

EWA BIENKOWSKA

POEZJA I EGZEGEZA
W TYGODNIACH GUILLAUME DE SALLUSTE DU BARTASA

J'y noye tous mes soins'si ce n'est
le desir
De donner á la France un utile plaisir.

(*La seconde semaine, Babylone*)

Życie kontemplacyjne i aktywne, obowiązki ksiąząt i urzędników, sług kościoła, ojców i matek, możnych i maluczkich, bogatych i ubogich, starych i młodych, mężczyzn i kobiet są tu bogato przedstawione [...] z tysiącem zuchwałych epitetów, słów najszcześliwiej znalezionych i zastosowanych do przedmiotu, pomysłów nowych a wybornych i z całym orszakiem oracji wdzięcznych jak to tylko możebne.

(Ze wstępu komentatora i edytora dzieł pośmiertnych Du Bartasa — S. Goularda, do wydania z r. 1613 dedykowanego królowi).

W chwili ukazania się *Pierwszego tygodnia* Du Bartasa — r. 1579 — we Francji kończy się ważny okres w rozwoju poezji. W ciągu trzydziestu lat pokolenie poetów pracowało nad ustanowieniem nowej tradycji literackiej. Praca ta, systematyczna i świadoma, objąć miała cały zasób środków pisarskich — gatunki, wersyfikacja, słownik — postulowała nową tematykę i zainteresowania szczególnie dla poezji uprzywilejowane; określała stosunki między słowem i światem, twórcą i formami, twórcą i odbiorcą. Imponujące to zamierzenie znalazło wyraz w manifestach literackich, utworach poetyckich i teoretyzujących przedmowach. Po raz pierwszy w dziejach kultury francuskiej dochodzi do głosu na taką skalę refleksja nad sztuką i twórczością, poparta historycznym (choć ograniczonym w zakresie) spojrzeniem oraz filozoficzną podbudową. Do r. 1579

dzieła najbardziej doniosłe zostały już napisane, poetyka nowej szkoły włada niepodzielnie. Aż do początków następnego stulecia cała produkcja literacka zależna jest od jej osiągnięć i dekretów — przychodzi czas naśladowców. Jeśli zważymy, że od tych ostatnich wywodzi się wąty zresztą barok francuski, otrzymujemy prawie wiek — aż do reformy klasycystycznej — dziejów poezji związanej z założeniami, które utrwaliły się już w latach pięćdziesiątych XVI w. Tu właśnie jest miejsce twórczości Du Bartasa, w nurcie biegnącym od renesansowego przewrotu do jego schyłkowych rozgałęzień, obłożonych potem anatema, skazanych na wielowiekowe zapomnienie. Wyrok potępiający następnej generacji tym bardziej oddalił ten okres od nas, wykluczając go jak gdyby z dziedzictwa kulturowego, do jakiego się przyznajemy.

Stosunek Du Bartasa do zdobywcy epoki był jednak bardziej zawity, nie miał nic wspólnego ze ślepą wiernością epigona. Zawdzięczał jej bardzo wiele, bo nie tylko techniki poetyckie i ukształtowany już zasób językowy, upodobanie do pewnych figur stylistycznych i przekonanie o specjalnym dostojęństwie eposu, lecz również wysokie wyobrażenie o roli i godności poezji — więc może i samą decyzję pisania. Mieszała się tu jednak afirmacja i negacja, uznanie i poczucie własnej odrębności, własnych celów. I o ile w deklaracjach poety przemawia świadomość przynależności do jednego pnia twórczego, o tyle sam poemat w swym znaczeniu, treściach, w sieci związków, jaką rozstrzuwa między swymi elementami i poprzez którą pragnie dotrzeć na sposób poetycki do spraw, które nie są już tylko poezją, świadczy o wyzwoleniu się z panującego schematu. Świadczy dobitniej, niż jest to w stanie pokazać czysto formalna, porównawcza analiza. *Tygodnie* Bartasowe dokonują swoistego osądu okresu, z którego wyszły, chociaż nie mogą ani nie usiłują zerwać więzi, jakie je z nim łączą. Jest to więc osąd od wewnątrz: ukazanie niespełnionych możliwości, czy też — w surowej terminologii etycznej, bliskiej autorowi — sprzeniewierzonego powołania. Konfrontacja Du Bartasa ze współczesnością skupia się w trzech głównych punktach: koncepcja poezji, mistrzowie i wzory, forma a życie praktyczne. Tworzą one całość tak zwartą, że nawet prowizorycznie, dla jasności wyводу, trudno je rozdzielić.

Nigdzie chyba założenia i ambicje poezji renesansowej nie stają się tak jasne jak w tej odmianie, którą nazywa się poezją kosmologiczną czy „naukową”. Jej rozkwit zbiega się z okresem świetności Plejady, lecz trwa i dalej, stopniowo wydostając się spod jej wpływu zarówno pod względem formy i stylu, jak zawartości i ogólnej atmosfery. Ilościowo odmiana ta przedstawia się bardzo pokaźnie, ciekawe natomiast, że główni twórcy okresu sięgają do niej rzadko, chociaż hymny Ronsarda są tu jedną z głównych inspiracji. Jest to więc jakby wykorzystanie pracy przygotowawczej epoki, wyprowadzenie dalszych konsekwencji z tego, co zawierało się już u mistrzów. Wtargnięcie kosmologii do poezji to prze-

de wszystkim zmiana zainteresowań, przekroczenie konwencjonalnego obszaru, w którym zamknięte było słowo poetyckie. To rozszerzenie odczynny człowieka na cały wszechświat, który otworzył się wokół niego w wirujących kręgach niebios, w oszałamiających cyklach powracającego czasu, w swej niezniszczalności i swej boskiej strukturze. Jest w tym coś z upojenia, zachłyśnięcia: granice widzenia nie ustępują łagodnie, lecz eksplodują, patrzący wyrzucony jest w przestrzeń gwiazdną, pomiędzy pędzące światła i upostaciowaną wieczną geometrię bytu. Podczas tej wizji, stylizowanej na podróż ludzkiego ducha w kosmos, znika stary ziemski punkt oparcia, zniesiony wybuchem widnokregu, ponieważ więził i ograniczał. Oznacza to głęboką modyfikację wartości, które opuszczają ziemię i lokują się w tych sferach, gdzie namacalnie i w całej czystości manifestują się prawa odwieczne. Stąd każde spojrzenie wstecz na świat podksiężycowy obnaża tylko jego znikomość i ułomność, blade odbicia doskonałych kosmicznych rytmów — czyli odsłania go jak coś wtórnego, co skądinąd bierze swój i tak kruchy blask, a sekretu swych kształtów każe szukać poza sobą. By wprowadzić w tę nową, wyższą rzeczywistość, nie wystarcza obiektywny, naukowy opis. Znacznie istotniejsza jest komunikacja duchowa, przenikająca widomy pozór i docierająca do samych zasad, oczyszczający wzlot ku idealnym modelom rzeczy, wydostanie się poza prawa ciężenia: i to jest właśnie zadaniem poezji.

Wierszowane traktaty renesansowe nie są już traktatami, nie podają wiadomości o obojętnym przedmiocie w tonie zwykłej informacji. Są wtajemniczeniem, relacjami z przygód umysłu oglądającego wprost boskie *principia* rzeczy. Mają one wyraźny hermetyczno-platonizujący charakter, wiążą się z mistyką liczb i metafizyką elementów, z gnostyczną wiarą w powszechne analogie. Nie jest to wiedza dla tłumu, lecz dla wybranych, biegłych w spekulacji i przysposobionych do intelektualnych uniesień. A skoro wiedza z jednej strony a z drugiej forma literacka są już tylko instrumentem służącym do osiągnięcia komunikacji z pozaziemskimi dziedzinami, odżywa prastare pojęcie poezji — szału boskiego, stanu szczęśliwego, kiedy pękają więzy przykuwające do powszedniości i duch wkracza w misteria, w których objawi się prawda świata. Tak rozumiana poezja przypomina zabiegi czarodziejские, jak zaklęcie Fausta chce przywołać boskie pierwiastki rzeczy i dlatego odwraca się od konkretów czekając, aż demon wtajemniczeń wyrysuje przed nią diagram magiczny wyjaśniający wszystko. Harmonia kosmiczna spełnia się kosztem życia ziemskiego, odbarwia je, odziera z wartości, czyni nieomal cieniem: cyfrą w kabalistycznych rachunkach wielkiego demiurga.

Ale są przecież powroty na ziemię, w zwykłe wymiary istnienia i wtedy życie bierze swój odwet na poetach za uduchowione wzloty. Poezja okazuje się tu czymś bezsilnym i niepoważnym, zajęciem, które dalekie jest od wszelkich pretensji nie tylko w domenie praw wiecznych, lecz i doczesności. Ta ambiwalentna pozycja kazała Ronsardowi zawyro-

kować wreszcie: „La poésie est pleine de toute honneste liberté, et s'il faut dire vray un folastre mesteri duquel on ne peut retirer d'avancement ni de profit” — „En rien je compose, en rien je veux lire et voyla tout le fruit [...]”

Idealizm poetycki sasiaduje z epikureizmem, gnoza z błahą rozrywką, twierdzenie o nadprzyrodzonych źródłach z deprecjacją twórczości. Zaś obrona i uświetnienie języka nie zdołały ani uczynić go sprawą pospólną, obchodzącą wszystkich, ani w istocie go obronić — pokazać jego twórczą, jednoczącą rolę, określającą egzystencję ludzką zarówno w płaszczyźnie indywidualnej jak i zbiorowej.

Pośród tego poetyckiego zbiorowiska różnaitości, gdzie wchodzą rzeczy różnorodne, sprzeczne a świadczące o rozbięciu jedności myślowej, zdolnej scalić obraz świata; pomiędzy petrarkizującą liryką, pseudogreckimi odami, utworami okolicznościowymi, rebusami wierszem, pojawiają się *Tygodnie*. Mocno osadzone w tej literackiej odnowie, a jednak ze składników jej wznoszące całość niezależną, swoistą, polemiczną. *Tygodnie* zwracają się do współczesnych i mówią językiem dostępnym, zrozumiałym; uczą, jak można go wykorzystać do zamierzeń innych i do innych treści, reorganizujących język od środka poprzez zmianę jego społecznej, międzyludzkiej sytuacji. Nic nie jest bardziej obce dla Du Bartasa, jak nastroje ezoteryczne — i to w dwójnasób obcego: jego uwrażliwieniu na zmysłową postać świata oraz chrześcijańskim założeniom dzieła. Wszak poemat jest nieustającą pochwałą piękna zmysłowego, urody rzeczy znajdujących się w stałym otoczeniu człowieka, więc w zasięgu oczu i rąk, pochwałą rzeczy towarzyszących, winkrustowanych w los ludzki jako przedmiot pracy, która od utraty rajy staje się główną sprawą *Drugiego tygodnia*. To właśnie rzeczy wielokształtne i wielobarwne, solidnie w bycie zakorzenione i obrócone życzliwie ku ludziom podtrzymują wiersz Bartasowy, rządzą jego biegiem. To one rozwijają nieskończone szeregi opisów jako odpowiedniki swych niewyczerpanych aspektów. Żadną miarą nie mogą się sprowadzać do gnostycznych bezkrwistych symboli, których prawda spoczywa gdzie indziej; są nieledwie żywym ciałem, w którym buduje się rzeczywistość ludzką. Nawet wędrując przez obszary nieba i przypatrując się drogom planet, tłumom ognistych meteorów i „smutnym kometom”, nawet przebijając się przez kosmiczną kopułę do Niestworzonego i Odwiecznego, nie zapominamy ani na chwilę, że siedzibą naszą jest ziemia, skończoność i stworzenie, oczekujące naszego współdziałania, by otrzymać swą część w wielkiej pracy, jaką jest historia. Du Bartas, który w dziedzinie stylu jest jednym z pierwszych poetów barokowych Francji, zdecydowanie zaprzecza podstawowej tezie baroku o świecie — zasłonie pozorów i o życiu — marzeniu sennym wśród zjaw nieuchwytnych i bez konsystencji, gdzie pozostaje nam już tylko rola biernego widza pochłoniętego przez korowód przemian, giniecia i powstawania bez reguł i celu. Wizja taka bliższa jest

mistycznemu naturalizmowi twórców renesansowych i wydaje się, że to oni przygotowali barok, zanim jeszcze odnalazł on właściwe środki wyrazu i zanurzył się w rozedrganej jak ruchome piaski rzeczywistości złudzeń i metamorfoz.

To całkiem zrozumiałe: skoro prawda opuszcza świat i umieszczona zostaje w magicznych symbolach, a dotarcie do niej oznacza wzniesienie się ponad przyrodzoną ludzką sytuację, płynność i anarchia opanowują doczesność. W każdym momencie wszystko może się we wszystko przeobrazić, nic nie jest bardziej sobą niż czymś innym raczej. Znaki mylą się, mieszają, przeskakują z przedmiotu na przedmiot, więc przestają być w końcu znakami, bo zawsze wskazywać mogą na wszystko bądź na nic właśnie. Znikają wartości, ponieważ nie ma dla nich tu, na ziemi, oparcia. Otwarty wszechświat renesansowy pochłonął nagle wszelkie osie orientacyjne: nie ma już góry i dołu, przybliżania się i oddalania, centrum światłodajnego i peryferii. Nie ma ciągłości wysiłku, bowiem każdy fragment rzeczywistości ofiarowuje ten sam spektakl wieloznaczności i zawrotnej dynamiki. Nie napotykając przeszkód w postaci trwałego sensu i ustalonej hierarchii, dynamika ta zawieszona jest w próżni, dowolnie dysponuje znaczeniami, aż zetrze je na pył — różnokolorowy, iskrzący się obłok, zasłaniający kontury rzeczy.

Przesłanki tej poetyckiej ewolucji tkwią już u autorów odrodzenia, wynikają ze sprzeczności, z jakimi nie potrafili się oni uporać. Ponieważ wszędzie można się dopatrzeć tajemniczych pierwiastków kosmicznych, a mikrokosmos powtarza za każdym razem makrokosmos, pozornie osiągnięta jedność świata rozbija się na samodzielne drobiny jednakowo ważne i o tej samej poznawczej zawartości, noszące na sobie tę samą pieczęć sekretną. Poetyka barokowa usankcjonuje stan wprzód już istniejący i dokonczy dzieła rozproszenia. Język pochwyty błyszczące okruchy, nada im złudną i pełną świetności samoistność w słowie. Lecz po to tylko, by zaraz pokazać ich nierealność, materię utknaną z majaczeń, formę, której zaufać nie można, bo przepływa zaraz w inną. Zatomizowany, rozwibrowany świat, gdzie tyle jest urzeczenia, co i szyderstwa. Z ukrytą rozpaczą obezwładniony spektator cieszy się estetycznym zniszczeniem wszystkiego, co trwałe.

Toteż *Tygodnie* dokonują czegoś, zdałoby się, zupełnie nieprawdopodobnego. Podejmują, czy też kreują wręcz styl barokowy wymijając jego niebezpieczne konsekwencje, zmuszając go do służby innej sprawie. Wyprowadzają go wprost z renesansowej retoryki, z jej ulubionych figur, ale z zamiarem przewyciężenia w nim renesansowej metafizyki, w celu nowego opisanie świata, w którym się wszyscy rozpoznamy. Więc znowu nie o nowość idzie, o świadomość posiadania indywidualnego narzędzia, zrównieganego z twórcą i mającego przekazywać jego prywatne rewelacje — język jest już gotowy: szacowny instrument i własność wspólna. Użytkowanie go nie polega na pogoni za własnymi odkryciami, za niepowtarzal-

nym a szczególnie udanym zestawieniem słów. Trzeba wziąć w ręce to, co jest, odwieczny składnik kultury, rozwijający się wraz z nią i uruchomić jego zasoby, sprawdzić jego obecne możliwości. Pisarstwo, jak je widzi, jak je uprawia Du Bartas, jest nie tyle wynalazczością w dziedzinie słowa, co raczej porządkowaniem słowa wedle idei naczelnej, kierującej życiem piszącego. Jest zanurzeniem się w nim jak w bliskim i pewnym żywiole, drażnieniem w głąb, współpracowaniem z tą warstwą rzeczywistości, która jest bezcennym osadem historycznym i gdzie drugorzędne stają się rozróżnienia na to, co własne i co cudze. Jest drugą stroną stosunku pisarza do świata i nie może być od niego oddzielone. Mimowolne i względne (chciałoby się powiedzieć) nowatorstwo autora ma na widoku jedno tylko: przywrócić godność słowu i jednocześnie ocalić świat dla człowieka. Nie są to sprawy odrębne ani dwa typy działania, bowiem „naturalizacja” słowa pierwotnego, stwórczego i mitycznego oraz oswojenie świata odbywają się w tym samym akcie, w chwili spotkania rzeczy i języka.

Pierwszym krokiem takiej poetyki musi być zgoda na uparte, masywne istnienie rzeczy, nie rozcieńczone w kabalistycznej symbolice, niesprowadzalne do powierzchniowych efektów światłocieni, lecz odporne, gęste. Jakby napełnienie rzeczy sensem stawało się dopiero w poemacie, na naszych oczach, w bezustannym przymierzaniu się języka do świata widzialnego; języka, który wypróbowując na rzeczach swe środki przenika je znaczeniami, ale ich nie wyczerpuje. W tej sferze niedokończenia, niedopowiedzenia zawiera się trwanie świata i życie języka: znaczenie nie jest kabalistyczną liczbą, w jaką zaopatrzyła byty tajemnicza dusza kosmosu. Tak jak losy ludzkości, unoszone jest ono przez czas, miejscem znaczenia jest historia. Wszystkie opisy w *Tygodniach* odnoszą się do obserwatora znajdującego się w tej samej przestrzeni, co rzeczy opisywane, pośród nich. Lecz nie przebywa on wśród nich ani jako czysta inteligencja, której spojrzenie odcieleśnia je i wyłuskuje ich istotne jądro, ani jak oszołomiony świadek powszechnego przepływania. Za każdym razem język podejmuje się nawiązania łączności pomiędzy patrzącym a rzeczami z niez użytą siłą, ponieważ niez użyte i odnawiające się wciąż są sytuacje ludzkie, życie samo. Liczne powtórzenia i nawroty w poemacie nie mają charakteru mozolnego kopiowania siebie. Ich epicka monotonia odpowiada ciągle nowym próbom ogarnięcia świata, nigdy nie załatwionego, nigdy nie rozbrojonego przez poezję; próbom ciągle powracającym do swego ośrodka — podmiotu czującego, by znów skierować się ku rzeczom, ponownie przerzucić pomost. Ten rodzaj „otwarcia świata”, bardziej ludzki i bardziej autentyczny, bowiem uwzględniający prawdziwe warunki istnienia, jest szczególnie znamiennej cechą dzieła Bartasowego.

Ogromnie popularna w epoce i stale spotykana na kartach *Tygodni* stara figura „księgi świata” powinna być tu traktowana z całą dosłownością. Znaki są nam dane od zawsze, czyli wyprzedzają nasze indy-

widualne egzystencje, ponieważ ustanowione zostały wraz z narodzinami świata i leżą u podstaw historii. Ale odczytywanie ich, więc czynność zasadnicza, niezbędna, jeśli się one mają stać rzeczywiście znakami, nie dzieje się poza czasem, w regionach, gdzie wzbija się natchniony duch, aby zatopić się w wieczności. Czytają je bowiem potomkowie Kaina i potomkowie Abla, mieszkańcy namiotów wpatrujący się w gęsto zapisany rulon gwiaździstego nieba i ci, co otaczają się murami obronnymi, wymyślają rzemiosła i sztuki. Czytają budowniczowie wieży Babel, którzy w zaślepieniu naruszają równowagę pomiędzy zwycięską ekspansją twórczości a nieprzekraczalnymi, boskimi regułami budowania, jedynymi, które zapewnić mogą trwałość i zgodę. Rozszyfrowanie „tekstu świata” nie jest kontemplacyjną ucieczką poza świat, wiąże się z postawą czynną i ma charakter moralny, praktyczny:

Le monde est un grand livre, où du souverain maistre
 L'admirable artifice on lit en grosse lettre.
 Chasque oeuvre est une page, et chasque sien effect
 Est un beau caractere en tous ses traits parfait,
 Mais, tous tels que l'enfant, qui se paist dans l'eschole,
 Pour l'estude des arts, d'un estude frivole,
 Nostre oeil admire tant ses marges peinturez,
 Son cuir fleurdelizé et ses bords sur-dorez:
 Que rien il ne nous chaut d'apprendre la lecture
 De ce texte disert, où la docte nature
 Enseigne aux plus grossiers qu'une Divinité
 Police de ses loix ceste ronde Cité.

Znaczenie zjawia się między człowiekiem i rzeczą, gdy człowiek odpowiada na jej milczące wezwanie utrwalenia i uświetnienia, zachwyty i sympatii, gdy rzecz wchodzi w krąg zamysłów ludzkich. Zaś lektura znaczeń nie jest tylko kwestią umysłowego rozeznania ani gonitwą za zagadkami kosmosu — ma zabarwienie etyczne. Jest poszukiwaniem wartości, toteż sama podlega wartościowaniu, należy ją oceniać w kategoriach dobra i zła. U Du Bartasa „tekst wymowny”, „cudowna sztuka” świata znosi przedział na postawę bierną i aktywną, na bierne chłonięcie odwiecznego sensu znaków i historyczne wytwarzanie, to jest czynienie znaczeń faktami. I tutaj główna rola przypada językowi, w którym znaczenia się krystalizują i przekazywane są pamięci pokoleń, który przedstawia nam rzeczy wedle dostrzeżonego w nich boskiego-ludzkiego ładu, odzwierciedlonego w gramatycznym porządku zdania. Bowiem przez język musi przejść wszystko, co ma w kulturze wagę i żywotność, zarówno jednostkowa poetycka wizja, jak uniwersalne prawo etyczne, jak i to, co, choć nazwane, pozostanie tajemnicą. O tym właśnie mówią skrętne wiersze *Tygodni*, przebiegające wszystkie dziedziny, jakie mogły być dostępne poecie kończącego się wieku XVI — od teologii i metafizyki do odkryć geograficznych i medycznego zastosowania ziół. Znowu widzimy, jak

„wielka księga świata” okazuje się tożsama z poematem, przelewa się w jego wiersze, nie przestając wszak istnieć poza nimi w nieuszczuplonym blasku. Ale być może zrozumiemy teraz lepiej, iż staje się tak dzięki temu, że język Du Bartasa potrafił osiągnąć trudne wyważenie uduchowienia i zwykłości, ruchliwości i skupienia, opisu i morału, naiwnej uciechy z zabawiania się słowem i powagi, jaką jest ono obciążone — dzięki świadomości, że stojące przed nim zadanie nie jest samotniczym pomysłem poety, że wynika z najgłębszej istoty słowa.

Skoro zastanowimy się nad tym, co wyróżnia *Tygodnie* na tle ich epoki, musimy stale krążyć koło tej podstawowej sprawy: jak Du Bartas pojmuje i jaki robi użytek ze swego narzędzia językowego. Zaś pełnej funkcji tego ostatniego należy szukać w punkcie zetknięcia wielu warstw dzieła — nazwijmy je odpowiednio warstwą informacyjną, uobecniającą, wartościującą i mitotwórczą — podjętych zgodnie przez język, ale w ten sposób, że nie przedstawiają już one w poemacie bezładnego zbiorowiska, sumy różnorodnych składników, lecz spoiłą zrozumiałą całość. Aby takie potraktowanie języka było w ogóle możliwe, aby uzyskał on rzeczywiście ową władzę scalania, konieczne jest radykalne rozszerzenie jego oddziaływania, trafienie na taki grunt, gdzie żyją wartości, wierzenia, nadzieje. Poemat nie tylko przewyciężyć musi liryczną izolację, w której zamknie się wrażliwość barokowa, ale również typowe zawężenie poezji renesansowej, przeznaczonej dla biegłych i wtajemniczonych, co zdolni są smakować grę uczonych aluzji i korespondencji. Sięgać musi od razu do społeczności najliczniejszej, tej, w łonie której wytwarzają się i zachowują formy współżycia i porozumienia, reguły postępowania: cały ów zorganizowany, choć spontaniczny system odczytywania znaków świata. *Tygodnie* kierują się do publiczności najbardziej rozległej, do Francuzów, do chrześcijan, do wszystkich, co „mają uszy ku słuchaniu”. I mówią im o nich samych, o ich historii, zdobyczach i obowiązkach, unaoczniają ich sytuację wobec praw kosmosu i praw czasu. A rozwiązanie, jakie mają do zaoferowania, nie jest czymś wymyślonym i dowolnym, bowiem opiera się na tych właśnie zasadach, które niedoskonale, lecz realnie wcielają się w społeczność.

Wiemy już, że powagę swego przesłania zawdzięczają *Tygodnie* szczególnie głębokiemu stosunkowi do tradycji. W tradycji tej z jednej strony stanowią tylko ogniwo nieskończonego łańcucha łączącego przeszłość z przyszłością, z drugiej natomiast rekonstruują ją jakby na nowo, są po prostu tradycją, uchwyconą w chwili narodzin i śledzoną następnie poprzez zakola czasu. Toteż kontakt z *Tygodniami* nie powinien przypominać zwykłego sięgnięcia po utwór poetycki — domagają się one od czytelników czegoś więcej, bo stawiają ich przymusowo w określonej sytuacji, narzuconej już w pierwszych wierszach wstępnej apostrofy. Domagają się lektury wyjątkowej, takiej, której towarzyszyć będzie poczucie przynależności do świata opowiadanego z jego hierarchią, wymownością,

przejrzystością normy; żądają uczestnictwa w snutej historii, wmięszania się w jej ludzi i sprawy. Oczywiście, o ile ma to być lektura zgodna z intencjami piszącego, podtrzymującymi całe dzieło, służącymi mu za usprawiedliwienie. A tak z pewnością poemat był odbierany przez współczesnych.

Tradycja, w której imieniu występował autor, transponowana została na mowę poetycką, nasyconą kolorytem momentu aktualnego i choć celowo zatajoną, to wszak niewątpliwą idywidualnością poety. Ale była to tradycja najbardziej powszechna — obejmowała przecież całą europejską kulturę. To ona w oczach Du Bartasa czyniła faktem społecznym syntezę elementów i aspektów istnienia, której twórczość jego była zarazem instrumentem, orędownikiem i artystycznym spełnieniem. W jej obliczu autor i czytelnik nie są już rozdzieleni przez nieuchronną, zdawałoby się, nierówność obdarowującego i obdarowanego, nawiązuje się między nimi łączność innego rodzaju. Obaj odwołują się do tego samego tła, gdzie dane są już znaczenia oraz sposoby ich rozszyfrowania. W obliczu znaczeń jednakowo przypada im rola odczytujących i wcielających je w życie, zanim wcielenie to okaże się raz powołaniem pisarskim, a kiedy indziej osądzeniem dzieła, gotowością włączenia go we własne życie, w krąg spraw najbliższych i najpowszedniejszych.

Tradycja bowiem, jako określająca codzienność — praktyczną, myślową, uczuciową — swych uczestników, zapobiega rozproszeniu egzystencji na różnorodne, separowane sfery; znosi niepokojącą i fałszywą autonomię intelektu, moralności i wrażliwości, która wkrótce, bo już od w. XVII, od przełomu klasycznego, rozerwie jedność kultury w świadomości ludzi. Obwieszczony zostanie wtedy rozdział filozofii szukającej samodzielnie swych absolutnych podstaw, oswojonej, indywidualistycznej sztuki, życia społecznego rządzącego się własnymi prawami. Póki tradycja, jak to się dzieje u Du Bartasa, zachowuje pełny prestiż i moc scalającą, w orbicie jej wpływów nie powinno i nie może znaleźć się nic, co by nie tylko było z nią sprzeczne, lecz i obojętne wobec niej, niepodporządkowane. Literatura zaś dzięki swym środkom, dzięki powierzonemu jej depozytowi języka, jest uprzywilejowanym miejscem jedności — wymiany słowa pomiędzy ludźmi. I dlatego *Tygodnie*, jeśli chcemy zrozumieć ich literacką strukturę, muszą być rozpatrywane w kontekście tego zbiorowego oddźwięku, który napęnia je sokami, czyni z nich dzieło wielostronne, prężne, narzucające się.

Poemat przemawia, głosi swoje prawdy w obliczu rzeszy słuchających — i tak trzeba go brać, inaczej zmieni się w mrowisko zdań i wierszy, niepojęte monstrum kompilacji i parafraz, a żadne metody interpretacyjne nie przywrócą nam nieobecnego sensu. Troska o społeczne oddziaływanie utworu, czyli o odbiorcę, przewija się wszędzie. Nie tylko przy okazji treści subtelných i przekraczających rozum, a komentowanych tak oto:

Or, cent fois j'aime mieux demeurer en ce doute
 Qu'en errant faire errer le simple qui m'escoute

czy w naiwnym chrystianizowaniu paru zapożyczonych pogańskich symboli kosmologicznych. Wyczuwalna jest przede wszystkim w stanowczej odmowie jakiegokolwiek postaci hermetyzmu: ograniczenia zasięgu odbiorców do pewnej kondycji socjalnej i poziomu wykształcenia. Będzie to również odepchnięcie pokus, by sięgnąć do tych obszarów poznania, gdzie umysł wyłamuje się ze swych ziemsko-praktycznych uwikłań. W świetle *Tygodni* niemożliwe są wszelkie podwójne rachunki: powagi i załawy, pożytku i przyjemności, rzeczywistości i słowa, wiedzy dla uczonych i dla małuczkich. Tradycja jest sprawą wszystkich i wszystkim ma być głoszony wyjaśniający i zbawczy mit o początkach, o fundamentach egzystencji historycznej. W nieprzebranym bogactwie mitu znajdzie odzwierciedlenie cała złożoność różnorodnych form życia. Lecz pod warunkiem, że obejmą je wspólne ramy, nie zostawiając poza swym obrębem niczego, co ma jakąś wagę dla ludzi, co jest już faktem, ramy zapewniające nieprzerwane krążenie znaczeń.

Tak więc widzimy, że owa historyczność, którą przepojona jest poetycka konstrukcja *Tygodni*, ma za treść mityczno-faktyczne dzieje świata, a jej wymiar etyczny — intencjonalny — stanowi utopia. Nie tyle wprost wyrażona, ile zawierająca się w Bartasowej koncepcji języka: jasnego i rzetelnego, napełnionego konkretnym sensem, łączącego jednostki we wspólnotę — lecz i żywiołu niewyczerpanego, w którym wszystko jest zanurzone.

Utopijne oczywiście będzie marzenie o zupełnej i bezustannej aktualizacji w każdej chwili istnienia całej potencjalności tradycji — czyli kultury. Lecz nie jest utopią sama idea języka formującego świadomość kulturową, regulującego zachowania ludzkie z punktu widzenia nieosiągalnej, ale uchwytniej i zrozumiałej granicy — sensu pełnego, wcielonego. Nostalgia ta, jawna i spokojna, jakby pewna swej słuszności i swej wygranej, nie odstępkuje Du Bartasa na przestrzeni całej twórczości. Ona nadaje mu mandat pisarski, zdaje się leżeć u podstaw decyzji, z której narodziły się *Tygodnie*. Dla przykładu: w rozdziale „Prawo” w II części poematu, opowiadającym o wydarzeniach, które doprowadziły do wręczenia Mojżeszowi tablic kamiennych na górze Synaj, natrafiamy nagle na fragment, gdzie autor czyni publicznie spowiedź generalną — przyznając się do ciągłego łamania zarządzeń bożych. Nie idzie tu o wstawkę liryczną, ani tym bardziej o retoryczny ozdobnik. Jest to właśnie tak charakterystyczne dla Du Bartasa przemieszanie powszechnego i jednostkowego, wplecenie spraw szczegółowych w najdonioślejsze akty historii, postawienie sumienia jako czujnego świadka w centrum biegu świata. I również element jego „programu społecznego”, wedle którego uczestniczyć czynnie w życiu zbiorowym, w budowaniu wartości, to pracować stale nad odnową

moralną — zakotwiczyć twórczość w nakazie, który skupia i uświęca wspólnotę, umieszczając jednostkę pośród jej bliźnich.

O swym przedsięwzięciu Du Bartas mówi zawsze w kategoriach powinności, obowiązku twardego, choć miłego, pociągającego. Niekiedy przerywa tok dzieła, by pokazać siebie samego jako sumiennego pracownika, często walczącego ze zmęczeniem i lękiem przed ogromem podjętego trudu. Znajduje ładne obrazy dla opisanja swej dobrowolnej niewoli:

[...] Mon labeur croist tousjours, voici devant mes yeux
Passer par escadrons l'exercite des cieux...

lub gdzie indziej:

Mais mon honneur, mon voeux, l'arrest au Ciel donné
Me tient comme un forçat par les pieds enchainé
A ce dur atelier, mon ame ailleurs ne songe,
Autre desmangeaison nuit et jour ne me ronge,
Je semble, trop actif, la pierre du moulin
Qu'un flot impeteux tourne — tourne sans fin,
Ma course est sans fin...

Dzieli z całą epoką pojęcie poezji — boskiego entuzjazmu, ale pod jego piórem ulega ono znamiennej modyfikacji, odpowiadającej zasadniczej tonacji dzieła. Idealem prawdziwej wielkiej poezji jest Dawid i prorocy, mężowie napełnieni świętym ogniem, przemawiający mową figuratywną o tajemnicach wiary, nawołujący lud do opamiętania. W ten wielki wzór zapatrzony jest Du Bartas, chociaż nie myśli naśladować bezpośrednio jego stylu. Wie, że zmienił się moment historyczny i społeczność, do której się zwraca, więc również w jakiejś mierze zadania języka — co znów nie przeczy wcale więzi ze starymi mistrzami i przeświadczeniu o duchowej kontynuacji. Sposób, w jaki opisuje pieśń Dawidową, przypomina — wyjąwszy superlatywy — określenia własnej twórczości, przemycane w innych miejscach:

[...] reine, ore elle se pare
D'un bouffant brocatel qu'un artifice rare
Emperle, endiamante, et tantost d'un drap fin,
Bourgeoise, elle s'habille ou bergere, de lin.
Tousjours, quoy qu'il en soit, propre, belle, modeste,
En jettant les rayons d'une grace celeste.
Tantost comme le Tigre, ondeux, enflé, bruyant,
Tu vas d'un fleuve d'or les campagnes noyant
Or comme ton Jordain, courbe, tu meandrises...

Pieśń królewska, ale prosta i zrozumiała dla wszystkich, odbijająca całą dolę ludzką od wzlotów łaski do upadku i nędzy, potężna i nauczająca, to-

warzysząca każdej chwili życia — o takiej poezji marzy Du Bartas. Takiej poszukuje poprzez zawiloci swego wiersza, poprzez zuchwałe manipulacje językiem, z których wyzwala się myśl jasna, zamiar przejrzysty odnowienia wspólnoty wokół słowa. Patronat Dawidowy oznacza tu dwie powiązane ze sobą sprawy: uniwersalizm w czasie i przestrzeni. Ujawnia się on w pragnieniu, by nie tylko przeszłość przestała być czymś martwym, a perspektywa spojrzenia obejmowała całą rozległość czasu, lecz i zarazem by zniknęły przegrody, które kawałkują wielką społeczność ludzką na skłócone grupy, by ludzie nie zapominali o fundamentalnej jedności tych, co powołani zostali dnia szóstego do pchnięcia świata na tor historii.

Jedność zaś gwarantowana jest i przechowywana w owej generalnej metodzie czytania znaczeń, znanej w chrześcijaństwie pod nazwą figury. Polega ona na przekonaniu, że każda rzecz i każde zjawisko w materialnym kształcie zawiera wezwanie dla inteligencji i dla działania jednocześnie, ponieważ zrozumieć je, to wiedzieć, co czynić dalej; że przenikająca świat duchowość dopełnia nie niszcząc zmysłowego obrazu świata. Opanowując świetne umysły, panosząc się w dziełach znakomitych twórców, nadających ton epoce, pogaństwo artystyczne stanowi zagrożenie dla kultury, bowiem narzuca masie odbiorców obce modele, nie przystające do treści, jakimi oni żyją. Propaguje fałszywą wizję poezji, przeskakującą ponad piętnastoma stuleciami do owej krainy ideału bez kontaktu z dniem dzisiejszym, lekceważącej ten ogromny nurt historii, który prowadzi do początku, do mitycznych zasad. To właśnie pogaństwo artystyczne przyczyniło się do naruszenia jedności form, rozbiło ją na osobne enklawy działalności praktycznej i piękna, subtelnej rozrywki ofiarowującej zapomnienie wśród rzeczywistości wojen i nienawiści, na hellenizującą wiarę uczonych i prostą wiarę rzesz; to z niego wyklują się potem absurdy sztuki czystej.

Dla autora *Tygodni*, pracującego niezmiernie nad ukazaniem tożsamości pojęć prawdy, dobra i piękna, nad znalezieniem gruntu, gdzie spotkają się i wymieszają w pełnej wzajemności pisarz i czytelnicy, doktryna Plejady, choć tyle jej zawdzięczał i tyle miał podziwu dla jej przedstawicieli, była nie do przyjęcia. Owszem, uświetnienie języka — ale dźwięczące w próżni i zwodzące na manowce. Poezja zasilona łaciną i greką oddawała się demonowi ezoterycznej igraszki, oscylowała między gnozą a estetyką pozoru, a przede wszystkim negowała czas. Du Bartas uzbraja swoją „muzę chrześcijańską” przeciw „muzom sprofanowanym”, nie chce zrywać z osiągnięciami epoki, raczej pragnie je ustawić w nowym ordynku, skupić wokół pewnego ośrodka, który inaczej rozdzieli światła i cienie. Sam należy zresztą do klanu humanistów, wielbiącego starożytnych retorów, zafascynowanego nauką Platona, czerpiącego wiedzę pozytywną u Arystotelesa i Pliniusza, do pokolenia, przed którym rozwarł się nieskończony kosmos renesansowy — zarazem astronomów, mistyków

i teologów. Nie odrzeka się tego dziedzictwa i w poemacie obserwować można ścieranie się rozmaitych nurtów i ciągły, przerastający nieraz pisarskie możliwości, upór porządkowania; wolę, by nie pozwolić się zagarnąć tysiącom faktów, problemów i wzorców, by nie pękła nić łącząca mit i dyskursywną warstwę epiki. Często ulega pokusom antycznym i stara się nagiąć surowe treści swej narracji, tak konkretne i tak profetyczne, do stylizacji epickiej niezbyt z nimi zgodnej; zмага się z niejednorodnością materiału, z którego ma wszak powstać tkanina zwarta i gładka. Ale moc jest mu przywracana w zetknięciu z punktem pierwotnym i centralnym jego trudu, w inspiracji, która dodaje mu skrzydeł. W rezultacie *Tygodnie*, jako poetyckie rozpamiętywanie rzeczy sakralno-świeckich, uświęconych przez samo umieszczenie w polu mitu, dzieło pisane przez jednego z członków wspólnoty, jednego z wyznawców, moralizatorskie i apologetyczne, popularyzujące zdobycze nauk aleksandrynem i w niezmaconej harmonii z podstawami wiary, są utworem, chciałoby się nieledwie rzec — „ludowym”, przez kontrakt z wyszukaną, upojoną swym wtajemniczeniem poezją odrodzenia.

Tak więc natchnienie dla Du Bartasa nie jest pogańskim, poplatońskim spadkiem, uniesieniem porywającym ducha ku niezmiennemu niebu idei. Istnieje co prawda mistyka chrześcijańska i autor z czcią najwyższą zbliża się do jej sekretów, jak choćby w tym fragmencie, dogmatycznie trochę w sformułowaniach swych nieostrożnym:

O doux ravissement, saint vol, amour extreme,
 Qui fais que nous baisons les levres d'Amour mesme
 O noce, qui confite et de manne et de miel,
 Maries pour un temps la terre avec le ciel
 Feu qui dans l'alambic des pensées divines
 Sublimes nos desirs, nostre terre raffines,
 Et nous portant au ciel sans bouger de ce lieu,
 L'homme en moins d'un moment quint'essences en Dieu

Ale nie ona nadaje ton dziełu. Poemat parokrotnie opowiada o ekstazie wybranych, lecz przecież sam nie staje się przez to ekstatyczny. Przeciwnie — uwydatniają się wtedy różnice między wizjonerstwem, przybyszem z innych stron, a normalnym biegiem utworu. Mówiąc o wzlotach patriarchów i proroków autor posługuje się tradycyjnymi, uświęconymi wzorami: relacjonuje jakby to, co należy już do kanonu spraw wiary, ale sam trzyma się na uboczu, w dystansie szacunku i pokory. Jest z innymi, wmieszany w zwykły tłum wiernych, których nadzieje od stuleci wyrażają się słowami psalmów, którym groźby prorocत्व opisują obrazowo i ciemno zamęt i hańbę ich współczesności. Du Bartas trzyma się mocno ziemi, przełamanie granic przyciągania jest dla niego obietnicą, sensem szyfru świata, a nie jednostkowym i chwilowym przebóstwieniem wybrańca. Jest udziałem zbiorowości, której zasięg pokryć się ma z całą

ludzkością, oraz dokonuje się poprzez historię, długie dzieje szukania i gubienia, i znajdowania. Poemat zdaje się wskazywać, że właściwie pojmwane natchnienie, to, na które stale się on powołuje, zawiera się w przekonaniu o nieustannym kontakcie z ową zasadą, skąd utwór czerpie racje i wewnętrzną równowagę — w pewności, że ogarnia go tradycja tysiącletnia, uniwersalna, przechowująca wiedzę o dobrym życiu.

Toteż nie żaden „szał boski” — *furor poetica* — otwiera ponaddoczesne tajemnice, wprowadza w sferę prawd wiecznych. Zacząć trzeba od nauki czytania znaczeń, a klucz do niej dzierży tradycja: podanie w dosłownym rozumieniu terminu, przekazywana dalej, nawarstwiająca się mądrość i doświadczenie pokoleń. Reguły tego odczytywania dane są poprzez czas i poprzez wspólnotę, i o tym Du Bartas nigdy nie zapomina. A umiejętność kojarzenia ogólnego z najbardziej osobistymi uczuciami jest jego, poety, darem indywidualnym w tej samej mierze, co cechą systemu pojęć, w którego zrębach umieszcza swoje dzieło. Inwokacje modlitewne przewijające się przez poemat, inaugurujące każdy z *Dni*, i gdzie zawsze dźwięczy szczególnie żarliwa, intymna nuta, są jakby konkretnym na to dowodem, że wejście w system, na powszechne szlaki, nie przeszkadza bezpośredniej komunikacji ze Światłem i Przyczyną. Utarte formy nie muszą wyjaławiać ekspresji, zapobiegają tylko jej odśrodkowym ciężeniom, których ostateczną granicą byłoby całkowite odrzucenie języka. Natchnienie Bartasowe to nic innego, jak mocne i świadome zaczepienie w tradycji, w systemie, oparte na wyznaniu wiary w jego rzeczywistość i twórczą, czyli — teologicznie mówiąc — sakramentalną skuteczność w losach jednostek i w historii świata.

Kiedy uczucie zakotwiczy się i odświeży w apostroficznym wzlocie, zaczyna się właściwa praca — bo *Tygodnie* są arcydziełem pracowitości w zamyśle i wykonaniu. Inne, bardziej poetyckie określenia, z trudem by pasowały do tego bezmiaru wierszy, gdzie wszystko otrzymuje stosowne miejsce w proporcji do swej rozległości i wagi, gdzie wszystko objęte jest równomierną, życzliwą uwagą autora i gdzie czytelnika oprowadza się cierpliwie po bliskich mu i znanych dziedzinach, omotuje siecią form niby mediów poetyckich pomiędzy rzeczami a pojęciami, między przeżyciem a symbolem.

I tak dokonuje się nieuchwytnie edukacja odbiorcy przez wciągnięcie go w uporządkowany, sensem napełniony kosmos dzieła, postawienie w obliczu spraw zasadniczych. Przez zanurzenie go w czasie własnym poematu, który jest najpierw czasem fikcji, ale wnet okazuje się literacką trawestacją powszechnego czasu kultury. Ofiarowuje się tutaj odbiorcy poetyckie równoważniki rzeczy jako świadectwo ich umysłowego i praktycznego wzięcia w posiadanie przez człowieka i zarazem ukazuje mu się niezbędne ramy, w jakich rozproszona ich wielość ulega scalającemu łaadowi. A jednocześnie ma tu miejsce inne jeszcze misterium: oto każda lektura *Tygodni* — podkreślić znów trzeba, że o ile zgodna z intencjami

działa, poddająca się im, biorąca je serio — wyrwa czytającego z biernej, kontemplacyjnej izolacji i poprzez trwałe, naładowane ogólnym znaczeniem formy przenosi w przestrzeń zbiorową, przestrzeń międzyludzkiego porozumienia. A ponieważ formy te z założenia i od początku mają charakter powszechny, wspólnotowy, próbować zamknąć je w subiektywnej relacji tekst-odbiorca, to pominąć ich cechę najistotniejszą, więc zniszczyć ich wymowę. Kto sięgnął do *Tygodni* mniemać może, iż pograżył się w barwnej i skrupulatnej opowieści o Naturze i o dziejach pokolenia wygnanego z raju. Tymczasem wciągnięty zostaje w nową społeczność czytelników znaczeń, spojona tym samym językiem symboli; powoływany zostaje do nowej pracy nad obleczeniem w ciało wskazań płynących z konstrukcji poetyckiej.

Sytuacja taka, a więc odwołanie się do systemu i tradycji, obalenie przegród dzielących sztukę i życie praktyczne, ustanowienie specyficznej więzi międzyludzkiej za pomocą tekstu literackiego, powoduje zmiany w traktowaniu różnych elementów utworu oraz ich układów. Przede wszystkim tracą tu w znacznym stopniu zastosowanie pojęcia indywidualistyczne, jakie zwykło się przymierzać do twórczości literackiej. Już koncepcja i temat nie są własnością prywatną Du Bartasa — wykorzystując mit czerpią z ksiąg, gdzie jest on utrwalony. Lecz księgi podają tylko zarys zasadniczy budowy. Owa gęsta, tłoczna obecność rzeczywistości musi być zrekonstruowana na podstawie innych źródeł, aby wypełnić ściśłym rysunkiem władcze, do esencji samej sprowadzone rysy mitu. To też autor uznał za odpowiedni surowiec wszystko, co przyczynić się mogło do realizacji jego planu. Świadomie zużytkowuje nagromadzoną wiedzę, zbiera materiały i ciekawostki, zestawia teorie przyrodnicze i poglądy filozofów, a nawet anektuje gotowe już opracowania literackie rozmaitych kwestii. Źródła te są trojaki: bądź najszacowniejsze autorytety starożytne, bądź tzw. utwory neolacińskie, średniowieczne czy już renesansowe lub wreszcie rodzima poezja kosmologiczna i opisowa, której rozwój przypada na ten właśnie okres — razem składa się to na rodzaj sumy wiedzy, jaką dysponowała epoka i którą autor istotnie miał prawo uważać za zbiorowe dobro ludzkości. Zaś co do długu zaciągniętego wobec współczesnych — można by ułożyć wielkie listy zapożyczeń, ujawniające nie tylko zależności stylistyczno-wersyfikacyjne, lecz bardziej jeszcze bezpośrednie uczestniczenie w ówczesnych wydarzeniach kulturalnych. Takie porównawcze zestawienia mogą oszołomić i zdezorientować interpretującego. Najbardziej, zdałoby się, znamienne pomysły Du Bartasa okazują się mieć swe poprzednictwa — cała metaforyczna astronomia i meteorologia, obraz walki czterech żywiołów, stworzenie człowieka, pochwała pracy Adama i jego potomków, apologia mowy i dokładne opisanie jej mechanizmów, hymny do Stwórcy, nawet tak swoisty, arcybarokowy opis pierwotnego chaosu. Du Bartas z niewzruszonym spokojem wmontowywał w swoje dzieło, co znajdował wokół siebie i co mu się tylko nadało.

Chciał rozporządzać możliwie największym arsenałem środków, aby sprostać nałożonemu na siebie niesłychanemu obowiązkowi.

Tygodnie za przedmiot mają świat ludzki jako całość. Nie wydobyty z wyobraźni poetyckiej jako odpowiednik stanów duszy pisarza, ale świat rzeczywisty, rozległy w czasie i przestrzeni, budowany przez pokolenia, doświadczany przez rzesze. I to właśnie decydująco kształtuje poemat. Z tego punktu widzenia niepoważne stają się pretensje do oryginalności w zwykłym jej rozumieniu — Du Bartas nie pragnie i nie potrafi być tak oryginalny. Oznaczałoby to bowiem zburzenie wewnętrznej stabilności utworu, pierwszeństwo subiektywnego przed obiektywnym, jednostkowego przed zbiorowym, fikcji przed mitem. Jego „niesamodzielność” pozostaje w istotnych, wielostronnych związkach z naturą jego przedsięwzięcia, z poczuciem przynależności do ogromnego nurtu kultury, skąd powinno się czerpać z wdzięcznością i pełnymi rękami. Materiał poematu może być wszystko: sprawozdanie podróżników, traktat anatomiczny, rozprawa metafizyczna, zasłyszane wypadki, dogmaty teologii, inny poemat. Narasta w ten sposób potężna glosa do dziejów kultury, poetycki rejestr jej składników, przeprowadzony giętkim ruchem wiersza po kolejno opisywanych sferach świata.

Rozgraniczenie rzeczy naturalnej, bezpośredniego obiektu własnych doznań i rzeczy oglądanej już poprzez historyczne nawarstwienia symboli, funkcji, aluzji, uwikłań językowych, traci tu wszelkie podstawy. Rzecz prezentowana spowita jest w ową szatę określeń, oryginalnych czy już wtórnych, która świadczy o jej udziale w uniwersum nowego rodzaju, gdzie rządzi swoista przyczynowość językowa, prawa związków i kojarzeń, ideał stosowności estetycznej, kształtowany historycznie i zbiorowo. Każdy znamieny epitet, charakterystyczny układ metafory dokonuje jej inkorporacji w ludzką rzeczywistość form, a ta nie jest ani ponadczasowa, ani ściśle jednostkowa, lecz posiada swoje tu i teraz, utrzymuje się dzięki ciągłości, która dopiero usprawiedliwia zmianę, ewolucję, indywidualny wkład. W *Tygodniach* rzecz zarazem zamieszkuje jakiś region świata, jest częścią natury, nigdy nie docieczonej do ostatka, oraz skrótem historycznego procesu obróbki, przyswajania przez człowieka. Retoryka staje się tu narzędziem podboju, penetracji w głąb natury, pieczęcią odciśniętą na znak, że tu był człowiek. Zaś jej sprawność zależy od ogólnego poziomu instrumentów językowych, więc znów odsyła pisarza do zbiorowości, czyni jej dłużnikiem. Autor zachowuje sobie wszakże rolę szczególną i w końcu główną — tego, kto porządkuje nagromadzoną mnogość spraw i faktów, poddaje dyscyplinie konstrukcyjnej, scala w jednolity system. I przedstawia dzieło innym, otwarcie i z naciskiem ujawniając im swe cele i środki, swoje wzory i inspiracje, swoje związanie i osiągniętą poprzez to wolność.

Wydaje się, że współcześni ocenili dość trafnie charakter *Tygodni*, a jeśli wymykał im się delikatny punkt równowagi, to raczej na korzyść

zawartości informacyjnej i sensu moralnego, niż poetyckości jako takiej. Byli w ten sposób bliżsi jego istoty, niż gdyby smakowali tylko w soczystych rozkoszach formy Bartasowej. Chociaż, być może, nie uświadamiali sobie, iż są to sprawy nie do rozdzielenia, że treść poematu narzuca się i przykuwa dlatego, że niesie ją przedziwny, wyrazisty, często urzekający wiersz. Dzieło zostało przyjęte przede wszystkim jako encyklopedia wszech nauk i krynica mądrości, dojrzałej i statecznej, harmonizującej wielorakie strony życia: literaturę i obowiązki obywatelskie, wiedzę i wiarę, piękną iluzję i prawdę. Każdy mógł tu odszukać coś dla siebie, ci, co wiedzą „życie kontemplacyjne i czynne, książe i urzędnicy, słudzy Kościoła, ojcowie rodzin, wielcy i mali, bogaci i ubodzy, młodzi i starzy, mężczyźni i kobiety”. Wystarczyło otworzyć książkę, by znaleźć wsparcie moralne, wskazówki do działania i wyjaśnienie swych powinności; by zapoznać się ze zjawiskami świata, z biegiem i cudami przyrody; by odzyskać kontakt z przeszłością, i w terażniejszości ujrzeć jej spadkobiercę i wykonawcę testamentu. A wszystko to „z tysiącem śmiałych określeń, słów szczęśliwie wybranych i stosownych do tematu wierszy, pomysłów nowych i wyśmienitych i szeregiem rozważań przyjemnych jak to tylko możliwe”. Mniej więcej do lat dwudziestych XVII w. poemat cieszył się wyjątkowym powodzeniem. Świadczy o tym ilość wydań ukazujących się prawie co roku w Paryżu, Genewie, Lyonie, Rouen, Bordeaux, oraz pełen zachwyty głos współczesnych. Był spełnieniem tak oczekiwanej i zapowiadanej od połowy stulecia epopei (anegdota opowiada o podziw i zażyści Ronsarda); prezentował się jako prawdziwe *opus magnum*, ukoronowanie poetyckie okresu, godna kontynuacja wielkiej epiki antycznej. Rychło przyznano mu najwyższe i najbardziej pochlebne parantele: „Les pilastres et frontispices des boutiques allamandes, polaques et espagnoles se sont enorgueillis de son nom joint á ces divins héros: Platon, Homere, Virgile” — pisze w r. 1589 świadek tych sukcesów. Ciekawe jest to zestawienie trzech nazwisk: filozofa otoczonego szczególną czcią w epoce, legendarnego twórcy rodzaju epickiego oraz tego, kto wyprowadził ów rodzaj na wyżyny doskonałości i był niedościgłym wzorem wszystkich podobnych prób renesansowych. Oficjalna skala porównawcza wyraźnie nie pasuje do utworu za jej pomocą ocenianego, wskazuje raczej na hasła wywoławcze epoki i na odcień emocjonalny oceny. Pod ich osłoną poemat dokonuje swej pracy rekapitulacji i scalenia, gromadzi ludzi wokół zasad nie mających nic wspólnego z poetyką starożytną czy jakąkolwiek inną; każe im widzieć świat poprzez system, którego jest językowym zwierciadłem i odgałęzieniem.

I rzeczywiście *Tygodnie* umiały narzucić specjalny typ lektury, z kolei mocno przesadzony w drugą stronę, w kierunku już zupełnie nieliterackiej powagi i dosłowności. Jak gdyby ich grandilokwencja i skrajne wyolbrzymienie procederów stylistycznych, barokowe rozdymanie tradycyjnych figur zachęcało do skrajności przeciwnej, sprawiało, że poemat

jest dziełem ekstremów, których wyważenie jest w ruchu, wymyka się często i musi być na nowo odnajdywane. *Tygodnie* już nie tylko były czytane, lecz studiowane. Każdy wiersz przynosił zawartość tak cenną — przedestylowane kwintesencje nauk, aluzje historyczne i mitologiczne, uzasadnienie poglądów prawowiernych i refutację heretyckich — że domagał się osobnego rozważania i uzupełnienia, rozwijającego zbyt zwięzłą formułę poetycką w długie szeregi objaśnień. Tak powstawały komentarze dołączane do edycji poematu. Najpopularniejszy z nich, pióra Simona Goularta z Senlis, znacznie przekracza objętość samego utworu i odznacza się zatrważającą erudycją. Dla przykładu: nieduży opis Zodiaku, lekki i błyskotliwy, mieniący się barwnymi, wyrazistymi metaforami, zaopatrzone jest w piętnastostronicową notę, gdzie wymienia się odpowiednie konstelacje, tłumaczy ich nazwy, podaje starożytne wierzenia z nimi związane, wpływ na przebieg roku i związki sympatii z rzeczami ziemskimi, podział wedle ekliptyki, dokładną długość przebywania Słońca w każdym ze znaków i wynikającą stąd naturalną miarę czasu. Na koniec cytuje się autorów greckich i rzymskich, jacy o tym pisali i streszcza ich poglądy w tej materii. Przy tym komentator nie jest wcale oschłym pedantem — coraz to przerywa swą robotę okrzykami zachwytu dla poezji Du Bartasa, pokazuje czytelnikom szczególnie udane miejsca, rozwodzi się nad niezrównanymi zaletami stylu. Niektóre wydania zawierają dodatkowo, oprócz wstępu Du Bartasa, „argument”, indeks alfabetyczny poruszanych tematów oraz wielojęzyczne poemaciki (w tym dwa po grecku!) różnego autorstwa o dziele, życiu i śmierci twórcy *Tygodni*. W przekonaniu współczesnych była tedy do zrealizowania pewna całość, pewna harmonia i pełnia — chrześcijańskie dzieło, życie i śmierć — i właśnie u Du Bartasa widzieli jej osiągnięcie. Intencja i odczytanie, znaczenie i rozumienie pokrywałyby się tutaj — spotkanie nazbyt rzadkie, nazbyt ważne, aby nie przypisywać mu istotnego sensu. Poemat bądź wychodził naprzeciw, bądź nawet budził dopiero zapotrzebowanie społeczne na ową jedność egzystencji — i to tu, u schyłku epoki burzliwej i sprzecznej, pełnej kontrastów między wyemancypowaną elitą i tradycyjnie, jak od wieków, myślącymi i czującymi masami; między rozkwitem sztuk i moralnym rozprężeniem wojen religijnych, między swobodą badań a podporządkowaniem twórcy politycznym mecenatom.

Tygodnie karmiły się materiałem już obrobionym, czerpanym z gotowego zasobu kultury, mówiły o świecie już przepuszczonym przez jej filtry. Komentarze nawiązują więc do tej samej metody, należą do tego samego kręgu umysłowego. I tutaj opis rzeczy miesza ze sobą jej naoczną obecność, wibracje jej fizycznego trwania oraz funkcje symboliczne, kształtujące wokół niej otoczkę poetycką, niby drugą naturę, drugą postać bogatą w jakości i odcienie, równie konkretną i rzeczywistą. Interpretacja nakłada się na to, co już jest interpretowaniem, zostaje opatrzona glosami ogromna glosa do dziejów kultury. Oczywiście nie jest to nadbu-

dowanie wyższego piętra, które tak by się miało do dzieła, jak to ostatnie do swego pierwszego źródła. Poemat jest syntezą spojną koordynującymi zasadami, o jedności stanowi tu ogólna atmosfera przenikająca wiersze, unosząca się pomiędzy wierszami. Komentarze usiłują tę całość rozłożyć na części w nadziei, że będzie wtedy lepiej przyswajalna i nic się nie wymknie z jej zbawczego przekazu. I jest w tym odrobina prawdy, skoro asumpt do tych rozwlekłych not i przypisów dało właśnie przekonanie o wyjątkowej wadze dzieła, zarazem tak nieuchwytniej, że można ją było zasugerować tylko w niekończących się omówieniach, nigdy nie trafiających w sedno. Bowiern to, co w poemacie najistotniejsze, co charakteryzuje go najgłębiej, to ciągły przyływ między wyjaśnionym i niewyjaśnialnym, rozumowym i irracjonalnym, tym, co obdarzone formą, mocnym konturem i co niedopowiedziane; między przedmiotem nazywanym a ukazaniem tylko w falowaniu wiersza jako jego, wiersza, granice. Tekst i komentarz, czy szerzej jeszcze — świat, tekst i komentarz — stanowią zwartą, choć niezupełnie jednolitą przędzę, odpowiadającą ściśle szeregowi: system kultury, autor, odbiorca. Każdy stopień jest tu niezbędnym uzupełnieniem i aktualizacją poprzedniego, sprawdza i ujawnia jego potencjalności. Ciągłość ta raz jeszcze, teraz znów w płaszczyźnie społecznej, zaświadcza o tym, że różne odmiany uczestnictwa w kulturze są ze sobą solidarne, tworzą układ żywy i dynamiczny. W układzie tym formują się i są podejmowane znaczenia, przechodzą swoją społeczną próbę, obrastają nowymi sytuacjami, stają się chlebem codziennym zbiorowości. Wykorzystanie — jak w *Tygodniach* — znaczeń gotowych, już utrwalonych, może się okazać nie tylko uświadomieniem sobie własnego udziału w systemie. To również jego historyczna transpozycja, odświeżenie i zasilenie obiegu znaczeń dzięki poszanowaniu praw wspólnoty. Na tym polegało powodzenie poematu — na przypomnieniu rzeczy starych, a przecież wciąż nowych, na pragnieniu zebrania w jedność rozsypującej się rzeczywistości, na tej szczególnej otwartości wobec czytelników z góry dopuszczonych do rozmowy, do wymiany i osądu, do snucia dalej niewyczerpanego wątku.

Uniwersalizm Du Bartasa ma też wyznaczniki zewnętrzne, społeczne: nie tylko ilość wydań we Francji, również szybko następujące przekłady na łacinę, włoski, hiszpański, niemiecki, angielski, szwedzki, duński. Biografowie podają interesujący z tego punktu widzenia fakt — autor *Tygodni* był z pochodzenia Gaskończykiem i zaczynał od utworów pisanych w rodzinnym dialekcie. Lecz rychło zdecydował się na francuski, język kształtującej się więzi narodowej, znak scalonego, rozległego obszaru kulturowego. Gdy opisując rozproszenie pokoleń Izraela po ziemi, robi przegląd zamieszkujących ją ludów, zakończenie rozdziału poświęca Francji:

Mais feray-je tousjours le jouet de Borée?
 L'objet de la fureur du tempesteux Nerée?
 Verray-je point jamais mon Ithaque fumer?
 Ma chalupe fait eau: je ne puis plus ramer.
 Ha France, je te voy: tu me tends já les bras...
 O mille et mille fois terre heureuse et feconde!
 O perle de l'Europe! O Paradis du Monde!
 France, je te salue, o mere des guerriers,
 Qui jadis ont planté leurs triomphans lauriers
 Sur les rives d'Euphrate et sanglanté leur glaive
 Oú la torche du jour et se couche et se leve,
 Mere de tant d'ouvriers, qui d'un hardi bonheur
 Taschent comme obscurcir de Nature l'honneur,
 Mere de tant d'esprits qui de savoir espuisent
 Egypte, Grec, Rome, et sur les doctes luisent...
 Tes fleuves sont des mers, des provinces tes villes,
 Orgueilleuse en murs, non moins qu'en moeurs civiles,
 Ton terroir est fertile et temperez tes airs,
 Tu as pour bastions et deux monts, et deux mers...
 La seule Paix te manque...

Ale witając radośnie po długiej podróży brzegi ojczyste, składając hołd ziemi rodzinnej, Du Bartas nie myśli zamykać się w jej granicach. Istnieją wszak przestrzenie szersze, obowiązki znacznie rozleglejsze, przyświecające jego wysiłkom. Główną przyczyną zła społecznego, niezgody, wojen jest zapoznavanie wielkiej wspólnoty ludzkiej, wspólnoty praw, wiary i tworzenia, która była u początków, przed zniszczeniem wieży Babel. Symbolem stanu pierwotnego była jedność języka, potem zagubiona:

[...] ce langage doux,
 Sainct lien des citez, puissant frein du courroux,
 Mastic de l'amitié, jadis uny s'egare
 En cent ruisseaux tarris. Aujourd'hui le rivage
 Qui borne nostre bourg, borne nostre langage:
 Et sortant quatre pas hors de nostre maison
 Muets, las nous perdons l'outil de nostre raison.
 [...] Ce don se sophistique, et du nort jusqu'au More
 La chute de Babel confuse bruit encore.

Przewyciężyć, na ile to możliwe, skutki wieży Babel, przywrócić poprzez poemat, twór językowy, poczucie solidarności, świadomość jednego ludzkiego zadania. Nadać znów mowie charakter powszechnego łącznika, rozprawdzającego po społeczności jedną prawdę, oczywistą i dotykálną.

Czyżby znaczyło to chęć zniesienia wielości i różnorodności form, nieuchronnego pochodzenia zmian, w których streszcza się rozwój kultury? Wszak postulować jedną formę — jeden język, całkowicie przejrzysty i przystający do zawartości, wyczerpujący wszelkie możliwości ekspresji,

to marzyć o wyjściu poza kulturę, spodziewać się jej końca, przyspieszać go. Lecz z drugiej strony Du Bartas jest przecież bardziej realistą niż wizjonerem, obce mu są jakiegokolwiek apokaliptyczne koncepcje. Siła jego polega na tym, że przyjmuje świat zastany taki, jakim jest i tu widzi pole swojej powinności. Utopia absolutnej jedności przerwana jest wstecz, do czasów mitycznych, ma wartość symboliczną i regulującą. Z uwagi na nią powinniśmy zachowywać się tak, aby przybliżyć się maksymalnie, jak to tylko da się spełnić w istnieniu historycznym, tu i teraz, do idealnego obrazu; aby czyny nasze pobudzane były tą najwyższą intencją moralną. Mit jest zbyt mocno przeżywany, by nie nasuwać smutnego porównania:

[...] On parlait en tout lieu
 L'idiome sacré, le langage de Dieu,
 Langage qui, parfait, n'a point ny caractere
 Qui ne soit enrichit de quelque grand mystere.
 Mais depuis cest orgueil chasque peuple use á part
 D'un jargon corrompu, effeminé, bastard,
 Qui chasque jour se change, et, perdant sa lumiere,
 Ne retient presque rien de la langue premiere.

Takie, zdałoby się, postponowanie środków i możliwości ludzkich w odniesieniu do pierwotnej i utraconej doskonałości nie powinno przysłaniać innych, bardziej optymistycznych skutków tego stanu rzeczy. Nieosiągalny i absolutny prawzór dewaloryzuje wszelkie nieudolne przybliżenia a jednocześnie, co w perspektywie *Tygodni* jest znacznie ważniejsze i bezpośrednio wyczuwalne, nasycza je wewnętrznym napięciem niespełnienia, dążenia ku coraz lepszym realizacjom. Te zaś są warunkiem procesu historycznego. Język całkowicie „świecki”, pozbawiony złudzeń co do swych bezwzględnych, „nadprzyrodzonych” korzeni, łatwiej może się zamknąć w doraźnych satysfakcjach, w przekonaniu, że zdobył możliwą perfekcję formalną, szczyty finezji i wyrazu. Forma jest wtedy kwestią zręcznej manipulacji, a jej miarą i sędzią sam twórca oceniający rezultaty wedle swych zamiarów. Historyczny relatywizm może zwrócić się przeciw historii, odbierając jej napęd, rozbrajając ponadjednostkowe kryteria. U Du Bartasa owo ponadczasowe zakorzenienie języka zapoczątkowało ruch, rozciągnęło przed nim wielki obszar dokonań, wielką dziedzinę do zawładnięcia, zapisywaną dziełami, których motorem jest głód pełni, pragnienie tego, co nieosiągalne może, lecz darzące życiem i sensem. A skoro wszystkie języki znajdują się w podobnej sytuacji, skoro wszystkie przeniknięte są duchem niepokoju i dążenia, tedy są językami bratnimi, współdziałają zgodnie w budowaniu kultury. Zdobycze każdego z nich powinny obchodzić wszystkich ludzi, bo powiększają wspólne dziedzictwo — czynią uchwytniejszą, poprzez wielość ujęć i różne sposoby wyrazu, samą istotę języka.

Francja, ojczyzna i klucz Dawidowy odmykający powszechność; konkretny moment dziejów i pochod wieków, w którym przegląda się każda chwila; poeta — Gaskończyk wmieszany w spory (już nie tylko literackie) swej epoki i Europa chrześcijańska, której moralne zjednoczenie jest celem epickiego przedsięwzięcia: oto kontekst historyczny, w jakim należy rozpatrywać *Tygodnie*. Kontekst tym się odznaczający, że nie stanowi zewnętrznego tła, dorzuconego przez badacza do „wewnętrznej” analizy utworu, nie wtłacza obcych pojęć w osobny świat poetycki, zajęty własnymi sprawami, własną grą form. Przeciwnie, zdaje się on należeć do najbardziej wewnętrznych warstw poematu. Wchłonięty w jego styl rządzi kompozycją, organizuje wciąż zmienny jego przedmiot w jedną całość znaczeniową, wybucha w hymnach i apostrofach. Zawrzcć czas w kształcie artystycznym, wszystkie wymiary czasu: przeszłość, terażniejszość, przyszłość; wszystkie jego aspekty: indywidualny i zbiorowy, sakralny i świecki, czas nie do utracenia, bo tak mocno osadzony w egzystencji — tym właśnie jest historyczność Du Bartasa, głęboka i spontaniczna, i którą niełatwo będzie odszukać potem w literaturze.

Droga, jaką przebyliśmy dotąd za autorem *Tygodni*, zasługuje na specjalną uwagę. Bowiem to, co w utworze dzieje się zwyczajnie i gładko, *modo poetico*, nasuwa rozmaite obserwacje i trudności teoretyczne, od rozwiązania których zależeć będzie prawomocność egzegezy. Najpierw trzeba sobie uświadomić, że ten typ postępowania krytycznego sytuuje się jakby w tym samym planie, co treści i problemy utworu, dopowiada je niejako do końca. Dzieło było swoistą interpretacją zjawisk kultury; pokazane zostało następnie jako punkt wyjścia współczesnych komentarzy snutych wokół niego. Wreszcie dodaje się do nich nasza interpretacja, ogarniająca je rozleglejszym, koncentrycznym kręgiem. Wydaje się jednak, że poprzez te różne języki opisu — poetycki, naukowy, krytyczny — przechowana została jedność myśli, zasadnicze znaczenie dzieła. Znajdujemy się więc w jednym ciągu historycznym, sprawy poematu mogą okazać się — okazują się — naszymi sprawami. To jest pierwszy i dostateczny powód zainteresowania się utworem. Wewnętrzne, literackie jego właściwości są bogate w pouczenia, ukazują, jak z elementów wiekowego dorobku, w ramach jednostkowego zamysłu i określonej poetyki epoki, powstaje twór nowy i zadziwiający, chociaż naśladownictwo i podsumowanie. Dzieło artystycznie niejednolite, ale niezwykle zwarte w koncepcji, sięgające pokornie po doświadczone, tradycyjne środki — i o największych ambicjach utożsamienia się z całym kosmosem, zamknięcia w sobie całego życia ludzkiego. To, co jest siłą i donośnością jego przekazu, stawia przed krytyką kłopotliwe zadanie, bowiem paraliżuje różne wypróbowane metody sprawiając, że są bądź zbyt wąskie, bądź zbyt abstrakcyjne lub w ogóle wymijają podstawowe węzły dzieła.

Jak zastosować tu jakąś z technik egzegetycznych, odnoszących

utwór w ten czy inny sposób do psychiki autora, skoro poemat posługuje się obrazami i symbolami nie indywidualnymi, a wspólnymi wielkiej tradycji europejskiej? Symbole te nie dają się wszak czytać jako jednostkowy szyfr obsesji, problemów adaptacji czy podświadomych substytucji. Jak zadowolić się analizą historyczno-porównawczą w zwykłym jej kształcie, jeśli odsłania ona tylko oczywiste serwituty dzieła wobec epoki i odnotowuje swoiste odrębności jako fakt sam przez się zrozumiałe — czyli nie wyjaśnia w gruncie rzeczy ani charakteru tych zbieżności, ani sensu tych różnic? Jak zgodzić się na automatyzm schematyzacji strukturalnych, jeśli dzieło jest całe wezwaniem moralnym, radośną nowiną o wolnej woli budującej kulturę? I nie wydaje się również, aby przydały się na coś łekliwe drogi pośrednie, gotowe zawsze wycofać się z osiągniętych pozycji, anulować je licznymi zastrzeżeniami, niezdolne rzucić się w intelektualną przygodę w pogoni za znaczeniem.

Tygodnie płaczą szyki zadowolonym z siebie metodologiom, odpychają uznane kryteria, które, zastosowane do nich, mogą dać nieoczekiwane, absurdałne wyniki. Bo z jednej strony mamy tekst określony, wyodrębniony, przepojony własną intencją, a z drugiej zbiór przeróbek i kompilacji, coś niesamodzielnego i bezosobowego, co zatracza jakby swe kontury, rozplywa się w masie podobnej produkcji literackiej; z jednej strony ściśle zdeterminowanie stylem i rodzajem literatury okresu — poetyka Plejady, typowe zainteresowania humanistów, kosmologia, dydaktyzm, z drugiej otwarte przeciw niej wystąpienie, przeciwstawienie jej nie tylko innego widzenia świata, ale też innego języka, który mimowolnie oddala się od klasycyzujących wzorów. Stąd następny paradoks: przepych słowny, kompilacje i dziwactwa mowy, nadanie swoistego piętna biegowi frazy, układowi metafor, więc rozkołysanie do ostatnich granic indywidualizmu stylistycznego — i prostota, powszechność, bezosobowość opowieści, odwołanie się do rzeczy najbardziej znanych, przesycających już całkowicie głębę tradycji. Rozszczepione na takie sprzeczności dzieło wymyka się krytyce, która by się zatrzymywała przy jednej opozycji, zaakcentowała ją zbyt mocno lub tylko skonstatowała to rozdwojenie. Przecieka nam wtedy ono przez ręce, asystujemy wtedy przy jego „likwidacji”, rozpadnięciu się na składniki nieprzystające, niewspółmierne i w dodatku zapożyczone. Ocalić dzieło — jego jednostkowe istnienie, rolę pozytywną, twórczo-zachowawczą, dokument niepowtarzalny świadomości kulturowej, to znaleźć ujęcie zdolne sprostać tym warunkom, to stworzyć podejście ukazujące, że dzieło jest sobą, poematem przebogatym i pełnym złożoności, często zachwycającym, pomimo — czy raczej z powodu tych właśnie przeciwieństw. Pozornych, trzeba dodać, bo ujawnionych dopiero przez krytyczny rozbiór, podczas gdy w utworze współżyją one harmonijnie ku większej jego chwale. Trzeba wyjść od owych cech opozycyjnych i w ich spleceniu szukać wymownego pouczenia. Od stwierdzonych zależności historycznych należy przejść do

ram ogólniejszych, gdzie wyjaśniłaby się istota tych związków z historią. Okazałyby się one wówczas nie tylko naturalnym i nieświadomym najczęściej zdeterminowaniem twórczości, nie tylko stałym czynnikiem, który zawsze należy brać pod uwagę w analizach, czynnikiem obojętnym przez sam fakt swej niezmiennej obecności. Zależności te odsłoniłyby się bowiem jako ważny element znaczenia, wykorzystany w poemacie ze specjalnym naciskiem, uaktywniony jak gdyby i obciążony istotną funkcją. W tym to kierunku szła nasza interpretacja i tak staraliśmy się przedstawić *Tygodnie* — wierne swoim czasom i zarazem polemiczne; więcej jeszcze — jako próbę wcielenia momentu historycznego w ogólną wizję świata, gdzie moment ów uzyskuje miejsce w powszechnym rozwoju dziejów, w perypetiach rodu ludzkiego na drodze do zbawienia.

Historia nie jest tu bowiem, jak to ciągle podkreślaliśmy, samym przepływem czasu, beznadziejnym obumieraniem każdej mijającej chwili, bezszelestnym przesuwaniem się terażniejszości w nicosć przeszłości. U jej zarania stoi akt stwórczy, który będąc fundamentem wszystkiego, co jest, jest również podstawą trwania i przemijania; jest tym, co pchnęło świat w koleiny czasu i nadało sens temu biegowi, nałożyło nań niezmiennie reguły znaczeń; reguły zawarte nie tyle w samorzutnym stawaniu się faktów ponad głowami ludzi, ile w stosunku ludzi do tego procesu, w obowiązku odczytywania znaków i w twórczej, wolnej na nie odpowiedzi, która wyrażać się będzie w kształtowaniu rzeczywistości, wznoszeniu państwa po ludzku Bożego. Przeszłość kumuluje się wtedy, trwa w całej ważności nauki i ostrzeżenia, zdarzeń symbolicznych, wzbogacających czytelność terażniejszości, ustanawiających punkty orientacyjne. Niewiadoma przyszłość nie będzie całkiem pustą kartą, zaczynaniem wszystkiego od nowa, rzucaniem się w absurd ciągłych narodzin i fałszywej niewinności początków. Będzie niosła dalej to, co już się stało, będzie odpowiedzialna za minione, będzie ciągle odkrywać stare błędy i chronić odwieczne przykazania.

Określony czas historyczny, ofiarowując jednostce pełnię istnienia, jest zarazem momentem wielkiego czasowego szeregu. W konsekwencji, to, co niesie i w co wyposaża jednostkę czas jej życia, jest punktem zaczepienia dla prób wniknięcia w przebieg dziejów, w tajemnicę stawania się. Wyznaczniki historyczne utworu na tym etapie analizy stają się czymś wewnętrznym, wchłoniętym przez tekst — są sposobami docierania do szerszych znaczeń, ku którym przebiega się dzieło. Ale też póki będą rozpatrywane w izolacji, w odniesieniu tylko do rządzącej ich kształtem poetyki szesnastowiecznej, nie wyprowadzą nas dalej. Nie będą w stanie ukazać tych znaczeń ani wyjaśnić, jak poemat zasada się na nich, jak je rozprawdza w swoich konstrukcjach, czyli jak ostatecznie powstaje ta konkretna całość uniwersalno-jednostkowa: *Tygodnie* — nowa, twórcza i historyczna wersja mitu. Aby dojść do tych spraw, trzeba wydostać się poza to, co związane bezpośrednio z historyczną chwilą narodzin, co zatrzy-

muje nas w jej wąskim kręgu i klucza do utworu szukać w głębszych jego piętrach — głębszych, ale bardziej jeszcze jawnych, przemawiających same za siebie: w warstwie mitycznej poematu. To jeden z licznych paradoksów lektury *Tygodni*, że gdy interpretacja usiłuje być zbyt finezyjna i przenikliwa, gdy omija to, co oczywiste i nadto proste, aby tropić ukryte subtelności dzieła, traci z oczu jego podstawową zawartość, jego główny nerw.

Poemat opisuje świat wedle porządku, jaki czerpie z mitu, ten ostatni stanowi jego fabułę — argument. Występuje więc jako najbardziej naoczna, powierzchniowa strona tekstu, luźne ramy opowieści, w których zmieścić można dowolnie dużo spraw i wątków. Lecz jednocześnie odkrywamy, że mit żyje w dziele na sposób znacznie bardziej istotny, kieruje nim o wiele skuteczniej, niżby to wynikało z samej funkcji fabularno-ramowej. To, co zostało dotąd powiedziane o *Tygodniach*, opiera się na obecności mitu, na przesyconiu mitem. Uwaga nasza skupiona była na tym planie tekstu, gdzie język podchwytuje schematy mityczne poddając je różnorodnym przeróbkom, biorąc z nich podniętę do swej wędrówki po przedmiotach, do ornamentacyjnego rozkwitu. Poemat opowiedział go nam po swojemu i dotąd traktowaliśmy dzieło Du Bartasa jakby jedyne źródło wiadomości o micie, dzięki czemu załamywał się on od razu w swoistej transpozycji poetyckiej. A przecież utwór nie „wymyślił” mitu, lecz spotkał się z nim w najbliższym otoczeniu kulturowym, przejął z wielowiekowej tradycji, dodając do niej jeszcze jedno ogniwo. Toteż nasz trop prowadzi dalej do całego ciągu kulturowego, w który włącza się poemat.

Na początku jest mit i nim karmi się dzieło, w jego imię konstruuje ono swoją wielką budowlę. On uruchamia język, otwiera poezję *Tygodni* i towarzyszy jej zawiłym wędrówkom. Jest fundamentem budowli i scala wszystkie fragmenty w nienaruszalną, choć swobodnie zróżnicowaną jedność. On pozwolił na włączenie szerokich perspektyw czasu i zagwarantował uniwersalność, stawiając na pierwszym planie kategorię wspólnoty. Jemu poemat zawdzięcza swą spójność i głębię. Aby egzegeza pretendować mogła do pełnego ujęcia swego przedmiotu, aby zmierzyć się mogła z zasadniczym przekazem dzieła, należałoby teraz przyjrzeć się bliżej relacjom między poematem i strukturą mitu, zbadać, jak dzieło z niego korzysta i jak go trawestuje, czyli — w jaki konkretny sposób to, co tradycyjne, ogólne, bezosobowe, wprowadzone zostało w krwioobieg jednostkowej i historycznie określonej twórczości.

UZUPEŁNIENIA

I. Plan poematu przedstawia się następująco:

PIERWSZY TYDZIEŃ *

Dzień Pierwszy: modlitwa do Boga o natchnienie i pomyślne przeprowadzenie pisarskiego przedsięwzięcia, rozważania o troistej i jedynej naturze boskiej, o tym, jak należy wyobrażać Boga i o Nim mówić — inwektywa przeciw niedowiarkom i heretykom; o tym, że świat jest księgą i teatrem, gdzie Bóg objawia się poprzez swe dzieła; stworzenie Ziemi z nicości wedle istniejącej w Bogu idei, opis pierwotnego chaosu, refutacja pogańskich błędów w tej materii; stworzenie świata, aniołów; bunt aniołów i ich ukaranie oraz udział duchów w sprawach ziemskich.

Dzień Drugi: inwokacja do poezji świętej i przeciw poezji frywolnej i niemożliwej; powołanie czterech żywiołów i ich funkcje we wszystkich sferach stworzenia; o niezmienności materii i zmienności form, o układzie elementów wedle kręgów kosmicznych, o zjawiskach atmosferycznych jakie wywołują, o zdarzeniach cudownych w tej dziedzinie, przegląd koncepcji filozofów starożytnych odnośnie tych spraw; ilość niebios, empyreum — siedziba Boga; przepowiednia przyszłego potopu.

Dzień Trzeci: inwokacja do Boga, oddzielenie wód i łądów, opis morza, rzek, strumieni, źródeł, nadzwyczajne właściwości lecznicze i magiczne tych ostatnich, słynne kąpiele — zwłaszcza w Gaskonii; o tym, że masa ziemi i wód jest okrągła, znikome rozmiary naszej planety; o ziemi i pokrywającej ją roślinności, o roślinach uprawnych i ich zaletach, o metalach i minerałach w głębi ziemi; kamienie szlachetne, o złym użytkowaniu przez ludzi tych darów, o magnesie i busoli; przepiękny hymn pochwalny do Ziemi, uroki życia wiejskiego.

Dzień Czwarty: modlitwa; stworzenie gwiazd i ogni niebieskich, szczegółowy wykład astronomiczny — ruch i tory planet, porównanie poglądów pogańskich i chrześcijańskich, przeciw systemowi kopernikańskiemu; zodiak i pory roku, gwiazdozbiory, obroty Słońca i Księżycy, cudowne wstrzymanie biegu Słońca przez Ezechiasza i Jozuego.

Dzień Piąty: modlitwa; stworzenie ryb — szczegółowy opis różnych gatunków, ich obyczaje i przemyślność, legendy o rybach, potwory morskie; o tym, że wszystkie stworzenia łądowe mają swe podwodne odpowiedniki; stworzenie ptaków, a w pierwszej kolejności Feniksa; ptaki cudowne i zwykłe, o nadzwyczajnych cnotach niektórych z nich, o śpiewie ptasim.

Dzień Szósty: zachęcenie ludzi do pilnego studiowania dzieła Bożego; stworzenie zwierząt w porządku wielkości, nieskończony pochód gatunków, ich obyczaje, stosunki z ludźmi, korzyści i niebezpieczeństwa, jakie stąd wynikają; stworzenie człowieka — dokładny opis ciała ludzkiego, budowy i funkcji organów, stworzenie duszy — jej nadzwyczajność, pochwała umysłu ludzkiego i przegląd ważniejszych wynalazków; stworzenie kobiety, związek pierwszych rodziców prefigurujący więź duszy z Bogiem.

Dzień Siódmy: doskonałość i piękność natury; zadowolony z pracy Bóg wypoczywa; nauka o opatrności przeciw poganom i ateistom; skąd się bierze zło —

ortodoksyjna teodycea Bartasowa; o obowiązkach człowieka względem Stwórcy, o tym, że cała natura utwierdza ludzi w cnotach; że dzień wypoczynku jest figurą odpoczynku wiecznego.

DRUGI TYDZIEŃ *

Dzień Pierwszy: 1. *Eden* (3 rozdział *Genesis*) — życie w raju, pełna komunikacja z Bogiem, kuszenie węzowe i upadek; rozprawa o grzechu pierworodnym, jego istota, dlaczego jest udziałem wszystkich ludzi; wygnanie z raju. 2. *Furies* — skutki grzechu, choroby pojawiające się regimentami, inne grzechy i wady jako następstwa upadku. 3. *Artifices* (rozdział 4 i 5) — wynalazki i zajęcia Adama i Ewy, zbrodnia Kaina, pokolenie Kainowe wznosi miasto i wymyśla rzemiosła; Adam rozmawia z Setem o rzeczach bożych i wieści przyszłość rodzaju ludzkiego.

Dzień Drugi: 1. *Arche* (rozdział 6) — historia potopu, życie w arce, cnoty Noego. 2. *Babylone* (rozdział 9) — budowa wieży Babel, pomieszanie języków, a przy okazji traktat językoznawczy. 3. *Colonies* — rozproszenie pokoleń Adamowych po ziemi, opisanie wszelkich znanych krain — hymn do Francji. 4. *Colomnes* — Heber i Phaleg odkrywają świątynię wiedzy wzniesioną przez Seta, przegląd nauk i sztuk ludzkich, a osobliwie wspaniałość wiedzy matematycznej.

Dzień Trzeci: 1. *Vocation* (rozdział 12—20) — powołanie Abrahama, jego wędrówki, zagłada Sodomy. 2. *Péres* (rozdział 21—22) — historia Izaaka. 3. *Loy* (*Exodus*) — niewola egipska, Mojżesz, wyprowadzenie z niewoli, błaganie się ludu po pustyni, wręczenie tablicy praw, rozważania nad punktami dekalogu. 4. *Capitaines* (*Księga Jozuego*) — wejście do Ziemi Obiecanej, walka o Jerycho, Debora, Samuel.

Dzień Czwarty: 1. *Trophées* (*Księgi Królewskie* i *1 Księga Kronik*) — panowanie Saula, kariera Dawida, Dawid — pieśniarz i władca, Dawid tańczy przed Arką Przymierza. 2. *Magnificence* (*2 Księga Kronik*) — panowanie Salomona, jego mądrość, i sprawiedliwość, zaślubiny z córką faraona, budowa i opis świątyni, wizyta królowej Saby, Salomon tłumaczy Sabie podstawy wiary, mistyczna modlitwa Salomona — oczekiwanie Mesjasza. 3. *Schisme* (dalszy ciąg *2 Księgi Kronik*) — złe rządy Roboama, bunt, bałwochwalstwo, gromy Eliasza. 4. *Décadence* — inwektywa przeciw tyranii i ambicjom politycznym, historia Atalii i Joasa, wysiłki Ezechiasza by odnowić wiarę, oblężenie i zniszczenie Jeruzolimy, początek niewoli babilońskiej. 5. *Histoire de Jonas* — luźny, niepowiązany z całością fragment wedle *Księgi Jona*sa, interpretowanej symbolicznie.

II. Istnieje bardzo niewiele prac poświęconych żywotowi i twórczości Guillaume'a de Salluste Du Bartasa. Podstawowe rozprawy to G. Pellisiera *La Vie et les oeuvres de Du Bartas. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Paris* z r. 1882 oraz wstęp U. T. Holmesa do wielkiego wydania krytycznego: Guillaume de Salluste Du Bartas, *The Works*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1935, 1938, 1940 (w roku 1968 wyszła w Monachium nieduża praca K. Reichenbergera, z której niestety nie mogłam jeszcze korzystać). Poza tym wzmianki w książkach o poezji odrodzenia, wpływie Plejady na późniejsze generacje itp, oraz parę artykułów rozrządzanych w „*Revue Gasconne*”, „*Annales du Midi*”, „*Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*”, „*Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*”. Obie prace wymienione w pierwszej kolejności dokonały solidnych badań filologicznych nad tekstami *Tygodni*, przeanalizowały słownictwo, składnię, wersyfikację, porównały je ze stanem języka literackiego epoki, wynotowały skrupulatnie Bartasowe wynalazki i dziwactwa w tej dziedzinie. Pod tym względem pozostaje już tylko odesłać zainteresowanych do tych świetnych opracowań. Badanie bezpośrednich

źródeł różnych poglądów i pomysłów Du Bartasa oraz zapożyczeń od innych autorów nie przedstawia trudności, bowiem sam poeta powołuje się chętnie na autorytety i pochwalnie wymienia nazwiska mistrzów. A w dodatku cały ten problem został spenetrowany i usystematyzowany przez komentatora *Tygodni*, S. Goularda, niebawalego erudyte. Wszelkie wpływy, czy choćby podejrzenia wpływów, są wydobyte na jaw na komentarzu Goulardowym. Mamy tu jak na dłoni gęstą i splątaną siatkę platonizmu, przyrodoznawstwa antycznego, pitagorejskich spekulacji matematycznych, retoryki łacińskiej, kabały żydowskiej w wersji chrześcijańsko-neoplatonickiej, Ojców Kościoła, teologii mistycznej Pseudo-Dionizego, renesansowych rozpraw o budownictwie, medycynie, nawigacji, astrologii, relacji podróżników o nieznanach lądach, traktatów o języku...

Stąd mogłoby się wydawać, że w ten sposób oglądanemu poematowi grozi rozproszenie na oderwane, niekiedy wręcz sprzeczne wątki, rozbicie na kolorową mozaikę, nad którą sam twórca nie potrafi zapanować ani złożyć jej w całość. Tymczasem wcale się tak nie dzieje. Jak wykazaliśmy, *Tygodnie* są utworem mimo wszystko jednorodnym i zwartym, scalonym konsekwentną myślą i jednorodną inspiracją. Jeśli analiza pozostanie do końca przy zbieraniu odrębnych części kompozycji — czy to formalnych, językowych, czy też przyczynków treściowych — nigdy nie dojdzie do ujęcia pełnej, swoistej wymowy poematu. Jego znaczenie rozplynie się i w rękę trzymać będziemy martwy, skomplikowany szkielet. Tak się rzecz ma właśnie w pracach, które redukcją dzieło Du Bartasa do jego wymiaru literackiego (M. Raymond) bądź badają je z punktu widzenia naukowych zawartości (A. M. Schmidt). W obu wypadkach znaczenie *Tygodni* — tak w sensie ich wewnętrznej ekspresywności, jak i historycznej ważkości — sprowadzone jest do zera. Bliższy prawdy był J. Dagens, kiedy twórczość Du Bartasa ustawił w wielkiej linii filozoficznej i historiozoficznej: Lukrecjusz, Wergiliusz, Bossuet, Victor Hugo.

Dziwaczna, wielopiętrowa konstrukcja poematu intryguje i zwodzi. Była przedmiotem dezaprobaty bądź podziwu współczesnych, a i dziś jeszcze odpycha krytyków. Sam autor tak ją określa w *Advertissement sur la Premiere et Seconde Semaine* z r. 1584: „Ma Seconde Semaine n'est (aussi peu que la Premiere) une oeuvre purement Epique ou Heroique, ains en partie Heroique, en partie Panegirique, en partie Prophetique, en partie Didascalique. Ici je narre simplement l'histoire, lá j'emeu les affections. Ici j'invoque Dieu, lá je lui ren graces. Ici je chante un Hymne, et lá je vomí une Satyre contre les vices de mon aage. Ici j'insstrui les hommes en bonnes moeurs, lá en piété. Ici je discours des choses naturelles, et lá je loue les bons esprits. Que donques en une sí grande nouveauté de sujet poétique une nouvelle et bisarre methode me soit permise”.

POÉSIE ET EXÉGÈSE DANS L'OEUVRE DE GUILLAUME DE SALLUSTE DU BARTAS

R é s u m é

Du Bartas, l'un des premiers poètes français de l'époque baroque, continue et prolonge jusque dans les temps modernes (par l'intermédiaire de Milton dont *The Paradise Lost* fut inspiré par la *Première Semaine* bartasienne) une très ancienne tradition de l'exégèse poétique appliquée à la Bible. Dans l'énorme poème, tributaire

* Odpowiada 1 i 2 rozdziałowi *Genesis*.

de toute la poésie baroque, se rencontrent et s'entrelacent l'ancien mythe judéo-chrétien de la Création, les méthodes exégétiques de la pensée patristique et médiévale, les traits caractéristiques déjà pour l'image du monde de la Renaissance, les passions personnelles de l'auteur, mêlé dans les aventures spirituelles et politiques de son temps.

Saisir et tirer au jour quelques-uns des mécanismes qui président à l'élaboration d'un tissu poétique si complexe et serré — tel est l'objectif de cet essai.