

Ryszard Przybylski

Grób klasycystyczny

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 22-39

1979

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.

Ryszard Przybylski

Grób klasycystyczny

Obsesję śmierci w krainie szczęśliwości, którą mogła być Arkadia, Wyspy Szczęśliwe lub ogród, odziedziczył Wiek Oświecenia po swoim niezwykłym poprzedniku. Wielkie Stulecie zostawiło wiele dokumentów tej obsesji, ale zupełnie wystarczy, jeżeli wymienię tylko dwa: arcydzieło Mikołaja Poussina zatytułowane *Et in Arcadia ego* i wiersz barokowego poety francuskiego Saint-Amanta *Samotność*, naśladowany później przez wielu pisarzy, wśród których widnieje nazwisko Guillaume'a Amfrye de Chaulieu. Do postaci tego księdza wypadnie jeszcze powrócić.

*Et in Arcadia
ego*

Na obrazie Poussina widzimy pasterzy arkadyjskich właśnie w chwili, kiedy w krainie wiecznej wiosny natrafili na grób. Natomiast wraz z autorem wiersza, który należy chyba do arcydzieł barokowej czarnej groteski, wkraczamy do chatki pasterskiej, płosząc gromadę puszczyków po to tylko, aby spostrzec zwisający na sznurze szkielec. Biedny pastuszek! Powiesił się tu kiedyś udręczony nieszczęśliwą miłością.

Podobnie jak mit o Wyspach Szczęśliwych, obsesję śmierci w ziemskim raju podarowali Europie żeg-

larze. Wyspy koralowe, które z oddali wędrowcy brali za Ceterę, przywitały bowiem marynarzy Cooka i Bougainville'a grobami. „Pierwsza budowla — pisał później namiętny podróżnik René Chateaubriand w *Duchu chrześcijaństwa* — jaka odkrywa się na tych zaczarowanych wybrzeżach, jest poświęcona śmierci, unoszącej się nad wszelkim ludzkim szczęściem”.

Zdanie Chateaubrianda brzmi jak parafraza XVII-wiecznego estetyka Giovanni Pietro Balloriego, który niemal tymi samymi słowami kończył swoją analizę słynnego obrazu Poussina: „Poussin namalował pasterza w szczęśliwej Arkadii, który przyklękawszy jednym kolaniem na ziemi wskazuje palcem i odczytuje napis na grobowcu, wryty w takie litery — *et in Arcadia ego*, to jest, że grobowiec znajduje się także i w Arkadii i że śmierć ma swoje miejsce wśród szczęśliwości”.

XVIII-wieczny ogród był zakątkiem szczęśliwości, toteż każdy architekt, który uległ ogrodowej obsesji, starał się umieścić w nim grób. Nie dziwny się więc, że prawodawca ogrodów Jacques Delille zalecał budowniczym parków po prostu naśladowanie obrazu Poussina: „Powinien być w tym naśladowany Poussin, który odmalował wesołe galowe schadзки, gdzie pasterze i młode pasterki ująwszy się za ręce tańczą, blisko nich grób odmalował, na którym te słowa wryte: «I ja byłem także pastrzem w Arkadii»”. Wydaje się, że całe to pokolenie chciało się uczyć sztuki opisu u Poussina. W każdym razie tak sądził rówieśnik Delille'a, Charles-Pierre Colardeau.

W zasadzie grób w parku powinien pełnić funkcję wymownej dekoracji, wystawionej w symbolicznym teatrze świata. Toteż Delille, który napis na grobowcu z obrazu Poussina pojął jako skargę zmarłego pasterza, uważał, iż w ogrodach należy wystawiać groby sztuczne, znaki śmierci (*memento mori*) lub marności, ostrzeżenie dla epikurejczyków i nie-

Naśladowanie
Poussina

„Kamień
przemijania”

nasyconych chciwców (*cave avaritiam*). Grób miał tedy zastąpić kościelnego kaznodzieję lub oświeceniowego moralistę. Zamiast czytać patetyczne kazania Bossueta czy nudnawe *Noce* Younga, samotny marzyciel zatrzymywał się przed symbolicznym grobem i wpadał na chwilę w zadumę. Podobną funkcję pełniły zresztą i inne symbole śmierci: urny, ruiny, kamienie z napisami, melancholijne rzeźby. W Zofiówce Potockich był również taki „kamień przemijania”. „Pośród ogromnych topoli — czytamy w opisie Aleksandra Grozy — w granitowym czworścianie uwieńczonym wazonem, na czarnej marmurowej tablicy” widniał banalny wierszyk, napisany przez właściciela, który powiadał świat, że życie, niestety, umyka nam bardzo szybko.

Symboliczna mogiła w XVIII-wiecznym ogrodzie przypominała więc, że do ziemskiego raju w każdej chwili może wkroczyć śmierć. A niekiedy nawet nauczała, iż do wiecznej i trwałej szczęśliwości prowadzi tylko jedna droga: przez bramę śmierci.

Synteza Edenu
i cmentarza

Zgodnie z klasyczną zasadą godzenia kontrastów przyjęto, że ogród jest syntezą przeciwieństw. Po wygnaniu ludzkości z ogrodu w Edenie, Bóg skazał ją na śmierć. Cmentarz jest wobec tego antytezą ogrodu Boga. Jako figura ludzkiego *universum*, ogród powinien stać się syntezą Edenu i cmentarza. Ale cmentarz należy do życia i o kondycji ludzkiej, o utracie raju, o nędzy istnienia mówi bez żadnych przenośni. Natomiast ogród należy do sztuki i o dramacie człowieka wygnanego z raju może mówić tylko w sposób symboliczny. Toteż Francuzów irytował słynny angielski park w Stowe, w którego obrębie znajdował się kościół i cmentarz. Aby stworzyć artystyczną iluzję, wystarczał przecież tylko sztuczny grób.

Zobaczmy teraz, jak funkcję pustego grobu w ogrodzie rozumiał jeden z największych pisarzy XVIII w., Bernardin de Saint-Pierre.

„Nasi miłośnicy rozkoszy — pisał w *Études sur la Nature*, mając na myśli przede wszystkim libertynów — którzy wracają jednak czasem do umiłowania natury, każą sobie budować sztuczne grobowce w ogrodach. Nie są to prawdziwe groby ich ojców. Skąd budzi się w nich owo uczucie żalobnej melancholii wśród przyjemności? Czy nie stąd, że coś jednak po nas zostaje? Gdyby grób rodził w nich wyobrażenie tego, co powinien w sobie mieścić, czyli wyobrażenie zwłok, widok ten wstrząsnąłby ich wyobraźnią. Większość z nich tak przecież boi się śmierci! A więc do tego fizycznego wyobrażenia musi się dołączyć jakieś uczucie moralne. Rozkoszna melancholia, która stąd powstaje, rodzi się, jak wszystkie pociągające wrażenia, z harmonii dwóch przeciwnych sobie zasad, z uczucia krótkotrwałości naszego istnienia i z poczucia naszej nieśmiertelności, które łączą się z sobą na widok ostatniego miejsca spoczynku człowieka. Grobowiec jest pomnikiem wystawionym na granicy dwóch światów”.

Rozkoszna
melancholia

A więc na granicy między skończonością a bezkressem, między materią a duchem, między naturą, dziedziną wiecznych przemian form, a kulturą, dziedziną niezmiennych tekstów, symboliczny grób wzniesiony w ogrodzie podsuwał samotnemu marzycielowi myśl o pogodzeniu przeciwieństw. Oświeceni wiedzieli, że sztuczna i naiwna idylla, którą często naśladowali ogrodnicy wznoszący tu i ówdzie Arkadie, nie jest w stanie uspokoić skołatanej przez historię duszy. Mityczny pasterz, który nie znał antynomii między kulturą a naturą, pogardziłby tym sztucznym rajem. Wiek XVIII pamiętał o ataku Woltera na Rousseau, którego apologię pierwotności fernejski mędrzec określał jako kult „łazenia na czworakach” i przyznał, że proces denaturalizacji jest nieodwracalny. Dlatego człowiek klasycyzmu został uwięziony w symbolicznej sieci kultury. Pusty grób miał przynieść przede wszystkim pocieszenie filozoficzne. Żaden ogrodnik nie zamierzał straszyć spacerowiczów. Teatralna dekoracja, która — jak pisze Jean Starobinski w eseju *L’Invention de la liberté* — zakładała podwójną nieobecność, zmarłego i jego prochu, powinna była tylko obudzić samotne-

Podwójna
nieobecność

go marzyciela z metafizycznego letargu, w jakim pogrążał go materialistyczny scjentyzm XVIII stulecia. Zamiast prochu i kości miał znaleźć w tym grobie wieczność i „poczucie naszej nieśmiertelności”. Wytworni właściciele ogrodów w Polsce przestrzegali na ogół wskazań Bernardina de Saint-Pierre'a i w najbardziej malowniczych miejscach parków wznosili symboliczne sarkofagi ku upamiętnieniu znanych, a zmarłych przedstawicieli swoich rodów. W dolnym parku w Puławach postawiono więc sarkofag Augusta Czartoryskiego. Możemy go oglądać na niesłychanie stylowym rysunku niestrudzonego Norblina. W ogrodzie-pomniku w Gucinie, wzniesionym z myślą o upamiętnieniu zasług Stanisława i Ignacego Potockich, zupełnie podobny nagrobek wybudowała Aleksandra z Lubomirskich Potocka. W Jaskini Sybilli w Arkadii znajdował się również sztuczny grobowiec. Arystokracja chowała swe rodziny w kościołach, zapewne dlatego, że symbolem trwałości była dla niej świątynia. W ogrodach wznoszono „pamiętki”.

Rodzinny
cmentarz
Potockich

Wszakże z tych reguł obcowania z kulturą wyłamał się Szczęsny Potocki, który w swym ukraińskim parku kazał wykopać dla trojga swych dzieci mogiły, przekształcając w ten sposób Zofiówkę w rodzinny cmentarz. Od Szkoły Ateńskiej akcyjowa aleja prowadziła bowiem do strumienia, który rozdzielał się na trzy kaskady. „Samotnia ta, poświęcona Cierpieniu — pisał pan de Lagarde — mieści grób trojga dzieci pani Potockiej, w zaraniu żywota wyrwanych macierzyńskiej czułości. Kilka krzewów różanych osłania ich prochy”. Prochy te złożono później w podziemiach kościoła dominikańskiego. Zresztą, wszystko wskazuje, że nie było to ostateczne miejsce ich wiecznego spoczynku. Ale kiedy Trembecki pisał *Sofiówkę*, ogród zaczynał nabierać charakteru rodzinnego cmentarza Potockich, ponieważ pochowano w nim już dzieci i szykowano grób dla właściciela. Mogiłki te wyglądały z pozoru na malowni-

cze „zapomniane groby”, ukryte w cienistym ustroju. Wszelako magnatowi nie w głowie był koncept w stylu Thomasa Graya. Ponieważ Zofiówka miała stanowić jeden z cudów ówczesnego świata, magnat po prostu eksponował rodzinne mogiły.

Trembecki skierował ku tym grobom swe kroki nie tylko dlatego, że był uczciwym dworakiem. Był także wielbicielem Lukrecjusza, a każdy grób, który kryje prochy zmarłego człowieka, jest osią kosmiczną Lukrecjuszowego świata. Swoje zrównoważenie, a nawet pogodę duchową oświeceniowi epikurejczycy zawdzięczali właśnie grobom. Ani Gray, ani Young nie byli w stanie przestraszyć ich opisami pracy robaków w ciemnych mogiłach. Truchło ludzkie przypominało im tylko o tym, że człowiek uczestniczy w odwiecznym procesie przemiany materii. Dla czytelników Lukrecjusza proch był równie wymowny jak dla wielbicieli Guercina „mówiąca czaszka”. Ale „mówi” do nich słowami Diderota, iż tym, czym dla ludzi religijnych jest życie pozagrobowe, tym dla „filozofów” jest potomność, *la posterité*. Toteż oświeceniowi lukrecjanie, świadomi potęgi materii, szukali pocieszenia oczywiście w „materii myślącej”, w świadomości potomnych. Z takim też przekonaniem skierował się Trembecki ku mogiłom dzieci:

Idąc, gdzie znęcająca murawa się ściele,
Znak skończenia naszego przerwał me wesele.
155 Posępne stoją ciosy, ukochane cienie,
Wam na cześć: Konstantemu, Mikule, Helenie.

Symboliczne mogiły w ogrodzie, podobnie zresztą jak żałobne urny i napisy na kamieniu, nazywał Delille „wiernymi pamiętnikami waszego żalu” (*les monuments fidèles de vos douleurs*). Był to więc znak żalu żyjących i mówił mniej więcej tyle: „Ktoś umarł, ale ja żyję nadal”. Postawa typowa dla epikurejczyków francuskich. Bogiem a prawdą, w klasycznej peryfrazie Delille’a mieści się dzisiejsze Hei-

Wymowny
proch

Delille
i Heidegger

deggerowskie „się umiera”. W każdym razie pusty grób u Delille’a zwracał na pewno uwagę na śmierć innych. Natomiast peryfrazą grobu w *Sofiówce*, „znak skończenia naszego”, streszcza raczej podstawową tezę antropologii Lukrecjusza. Każdy człowiek jest bytem skazanym na nicość i rozproszenie w materii. „Pamiętnik żalu” w poemacie Delille’a przypominał o straconych przyjemnościach i uczył wiary w byt pozagrobowy. „Znak skończenia” w *Sofiówce* mówił przede wszystkim o wspólnocie egzystencjalnej jednoczącej ludzi oczekujących na unicestwienie. Trembecki nie gardził przyjemnościami życia, ale nie znosił anakreontycznych pocieszeń.

Truchło... Zobaczymy teraz, jak wygląda u Trembeckiego „fizyczne wyobrażenie” truchła trumiennego.

Co nam zostaje życzyć: niech do tej ustroni

Popioły z ciałek waszych przemasza Fawoni.

165 Święte pola Elizu opuściwszy czasem,

Bawcie się z zasadzonym od rodziców lasem;

Niech wasz dziecinny szelest świadczy tu przytomnych,

Zmieszany z szmerem zdrojów i powiewów skromnych.

i elegancja

Jak każdy prawdziwy klasyk wieku XVIII, brutalne, a nieraz nawet straszne prawdy Trembecki mówi w sposób elegancki. Dotyczy to w równej mierze spraw losu ludzkiego, jak i rzeczywistości politycznej. Z tego wytwornego sposobu wyrażania idei francuscy klasycy uczynili po prostu normę. „Grecy — pisał René Rapin w *Réflexions sur la poétique d’Aristote* — znajdowali przyjemność w oglądaniu poniżonych królów. Anglicy lubują się w krwi. My jesteśmy bardziej ludzcy: w naszych obyczajach tkwi elegancja (*galanterie*)”. W słynnym niegdyś *Discours à l’occasion de Romulus* Houdart de la Motte związał elegancję z fundamentalnym pojęciem klasycyzmu, z porządkiem. Wytworność stała się w ten sposób formą ładu. Uprzedzał co prawda, że wszystko, co dzieje się w „głęboci serca”, nie da się przekazać w sposób ułożony czy elegancki, ale ówczesne zaświa-

ty najwyraźniej nie niepokoiły aż samego dna serca. We wspaniałej operze Jean-Baptiste Lully'ego *Alceste* (1674) zostały one ukazane nawet z ironicznym dystansem. Libretto, a właściwie *la tragedie galante* Filipa Quinault, było bowiem mieszaniną tragiczności i błazeństwa, co wywołało głosy, iż zepsuł on piękny temat Eurypidesa. Melodie, do których w czwartym akcie tańczy Piekło, „oddychają — pisał Charles du Bos w *Reflexions sur la poésie et la peinture* — spokojnym i poważnym zadowoleniem i — jak to mówił sam Lully — zawołowaną radością”. Toteż bezlitosny Charon, śpiewając arię *Il faut passer dans ma barque* (*Czas już wstąpić do mej łodzi*), wytwornie zginał się w ukłonie i jak najprawdziwszy galant pomagał damom wsiąść do swego weneckiego karawanu.

Wytworni
Charon

Ten typowo klasycystyczny styl związany był z charakterystycznym dla klasyków poczuciem soteriologicznego aspektu sztuki. Powiedzieć całą prawdę i pocieszyć — oto dewiza wielkich klasyków.

Przed histerią lękową broniła klasyka forma. Dlatego te środki wyrazu, które służyły gwałtownej ekspresji, automatycznie przestawały być formą. Dla klasyków forma była niemal kategorią etyczną, czymś w rodzaju ataraksji. W zasadzie pełniła funkcję podobną do *katharsis* z greckiej tragedii, przynosiła uspokojenie wszelkich namiętności. Taką formą dla Mozarta była fraza w stylu *galant* a dla Trembeckiego — antyczne wyobrażenie śmierci.

Dzisiaj, po szaleństwach romantycznego histrionizmu i ekspresjonistycznej bachanalii, trudno jest zrozumieć to przywiązanie do antycznej topiki, ale czy rzeczywiście cała rzecz sprowadzała się do uporu kilku zatwardziałych tradycjonalistów? W roku 1769 Gotthold Efraim Lessing opublikował słynny pamflet *Wie die Alten den Tod gebildet*. Było to jedno wielkie oskarżenie chrześcijańskiej filozofii śmierci, wystosowane w imieniu całej oświeconej Europy. Trzeba czytać, z jaką furją pisze Lessing o śred-

Pamflet
Lessinga

niowiecznej symbolice śmierci, którą przecież niebawem przejmie triumfujący romantyzm: o Królowej Strachu, o ponurym Aniele Zagłady, o grzechoczących szkieletach, ciałach pożeranych przez robaki. o rozpadających się w proch czaszkach, aby pojąć, że chrześcijański teatr śmierci, osiągający swój zenit w epoce baroku, oświeceni musieli podpalić i zniszczyć. Ponieważ niemal każdy bunt przeciw chrześcijaństwu jest związany z nawrotem do antyku, Lessing zaczął wychwalać Greków. Za to przede wszystkim, iż traktowali śmierć w sposób równie naturalny jak narodziny. Lessing nie lubił „słodkiej melancholii”, która święciła takie triumfy właśnie w jego epoce. Wyczuwa się, że „słodka melancholia”, osjaniczny *joy of grief*, zalatywał mu fałszem sztucznego pogodzenia się ze smutną koniecznością. Cenił naturalność greckiej melancholii śmierci i podziwiał nadgrobną płaskorzeźbę Hellenów, na których panuje mądre zrozumienie praw losu. Hegel pisał później w *Estetyce*, że grecka indywidualność, która nie przypisywała sobie jako podmiotowości duchowa jakiejś nadzwyczajnej wartości, mogła „łączyć ze śmiercią obrazy pełne pogody”.

Fascynacja
antykiem

Klasycy byli zafascynowani antycznym obrazem śmierci. Wystarczy tu tylko wspomnieć o widowiskach pogrzebowych rewolucyjnej Francji, które wczorowano na uroczystych pochówkach antycznego Rzymu, lub o epitafiach André Chéniera, który naśladował grecką poezję nagrobkową. Fascynacja ta osiągnęła swój szczyt w twórczości Antonio Canovy, który w pewnym momencie zaniechał wznoszenia nieco historycznych, barokowych jeszcze grobowców papieży, i dla swych zmarłych przyjaciół zaczął rzeźbić stele, pomniki naśladowujące greckie płaskorzeźby na sarkofagach. Stele, na których antyczny stosunek do śmierci — jak pisał Lessing — znalazł swój najdoskonalszy wyraz.

Czym dla rzeźbiarza Canovy był grecki nagrobek, tym dla poety Trembeckiego — mit o Elizjum. Był

to wzór spokojnego i mądrego stosunku do śmierci. Stela i Elizjum uczyły, że śmierć naturalna jest łagodna, pełna dostojnego spokoju. Zgodnie z antycznym wzorem, Geniusz Śmierci Canovy to — jak pisze Hugh Honour — „romarzony młodzieniec o pieszczotliwym wejrzeniu, uosobienie przemijającego młodzieńczego piękna, które samo musi zginąć, obraz spokojności snu i śmierci”. Bez trąb zgrozy, bez miecza kary, z łagodnym uśmiechem gasił on pochodnię życia. Właśnie tak jak w słynnej *Rezygnacji* Schillera:

Stela...

Bóg milczących grobów — płaczcie bracia moi!
Bóg milczących grobów przy mym boku stoi,
Dnia pochodnię gasi!

Po czym zmarły przenosił się do orficko-pitagorejskiego Elizjum Wergiliusza, do poetyckiego świata ludzkiej pamięci, w której przybierał postać sennego widziadła, szarego cienia lub tchnienia powietrznego.

i Elizjum

Ale Trembecki nie był wyznawcą pitagoreizmu. W jego Elizjum dusze składają się z atomów popiołu. Jego zmarły, podobnie jak dusza w *De rerum natura*,

Z ziarn drobnutkich, o wiele drobniejszych niż woda,
Mgła albo dym się składa; stąd większa jej swoboda
I ruchliwością tamte przewyższa znacznie, za lada
Drgnieniem, przyczyną najłżejszą, w ruch delikatny wpada.

I wystarczy, żeby zjawił się Fawoni, czyli Zefir, zachodni łagodny wiatr, dający życie drzewom, aby z Elizjum Lukrecjuszowego materialisty, które znajduje się niedaleko, bo pod kamieniem grobowym, zmarłe dzieci, szare obłoki prochu i popiołu, przeniosły się w leśne ustronie angielskiego ogrodu. I w tej scenerii, przypominającej urokliwe obrazy idyllików, urządza Trembecki zmarłym dzieciom *fête galante*. Roztacza przed nami obraz podobny do *Pól elizejskich* Antoine’a Watteau. Oto w listowiu, pod wspaniałą kępą drzew, bawi się troje dzieci.

Szelest
truchła
dziecięcego

Nie ma co prawda pięknej matki, bajecznie wytworzonych pań, nie ma zalotnych kawalerów. Ale pozostał ogród, szmer źródła, drzewa poruszane przez Zefiry. Tylko zamiast szelestu atlasu, który uczestnikom tych ogrodowych zabaw przypominał o urokach przebieranek, słycać u Trembeckiego szelest prochu, szelest dziecięcego truchła. Obraz ten został zresztą uhonorowany wersem o niezwyklej łacińskiej składni (niekiedy używał jej również Jan Paweł Woronicz), której „celującą zwięzłość i moc” podziwiał w swym nieocenionym komentarzu do *Sofiówki* Adam Mickiewicz. Nie ma w tym fragmencie żadnych „okropności”. Wszystko tu tchnie antycznym spokojem. Dziecinne dusze, obłoki atomów, rozpływają się w głosach przyrody i zmartwychwstają w harmonii nieskazitelnego dystychu. Okrutna prawda o grobie została powiedziana w sposób łagodny i elegancki. Ból jednostek został włączony w mityczny łańcuch cierpień całego rodzaju ludzkiego. Albowiem klasycyzm wtrącał człowieka w mityczną rzeczywistość po to właśnie, aby w egzystencjalnej wspólnotcie odnalazł równowagę utraconą w godzinie rozpacz.

Oprócz mogiły zmarłych dzieci istniał w Zofiówce jeszcze jeden, pusty co prawda, ale bynajmniej nie symboliczny grób.

Zofiówka zawdzięczała swe istnienie miłości. Aby podkreślić związek miłości ze śmiercią, tuż obok obelisku, który miał upamiętniać urodę Greczynki i namiętność magnata, Szczęsny Potocki nakazał Metzelowi wznieść dla siebie grobowiec. Budowla ta nie doczekała się swego mieszkańca. Po śmierci legendarnego zdrajcy, „zwłoki jego — czytamy w *Pamiętniku oficjalisty Potockich z Tulczyzna* Antoniego Chrząszczewskiego — tymczasowo złożono w kaplicy przy cmentarzu publicznym, gdzie złodzieje odarłszy go z bogatego munduru generalskiego, postawili nagiego przy ścianie”. Ten grzeszny proch tułał się jeszcze po dwóch kościołach. Kiedy Trem-

becki przechadzał się po ogrodzie zbierając obserwacje do poematu, prace nad grobowcem dopiero rozpoczęto.

Już w obrazie mogiły dzieci można spostrzec, że bezforemność, bezkształtność wiąże Trembecki z ciemnością. Nicość, czyli pierwotny chaos, była przecież wieczną nocą. Atomy duszy nabierały zwiewnego, co prawda, wszelako określonego kształtu dopiero po wyprowadzeniu ich z ciemni grobu na światło dnia. Podobnie jest z obeliskiem.

Bezforemność
i ciemność

Gwar ciżby, lin skrzypienie, głośnie szczęki młotów
470 Zwróciły moje kroki w stronę tych łoskotów,
Gdzie długi głaz, z wnętrzości wyrąbany skały,
Mnogie siły złączone z trudnością dźwigały.
Z ciemności wydostany to będzie miał zyskiem:
Chmury swym dzielić końcem, zwać się obeliskiem.

I tutaj ciemność jest domeną bezforemności. I tutaj byt formy zawdzięcza wszystko światłu. W każdym wnętrzu jest tylko chaos i mrok. Nie ma i być nie może żadnej „wewnętrznej” istoty formy. Istota formy objawia się „na zewnątrz”, w trójwymiarowej i przede wszystkim oświetlonej przestrzeni. Światło jest twórcą form. Pliniusz pisał, że obeliski były poświęcone bóstwu słońca. Dlatego Friedrich Creuzer w dziele *Symbolik und Mythologie der Alten Völker* nazywał je „wykutymi w kamieniu promieniami słońca”. Jak rzeźbiarz formę, tak Trembecki wydobywa na jaw „dzienną stronę” klasycyzmu.

Dzienna...

Obok obelisku miłości, nieopodal w lesie, zgromadzone już ciosy na mogiłę magnata. Czekający grób na ogół kojarzy się z potocznym doświadczeniem życiowym. Jest to wykopany w ziemi dół. Taki na przykład, jaki możemy oglądać na romantycznym obrazie Caspara Davida Friedricha *Friedhof im Schnee*. Tuż przy opuszczonej bramie małego cmentarza, która symbolizuje granicę między światem materialnym a duchową transcendencją, pośród starych pochylonych krzyży, pośród bieli śniegu, która zapewne jest zapomnieniem, czerni się rozwarta jama

i nocna strona i istnienia grobu. W zwały czarnej ziemi białe są dwa szpadle. Za chwilę człowiek pójdzie do nicości, do ciemności i znajdzie się w końcu na swoim właściwym miejscu, po „nocnej stronie” istnienia. Romantyk oddawał proch zmarłego ciemnościom natury. Klasyk wolał go oddać jasności kultury. Oto jak wyglądał czekający grób klasycyzmu.

W głębszym gładzonych ciosów leżą stopy lesie,
Z których się znakomita piramida wzniesie,
Nie inne w każdym boku strzegąca rozmiary,
480 Których dla Cestijusza Rzym pozwolił stary.

Absolutnie doskonała inwersja Trembecki tworzył wspaniałe inwersje, ale ta jest absolutnie doskonała. Chodzi mi o wers 477. Zgodnie z duchem inwersji, Trembecki rozsypuje słowa, ale po rozsypaniu układa je symetrycznie. Grupuje najpierw przymiotniki, a następnie rzeczowniki. Sztuczny ład gramatyczny stanowił niekiedy o uroku klasycznej poezji. Ale nie chodzi tu nawet o ten znany od czasów renesansu chwyt. Trembecki pogłębia ten ład symetrią dźwiękową. W pierwszym członie wersu używa sugestywnej aliteracji, drugi zaś konsekwentnie zabarwia spółgłoską „s”. „Duch geometrii” podpira tu muzykę wiersza, a muzyka pomaga zamącić sens, oczywiście po to tylko, aby zwrócić uwagę na tę grobową piramidę. Grób wznoszony w Zofiówce będzie kopią budowli antycznej i w ogrodzie-teatrze zostanie powtórzona chwala Rzymu. (Zapomnijmy w tej chwili, iż wszystko to dzieje się ku chwale wyjątkowej kreatury). Rzymski wzór tej mogiły zrobił w wieku XVIII oszalałającą karierę. Gajusz Cestiusz, trybun z czasów Augusta, był przeciwnikiem Antoniusza i zginął proskrybowany w roku 43. Rzymianie chętnie budowali grobowce w kształcie piramid, toteż rodzina wystawiła mu taki właśnie pomnik przy Porta Ostiensis. Była to smukła piramida obłożona marmurem, jak na warunki rzymskie dość wysoka. Rozsławił ją wspaniały sztych Giovanniego Battisty Piranesiego *Piramide di C. Sestio*. Piranesi miał słabość do ta-

Smukła piramida...

kich form jak piramidy, toteż uczynił z niej symbol murszejącej doskonałości. Oczywiście, postarał się, aby widz odniósł wrażenie ogromu. W Polsce możemy ją podziwiać na obrazie Christiana Dietricha *Tombeau de Cestini*, namalowanego mniej więcej w tej samej epoce. Znajduje się on w Galerii Malarstwa Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie. Piramida ta przylegała wówczas do okazałych jeszcze resztek dawnego muru miejskiego. Nawet odarta z marmuru i zmurszała, wznosiła się nadal dumnie, niby niedobite widmo antyku. Kiedy nasz wybitny architekt August Moszeński, zresztą autor traktatu o ogrodach, znalazł się przy tym zabytku, rozżłościł się, że otaczają go „nagrobki heretyków”. W roku 1785, pod resztką muru, tuż obok piramidy, założono bowiem cmentarz protestancki. Moszeński nie wszedł do środka, bo przeszkodził mu zaduch, ale podstawę piramidy zmierzył dokładnie. W czasach romantyzmu kariera jej podupadła. Nie mierzonej wielkości. Odyniec i Słowacki wymieniają ją przede wszystkim dlatego, że w cieniu jej pochowani zostali Keats i Shelley. „Mogiły heretyków” przesłoniły piramidę Rzymianina.

i „mogiła
heretyków”

Ale w epoce klasycyzmu podziwiano ją i wykorzystywano jako wzór dla okazałych grobowców. Pojawiała się bardzo często jako motyw kompozycyjny w klasycystycznych nagrobkach i stelach. Grobowiec Marii Krystyny Szwedzkiej, wzniesiony przez Canovę w Augustiner Kirche w Wiedniu w latach 1795-1805, miał właśnie za tło piramidę Cestiusza. Stendhal wymienia go wśród trzech grobowców, które na nim uczyniły wrażenie: „Tu akcja dramatyczna jest doskonała. Czarne drzwi robią wielkie wrażenie”. Z jednej strony tych drzwi Canova umieścił Geniusza Żałoby, któremu przeciwstawił — jak pisze Honour — inny żywioł — pamięć. „Klasycystyczne aluzje nadają mu następnie wymiar ponadczasowy i wynoszą go na wyżynę przejmującego,

Czarne drzwi
Canovy

ale zarazem nacechowanego stoicyzmem lamentu nad śmiertelnością całego rodzaju ludzkiego”.

Ten nagrobek z piramidą Cestiusza stanowił znakomity przykład klasycystycznego stosunku do śmierci. Triumf spokojnego antyku nad barokową historią był tym razem całkowity. I nie wykluczone, że Metzell słyszał o pracy Canovy nad tym dziełem. Europa śledziła każde przedsięwzięcie artystyczne słynnego rzeźbiarza. Z Polaków wizytował go i podziwiał Jan Śniadecki, a księżę Stanisław Poniatowski — jak pisał Jan Astronom — „miał z nim wielką zażyłość”. Zresztą nie tylko Canova uczynił z piramidy Cestiusza symbol antycznej idei śmierci. W takiej funkcji występuje ona, służąc za tło dla geniusza śmierci gaszącego pochodnię życia, na płaskorzeźbie nagrobnej, którą w roku 1772 wznosił dla Marii Sobakinej artysta rosyjski Iwan Martos.

Grób budowany w Zofiówce miał przypominać o antycznym stosunku do śmierci. Metzell pragnął podkreślić związek miłości ze śmiercią, sięgnął tedy po obelisk i piramidę, które to formy w starożytności, zwłaszcza w Egipcie, były ściśle połączone jako elementy sepulkralne. Klasycyzm lubił nawiązywać do tego połączenia. Ale architekt Zofiówki dokonał istotnej zmiany. Odebrał obelisk śmierci i oddał ten „promień słońca” miłości, z której uczynił strażniczkę grobu. Trembecki zaś, eksponując piramidę, zwracał uwagę przede wszystkim na to, że grób zamykał truchło ludzkie w czymś, co klasycyzm uważał za zmysłowy znak zawrotnej idei wieczności: w formie geometrycznej. Jest to zresztą najpiękniejszy hołd, jaki Polak złożył geometrii, jeśli nie liczyć wspaniałych humanistycznych prac Leopolda Infelda.

Hołd
geometrii

Obraz śmierci w *Sofiówce* Trembeckiego nie mógł przypominać melancholijnych i pastelowych akwarel Delille’a.

Twórczość Poussina, który malował „śmierć wśród szczęśliwości”, Delille pojmował jako pochwałę Ho-

racjańskiego hasła *Carpe diem!* Wystarczy przytoczyć tu przypis, którego nie przetłumaczył Karpiński w przekładzie *Ogrodów*:

„Gdyby nawet nie było nam wiadomo, do jakiego stopnia wyobraźnia Poussina żywiła się dziełami wielkich poetów antyku, ten obraz (*Et in Arcadia ego*), wystarczyłby całkowicie, aby tego dowieść. Prawie wszystkie rozkoszne ody Horacego noszą ten sam charakter. Wszędzie, pośród festynów i zabaw, pokazuje on przyczajoną śmierć. Spieszcie się — powiada nam — kto wie, czy dożyjemy jutra. (...) Ta sama filozofia starożytnego poety — ciągnie dalej Delille — podyktowała Chaulieu wiersze pełne melancholii (...), (w których) kontrast odczuć równie rozkosznych, co smutnych, poruszający duszę sprzecznymi uczuciami, wywiera zawsze głębokie wrażenie. Z tego powodu pośród radosnych scen ogrodowych umieściłem melancholijne urny i grobowce poświęcone przyjaźni i cnocie”.

Spieszcie się...

Tę „słodką melancholię” Delille odziedziczył po francuskich libertynach, skupionych w słynnej niegdyś szkole poetów-epikurejczyków. Nauczycielem tych wytwornych wielbicieli przyjemności, *les roués*, światowców wyznających tzw. delikatny egoizm, był Saint-Evremond. Natomiast gospodarzem ich niezrównanych sympozjonów był Guillaume de Chaulieu, z łaski braci Vendôme dzierżawca domu w Temple. O dom ten, w którym epikureizm utożsamiano z odami Anakreonta i Horacego, zdążył zawadzić młody Wolter. Jeszcze nauczyciel Mickiewicza Leon Borowski wymienia Chaulieu jako niezrównanego mistrza anakreontyku. Jeszcze Wiktor Hugo poświęcił mu poemat w swej słynnej *Legendzie wieków*. Ów Chaulieu podsunał Delille’owi nie tylko zmystyfikowanego Epikura. Libertyni epoki kryzysu, podobnie zresztą jak cały wiek XVIII, mam tu na myśli nie tylko Francję, czytali Lukrecjusza w przekładzie i z komentarzami Jacquesa Parraina, który autora poematu *O naturze wszechrzeczy* przedstawił jako deistę. Za jego przykładem Chaulieu w swoich epitrach o śmierci lęk przed unicestwieniem tłumił deistycznymi mądrościami. Toteż wszystko, co o Lu-

Delikatny egoizm

Libertyńska
psychoterapia

lukrecjuszu głosi Delille w *Ogrodach*, nosi również piętno Parraina, Chaulieu i Saint-Evremona. Ogrodowy znak śmierci pełnił w jego poemacie funkcję libertyńskiej psychoterapii. Być może nie ma substancji duchowej, być może są tylko atomy materii poruszające się według określonych praw. Być może ponad światem materialnym nie ma żadnej hierarchii bytów duchowych. Ale na pewno istnieje nieśmiertelna dusza i odwieczny Bóg. Dobry Bóg. Zwłaszcza dla libertynów i ich uczniów. Zarezerwował on szczęśliwą nieśmiertelność dla wszystkich mędrców, którzy przeżyli życie w wytwornej i „filozoficznej” rozkoszy. Ani światu, ani człowiekowi nie grozi nicość. Lukrecjusz nie jest straszny, kiedy siedzi się za stołem Anakreonta i rozprawia o dziwnych deistycznych zaświatach, których wizja w *Henriadzie* Woltera, bywalca domu w Temple, jest pełna radosnego światła.

Bezlitosny
Lukrecjusz

Podobnie jak La Fontaine, Trembecki cenił Lukrecjusza heroicznego, który nad otchłanią nicości stał nieporuszony jak posąg. Nie pocieszał człowieka ani melancholijną odą Horacego, ani deistyczną wizją wiekuistej światłości. Jego kosmos jest w zasadzie zimnym mechanizmem, który bez celu i bez sensu przemienia wszystko we wszystko. Ale nie pozbawił człowieka wieczności. Wiecznością jest u Trembeckiego kultura, Diderotowska *la posterité*, pamięć potomnych. Próżno tu szukać melancholijnej słodyczy, horacjańskich westchnień w stylu figlarzy z domu w Temple, które ustawicznie przerywają narrację *Ogrodów* Delille'a. W całym poemacie Trembeckiego wyczuwa się tchnienie filozofii bezlitosnego Lukrecjusza, która była wielkim szokiem antyku i pozostała największym intelektualnym skandalem Wieku Oświecenia.

Tylko pod jednym względem Trembecki zdradził Lukrecjusza.

Autor kosmogonicznego poematu fascynował się makabrą w większej bodaj mierze niż Owidiusz, który

przecież może uchodzić za mistrza literackiego Grand Guignolu. Trembecki nawet w teatrze śmierci proponował człowiekowi elegancję. Był po prostu nieodrodnym synem swego stulecia, które nie traciło dobrych manier nawet w obliczu śmierci. Trudno nie mieć szacunku dla Marii Antoniny, która o parę kroków od gilotyny zdobyła się na wytworność. Ubrano ją fatalnie. Widać to z rysunku Davida, który obserwował kondukt z okna mieszkania swoich znajomych i pospiesznie szkicował. Tłuszcza stanęła na wysokości wyznaczonego jej zadania. Królowej pozostał tylko elegancki gest i wykonała go wspaniale. Antoine Roucher, autor opisowego poematu *Les Mois*, i André Chénier, którzy — jak głosi legenda — na wózku podwożącym ich pod gilotynę recytowali wiersze z *Andromaki* Racine'a, umierali jak na galowym przedstawieniu w Komedii Francuskiej. Nieskazitelne maniery królowej Francji, antyczny patos poetów wiezionych na stracenie, mitologiczna stylizacja Trembeckiego — oto odmiany klasycystycznego „dobrego gustu”, który nawet na widok gilotyny i truchła ludzkiego pozwalał stłumić krzyk i opanować strach. Stylizacja była bowiem formą klasyczną, która przynosiła odwagę człowiekowi narażonemu przez egzystencję i historię na wybuchy lęku. I dzięki niej tajemniczy Geniusz Śmierci gasił pochodnię życia z gestem doprawdy niezrównanej elegancji.

Wytworne
gesty śmierci

Godność
i stylizacja