

RENATO POGGIOLI
Cambridge, Mass., USA

„WIERZBOWA FUJARKA“*

Bywały czasy, gdy wiejskie piosenki rozbrzmiewały
przy łagodnym wtórze wierzbowej fujarki.

Lycidas

I

Psychologiczną przyczyną powstania poezji pasterskiej była tęsknota za niewinnością i szczęściem osiągalnym nie przez nawrócenie czy odrodzenie, lecz przez usunięcie się. Uchodząc nie od świata, lecz od spraw wielkiego świata, postać sielanki próbuje osiągnąć nowe życie, oparte na naśladowaniu nie tyle Dobrego Pasterza duszy, co dobrych pasterzy trzód. Ideał bukoliczny różni się biegunowo od ideału chrześcijańskiego, jeśli nawet jak i on wierzy, że pokora zostanie wynagrodzona i że jedynymi złymi pasterzami są pasterze ludzi. Sielankowe zaproszenie do pasterskiego trybu życia, choć pozornie łatwiejsze do przyjęcia niż chrześcijańskie wezwanie do ofiary z samych siebie, było zawsze głosem wołającym na puszczy. Ludzkość wołała iść przez życie dźwigając brzemię

Stadium to jest zwięzłym streszczeniem przygotowywanej pracy pod tym samym tytułem. Całość dzieła traktuje o poezji pasterskiej i jej ideale, przy czym bada nie tylko jej postawę literacką ustaloną przez tradycję i naśladownictwo, lecz również jej utajone i trudno uchwytnie pozostałości w kulturze nowożytnej.

Pragnę wyrazić na tym miejscu podziękowanie panu G. W. Cotrellowi mł., który opublikował te strony z troskliwą pieczołowitością, poprawiając w miarę możliwości gramatykę i styl. Chcę też podziękować profesorowi Karolowi Singletonowi za przypomnienie mi o ważnej wypowiedzi Bacona, przytoczonej w rozdziale XV. Teza, że konwencja może być źródłem inwencji, postawiona w zakończeniu rozdziału XIII, została wzięta ze znakomitego artykułu prof. Harry Levina *Notes of Convention*, ogłoszonego w tomie studiów *Perspectives of Criticism* („Harvard Studies in Comparative Literature“ 20, Cambridge 1950).

* Renato Poggioli, *The Oaten Flute*, „Harvard Library Bulletin“ (Cambridge, Mass.), vol. XI, nr 2, spring 1957, s. 147—184.

krzyża, niż wspierając się na kiju pastuszym. Wiara porusza góry, natomiast sentymentalno-estetyczne złudy z trudem tylko mogły nakłonić człowieka do przebycia krótkiego dystansu dzielącego miasto od wsi czy pola uprawne od lasu. Chrystus obiecuje swemu wyznawcy zbawienie i rozkosz wiekiustą w zamian za wyrzeczenia i męczeństwo, podczas gdy nieliczni, którzy poważnie potraktowali pasterski zew, przekonali się rychło, że życie na wsi jest w najlepszym wypadku czyścem i że prawdziwi pastarze są mniej niewinni i szczęśliwi niż mieszkańcy miast i pałaców.

Jeśli kamieniem węgielnym chrześcijaństwa jest wiara, to ideał pasterskiej poezji wznosi się na ruchomych piaskach marzenia. Branie marzeń za rzeczywistość to najmniej skuteczny sposób rozwiązywania moralnych i religijnych zagadnień; ale z tej właśnie materii stworzone są sny, szczególnie sny na jawie. Ludzkość nie musiała czekać na Freuda, aby przekonać się, że dokonała tego sama poezja. Bukoliczne sny były zjawiskiem równie realnym, jak wyobrażenia i sztuka, dlatego właśnie tak często oskarżali je o nieszczerłość ludzie typu Raleigha, nie pojmujący, jak można doszukiwać się choćby żdźbła prawdy w języku pasterza. Jakub Sannazaro nie minął się jednak z prawdą, gdy bohaterowi swojej *Arkadii*, najwcześniejszego z nowoczesnych romansów pasterskich, nadał imię Sincero. Samuel Johnson może mieć rację pisząc w *Life of Pope*, że ponieważ sielanki nie mają pretensji do odtworzenia realnego życia, przeto nie zachodzi potrzeba sprawdzania słuszności ich założeń, lecz twierdzenie to trzeba uzupełnić uwagą, że sielanki same w sobie są czymś w rodzaju sprawdzianu. Nie będąc męczennikiem w chrześcijańskim znaczeniu tego słowa, literacki pasterz może jednak „dawać świadectwo prawdzie”. Polega ono po prostu na udowodnieniu, że łatwiej jest osiągnąć doskonałość moralną i spokój ducha (innymi słowy — niewinność i szczęście) rezygnując z towarzyskiego i społecznego współżycia z ludźmi na rzecz samotnego obcowania z przyrodą i własnymi myślami.

Pisarze starożytnej Grecji, ilekroć przeciwstawiali miasto wsi, nie wyrokowali nigdy na korzyść tej ostatniej. Wręcz przeciwnie: wszyscy klasyczni poeci greccy, nie wyłączając liryków, zarówno w monodiach, jak i w chórach opiewali i sławili miasto-państwo, *polis* lub przynajmniej gminę obywatelską. To samo odnosi się też do późniejszych filozofów, których perypatetyczne dialogi toczyły się na ulicach Aten i pod portykami Akademii. Sokrates reprezentuje całą kulturę grecką, gdy mówi w *Fedrosie*, że wiedzy szuka nie w lasach wśród drzew, lecz w murach miasta, w otoczeniu swych uczniów. Kontrast między miastem a wsią obcy jest również chrześcijańskiej wizji świata. Odpowiadając na pytanie Karola Młota, Dante oświadcza (*Raj*, VIII), że najstraszliwszym nieszczęściem dla człowieka na ziemi byłoby nieosiągnięcie przezeń stopnia cywilizacji. Sam

Kościół jest eklezją, czyli gminą wierzących, a każdy chrześcijanin posiada podwójne obywatelstwo: Rzymu i królestwa bożego. Jak mówi Dantemu Beatrycze (*Czyściec*, XXXII), raj ziemski, owa Arkadia dla ducha, jest tylko miejscem chwilowego odpoczynku dla duszy w jej pielgrzymce z państwa ziemskiego do królestwa niebieskiego:

Qui sarai tu poco tempo silvano,
E sarai meco sanza fine cive
Di quella Roma onde Cristo è romano.

Krótko zabawisz. Ze mną ci należy
Obywatelstwo wieczne w onym Rzymie,
Gdzie to sam Chrystus był pierwszym z rycerzy.

(przekład E. Porębowicza)

Krótko mówiąc, pasterskie hasło wyrzeczenia się świata i owoce tegoż wyrzeczenia nie wywodziły się ani z chrześcijańskiego, ani z klasycznego ducha. Było ono nie helleńskim, lecz hellenistycznym produktem, odziedziczonym przez literaturę rzymską, który następnie każda epoka kształtowała na swój sposób, biorąc za wzór Wergilego lub znacznie rzadziej Teokryta. Sam Teokryt urodził się w dużym mieście, w Syrakuzach, żył zaś w jeszcze większym — w Aleksandrii. Tak więc narodziny sielanki pasterskiej zbiegają się w czasie z upadkiem starożytnego *polis*, czyli miasta-państwa, i z narodzinami quasi-nowoczesnych metropolii, które, jak określił później Rutilius Namatianus, były bardziej *orbis* niż *urbs*. W nowych centrach miejskich, prawdopodobnie na skutek ich złożonej struktury, obok form publiczno-obywatelskich zaczynają się ujawniać także formy życia prywatnego i mieszczańskiego. W przeciwieństwie do eklog Wergilego nie wszystkie idylle Teokryta są bukolikami pod względem formy i treści. W wielu z nich spotykamy, niczym w komedii obyczajowej lub w malarstwie rodzajowym, opisy życia i obyczajów szarych ludzi, zamieszkujących wielkie miasto, jednak wśród najdawniejszych znanych nam sielanek najwięcej jest takich, które ustaliły po wsze czasy wzór bukoliki (od *boukólos* — stróż bydła), wyrażających szczere umiłowanie wsi i tęsknotę mieszczuchów za zielenią pastwisk.

Wergili, a po nim wielu innych sielankopisarzy szło w swej twórczości śladami Teokryta, nie tylko aby uczynić zadość tradycji naśladownictwa literackiego, lecz również dla moralnego oczyszczania i uspokojenia wzburzonych namiętności. Tłoczna krzątanina wielkomiejskiego życia wydaje się poezji pasterskiej trudna do zniesienia, podejmuje więc próbę uchronienia przed jej presją przynajmniej myśli ludzkiej. Sztuka i poezja stają się coraz bardziej realistyczne i wytworne, bardziej idealne i namiętne zarazem, bardziej osobiste i subiektywne. Sielankopisarze od samego początku zdają się przybierać postawę właściwą epokom późniejszym.

Mówiąc słowami Schillera, zastępują naiwność sentymentalizmem, coraz bardziej ironicznie patrząc na świat i unikając styczności zarówno z tragicznymi, jak i bohaterskimi przejawami życia ludzkiego (*Epyllia* Teokryta nie są epopeją w miniaturze, lecz na pół legendarną idyllą). Twórcy sielańek opuszczają teatr i agorę, aby jak Kandyd hodować we własnym ogródku kwiaty odmienne od mitów cieszących się powszechnym uznaniem.

II

Jak każdy światopogląd, tak i poezja pasterska niesie z sobą nowy system etyczny, jakkolwiek początkowo był on wyłącznie negacją. Zalecał niewiele cnót, potępiał natomiast wiele wad. Tym, co budziło najsilniejszy sprzeciw z jej strony i co najsurowiej potępiała, było złe korzystanie z dóbr ziemskich, więcej nawet — samo ich posiadanie, a także chciwość i skąpstwo, pogoń za majątkiem i dobrobytem, żądza dostatków i bogactwa, pieniędzy i klejnotów. Twórcy bukolik uważają pogoń za bogactwem — *auri sacra fames* — za błąd, a nawet za zbrodnię, ponieważ uniemożliwia ona poszukiwanie szczęścia. Społeczeństwo jednak uważa jedno i drugie dążenie za przejawy tej samej cnoty i hasło bogacenia się traktuje jako nakaz moralny i ekonomiczny zarazem. W konsekwencji pasterz jest przeciwieństwem *homo oeconomicus* i pod względem moralnym, i pod względem praktycznym. Wprawdzie nawet poezja pasterska dopuszcza istnienie ekonomii jako takiej, lecz któż jest jej przedstawicielem? Ekonomia pasterska stara się realizować zasadę samowystarczalności, jako ideału życia plemienia, klanu czy rodziny. Wspólnota pasterska produkuje wszystko, czego potrzebuje dla siebie, lecz nie w nadmiarze, poza nielicznymi wypadkami, gdy chodzi o krótkotrwale zabezpieczenie. Nagina ona swoje pragnienia do faktycznych potrzeb, nie uznając przemysłu ani handlu. Jej stosunki ekonomiczne ze światem zewnętrznym polegają na wymianie raczej podarunków niż towarów. W takiej ekonomii nie ma miejsca na pieniądze, kredyt czy długi. Dziwnym jakimś cudem uniknięto w tym systemie dysproporcji między produkcją a konsumpcją mimo braku jakiegokolwiek planowania i przewidywania. Głowa rodziny pasterskiej nie jest jej żywicielem w mieszczańskim rozumieniu tego słowa. Oszczędność jest dlań pojęciem nieomal mitycznym, nie zaś cnotą podstawową. Nie gromadzi on nigdy zapasów na „czarną godzinę“, bo ta może przecież nigdy nie nadejść. Pasterz literacki ma w swym herbie nie przezorną i mądrą mrówkę z bajki, harującą cały rok, aby przygotować się na odparcie ataków srogiej zimy, lecz niefrasobliwego konika polnego, spędzającego lato na beztroskim śpiewie i tańcu.

Taki stan rzeczy przywodzi na myśl nowy ogród rajski, gdzie przyroda jest płodną matką hojnie rozdającą swe dary. Każdy pasterz mógłby

swemu gościowi powiedzieć to, co Wergili Dantemu, pokazując mu wspaniałości ziemskiego raj:

Vedi l'erbetta, i fiori e li arbuscelli,
Che qui la terra sol da sé produce?

Widzisz te krzewy i kwiaty, i ziola,
Które ta gleba sama z siebie rodzi?

(przekład E. Porębowicza)

Owo nagromadzenie wszelakich darów życia nie znaczy jednak, że wieś przemieniła się nagle w jakąś czarodziejską krainę, gdzie kielbasy wiszą na drzewach, a mieszkańcy nieustannie uczują. Manna nie spada na pasterską ziemię i pasterz nie głoduje wprawdzie, ale się i nie objada, zaspokajając głód i pragnienie najpospolitszymi płodami ziemi — owocami i wodą lub mlekiem i serem otrzymywanym z hodowli owiec, które dostarczają mu ponadto wełny na skromny przyodziełek. Pasterz nie potrzebuje siał pszenicy jak rolnik ani polować na dzikie zwierzęta jak myśliwy. Jest wegetarianinem i z moralnych, i z utylitarnych powodów, przekładając chudą dietę nad tłuste produkty ziemi. Dlatego też niewielu tylko poetów, i to przeważnie nowożytnych, opisuje swoją ulubioną krainę pasterską jako niewyczerpany róg obfitości. *Fábula de Polifemo y Galatea* Gongora przedstawia Sycylię, historyczny „spichlerz“ imperium rzymskiego, jako „puchar Bachusa i ogród Pomony“ (*copa es de Baco, huerto de Pomona*). Również Goethe w drugiej części *Fausta* opisuje swoją Arkadię jako „krainę mlekiem i miodem płynącą“ w tak mocnych i sugestywnych słowach, że zamienia ją wprost w ziemię czarów i cudów:

Und mütterlich im stillen Schattenkreise
Quillt laue Milch bereit für Kind und Lamm.
Obst ist nicht weit, der Eben reife Speise,
Und Honig trieft vom ausgehöhlten Stamm.

I macierzyńsko w cichych kręgach cienia
A miód wypływa z wydrażonych pni.
Owoc pod ręką, płody pól dojrzałe,
Dla dzieci, jagniąt tryska mleczny źródł,

Życie pasterskie, płynące szczęśliwie i spokojnie pod opieką Cerery i Flory, jest więc istną gospodarczą idyllą. Szlachetna łaskawość natury sprawia, że wolne jest ono nie tylko od głodu i pragnienia, ale i od skutków zmiany pór roku, tej „kary za grzech Adama“ (*Jak wam się podoba*, akt II). Sielankowe krainy nie odczuwają kaprysów pogody, panuje w nich zawsze miły, stale łagodny klimat.

Zbierając jagody i zgarniając słomę pasterz może napęłnić swoją misę i zapewnić sobie dach nad głową. Uwalnia go to od brzemienia pracy cięża-

cego nad ludzkością, zwłaszcza nad rolnikiem, który w pocie czoła musi zarabiać na chleb powszedni. Ten właśnie triumf bezczynności nad pracą, bardziej niż proste zastąpienie scenerii rolniczej — pasterską, stanowi o różnicy między bukolikami a georgikami. Bezczynność daje pasterzowi więcej radości i zadowolenia niż nawet bogaczowi, na którego wprowadzie haruje służba, lecz któremu troski nie pozwalają nigdy odpocząć. Tak więc literaccy pasterze są idealnymi reprezentantami klasy nie pracującej, wolnymi od przymusowych sytuacji, jakie stwarza zbyteczny nadmiar lub dotkliwie braki. Głównym ich zajęciem są przyjemności, niejednokrotnie tak próżniacze, jak różnego rodzaju rozrywki, ale nie tak męczące, jak sport. *Deus nos haec otia fecit* („Bogu zawdzięczamy nasz błogi odpoczynek“) mówi Tityrus u Wergilego (*Buk.*, I), nazywając boskim ofiarodawcą swej zagrody, któremu zawdzięcza wolny czas i uwolnienie od zajęć i trosk. Gdy wszyscy utrzymują, że czas to pieniądz, pasterzowi nigdy na czasie nie zależy. Dzięki temu może dawać pierwszeństwo zabawie przed obowiązkiem, przyjemności przed interesem i nie ulegać niczyjej woli, jedynie własnym zachciankom.

Tym też właśnie pasterz różni się od kupca, który *negotium* stawia ponad *otium* i dla którego najważniejszy jest interes, a także od żeglarza ryzykującego życie dla przygody i zysku. Pasterz z sielanki nie jest również pionierem ani osadnikiem, raczej gospodarzem albo jeszcze ściślej — gościem we własnym domu. Nigdy nie jest koczownikiem, jakim w rzeczywistości musiał być często prawdziwy pasterz. Nawet pod gołym niebem pędzi osiadły tryb życia, woli bowiem wylegiwać się w cieniu drzew niż wędrować po lasach. Nie lubi mieć do czynienia z prawdziwą puszczą, toteż nigdy, nawet przejściowo, nie trudni się polowaniem. Myślistwo jest zdecydowanie obce ideałowi pasterskiemu: z jednej strony nazbyt przypomina wyczyny wojenne, z drugiej zaś wiąże się z Dianą, boginią łowów, którą pasterze w przeciwieństwie do myśliwego Hipolita wyraźnie zaniedbują na rzecz Wenus. W życiu pasterskim może się natomiast znaleźć nieco miejsca na rybolówstwo pod warunkiem, że nie będzie ono połączone z narażaniem życia na pełnym morzu. Co innego, jeśli zarzuca się sieci niedaleko od brzegu lub wędkę w pobliskim stawie czy strumieniu. Taki rybak jest bliźniaczym bratem pasterza. Pokrewieństwo to zaobserwował już Teokryt, a potwierdził Sannazaro, pierwszy twórca łacińskich eklog rybackich, po nim zaś Bernardino Rota, który przeszczepił je na teren włoski. Pogląd Isaaka Waltona na rybaka-amatora jest niemal idylliczny, gdy podkreślając w *The Compleat Angler* cierpliwość i bezczynność związane z tym zawodem, nazywa on rybaka człowiekiem łagodnym, spokojnego i delikatnego charakteru, nastrojonym bardziej filozoficznie i nabożnie niż myśliwy polujący z psem czy sokołem. Te same pochwalne słowa można by odnieść tak do poetyckiego pasterza,

jak i do starego Adama wracającego do raju, rozbitka dobijającego wreszcie do lądu, by rozpocząć na nim nowe życie bez pracy i znoju, do szczęśliwego i zadowolającego się byle czym Robinsona Crusoe.

III

Ideał doskonałego pasterza lub (skoro już o nim mowa) doskonałego rybaka polega więc, podobnie jak ideał doskonałego chrześcijanina, na praktykowaniu lub przynajmniej propagowaniu ubóstwa. Zarówno chrześcijańscy teologowie, jak i autorzy sierańskich widzą w ubóstwie oznakę pokory i doznanej łaski. Pierwsi jednak wychwalają ubóstwo, ponieważ uczy ono samowyrzeczenia, drudzy zaś — ponieważ daje zadowolenie. Pierwsza alternatywa łączy ubóstwo z upokorzeniem i umartwianiem ciała, druga z satysfakcją, jaką daje świadomość, że się jest panem siebie. Krótko mówiąc, ubóstwo jest dla chrześcijanina drogą do niewinności, dla pasterza — również i do szczęścia. Stąd pochodzi paradoks leżący u podstaw pasterskiej mitologii, która nazywa złotym wiekiem czasy, gdy wartości złota jeszcze w ogóle nie znano. Złoty wiek jest snem o szczęściu, a nie, jak Eldorado, snem o bogactwie.

Chrześcijański kult rezygnacji i ofiary doprowadził w rezultacie do pojawienia się pustelników żyjących samotnie na pustyni. W środowisku pasterskim natomiast uznaje się tylko tego rodzaju pustelnie, gdzie najwyższym prawem jest hasło *Fay ce que voudras*. Pasterz nie jest świętym ani mnichem, nie prześladowa go pokusy ani poczucie winy, nie zna też pojęcia grzechu. Będąc człowiekiem spokojnym i biernym, niewiele ma sposobności do popełnienia przestępstw, co zaś do grzechu lenistwa, to skłonny jest uważać go za cnotę. Ubóstwo jest dlań zagadnieniem praktycznym, nie mistycznym: pomaga mu ono uniknąć wszelkiej przesady i wybryków. Stosowaną w praktyce teorię umiaru z dziedziny materialnej przenosi on łatwo w dziedzinę moralną. Potępiając własność — potępia władzę, odrzucając chciwość — odrzuca ambicję. Jeśli istnieje dziedzina, w której okazuje się mniej powściągliwy i przekracza granice między swobodą a rozwiązłością, to jest nią jedynie dziedzina miłości.

Będąc świadomie lub podświadomie filozofem, pasterz nie jest stoikiem ani cynikiem, lecz raczej epikurejczykiem, i hołduje z zapałem zasadom tej szkoły. Jego eudaimonizm ma charakter zarówno duchowy, jak i fizyczny, zawierając w sobie domieszkę hedonizmu. Odrzucając sybarytyzm z uwagi na jego wyrafinowanie i zgubne skutki, pasterz znajduje rekompensatę nie w łamaniu, lecz przeciwnie, w przestrzeganiu zasad własnej etyki, opartej na cnotach trzeźwości, umiarkowania i prostoty. Jak Lew Tolstoj na starość, nawrócony pasterz może, niezależnie od zadowolenia moralnego, znajdować wręcz zmysłową rozkosz w ogranicza-

niu swych potrzeb, w odrzucaniu uciążliwego luksusu i skomplikowanego komfortu „sfer wyższych“ na rzecz prymitywnego trybu życia, własnoręcznie sporządzanego odzienia, najprostszych sprzętów i niewybrednych posiłków.

Ów świadomy hedonizm w połączeniu z faktem, że uprawa winnej latorośli i produkcja wina są ciężką pracą, mogą najlepiej wytłumaczyć, dlaczego w przeciwieństwie do Wenus Bachus odgrywa tak małą rolę w pasterskim życiu. W porównaniu z rolnikami pasterze prowadzą się pod tym względem wzorowo, nie ma w ich obyczajach miejsca na pijackie szaleństwa. Tylko starzy satyrycy typu Sylena mogą oddawać się temu nałogowi. Wzorem anakreontyków poezja pasterska toleruje ich słabość, mając na względzie podeszły wiek, który nie pozwala im już sięgać, jak niegdyś za młodu, po owoce miłości. Starość pozbawia człowieka wszystkiego (*Omnia fert aetas*) — jak mówi Wergili (*Buk.*, IX) — wolno jej tylko w trunku szukać pociechy i chwilowego zapomnienia.

IV

W pasterskim, wysnionym świecie można spędzić krótką chwilę lub całe życie. Sen ten nabiera w sielankach specjalnej ostrości i wyrazistości wówczas, gdy ucieczka od świata nie ma charakteru trwałego, lecz jest jedynie przejściowym przeżyciem, jak gdyby przerwaniem procesu życiowego, uroczym wytchnieniem po gorączce i męce istnienia. Poeta ustala wówczas ściśle teren i czas, jak gdyby przerwa ta musiała nastąpić dokładnie w oznaczonej godzinie i we właściwym miejscu. Miejscem tym, gdzie można zatrzymać się i odpocząć, bywa z reguły ciche ustronie wabiące podróżnego urokiem ciszy i cienia. A więc typowy obrazek *locus amoenus*, miły zakątek, idealny pejzaż zaczerpnięty zdaniem E. R. Curtiusa (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, X) przez średniowieczną literaturę łacińską z Wergilego i przekazany z kolei literaturom narodowym. Curtius twierdzi, że krajobraz ten jest charakterystyczny specjalnie dla poezji pasterskiej, choć pojawia się też w eposie, w poematach rycerskich, w powieści i tragikomedii, zapowiadając zawsze nieoczekiwane wprowadzenie epizodu bukolicznego, który przerywa właściwą akcję i niweczy przejściowo bohaterski, romantyczny bądź patetyczny nastrój całości utworu. Opis topograficzny jest więc niejako wstępem do idyllicznego interludium, w czasie którego bohaterowie odpoczywają po przeżytych przygodach i burzliwych wzruszeniach. Ponieważ dzieje się to zazwyczaj w ocienionym, ustronnym miejscu, przeto samo intermezzo nazwać można „oazą pasterską“. Oazy takie pojawiają się w *Eneidzie*, w *Boskiej komedii*, w *Orlandzie szalonym*, w *Luzjadach*, w *Don Kichocie* i w *Jak wam się podoba*. Jedna z najpiękniejszych i naj-

bardziej typowych znajduje się w *Jerozolimie wyzwolonej* Tassa. Epizod ten, znany jako „Pobyt Erminii wśród pasterzy“, zasługuje na dokładniejszą analizę, mamy w nim bowiem wyraziście ukazane wszystkie zasadnicze motywy poezji pasterskiej.

Młoda poganka Erminia przywdziewa zbroję bohaterki poematu Klorindy, aby ocalić rannego Tankreda, chrześcijańskiego rycerza, w którym kocha się skrycie i beznadziejnie. Napadnięta przez gromadę krzyżowców ratuje się ucieczką i gdy noc zapada, znajduje schronienie w lesie. O świcie, zbudzona śpiewem ptaków, uświadamia sobie swoje rozpaczliwe położenie i zaczyna płakać. Nagle spostrzega, że jej kryjówka to właśnie owo *locus amoenus* z szalasami pasterskimi w pobliżu (*alberghi solitarii de' pastori*). Płacz jej przerywają nagle jakieś śpiewy (*pastorali accenti*) i dźwięki fujarki (*boscareccie inculte avene*). Idąc za jej głosem spotyka w cienistym gaju starca wyplatającego koszyki i pilnującego stada, a przy nim trzech śpiewających chłopców. Scena ta jest klasycznym przykładem pasterskiej sielanki niewinności, tym więcej że pozornie nie biorą w niej udziału kobiety. Chłopców przeraża zbroja przybyłej, lecz Erminia odsłania przyłbicę i wyjaśnia, w jakiej znalazła się sytuacji. Mamy tu zatem symboliczną scenę trwogi pasterzy na widok rycerskiej oznaki siły i władzy. Erminia zapewnia, że nie ma zamiaru niepokoić i krzywdzić istot ludzkich, które wydają się być ulubieńcami Boga i losu:

Seguite, dice, avventurosa gente
Al Ciel diletta, il bel vestro lavoro.
Ché non portano già guerra quest' armi
A l'opre vostre, a i vostri dolci carmi.

Czyńcie, powiada, o szczęśliwi ludzie,
Wybrańcy nieba, waszą piękną pracę,
Ta broń nie wpiesie wszak okrutnej wojny
Do waszych zajęć, waszych słodkich pieśni.

Erminię zdumiewa fakt, że spokoju tych ludzi nie zamąciła szalejąca w całym kraju wojna. Stary pasterz wyjaśnia, że ów wyjątkowy spokój zawdzięczają odludnemu miejscu zamieszkania, łasce bogów, ochraniających ich, niegodnych prostaczków, przed okrucieństwem i niesprawiedliwością, a przede wszystkim ubóstwu, które nie kusi nikogo nadzieją łupu. Starzec wysoko ceni swoje ubóstwo, pogardzane przez ogół ludzi jako coś nędznego i bezwartościowego. Uważa je za gwarancję życia, ponieważ nie budzi zawiści. Tak więc oprócz wartości moralnych ubóstwo daje też korzyści praktyczne, zapewniające bezpieczeństwo, a tym samym ocalenie życia. Wyzwala ono człowieka od uczucia strachu: pasterz pijąc czystą wodę nie potrzebuje się lękać, że została ona zatruta przez rywala lub wroga. Co najważniejsze jednak — ubóstwo wyzwala człowieka z pęt namiętności i pożądań:

Ché poco è il desiderio, e poco è il nostro
Bisogno, onde la vita si conservi.

Mało pragniemy, niewiele nam trzeba,
Aby zachować skromne nasze życie.

Wyzwała i od brzemienia bogactwa, które zmusza do ponoszenia odpowiedzialności za liczną służbę. Stary pasterz jest patriarchą, lecz nie władcą swego klanu, toteż życie jego płynie spokojnie, bez trosk i obowiązków zwierzchnika. Ma on tym pełniejszą świadomość szczęścia, jakie daje mu ten tryb życia, że razu pewnego sprzeniewierzył mu się, aby jednak po wielu ciężkich przejściach znów doń powrócić. Oto w młodości uległ pokusom miasta i zamieszkał w samym centrum przepychu i władzy — na dworze. Choć był tam tylko ogrodnikiem, pojął szybko, że znalazł się w jaskini nieprawości i bez żalu powrócił do swej ukochanej samotni.

Erminia zwraca się do pasterza w słowach przypominających *fortunate senex* Wergilego, prosząc go o gościnę w nadziei, że pobyt wśród pasterzy zagoi rany zadane jej sercu. Jej pełna smutku mowa wzrusza starca, który pociesza ją serdecznie i prowadzi do swojej żony, ta zaś pomaga jej przywdziać strój pasterski. Przebierając się Erminia czyni zadość wymaganiom konwenansów obowiązujących w „oazie pasterskiej“, które traktują bukoliczne przeżycia jako wycofanie się na margines życia, jako próbę przegnania zmartwień za pomocą magicznych właściwości wiejskiego ubioru.

Uroki pasterskiego życia reprezentują w tym epizodzie poza Erminią wyidealizowane postacie starca i jego żony, *che di conforme cor gli ha data il cielo* („którą niebo obdarzyło sercem podobnym jego sercu“). Stąd wniosek, że naturalnym następstwem pasterskiej niewinności jest idylla rodzinna. Jak widać z epizodu Tassa, poezja pasterska kojarzy tę idyllę raczej ze starością niż z młodością. Co prawda, niektórzy nowsi poeci odbiegają od tego szablonu. Tak na przykład w *Hermanie i Dorocie* Goethego mamy do czynienia z sielanką typu mieszczańskiego, gdzie wizja szczęścia domowego ukazana jest w przysiedze wierności dwojga młodych. Świadom tego odchylenia Goethe twierdził, że naśladował Homera, nie Wergilego, i że napisał *epyllion*, nie zaś *eidyllion*. Tasso natomiast skomponował swój epizod zgodnie z tradycyjnym schematem i sportretował wspomnianą parę staruszków według klasycznie doskonałego modelu — Owidiuszowej opowieści o Filemonie i Baucis (*Metamorfozy*, VIII). W legendzie tej miłość erotyczną czy ojcowską zastępują tklive uczucia właściwe schyłkowi życia. Nie tylko gościnnością, ale i czystością uczuć Filemon i Baucis zaskarbili sobie łaskę bogów, toteż Jowisz i Merkury spełnili ich prośby o równoczesną śmierć i zamienili ich w dwa drzewa przeplatające się wzajemnie korzeniami i listowiem.

V

Podczas gdy „Pobyty Erminii wśród pasterzy“, owa „oaza pasterska“ w *Jerozolimie wyzwolonej* odzwierciedla niewinność pasterskiego życia, inne pomniejsze arcydzieło Tassa, dramat pasterski *Aminta*, ukazuje w równie znamienity sposób drugą stronę obrazu — szczęście pasterza. Wyobrażenia poetów bukolicznych utożsamia pojęcie szczęścia z zaspokojeniem namiętności miłosnej, ze spełnieniem erotycznych pragnień człowieka, identyfikując jednocześnie nieszczęście z odrzuceniem jego uczuć, czyli po prostu z nie odwzajemnioną miłością. Ta druga ewentualność występuje częściej niż pierwsza, toteż poezja pasterska raz po raz uderza w ton smutku, który za Apollinaiem można by nazwać *la chanson du mal aimé*. Miłość jednak, nawet odwzajemniona, może być nieszczęśliwa: względy moralności publicznej, honoru lub obowiązku, częściej niż niestałość czy obojętność serca nie pozwalają dziewczynie ulec błaganiom kochanka. Miłość zrodziła się na wolności, lecz rodzina i społeczeństwo więżą tę skrzydlatą istotę w złotej klatce. Poezja pasterska często zgłasza protest przeciw tyranii społeczeństwa, które zabrania spożywać owoce miłości. Gdy „pasterz“ przekonuje się o niemożności natychmiastowej realizacji głoszonej przezeń zasady absolutnej anarchii erotycznej, wówczas protest ten znajduje ujście w marzeniach, jakimi karmi swe serce. Stąd wywodzi się jego tęsknota do wolnej miłości, do swobody, a nawet rozwiązłości seksualnej, która w naturze nie istnieje nigdzie, chyba tylko w jakimś legendarnym państwie.

Tematem pierwszego chóru *Aminty* jest pochwała wolnej miłości, a właściwie tej jedynej epoki, gdy Eros cieszył się prawdziwą wolnością. Był to złoty wiek, tylko dlatego wysławiany przez Tassa: *O bella età de l'oro!* — „O piękny złoty wieku!“ — woła poeta zachwycony bynajmniej nie żywiołową płodnością ziemi ani niezmiennie łagodnym klimatem, ani faktem, że wiek ten nie znał przekleństwa wojny, handlu i pracy, ale...

Ma sol perchè quel vano
 Nome senza soggetto,
 Quell'idolo d'errori, idol d'inganno,
 Quel che da'l volgo insano
 Onor poscia fu detto,
 Che di nostra natura il feo tiranno,
 Non mischiava il suo affano
 Fra le liete dolcezze
 De l'amoroso gregge;
 Né fu sua dura legge
 Nota a quell' alme in libertade avvezze;
 Ma legge aurea e felice
 Che Natura scolpì: „S'ei piace, ei lice“.

Gdyż owo puste bez treści,
 Nieużyteczne pojęcie,
 Bożyszcze omyłki i fałszu,
 To, które tłum nierozumny
 Oblędnie nazwał honorem,
 Naszej natury czyniąc je tyranem
 — Nie zatruwało do głębi
 Słodczy miłosnej uścisków;
 A jego prawa surowe,
 Okrutne, nie były znane
 Duszom do swobód nawykłym;
 Te podlegały słodkiej i szczęśliwej
 Zasadzie samej Natury: „Rozkosz najwyższym jest
 prawem“.

Warto zaznaczyć, że w ostatnim zdaniu Tasso wygłasza pochwałę instynktu seksualnego niemal w tych samych słowach, jakich użył Dante (*Pieśń*, V), gdy oskarżał tenże instynkt o najgorsze występki i zarzucał Semiramidzie, że legalizuje kazirodstwo, „rozkosz swoją czyniąc prawem“ (*libito fe' licito in sua legge*). Użyta przez Tassa formuła *S'ei piace, ei lice* przywodzi na myśl poglądy Freuda z jego pojęciem *libido* i teorią rozkoszy.

W poezji pasterskiej żądza jest marzeniem o szczęściu łatwo osiągalnym, o rozkoszy erotycznej nie zmaczonej żadnym poczuciem odpowiedzialności. I to właśnie, a nie żadne względy przyzwoitości, tłumaczy, dlaczego sielanka ogranicza miłosne pieszczoty do pocałunków, jak gdyby unikała drażliwych i niebezpiecznych problemów macierzyństwa czy kontroli urodzin. Najbardziej typowy pod tym względem jest epizod z *Wyznań* Rousseau, znany jako *L'idylle des cerises*. Nawet w najśmielej traktujących te sprawy sielankach szczęście rozumiane jest jako prawo zaspokajania instynktu bez oglądania się na konsekwencje i z pominięciem wszelkich skrupułów. Trafnie ujął to Tomasz Mann w *Czarodziejskiej górze*, przedstawiając uczucia, jakie budzi *Popołudnie fauna* Debussy'go:

Der junge Faun war sehr glücklich auf seiner Sommerwiese. Hier gab es kein „Rechtfertige dich!“, keine Verantwortung... Hier herrschte das Vergessen selbst, der selige Stillstand, die Unschuld der Zeitlosigkeit: Es war die Lieberlichkeit mit bestem Gewissen, die wunschildhafte Apotheose all und jeder Verneinung des abendländischen Aktivitätskommandos...

Młody faun żył szczęśliwie wśród kwiatnych łąk. Nie wiedział, co to sumienie ani odpowiedzialność... Panowało tam wyłącznie zapomnienie, radość płynąca z całkowitego bezruchu, niewinność czasu, który stanął. Była rozwiązłość spokojnego sumienia, cudowna apoteoza negacji wszelkiego nakazu działania...

Tak więc wyobraźnia sielankopisarzy zmierza w kierunku przemilczenia konfliktu między namiętnością a wyrzutami sumienia, pogodzenia niewinności ze szczęściem i wyniesienia przyjemności do wyżyn zasady mo-

ralnej bez oglądania się na prawdę życiową. Nikt też bardziej nie hołdował absolutnej rozkoszy niż osiemnastowieczni przedstawiciele libertynizmu, którzy swój smak literacki kształcili właśnie na poezji pasterskiej. Nawet najwięksi spośród filozofów Oświecenia, protestując przeciw autorytetom i konformizmowi w dziedzinie moralności seksualnej, posługiwali się sielankową konwencją. Dalej niż Rousseau i Voltaire idzie pod tym względem Diderot. Uznawanie prawa do swobody miłosnej występuje u niego najjaskrawiej w *Supplément au voyage de Bougainville*, gdzie spotykamy pierwszą w literaturze nowożytnej próbę zastąpienia starożytnej Arkadii wyspami mórz południowych. Biały człowiek żyje tam wesoło i szczęśliwie nie w męskim gronie niewolników czy towarzyszy, jak Robinson ze swoim Piętaszkiem, lecz w otoczeniu pięknych dziewcząt. Diderot potwierdza swoje stanowisko w podtytule, określając ideę przewodnią *Supplément* jako wystąpienie przeciw niewłaściwemu stosowaniu przepisów moralnych do pewnych aktów fizycznych, z którymi nie mają one nic wspólnego.

Ponieważ rzeczywistość dowiodła, że w naszej cywilizacji szczęście erotyczne nie może być w pełni osiągnięte, przeto wyobrażenia nowożytnych sielankopisarzy musiała siłą rzeczy szukać spokojniejszej przystani poza jej zasięgiem. Jednakże pryncypialna zasada rozkoszy podtrzymywana była nadal także i w obrębie naszej kultury, wykraczając poza wytyczone przez moralność granice bardziej nawet, niżby pozwalała na to pogańska rozwiązłość. Tak na przykład wielu pisarzy nam współczesnych używało argumentacji zaczerpniętej z idylli pasterskiej dla usprawiedliwienia homoseksualizmu. André Gide ośmielił się zaprotestować przeciw wyłączeniu tego zakazanego terenu z granic państwa miłości w książce, którą zatytułował *Korydon*, nie bacząc na to, że oryginalny Korydon Wergilego był typem patetyczno-komicznym, owładniętym uczuciem miłości do chłopca bez nadziei na jej spełnienie. Że owe mroczne zakamarki nienormalnych namiętności po dziś dzień kojarzone są z terminologią poezji pasterskiej, świadczyć może tytuł *Arkadia* nadany przez grupę paryskich pisarzy czasopismu zamieszczającemu całe kazania w obronie seksualnej perwersji.

Poezja pasterska ma charakter arystokratyczny i nawet głosząc pochwałę rozkoszy potrafi się ustrzec przed pułapką miłości romantycznej. Pasterz może kochać księżniczkę, ale w niej — tylko kobietę. Bukoliczny Eros jest patronem *amour-passion*, lecz nie *amour-vanité*. Opiekuje się on bardziej świeżością i młodością niż wypielegnowanym urokiem i wdziękiem. Miłość pasterska jest antyromantyczna w tym znaczeniu, że woli prostą, wiejską miłość od eleganckiej piękności i wytwornych, pseudomiłosnych obyczajów. Rozumie to Santayana, gdy zarzuca Goethemu, że uczynił Helenę królową Arkadii podczas krótkiego pobytu Fausta w tym kraju, „W Arkadii nie potrzebowała panować Helena, wystarczyłaby Filis“. Oznacza to, że sielanka pasterska jest ściśle prywatnym, męskim światem,

w którym kobieta nie jest indywidualnością, lecz tylko seksualnym schematem, wieczną Ewą.

Świat ten jest jednak odbiciem instynktu hedonizmu, którego atrakcyjność potwierdza westchnienie Goethego we wspomnianym arkadyjskim epizodzie: *Arkadisch frei sei unser Glück!* („Obyśmy się mogli radować arkadyjską swobodą!“). Ta obsesja niepokonanej tęsknoty za szczęściem erotycznym sprawia, że idylle pasterskie dalekie są od skromności. Sielanka taka nie jest ani „zimna“, jak zauważył Keats, ani „gorąca“, bo ogień miłości, aby płonął długo, musi być podsycany, w przeciwnym razie pożerający płomień namiętności jest w gruncie rzeczy ledwo migotającym płomykiem. O wiele właściwsze i bardziej naturalne jest elegijne, nie zaś idylliczne traktowanie uczuć miłosnych, toteż najistotniejszym źródłem miłości pasterskiej zdaje się być nie co innego, jak „zawiedziony hedonizm“, stosując formułę użytą przez George Orwella w eseju *Inside the Whale* w odniesieniu do poezji Housmana. Gdy sielankopisarz zapewnia czytelnika, jak Wergili, *nunc scio, quid sit Amor* („Teraz wiem, co to miłość“, *Buk.*, VIII), obnaża nie bogactwo, lecz pustkę swego zawiedzionego serca.

VI

„Zawiedziony hedonizm“ leży raczej u podstaw pogańskiej melancholii niż chrześcijańskiego smutku; nie przeszkodziło to jednak wyobraźni nowszych pisarzy w podejmowaniu prób tworzenia nabożnej poezji pasterskiej i doszukiwaniu się pierwiastków idyllicznych w chrześcijaństwie. Poezja pasterska służyła za jedno z głównych narzędzi przy ponawianych niejednokrotnie usiłowaniach pogodzenia dwóch starożytności: klasycznej i biblijnej. Ignorując fakt, że bardziej bliskie idei chrześcijańskiej są georgiki niż bukoliki, sielankopisarze Kościoła znaleźli w *Piśmie świętym* autorytatywny dowód czegoś wręcz przeciwnego. Bukoliki, odwrotnie niż georgiki, wynoszą beztroskie próżniactwo pasterza ponad ciężki trud rolnika. Otóż poeci religijni posługują się jako przykładem historią Abla, który będąc „stróżem owiec“ cieszył się błogosławieństwem bożym, podczas gdy Kain, rolnik, ścigany był bożym gniewem. Nie omieszkają też dodać, że to Kain właśnie przyniósł na świat zbrodnię, zabijając brata, i cywilizację, budując pierwsze miasto. Między innymi także i Dante zwrócił uwagę na zbieżność innego rodzaju między wierzeniami religijnymi a legendą pasterską — na paralelę między złotym wiekiem a rajem. Matylda mianowicie oświadcza na szczycie góry w czyścisku, że już starożytni poeci pogańscy prze-czuwali ziemski raj pisząc o złotym wieku:

Quelli ch' anticamente poetaro
L'età dell' oro e suo stato felice,
Forse in Parnaso esto stato sognaro.

Pieśniarze, co to śpiewali przed laty
 O wieku złotym i szczęśliwym bycie,
 W snach wieszczych może widzieli te światy.

(przekład E. Porębowicza)

Nawet w najnowszych czasach *Pismo święte* bywało objaśniane w duchu poezji pasterskiej. Nietzsche (*Jenseits von Gut und Böse*) widział w ewangeliiach idyllę pisaną prozą w przeciwieństwie do wzniosłej wspańiałości *Starego Testamentu*, zaś Renan (*Vie de Jésus*, IV) dopatruje się czarującej sielanki w dzieciństwie Chrystusa oraz w początkach Kościoła.

Ludowa wyobraźnia chrześcijańska dawniej już w ślad za św. Łukaszem przydała legendzie o narodzinach Chrystusa bukoliczną oprawę. Podczas gdy św. Mateusz opowiedział historię trzech mędrców, władców Wschodu, spieszących za gwiazdą, aby złożyć hołd skromnemu dziecięciu, Barankowi zrodzonemu w stajence, św. Łukasz głosił, że aniołowie naprzód ogłosili o jego narodzinach „ubogim duchem“ pasterzom pilnującym trzód w nocy na polu. Oni pierwsi usłyszeli nowinę o dzieciątku, które przynieść ma „na ziemi pokój ludziom dobrej woli“. Oficjalna literatura chrześcijańska, silnie zrośnięta z wyobraźnią klasycznej starożytności, nie mogła zadowolić się tak prostą opowieścią i wołała połączyć w jedną całość oba wymienione teksty ewangeliczne na wzór jednego z najsłynniejszych utworów bukolicznych starożytnej poezji.

Utworem tym jest czwarta ekloga Wergilego traktowana przez średnio-wiecznych humanistów niemal jako uzupełnienie *Pisma świętego*. Sam Wergili zdawał sobie sprawę z tego, że utwór ten niezupełnie odpowiada przyjętym regułom sielanki i w inwokacji do muz, które były natchnieniem *Bukolik*, ostrzega je, że będzie obecnie opiewał temat wznioślejszy (*paulo maiora canamus*), że chce tym razem przedstawić inną leśną krainę, „bardziej godną konsula“ (*silvae sint consule dignae*). Z samej eklogi uczynił tajemniczą, proroczą wyrocznię. Opierając się na tak zwanych *Księgach Sybilli* Wergili głosi, że ludzkość doszła do punktu zwrotnego i że *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo* („dopełniły się czasy i narodził się nowy porządek“).

W nadejściu nowego porządku Wergili widzi powrót złotego wieku, który kwitnął niegdyś pod rządami Saturna. Zapowiada go powrót Astrei, dziewiczej bogini sprawiedliwości, narzędziem zaś odrodzenia okaże się mające przyjść na świat dziecię zesłane przez bogów:

Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
 Iam nova progenies caelo demittitur alto.

Powraca już panowanie Dziewicy i Saturna,
 Nowa latorośl zesłana zostaje z niebios wysokich.

Wergili napisał czwartą eklogę wchodząc w okres dojrzałości twórczej. Wyprzedzając o jedno czy dwa pokolenia przyjście Chrystusa, sławi on w niej po prostu spodziewane dziecko jakiegoś konsula, do którego zwraca się na początku utworu. Konsul ten, choć uczonym nie udało się go zidentyfikować, był z wszelką pewnością postacią historyczną. Chrześcijaństwo jednak potraktowało utwór jako proroczą zapowiedź Bożego Narodzenia, widząc w Astrei alegorię Świętej Dziewicy, a w nowym złotym wieku nie rządzącą światem *Pax Romana*, lecz metafizyczne panowanie *Pax Christiana*, które zostanie ugruntowane dzięki nowemu przymierz, zawartemu pomiędzy człowiekiem a Bogiem. Taka interpretacja była możliwa do przeprowadzenia dzięki temu, że zarówno pogańscy poeci, jak i chrześcijańscy komentatorzy, choć w odmienny sposób, dzielali starodawną wiarę w odkupienie win i przyjście na świat cudownego dziecięcia, które ocali ludzkość od zguby i sprowadzi ją znów na ścieżkę cnoty. Podczas jednak gdy dla poety pogańskiego ocalenie ludzkości oznaczało uwolnienie od przekleństwa wojny, dla jego chrześcijańskich czytelników równało się uwolnieniu rodzaju ludzkiego od następstw grzechu pierwotnego. Dopiero późniejsi poeci chrześcijańscy woleli przyjąć w tej sprawie klasyczną wersję Wergilego nie bacząc na to, iż jest ona zarazem wersją pogańską.

Mogło to nastąpić, ponieważ już poprzednio Wergili w paradoksalny sposób zinterpretował najważniejszy z pasterskich mitów. Podczas gdy cała starożytność, jak mówi Renan (*Vie de Jésus*, I), umieszczała legendarny raj na samym początku dziejów ludzkości, Wergili przeniósł go w epokę mającą dopiero nadejść. Chrześcijaństwo czyniło to samo, idąc za przykładem judaizmu, który dawniej już umiejscawiał złoty wiek w przyszłości (*mettait l'âge d'or dans l'avenir*). Chrześcijaństwo kojarzyło złoty wiek nie tylko z zapowiedzią powrotu Chrystusa w odległej przyszłości na ziemię, ale także z jego stałą obecnością w sercach ludzkich, toteż wielu chrześcijańskich poetów uważało czwartą eklogę nie za prośbę, lecz za apoteozę istniejącego aktualnie stanu rzeczy lub za poemat rocznicowy, hymn na cześć Bożego Narodzenia ujęty w mistyczno-bukoliczną formę.

Wbrew wszystkim tym usiłowaniom krytyczny umysł musi uznać za chybione wszelkie próby doszukania się pierwiastków chrześcijańskich w poezji pasterskiej czy też komentowania idei chrześcijańskiej w duchu sielanek. Jeśli nazwanie przez Milтона utworu *On the Morning of Christ Nativity* — „odą pełną pokory“ kłóci się z prawdą, to już zupełnym absurdem jest sprowadzanie chrześcijańskiego kalendarza kobiet świętych do wykazu „nimf“. Wyobraźnia chrześcijańska w gruncie rzeczy potrafiła konsekwentnie stosować konwencję pasterską jedynie w alegorycznej trawestacji i w utworach satyrycznych. Idylla alegoryczna, wywodząca się

od łacińskich eklog Battisty Mantovano, była pierwotnie dla umysłów religijnych narzędziem polemiki: używano jej, aby napiętnować złych pasterzy, czyli wilki w owczej skórze, sprowadzające na złe drogi zepsucia stado Chrystusowe. Dla pisarzy katolickich idylla alegoryczna stała się instrumentem dla wyrażenia moralnego i duchowego protestu przeciw zeświecczeniu Kościoła, który zdradził ubóstwo i prostotę na rzecz władzy politycznej i pogańskiego przepychu. Milton posługiwał się nią również w celu gloryfikowania purytańskich ministrów i w *Lycidasie* zastosował obie wersje sielanki alegorycznej — pozytywną i negatywną. Johnson w *Life of Milton* słusznie wytyka to pomieszanie pojęć z religijnego i literackiego punktu widzenia: „Taki pasterz jest dziś żywicielem owiec, a z kolei zostanie pasterzem duchownym, najwyższym władcą baranków Chrystusowych. Podobne dwuznaczności zawsze są niezręczne, lecz w tym wypadku są też gorszące i graniczą z bluźnierstwem“.

VII

Gdyby Abel był postacią nie z *Biblii*, lecz z poezji pasterskiej, mógłby wyrzec te same słowa, jakimi Kain odpowiedział Panu: „Azaliż jesteś stróżem brata mego?“. Pasterz bowiem nigdy nie jest stróżem ani swego brata, ani swoich przyjaciół, choć pogańskie, względnie neopogańskie widzenie świata, wykluczając miłość braterską, rezerwuje jednak honorowe miejsce dla idylli przyjaźni. Wyobraźnia bukoliczna ujmuje przyjaźń w sensie raczej lirycznym niż epickim czy dramatycznym. Przyjaźń jest dla niej stanem łaski lub łączności duchowej, której żadne okoliczności nie wystawiają nigdy na próbę lojalności czy poświęcenia. Przyjaźń pasterska oznacza wspólne poświęcenie wezwaniom bukolicznym, którymi są poezja i muzyka. „Któż by nie chciał śpiewać na cześć Lycidasa? — pyta Milton. — On sam umie pięknie śpiewać i tworzyć wzniosłe rymy“. Zwrot Wergilego *Arcades ambo* (*Buk.*, VII) najtrafniej podkreśla, że współzawodnictwo artystyczne i wzajemna rywalizacja nie tylko nie osłabia przyjaźni, ale ją jeszcze pogłębia. Węzły przyjaźni są tak silne, że rozerwać je może tylko śmierć, toteż pieśń o pasterskiej przyjaźni osiąga szczytową ekspresję w elegii żałobnej, gdy pasterz oplakuje przyjaciela „zmarłego w kwiecie wieku“.

Zadaniem elegii żałobnej jest wyrażenie nie tylko osobistego żalu, lecz również powracającego wciąż poczucia stałej obecności śmierci, przypomnienie, że natura jest siłą twórczą, ale i niszczącą zarazem, że wydaje ona ze swego łona nie tylko życie, ale i śmierć. Wergili wyobraził te uczucia w obrazie węża ukrytego w trawie: *latet anguis in herba* (*Buk.*, III). Jednak pogańska elegia przyjmuje śmierć jako prawo natury i wylewa nad nią łzy nie kosmicznego czy metafizycznego, ale prywatnego, osobi-

stego żalu. Uczucie to znakomicie wyraża słynny obraz Poussina przedstawiający grupę smutnych pasterzy wokół grobu z napisem *Et in Arcadia ego*. W tym kontekście słowa te są słowami zmarłego i użyte zostały w znaczeniu: „Ja też żyłem niegdyś w Arkadii“, jednak na wcześniejszym obrazie Guercina ten sam napis figuruje na grobowcu ozdobionym trupią czaszką, jak gdyby to sama śmierć mówiła: „Ja jestem nawet i w Arkadii“. Erwin Panofsky w *Meaning in the Visual Arts* (VII) udowodnił ostatecznie, że takie właśnie, a nie inne było właściwe, pierwotne znaczenie tych słów, czyli że zdanie to, przynajmniej w oryginalnym sensie, wyrażało antypogański i antypasterski pogląd, chrześcijańską i barokową obsesję śmierci. Można by co prawda utrzymywać, że elegia żałobna stara się wyrazić to samo obsesyjne przeświadczenie, że śmierć czyha na człowieka nawet w Arkadii, choć stara się ukryć grozę rzeczywistości pod maską pogańskiej nabożności, jednak chrześcijańska sielanka żałobna różni się od sielanki pogańskiej tym jeszcze, że obawie przed śmiercią ciała przeciwstawia nadzieję życia pozagrobowego duszy. Najlepiej widać tę różnicę na przykładzie *Lycidasa* Milтона, gdzie zmarły pasterz nie pozostaje w swym wilgotnym grobie, lecz wstępuje do nieba i powraca do Królestwa Bożego. Otóż żaden sielankopisarz nie wierzył nigdy w powrót czy wydostanie się zmarłego z królestwa śmierci, apoteozy zaś kończące elegie żałobne były jedynie konwencją literacką. Poezja pasterska patrzy na ziemię, nie w niebo. Swoją mistyczną inwokacją „Patrz na siedzibę aniołów“ Milton odbiega od szablonu zarówno elegii żałobnej, jak i pasterskiej pieśni o przyjaźni.

VIII

Pasterska pieśń o przyjaźni może niekiedy przybierać formę idylli i stanowi wówczas odmianę „sielanki radości“. Elegia żałobna natomiast jest krańcowym przykładem „sielanki smutku“. Niezależnie od faktu, że i tu, i tam poeta wyraża tę samą tkliwą miłość do towarzysza-pasterza, żywego czy umarłego, istnieją jednak różnice w stosunku samego poety do tematu. W obu wypadkach poezja pasterska może bądź wykraczać poza motywy niewinności i szczęścia, bądź też ograniczać je do studium osobistych przeżyć duchowych poety. Sielanki smutku i sielanki radości osiągają to przez doprowadzenie właściwego bukolikom nastroju lirycznego do najwyższego stopnia napięcia i czystości. W swym najprostszym wyrazie pasterska poezja niewinności patrzy na sytuację człowieka z rodzinnego niejako punktu widzenia i przemawia w liczbie mnogiej.

Bardziej bezpośrednia pasterska poezja szczęścia, która stosunki między ludźmi sprowadza do nieustannego *tête à tête*, przekazuje swą myśl, przynajmniej na pozór, w formie dialogu. Ale sielanka osobistych przeżyć

poety śpiewa solo i mówi w liczbie pojedynczej. Źródłem jej jest sielanka samotności, która z kolei może być elegią lub idyllą typu *allegro* lub *penseroso*, przy czym ten drugi typ występuje znacznie częściej. Szekspir na przykład identyfikuje sielankę samotności z sielanką smutku, przeciwstawiając je obie sielance szczęścia i miłości. Widać to jasno w zakończeniu dialogu pomiędzy Jakubem i Orlandem w III akcie *Jak wam się podoba*:

JAKUB

I'll tarry no longer with you. Farewell, good Signior Love.

ORLANDO

I am glad of your departure. Adieu, good Monsieur Melancholy.

JAKUB

Nie chcę bawić z tobą dłużej. Bądź zdrow, piękny panie Amorku!

ORLANDO

Cieszę się z twego odejścia. Bądź zdrow, dobry panie Melancholio!

(przekład L. Ulricha)

W poemacie *The Garden* Andrew Marvell jeszcze silniej akcentuje kontrast między sielanką miłości a sielanką osobitych przeżyć poety. Pozbawiając tę ostatnią gorzko-słodkiego posmaku melancholii, zaprawia ją za to wesołym i dowcipnym atakiem na kobiety:

Such was that happy Garden-state,
While Man walk'd without a Mate...
Two Paradises 'twere in one
To live in Paradise alone.

Taki był ów szczęśliwy ogród rajski,
Który mężczyzna przemierzał bez niewiasty,
Podwójny raj, aż wspomnieć miło,
Bowiem samotnie w nim się żyło.

Przykład Marvella świadczy, że sielanka pasterska, nawet gdy nie zajmuje się sprawami płci, pozostaje czysto męskim snem o świecie. Gdy sielankopisarz zamiast kłopotami i perypetiami miłosnymi zajmuje się wyłącznie samym sobą, wówczas przemienia się w nowego Narcyza, studiującego z najwyższym zainteresowaniem nie swe ciało, lecz swą duszę. Chodzi w tym wypadku, jak mówi Whitman, o „pojedynczą, samotną duszę“ i sielanka pasterska staje się poetyckim wyrazem solipsyzmu. Najważniejszym dokumentem takiej ewolucji są *Rêveries d'un promeneur solitaire* Rousseau, gdzie *ego* leniwie i beznamietnie rozkoszuje się samą świadomością istnienia, nie trudząc się myśleniem (*le sentiment de l'existence... sans prendre la peine de penser*). Pod słowem *rêverie* Rousseau rozumie stan biernej introspekcji, za pomocą której pasterska psyche studiuje swoje odbicie w zwierciadle natury, zatracając z błogością

swą istotę w złudnym obrazie. W wyniku takiego pogrążenia się w czulej autokontemplacji człowiek zatracą poczucie różnicy między sumieniem a świadomością, pomiędzy pragnieniem a wolą. Jednostka zdaje się osiągać doskonałość przez szczęście niezmacone żadnym zwątpieniem i niewinność nieskalaną żadnym grzechem. Dopiero romantycy, przywracając nastrój melancholii i wyrzuty sumienia, zadali ostateczny cios tej najskrajniejszej odmianie sielanki osobistych przeżyć.

IX

Poezja pasterska, zanim rozplynęła się w apoteozie samej siebie, lansowała swoistą koncepcję prywatnego życia i była poniekąd duchową autobiografią uprawiającego ją pisarza. Idea pasterskiej bezczynności była mimo wszystko odbiciem klasycznej i humanistycznej antynomii pomiędzy pracą a swobodą twórczą: praca jest właściwa niewolnikowi, swoboda — człowiekowi wolnemu. Zgodnie z tą definicją pasterz jest symbolem profesora i humanisty w chwilach ich odpoczynku i swobody, gdy przestają być uczonymi, a stają się raczej mędrkami zdobywającymi już nie wiedzę, lecz piękną mądrość życia. Pasterz reprezentuje więc nie *homo sapiens* ani *homo faber*, lecz *homo artifex*, czyli po prostu muzyka i poetę. Zdaniem Wergilego (*Buk.*, X) ma on monopol na muzykę i poezję: *solī cantare periti Arcades* („tylko mieszkańcy Arkadii znają się na śpiewie“) i można by powiedzieć, że głównym celem poezji pasterskiej jest pokazanie człowieka w artyście i artyście w człowieku.

Jeśli artysta czy poeta tak często przyobleka się w szaty pasterza, to tylko dlatego, iż woli podkreślać swą indywidualność w sposób bardziej intymny. Podkreślenie to jest jednak zarazem symbolicznym protestem, aktem romantycznej, z nostalgii zrodzonej negacji kulturalnych i materialnych okoliczności, które decydują o stanowisku artysty w społeczeństwie, czyniąc zeń jednocześnie popularną osobistość i coś w rodzaju urzędnika państwowego. W neoklasycznych czasach poeta nie zdobywał sławy na łonie natury, lecz w gaju Akademii lub w cieplarnianej atmosferze dworu. Ponieważ do Arkadii uciec nie mógł, przeto zgodnie z pasterską strategią wycofał się przynajmniej do sadu lub do parku. Niekiedy całe arystokratyczne towarzystwo udawało się w jego ślady, a poeta celebrował to wydarzenie krótką sielanką dworską. Sielanka taka jest jak gdyby kostiumową *garden-party*, maskaradą, w której najwybitniejsze nawet osobistości grały przejściowo, choć tylko symbolicznie, konwencjonalne role pasterzy i pasterek. Czyniono tak, aby naśladować poetę, a co ważniejsze, aby okazać równie silną wrażliwość na uroki odosobnienia i udowodnić posiadanie duszy równie subtelnej i czulej, jak jego dusza. Poeta odpłacał komplementy roztaczaniem obrazu wszystkich wspaniałości ukrytych przejrzystości pod pasterskim ubiorem, który raczyli włożyć możniejsi od

niego, ci zaś znów przy okazji bardziej niż zwykle folgowali sobie w igraszkach miłosnych, biorąc przykład z *pays du tendre* pod Wersalem i zabaw pasterskich w Petit Trianon.

Praktycznym celem pasterskiej sielanki dworskiej jest pochlebstwo, a ściślej mówiąc, pochwała prostoty, pod którą tym wyraźniej uwydatnia się okazałość sławionego obiektu. Pochlebstwo to osiąga szczyt chytryści wówczas, gdy poeta używa konwencji pasterskiej, aby wyśpiewać hymn pochwalny nie na cześć olśniewającego blasku sławy, lecz jego nagłego zagaśnięcia. Gdy zmienność losu zmusza jakiegoś wybitnego dygnitarza do wycofania się na zawsze lub na czas pewien w zacisze prywatnego życia, sielankopisarz potrafi przedstawić porażkę swego patrona jako dobrowolną rejteradę do pasterskiej kryjówki. Towarzysząc zaś swemu protektorowi do jego posiadłości wiejskiej, poeta dworski leczy jego zranioną duszę balsamem pieśni. Staje się wówczas narzędziem *katharsis* rekompensującej doznane zawody życiowe triumfem ducha. Jest to również rodzaj dwornego pochlebstwa: władca będący w niełasce, zamiast krzywić się na nowe, pośledniejsze środowisko, winien pamiętać, że uszlachetnia je swoją obecnością. Takim właśnie subtelnie przebiegłym chwytem jest w *L'art poétique* (II) Boileau wzięte z Wergilego zdanie, że ekloga czasami „czyni pola i lasy godnymi osoby konsula“ (*rend dignes d'un consul la campagne et les bois*).

X

Neoklasyczne francuskie i włoskie ogrody nie są dziełem natury, lecz konwencji i sztuki. Podobnie ma się rzecz z sielankami pasterskimi: nawet wówczas, gdy roztaczają przed nami rozległe widoki nieuprawnych pól, są „ulepszoną naturą“. Wszyscy poeci bukoliczni przypominają nam stale, że bogiem Arkadii był Pan, jednak w poezji pasterskiej nie spotykamy rozpacz z powodu tajemniczych wieści o jego śmierci. W każdym razie nawet dla starożytnych Pan nie był bogiem w pełnym tego słowa znaczeniu, lecz raczej *genius loci*, świętym patronem, którego wszyscy czcili, lecz nikt go nigdy nie widział ani nie słyszał. *Pan curat oves oviumque magistros* („Pan strzeże owiec i pasterzy“) — powiada Wergili (*Buk.*, II) i na tym poprzestaje. Wynika stąd, że Arkadia, Sycylia i wszystkie inne bukoliczne krainy nie są terenem sprzyjającym powstawaniu mitologicznych legend. I tak też jest w istocie, mimo iż poeci zaludnili je nie tylko pasterzami, ale również satyrami i nimfami. Boskie te istoty stworzyła literatura, toteż gdy Milton w *Nativity Hymn* przepędził z idylli czarujące bóstwa przyrody pospołu z barbarzyńskimi potworami i wschodnimi bożkami, wygnał w istocie tylko widma, które nigdy nie nawiedzały krain pasterskich, a cofając się jeszcze dalej w przeszłość — duchy, które nigdy nie żyły w Arkadii.

Jeżeli Pan, po którym pozostało tylko imię i podobizna, zmarł na długo przed pojawieniem się sielankopisarzy klasycznej starożytności, to nimfy i satyry przetrwały w poezji pasterskiej jako nieuchwytnie cienie, względnie obrazy dekoracyjne. *Quis caneret Nymphas?* — „Któż opiewałby nimfy?“ — zadaje czysto retoryczne pytanie Wergili (*Buk.*, IX). Z biegiem czasu nimfa stawiała się stopniowo coraz bardziej synonimem zwykłej, wiejskiej dziewczyny lub wytwornym symbolem „wiecznej kobiecości“, zaś postacie satyrów i Sylen przekształciły się ostatecznie w *l'homme moyen sensuel* — samców w podeszłym lub średnim wieku z nigdy nie zaspokojoną żądzą erotyczną i wiecznym dążeniem do ugaszenia pragnienia u źródła piękności i młodości. Doskonale rozumiał to Mallarmé: w jego *Popołudniu fauna*, w przeciwieństwie do muzycznej interpretacji Debussy'ego tejże eklogi, nie ma innego zaspokojenia uczuć miłosnych jak tylko w wyobraźni. Poemat przedstawia nie samo południe, ów kulminacyjny moment czasu i przyrody, lecz popołudniową godzinę życia, z jej smutkiem i rozmarzeniem. Toteż faun Mallarmégo jest Narcyzem wśród innych faunów, zakochanych w krótkotrwałej piękności i młodości, który drogą biologicznej raczej niż mitologicznej metamorfozy przemienia się w „myślącą trzcinę“.

Że satyr jest w bukolikach czymś więcej niż tylko przenośnią, o tym świadczy sposób przedstawienia innej, bardziej człowieczej postaci mitologicznej, a mianowicie Polifema, jednookiego olbrzyma żyjącego na wulkanicznej Sycylii. Tego Homerowego potwora wprowadził do poezji pasterskiej Teokryt z Syrakuz, również Sycylijczyk, sprowadzając go do wymiarów zupełnie ludzkich. Opowiadając posępną historię miłości Cyklopa do pięknej Galatei, którą później opiewało tak wielu poetów, Teokryt zmienił Polifema w jedną z typowych dla sielanki postaci: szpetnego i nieokrzesanego parobka wiejskiego, któremu nie jest przeznaczone zakosztować owoców miłości, jaką żywi w swym wrażliwym sercu. Skoro poezja pasterska nawet legendarne twory, satyrów i cyklopów, traktuje jako istoty ludzkie, ściślej mówiąc — jako mężczyzn, opisując ich sercowe przeżycia, to wiemy już, co odpowiedzieć na pytanie postawione przez Goethego w drugiej części *Fausta* na widok szczęśliwych mieszkańców Arkadii: *Wir staunen... ob's Götter, ob es Menschen sind*. Wiemy, że bohaterowie sielanek pasterskich są zwykłymi śmiertelnikami i że Arkadię zamieszkują istoty ludzkie, tyle że nieco od nas lepsze i szczęśliwsze.

XI

Zainteresowanie, jakie przejawia poezja pasterska dla życia osobistego z obu jego typowymi przejawami — miłością i przyjaźnią — sprawia, że znacznie obojętniej odnosi się ona do sprawy udziału jednostki w życiu społeczeństwa. Zdarza się jednak, że poezja ta wychodzi czasem

poza granice osobistych przeżyć wewnętrznych, aby śnić o powszechnym braterstwie całej ludzkości. Tęsknota sielankopisarza za niewinnością i szczęściem pomaga mu niekiedy, zresztą bardzo rzadko, dostrzegać możliwość przyjęcia tych ideałów przez ogół. Chwaląc los człowieka ubożego i pokornego, wolnego od rozterek duchowych, ma on prawo uskarżać się na odwieczny zamęt, nie pozwalający nawet takim istotom cieszyć się w pełni szczęściem, które winno być nagrodą za ich niewinne życie. Tym, co najbardziej zagraża spokojnej egzystencji społeczności pasterskiej, jest groźba gwałtu ze strony tych, co sami nie są wcale ani biedni, ani pokorni. Świadomość, że jej spokój, a nawet wprost samo jej istnienie może być przemocą rozmyślnie zniszczone, wytwarza w tej społeczności poczucie niepewności i niesprawiedliwości. Aby odzyskać równowagę wewnętrzną, poezja pasterska zwraca się ku legendzie o złotym wieku, przypominając przedhistoryczne czasy, gdy panowała absolutna równość i sprawiedliwość, dopóki bogini Astrea uszczęśliwiała ziemię swą obecnością. Kryje się w tych wspomnieniach żal i gorycz, że w epokach srebra, brązu i żelaza sprawiedliwość jest snem, który może się spełniać tylko chwilami za cenę dużych wysiłków i walki. Pasterze są jednak ludźmi biernymi, zrezygnowanymi i pozostawiają innym obronę swych praw. Obowiązek tej obrony sir Filip Sidney nakłada właśnie na poezję pasterską, utrzymując w *Defence of Poesie*, że jednym z jej celów winno być „ukazywanie cierpienia ludu pod rządami srogich panów i chciwych łupu żołdaków“. Głoszenie, iż biedni i słabi mają prawo domagać się opieki, a bogaci i silni są obowiązani opieki tej im udzielić, jest dla Sidneya jedną z najważniejszych powinności poezji pasterskiej, niemal równie ważną, jak udowodnienie, że tym, co leżą najniżej, szczęście dać może dobroć tych, co zasiadają najwyżej. Oznacza to po prostu, że owi najniżej „leżący“ zdani są na łaskę najwyższej „siedzących“ (jakże znamienne jest zestawienie tych dwóch słów!) i że swoją egzystencję zawdzięczają szlachetności i wspaniałomyślności tych, którzy dzierżą władzę. Jednak szlachetność i wspaniałomyślność mogą się skończyć i sprawiedliwość może ustąpić miejsca niesprawiedliwości. Wówczas pasterskiemu światu pozostaną tylko łzawe błagania o litość, podczas gdy walka z wrogami sprawiedliwości wymaga zupełnie innego oręża. Don Kichot czuł, że pokój między ludźmi można przywrócić tylko mieczem, który też był dlań równie święty, jak krzyż. Wyjaśniał to grupie nieoświeconych pastuchów, napotkanych na wstępie swych przygód opowiadając im o złotym wieku, gdy wszyscy ludzie byli pasterzami i żyli niewinni i szczęśliwi jak bogowie. Ale złoty wiek dawno przeminął, dlatego obecnie rycerstwo zostało powołane do karania zbrodniarzy, naprawiania krzywd i ratowania dziewczyn z opresji.

Zapatrywania Don Kichota i sir Filipa Sidneya wywodzą się z jednego i tego samego arystokratycznego poglądu na sprawiedliwość pasterską,

który jak wszystkie arystokratyczne poglądy jest utopią retrospektywną, snem o przeszłości. Myśl demokratyczna natomiast wołała tworzyć utopie przyszłości, marzyć o lepszych czasach, które nadejdą. Umysł nowożytny początkowo nie budował tych marzeń na zrębach poezji pasterskiej. Uczynili to dopiero Montaigne i Szekspir, który kategoriami sielanki rozwiązywał i ekonomiczne, i polityczne zagadnienia, jak świadczy o tym tyrada Gonzala w *Burzy*:

All things in common should nature produce
Without sweat or endeavour. Treason, felony,
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine
Would I not have. But nature should bring forth,
Of its own kind, all foison, all abundance,
To feed my innocent people.

Wszystko byłoby wspólne, a natura
Bez prac i potu wszystko by dawała.
Wygnałbym zdradę, kłamstwo, przemieszanie,
Miecz, dzidy, noże, wojenne rynsztunki.
Sama natura ciągle, bez przymusu,
Ażebym lud mój niewinny wyżywić,
Wszelką obfitość szczerze by rodziła.

(przekład L. Ulricha)

Podobne myśli spotykamy u Rousseau, którego sentymentalna i literacka edukacja opierała się na *Amincie* Tassa i *Astrei d'Urfé*. W *Discours sur l'inégalité* przedstawił on swoje własne wersje obu legend — przeszłości i przyszłości. Początek *Discours* nawiązuje do pierwotnego „państwa natury“ w sposób charakterystyczny i dla poezji pasterskiej, i dla Hobbesa. Państwo to, oparte na przyrodzonej powszechnej równości, dawało swym obywatelom dziką, nieokiełznaną wolność, przestrzegając jednak surowo zasad sprawiedliwości. Człowiekowi pierwotnemu nie dawały się wówczas we znaki ujemne strony organizacji społecznej, która wprowadzając pojęcie własności, doprowadziła z czasem do usankcjonowania niesprawiedliwości. Ostatecznym efektem umowy społecznej, na mocy której jednostka zamieniła wolność na bezpieczeństwo, było powstanie różnic społecznych i ekonomicznych. Człowiek mógłby naprawić tę nienormalną niesprawiedliwość niekoniecznie drogą powrotu do stanu natury, lecz przez wytworzenie w niedalekiej przyszłości sytuacji podobnej do tej, jaka istniała bezpośrednio po zawarciu umowy między jednostką a społeczeństwem, gdy utrzymanie wolności i równości było jeszcze możliwe. Rousseau dopasowuje tu ideologię pasterską do teorii prawa naturalnego, dając wyraz przeświadczeniu, że społeczeństwo winno zwrócić jednostce prawa nadane jej przez Boga. Jeśli człowiek zdoła zrozumieć istotę prawa naturalnego, to powinien wprowadzić je

w życie w nowym ustroju i umieścić w kodeksie praw. Postulat ten zmierza do zrealizowania przy współudziale nowoczesnej myśli politycznej wszystkich ziemskich marzeń od Jeffersona do Thoreau, od Nowej Harmonii do radzieckiej idei państwa ludowego.

Rousseau interesował się również dwiema przeciwstawnymi sobie ideami regresji i progresji. Ale gdy postęp triumfuje nad wstecznictwem, wówczas człowiek przestaje marzyć o przeszłości, widzi swe szczęście w pięknych wizjach przyszłości i wówczas z ideałów pasterskich wylania się nagle samoistna, w pełni dojrzała utopia. Cokolwiek byśmy o tym sądzili, utopia jest idyllą przyszłości. Uznanie tej prawdy można znaleźć w manifestie *De la réorganisation de la société européenne* opracowanym z początkiem XIX wieku wspólnie przez Saint-Simona i Augustyna Thierry:

L'imagination des poètes a placé l'âge d'or au berceau de l'espèce humaine parmi l'ignorance et la grossièreté des premiers temps: c'était bien plutôt l'âge de fer qu'il fallait y reléguer. L'âge d'or du genre humain n'est point derrière nous, il est au-devant, il est dans la perfection de l'ordre social; nos pères ne l'ont point vu, nos enfants y arriveront un jour: c'est à nous de leur en frayer la route.

Wyobrażenia poetów umieściła złoty wiek u kolebki rodzaju ludzkiego, pomiędzy ignorancją i surowością pierwotnych czasów. Powinno się tam było raczej wygnać wiek żelaza. Złoty wiek ludzkości nie jest wcale za nami i polega na doprowadzeniu do doskonałości ustroju społecznego. Ojcom naszym nie było dane go oglądać, ale pewnego dnia dojdą doń nasze dzieci i naszą rzeczą jest utorować im drogę.

Manifest czyni z idei postępu mesjaniczne *credo*, wiarę, że człowiek winien pomóc, a nie przeszkadzać w realizacji pasterskich marzeń. Lecz gdy człowiek zaczyna wątpić i lękać się, że reakcyjne siły przeszłości mogą nie dopuścić do spełnienia się jego serdecznych pragnień, wówczas staje się radykałem i buntownikiem. Gdy wsteczństwo zaczyna brać górę nad ewolucją, szermierz postępu odwołuje się do rewolucji i gdy wybija godzina, wybucha rokosz „pasterzy“, według słów Chamforta: „pokój chatom, wojna pałacom“ (*paix aux hameaux, guerre aux châteaux*). Wówczas jednak rozwiewa się sen pasterski. Pasterz z sielanki nie może dbać o własność ani publiczną, ani prywatną i cofa się przed bezpośrednią akcją, odmawiając wywłaszczenia nawet wywłaszczycieli jego własnego skromnego dobytku.

Tak więc słusznie zauważa William Empson (*Some Versions of Pastoral*), że można pisać sielanki o artystach lub o robotnikach zamiast o pasterzach, lecz myli się utrzymując, że literatura proletariacka wywodzi się od poezji pasterskiej. Powieść proletariacka opowiada się za proletariuszami, lecz nie pochwała ich warunków życiowych, a sławiąc cnoty moralne szarego człowieka pracy protestuje przeciw warunkom społecznym, które wpę-

dziły go w nędzę. Poezja pasterska natomiast uważa nędzę nie za przekleństwo, które należy usunąć, lecz za błogosławiony stan, który powinno się jeszcze bardziej umocnić. Oznacza to, że idylla pasterska może pozostać na usługach tylko konserwatywnej prawicy. Dlatego Marks użył terminu „idylliczne“ w negatywnym znaczeniu na określenie stosunków społecznych w okresie feudalizmu. Sielanka lewicowa jest możliwa do pomyślenia tylko jako obraz biernego oporu przeciw władzy, gdy nie akceptując istniejącego stanu rzeczy, głosi konieczność jego zmiany. Prawie zawsze jednak występuje w niej wówczas, jak u Tolstoja, skłonność do biernej postawy moralnej.

Rozumiał to Goethe, który zdawał sobie również sprawę z tego, że idea biernego oporu zawarta w poezji pasterskiej może się skończyć jedynie klęską. Wiedział też, że klęskę tę spowoduje siła zwana rozmaicie: „historią“, „ewolucją“, „przemianami społecznymi“. Dlatego też w *Fauście* wprowadza raz jeszcze w tragicznej wersji słynną legendę Owidiusza. Filemon i Baucis odmawiają zamiany swej ubogiej zagrody na bogate gospodarstwo. Zamianę tę proponuje im Faust, chcąc usunąć staruszków z moczarów, które pragnie osuszyć i dla korzyści własnej, i dla dobra ludzkości. Oboje giną w płomieniach swej chaty jako ofiary żądzy władzy Fausta, gdy jego pachołek próbuje siłą wyrzucić ich z nędznego domostwa, w którym spędzili całe życie. Tak więc „oaza pasterska“ ulega zniszczeniu przy próbie zmiany otaczającego ją pustkowia w ziemię obiecaną.

Ogólnie biorąc, „lewicowa“ czy „prawicowa“ sielanka polityczna nie staje w obronie wyższych klas społecznych, lecz protestuje przeciw społeczeństwu w ogóle. Pod tym względem podaje rękę sielance miłosnej, która atakuje system moralny obowiązujący w społeczeństwie. Ów podwójny protest wypływa z utopijnych marzeń i nadziei, które Freud tak określił w *Die Zukunft einer Illusion*:

Man sollte meinen, es müsste eine Neuregelung der menschlichen Beziehungen möglich sein, welche die Quellen der Unzufriedenheit mit der Kultur versagen macht, indem sie auf den Zwang und die Triebunterdrückung verzichtet... Das wäre das goldene Zeitalter, allein es fragt sich, ob ein solcher Zustand zu verwirklichen ist. Es scheint vielmehr, dass sich jede Kultur auf Zwang und Triebverzicht aufbauen muss.

Można przyjąć możliwość reorganizacji stosunków międzyludzkich w taki sposób, aby likwidując przymus i dławienie instynktów usunąć przyczyny niezadowolenia z cywilizacji... Nastalby podówczas złoty wiek, pytanie tylko, czy jest to możliwe do przeprowadzenia. Najprawdopodobniej każda cywilizacja musi się opierać na przymusie i rezygnacji z zaspokajania instynktów.

Zadaniem poezji pasterskiej jest przeniesienie na płaszczyznę wyobraźni uczuciowej buntu człowieka przeciw przymusowej pracy, obowiązkom

społecznym i więzom moralnym. Czyniąc to jednak, działa jak *katharsis* samym swym wewnętrznym patosem i sublimuje popędy instynktów, znajdując dla nich inne ujście. Ze szczególną intensywnością spełnia tym samym rolę, jaką Freud przypisuje sztuce, polegającą na działaniu w charakterze zastępczej rekompensaty za wyrzeczenia, jakich żąda od jednostki ustrój społeczny, na godzeniu człowieka z koniecznością ponoszenia pewnych ofiar na rzecz cywilizacji.

XII

Tworząc pseudopasterskie utopie, świat nowożytny doprowadził do zniknięcia konwencjonalnej, tradycyjnej sielanki pasterskiej. Przyczyniły się do tego działające jednocześnie cztery zjawiska kulturalne: humanitaryzm, idea postępu materialnego, naukowy pogląd na świat i realizm artystyczny. Pod wpływem humanitarnych uczuć George Crabbe w *The Village*, jednym z najwcześniejszych poematów wiejskich, interesuje się bardziej brzydota fizyczną i moralną niż wyidealizowanymi, sentymentalnymi urokami życia wiejskiego. Crabbe świadom był swego nowatorstwa polegającego na przekazaniu czytelnikowi wszystkich elementów, jakie składają się na prawdziwy obraz nędzy chłopa. Pasterze jego nie wysławiają już piękności swej ziemi i zamieszkujących ją nimf, choć sam poeta opiewa jeszcze urojone namiętności pasterzy, jacy naprawdę nigdy nie istnieli. Muzy nigdy nie знаły prawdziwych wieśniaków ani ich faktycznych trosk, o wiele poważniejszych niż zmartwienia miłosne, jedyne, jakich niestety nigdy w rzeczywistości nie doznawali. Tak więc zamiast bezpodstawnie wychwalać ubóstwo, z którym łączy się ciężki znój, nie zaś błogosławione próżniactwo, zamiast tworzyć fikcyjne postacie i w wyobraźni zrodzony tryb ich życia, Crabbe woli opisywać biednych, zapracowanych ludzi takich, jakimi są w istocie, i opiewać, podobnie jak Gray w swojej *Elegii*, „krótką i prostą historię nędzy“.

Idea nieograniczonego postępu materialnego, entuzjastyczne powitanie rozwoju przemysłu i handlu wraz z towarzyszącym mu wzrostem dobrobytu i zbytku znalazły odbicie w słynnym poemacie Voltaire'a pod znamennym tytułem *Le Mondain*. Na plan pierwszy wysuwa się w nim zwalczanie russowskiego wychwalania państwa natury, czyli według idyllicznej terminologii „złotego wieku“. Poeta przeciwstawia się nostalgii za „łażeniem na czworakach“, jak wyraził się o poglądach Rousseau:

Regrettera qui veut le bon vieux temps,
Et l'âge d'or et le règne d'Astrée...

Załować będzie ten, kto pragnie dawnych, dobrych
czasów, złotego wieku i panowania Astrei...

Voltaire'owi nie imponował ani złoty wiek, państwo natury, ani ogród rajski. O wiele wyżej cenił współczesną mu, świecką, cywilizowaną teraźniejszość: „ta bezbożna epoka jest jak stworzona dla mnie!” (*Ce temps profane est fait pour mes moeurs!*). Zamożność jest lepsza niż ubóstwo, nowe pragnienia są pożądane, gdyż wywołują nowe potrzeby i nowe przyjemności. „Jakże piękny jest ten wiek żelaza!” (*O le bon temps que ce siècle de fer!*) — woła poeta porównując epokę, w której żyje, ze złotym wiekiem zamierzchłej przeszłości i dochodzi do wniosku, że przypuszczał nie jedyną cnotą ludzi pierwotnych była ich ignorancja.

Postawa naukowa jednak jest tylko jednym z aspektów narastającej tendencji poszukiwania „prawdy”, która owładnęła nowożytną kulturą zachodnią nawet w dziedzinie sztuki. Z nadejściem romantyzmu wyobrażenia pisarzy zaczęła odnosić się wrogo do wszystkiego, co trąciło konwencją, a także do wszelkiego fantazjowania. Malując obrazy przyrody, wyobrażenia ta wyszła daleko poza granice łąk i gajów, sadów i ogrodów tradycyjnej poezji. Zainteresowanie romantyzmu dziką, „nieuporządkowaną” przyrodą przysłużyło się „prawdzie” nie gorzej niż realizm, choć słowo „prawda” romantycy woleli zastępować innymi określeniami, jak „szczerść” lub „naturalność”. I romantyzm, i realizm uważały poezję i literaturę bardziej za „pieśń doświadczenia” niż za „pieśń niewinności”, to zaś, używając słów Rimbauda, oznaczało „koniec idylli” (*la fin de l'idylle*). Yeats podziela ten pogląd w wierszu zatytułowanym oryginalnie *Pieśń ostatniego mieszkańca Arkadii*, umieszczonym następnie przezeń jako motto na czele wszystkich utworów:

The woods of Arcady are dead,
And over is their antique joy
Of old the world on dreaming fed
Grey Truth is now her painted toy.

Powiedły już Arkadii gaje,
Ich dawna radość się rozwiała,
Prześnił się sen dawnego świata —
Mdłej współczesności pstra igraszka.

Tak więc idylla pasterska przeżyła się i zniknęła z horyzontu. Pozostały jednak jej idee, choć odarte z siły witalnej i zmienione nie do poznania. Potrafią jeszcze inspirować niektóre nowoczesne wersje poezji pasterskiej, występującej pod różnymi nazwami i postaciami. Najbardziej rzucającą się w oczy formą tych idei jest ruch „powrotu do natury” lub ogólniej mówiąc kult prymitywu, będący zresztą najnowszą odmianą mitu o szlachetnym dzikusie. W kulturze współczesnej taki szlachetny prymityw znajduje się często blisko nas i stanowi przedmiot raczej folklorystycznych niż antropologicznych badań, toteż nowoczesna sielanka często zastępuje dawną poetycką fujarkę zwyczajną, prozaiczną kobzą. Krótko mówiąc, bukoliczna

wyobrażnia w naszych czasach, jak zauważył William Empson (*Some Versions of Pastoral*), naśladuje przykład widowisk pasterskich w Newgate, w których w rolach obsadzonych niegdyś przez wieśniaków występuje proletariat i ludność miejska. Nowoczesne sielanki także i pod innymi względami przeciwstawiają się tradycji; prawie zawsze są pisane prozą, łamiąc wszelkie utarte wzory i szablony. Paradoksem jest, że akcja wielu z nich rozgrywa się w czterech ścianach, w zimie, w mieście. Pasterska tęsknota za samotnością i niezależnością, za samowystarczalnym osobistym życiem, za krajobrazem „wolnej okolicy“ przemienia się niekiedy w tęsknotę za zamkniętym, podobnym do klasztornej celi, odosobnionym kątem, który Wirginie Wollf nazywa „własnym pokojem“. W wielu wypadkach bohaterami sielanek są nie pasterze, lecz zwierzęta lub dzieci. Czasami spojrzenie na bukoliczny świat oczami dziecka lub z perspektywy zwierzęcia daje niezwykle rezultaty, jak widać na przykładach utworów tak różnych, jak *Le grand Meaulnes* Alaina Fourniera, *A High Wind in Jamaica* Ryszarda Hughesa, opowieść o koniu Tolstoja lub *The Fox* D. H. Lawrence'a. Tego rodzaju przeistoczenie się pasterskiej sielanki w nowoczesną bajkę lub w czarodziejską opowieść świadczy, jak mówi Baudelaire, o szlachetnej, dziecinnej naiwności wszystkich idyllicznych marzeń (*tout ce que l'idylle a de plus enfantin*), jak też o ich zwierzęcej prymitywności. Marzenia te przechowywały się w różnych przejawach w naszych obyczajach w tym tylko, że modną niegdyś ucieczką do własnej posiadłości wiejskiej zastąpiły wyprawy poza miasto, a wytworne *bergeries* naszych przodków zamieniły się w wycieczki i pikniki.

Nowoczesna sielanka jest ironiczna i dwuznaczna, ponieważ zaczyna od naśladownictwa, a kończy na parodii. Jest jak gdyby sielanką odwróconą: przedstawia bukoliczne aspiracje po to tylko, aby je skrytykować. Literatura rosyjska dostarcza nam dwóch doskonałych przykładów takiego odwrócenia snu pasterskiego. Jednym jest opowieść Gogola *Staroświeccy ziemianie* o dwojgu staruszkach, wzorowanych wyraźnie na Filemonie i Baucis Owidiusza, ukazująca triumf śmierci za życia, drugim zaś *Szczęście rodzinne* Tolstoja, której początek jest najczystsza, doskonała idylla miłosną, zmaconą następnie przez intrygi rodzinne i małżeństwo. Utwór Gogola jest odwróceniem sielanki niewinności, utwór Tolstoja natomiast — odwróceniem sielanki szczęścia.

XIII

Idee poezji pasterskiej zakorzeniły się nie tylko w poglądach na świat, lecz również w poglądach na sztukę i literaturę. Idylla miała nie tylko swoją ideologię, ale i swoją poetykę, która rozwinęła się w pełni w okresie nieoklasycyzm i znalazła najbardziej typowego reprezentanta w Boileau. Porównywał on sielankę do młodej pasterki nie w roboczym ubiorze,

lecz w odświętnym stroju, noszącą na jasnych włosach wieniec z polnych kwiatów, bardziej odpowiedni niż diadem z drogich kamieni. Piękności jej nie wolno obnażać ani też przytłaczać ostentacyjnym przepychem. Wytworność jej winna polegać na zuchwałym wdzięku. Boileau zamyka to porównanie następującym zaleceniem:

Telle, aimable dans son air, mais humble dans son style,
Doit éclater sans pompe une élégante idylle.

Miła w swojej istocie, lecz prosta w swym stylu,
Ma błyszczeć bez przesady wykwintna idylla.
(Boileau)

Tak się piękna w swym toku, w okrasie niewinna,
Doskonała sielanka wydawać powinna.
Kazi ją słów nadętość, styl górny oszpeca,
Szlachetna skromność zdobi, przyjemność zaleca.

(F. K. Dmochowski)

Tak więc Boileau wyznacza poezji pasterskiej miejsce pośrednie pomiędzy wzniosłością a pospolitością. Niekiedy wolno jej iść za Wergiliuszowym *paulo maiora canamus* nie wznosząc jednak swej prostej melodii do wyżyn bohaterskich tonów, gdyż odgłos trąbki wojskowej wypłoszyłby z lasów bożka Pana i nimfy. Dbając o wysoki lot, poezja pasterska musi jednocześnie unikać pokusy zniżania się ku powierzchni ziemi, do poziomu tego, co nazywamy dziś realizmem. Boileau żąda, aby sielanka była „naturalna” w literackim znaczeniu. Musi ona fałszować prawdę i upiększając rzeczywistość „stroić naturę w takie szaty, w jakich jest jej najbardziej do twarzy”, jak to czynił Pope. Dlatego poezja pasterska uważa za objawy złego smaku i złych obyczajów stosowanie gwary ludowej w dialogach między wiejskimi bohaterami sielanek, co jest tendencją nowoczesnych pisarzy realistycznych:

...cet autre, abject en son langage,
Fait parler ses bergers comme on parle au village.

...a ten drugi, co prostactwo znaczy,
Każe mówić pasterzom językiem wieśniaczym.
(Boileau)

Drugi znowu przeciwnie, że aż ucho boli,
Twardym smykiem na hucznej Marynie rzepoli:
Nieświadomy natury, opak jej rzecz wiedzie,
Jakoby szerszkie w tany prowadził niedźwiedzie.

(F. K. Dmochowski)

jak również nadawanie strażnikom trzód nie zmyślonych, lecz z życia wziętych imion:

Et changer, sans respect de l'oreille et du son,
Lycidas en Pierrot, et Philis en Toinon.

I zmienia, nie szanując ucha ni dźwięczności,
Lycidasa w Piotrusia, a Filis w Antosię.

Przykład Boileau jest klasyczny. Więcej jeszcze możemy się nauczyć z innych nieżyczliwych opinii, jak np. Samuela Johnsona, którzy zarzuca poezji pasterskiej nie to, że stoi w sprzeczności z prozą życia, lecz że klóci się z wymaganiami przyzwoitości i zdrowego rozsądku i nie wyraża tych uczuć, jakie powinna każda poezja wyrażać. Johnson był tym właśnie, który zanim jeszcze nowożytna literatura zerwała z arkadyjską afektacją, najostrzej wystąpił przeciw jej nieszczeroci. W swoim *Life of Milton* mówi on tak o poemacie *Lycidas*: „Prawdziwa namiętność nie zrywa jagód z mirtu i bluszczu, nie wzywa Aretuzy ani Minciusa, nie mówi o nieokrzesanych satyrach i faunach kopytnych. Nie byłoby nieszcześcia, gdyby nam zaoszczędzono tej fikcji“. (Passion plucks no berries from the myrtle and ivy, nor calls upon Arethuse and Mincius, nor tells of „rough satyrs and fauns with cloven heel“. „Where there is leisure for fiction there is little grief“).

Jeszcze ciekawsze są oceny poezji pasterskiej dokonywane przez tych wielkich poetów, którzy w wolnych chwilach sami ją uprawiali, Cervantesa i Szekspira. Cervantes w przeciwieństwie do Boileau i Johnsona żywił dla sielanki skomplikowane uczucie sympatii dość szczególnego rodzaju. Przypomnijmy tezę Don Kichota, że powołaniem rycerza jest wskrzeszenie złotego wieku. Jeszcze po jego pierwszym powrocie do domu (cz. I, rozdz. VI), gdy przyjaciele „hidalga“ spalili prawie całą jego bibliotekę, siostrzenica rycerza prosi ich, aby pasterskie książki też wrzucili w ogień, obawia się bowiem, że pod ich wpływem wujaszek doznawszy porażki jako wojownik zechce z kolei zostać pasterzem. Obawa była słuszna, gdyż Don Kichot, zrezygnowawszy ostatecznie z przygód, wyraził chęć przejścia na pasterski tryb życia (cz. II, rozdz. LXXIII). Tak więc marzenia bukoliczne mogą zastąpić ideały rycerskie. Ustami swego bohatera przemawia tu Cervantes, wprowadzając do powieści moment najważniejszej decyzji w swym własnym życiu, jaką było przeobrażenie się z rycerza w poetę lub, jak sam mówił, porzucenie *las armas* dla *las letras*. Zgodnie z tendencjami Renesansu Cervantes identyfikuje zew pasterski z literackim powołaniem. Nieważne jest przy tym, że spod jego pióra wyszedł tylko jeden utwór bukoliczny, ekloga względnie romans pasterski *Galatea*, ani też że w *Coloquio de los perros*, dialogu napisanym w duchu Lukiana, wydrwiwa sielankę jako konwencjonalny i sztuczny rodzaj literacki. Szyderstwo to rozciąga na całą literaturę. Wydając taki wyrok, poeta przekreśla przekornie całą poezję i stawia sam siebie w jednym rzędzie z Sancho Pansą.

A przecież sztuka nigdy nie była i nie jest zaprzeczeniem życia. Fantazja poetycka może raczej potęgować uczucia niż je osłabiać. Dzieło sztuki jest równie niezbędne, jak dzieła natury, od której zresztą pochodzi. Szekspir porusza ten temat w *Opowieści zimowej* (akt IV, sc. 4). Gdy mianowicie Poliksenes zwiedza „ogród wiejski“ Perdity, ten usprawiedliwia brak w nim tych „goździków i prążkowanych lewkonii, które uważane są za bastardów przyrody“, gdyż można je wyhodować tylko przez szczepienie, a więc przez sztuczne wywoływanie naturalnego procesu. Poliksenes przyznaje, iż „jest to sztuka, która ulepsza, a właściwie zmienia naturę“, zwraca jednak uwagę, że sztuka też jest przejawem natury i prosi Perdite, aby nie nazywał szczepionych kwiatów „bastardami“. Sielanka pasterska też może być jednym z takich szczepionych kwiatów, sztucznym tworem, „bastardem“ poezji. Natura nie odmówi jej racji istnienia, gdyż pracuje nie przeciw jej prawom, lecz w zgodzie z nimi. Konwencja może stać się natchnieniem, tworząc w ten sposób nową rzeczywistość.

XIV

Pogląd Szekspira na stanowisko, jakie zajmuje sielanka pasterska wobec sztuki i rzeczywistości, zawarty jest w jego komedii romantycznej *Jak wam się podoba*. Życie wygnanego księcia i jego towarzyszy przedstawione jest zgodnie z tradycją i z prawdą folkloru (akt I, sc. 1):

The say he is already in the Forest of Arden, and a many merry men with him; and they live like the old Robin Hood of England. They say many young gentlemen flock to him every day, and fleet the time carelessly as they did in the golden world.

Powiadają, że jest już w Lesie Ardeńskim, otoczony tłumem wesołych towarzyszy, z którymi żyje jak stary Robin Hood angielski. Słyszałem, że co dzień tam ściągają nowe stada młodych panów, gdzie im czas płynie bez troski, jakby w złotym wieku.

(przekład L. Ulricha)

W tym wypadku ów „złoty świat“ jest dziełem sztuki wywodzącym się od natury, czyli zielonego świata Robin Hooda. Założeniem całego utworu jest zresztą zonglowanie podobnymi kontrastami. Akcja toczy się jednocześnie na trzech płaszczyznach, z których każda ma odpowiednio dobraną grupę bohaterów. Z jednej strony wygnany książę i jego drużyna, z drugiej pasterze — Koryn, Sylwiusz i Febe, z trzeciej wieśniacy — Audrey i William. Wszystkie pozostałe postacie są „outsiderami“, nie pasują do leśnego tła obaj złoczyńcy, książę-uzurpator, Oliwer, niegodziwy brat Orlanda, działający raczej jako element intrygi, ani błazen Probiereczny, komentujący drwiąco ludzkie szaleństwa i kaprysy losu. Postacie działające na pierwszej płaszczyźnie wkraczają do sielanki nie dobrowolnie, lecz

jako uchodźcy, zmuszeni do opuszczenia swych domów i włości. Jest to ucieczka przymusowa. Pasterski tryb życia prowadzą jedynie z konieczności. Na swoje wygnanie patrzą trzeźwo, bez aluzji, co ratuje ich przed złudzeniem, że los pasterza jest rajem na ziemi. Symbolem takiego uodpornienia przeciw czarom może być fakt, że nie obdarzono ich wieczną wiosną, przeciwnie — nęka ich zimno i lodowate wichry, a cierpienia fizyczne zatruwają im okres bezczynności. To nieoczekiwane odchylenie od bukolicznego schematu jest szczęśliwym paradoksem, inspiruje bowiem rozkoszne pieśni, które są nie tylko czarującymi sielankami w zimowej scenerii, lecz także orzeźwiającymi idyllami północy.

Księżę i jego dworzanie zdają sobie również sprawę z tego, że Las Ardeński jest miejscem, gdzie człowiek musi w pocie czoła pracować na życie. Że zaś szlachcic nie może stać się na zawołanie *villano* w sensie, jaki do dziś posiada to słowo, więc wszyscy przemieniają się w myśliwych, aczkolwiek wciąż ubolewają nad losem stałych mieszkańców puszczy, ptaków i zwierząt, które stają się celem dla ich łuków. Przywodzi to melancholijnego Jakuba do refleksji, że zbrodnie, popełniane przez intruzów na leśnych mieszkańcach, są gorsze niż w ludzkim świecie miast i dworów przywłaszczenie przez złego uzurpatora tronu należnego wygnanemu księciu.

Drugą grupę bohaterów stanowią pasterze, ale i oni są postaciami czysto literackimi, o czym świadczą ich imiona, reprezentują więc i zewnętrznie, i duchowo świat bukoliczny. Najstarszy z nich, Koryn, staje się siłą rzeczy wyrazicielem idei Pasterskiej niewinności, którą wychwala za zadowolenie moralne, jakie daje człowiekowi, choć jednocześnie narzeka na trudy i znoje, jakie idea ta mu narzuca:

Sir, I am an true labourer; I earn that I eat, get that I wear; owe no man hate, envy no man's happiness; glad of other men's good, content with my harm; and the greatest of my pride is to see my ewes graze and my lambs suck.

Mospanie, jestem uczciwy parobek i co jem, i co noszę, to zarobiłem; nie mam do nikogo nienawiści, nie zazdroszczę nikomu szczęściu, raduję się z cudzej pomyślności, a cierpliwie znoszę własną biedę; najdumniejszy jestem, gdy widzę, że moje owce szczypią trawę, a moje jagniątko ssą maciory.

(przekład L. Ulricha)

Niezależność Koryna jest moralnej, nie materialnej natury, gdyż trzo-
da, którą pasie i o której mówi jak o własnej, należy nie do niego, lecz do jego pana. To samo dotyczy jego chaty, toteż nie może on okazać pasterskiej gościnności. Scena, w której odmawia prośbie przebranej po męsku Rozalindy, aby przyjął pod swój dach ją i jej towarzysza, piękną Celię, gdyż są zmęczone podróżą, jest unikatem w całej poezji bukolicznej. Epizod ten dowodzi, że bywają Arkadie, gdzie człowiek może okazać się odpychającym gburem.

Prostackie maniere mają postacie należące do grupy trzeciej. Wiejski chłopak, William, i wiejska dziewczyna, Audrey, grają niewielkie, lecz charakterystyczne role w zawilosciach sztuki, a choć przynależność do stanu chłopskiego podkreślona ludowymi imionami wyklucza jakąkolwiek ich idealizację, niemniej wprowadzają elementy zdrowego humoru w prześiąkniętą sofizmatami atmosferę komedii. Poeta osiąga antyidyliczny efekt, konfrontując przyziemny obraz wiejskiej rzeczywistości z jej obrazem idealnym. Podczas gdy życie szlachty upływa w wyższej sferze baśni i romantycznej opowieści, dwoje parobków porusza się na płaszczyźnie komicznego realizmu, podczas gdy Koryn i pozostali pasterze zajmują stanowisko pośrednie między obu tymi skrajnościami. Tym sposobem szlachta, pasterze i wieśniacy są odpowiednikami poezji, literatury i życia, z tym że ostatnia grupa jest przeciwstawiona dwom pierwszym.

Chodzi głównie o to, że rodzajem bukolicznym, najmniej serio potraktowanym przez poetę, jest sielanka miłości. Wobec bezpośredniej prostoty, z jaką Audrey i William wymieniają przysięgi miłosne, konwencjonalna wierność Sylwiusza i równie konwencjonalna niestałość Febe sprawiają sztuczne i nienaturalne wrażenie. Błażeńskie umizgi Sylwiusza i kapryśna płochliwość Febe są też ostro krytykowane przez Rozalindę, której zrazu podoba się pasterska kazuistyka miłosna, lecz wkrótce ma jej dość. Poeta podziela jej pogląd i konsekwentnie kończy sztukę aż trzema małżeństwami. Ów zbiorowy *happy end*, zupełnie nietypowy dla poezji pasterskiej, sugeruje, że miłość pasterska czy w ogóle przeżycia bukoliczne mogą być jedynie chwilowym odpoczynkiem od spraw wielkiego świata. Sztukę kończy uczta wiejska, właśnie dlatego, że pasterskie interludium już się skończyło. Książę odzyskuje tron i wraz z rodziną i przyjaciółmi wraca do stolicy. Wprawdzie Jakub, jako przedstawiciel sielanki przeżyć wewnętrznych z jej melancholią i poczuciem osamotnienia, nie pochwała powrotu, jak przedtem nie pochwalał ucieczki, za to Orlando uszczęśliwiony jest zakończeniem okresu beczynności, która jego zdaniem doprowadziła księcia i cały orszak do „marnotrawienia i lekceważenia pełnących godzin czasu“.

Taka krytyka pasterskiego próżnowania podważa również założenia sielanki szczęścia. Utwór ma na celu wyraźnie wykazanie, że egzystencja pasterzy nie jest ani gorsza, ani lepsza od innych, że podobnie jak inne posiada swoje dobre i złe strony. Probierezyk stwierdza to wyraźnie w rozmowie z Korynem:

Truly, shepherd, in respect of itself, it is a good life; but in respect that it is a shepherd's life, it is naught. In respect that it is solitary, I like it very well; but in respect that it is private, it is a very vile life. Now in respect it is in the fields, it pleaseth me well; but in respect it is not in the court, it is tedious. As it is a spare life, look you, it fits my humour well; but as there is no more plenty in it, it goes much against my stomach.

Muszę wyznać, pasterzu, iż ze względu na samo siebie nieźle jest to życie, ale ze względu, że to jest pasterskie życie, życie to nic niewarte. Ze względu, że jest samotne, bardzo mi się podoba; ale ze względu, że jest odosobnione, obrzydzenie mi sprawia. Ze względu, że jest na wolnym powietrzu, lubię je; ale ze względu, że nie na dworze, nudzi mnie. Że to jest życie skromne, bardzo mi jest po myśli, ale że jest ubogie, wcale mi nie do smaku.

(przekład L. Ulricha)

Przy pomocy jaskrawych nonsensów dowcipnego błazna Szekspir zdaje się udzielać odpowiedzi na trzy zasadnicze pytania. Po pierwsze, czy pochwała względnie wyszydza ideologię poezji pasterskiej, po drugie, czy jego komedia jest sielanką, po trzecie uznaje czy odrzuca tradycyjne schematy twórczości bukolicznej. Wykrętna odpowiedź, jaką imieniem poety daje błazen na wszystkie te pytania, brzmi niby echo tytułu komedii *jak wam się podoba*.

XV

Analiza poezji pasterskiej wykazuje dowodnie, że wszystkie jej odmiany można sprowadzić do jednego wspólnego mianownika. Jest nim liryzm. Epyllion nie ma charakteru epickiego; powieść pasterska nie jest utworem narracyjnym; dramat pasterski nie jest właściwie dramatem; tragicomedia nie jest ani tragedią, ani komedią. Nic bardziej znamiennego niż fakt, że Molierowi nie udało się stworzyć ani sielanki bohaterskiej, ani sielanki komicznej. Idylla pasterska nie jest zresztą utworem ściśle lirycznym w ogólnym, obecnym znaczeniu tego słowa. Jest natomiast utworem muzycznym w specjalnym, tradycyjnym sensie. Dlatego wpływy jej, jak dowiedli Nietzsche i De Sanctis, przekroczyły granice literatury i wtargnęły na nowo odkryte tereny opery i baletu. Znał już przyczyny tego nauczyciel tańca z komedii Moliera *Mieszczanin szlachcicem*:

Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers; et il n'est guère naturel en dialogue que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions.

Gdy postacie utworu mają śpiewać, należy dla większego prawdopodobieństwa uczynić je bohaterami sielanki. Śpiew od niepamiętnych czasów był domeną pasterzy, byłoby zresztą nienaturalne, gdyby książęta lub mieszczaństwo śpiewem dawali w rozmowie wyraz swoim uczuciom.

Co się tyczy samych sielankopisarzy, to mówią oni zawsze o poezji i muzyce jak o jednym i tym samym. Poezja i muzyka często nie jest dla nich świadomą działalnością kulturalną, lecz spontaniczną manifestacją uczuć, rzec można, uzewnętrznieniem siebie, a jeszcze częściej po prostu ujściem dla wzruszeń i namiętności. Poezja i muzyka stały się zatem dro-

gami ucieczki od rozczarowań i zawodów życia. W ten sposób poezja pasterska stanowi potwierdzenie teorii psychologicznej funkcji sztuki, którą można sformułować w zdaniu *qui chante son mal enchante* („kto śpiewa, ten zaczarowuje swą chorobę“). Tą „chorobą“, aby już zostać przy tej przerośni, jest rozczarowanie, zwłaszcza w sprawach serca. Ażeby je zaczarować, faun u Mallarmégo gra na fujarce, która wchłaniając w siebie lży grajka (*détournant à soi le trouble de la joue*), staje się wreszcie środkiem ucieczki od zmartwień (*instrument des fuites*). Jej wznosząca się, wysublimowana melodia staje się niemal dostrzegalna dla oczu dzięki czarodziejskiej sile sztuki (*le visible et serein souffle artificielle de l'inspiration, qui régagne le ciel*), przekłada na język abstrakcji nasze sny i marzenia, dodaje blasku obrazom naszych nie zaspokojonych tęsknot (*trop d'hymen souhaité de qui cherche le „la“*).

I tą drogą można więc dojść do wniosku, że poezja pasterska zawiera w sobie jednocześnie i pragnienia, i pełne ich zaspokojenie. Dzięki temu definicja poezji dana przez Bacona w *The Advancement of Learning* (II, 4) doskonale pasuje do sielanki pasterskiej, gdyż jej właśnie, jak żadnemu innemu rodzajowi poezji, udało się „podporządkować obraz świata pragnieniom myśli“. Definicja ta jest jednocześnie w pewnym stopniu usprawiedliwieniem bukolicznego zafalszowania życia. Fałsz ten nie jest poza tym wcale gorszy od patosu i może być uważany za jego odmianę. Zapisał on zresztą głęboko korzenie w naturze ludzkiej, stąd też pochodzą nieustanne i długotrwałe nawroty idyllicznych uczuć, jak i pasterskich wierzeń nawet w takiej epoce żelaza, jak nasza. Można rzec, iż wszystkie rodzaje poezji zawierają w sobie ślad tych wierzeń. Nie tylko w sielankach spotykamy „oazy pasterskie“. W pewnym sensie w swej najczystszej formie idylla pasterska reprezentuje złoty wiek poezji. Poezja jest jednak nie tylko dzieckiem wyobraźni, lecz także córką pamięci, a tym samym rodzoną siostrą historii. Gdy zapomina o siostrze i zaczyna snuć marzenia o jakichś ponadczasowych, czarodziejskich krainach, wówczas staje się, jeśli nie z formy, to przynajmniej z ducha — idyllą.

Przełożył Franciszek Jarzyna

IL FLAUTO DI CANNA

RIASSUNTO

La radice psicologica della pastorale è una duplice aspirazione di felicità e d'innocenza, raggiungibili mediante un ritiro dalla società ma non dalla natura. L'ideale bucolico s'oppone dunque a quello cristiano, pur condividendo la credenza che gli umili saranno esaltati. Mentre la visione cristiana si basa sulla fede, quella

bucolica riposa sul desiderio. Il desiderio è debole stimolo etico e religioso, ma è la stoffa dei sogni, soprattutto ad occhi aperti. La stessa poesia è fatta di quella stoffa, ed il sogno bucolico non ha altra realtà che poetica ed immaginativa.

Il genere pastorale non sorse durante l'età classica della poesia greca, ispirata da senso urbano e spirito civico. Tale genere è un prodotto ellenistico, che coincide con l'apparizione di metropoli quali Siracusa ed Alessandria e con lo sviluppo di uno spirito nuovo, individualistico in un senso moderno, piccolo — borghese e sentimentale. L'ethos del genere è in prevalenza negativo, preferendo la proscrizione dei vizi alla prescrizione delle virtù. Esso condanna anzitutto cupidigia e ambizione, o le passioni dell'istinto acquisitivo.

Proprio per questo il pastore è l'opposto dell'*homo oeconomicus*. Il suo modo di vivere presuppone nondimeno una propria economia, patriarcale e familiare, che tende a soddisfare solo i bisogni essenziali e naturali e che si basa non sulla previdenza, ma sulla frugalità e la parsimonia. La risorsa maggiore non è il lavoro umano, ma la generosità della natura, concepita come un eterno Giardino di Eden, che genera spontaneamente i mezzi di sussistenza. Tale visione trasforma la pastorale in un idillio economico, allietato dalla perpetua clemenza del clima.

Proprio per questo il pastore gode agi maggiori che non il ricco, al cui affannoso *negotium* oppone il proprio sereno *otium*, come oppone la propria tranquillità alle cure, fatiche e pericoli che incombono sul marinaio e sul mercante, sul cacciatore e sul contadino. Il suo ideale di vita è una povertà non cristiana, perchè aspira non al sacrificio ed alla penitenza, ma ad un'innocenza felice. Mai oppresso, al contrario dell'eremita, da un senso di peccato e di colpa, il pastore è un epicureo saggio e misurato, che gode in moderazione i più semplici piaceri della natura.

Il sogno pastorale può durare un breve istante, o tutta la vita. La poesia spesso rende quel sogno più valido o vivido rappresentando il ritiro bucolico come una pausa nella fatica di vivere. Questa pausa, a cui diamo il nome di „oasi pastorale“, appare sovente quale interludio in opere la cui ispirazione centrale è tutt'altro che idillica. Il più tipico di tali interludi è il soggiorno di Erminia fra i pastori nella *Gerusalemme Liberata*, che come tutte le „oasi pastorali“ che appaiono in opere epiche e romanzesche, riflette soprattutto un ideale d'innocenza.

Un'altra opera del Tasso, il dramma *Aminta*, riflette invece l'aspirazione alla felicità, che s'identifica con l'idillio erotico. Tale idillio si fa dramma o elegia quando s'incontra con la negazione di quell'aspirazione, con un'infelicità che si riduce esclusivamente alla frustrazione del desiderio. La causa di tale frustrazione non è solo l'amore non corrisposto, ma anche gli ostacoli che moralità e società frappongono alla soddisfazione dei sensi. Questo è il tema che il Tasso svolge nel primo coro del suo dramma, che da una parte condanna quel vano e crudele idolo, l'Onore, e dall'altra esalta l'amore libera, quale si manifestò in quell'età dell'oro che al contrario d'ogni predecessore il Tasso loda come trionfo non della giustizia ma della passione. La pastorale erotica dei moderni non fa che svolgere la stessa visione, che in termini freudiani idealizza la *libido* e il principio del piacere.

Come Freud insegna, il principio del piacere è in lotta continua ed ineguale col principio della realtà: donde la prevalenza del tema dell'amore contrastato e infelice, e la riduzione di tanta poesia pastorale ai lamenti d'un cuore solitario, agli sfoghi d'un „edonismo deluso“: formula, quest'ultima, che segna le differenze fra malinconia pagana e tristezza cristiana.

Tale contrasto non ha mai trattenuto l'immaginazione rinascimentale dal tentativo di cristianizzare la pastorale e rendere il cristianesimo idillico. Molti poeti basarono

la loro preferenza per la bucolica piuttosto che per la georgica sulla favola biblica di Caino e d' Abele, e lo stesso Dante trattò in termini di similitudine gli opposti miti del paradiso terrestre e dell' età dell' oro. Altri autori interpretarono la storia della Natività in senso idillico, e tutti basarono questo processo di cristianizzazione della bucolica sulla quarta Egloga di Virgilio, che gl' interpreti medievali avevano già letto come un' inconsapevole profezia della nuova fede.

Anche quando non tende all' amore, la pastorale si volga non verso la carità, ma verso l' amicizia. In tal caso essa s' esprime soprattutto nell' elegia funeraria, nel compianto d' un pastore per un compagno e per la sua morte prematura. Una delle funzioni di tale elegia è di ricordare la presenza della morte della natura. Nulla esprime meglio il contrasto fra le visioni cristiana e pastorale della morte che il contrasto fra il senso ascetico originario della formula *Et in Arcadia ego* e il senso bucolico da essa più tardi acquisito.

L' elegia funeraria dà spesso luogo alle pastorali della solitudine e della malinconia, da cui si svolge la pastorale dell' Io, che nell' età barocca si manifesta in una poesia come *The Garden* di Marvell, dove il ritiro dell' anima dal mondo dell' uomo implica una negazione dell' Eterno Femminino. La duplice apoteosi idillica della natura e della persona, che diventano i veri oggetti d' un eros pastorale ridotto ormai a narcisismo, trova estrema espressione nell' ultimo Rousseau, soprattutto nelle *Rêveries*.

Questa metamorfosi finale dell' ideale bucolico non è che una logica conseguenza della preoccupazione dominante della poesia pastorale per la vita intima, della sua esaltazione del poeta come persona privata. Il pastore non è che un simbolo dell' artista in quanto uomo. Tale visione procede da una reazione sentimentale alla riduzione dell' artista classico a cortegiano, il che non impedisce che l' idillio della semplicità sia una forma squisitamente cortigiana. Malgrado — il suo elogio della vita semplice e naturale, la pastorale resta dunque un prodotto di convenzione ed artificio: né c'è prova migliore di questo carattere che il suo trattamento puramente letterario del mito.

Benché il suo infantico senso della vita privata la renda di regola indifferente al destino collettivo dell' uomo, la pastorale guarda spesso alla condizione umana in termini di fratellanza universale. Talora, secondo la concezione di Philip Sidney, essa si assume il dovere di difendere i poveri e i deboli dalla prepotenza dei forti e dei ricchi, mentre Cervantes assegna alla cavalleria il compito di ristabilire quell' giustizia idillica che non regna più nel mondo dalla fine dell' età dell' oro. Tali concezioni aristocratiche scompaiono l' apparizione delle prime utopie socialiste, che transcendono il sogno bucolico proiettando l' età dell' oro da un remoto passato a un non lontano avvenire.

Prima della sua definitiva scomparsa la pastorale cede al culto moderno dell' esperienza e dell' azione (vedi il trattamento della favola di Filemone e Bauci nel secondo *Faust*), e viene lentamente distrutta dalle forze combinate dell' ideale umanitario, del concetto di progresso, dello spirito scientifico e del realismo estetico. Alcuni dei suoi tratti psichici sopravvivono però nella nostra cultura in guise diverse e travestimenti vari, spesso prosaici, dalla pastorale urbana all' idillio esotico.

La pastorale deriva non solo da un ideale di vita, ma anche da una particolare visione dell' arte: essa costituisce una poetica non meno che un' ideologia. Il gusto verso cui tende è quello d' un' elegante semplicità, d' una rusticità raffinata. Il paradosso estetico della pastorale corrisponde al paradosso psicologico, e nessun artista ha espresso la dialettica poetica ed ironica del genere con maggiore profondità dello Shakespeare di *As You Like It*.

La poetica della pastorale rivela che in fondo tutti i suoi sottogeneri coincidono con varianti del modo melico o lirico, come lo prova la sua tradizionale identificazione di poesia e di musica, considerate ad un tempo come espressione del sentimento e catarsi del pathos. Donde l'opportunità d'applicare a quel genere la definizione generale che Bacone dette della poesia come di una „subordinazione degli aspetti delle cose alle brame dello spirito“. Da tale punto di vista la pastorale può venir considerata quasi un' ideale età d'oro della poesia, il che suggerisce che non esiste forma letteraria maggiormente aliena al senso della storia.

L' autore