
Wonny owoc przynosi nieuprawna rola,
Pachnącymi różami kwitną wszystkie pola.
Tu z młodzieńcami igra pięknych dziewcząt rzesza,
Amor miłosne żarty w drobne sprzeczki miesza.
Tutaj po śmierci każdy przybywa kochanek —
Każdemu zdobi włosy z mirtu splecion wianek.
Kraj zbrodni w niezgłębionej, mrocznej tonie dali,
A wokół się rzek strasznych czarna fala żali [15].

Tekst Tibullusa jest jednym z pierwszych w poezji śródziemnomorskiej opisów podziemnego ogrodu miłości. Teksty pierwszego elegika rzymskiego, Gallusa, nie dotarły do nas; Sextus Propertius, nieco młodszy, przypuszczalnie adaptował już tylko Tibullusa, wiążąc jednak, co dość istotne dla dziejów topiki śródziemnomorskiej, *topos* Elizjum

---

[14] Wiązanie pozostających w opozycji symboli i rozładowywanie napięcia powstającego między polami symbolicznymi — warunkowało zaistnienie idylli już u Teokryta.

[15] Albius Tibullus, *Pieśni*, I 3, w. 57—68. W: *Rzymska elegia miłosna. Wybór*. Przełożyła A. Świderkówna. Opracowali G. Przychocki, W. Strzelecki. Wrocław 1955, s. 10—11. BN II 90.

z *toposem* podróży na wyspy szczęśliwe (na wyspy te, według Greków, mogły się dostać z Elizjum tylko dusze szczególnie piękne).

Inne cienie łódź wiezie w wieńcach i purpurze,
Gdzie wietrzyk miły pieści elizejskie róże,
Gdzie melodyjnie dźwięczy krągły spiż Cybeli,
Brzmią cytary lidyjskie i chór się weseli [16].

Propertius, choć czytywany i tłumaczony (na polski przez Euzebiusza Słowackiego), nie był nigdy poetą zbyt wysoko cenionym. Dopiero wiek XX miał być czasem sławy rzymskiego elegika. Przypomniał go, oczywiście, Ezra Pound, pisząc w r. 1919 cykl imitacji, zatytułowany *Homage to Sextus Propertius*. Kształt *toposu* został jednak, jak się zdaje, określony, i to na wiele wieków, przez tekst Tibullusa. *Topos* podziemnego ogrodu poeta ten związał z innym, równie często później przypominanym i równie ważną rolę w dziejach literatury europejskiej odgrywającym *toposem*. Opis Elizjum w *Pieśni* I 3 poprzedzony został opisem Złotego Wieku.

O, dobrze ludzie żyli, gdy Saturn panował [17].

Tylko osiem wersów — będących przywołaniem czasu teraźniejszego, czasu rzezi i ran — oddziela w tekście Tibullusa wspomnienie o Złotym Wieku od marzenia o krainie podziemnego szczęścia. Przypuszczalnie więc za sprawą Tibullusa *topoi* te zaczęto utożsamiać i podróż do Elizjum stała się dla poetów europejskich powrotem w krainę Złotego Wieku — czasu wiecznej wiosny [18]. Czasem wiecznej wiosny stało się również Elizjum, i po upływie czterech wieków Ausonius mógł pisać o urnie trwającej „wśród wiosny wieczystej". Ludzie Złotego Wieku nie znali pracy, nie uprawiali ziemi [19]. Zmarli przebywający w podziemnym ogrodzie również nie musieli się trudzić i spędzali czas oddając się beztroskim zabawom miłosnym lub — jak się przekonamy — recytowaniu i słuchaniu wierszy. Złoty Wiek owiewany był przez łagodne zefiry [20]. W Elizjum Propertiusa „wietrzyk miły pieści elizejskie róże".

Antyczny model krainy umarłych chrześcijańskie średniowiecze zastąpiło nowymi modelami piekła i raju. Państwo Hadesa i Persefony nie zostało jednak zniszczone. I nie zostało zapomniane. Pisarze łacińskiego średniowiecza, odziedziczywszy po rzymskich elegikach przemieniony i związany z *toposem* Złotego Wieku *topos* Elizjum, umieścili ową krai-

---

[16] Sextus Propertius, *Elegie*, IV 7, w. 59—62. W: *Rzymska elegia miłosna*, s. 80.

[17] Tibullus, *Pieśni*, I 3, w. 35.

[18] Zob. Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, ks. I, w. 107.

[19] *Ibidem*, w. 101—103.

[20] *Ibidem*, w. 108—109.

nę wiecznego szczęścia w podziemiach, które były jednocześnie chrześcijańskim piekłem i antycznym Hadesem. Andreas Capellanus, autor napisanej w końcu XII lub na początku XIII w. rozprawy *De arte honeste amandi* (tekst zwany także *De amore* lub *Gualterius De amore*), opowiada o dziwnej przygodzie, która przydarzyła się młodemu człowiekowi zabłąkanemu w lesie. Młodzieniec ten napotkał trzy orszaki widm. Orszak pierwszy składał się z bogato ubranych, jadących konno dam i z towarzyszących owym damom wiernych kochanków. W orszaku drugim również jechały otoczone przez kochanków damy. Tłum kochanków towarzyszący temu orszakowi był jednak skłócony i krzykliwy. Orszak trzeci wreszcie składał się z dam ubranych w łachmany, a jadących na chudych i nędznych koniach. Damom owym nikt nie towarzyszył. Jak łatwo się domyślić, orszak pierwszy tworzyły kobiety, które za życia kochały mądrze i wiernie, orszak drugi kobiety rozdające niegdyś swe łaski wszystkim, którzy o to prosili, a orszak trzeci te, które były nieubłagane, gardziły miłością i odrzucały prośby kochanków. Postępując za owymi orszakami widm, bohater opowieści dostał się do podziemnej krainy miłości.

Owo państwo umarłych kochanków opisane przez Capellanusa przypomina tak ziemski raj, w którym znalazł się Gonzalo de Berceo, jak i Elizjum Tibullusa czy Propertiusa. W ogrodzie miłości, pod drzewem rodzącym przez cały rok wszystkie ziemskie owoce, siedzą na tronach król i królowa, rządzący podziemnym państwem. Pod drzewem wytryska źródło, a jego słodkie wody przepływają strumieniami przez ogród, wijąc się wokół okrytych kwiatami posłań, na których spoczywają kochankowie przybyli w pierwszym orszaku. Ten ogród miłości zwie się Amoenitas („zachwycające, romantyczne położenie albo okolica" [21]). Przypominając przemienione w podziemny raj Elizjum, Capellanus przywołał jednak również topikę chrześcijańskiego piekła. Topografia podziemi w *De arte honeste amandi* zapowiada już strukturę piekieł Dantego. Ogród zwany Amoenitas otoczony jest bowiem przez dwa kręgi piekielne. Krąg pierwszy, Humiditas, przeznaczony jest dla dam z drugiego orszaku. Wody ze źródła miłości, rozlewając się tam, tworzą bagno. Krąg drugi, zwany Siccitas, jest wypaloną pustynią. Na pobyt w owym kręgu, wśród ciernistych krzewów, na spalonym przez słońce pustkowiu, skazane są nieszczęsne i nieużyte damy z trzeciego orszaku [22].

---

[21] *Słownik łacińsko-polski.* Według słownika H. Mengego i H. Kopii opracował K. Kumaniecki. Warszawa 1964, s. 34.

[22] Tekst Capellanusa omawiam za: C. S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition.* Oxford 1953 (wyd. 1: 1936), s. 37—39. Capellanusa i jego dzieło przypomniał w Polsce, na przełomie w. XIX i XX, E. Porębowicz (*Teoria średniowieczna „miłości dwornej".* W: *Studia do dziejów literatury średniowiecznej.* Lwów 1904, s. 17—23).

Zmarłym kochankom chrześcijańskiego średniowiecza zaczął więc, od czasu Capellanusa, zagrażać pokutny pobyt na bagnach lub na pustyni. Zagrażał im jednak zawsze. Ausonius, ewokując w cytowanym epitafium marzenie o nieśmiertelności i wiecznym szczęściu w Elizjum, w innym tekście, zatytułowanym *Cupido cruciatus*, tak przedstawiał podziemną krainę „nieszczęsnych kochanków":

> Wędrują dnem lasów głębokich, w poświacie przyćmionej, pośród długowłosych trzcin i maków pochylonych sennie, wśród jezior, gdzie woda nie pluszcze, i bezszmernych strumieni, na których brzegu, w smutnej mgle, więdną bezsilne kwiaty, niegdyś imiona królów i młodzieńców, pożegnane łzami [23].

Marzenie o Elizjum nie zostało więc przez Capellanusa zakłócone. *Topos* — choć przemieniony, bo już schrystianizowany — był nadal równie piękny. Mogli go przeto spokojnie podjąć poeci następnych wieków. W Elizjum Ronsarda będzie znów panować wieczna szczęśliwość. Szczęśliwość nie zakłócona ani — jak u Tibullusa — ewokacją tonącego w mrocznej, niezgłębionej dali Tartaru, ani — jak u Capellanusa — ewokacją bagnistego i pustynnego kręgu. Antyczny model podziemnej krainy, antyczny model marzenia, model Tibullusa i Propertiusa, powraca w chwale i uniezależnia się — na chwilę tylko — od modelu chrześcijańskiego.

Mais souffrant doucement le joug de ton Empire,
Tant soit-il rigoureux,
Dans les Champs Elysé's un même navire
Nous passera tous deux.
[. . . . . .]
Où le mollet Zéphyre en haletant secoue
De soupirs printaniers
Ores les orangers, ores mignard se joue
Entre les citronniers.

Là du plaisant avril la saison immortelle
Sans échange se suit;
La terre sans labeur de sa grasse mamelle,
Toute chose y produit [24].

Ale najsłodszym jarzmem będzie mi twa wola,
Każde słowo — rozkazem
I kiedyś jedną łodzią w Elizejskie Pola
Będziemy płynąć razem.

---

[23] Cyt. za: *Muza rzymska*, s. 135.

[24] Tekst francuski cyt. za: P. de Ronsard, *Les Amours*. Paris 1964, Chanson III, s. 402. Tłumaczenie polskie w: P. de Ronsard, *Poezje. Wybór*. Przełożyli L. Staff, M. Wroncka, L. E. Stefański. Wybór opracował i wstępem opatrzył A. Sandauer. Warszawa 1956, s. 112—113. Przekład L. E. Stefańskiego.

[. . . . . .]
Gdzie wesoło kuglując Zefirek skrzydlaty
Wonie wiosny przywiewa
Pomiędzy pomarańcze lub otrząsa kwiaty
Z cytrynowego drzewa.

Bez żadnych zmian nastaje w owym rajskim kraju
Kwietnia pora łaskawa,
Ziemia bez pracy z tłustej piersi urodzaju
Wszelkie rzeczy tam dawa.

W Elizjum Ronsarda rządzi więc nie Kronos, lecz Saturn. Marzenie o pośmiertnym szczęściu jest już zidentyfikowane z marzeniem o Złotym Wieku. Złoty Wiek jest zresztą niedaleko, tuż obok. Poeci renesansu musieli w to wierzyć równie głęboko jak Vergilius, który — na ileż to wieków przed Ronsardem! — sądził, że rządy Saturna rozpoczną się niebawem, gdy tylko narodzi się Dziecko, w ten sposób *topos* umieszczany w czasie przeszłym przesuwając w niedaleką przyszłość. Poświadczają ową wiarę teksty Ronsarda i Fray Luisa de León, poświadczają też i sielanki Szymona Szymonowica, który model marzenia gotów był, jak się zdaje, uznać za model kulturowy, godny i bliski rychłego urzeczywistnienia. Marzenie o rychłym nadejściu Złotego Wieku musiało być jednak krótkotrwałym złudzeniem. *Topos* zaczyna bowiem już w XVI w. zmieniać swe znaczenie. Nadal piękny, podziemny ogród rozkoszy, ogród Saturna, nie będzie już niebawem dostępny dla wszystkich. Sławne pary szczęśliwych kochanków, jeszcze u Ronsarda błądzące na kwietnych łąkach, ustąpią miejsca wybranym spośród wybranych. *Topos*, poprzez który ewokowano potąd powszechne marzenie człowiecze, będzie teraz zapisem marzenia profesjonalnego i indywidualnego.

W XVI wieku podziemny ogród miłości stał się miejscem pobytu dusz wielkich ludzi. Nie zmienił się krajobraz, zmienili się tylko mieszkańcy Elizjum. Marzenie o szczęściu doczesnym łączyło się wówczas prawie zawsze z marzeniem o życiu w samotności. Symbolem *vida retirada* był ogród na zboczu góry, który opisywał Fray Luis de León, czy lipa Jana Kochanowskiego. Przywołując *topos* Elizjum, zaczęto natomiast ewokować marzenie o pośmiertnym obcowaniu z duszami wielkich Europejczyków. Przede wszystkim z duszami poetów. Za życia szczęśliwy, gdy samotny — poeta Europejczyków miał po śmierci znaleźć szczęście w gronie swych wielkich poprzedników. Marzenie o pośmiertnym szczęściu popiołów, o rozkoszach zmysłowych trwających całą wieczność, a więc o nieśmiertelności ciała, stało się nieco skromniejszym marzeniem o nieśmiertelności tekstu poetyckiego. Elizjum Kochanowskiego przypomina i podziemia Tibullusa, i podziemia Ronsarda:

Mnie, co niewinny schodzę do Styksu strumieni,
Błoń czeka przeznaczona dla pobożnych cieni,
Tam nieznane są trudy, nieznany płacz łzawy.
Tylko rozkoszne tańce, śpiewy i zabawy [25].

Te Pola Elizejskie nie są już jednak tylko ogrodem miłości. Wśród pobożnych cieni jest bowiem Safo i Orfeusz, uderzający w „słodkie struny", i Lucretius, „chwała latyńskiej krainy". Obecność w Elizjum autora *De rerum natura* nie powinna nas dziwić. Lucretius był co prawda pierwszym poetą, który odważył się wyśmiać wiarę w istnienie podziemnej krainy cieni [26], ale Kochanowskiemu epikurejski ideał: *voluptas in stabilitate*, musiał być dość bliski. Umieścił zresztą wśród pobożnych cieni nie tyle Lucretiusa-filozofa, ile Lucretiusa-poetę. Wyparł się bowiem w tym samym tekście bezbożnej epikurejskiej mądrości:

Nie uznaję bezbożnej mądrości, co tuszy,
Że śmierć ciała zarazem jest i śmiercią duszy,
Że bogów obojętnych rój w przestworzach błądzi,
A sprawami ludzkimi traf, nie rozum rządzi.

Ta polemika z Epikurem i Lucretiusem była konieczna, stwarzała bowiem, po umieszczeniu autora *De rerum natura* w Elizjum, niezbędny kontekst dla frazy:

I mnie przyjmą, gdy życia dokonam, te kraje.

Mnie, czyli moje wiersze. Mnie, czyli moją duszę zawartą w wierszach. Nieśmiertelna dusza jest bowiem w tym tekście nie tyle duszą wiernego a nieszczęśliwego kochanka, nie tyle ową szczęśliwą duszą, garstką popiołów w urnie, która u Ausoniusa trwa wśród wiosny wieczystej, ile duszą poety. Rzecz warta jest udowodnienia. Kontekst, w jakim owa nieśmiertelna dusza pojawia się w łacińskim tekście Kochanowskiego, pozwala nam myśleć o białym łabędziu z *Ody* XX Horatiusa, wzlatującym w niebo, a będącym symbolem nieśmiertelności poetyckiej. Myśl o nieśmiertelności duszy umieszczona jest bowiem w *Elegii* Kochanowskiego tak w kontekście minojskiej symboliki podziemi, jak i w kon-

---

[25] J. Kochanowski, *Elegie*, II 10. W: *Elegii ksiąg czworo*. Przełożył L. Staff. Warszawa 1955, s. 62.

[26] Titus Lucretius Carus, *O naturze wszechrzeczy*. W przekładzie E. Szymańskiego. Do druku przygotowała I. Krońska. Komentarzem opatrzył K. Leśniak. Warszawa 1957, ks. VI, w. 762—766, s. 241:

Trza nie wierzyć jedynie, że tam są Orku przedsienia —
Bo potem już idą baśnie o Acherontu cieniach,
O wywabianiu duszy z ciała w podobny sposób,
Jak pono żmij gromady wywabia z gęstych wrzosów
Węchem swym jeleń chyży. Wszystko to włóż między baśnie.

tekście symboliki, również prawdopodobnie kreteńskiej, przestrzeni napowietrznych[27]. *Elegia* ta kończy się frazą:

I o ziem rzuconego podniesie w gwiazd roje.

To marzenie o anabazie, o napowietrznych wyspach szczęśliwych, znajduje się także w *Odzie* XX Horatiusa:

Nie umrę i Styksowe nie skryją mnie fale[28].

Przypomnijmy, że Kochanowski imitował *Odę* XX (w *Pieśni* XXIV), a marzenie o anabazie zapisał także w zakończeniu *Muzy* („przeniknę obłoki"). Marzenie ewokowane we frazie z łacińskiej *Elegii*

I mnie przyjmą, gdy życia dokonam, te kraje

jest więc prawdopodobnie, zważywszy na możliwość związania tekstu *Elegii* z tekstem *Ody* Horatiusa, identyczne z marzeniem ewokowanym przez Kochanowskiego w imitacji (w. 16—20 Horatiusa):

O mnie Moskwa i będą wiedzieć Tatarowie,
I różnego mieszkańcy świata Anglikowie;
Mnie Niemiec i waleczny Hiszpan, mnie poznają,
Którzy głęboki strumień Tybrowy pijają[29].

„Te kraje": kraje napowietrzne i kraje podziemne, kraje przyszłości (Moskwa i Anglikowie) i kraje, w których mieszkają poeci czasu przeszłego, Lucretius i Safo. „Te kraje": terytoria sławy poetyckiej.

Tak przemieniony przez poetów renesansu *topos* Elizjum, będący już raczej ewokacją marzenia o pośmiertnej sławie niż marzenia o nieśmiertelności ciała, odziedziczył wiek XVII. Elizjum, które opisał Robert Herrick w wierszu *The Apparition of his Mistresse calling him to Elizium* (*Zjawa kochanki, wzywająca poetę do Elizjum*), było, podobnie jak podziemne państwo szczęśliwych kochanków Ronsarda, krainą, w której panuje Saturn:

---

[27] Zob. Krokiewicz, *op. cit.*, s. 55—56: „Jeżeli przypuścimy, że podanie o »wyspach szczęśliwych«, pojętych jako ciała niebieskie, należy do zasięgu zamierzchłej kultury kreteńskiej, to gryfy i ich skrzydła na sarkofagu z Hagia Triada można tłumaczyć jako symbol anabazy, czyli pośmiertnej podróży duszy nie w dół, pod ziemię, lecz w górę, do »nieba«. Zdaje się w ogóle, że wyobrażenia orfików o miejscu wiecznej kary i męki [...] należy wyprowadzać z wierzeń minojskich".

[28] Quintus Horatius Flaccus, *Ody*, II 20. Cyt. za: Horacy, *Wybór poezyj*. Przełożył i opracował J. Zawirowski. Kraków 1923, s. 140. BN II 25.

[29] J. Kochanowski, *Pieśni. Księgi wtóre.* W: *Dzieła polskie.* Wstępem i przypisami opatrzył J. Krzyżanowski. Wyd. 2, zupełne. T. 1. Warszawa 1953, pieśń XXIV, s. 342.

Here in green Meddowes sits eternall May,
Purfling the Margents, while perpetuall Day
So double gilds the Aire, as that no night
Can ever rust th'Enamel of the light [30].

Tu na zielonych łąkach wieczny mieszka maj,
Haftując błonie, gdy bez końca dzień
Złoci powietrze, aby nigdy noc
Polewy światła nie mogła okryć rdzą.

Topos podziemnego ogrodu był więc nadal wiązany z *toposem* Złotego Wieku. W siedemnastowiecznym Elizjum Herricka nie uprawiana ziemia rodzi kwiaty i balsamiczne zioła, nieznane są choroby, a róże nigdy nie więdną. Ale wypowiedzenie człowieczych marzeń o Złotym Wieku i nieśmiertelności ciała nie było już dla Herricka tak ważne, jak wypowiedzenie marzenia poety o spotkaniu wielkich dusz i nieśmiertelności tekstów. Krajobraz Elizjum, krajobraz Złotego Wieku, jest tylko tłem, na którym dochodzi do spotkania poety — wiedzionego przez zjawę kochanki — z wielkimi duszami literatury europejskiej. W Elizjum Herricka jest i Homer, i Ovidius, i Pindarus, i Catullus. Także zmarli poeci angielscy: Ben Johnson i Beaumont, i Fletcher („*Beaumont and Fletcher, Swans*"; zmarli poeci są łabędziami; Herrick, podobnie jak Kochanowski, przypomina więc marzenie Horacjańskie, zapisane w *Odzie* XX). Zjawa kochanki mówi:

Ile bring thee Herrick to Anacreon,
Quaffing his full-crown'd bowles of burning Wine,
And in his Raptures speaking Lines of Thine.

Zawiodę cię, Herricku, tam gdzie Anakreon,
Upijając z pucharów płonącego wina,
W natchnieniu twoje wiersze mówić już zaczyna.

Nie tańcem i śpiewem, lecz recytowaniem poezji zabawiają się więc teraz mieszkańcy Elizjum. Nieśmiertelny Anakreon wygłasza wiersze śmiertelnego Herricka. Narrator (i poeta) czyni nieśmiałą aluzję: być może, wiersze Herricka są nieśmiertelne.

Topika dwóch tekstów Horatiusa będących zapisem marzenia o nieśmiertelności dzieła poety — *Ody* XX z księgi II i *Ody* XXX z księgi III — okazała się niesłychanie żywotna. Ironiczne lub dumne, lub żałosne „*Exegi monumentum aere perennius...*" rozbrzmiewało i w wieku XIX, i w wieku XX. Symbolikę ody „*Non usitata nec tenui ferar...*" przywołał w XX w. Jorge Guillén w wierszu *El cisne* (*Łabędź*). Stopione z przedstawieniem Elizjum marzenie o nieśmiertelności dzieł poety pojawiło się

[30] Cyt. za: *The Poems of R. Herrick.* Edited by L. C. Martin. London 1965, s. 205. „Oxford Standard Authors".

jeszcze w początkach w. XIX, gdy Batiuszkow napisał wiersz *K Taccy*. „Бессмертный поет" znalazł się oczywiście na Polach Elizejskich, a podziemna kraina kochanków, którą rządził jeszcze w XVII w. Saturn, stała się państwem Apollina: „В Элизии теперь вас музы сьединили" [31] („Teraz w Elizjum muzy was złączyły").

Przemienny niegdyś *topos* Elizjum był dla Batiuszkowa — użyjmy sformułowania Michała Głowińskiego — „obiegową skamieliną". Był stosownym otwarciem wiersza, stosownym przypomnieniem, że więź z wyobrażeniami poetów antycznych nie została zerwana. Ale związki naszego *toposu* z *topoi* Złotego Wieku i ogrodu miłości, oczywiste jeszcze dla Kochanowskiego i Herricka, albo zostały wówczas zapomniane, albo były już dla poetów późnego klasycyzmu nieistotne. Dopiero poeci drugiej połowy XIX w. mieli *topos* ten ponownie ożywić i ponownie przemienić.

3

Zejście do piekieł było dla Baudelaire'a zejściem w głąb siebie. Jung rzekłby, że było zejściem w sztolnie indywidualnej podświadomości. Ale poeta, który przemienił topikę wiersza francuskiego, opisując ową podróż w głąb siebie, w przepaść podświadomości, posługiwał się symboliką kulturową. Po to, by symbolikę tę bezlitośnie niszczyć. Marzenie Tibullusa i Ronsarda, marzenie o wiecznym szczęściu w ogrodzie miłości, uznał Baudelaire w sonecie *De profundis clamavi* za marzenie przeklęte, które nie powinno nigdy się zrodzić:

Je jalouse le sort des plus vils animaux
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide [32]

Zwierzętom najpodlejszym zazdroszczę więc losu,
Bo sen je w odrętwiałość bezmyślną spowija:

Marzenie jest przeklęte, ponieważ wieczne szczęście w podziemnym ogrodzie okazało się wiecznym cierpieniem. Ogród ów jest bowiem pustynią:

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
Et les six autres mois la nuit couvre la terre;
C'est un pays plus nu que la terre polaire;
— Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois!

---

[31] К. Н. Батюшков, *Полное собрание стихотворений*. Москва—Ленинград 1964, s. 83.

[32] Tekst francuski cyt. za: Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Paris 1964, s. 45. Tłumaczenie polskie S. Korab-Brzozowskiego w: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła. Wybór*. Opracował i wstępem opatrzył M. Jastrun. Warszawa 1958, s. 55.

Słońce bez żaru nad nim wznosi się pół roku,
Drugie pół roku ziemię okrywa noc czarna;
Jest to kraj bardziej nagi niż ziemia polarna;
Ni zwierza, ni zieleni, ni drzew, ni potoku!

Pustynne podziemia Baudelaire'a są straszniejsze niż smutna kraina cieni Ausoniusa czy Siccitas Capellanusa. Dusze ani złe, ani dobre, błądzące na Asfodelowych Łąkach, mogły — jak sądzili Grecy — liczyć, że po upływie roku lub kilku lat dostaną się do Elizjum. Nawet zabójcom, zepchniętym na samo dno Tartaru, nie była odebrana ta nadzieja.

Gdy uniesieni prądem dostaną się do Jeziora Acheruzyjskiego — czytamy w *Fedonie* — zaczynają jedni i drudzy głośno przywoływać swoje ofiary, a potem błagają je, aby pozwoliły im wejść do jeziora i przyjęły ich u siebie. Jeżeli im się uda przebłagać swoje ofiary, wchodzą i uwalniają się od cierpień [33].

W spustoszonym ogrodzie Baudelaire'a konające serce kochanka zbyte jest jakiejkolwiek nadziei. Może tylko zazdrościć zwierzętom. Może tylko marzyć o zapadnięciu w bezmyślny sen, o śmierci ostatecznej. Trwanie po śmierci, podobnie jak trwanie za życia (dla Baudelaire'a życie jest śmiercią nieustającą i w wieloznacznym tekście sonetu serce kona w podziemiach po śmierci i w podziemiach za życia), jest wiecznym cierpieniem. Podziemny ogród utożsamiony został przez Baudelaire'a z Dantejskim piekłem. W ogrodzie opisanym przez Szenwalda w *Kuchni mojej matki* są śnieżyste hiacynty i nasturcje, pinie i trawniki. W ogrodzie wieje „wiatr poranny" — wspomnijmy miłe zefiry Propertiusa i Ronsarda — i świeci słońce. Nie Baudelaire'owskie „*un soleil sans chaleur*", słońce zimne i świecące nad ziemią polarną, lecz słońce, „które kochasz". Jest to bardzo piękny ogród, pełen wonnych roślin. Dziedziniec przestronnego domu, o którym mowa w *Introdukcji*, jest, pamiętamy, „oblany zapachem ogrodów". Ale między opisem ogrodu, w którym znalazł się narrator w *Introdukcji*, a opisem ogrodu w *Drugim przejściu przez kuchnię* znajduje się część zatytułowana *Komentarz pierwszy: krajobraz podziemia*. Oto ów krajobraz:

Srebrzyste rozpadliny, luetyczne krzaki,
wielkie, mętne jeziora, trzcin umarłych kępy,
dna, po których księżyce łażą jak robaki.

U Capellanusa pustynne i bagniste kręgi otaczały ogród zwany Amoenitas. U Tibullusa kraina strasznych rzek, widziana z Elizjum, tonęła w mrocznej dali. Przypomnienie krajobrazów Tartaru służyło podkreśleniu piękności idyllicznego ogrodu. U Szenwalda piekło otwiera się w środku ogrodu. Ten krajobraz podziemia nie jest, jak krajobraz w so-

[33] Platon, *op. cit.*, 114 AB, s. 99.

necie Baudelaire'a, nagi i pustynny. Zamglona kraina, gdzie w dolinach rosną zioła będące symbolami śmierci i cierpienia, „pomornik i piołun", przypomina raczej błotniste kręgi piekła Dantego, gdzie rosły trujące owoce, liście nie były zielone, lecz ogniste, a nad mrocznymi wodami unosiła się mętna mgła [34], lub podziemia z baśni Sokratesa, podziemia, przez które przepływały „strumienie płynnego błota" [35]. W zamglonej krainie cieni Ausoniusa więdły smutne kwiaty, w które przemienieni zostali piękni młodzieńcy: Narcyz i Hiacynt, Krokus i Adonis. Podobnie w przemienionym ogrodzie Szenwalda czarnoziem „rodzi same drapieżne lub smutne rośliny".

Ale w radosnym Elizjum Ausoniusa szczęśliwe popioły trwały wśród wiosny wieczystej. W podziemiach Szenwalda popioły idą na użyźnienie ziemi:

> Czarnoziem, pomieszany z wapnem i popiołem,
> rodzi same drapieżne lub smutne rośliny.

Przemiany, jakie przechodził *topos* Elizjum od w. XVI, nie pozostały niewątpliwie bez wpływu na ten opis podziemnego krajobrazu. Model, w którym marzenie o szczęśliwej krainie zmarłych wiązano z marzeniem o wiecznej wiośnie — a więc o Złotym Wieku — stawał się zapewne z latami modelem coraz mniej mającym wspólnego z marzeniami Europejczyków. Nie pozostała też zapewne bez wpływu na podziemny krajobraz w poemacie Szenwalda siedemnasto- i osiemnastowieczna dyskusja między zwolennikami ogrodu francuskiego a miłośnikami parku angielskiego. A także idylle ogrodowe modernistów, którzy, przywołując i starając się ożywić zakwestionowany w końcu XVIII w. przez Schillera *topos*, zdecydowali się na powrót nie do ogrodu francuskiego, gdzie panowała wieczna wiosna, lecz do jesiennego parku angielskiego. Marzenie o szczęściu w wiosennym ogrodzie i o wiecznym maju można było w XX w. kupić jeszcze za cenę stylizacji. Cenę taką zapłacił Gałczyński, pisząc idyllę zatytułowaną *Maj czyli Maius*. Maius jest wieczny. Maj, niestety, nie. Próba zidentyfikowania tych dwóch rzeczowników musiała się więc zakończyć bezmyślną akceptacją antycznego modelu marzenia. Przypominanie takich modeli, skonstruowanych w czasie minionym, całkowicie zaspokaja ambicje stylizatorów. Szenwald pisząc *Kuchnię mojej matki* nie był jeszcze stylizatorem. W poemacie zawarta jest odpowiedź na pytanie, w jakim kształcie *topoi* Tibullusa i Propertiusa mogą się jeszcze pojawić w czasie teraźniejszym. Manifestowana otwarcie i głośno — w *Komentarzu* do *Sceny przy strumieniu* — miłość do poetów

---

[34] Dante Alighieri, *La Divina Commedia. L'Inferno*, XIII, w. 4—6; IX, w. 78.

[35] Platon, *op. cit.*, 111 D, s. 96.

czasu minionego nie przeszkodziła Szenwaldowi w konfrontowaniu wzorów pozostawionych przez tych poetów z modelami kulturowymi czasu teraźniejszego.

Po *Les Fleures du Mal*, po doświadczeniach, które stały się udziałem symbolistów i nadrealistów, marzenie o *ver perpetuum*, ewokowane — jak u Gałczyńskiego — poprzez topikę i słownictwo czasu przeszłego, mogło doprowadzić tylko do klęski poetyckiej. Wieczna wiosna — *la saison immortelle* Ronsarda, *eternall May* Herricka — stała się u Szenwalda wieczną jesienią. Krajobraz Elizjum, krajobraz Joachima Patinira — na wspomnianym już obrazie *Charon przewożący duszę przez Styks* w prawym dolnym rogu malarz ten przedstawił oddzieloną drzewami od infernalnych regionów Tartaru ukwieconą łąkę, nad którą fruwają ptaki — stał się krajobrazem godnym pędzla Altdorfera:

Stawidła z młynem, który mgłę kraje na strzępy;
grzyby wielkości dębów: łeb takiego grzyba
pełny jest jam, do których niełatwe dostępy!

W ogrodzie, którym władali niegdyś Saturn i Kronos, zaczęła rządzić straszna bogini Hekate. Jej to bowiem dana była, jak sądzili starożytni, moc przemiany kwitnącej ziemi w przerażającą, infernalną otchłań. Gdy w księdze XIV *Metamorfoz* Ovidiusa Circe wezwała Hekate,

Wstrząsła się dolina,
Las zadrżał, zżółkły drzewa, a na bliską trawę
Jak gdyby z rosą krople wystąpiły krwawe.
Dał się słyszeć stuk głazów i psów głośne wycia
I szpetne czarne żmije wypełzły z ukrycia [36].

Mieszkająca w Tartarze Hekate była niegdyś jednym z wcieleń Trójbogini.

Kora, Persefona i Hekate — pisze Robert Graves — były boginią w Triadzie jako Dziewczyna, Nimfa i Stara Kobieta. Lecz bogini nosiła ogólne imię Demeter, a imię Persefona nadano Korze, co stało się powodem zamieszania w mitologii.

Hekate jest więc — w innym wcieleniu — Persefoną. Niszcząca moc, którą obdarzona była ta straszna bogini, przysługiwała także Persefonie. Poświadcza to znaczenie trzech imion, którymi starożytni obdarzali panią podziemi. Imię Persephone wywodzi się z *phero* i *phonos*, co znaczy: „ta, która przynosi zniszczenie". Imię Persephatta (używane w Atenach) wywodzi się z *ptersis* oraz *ephapto* i znaczy: „ta, która utwierdza znisz-

[36] Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, ks. XIV, w. 402—406. Cyt. za: Owidiusz, *Przemiany*. Przekład w wyborze według B. Kicińskiego. Wyboru dokonał, wstępem i objaśnieniami opatrzył J. Krókowski. Wrocław 1953, s. 263. BN II 76. Wszystkie polskie cytaty pochodzą z tego wydania.

czenie". Imię Prozerpina (używane w Rzymie) oznacza: „przerażająca" [37]. Zniszczenia Elizjum w poemacie Szenwalda, przemiany krajobrazu wiosennego ogrodu w krajobraz zamglony i jesienny mogła więc dokonać i Hekate, i Persefona, i Hekate-Persefona. Ale Elizjum, jak już stwierdziliśmy, było niegdyś wyłączone spod władzy Hadesa i Persefony. Czy więc królowa podziemi mogła się w nim pojawić? Czy Persefona mogła zniszczyć zawsze okryty kwiatami i zawsze zielony ogród? Ogród, w którym są „śnieżyste hiacyntów zwały"? Odpowiedź na te pytania jest dość ważna. Pozwoli nam bowiem może z kolei odpowiedzieć na centralne pytanie poematu, które pojawia się w następnym fragmencie *Kuchni mojej matki*, zatytułowanym *Drugie przejście przez kuchnię*:

Czyja podstępna pasja pod ostrza gilotyn
oddała ten przepyszny podsłoneczny ogród?
Czyja ręka szperała pod każdym wykrotem,
sięgała po nasturcje, gwałciła winograd,
nad trawnikiem rozpięty w najśpiewniejsze linie?
Kto z iglastej urody obdarł wszystkie pinie?

Szenwald nie odpowiedział wprost na te pytania, w ten sposób stawiając nas przed koniecznością parafrazowania lub szukania kontekstu kulturowego, który umożliwiłby znalezienie odpowiedzi. Parafraza jest zabiegiem niebezpiecznym i powinna chyba być uprawiana tylko wówczas, gdy inne sposoby odczytania wieloznacznego komunikatu poetyckiego są niemożliwe. Spróbujmy więc poszukać kontekstu i powróćmy do początków *topcsu*.

4

Choć ogród na Polach Elizejskich nie należał do Persefony, przyszła królowa podziemi, nim została porwana przez Hadesa, pojawiała się często w idyllicznym krajobrazie. W takim właśnie krajobrazie, przypominającym niewątpliwie krajobraz Elizjum, umieścił zbierającą kwiaty Persefonę Ovidius:

Las wieńczy ciche wody i jakby zasłoną
Liśćmi swymi od słońca strzeże je dokoła.
Gałęzie chłodek dają, ziemia wonne zioła,
Wieczna wiosna panuje. W tym gaju szczęśliwa
Prozerpina, gdy lilie i fijołki zrywa [38].

Ziemski ogród Persefony umieścił Ovidius w pobliżu miasta Enna w środkowej Sycylii. Tam właśnie Hades dostrzegł córkę Demeter i stam-

---

[37] Graves, *op. cit.*, 24. 1, 24. 2, t. 1, s. 93.
[38] Ovidius, *op. cit.*, ks. V, w. 391—395, s. 92.

tąd porwał ją w podziemia. *Topos* ten — będący, jak się zdaje, ewokacją marzenia o wiecznym dziewictwie, związanego z marzeniem o Złotym Wieku — przetrwał w czystym kształcie przez wiele stuleci. W XVII wieku [39] przypomniał Persefonę, zbierającą kwiaty w swym ogrodzie, Milton, wiążąc wówczas ów *topos* — i nie bez powodu — z opisem Edenu:

Not that faire field
Of Enna, where Proserpin gathering flours,
Her self a fairer Floure by gloomy Dis
Was gather'd [40], [...]

Ni to piękne pole
Enny, gdzie Prozerpina zrywająca kwiaty,
A sama kwiat piękniejszy, przez mrocznego Disa
Była zerwana, [...]

Ovidius wspomina jednak w tej samej księdze *Metamorphoseon* o innym jeszcze ogrodzie Persefony. Ogród ten, znajdujący się w podziemiach, nie został jednak opisany i niewiele się o nim dowiadujemy:

Gdy bowiem po przepysznym błąka się ogrodzie,
Z obciążonego drzewa granat rwie w przechodzie [41]

Dwa ogrody Persefony — z których jeden, ten nie opisany, był, jak się dowiadujemy, przepyszny, a drugi, opisany, był również z pewnością przepyszny, choć u Ovidiusa przez symbolikę każdego z tych ogrodów wypowiadane były inne treści — mogły zostać utożsamione przez poetów

---

[39] *Topos* ten był żywotny jeszcze w pierwszej połowie XX wieku. Naziemny ogród Persefony przypomniał w r. 1935 P. Hertz (***. ⟨Inc.: „Demeter, błądzisz po ogrodzie"⟩. W: *Nocna muzyka*. Warszawa 1935, s. 19):

Demeter, błądzisz po ogrodzie
na próżno! Sen zimowy
pościnał kwiaty grząskiej wody,
uwieńczył twoją głowę.

Powstaje jednak pytanie, czy wolno nam mówić w tym wypadku o żywotności *toposu*. Potraktowany tak jak przez Hertza, *topos* może być nazwany „obiegową skamieliną". Przemiana wiosennego ogrodu Persefony w zimowy ogród Demeter nie nastąpiła bowiem w efekcie konfrontacji *toposu* z wiedzą o stanie marzeń ludzi XX wieku. Była tylko skutkiem dochowania wierności wyobrażeniom — skądinąd pięknym i pouczającym — starożytnych. Ogród, z którego zniknęła Persefona i w którym błądzi szukająca córki Demeter, musi być ogrodem zimowym. Trzymiesięczna nieobecność Persefony na powierzchni ziemi przypadała bowiem, według Greków, na miesiące zimowe, a pobyt Persefony w podziemiach symbolizował pogrzebanie na okres zimy ziarna, które kiełkowało wczesną wiosną.

[40] J. Milton, *Paradise Lost*, B. IV, w. 268—271. Cyt. za: *The Poetical Works*. Edited by H. Darbishire. London 1963, s. 80. „Oxford Standard Authors".

[41] Ovidius, *op. cit.*, ks. V, w. 542—543, s. 97.

późnej starożytności. Przypomnijmy też, że Tibullus związał *topos* Elizjum z *toposem* Złotego Wieku i już Ausonius uznał podziemne państwo za krainę wiecznej wiosny. Gdy w podziemiach zapanowała wieczna wiosna, naziemny ogród Persefony — w którym również „wieczna wiosna panuje" — mógł tym bardziej zostać uznany za ogród podziemny. Tak też się stało. Przez — tak to nazwijmy — niedopatrzenie znalazły się w podziemiach dwa ogrody: Elizjum i ogród Persefony. W obu rosły balsamiczne zioła i w obu panowała wieczna wiosna. Persephatta, „ta, która utwierdza zniszczenie", stała się panią krainy wiecznego kwitnienia. Pani mrocznego piekła stała się panią raju. Władczynią Elizjum uczynił ją piszący na przełomie IV i V w. n.e. Claudius Claudianus, autor poematu *De raptu Proserpinae*. Hades porywający Persefonę mówi:

Inne światła
Błyskają u nas. Inne światy zobaczysz i blaskiem
Czystszego słońca będziesz cieszyć się w Elizjum.
Dusze błogosławione zobaczysz. Życie tam piękniejsze,
Wśród złotych generacji. Rządzimy na wieki
Tym, co trwa chwilę na ziemi. Na łąkach miękkich i wonnych
Będziesz stąpała, gdzie wieją lekkie zefiry,
Wśród kwiatów o wiecznym oddechu — a takich nie znajdziesz pod Enną.
Rośnie tam w gaju cienistym drzewo niewysławialnie piękne,
A liście jego świecą zielonym blaskiem metalu.
Wszystko to będzie twoim. I zawsze jesień szczęśliwa
Złotymi owocami będzie bez miary cię darzyć [42].

Claudianus utożsamił więc Elizjum z ogrodem Persefony. I ponownie przypomniał marzenie o Złotym Wieku. Czas był po temu najwyższy, jako że dzieje Cesarstwa Rzymskiego dobiegały już końca. Wiek Złoty, przez Vergiliusa przesunięty w niedaleką przyszłość, bo mający się rozpocząć wraz z narodzinami Dziecka, nie nastąpił. I trudno bylo chyba marzyć, że nastąpi. Ale można było jeszcze marzyć o znalezieniu się wśród złotych generacji czasu minionego.

Złote owoce z podziemnego ogrodu Claudianusa, owoce, które Hades obiecuje Persefonie, i owo niewysławialnie piękne drzewo stały się dla poetów czasu przyszłego ważną wskazówką. Edmund Spenser, który pisząc *The Faerie Queene* postanowił, jak się zdaje, przypomnieć — i nie bez powodzenia przypomniał — wszystkie *topoi* literatury europejskiej, opisał również ogród Persefony. Uczynił go i ogrodem miłości — w którym córka Demeter jest królową, zasiadającą, jak u Capellanusa, na srebrnym tronie, pod drzewem niewysławialnie pięknym — i ogrodem Hesperyd — bo drzewo jest jabłonią rodzącą złote jabłka — i Edenem,

---

[42] Claudius Claudianus, *De raptu Proserpinae*, ks. II, w. 282—293. Przekład J. M. R.

bo owo drzewo, będąc jabłonią, jest oczywiście drzewem życia [43]. Ale podobnie jak podziemny ogród miłości, tak i ogród Persefony nie ostał się czasowi. Elizjum przemienił w pustynię Baudelaire. Wizję spustoszonego ogrodu Persefony pozostawił nam poeta łagodnego serca, wiktorianin Algernon Charles Swinburne, w napisanym w r. 1866 wierszu *The Garden of Proserpine*. W opisanym przez Swinburne'a ogrodzie nie ma ani drzewa życia, ani kwitnących łąk, ani złotych owoców, ani złotych generacji. Nie jest to już ani Eden, ani ogród Hesperyd. Są tam tylko „*bloomless buds of poppies*", zbyte kwiatów maki, i „*green grapes of Proserpine*", zielone grona Prozerpiny, z których bogini wyciska śmiertelny napój. Podziemne państwo śmierci nie jest co prawda nagą pustynią Baudelaire'a. Nie jest ani pięknym ogrodem, ani piekielną otchłanią. Jest sennym królestwem śmierci, o którym będzie później marzyć Doris z poematu Eliota, państwem wiecznej nocy i wiecznego snu.

Nor wintry leaves nor vernal,
Nor days nor things diurnal;
Only the sleep eternal
In an eternal night [44].

Ni liście zimy, ni wiosny,
Ni dnie, ni to, co dzienne;
Tylko sen wieczny
W nocy wiecznej.

W sennym ogrodzie Swinburne'a pani Elizjum, zrywająca kwiaty Persefona, znów powróciła do swego dawnego wcielenia. Rządzi wszystkimi zmarłymi, bo nikt nie trafia do nieba i nikt nie trafia do piekła, bo wszystkich czeka ten sam los: „*Only the sleep eternal*". Ale nie przechadza się wśród złotych generacji jak u Claudianusa. Jest znów „tą, która przynosi zniszczenie".

Pale, beyond porch and portal,
Crowned with calm leaves, she stands
Who gathers all things mortal
With cold immortal hands.

Blada, za portykiem i portalem,
W wieńcu z cichych liści stoi,
Która zimną nieśmiertelną ręką
Zbiera wszystko to, co śmiertelne.

Obraz Persefony Swinburne'a przypomina siedemnastowieczne — ale zapowiada i modernistyczne — wizerunki śmierci. Jest to w istocie stop dwóch *topoi*: antycznego i chrześcijańskiego. Persefona jest blada jak

---

[43] Zob. E. Spenser, *The Faerie Queene*, B. II, Canto VIII, 53—55.

[44] Cyt. za: *English Masterpieces*. T. 6: *Romantic and Victorian Poetry*. Englewood Cliffs 1961, s. 353.

śmierć, ma zimne, jak śmierć, dłonie i słodkie, jak śmierć modernistów, wargi. Ale ta chrześcijańska śmierć jest, jak Persefona, nieśmiertelna. Śmierć poetów chrześcijańskich była — wspomnijmy Johna Donne'a — śmiertelna. Powracająca w swym dawnym wcieleniu Persefona Swinburne'a

crushes
For deadly men deadly wine

wyciska
Dla zmarłych wino śmiertelne

W *Razón de amor*, cytowanym już anonimowym poemacie hiszpańskim z w. XIII, wino było napojem zapewniającym wieczne zdrowie. Napojem płynącym z orfickiego źródła pamięci. Ten, kto skosztowałby owego wina, „*nuncas más enfermaría*". W XIX wieku, za sprawą Swinburne'a, wino stało się napojem zapomnienia. Wino życia przemieniło się w „*deadly wine*", wino śmierci. Przypomnijmy cytowane już frazy z poematu Szenwalda:

Czyja ręka szperała pod każdym wykrotem,
sięgała po nasturcje, g w a ł c i ł a w i n o g r a d
(podkreślenie J.M.R.)

Przypomnijmy też, że sen narratora w *Introdukcji* jest „winem i kąpielą". Powiedzieliśmy, że jest prawdopodobnie winem z orfickiego źródła pamięci i winem życia z *Razón de amor*. Być może, jest jednak — lub raczej: jest także — śmiertelnym winem Persefony? Przypomnijmy wreszcie, że ogród Szenwalda jest „przepyszny". Tego samego przymiotnika użył Bruno Kiciński, tłumacząc w dwudziestych latach XIX w. Ovidiusa [45]:

Gdy bowiem po przepysznym błąka się ogrodzie

Podziemny ogród Szenwalda jest i przypomnieniem Elizjum, i przypomnieniem ogrodu Persefony. Ale czy to ona właśnie, występująca, jak u Swinburne'a, w swym zamierzchłym wcieleniu, jako „ta, która przynosi zniszczenie", przemieniła krajobraz wiosenny w krajobraz mglisty i jesienny? Czy to ona, Persefona-Hekate, jest owym strasznym ogrodnikiem, którego ręka „gwałciła winograd"? Czy *Kuchnia mojej matki* jest — jak wiersz Swinburne'a — elegią, lamentem człowieka przeświadczonego o wszechwładzy śmierci?

5

W *Introdukcji* do *Kuchni mojej matki* znajduje się opis tajemniczego pałacu. W podziemiach Greków znajdował się tylko jeden pałac, dość

[45] *Metamorphoses* w przekładzie K i c i ń s k i e g o były wznawiane w latach 1907 i 1921.

tajemniczy, bo nic o nim właściwie nie wiemy. Był to pałac Hadesa i Persefony. „Oblany zapachem ogrodów", pałac w *Introdukcji* jest budowlą antyczną:

potem mała rotunda, zatopiona w lustrach,
w powierzchniach, w nachyleniach, w tłumie kolumn jońskich,

Ale jest równocześnie współczesną poczekalnią, kawiarnią, domem gry:

wśród których błądzą lekkie zielone stoliki,
na nich leżą czasopism pogniecionych pliki

I jest, byśmy już nie mieli żadnych wątpliwości co do charakteru owego pałacu, domem śmierci:

i wielkie popielniczki w kształcie czaszek końskich.

Persefona — wzywana z imienia — często pojawiała się w poezji XX wieku. Wielbili ją wszyscy neoparnasiści. Ale rządziła także w homeryckim piekle Ezry Pounda i w Petropolu Osipa Mandelsztama. Szenwald nie przywołał imienia bogini zmarłych. Współczesne podziemia są puste: nie ma w nich ani szczęśliwych kochanków, ani dusz wielkich poetów, ani antycznych bogów. W podziemnym pałacu opisanym w *Introdukcji* „nikt nie mieszka". Persefona opuściła swe królestwo. Pozostały po niej tylko symbole, które niegdyś związano z imieniem bogini: pałac, winograd, kwiaty i urny („wielkie popielniczki w kształcie czaszek końskich"). Persefona-Hekate zniknęła, nie ustała jednak działalność, którą niegdyś symbolizowała. „Ta, która przynosi zniszczenie", jest — może pod innym imieniem — obecna w podziemiach. Krajobraz został przecież przemieniony i czyjaś ręka „gwałciła winograd".

Ogród opisany przez Swinburne'a był cichy i obumarły. *The Garden of Proserpine* otwarty jest frazą:

Here, where the world is quiet

Tu, gdzie świat jest spokojny

W podziemiach Szenwalda słychać:

Brzęk pokryw, roztańczonych nad kipielą słoną!
Syk, jakby ukręcono kurki stu syfonom!

Podziemia Swinburne'a były ogrodem snu i ukojenia. Był to

A sleepy world of streams

Senny świat strumieni

Persefona, choć zrywająca wszystko, co śmiertelne, była u Swinburne'a boginią senną i uwieńczoną cichymi liśćmi. W ogrodzie Szenwalda trwa gorączkowa praca. „Ta, która przynosi zniszczenie", sięgająca po nasturcje i zrywająca „*all things mortal*", nie jest w poemacie Szen-

walda symbolem snu i ukojenia. Zbyta imienia bogini dokonuje w podziemnym ogrodzie konsekwentnego i systematycznego dzieła zniszczenia. Dzieła zniszczenia, równie konsekwentnego i systematycznego, dokonuje równocześnie Szenwald. Zbyta imienia siła niszczy *„all things mortal"*. Szenwald niszczy symbolikę Elizjum.

Liście — wspomnijmy „wawrzyn wciąż zielony" z wiersza Ronsarda —

teraz, ukropem zalane,
marszczą się w pęcherzyki, pełne chorej cieczy.

Korzenie — wspomnijmy drzewo życia w ogrodzie opisanym przez Edmunda Spensera —

tutaj stają się niczym: — najpierw ciężki topór
obdziera je ze skóry i przekrawa na pół,
potem ołowiany młot przezwycięża opór
tkanek, rozbija naczyń rysunek misterny,

Złote owoce — wspomnijmy wiązane z *toposem* Elizjum marzenie o Złotym Wieku i złote owoce z ogrodu Claudianusa oraz z ogrodu Spensera — pękają pod ostrzami noży i krwawią, jak krwawiła zieleń w przemienionym przez Hekate krajobrazie z *Metamorphoses*:

pękają złote supły i zielone liny,
rozdzielają się włókna i spomiędzy włókien
wypływa sok żywotny, zwany krwią roślinną;

Kwiaty — wspomnijmy wiecznie oddychające kwiaty w poemacie Claudianusa — trafiają do pieca „z platyny i szkarłatnej cegły" i są „prane kwasem tortur". Róże — wspomnijmy elizejskie róże Propertiusa, wspomnijmy, że róża była ukochanym kwiatem poetów wszystkich wieków, kwiatem Ronsarda i Eliota, Tibullusa i Achmatowej — dzielą los innych kwiatów:

w końcu olbrzymia blacha wędruje do wnętrza,
na której róż podartych wonny stos się spiętrza.

Podziemny ogród — który w drugiej części poematu przemieniony zostaje w kuchnię, w trzeciej jest mglistym piekłem Platona i Dantego, a w czwartej staje się ogrodem-kuchnią — w części piątej, zatytułowanej *Komentarz drugi: pochodzenie węgla*, zmienia się w rzeźnię. W rzeźni giną łagodne zwierzęta i ptaki, które tak pięknie śpiewały w Elizjum Tibullusa i w zwanym Elizjum angielskim ogrodzie pani de Wolmar, opisanym przez Rousseau w *Julie ou la Nouvelle Héloïse*:

martwe słowiki, smukłe zajęcze tułowie,
mające krwi kałuże własnej za wezgłowie.

Topos Elizjum — związany z *topoi*, przypomnijmy, *Ody* XX z księgi II i *Ody* XXX z księgi III Horatiusa — od w. XVI, kiedy to w podziemnym ogrodzie zaczęto umieszczać dusze wielkich Europejczyków, aż po wiek XIX służył także do ewokowania marzenia o nieśmiertelności duszy poety lub, skromniej, o nieśmiertelności dzieła poetyckiego. Marzenie to komunikowane było oczywiście nie tylko poprzez ten *topos*. Także poprzez imitacje Horatiusa, także poprzez inne struktury. Kochanowski ewokował je tak w łacińskim tekście *Elegii* X z księgi II, jak i w *Muzie*:

Nie będą moje czułe nocy bez zapłaty [46];

Marzenie o nieśmiertelności duszy poety nie mogło się zapewne — podobnie jak marzenie o nieśmiertelności ciała — ostać w wieku XX. W przemienionym w rzeźnię ogrodzie Szenwalda skazane zostają na śmierć również symbole czułych nocy poety:

Transmisyjna maszyna w toku wartkim szarpie
myszy z mojego biurka i z akwarium karpie,
a na krysztale kona księżycowy denat,
mój kot, nocny wirtuoz miłosnych serenad.

Znaczenie tych symboli — w których upatrywałbym symbole czułych nocy, symbole snu poetyckiego — nie jest gwarantowane przez kontekst tradycji. Owe myszy z biurka poety, karpie (ryby senne, a więc sen poetycki mogące symbolizować), „księżycowy denat" nie są symbolami ani tak pięknymi, ani tak wyraźne treści ewokującymi, jak przypominany przez wiele stuleci horacjański łabędź. Tonacja tekstu Szenwalda nagle się jednak w tym fragmencie zmienia. Opis śmierci myszy z biurka poety jest wyraźnie ironiczny. Zaważył tu i dobór wyszukanych rymów (*denat — serenad*), i dobór słownictwa (*denat, wirtuoz, nocne serenady*). Tekst osadzony potąd wyraźnie w tradycji polskiego poematu opisowego (przede wszystkim w tradycji utrwalonej przez Trembeckiego) odwołuje się teraz do tradycji zwierzęcych nagrobków, które z takim zamiłowaniem pisywali poeci polscy w wieku XVI i XVII. Symbolikę marzenia o nieśmiertelności, symbolikę Elizjum, traktował Szenwald serio. „Nocny wirtouz miłosnych serenad" jest tylko śmieszny. Ale czymże jest obumieranie marzeń o nieśmiertelności poety i tekstu poetyckiego wobec obumierania marzeń o nieśmiertelności gatunku?

Krytycy wzmiankujący o *Kuchni mojej matki* skłonni byli odczytywać symbolikę poematu poza kontekstem kulturowym, poza kontekstem czasu przeszłego i teraźniejszego. Opis śmierci słowików i łagodnych zwierząt w ogrodzie-rzeźni, śmierci kwiatów i drzew w ogrodzie-kuchni —

---

[46] Kochanowski, *Muza*, w. 14. W: *Dzieła polskie*, t. 1, s. 137.

uznali za wskazówkę wystarczającą i pozwalającą udzielić wystarczającej odpowiedzi na centralne pytanie poematu:

> Kto konwalie podebrał i śnieżystym snopem
> rzucił w ogromny garnek z tańczącym ukropem?

Martwe kwiaty stają się w ogrodzie-kuchni bryłami węgla, drzewa pod nożami pneumatycznych maszyn zmieniają się w „białą i brunatną miazgę". Za „tę, która przynosi zniszczenie", Persefonę w ogrodzie, w którym nie ma Persefony, uznana została przeto natura. Ogród Szenwalda nazwano kuchnią przyrody [47], poemat nazwano szkicem do dwudziestowiecznego *De rerum natura* [48]. Ziemia — w poemacie Lucretiusa synonim natury — była dla autora *De rerum natura* Wielką Matką [49]. Wszystko, twierdził Lucretius, rodzi się z ziemi i wszystko powraca do ziemi. W podziemiach trwa nieustanny ruch atomów. Podziemia te są puste. Nie ma w nich ani dusz zmarłych, które przecież umierają po śmierci ciała, ani antycznych bogów, którzy, obojętni sprawom człowieczym, mieszkają w nadobłocznych przestrzeniach. Autor *De rerum natura* nie wierzył w piękne mity. Podziemia Szenwalda są również puste. I trwa w nich nieustanna praca nad przemianą tego, co żywe, w to, co martwe. Kwiatów w węgiel, drzew w miazgę. Czyżby anonimowym ogrodnikiem w tych podziemiach była rzeczywiście natura? Ale w pustych — bo nie ma w nich ani dusz zmarłych, ani antycznych bogów — podziemiach Szenwalda znajdują się maszyny. A ów anonimowy ogrodnik dokonujący dzieła zniszczenia — ogrodnik, który jest i nie jest Persefoną — posługuje się narzędziami. W trzech częściach *Kuchni* — drugiej, czwartej i piątej — wiązanie terminów odnoszących się do tworów natury z terminami odnoszącymi się do wytworów człowieczych jest zasadą stanowiącą o strukturze tekstu. W podziemnym ogrodzie są ostrza gilotyn i noże maszyn pneumatycznych. Jest transmisyjna maszyna, ciężki topór, ołowiany młot, mosiężna wiertarka. A także piec z platyny i szkarłatnej cegły. A także piły, sierpy, siekiery, aluminium, mosiądz, rury i kafle. Czyżby ogrodnikiem w podziemnym państwie była natura? Czyżby ów ogród, który jest jednocześnie i domem śmierci, i kuchnią, i rzeźnią, był ogrodem natury?

Szczęśliwy ogrodnik w Elizjum opisanym przez Rousseau w *Nowej Heloizie* nie ważył się w ogóle interweniować w sekretne dzieła natury.

---

[47] Zob. S. Pollak, *Nad strumieniem poetyk*. Wstęp do: L. Szenwald, *Wiersze wybrane*. Warszawa 1964, s. 17: „Poemat ten [...] jest jak gdyby wielką metaforą: to kuchnia przyrody, alchemia przemian, jakie się w niej dokonują [...]".

[48] Zob. J. Rogoziński, *Prekursor*. „Współczesność" 1965, nr 2.

[49] Lucretius, *De rerum natura*, ks. II, w. 600.

Czysta i piękna, i dzika, natura była wzorem dla człowieka. Można ją było tylko wieibić, najlepiej na kolanach. Szczęśliwy ogrodnik w wierszu Joachima Kalnassy'ego — preferującego model nieco wcześniejszy niż ten, który skonstruował Rousseau — zatytułowanym *Na ogrody zamku heilsberskiego,* był twórcą ostrożnie i z umiarem poprawiającym naturę. Ignacy Krasicki — bo o nim w tym tekście mowa — przechadzał się po swym ogrodzie uzbrojony w nóż. Ale umiał wybierać i umiał „sztukę połączyć z naturą". Był owej natury dobroczyńcą:

Szkodliwe nożem wilki obcina,
Ze mchu oczyszcza gałązki [50].

Nóż Księcia Biskupa zastąpiony został w XX w. narzędziami udoskonalonymi: pneumatycznymi maszynami i gilotynami. Szczęśliwy ogrodnik wieku XVII i XVIII stał się w wieku XX ogrodnikiem szalonym. W *Kuchni mojej matki* rozprawia się z drzewami i kwiatami bezlitośnie i bezrozumnie. Tak bezlitosna i bezrozumna może być tylko śmierć. Tak bezlitosny i bezrozumny może być tylko człowiek.

Choć droga do piekieł wiodła narratora przez homeryckie terytorium snu, podziemna kraina jest modelem świata całkiem rzeczywistego. W *Epilogu* narrator „przez halę oszkloną" powraca z państwa śmierci do państwa żywych.

Szczebiot ptaków dobiega z dalekiego końca
ścieżki. Oddech obłoków, ziemi głośne tętno,
puls drzew, stukot dzięcioła, brzęczenie komarów,

Z owego radosnego krajobrazu otwiera się widok na porzuconą krainę śmierci. Piekło jest teraz domem, który „dymi z czterech kominów". Podziemny ogród miłości stał się kuchnią i rzeźnią. Elizjum stało się współczesną fabryką. Model mitycznego, podziemnego świata stał się modelem świata rzeczywistego. Pozostając, oczywiście, modelem marzeń człowieka współczesnego.

Szenwald nie udzielił odpowiedzi na centralne pytanie poematu. Dokonane parafrazy wydają się wskazywać, że znalezienie jednej i wystarczającej odpowiedzi na to pytanie jest niemożliwe. Ogród jest zniszczonym Elizjum i ogród jest fabryką. W ogrodzie rządzi Hekate-Persefona i w ogrodzie rządzi anonimowy człowiek wieku, uzbrojony w nowoczesne narzędzia zniszczenia. Ten szalony ogrodnik, zadając śmierć drzewom, ptakom i kwiatom oraz przemieniając podziemny ogród rozkoszy w rzeźnię, ogród zmechanizowany, niszczy naturę i niszczy swe marzenia o nieśmiertelności. Trzy imiona, które nosiła pani podziemi, mogą mu zostać

---

[50] J. Kalnassy, *Na ogrody zamku heilsberskiego.* W: *Poezja polskiego Oświecenia. Antologia.* Opracował J. Kott. Warszawa 1956, s. 205.

przypisane. Jest, jak Persephone, tym, który przynosi zniszczenie. Jest, jak Persephatta, tym, który utwierdza zniszczenie. Jest, jak Proserpina, przerażający. Szenwald nie użył żadnego z tych imion. Imiona bogini, choć straszne, są piękne. Szalony ogrodnik wieku nie jest ich, być może, godzien. Oto on, postać anonimowa:

> Więc najpierw arcykuchcik zanurza retortę,
> w której kipią czeremchy, prane kwasem tortur;

Szalony ogrodnik, arcykuchcik w kuchni swojej matki, Persefony.