

Anielskie widowisko. Wyznania św. Augustyna, humanizm łaski i kryzys człowieka renesansu

Michał Gołębiowski

*Gdy pójdziesz przez wody, Ja będę z tobą,
i gdy przez rzeki, nie zatopię ciebie.*

*Gdy pójdziesz przez ogień, nie spalisz się,
i nie strawi cię płomień.*

Albowiem Ja jestem Pan, twój Bóg.

(Iz 43, 2-3)

*Wznoszą głowy sponad Ziemi i wdają się
w rozmowę z Człowiekiem:*

*Jak to się stało, że szłyśmy przez ogień
i nas nie zniszczył?*

William Blake, *Czterej Zoa*

W kluczowej scenie dramatu *Hamlet* zostaje sam. Towarzyszy mu tylko lustro albo kamienny grobowiec¹, dwa symbole złudności wszystkiego, co nadyma ludzką pychę i kusi snem o wielkości. Nikt nie patrzy, a więc można ściągnąć z twarzy maskę szaleńca, odłożyć rolę na później, zarzucić na moment ironię. Jest to jeden z niewielu momentów całkowitej szczerości. Pada wówczas słynna kwestia: „Być albo nie być – oto jest pytanie”². Przed widzem staje człowiek chwiejący się jak trzcina na wietrze, acz heroicznie znoszący swój los. Samotnie stając przed nierozwiązanym problemem własnego miejsca w czasie wobec wieczności, ukazuje zarówno marność, jak i godność człowieka. Oto obraz klęski ideału „nieskrępowanego żadnymi ograniczeniami” ludzkiego *ja*³, który dumnie proklamował renesans. Nie wiadomo jednak, przed kim tak naprawdę księżę duński wypowiada cały monolog: widza nie ma na scenie, zakłada się, że jest nieobecny w wystawianej historii, choć trudno oprzeć się wrze-

¹ Te dwa rekwizyty nie są wzmiankowane w omawianej scenie tragedii. Towarzyszą one Hamletowi w dwóch ekranizacjach dzieła Szekspira, mianowicie w *Hamlecie* z roku 1990, w reżyserii Franca Zeffirellego oraz w *Hamlecie* z roku 1996, w reżyserii Kennetha Branagha.

² W. Szekspir, *Hamlet*, akt III, scena 1, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 2016, s. 84.

³ G. Pico della Mirandola, *Godność człowieka*, w: A. Borowski, *Renesans*, Kraków 2002, s. 257.

niu, że słowa Hamleta skierowane są do tajemniczego „innego”. Może miały być wyznaniem, spowiedzią, rozmową z własnym sumieniem w obecności Boga i aniołów (nawet jeśli nie przywołanych wprost)? Skoro tak, to scena wyobraża teatr świata. Aktorzy występują w nim jako bohaterowie dramatu, a grane przez nich postaci – przekonane o swojej władzy nad losem – same odgrywają scenariusz rozpisany nie przez rozum, lecz przez ludzkie namiętności.

Nie sam motyw teatru w teatrze jest jednak najistotniejszy. Wynika on bowiem z odkrycia w ziemskim bytowaniu czegoś dramatycznego, jakiegoś rozdarcia, które mimowolnie wikła człowieka w metafizyczny konflikt, czyniąc go odtwórcą wielu antagonistycznych względem siebie ról. Już Tertulian pisał o *wszelkich sprawach, jakie się dzieją pod słońcem* (Koh 1, 14) jako o widowisku⁴. Do neoplatońskiego toposu *theatrum mundi* odwoływał się także św. Augustyn w komentarzu do Psalmu 127: „Albowiem urodzone dzieci niejako w ten sposób odzywają się do swoich rodziców: Hejże, myślcie o odejściu stąd, niech i my zrobimy swoje. Całe bowiem to życie jest próbą, a aktorem jest rodzaj ludzki”⁵. Pokolenia przychodzą i odchodzą, ale każdy musi w obecności aniołów dobrze odegrać swoją rolę, a następnie zejść ze sceny, zgodnie zresztą ze słowami samego Hamleta skierowanymi do Korneliusza: „Byłoby lepiej dla waćpana zyskać po śmierci niepochlebny napis na nagrobku niż za życia niekorzystne ich świadectwo na scenie”⁶. Myśl tę powtórzył Makbet, dochodząc do gorzkiej konkluzji, że życie jest tylko nędznym aktorem: pojawia się na deskach teatru tylko na małą chwilę, aby następnie zamilknąć na wieki⁷. Nieco później, bo w połowie siedemnastego wieku, kiedy poeci i artyści zaczęli kontemplować iluzoryczność świata, tę przystrojoną w pawie pióra *marność nad marnościami*, analogie między życiem ziemskim a grą pozorów zostały wzbogacone o szereg sugestywnych obrazów (przykładem dramat Pedra Calderóna de la Barki, *Życie snem*). Labirynt, senne widziadło, bańka mydlana, wypukłe lustro, odbicie na pomarszczonej przez wiatr tafli wody... Wszystkie tropy interpretacyjne prowadzą jednak do *Wyznań* św. Augustyna. Doktor Anielski nadał powszechnie przyjęte znaczenie tak fundamentalnym pojęciom jak „natura”, „wolność” czy „człowieczeństwo”, z kolei jego autobiografia pozwoliła wejrzeć

⁴ Zob. Tertulian, *O widowiskach* XXIX, 1-2, tłum. S. Naskręt, w: tegoż, *O widowiskach*.

O bałwochwalstwie, tłum. S. Naskręt, A. Strzelecka, Poznań 2005, s. 55-56.

⁵ Augustyn z Hippony, *Objaśnienia psalmów. Ps 124-150*, tłum. J. Sulowski, oprac. E. Stanuła, Warszawa 1986, s. 50.

⁶ W. Szekspir, *Hamlet*, akt II, scena 2, dz. cyt., s. 76.

⁷ Zob. W. Szekspir, *Makbet*, akt V, scena 5, tłum.

M. Słomczyński, Kraków 2004, s. 99.

w dramat człowieka szukającego Prawdy w świecie złudzeń. To zaś odłoniło późniejszym twórcom zupełnie nowy horyzont humanistycznego zainteresowania człowiekiem. U św. Augustyna dusza nie zna samej siebie, a zarazem doświadcza własnej niewystarczalności, niepokoju, rozdarcia. Dlaczego więc zamiast szukać Boga, Tego, który uspokaja i jednoczy, człowiek niejako zdradza samego siebie, oddając się ziemskiej próżności – to podstawowe pytanie pierwszych kilku ksiąg *Wyznań*.

Nieprzypadkowo na budynku Globe Theatre, w którym wystawiano sztuki Szekspira, widnieje napis: *Totus mundus agit histrionem*, co znaczy: „Cały świat jest sceną”. Rozumienie tej sentencji u progu baroku naznaczone było jednak dziedzictwem św. Augustyna. Porównanie świata do teatru wynikało wówczas z przekonania, że zamysł Boży został zdeformowany przez grzech⁸. Rysa na pierwotnej doskonałości stworzenia okazała się znacznie głębsza, niż sądzili piewcy humanistycznego optymizmu. „Świat wyszedł z formy i mniej to trzeba wracać go do normy” – mówił wprawdzie Hamlet⁹, ale ostatecznie jego zamiary poniosły klęskę, obnażając kruchość i zagubienie człowieka. Można by dodać: tego samego człowieka, któremu rzekomo „dano mieć to, czego zapragnie, i być tym, czym zechce”, i który „tyle może, ile chce”, jeśli tylko wyteży „w tym celu wszystkie swe siły”¹⁰. A jednak nie udało się Hamletowi naprawić doczesności. Wiara w absolutną siłę ludzkiej woli zawiodła. Coś istotnego działo się zatem w późnym renesansie, w czasie, gdy zbierano plon nowożytnego indywidualizmu, skoro bohaterowie tragedii Szekspira, najczęściej szlachetnie urodzeni, niemalże *ludzie renesansu*, mogli zilustrować kazanie kard. Alfonsa Petrucciego: „ten zwodniczy świat jest prawdziwym teatrem, gdzie zwykle jest udawanie. Jego pociechy i przyjemności to prawdziwe utrapienia pokryte maską złudnej radości; lecz idąc krzyżową drogą za Panem Jezusem, pod pozorem cierpienia i umartwienia znajdziesz prawdziwe rozkosze”¹¹. Można poza tym dojść do wniosku, że tragedie Szekspira pisane w okresie powstania *Hamleta* czy *Makbeta* w gruncie rzeczy podejmują temat przebaczenia i grzechu pierworodnego¹², niejako wbrew neopelagiańskim zachwytom nad doskonałością ludzkiej natury. W pewnym sensie są to utwory skoncentrowane nie tylko na dramacie człowieka rzuconego w istnienie, ale również (a może

⁸ Por. G. R. Hocke, *Świat jako labirynt. 2. Manierizm w literaturze*, tłum.

M. Chojnacki, Gdańsk

2015, s. 383-460.

⁹ W. Szekspir, *Hamlet*, akt I, scena 5, dz. cyt., s. 47.

¹⁰ G. Pico della Mirandola, dz. cyt., s. 256-257.

¹¹ A. M. de Liguori, *Droga do świętości. Ścieżka cnót i rad ewangelicznych*, Kraków 2017, s. 277.

¹² Por. H. U. von Balthasar, *Teodramatyka. Tom 2: Osoby dramatu. Część 1: Człowiek w Bogu*, tłum. W. Szymona, Kraków 2013, s. 63.

przede wszystkim) na problemie łaski, kilkakrotnie określonej w tekście *Hamleta* mianem *heavenly powers*.

W literaturze polskiej za najbardziej wyrazisty opis kryzysu „człowieka renesansu” uznaje się *Treny* Jana Kochanowskiego¹³. Oto poeta, który wcześniej przyrównywał ludzką naturę do Proteusza, bóstwa potrafiącego przybrać dowolny kształt i postać, tym razem całkowicie zwątpił w zaplecze antycznej mądrości. Inaczej niż w klasycznych lamentacjach, pocieszenie płynie tu nie tyle z wiary w cnotę, co ze zwrotu ku Bogu. Ciekawe, że Kochanowski za swój grzech przed Stwórcą nie uznaje wcale – jak Petrarca w *Sonetach do Laury* – nadmiernego umiłowania stworzenia ani też ulegania smutkowi. Przewiną było dla niego to, co św. Augustyn nazwał „chwytaniem w objęcia świata, który wciąż się wymyka” (*amplectendo mundum fugientem*)¹⁴. W każdym razie doczesność przestała być w *Trenach* widziana jako doskonała i wystarczająca (podobnie ludzki rozum i wola); bezwzględnie potrzeba pomocy z góry. Bez niej wszystko staje się wszakże wyjątkowo nędznym widowiskiem, zupełnie jak we fraszce *Człowiek boże igrzysko*:

Nie rzekł jako żyw żaden większej prawdy z wieka,
Jako kto nazwał bożym igrzyskiem człowieka.
Bo co kiedy tak mądrze człowiek począł sobie,
Żeby się Bóg nie musiał jego śmiać osobie?
On, Boga nie widziawszy, taką dumę w głowie
Uprzął sobie, że Bogu podobnym się zowie.
On miłością samego siebie zaślepiony,
Rozumie, że dla niego świat jest postawiony;
On pierwaj był, niżli był; on, chocia nie będzie,
Przed się będzie; próżno to, błaznów pełno wszędzie.

„Igrzysko” etymologicznie kojarzy się z „igraszką”. A więc w tym ziemskim widowisku światowej miłości, nienawiści, ambicji czy pragnień człowiek okazuje się zaledwie komediantem. Takich „błaznów pełno wszędzie”. Widział ich św. Augustyn pośród retorów, arystokracji rzymskiej i innych możliwych tego świata, nadto – w sobie samym. Sens fraszki jest jasny: człowiek widzi w sobie istotę niemal równą Bogu, będąc „miłością samego siebie zaśle-

¹³ Por. S. Grzeszczuk, *Kochanowski i inni. Studia, charakterystyki, inspiracje*, Katowice 1981, s. 42-132; J. Pelc, *Wstęp*, w: J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 2009, s. LVI-LXXXV.

¹⁴ Augustyn z Hippony, *Wyznania* V, 12, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 103.

piony”, tymczasem nie wie, że jego duma i pycha czyni z niego marionetkę w rękach wrogich namiętności. Tak pisał o tym św. Augustyn:

W okresie owych dziewięciu lat, od dziewiętnastego do dwudziestego ósmego roku życia, zarówno sam byłem uwodzony, jak i innych wodziłem na manowce. Inni mnie oszukiwali i ja oszukiwałem innych pod wpływem różnych ambicji: publicznie tak zwanymi sztukami wyzwołonymi, w skrytości zaś tym, co bezprawnie nazywaliśmy religią. Tam byłem dumny, tu zabobonny, a wszędzie próżny. Ubiegałem się o złudę sławy, łaknąc nawet oklasków słuchaczy, zwycięstw w konkursach literackich, wieńców, które nagradzają zwycięzcę, a tak szybko więdną. Przepadałem też za głupimi widowiskami i nie znałem umiaru w szukaniu przyjemności¹⁵.

Nie jest przesadą następujące stwierdzenie: stosunek do *Wyznań* (a ściślej rzecz ujmując – sposób lektury i rozumienia tego dzieła w poszczególnych epokach) wyznaczał kierunek rozwoju nowożytnej filozofii człowieka. Ta nieustanna modlitwa do Boga okazała się bowiem dziełem, które usiłuje jednocześnie zgłębić tajemnicę człowieczeństwa, nieustannie pyta *quid est homo* (w tym sensie jest jednym z najbardziej „humanistycznych” tekstów kultury klasycznej), aż po odkrycie w nim głębokiego paradoksu i pęknięcia. „Jakże wielka różnica między mną a mną”¹⁶ – można przeczytać w *Wyznaniach*. Z czasem uznano, że św. Augustyn, ten „doktor całkowicie szczerzy” (*doctor maxime authenticus*), stał się ojcem i prawodawcą dramatycznej wizji ziemskiego bytowania¹⁷. Odkrył on niejako podmiotowość wewnętrznie rozdartą i chwiejną, doświadczającą sprzecznych dążeń serca, rozdwojoną między byciem kimś „skończonym” i „wiecznym”. Hamlet nazwał tę ludzką kondycję mianem „boleści serca i owych tysiącznych właściwych naszej naturze wstrząśnień”¹⁸, a Sęp Szarzyński – doświadczeniem bycia kimś „wątłym, niebacznym, rozdwojonym w sobie”¹⁹. Powrót do takiego rozumienia człowieka stał się widoczny zwłaszcza na przełomie XVI i XVII wieku, kiedy klęska

¹⁵ Augustyn z Hippony, *Wyznania* IV, 1, dz. cyt., s. 62.

¹⁶ Augustyn z Hippony, *Wyznania* X, 30, dz. cyt., s. 248.

¹⁷ Zob. B. Suchodolski, *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1963, s. 44-45; I. Szczukowski, *Inspiracje augustyńskie w poezji polskiego baroku*, Bydgoszcz 2007, s. 15-38.

¹⁸ W. Szekspir, *Hamlet*, akt III, scena 1, dz. cyt., s. 84.

¹⁹ M. Sęp Szarzyński, *Sonet IV. O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. R. Grześkowiak, A. Karpiński, Warszawa 2001, s. 35.

renesansowych ideałów na nowo przypomniawszy o opisanym przez św. Pawła konflikcie między ciałem a duchem: *Nie rozumiem bowiem tego, co czynię, bo nie czynię tego, co chcę, ale to, czego nie nawidzę – to właśnie czynię* (Rz 7, 15; por. Ga 5, 17). W pewnym sensie był to również zwrot w kierunku średniowiecznej filozofii człowieka, choć naznaczony nieznanym wcześniej pojęciem indywidualizmu. Dokonała się w nim bowiem rewizja humanistycznych przekonań na temat ludzkiej aktywności i woli jako potęg zdolnych okiełznać bieg ziemskich wydarzeń²⁰. Szekspirowski Hamlet, Jan Kochanowski jako autor *Trenów* oraz Mikołaj Sęp Szarzyński doświadczyli w gruncie rzeczy tego samego cierpienia, tej samej bezradności i klęski nazbyt optymistycznej wiary w potęgę ludzkiego samostanowienia. A więc nie ulega wątpliwości, że wszyscy trzej naznaczeni zostali egzystencjalnym kryzysem, który św. Augustyn wyraził słynnymi słowami: „stałem się sam dla siebie wielkim problemem” (*factus eram ipse mihi magna quaestio*)²¹. Oto bowiem człowiek – istota wywiedziona z nicości, a przeznaczona do wieczności – odkrywa w sobie głębię, która przeraża jego samego. Augustyńskie *magna quaestio* można też tłumaczyć jako „wielkie pytanie”, całkiem podobne do tego, które u Szekspira brzmi: „być albo nie być”. Ale była to wątpliwość w istocie nie do zaakceptowania dla koryfeusza renesansowej wizji człowieka doskonale harmonijnego, dumnego i stabilnego niczym antyczna kolumna.

Zetknięcie ze śmiercią burzy doskonały gmach szesnastowiecznego humanizmu. Hamlet – nieutulony w żalu po zamordowanym ojcu – często mówi o „rozpaczy” (*grief*), „boleści serca” (*heartache*), niepokojąc wszystkich „ponurymi barwami” (*nighted colour*) oraz „spuszczonymi powiekami” (*veiled lids*). Następnie wygłosił ironiczną mowę na cześć ludzkości, tę złośliwą parodię humanistycznych traktatów w rodzaju *O godności człowieka* Pico della Mirandoli: „Jak doskonałym tworem jest człowiek! Jak wielkim przez rozum! Jak niewyczerpanym w swych zdolnościach! Jak szlachetnym postawą i w poruszeniach! Czynami podobnym do anioła, pojętnością zbliżonym do bóstwa! Ozdobą on i zaszczytem świata. Arcytypem wszech jestestw”²². Przyjaciele Hamleta być może daliby się nabrać, gdyby ten nie podsumował całej tej pochwały słowami: „A przecież czymże jest dla mnie ta kwinte-

²⁰ Por. W. Sinko, *Jak rozumieć filozofię średniowieczną*, Kęty 2001, s. 20.

²¹ Augustyn z Hippony, *Wyznania* IV, 4, dz. cyt., s. 68.

²² W. Szekspir, *Hamlet*, akt II, scena 2, dz. cyt., s. 66-68.

sencja prochu”²³. Z podobną ironią Kochanowski odnosił się do rzekomej potęgi ludzkiego rozumu²⁴, i to akurat wtedy, gdy stanął przed niezmierzonością wyroków Bożych: „A rozum, który w sobie umieć mówić o przygodzie, dziś ledwie sam wie o sobie: tak mię podparł w mej chorobie”²⁵. Wszystko to jakże odmienne od proroctw wspomnianego Pico della Mirandoli, dla którego nowy człowiek miał być tym, który „wytężając (...) wszystkie swe siły”, zacznie dążyć „do pozaświatowej siedziby najwspanialszej boskości”²⁶. Autor *O godności człowieka* nie mówi jednak niczego o łasce. Człowiek na drodze do nieba może oprzeć się wyłącznie na własnym naturalnym potencjale. A więc wyrastający z określonego kształtu kultury renesansowej i późnorenesansowej dramat Hamleta, Kochanowskiego czy Sępa Szarzyńskiego mógłby być rozumiany jako wołanie o Boże miłosierdzie. „Wielkie przed Tobą są występy moje, lecz miłosierdzie Twoje przewyższa wszystkie złości: Użyj dziś, Panie, nade mną litości”²⁷ – mówi *Tren XVIII*, tak podobny w tonie do *Wyznań*. Po nim następuje już tylko zakończenie cyklu, czyli sen o obcowaniu świętych. Kluczowe dla interpretacji moralnego przesłania *Trenów* byłyby zatem słowa św. Augustyna:

Najbardziej zaś mnie zdumiewało i dręczyło to, że tak wiele już czasu upłynęło od owego dziewiętnastego roku mego życia, gdy zacząłem pilnie poszukiwać mądrości, postanawiając sobie, że gdy wreszcie ją znajdę, porzucę wszystkie puste ambicje i niedorzeczne złudzenia. A oto miałem już trzydzieści lat i ciągle szamotałem się w tym samym bagnie, chciwie wyciągając ręce po to, co świat miał mi do ofiarowania, chociaż to wszystko tylko mnie mamiło i rozpraszało moje siły. Ciągle sobie coś wmawiałem: Jutro odkryję prawdę²⁸.

Na dobrą sprawę nie wiadomo, czy Hamlet naprawdę postradał zmysły. A może w tym szaleństwie rzeczywiście była metoda? Można to rozumieć dwojako: metodyczne było zimne, wyrachowane udawanie wariata bądź też wariactwo okazało się bardziej autentyczne niż niegodziwość ludzi normalnych. Być może młody książę jedynie założył maskę człowieka obłąkanego, aby tym

²³ Tamże, akt II, scena 2, s. 68.

²⁴ Nie chodzi tu oczywiście o rozum w znaczeniu *rationis*, czyli władzy umysłu, ani tym bardziej daru Ducha Świętego. Mowa tu raczej o humanistycznej „przemysłowości”, naturalnej mądrości oraz sile woli. Jako rozjaśniający kontekst można tu przywołać Prz 3, 5 w przekładzie siedemnastowiecznego autora, Józefa Domaniewskiego: „Nie chciej się nigdy spuszczać na rozumy swoje, Ale na Pana całe włoż ufanie twoje”

(J. Domaniewski, *Przypowieści Salomonowe*, oprac. M. Krzysztofik, Kraków 2006, s. 58-59).

²⁵ J. Kochanowski, *Tren XVII*, w: tegoż, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 2009, s. 38.

²⁶ G. Pico della Mirandola, dz. cyt., s. 257.

²⁷ J. Kochanowski, *Tren XVIII*, dz. cyt., s. 42.

²⁸ Augustyn z Hippony, *Wyznania VI*, 11, dz. cyt., s. 125.

²⁹ Por. B. Suchodolski, *Renesansowe niepokoje: szaleństwo człowieka czy szaleństwo świata*, w: *Jan Kochanowski i kultura odrodzenia*, oprac. Z. Libera, M. Żurowski, Warszawa 1985, s. 8-18.

³⁰ G. Pico della Mirandola, dz. cyt., s. 257.

skuteczniej obnażyć „aktorską” grę pozorów swojej matki oraz ojczyma? A może Hamlet rzeczywiście postradał rozum, choć tak naprawdę zwariował cały świat wokół (mimo pozorów normalności, określonych sarkastycznym sformułowaniem: *actions that a man might play*), ponieważ wrażliwcy i ludzie nieprzystosowani do targowiska próżności okazują się tymi, którzy przejrzeni kształt rzeczywistości?²⁹ W ten sposób Szekspir konstruuje obecność teatru w teatrze, wpisanego zresztą w kolejny teatr w teatrze. Oto widz ogląda na scenie spektakl, w którym mowa o spektaklu świata, czyli całym ziemskim życiu. W tymże spektaklu Hamlet wystawia z kolei sztukę pod tytułem *Pułapka na myszy* (chcąc tym samym obnażyć grę pozorów jego matki i ojczyma), samemu być może w pełni świadomie rozgrywając własne szaleństwo. Zachodzi tu nieustanny dialog pomiędzy prawdą i złudzeniem, podobnie jak w pierwszych księgach *Wyznań* albo – w nieco innym kontekście – w *Trenie XIX*. Istotne jest tutaj załamanie humanistycznej wiary w przejrzystość naturalnego poznania. Nic już nie jest oczywiste dla człowieka, ponoć „nieskrępowanego żadnymi ograniczeniami”³⁰. Cykl Kochanowskiego kończy bowiem – godząca w renesansową wiarę w harmonijny świat – wątpliwość: czy zjawienie się zmarłej matki było tylko snem, czy rzeczywistością? A może doczesne życie jest senną marą, a to, co dla zmysłów niepojęte – prawdą? Z drugiej strony pocieszenie, jakie daje Kochanowskiemu zjawienie się ducha Orszulki i matki, właściwie niewiele różni się od mądrości *Pieśni* (vide z jednej strony końcówka partii *Trenu XIX*: „Ludzkie przygody ludzkie noś” albo „jeden jest Pan smutku i nagrody”, a z drugiej – chociażby zakończenie *Pieśni IV* z grupy *Fragmentów*: „jedenże to Bóg i co chmury zbiera, I co rozświeca niebo słońcem złotem”). Różnica polega na tym, że wcześniej konsolacja płynęła z własnej „zmyślności” poety, a teraz spływa z góry. Czyżby poetycka sugestia, że rozum nie wystarcza samemu sobie, ale musi zostać oświecony blaskiem łaski?

Hamletowi wszystko przypominało o śmierci ojca. Jest to jakby jedyna realność w teatrze świata. Ciekawe, że królowa Gertruda w pewnym momencie pociesza syna quasi-stoicką frazą: „Prze stań powieki ustawicznie spuszczać w ziemię, o drogim ojcu rozmyślając. Co żyje, musi umrzeć; dziś tu gości, a jutro w progi przechodzi wieczności; to pospolita rzecz”³¹. Hamlet nie potrafił

³¹ W. Szekspir, *Hamlet*, akt I, scena 2, dz. cyt., s. 18.

jednak otrząsnąć się z melancholii. Nie przyjmował pocieszeń, pochodzących zresztą od kobiety, która „chwytanie dnia” łączyła z makiaweliczną praktycznością. Podobnie Kochanowski, niegdyś autor neostoickich w duchu *Pieśni*, który później w *Trenach* miotał się pomiędzy daremnością rozpaczy a potrzebą wyrażenia ogromu swojego żalu:

„Próżno płakać” – podobno drudzy rzeczenie.
Cóż, prze Bóg żywy, nie jest próżno na świecie?
Wszystko próżno; macamy, gdzie mękcęj w rzeczy,
A ono wszędy ciśnie: błąd – wiek człowieczy³².

³² J. Kochanowski, *Tren I*,
dz. cyt., s. 7.

„Próżno” – to słowo kluczowe. Czysto ludzkie starania naznaczone są bowiem stałą tendencją do błędzenia („błąd – wiek człowieczy”), a więc grzechem, słabością, skazą niedoskonałości. Tego nie jest w stanie uzdrowić żadna z antycznych szkół mądrości. W tekście *Trenów* pojawia się zresztą znane z Ewangelii Łukasza ironiczne przysłowie: *Lekarzu, ulecz samego siebie* (Łk 4, 23). Doświadczenie kryzysu renesansowego *ja* obnaża próżność wysiłków człowieka pozostawionego jedynie własnym naturalnym zdolnościom. Tak samo jest w *Hamlecie*. Na pocieszenia matki księżę duński odpowiada jedynie: „we mnie jest coś, co w ramę oznak się nie mieści, w tę larwę żalu, liberię boleści”³³. Podążając za tekstem dramatu, można zauważyć, że wszystkie miejsca niemal obsesyjnie przypominają Hamletowi o śmierci, tchną pustką, ukazują zagubienie człowieka z jednej strony wywiedzionego z nicości, a z drugiej – zmierzającego ku czemuś „poza grobem”, do „tego obcego nam kraju, skąd nikt nie wraca”³⁴. Od świadomości, że wszystko jest marnością, nie ma i nie może być już ucieczki. Również Jan Kochanowski wołał do zmarłej Orszulki: „Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim,/ Moja droga Orszulo, tym zniknięciem swoim!/ Pełno nas, a jakoby nikogo nie było (...); Z każdego kąta żałość człowieka ujmuje,/ A serce swej pociechy darmo upatruje”³⁵. Przemijanie stawia istnieniu wielki znak zapytania, staje się jakimś metafizycznym skandalem. Po co na świat przychodzi człowiek z wpisaną w swoje istnienie wiecznością i wyjątkowością, skoro lada chwila musi zniknąć jak pył albo trawa, aby odtąd przemawiać swoją nieobecnością? „Moja

³³ W. Szekspir, *Hamlet*,
akt I, scena 2, dz. cyt., s. 20.

³⁴ Tamże, akt III, scena 1,
s. 84.

³⁵ J. Kochanowski, *Tren VIII*, dz. cyt., s. 16-17.

³⁶ J. Kochanowski, *Tren XIII*, dz. cyt., s. 26.

wdzięczna Orszulo, bodaj ty mnie była/ Albo nie umierała lub się nie rodziła”³⁶. Każdy kąt domu, niegdyś tętniący życiem, teraz mówi o braku. Głos zmarłej osoby już nigdzie nie będzie słyszany, jej stopy nie wydeptają żadnej ścieżki, ramiona nikogo nie obejmą. Tak jakby nicość była najbardziej realna. Rzeczywiste okazują się nienapisane przez Orszulkę wiersze, niewypowiedziane przez nią słowa, nieprzeżyte przez nią lata. Oto paradoks: życie przeznaczone do wieczności, jedyne i niepowtarzalne, zaistniało tylko na małą chwilę, tylko na moment ogłosiło pochwałę bytu, aby zniknąć i ujawnić dojmującą realność pustki. Wobec tej sprzeczności staje poeta, którego własna dusza staje się źródłem udręki i nie może zaznać spokoju: „serce swej pociechy darmo upatruje”. Tego typu doświadczenie marności świata wobec dotkliwej prawdy śmierci stało się także udziałem św. Augustyna, który w następujących słowach opisywał swoje życie po odejściu przyjaciela:

(...) ból zamroczył moje serce. Na cokolwiek patrzyłem, wszędzie widziałem tylko śmierć. Rodzinne miasto stało się dla mnie czymś niemożliwym do zniesienia, dom rodzinny – samym nieszczęściem. Wszystko, co przedtem było nam obu wspólne, teraz, bez niego, zmieniło się w straszną mękę. Wszędzie go szukały moje oczy, a nigdzie go nie było. Wszystkie miejsca, gdzie dawniej bywaliśmy razem, były mi nienawistne przez to, że jego tam nie było, że już mi te miejsca nie mogły zapowiadać: Zaraz przyjdzie! – jak to było wtedy, gdy na niego czekałem, kiedy żył. I stałem się sam dla siebie wielkim problemem. Pytałem mą duszę, dlaczego jest tak smutna i czemu tak strasznie mnie dręczy, a ona nie potrafiła mi na to odpowiedzieć³⁷.

³⁷ Augustyn z Hippony, *Wyznania IV*, 4, dz. cyt., s. 68.

Cała akcja *Hamleta* rozpoczyna się zresztą od ingerencji z zaświatów. Spotkanie ducha ojca Hamleta w pewnym sensie napędza to, co wydarza się później w tekście dramatu. Ono podaje w wątpliwość wszystko, co działo się na duńskim dworze i co pozwalało bohaterom tragedii spać spokojnie. Czy oznacza to, że zamknięta, spójna i wystarczająca struktura stworzonego świata

pęka pod wpływem ingerencji kogoś spoza doczesności? Podobne wątki trudno znaleźć w poezji renesansu, natomiast upodobali je sobie twórcy barokowi. Odbiło się to oczywiście na formie nowej liryki, programowo kunsztownej, zawilej, rozedrganej, łączącej przepych z metafizycznym niepokojem, światłość z ciemnością, zmysłowość Pieśni nad pieśniami z *marnościami* Koheleta. Estetyka siedemnastego wieku nie dążyła bowiem do jałowego nadmiaru środków artystycznych, ale usiłowała odzwierciedlić nowego rodzaju doświadczenie bycia w świecie. Zresztą już samo pytanie „być albo nie być” stawia alternatywę, której nie mógłby zaakceptować piewca renesansowych ideałów. Dylemat ten – niejako prawem paradoksu – wynikał z fascynacji głębią ludzkiego przeżycia. Konsekwentnie rozwijana antropologia renesansu doszła do miejsca, w którym upadła większość wczesnohumanistycznych ideałów. A wszystko to z powodu śmierci, a ściślej – sprowokowanego przez nią „wielkiego pytania” (*magna quaestio*). Spośród omawianych tu autorów jedynie Mikołaj Sęp Szarzyński nie mówi nic o odejściu ukochanej osoby, ale zwraca uwagę na śmierć, która bez ustanku „tuż za nami spore czyni kroki”³⁸. Fundamentalnym doświadczeniem bohatera Sępowej liryki jest natomiast bycie kimś obcym samemu sobie, rozdartym i niepewnym wobec przemijania i wieczności: „Z wstydem poczęty człowiek, urodzony/ z boleścią, krótko tu na świecie żywie,/ i to odmiennie, nędznie, bojaźliwie,/ ginie, od słońca jak cień opuszczony”³⁹. Puentą utworu pozostaje pytanie: czy jest możliwe, aby niezmierny Bóg oczekiwał czegokolwiek od człowieka, tego prochu, atomu wobec potęg wszechświata i niebios? Owe „tysiączne wstrząśnienia serca”, których doświadczał Hamlet, dotyczą również bohatera sonetów Sępa Szarzyńskiego. Słońce i obłoki wirują nad głową poety. Chwila obecna przemija szybciej, niż trwa mgnienie oka. Ta, która ma nastąpić, jest tylko wyobrażeniem, a kiedy już następuje, zaraz staje się przeszłością. Uchwycenie w rzeczywistości zmysłowej czegoś pewnego niemal przyprawia poetę o zawrót głowy, zupełnie jak w przypadku słynnych rozważań św. Augustyna o naturze czasu. Człowiek musi dokonywać w czasie wyborów, które rzutują na wieczność. Ale jakże zdoła temu sprostać, skoro nie zna nawet samego siebie? Świątynia renesansowej dumy runęła, ale czy można jeszcze na tych gruzach

³⁸ M. Sęp Szarzyński, *Sonet I. O krótkości i niepewności na świecie żywota człowieka*, dz. cyt., s. 33.

³⁹ M. Sęp Szarzyński, *Sonet II. Na one słowa Jopowe: Homo natus de muliere, brevi vivens tempore etc.*, dz. cyt., s. 33.

⁴⁰ M. Sęp Szarzyński, *Sonet*
V. *O nietrwałej miłości*
rzeczy świata tego, dz. cyt.,
s. 35.

⁴¹ Por. M. Prejs, *Humanizm*
potrydencki i nowy
model kultury katolickiej
(manierizm czy barok?),
w: *Humanistyczne modele*
kultury nowożytnej wobec
dziedzictwa starożytnego,
red. M. Prejs, Warszawa
2010, s. 153-175.
⁴² Por. E. Buszewicz,
Problem humanizmu
barokowego. Reminiscencje
i uwagi, w: *Humanizm.*
Historie pojęcia,
red. A. Borowski, Warszawa
2009, s. 321-332.

zbudować coś pewnego? Także miłość staje się problematyczna. „I nie miłować ciężko, i miłować nędzna pociecha”⁴⁰ – woła poeta, stając w miejscu konfliktu egzystencjalnego, całkiem podobnego do Hamletowego „być albo nie być”, nie mówiąc już o typowo Augustynowym konflikcie ziemskiej (*amor profanus*) i świętej miłości (*amor sacer*).

Późnorenesansowa lektura *Wyznań* w pewnym sensie uczyniła z tego dzieła tekst założycielski nowej koncepcji humanizmu. Załamanie się renesansowej wizji człowieka oraz mocniejszy niż dotąd zwrot ku zależności od woli Bożej nie oznaczały przecież zarzucenia tego swoistego zainteresowania ludzkim *ja*, które okazało się konstytutywne dla szesnastowiecznej *humanitatis*. O ile wczesny renesans szukał „godności wielkiego człowieka” w odniesieniu do Natury i społeczeństwa, o tyle dalsza ewolucja tego samego projektu antropologicznego dotarła do miejsca, w którym okazało się, że tenże człowiek pozostaje niezaspokojony bez odniesienia do transcendencji⁴¹. Niezbyt zasadne jest jednocześnie przeciwstawienie barokowego teocentryzmu renesansowemu antropocentryzmowi⁴². Utwory Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, tak mocno skoncentrowane na Bożym zmiłowaniu, zgłębiają jednocześnie całą gamę ludzkich doświadczeń, od rozpacz przez zaufanie po niemal mistyczny zachwyt. Korzystają przy tym z szeregu pojęć i form właściwych poetyce renesansowej, nie zwalczają ich, a raczej wprzęgają je w opis „nowej wrażliwości”. Humanistyczne zainteresowanie człowiekiem dotyczy zresztą wszystkich omawianych wyżej dzieł nowożytnych, na swój sposób inspirowanych *Wyznaniami* św. Augustyna, ową wielką modlitwą do Boga, w której wychodzą na jaw tajniki ludzkiego serca. Zarówno monolog Hamleta, *Treny* Kochanowskiego, jak i *Sonety* Sępa Szarzyńskiego korzystają zresztą z tej samej poetyki wyznania. Powstaje zarazem pytanie: co sprawia, że w przypadku tych utworów mówimy o nowej koncepcji wewnątrz tego samego nurtu humanistycznego? Można wysunąć tezę, że humanizm *Hamleta*, *Trenów* czy *Sonetów* jest z jednej strony „humanizmem tragicznym”, a z drugiej – „humanizmem heroicznym”, ukazuje bowiem człowieka, który – zgodnie ze słowami św. Augustyna – sam dla siebie jest wielkim problemem, a jednak podejmuje walkę o własne ocalenie. Doskonałym tego przykładem jest poezja

Sępa Szarzyńskiego: bohater jego wierszy staje wobec tajemnicy wieczności jako człowiek chwiejny, ale bohaterski; jest to „rycerz Chrystusowy”, *miles Christi*, podejmujący działania na rzecz odnalezienia prawdy o samym sobie w świecie przeciwności. Czesław Hernas stwierdził wręcz, że ujawniła się tutaj „pełna aktywizmu koncepcja losu”⁴³. A jednak w *Sonecie IV* ostatecznie akcent pada na wyznanie przed Bogiem własnej słabości („Cóż będę czynił w tak strasliwym boju”), w Nim, a nie w sobie, upatrując źródło siły oraz gwarancję zwycięstwa. Charakterystyczne dla nowego spojrzenia na humanizm byłoby zatem postawienie punktu ciężkości na relację ludzkiej woli do łaski. W tym sensie można stwierdzić, że *Treny* Kochanowskiego (notabene – autora wpisywanego nieraz w poczet „poetów nawróconych”)⁴⁴ obrazują, jak renesansowa koncentracja na Naturze oraz cnocie z czasem przeszła w fascynację Bożą *gratia*.

„Świat wyszedł z formy i mnież to trzeba wracać go do normy”⁴⁵ – mówił Hamlet w pierwszym akcie tragedii, aby w zakończeniu doświadczyć klęski własnych usiłowań. Nie udało się naprawić grzesznej doczesności mocą ludzkiej woli i twórczego potencjału, jak chcieli tego piewcy renesansowego humanizmu. Przed śmiercią książę duński pojednał się jednak ze swoim wrogiem, otwierając serce na miłosierdzie Boże. „Przebaczmy sobie wzajem, cny Hamlecie, Niech duszy twojej nie ciąży śmierć moja i mego ojca – ani twoja mojej!” – prosił konający Laertes, a Hamlet odpowiedział: „Niechaj ci nieba jej nie pamiętają! Zaraz za tobą pójde”. I wówczas przysłała światłość. Kiedy Kochanowski stanął wobec śmierci ukochanej córki, jego wiara w „ludzkie rozumy” została zdruzgotana. Pokój przyszedł dopiero w ostatnich trenach, w których mowa o całkowitym zawierzeniu woli Bożej, uciszeniu duszy przez zaufanie. „Bom stracił wszystkę nadzieję,/ By mi rozum miał ratować,/ Bóg sam mocen to hamować”⁴⁶. Duch niedobrej bojaźni również odchodzi od Sępa Szarzyńskiego, kiedy jego niespokojne serce nareszcie znajduje spoczynek w Bogu: „Ty mnie przy sobie postaw, a przepiecznien będę wojował i wygram statecznie”⁴⁷. Znacznie wcześniej św. Augustyn zawierzył Prawdzie, opuścił teatr ziemskiej ułudy i odegrał dobrą rolę w anielskim widowisku, tym samym wytyczając ścieżkę późniejszym twórcom *metafizycznego niepokoju*. To nie ludzkie „ja” wydobyło go z otchłani. Wcale nie

⁴³ Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1978, s. 26.

⁴⁴ O tym poglądzie P. Wilczka wspomina studium: K. Meller, *Potrydenckie konwersje protestantów na katolicyzm. Świadczenia piśmiennicze*, w: *Formowanie kultury katolickiej w dobie potrydenckiej. Powszechność i narodowość katolicyzmu polskiego*, red. J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2016, s. 301.

⁴⁵ W. Szekspir, *Hamlet*, akt I, scena 5, dz. cyt., s. 47.

⁴⁶ J. Kochanowski, *Treny* XVII, dz. cyt., s. 40.

⁴⁷ M. Sęp Szarzyński, *Sonety IV. O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*, dz. cyt., s. 35.

ludzka doskonałość i „dostojność” zagasły ogień rozpacz. To raczej obietnica: *Nie strawi cię płomień, albowiem Ja jestem Pan, twój Bóg* (Iz 43, 3). ■