

JERZY KACZOROWSKI

## POETA BAROKOWEJ AWANGARDY

Z ZAGADNIEN OBRAZOWANIA  
W RYMACH DUCHOWNYCH SEBASTIANA GRABOWIECKIEGO \*

Zjawiska charakterystyczne dla obrazowania w *Rymach duchownych* Sebastiana Grabowieckiego — zagadnienia będącego przedmiotem przedstawionego tu szkicu<sup>1</sup> — mogą być w pełni zrozumiałe, jeśli rozpatrywać je w szerokim kontekście historycznoliterackim. Przywołanie tła porównawczego może wyjaśnić źródła zjawisk zaobserwowanych w metaforyce wspomnianego tomiku liryków religijnych z końca XVI w., a także ustalić miejsce Grabowieckiego w literaturze i wartość artystyczną jego poezji — tu z konieczności w aspekcie obrazowania. Odwołując się do tła musimy uwzględnić następujące płaszczyzny odniesienia:

Pierwsza — to tradycja europejska. Tutaj uwzględnimy te źródła czy też nurty, które najbardziej zaważyły na obrazowaniu w utworach Grabowieckiego: Biblię, poezję mistyków hiszpańskich, kilka motywów poezji zachodnioeuropejskiej. Dzięki temu spróbujemy wyjaśnić pochodzenie najważniejszych motywów metaforycznych występujących w *Rymach*.

Druga — to ówczesna poezja polska. Utwierdzające się coraz bardziej wśród badaczy staropolszczyzny przekonanie o „metafizycznym”, antyrenesansowym nurcie w polskiej poezji lat 1580-1620<sup>2</sup> każe porów-

\* Jest to ostatni rozdz. pracy magisterskiej pt. *Obrazowanie w „Rymach duchownych” Sebastiana Grabowieckiego*, pisanej pod kierunkiem prof. dra S. Sawickiego w latach 1969-1971.

<sup>1</sup> S. Grabowiecki. *Setnik rymów duchownych*. Kraków 1590; wyd. 2: *Rymy duchowne*. Oprac. J. Korzeniowski. Kraków 1893.

<sup>2</sup> Por. Cz. Hernas. *Polscy poeci metafizyczni (1580-1630)*. „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1967 nr 95. Prace Literackie. T. 10 s. 23-53; J. Błoński. *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967; S. Nieznanowski. *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*. Lublin 1965; tenże. *Renesansowy czy barokowy? Na marginesie wydania „Rymów” Szarzyńskiego*. „Roczniki Humanistyczne” T. 8:1959 z. 1 s. 321-330.

nać Grabowieckiego już to z „polskimi poetami metafizycznymi”, już to z renesansową liryką religijną (tu ograniczamy się do *Psalterza Kochanowskiego*, jako dzieła najbardziej reprezentatywnego) po to, by wydożyć podobieństwa i różnice — zarówno w stosunku do tych pierwszych, jak i do poezji renesansowej. Podczas gdy jednak w pierwszym wypadku (tradycja europejska) zwrócimy uwagę na aspekt semantyczny obrazowania *Rymów*, to w wypadku zestawień z poetami polskimi przyjrzymy się aspektowi syntaktycznemu tego zagadnienia. Obserwacja struktur obrazowych u autora *Psalterza Dawidów* oraz „polskich poetów metafizycznych” pozwoli na ostateczne stwierdzenie, w jakiej mierze poezja Grabowieckiego (w aspekcie obrazowania) ma charakter nowatorski na gruncie polskim oraz jakie są jej cechy istotne. Zanim przejdziemy do zasadniczych rozważań, sprecyzujmy znaczenie kilku terminów, których będziemy używać.

Przez metaforę rozumiemy elementarną strukturę dwuczłonową, w której człony asocjowany i asocjujący są spojone za pomocą funkcyj (semantycznego i syntaktycznego). Obraz zaś jest strukturą dwuczłonową wyższego stopnia, to znaczy taką, w której polu możemy wyodrębnić co najmniej jedną strukturę dwuczłonową elementarną.

Kolejna para określeń to motyw metaforyczny i motyw obrazowy. „Motyw metaforyczny” („obrazowy”) to po prostu metafora lub obraz uproszczone do schematu wyrażającego zestawienie dwóch płaszczyzn semantycznych. Jaśniej widać to na przykładzie. Weźmy obraz z wiersza CLIV, w. 1-5:

Jak spracowana i pragnąca łania  
Szuka wody chłodzącej,  
Tak dusza, bez przestania  
Z światem i jego sprawy się biedzący,  
Chce cię, zdroju żywiący.

W wierszu CLIX, 1-10 spotykamy obraz podobny:

Jak prędką i lekliwą  
Łania przed paznokciami  
Srogimi, spól z dziatkami,  
Których obronić chciwa,  
Zbiega na dałą lwa widząc, strachliwa,  
Tak też przed drapieżnym  
Smokiem, stanu ludzkiemu  
Przeciwnym, zbieżać jemu  
Pragnąc, dusza kwapliwym  
Pędem uchodzi w żywocie tęskliwym.

Obraz pierwszy da się sprowadzić do schematu: „dusza pragnie łaski — jak — łania wody”, zaś obraz drugi można wyrazić: „dusza boi się zła — jak — łania drapieżnika”. Te dwa schematy to dwa motywy obrazowe. Nietrudno spostrzec, że w obrębie tych dwóch obrazów można wyróżnić obrazy elementarne, które — zgodnie z założeniem, iż struktury obrazowe elementarne (nie zawierające w sobie podstruktur), określamy jako metafory — nazywamy motywami metaforycznymi. I tak np. we fragmencie pierwszym odkrywamy metaforę sprowadzalną do schematu „łaska : ożywiający strumień”, w urywku zaś drugim — schemat: „zło (szatan) : smok”. Te dwa schematy to dwa motywy metaforyczne; jako elementy wchodzące w skład motywów obrazowych są tym, co różni dwa obrazy. Natomiast wspólny w przytoczonych przykładach jest motyw metaforyczny „dusza : łania”. Ujęty w schemat motyw metaforyczny „dusza : łania” znajduje się więc w dwóch formach realizacji. Podobnie schemat „łaska : ożywiający strumień” można zrealizować w różny sposób — tak jak przedstawiono albo następująco:

Jak jelen spracowany chłodnej szuka wody,  
 Tak źródło żywe, k tobie dusza ma przechody  
 Wiedzieć żąda.  
 CLI, 5-7

Zaś motyw metaforyczny „zło : smok” zawiera się również w takim obrazie:

O jak ubłogosławieni,  
 Których nadzieje w Bogu zasadzone.  
 [...]  
 Bo ci mogą bezpiecznie  
 [...]  
 Gdzie  
 Płomiennych smoków błędy  
 Leżeć bez trwogi i spać mogą wszędy.  
 CLXXIX, 1-15

Motyw metaforyczny czy motyw obrazowy (zespolony z kilku motywów metaforycznych) to określenia przeznaczone w naszym rozumieniu dla jednego utworu, najwyżej dla twórczości jednego pisarza. Wyraźmy nasze uwagi w definicji:

Motyw metaforyczny (obrazowy) jest to semantyczny schemat metafory (obrazu) powtarzający się w różnych realizacjach (wariantach) w danym utworze, tomiku utworów lub twórczości jednego autora.

Semantyczny schemat metafory czy obrazu może się powtarzać na przestrzeni dziejów literatury (wężiej: dziejów rodzaju czy gatunku literackiego). Wtedy staje się on dla nas toposem. Nasze rozumienie

toposu jest, jak się wydaje, najbliższe interpretacji Ernesta Roberta Curtiusa<sup>3</sup>. Curtius, który wprowadził ten termin do literaturoznawstwa, zaczerpnął go ze starożytnych podręczników retoryki, gdzie miał on znaczenie konstanty stylistycznej. Jednak toposy, „wyzwolone z systemu retoryki, stały się zespołem tradycyjnie powracających i powtarzanych w literaturze znaków i motywów”<sup>4</sup>. Toposy retoryk — powtarzające się figury stylistyczne — to dla E. R. Curtiusa „różnego pochodzenia elementy o identycznej strukturze, które powinniśmy uznać za konstanty wyrazu literatury europejskiej”<sup>5</sup>. Toposy Curtiusa związane są z pierwotną sytuacją istnieniową i mają charakter ponadczasowy<sup>6</sup>. Takie rozumienie toposu jest bliskie Jungowskiemu rozumieniu archetypu<sup>7</sup> i w pewnym sensie (jeśli pominąć, że „topos” jest raczej określeniem stosowanym na terenie badań literackich, „archetyp” zaś to pojęcie szersze, wywodzące się z Jungowskiej psychologii analitycznej — twór społecznej nieświadomości) są to terminy bliskoznaczne. Takie toposy analizowane przez Curtiusa jak złoty wiek ziemski, świat zmarłych, przemijanie mają również znaczenie archetypiczne.

Topos zatem to dla Curtiusa: 1. stałe motywy, tematy powtarzające się w literaturze, 2. motywy będące odbiciem prawyobrażeń ludzkości (archetypy Junga). Początkowo Curtius pozostawał przy rozumieniu pierwszym, potem skłaniał się ku drugiemu<sup>8</sup>.

W rozdziale tym przyjmujemy pierwsze rozumienie toposu; pamiętać jednak będziemy, gdzie należy, o drugim, przede wszystkim w momentach, w których przywołałyśmy poglądy Gastona Bachelarda.

<sup>3</sup> Z toku naszych wywodów nie należy wnioskować, że dla Curtiusa topos jest motywem metaforycznym literatury. Jest czymś innym niż metafora, ale w tym do niej podobnym, że jest stałym przewijającym się przez literaturę tematem, konstantą — a więc czymś w rodzaju motywu. Termin „motyw” w rozumieniu zbliżonym do „topos” jest stosowany przez Auerbacha (*Mimesis*, T. 1-2, Warszawa 1968), lecz ten kładzie nacisk przede wszystkim na konstanty stylistyczne.

<sup>4</sup> J. M. Rymkiewicz. *Historyczna topika i wieczne topoi*. W: *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968 s. 6.

<sup>5</sup> *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1954 s. 235. Podają za: Rymkiewicz, jw. s. 5. Tamże s. 8: „Curtius nie śledził ani przemian topoi, ani powstających między nimi związków. Interesowała go tylko ich powtarzalność i ograniczał się do stwierdzenia faktu, że — na przykład — wergiliański topos »sapientia et fortitudo« pojawił się w XVI i XVII wieku w literaturze hiszpańskiej jako temat »armas y letras«. Szczegółowe badania tekstów [...] doprowadziły Curtiusa do określenia topoi jako konstant (die literarische Konstante)”. Por. także E. R. Curtius. *Topika*. „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 1 s. 231-266.

<sup>6</sup> Por. Curtius. *Europäische Literatur* s. 92.

<sup>7</sup> Na temat Jungowskiego rozumienia archetypu por. J. Jacobi. *Psychologia C. G. Junga*. Warszawa 1968 s. 59-72. Tamże szczegółowa bibliografia prac Junga.

<sup>8</sup> Por. Rymkiewicz, jw. s. 5-16.

Nasze rozumienie toposu zawężymy jednak do pewnych skamielin obrazowych. Topos będzie tu nas obchodził tylko jako metafora-konstanta i jako obraz-konstanta. Dlatego może bezpieczniej i ściślej będzie, jeśli zostanie określony jako topos metaforyczny albo topos obrazowy.

### 1. W KRĘGU MOTYWÓW POEZJI EUROPEJSKIEJ

Źródłem znakomitej większości metafor i obrazów u Grabowieckiego jest *Psalterz*. Znaczna większość motywów metaforycznych *Rymów* ma korzenie w strofach Dawida. Nie znaczy to, że obrazowanie czerpał Grabowiecki bezpośrednio z psalmów, aczkolwiek spora ilość jego wierszy ma cechy parafraz psalmowych. Mógł te motywy brać za pośrednictwem poezji obcej, którą tłumaczył i parafrazował; niezależnie od tego mogły być one również gotowymi wzorami, „zawieszonymi” w atmosferze literackiej epoki. Jeśli nawet pominiemy wpływy Fiammy i Tassa<sup>9</sup>, to wystarczy przytoczyć *Psalterz* Kochanowskiego czy — z utworów niezależnych bezpośrednio od Biblii — *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca* K. Twardowskiego<sup>10</sup>, by uznać popularność motywów psalmicznych w poezji czasów bliskich Grabowieckiemu.

<sup>9</sup> O zależności *Rymów duchownych* od *Rime spirituali* G. Fiammy i *Salmi* B. Tassa patrz E. Porębowicz. *Sebastian Grabowiecki i jego wzory*. „Ateneum” T. 2:1894 s. 95-101; przedruk w: E. Porębowicz. *Studia literackie*. Kraków 1951 s. 244-251; S. Pietrusiewiczowa. „*Setnik rymów duchownych*” *Sebastiana Grabowieckiego w zestawieniu z „Rime spirituali” di Gabriele Fiamma* (Prace Polonistyczne. Ser. 3). Łódź 1939 s. 55 n.; F. Smieja. *New Sources of Sebastian Grabowiecki's Poetry*. „The Slavonic and East European Review” Vol. 32:1953 No 78 s. 226-230.

<sup>10</sup> Oto kilka przykładów psalmowych toposów obrazowych z tego poematu (Kraków 1618):

Zywot swawolny w łodzi pobutwiałej, Którą ze wszech stron fale skolały Na oceanie grzechu bezdennego.	1-3
Ty sama podaj do serca mego Krople twej rosy z źródła zbawiennego Bych mógł oplakać łaską twą wzniecony, W plugawych grzechach żywot utopiony.	61-64
Nie tak słowiczek za wieczornej rosy Smutne rozpusza po leszczynie głosy [...] Jak ja po matce łzy wylewam swoje	113-117
Świt rumiany swoje lotne konie Z lekka wypędzał na niebieskie błonie	445-446
Usechłem jak szczepek drzewa figowego	778
Nie gardźże lichych robaków prośbami	804

Zestawmy motywy metaforyczno-obrazowe *Rymów* i *Psalterza*. Najmniej wspólnego z obrazowaniem psalmów ma u Grabowieckiego obrazowanie ognia. W *Rymach* występują następujące główne motywy: 1. ogień oczyszczający, grzejący : łaska, 2. ogień unicestwiający : piekło, śmierć, grzech, 3. ogień ziemski/przyroda : grzech/dusza, 4. ogień oświecający (światło) : łaska, 5. słońce/przyroda : łaska/dusza.

W psalmach występują również zasadnicze mutanty archetypu „ogień”: ogień czyszczący (grzejący), oświetlający/życie i ogień niszczący (palący)/śmierć. Ale podczas gdy w *Rymach* te dwa rodzaje ognia są jakby dwojakiego pochodzenia — boskiego i piekielnego, w *Księdze psalmów* wszelki ogień, zarówno „dobry” jak „zły”, pochodzi od Boga. To Bóg miota pioruny, pali ziemię. Ogień unicestwiający to wyraz gniewu Boga: „Dokądże Panie, odwracasz się do końca, pałac będzie gniew twój jak ogień?” (83, 7)<sup>11</sup>; podobnie: 10, 7; 139, 11 i inne. Znacznie częściej występuje topos „Bóg : światło”: „przyrodziałeś się światłością jakby szatą” (103, 2), „Znakiem jest nad nami światłość oblicza twego, Panie” (4, 6), „Pochodnią dla nóg moich jest słowo twoje i światłością dla ścieżek moich” (118, 105); podobnie: 12, 4; 25, 8 i in. Bóg w psalmach ma więc znamiona archetypu „Boga-ognia” zarówno w aspekcie życiodajnym, jak śmiercionośnym.

W biblijnych wersetach występuje poza tym topos ognia wiecznotrwałego realizujący się w schemacie „ogień: probierz, próba”: „Słowa czyste, srebro w ogniu doświadczone” (15, 7), „Doświadczyłeś mnie ogniem, a nie znalazła się we mnie nieprawość” (16, 3). Podobnie: 67, 3; 65, 12 i in.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Cytaty z Biblii na podstawie wyd.: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Przeł. J. Wujek. Popr. S. Styś. Kraków 1962.

<sup>12</sup> Podobne przykłady z *Rymów* omówiliśmy jako pierwszy typ metafory mistycznej w ujęciu M. A. Ewera w II — nie publikowanym tu rozdziale pracy.

M. A. Ewer — badacz metaforyki mistycznej (por. jego książkę *Survey of Mystical Symbolism*. London 1933) — wyodrębnił 3 rodzaje budowy obrazu wyrażającego przeżycia mistyczne: 1. połączenia rzeczy nieożywionych; 2. połączenia wyrażające sposoby, za pomocą których ciało przyswaja niezbędne do życia składniki; 3. połączenia na zasadzie analogii do stosunków pokrewieństwa między ludźmi. Do obrazów pierwszego typu należą takie, w których duszę wyobraża jakiś obiekt płonący w ogniu symbolizującym Boga. Przykłady z *Rymów duchownych*:

Wszakoż, iż to wiem Panie, kogo ty miłujesz  
Rozlicznie nawiedzając, jak w ogniu próbujesz

XVIII. 19-20

Zniszcz z nieba, królu możny,  
Żywym płomieniem twej świętej miłości  
Oziębły, a niezbożny  
Zmysł zwykłych nieprawości,  
Co okoliczne zjął sercu krewkości.

By wszystek rozpalony  
Ogniem twym świętym, jak wdzięczne pochodnie  
Pałał zewsząd ogarniony  
Zawždy jasno, nadobnie.  
Wytop żużel ze mnie.

LXXX. 1-9

CLXVI. 21

Jak widać, jeden tylko właściwie topos z grupy „ognia” znajdujemy zarówno w *Psalmach*, jak i w *Rymach*: topos „światło : Bóg/laska. Źródła innych rodzajów obrazów „ognia”, występujących u Grabowieckiego, należy szukać gdzie indziej. Zanotujmy jeszcze, że nie ma w *Psalmach* tak znaczącej dla Grabowieckiego opozycji „ogień : lód” (słowo „lód” w ogóle w psalmach nie występuje, co jest zrozumiałe z uwagi na warunki klimatyczne terenu ich powstania).

Na pograniczu sfery „ognia” i „wody” umieściliśmy słowo „łza”, które w *Rymach* realizuje się w układach „obfitość łez : obfitość wody”, „łza : prośba”, „łzy : żal”. W tym wypadku bardzo wyraźna jest inspiracja *Księgi psalmów*.

Widoczne jest podobieństwo między obrazem z *Rymów*: „zdroje gorzkich łez wstając oczy zatapiają”, a werselem 136 z ps. „Strumienie łez wypuściły oczy moje”. Oto kilka innych przykładów wspólnego dla obu dzieł toposu „łzy”: „Którzy sieją ze łzami, będą żąć z radością” (125, 5), „Idąc szli i płakali, rozsiewając nasienie swoje” (125, 6), „Umęczyłem się wzdychaniem moim, będę obmywał na każdą noc łóżko moje, łzami moimi będę skrapiał pościel moją” (6, 7), „Wysłuchaj modlitwę moją, Panie, i prośbę moją, przyjmij w uszy łzy moje” (38, 13), „Były mi łzy moje chlebem we dnie i w nocy” (41, 4).

Z cech „wody”: obfitości, przepływalności (czas), bezmiaru (przestrzeń), życiodajności i martwoty, brak było u Grabowieckiego toposu „wody-śmierci”, który z dużym nasileniem występuje w *Psalmach*: „Wybaw mię Boże, bo weszły wody aż do duszy mojej” (68, 2); „Wybaw mię od tych, którzy mię nienawidzą z głębin wód. Niech mnie nie zatapia nawałność wody i nie pożera mnie głęбина, ani niech nie zawiera nadę mną studnia otworu swego” (68, 15), „Ujrzały cię, Boże, ujrzały cię wody i zadrzały głębiną” (76, 17) — w ostatnim wypadku woda-zło.

„Woda-życie” widoczna u Grabowieckiego w słowach „Dusza [...] chce cię zdroju żywiący” (CLIV, 3-5), czy we fragmencie „Posilaj ją potokiem Onej niebieskiej dobroci” (LXXX, 16-17) jest obecna także w psalmach: „Zstąpi jak deszcz i jak krople na ziemię kapiące” (81, 6), „Będą upojeni obfitością domu twego i strumieniem rozkoszy twojej napoisz ich. Albowiem u ciebie jest źródło żywota” (35, 9-10). Przytoczone przykłady odzwierciedlają również obfitość, przepływalność, bezmiar „wody”.

Na ogół więc toposy wody są wspólne dla psalmów i *Rymów* z wyjątkiem toposu „wody : śmierci”, którego w *Rymach* brak. Wszystkie jednak warianty „wody” zawarte u Grabowieckiego są w Biblii. W *Psalterzu* opozycja „Bóg : szatan” wyraża się w opozycji „ogień : woda”, u Grabowieckiego przeciwstawienie to ma raczej charakter „ogień życiodajny, woda : ogień niszczący”.

A oto zestawienie pozostałych motywów metaforycznych wspólnych dla psalmów i *Rymów*:

człowiek : proch:

*Rymy*: Ziemiom o Panie i popiół nikczemny.

CLXIV, 1

*Psalmy*: Albowiem poniżona jest w prochu dusza moja, przylgnęło do ziemi ciało nasze.

42, 25

życie : pajęczyna:

R: Nieszczęsny jest żywot człowieka grzesznego,

Pajęczynie równe wszystkie sprawy jego.

VII, 9-10

P: Lata nasze jak pajęczyna będą poczytane.

39, 9

człowiek : drzewo:

R: Podobneś mi jest drzewo, ucieszę się tobą,

Bo widzę, że jak ze mną, świat poczyna z tobą.

CXXI, 1-2

P: I będzie jak drzewo, które zasadzone jest nad ściekaniem wód.

1, 3

życie : morze:

R: Skłoń ucho litościwe,

Gdy wśród straszego morza

Świata złego, gdzie pełno trwogi [...]

Niesiem prośby rzewliwe

[...]

O jak błogosławieni,

Co w twoje porty wieczne

Wpadli.

CV, 1-23

P: Rzekł: powstał wiatr burzliwy i podniosły się nawałności jego. Podnoszą się aż do nieba i zstępują aż do przepaści, dusza ich schła, w złej przygodzie [...]. I wołali do Pana, gdy byli uciśnieni, i wywiódł ich z utrapień, i obrócił burzę jego w ciszę i uspokoiły się nawałności jego. I uradowali się, że ucichły i przyprowadził ich do portu pożadanego.

6, 125-130

człowiek : robak:

R: Skąd robakowi nędznemu śmiałości

Dostanie.

CLXXXII, 1-2

P: A jam jak robak, nie człowiek.

21, 7



## człowiek : owca:

- R: A gdyż jak ta owieczka  
 Pokorna, pełna wszelkiej prostoty,  
 W puszczy, gdzie trwogi mieszkają z kłopoty.  
 CLXVIII, 36-38
- P: Wydałeś nas jak owce na pożarcie i między pogan rozproszyłeś nas.  
 43, 12

## łuk : narzędzie kary:

- R: Łuk wszelkiej trwogi pełen i żalości,  
 Z strzałą Pan wyciągnął, chcąc karać me złości.  
 CLVIII, 1-2
- P: Jeśli się nie nawrócicie, miecza swego dobędziecie, łuk swój naciągnął  
 i nagotował go; i położył na nim narzędzie śmierci, strzały swe pała-  
 jącymi uczynił.  
 7, 13-14

## sznur : miara:

- R: Mój wiek czasem krótkim, jak sznurem zmierzony,  
 A jako granicą pewną obtoczony.  
 VII, 1-2
- P: I losem rozdzielił im ziemię sznurem pomiaru.  
 77, 5

## człowiek : ziemia:

- R: Jestem jak ziemia, płonna, niesprawiona,  
 [...]
 Ani ma czemby była odwilżona.  
 LI, 16-20
- P: Dusza moja jako ziemia bez wody.  
 142, 6

## wróg : wąż:

- R: Jako wąż, co człowieka prze jad niezleczony  
 Zaraził.  
 XII, 17-18
- P: Jad mają na podobieństwo węża.  
 57, 5

## człowiek : ptak:

- R: Biedne leśne ptaszęta swoje gniazda mają.  
 XII, 1
- P: Bo i wróbel znalazł sobie domek, i synogarlica ma gniazdo dla siebie.  
 83, 4

## człowiek : jeleni:

- R: Jak jeleni spracowany chłodnej szuka wody

Tak, k tobie źródło żywe, dusza ma przechody  
Wiedzieć żąda.

CLI, 5-7

P: Jak tęskni jelen do źródeł wód, tak tęskni dusza moja do ciebie, Boże.  
41, 2

człowiek : gołąb:

R: Kto skrzydło przyprawi  
A jako gołębicę na puszcę wyprawi?  
XLVI, 13-14

P: Kto mi da skrzydła jak gołębiczy, a odlecę i odpocznę?  
54, 7

człowiek : zsiadłe mleko:

R: Jak mleko zsiadłem się ja, jako ser tworzony.  
III, 15

P: Zsiadło się jak mleko serce ich.  
118, 70

Przykładów takich można przytoczyć jeszcze wiele. Tak więc większość obrazów *Rymów* jest niewątpliwie pochodzenia psalmicznego.

\*

Topos „ognia”, zarówno w pozytywnej jak negatywnej funkcji, związanej w *Psalmach* z Bogiem, wyjątkowego znaczenia nabiera w poezji mistyków hiszpańskich XVII w. — Teresy z Avila i Jana od Krzyża. Ogień staje się u nich symbolem miłości Bożej.

Teresa pisze:

Ogień miłości całą mnie strawił,  
Że w nim znalazłam serce swe<sup>13</sup>.

III, 3-4

Jan wtóruje jej:

O żywy płomieniu miłości,  
który czule ranisz  
najgłębszy ośrodek mojej duszy<sup>14</sup>.

II, 1-3

W całej poezji obojga świętych ogień występuje w tej funkcji.

Topos „ognia-miłości” bezpośredni swój rodowód wieździe z poezji prowansalskiej i od Petrarcki. Machault w XIV w. pisze:

<sup>13</sup> Cytaty na podstawie wydania: Św. Teresa od Jezusa. *Dzieła*. Przeł. H. P. Kossakowski. Kraków 1962.

<sup>14</sup> Cytaty na podstawie wydania: Św. Jan od Krzyża. *Dzieła*. Przeł. O. Bernard od Matki Bożej. Kraków 1961.

l'amour engendrée  
Fu en mon coeur, qui le tient en ardour<sup>15</sup>.

*Ballade, 10-11*

Miłość się przewinie  
W me serce i tam wiecznie żarem tli.

*Ballada, przeł. A. L. Czerny*

Symbolika „ognia-miłości” wyraża dwoistość tego archetypu. Splata się tu jego funkcja niszcząca i odradzająca. Ogień symbolizuje akt seksualny, w którym przez zespolenie dwa „życia” jakby znajdowały śmierć, rodząc się na nowo w życiu jednym.

Trubadur Jausbert de Puycibot tak pisze o miłości:

Per que totz clamanz  
Volgra termenes seignor,  
Del gren mal de sa calor.

*Partitz de joi e l'amor, 8-10*

Chcę, by zapaly  
Jej na śmierć grzały,  
By kochanków w gorącości  
Przepalała aż do śmierci.

*Gdy miłość postradana, przeł. Z. Romanowiczowa*

Jeszcze wyraźniej widać tę funkcję „ognia” w sonecie Szekspira:

So between them love did shine  
That the turtle saw his right,  
Flaming in the phoenix sight;  
Either was the others mine.  
Property was thus appall'd,  
That the self was not the same;  
Single nature's double name  
Neither two nor one was called.

*Phoenix and Turtle, 1-8*

(Między nimi miłość płonie, / gołębica ujrzała swoje / płomienie w oczach Feniksa; / on jej, ona jego cała. / Własność się na to zatrwożyła, / że jaźń nie była już sobą; / podwójne imię jednej natury / nie było zwane ani dwojgiem, ani jednym).

Kenneth Burke w związku z tym sonetem pisze: „Dodanie ognia do równania (miłość — śmierć, wraz z grą słów dotyczącą zmysłowej miłości, przenosi nas z rozważań czysto dialektycznych do psychologii. W Szekspirowskich wersetach ogień jest trzecim pojęciem, podstawowym dla dwóch pozostałych (syntezą, która sumuje role kochanków jako

<sup>15</sup> Cytaty z poezji francuskiej na podstawie: J. Lisowski. *Antologia poezji francuskiej*. T. 1. Warszawa 1966.

tezy i antytezy). W sposób mniej oczywisty to samo przeniesienie rozważań z płaszczyzny czysto dialektycznej na psychologiczną zawarte jest w metaforach wspólnego umierania i zatrąty, które splecione z obrazowaniem erotycznym sygnalizują »transcendentne« spełnienie seksualne<sup>16</sup>.

Motyw zespolenia się dwóch składników w płomień-jedność (Feniks) obrazuje fragment symbolicznych *Wizji hermetycznych* Clovisa Hesteau de Nuysement (1557-1625):

Au dessus de ce nid is vey sur une branche  
Deux oyseaux se piller et se donner la mort,  
L'un de couleur de sang, l'autre de couleur blanche;  
Et tout deux en moutant prendre un plus heureux sort.  
Je les vey transmuer en blanches colombelles,  
Puis en un seul phoenix toutes deux se changer.  
Qui semblable au soleil, sur ses brillantes aelles  
Afranchy de la Parque au ciel s'alla ranger.

*Les visions hermétiques, 41-48*

Na gałęzi nad gniazdem widzę oszalałe  
Dwa ptaki, które w walce śmierć sobie szykują.  
Jeden barwy jest krwawej, drugi barwy białej  
I oba umierając w lepszy los wstępują.  
Widzę ich zmianę w białe gołąbki, nim w końcu  
W jednego się Feniksa przekształcą obydwa,  
Co przez Parki zwolniony i podobny słońcu  
Kieruje prosto w niebo swe płomienne skrzydła.

*Wizje hermetyczne, przeł. A. Międzyrzecki<sup>17</sup>*

<sup>16</sup> K. Burke. *Działanie symboliczne w poemacie Keatsa*. W: *Sztuka interpretacji*. Wybór i oprac. H. Markiewicz. T. 1. Wrocław 1971 s. 415. Cytowany sonet również stamtąd.

<sup>17</sup> Motywy gołębia i Feniksa w obu wierszach mogą symbolizować duszę i Chrystusa. Feniks symbolizuje Chrystusa w sonecie Jean de la Ceppède'a (1555-1622):

L'Oyseau dont l'Arabie a fait si grande feste,  
Est de ce grand Heros le symbole assure.  
Le Phenix est tout seul. Le Christ est figuré  
Seul libre entre les morts par son Royal Prophete.

Le Phenix courageux se porte à sa defaite  
Sur du bois parfume l'Amour demesuré  
Fait que Christ a la mort sur ce bois enduré,  
Qui parfume le Ciel d'une odeur tres parfaite.

De sa mouëlle apres le Phenix remaissant  
Enleve tout son bois, et l'emporte puissant  
Sur un Autel voisin des arenes brulées.

Par sa Divinité le Christ resuscitant  
Sur l'azuré lambris des voutes estoillées  
Eslevera son bois de rayons eclatant.

*L'Oyseau dont l'Arabie à fait si grande feste*

W Ptaku z dawna sławionym przez Arabię całą,

Jan od Krzyża podobnie wyraża dialektykę „ognia seksualnego” wprowadzając, jak Szekspir, znany nam z *Psalmów*, a także z wierszy Grabowieckiego, topos gołębiczy:

Pragnąłem już skończyć życie  
 Tak mnie przeszywały  
 Owe grotty w boskim ogniu  
 Gdziem zaginał cały  
 Uwalniając gołębicę  
 Mdlejącą w zachwycie

VII, 17-22

Podwójna funkcja „ognia-życia” i „ognia-śmierci” wyrażona jest w strofach św. Teresy:

Gdy Boski Łucznik strzałą swą zranił,  
 Przeszył do głębi serce me,  
 Ogień miłości całą mnie strawił,  
 Że w nim znalazłam szczęście swe:  
 Odczułam wówczas życia wiecznego  
 Upajający zdrój  
 I jestem odtąd wszystkim dla Niego,  
 A on jest wszystek mój;  
  
 Zranił mnie strzałą rozplomienioną  
 I owiał żaru tchem,  
 Że się uczułam w jedno złączoną  
 Z Bogiem i stwórcą swym.

3, strofy 1-2

„Ogień”, żywił o właściwościach niszczących, ale i życiodajnych, mógł rzeczywiście w sposób adekwatny symbolizować mistyczno-religijną tęsknotę człowieka za odrodzeniem się przez zatracenie, narodzeniem przez śmierć, oczyszczeniem przez cierpienie.

Gaston Bachelard zwraca uwagę na oddziaływanie płonącego ognia na psychikę ludzką. „Wyzwała to pragnienie u patrzącego, aby zmienić

Wizja tego Mocarza wiernie trwa wcielona.  
 Fenix jest jeden. Chrystus jeden też pokona  
 Śmierć — jak to już proroctwo królewskie podało.

Feniks bystrymi skrzydły sam zlatuje śmiało  
 Na stos z drewnien pachnących: Miłość niezmierną  
 Sprawia, że Chrystus na tym drzewie cierpień kona,  
 Co cieszy Niebo wonią arcydoskonałą.

Feniks, wnet odrodzony ze szczątków swych kości,  
 Ołtarz z drewnien zebranych we władczej dbałości  
 Wznosi sobie na skraju spopieliałych piasków.

Chrystus zmartwychwstający dzięki swej Boskości,  
 Znów swój krzyż odbuduje z jarzących się blasków  
 Na gwieździstym sklepieniu, które błękit mości.

*W Ptaku, z dawną sławionym przez Arabią całą,*  
 przeł. R. Kolonicki

swój stan trwania powolnego, rozłożonego na chwile, dni, pokrojonego — i przełamać czas, uwolnić się odeń, zamknąć istnienie w jakimś wielkim akcie, nastroić życie na najwyższy ton, pchnąć poza kraniec”<sup>18</sup>. To pragnienie nazywa Bachelard kompleksem Empedoklesa<sup>19</sup>. Kompleks ten wyraża „połączenie instynktu życia z instynktem śmierci oraz miłości wobec ognia spojona z czcią dlań. W łonie ognia śmierć przestaje być śmiercią najmniej samotną, posiada smak i wymiar kosmiczny, w oczach pożądającego”<sup>20</sup>.

Analogia między stosunkiem miłości między dwojgiem ludzi a stosunkiem Boga do człowieka odzwierciedlona jest w licznych mitach różnych kultur. Analogia ta jest także treścią starotestamentowej *Pieśni nad pieśniami*. Jan i Teresa, wyrażając swój stosunek miłosny do Boga za pomocą metaforyki erotycznej, kontynuowali tradycję *Pieśni nad pieśniami*, co bezpośrednio wyraża się u nich w używaniu określeń „Oblubieniec” i „Oblubienica”. Natomiast topos „ognia-miłości” jest tym, który używany był w liryce petrarkistycznej.

Ogień symbolizujący miłość Bożą pojawia się u Grabowieckiego:

Zniszcz z nieba, królu możny,  
Żywym płomieniem twej świętej miłości  
Oziębły a niezbożny  
Zmysł zwykłych nieprawości,  
Co okoliczne zjął sercu krewkości.  
By wszystek rozpalony  
Ogniem twym świętym, jak wdzięczne pochodnie  
Pałał zewsząd ogarniony  
Zawždy jasno i nadobnie.

LXXX, 1-9

Jak widać z przytoczonych wywodów nowatorstwo obrazowania w liryce Grabowieckiego w stosunku do poezji renesansowej polega (męddzy innymi) na wprowadzeniu zaadoptowanej przez europejską poezję religijną XVI wieku z terenu liryki miłosnej metaforyki „ognia-miłości”.

Na przetworzone motywy petrarkiańskie u Grabowieckiego zwrócił uwagę Jan Błoński: „Usilne podkreślenie żalu, pokuty, wyrzeczenia — burzyło dialektyczną strukturę lirycznego romansu; w połowie wieku trafiali się już poeci — ów na przykład Gabriele Fiamma, którego *Rime spirituali* dostarczyły Grabowieckiemu wzoru i materiału nawet — co petrarkiańską techniką posługiwali się dla celów idealnie obcych zamierzeniom wielbiciela Madonny Laury”<sup>21</sup>. Dodajmy na marginesie, że

<sup>18</sup> W. Augustyn. *Gastona Bachelarda psychoanaliza ognia*. „Znak” 1971 nr 199 s. 37.

<sup>19</sup> Tamże s. 35 nn.

<sup>20</sup> Tamże s. 37.

<sup>21</sup> Jw. s. 248.

wpływ poezji petrarkistycznej na Grabowieckiego (poprzez parafrazowanych obcych poetów) wyraził się również w zastosowaniu przez niego formy sonetu, co było na gruncie polskim faktem niemal pionierskim (pierwszy użył tej formy Kochanowski).

„Płomień miłości” u Grabowieckiego nie pała jednak z taką mocą jak w strofach hiszpańskich mistyków. Nie widać w *Rymach* zaangażowania duszy-oblubienicy w miłosną „grę” (słowa „oblubienica” i „oblubieniec” nie padają tutaj ani razu). Bóg Grabowieckiego jest w części tylko Oblubieńcem Teresy i Jana. Wiele w nim jeszcze z psalmowego „Boga-ognia”, niszczącego nieprawość duszy. W przytoczonym fragmencie Bóg ma „zniszczyć płomieniem” złe skłonności ludzkie. „Płomień miłości” częściej staje się „Płomieniem łaski”. Określenie to niewątpliwie „ochładza” temperaturę stosunków między Bogiem a duszą i zwiększa między nimi dystans:

Dusze uwielbione,  
Które swej łaski promień niezgaszony  
Ogarnawszy, wznosił przed anielskie trony.  
Subtylny promień twej ślicznej jasności,  
Nade wszystkie mogący,  
Tego świata marności  
Z myśli mojej by wypalił, gorący,  
Tobą mnie ciesząc, w sercu pałający.

CXLIII, 23-30

Stosunek między Bogiem a człowiekiem przebiega w *Rymach* na ogół w takiej „letniej” temperaturze. Niemniej rola toposu „ognia-miłości” jest tu widoczna i w religijnej poezji polskiej nowa. U Kochanowskiego w *Psalterzu Dawidów* nie ma jeszcze śladów tego typu obrazowania (choć w tym wypadku mógł poecie przeszkadzać parafrazowany tekst).

Wiele innych elementów obrazowania u Jana i Teresy jest podobnych jak w *Rymach*, ale w tych wypadkach analogię należy tłumaczyć wspólnotą tradycji starotestamentowej. Do takich czołowych motywów u poetów hiszpańskich należy topos „wody : życia”:

Teresa:

Zdroje obfite życia prawdziwego  
Nie mogą poić mej duszy spragnionej.

1, 49-50

Jan:

A tryskające z niego życia wody  
Zraszają otchłań, niebiosą, narody.

V, 6

Podobnie często występuje obrazowanie z zakresu „Bóg-światło”.

W szesnastowiecznej poezji religijnej spotykają się więc dwie tradycje obrazowania. Jedna — starotestamentowa i druga — wywodząca się z liryki miłosnej. Tę drugą popularyzują wiersze obojga poetów Karmelu<sup>22</sup>. W ciągu XVII w. jej ekspansja będzie wzrastać. Widoczny jest ten nurt u Grabowieckiego i *Rymy* są pod tym względem w poezji polskiej utworami nowatorskimi.

Nie spotykamy jednak u mistyków hiszpańskich zestawienia „ognia” z „lodem”, które w obrazowaniu *Rymów* jest rysem bardzo znamienym. Tego toposu musimy więc szukać gdzie indziej. U szesnastowiecznego poety polsko-łacińskiego Andrzeja Krzyckiego znajdujemy taki wierszyk:

Lidia cisnęła we mnie śniegiem, zawszem myślał,  
 Że w śniegu nie ma ognia — a ogniem był śnieg.  
 Cóż zimniejsze od śniegu? A jednak potrafił  
 Spalić mi pierś, gdy wyszedł dziewczyno z twych rąk.  
 Gdzież mi miejsce bezpieczne przed siđłem miłości,  
 Jeśli ogień się czai w głębi zmarzłych wód?  
 Ty tylko możesz, Lidio zgasić pożar we mnie  
 Nie śniegiem, ani lodem, lecz przez ten sam żar.

O dziewczynie Lidii

Autorka komentarza do tego wiersza zamieszczonego w *Antologii poezji polsko-łacińskiej 1470-1523* pisze, że „ten koncept należał do ulubionych motywów poezji rzymskiej”<sup>23</sup>.

W renesansowej poezji angielskiej i francuskiej przeciwstawienie gorąca i zimna pojawia się nierzadko, ale w wierszach o charakterze erotycznym. Angielski poeta Thomas Wyatt (1503-1542) pisze:

Płonę, a wrzenie ogarnia mnie,  
 Wzdycham i płaczę, wszystko po próżnicy,  
 To z gorączki, to od chłodu ginę.

Skarżę się, 17-19, przeł. M. Słomczyński<sup>24</sup>

Pierre de Ronsard (1524-1585) w podobny sposób mówi o miłości w jednym z sonetów do Heleny:

aussi toujours j'ay creu  
 Qu'on pouvoit s'eschauffer en s'approchant du feu  
 Et qu'en prenant la glace et la neige ou se gelle.

XXIII. 9-11

<sup>22</sup> Por. A. del Río. *Historia literatury hiszpańskiej*. T. 1. Warszawa 1970 s. 243-269.

<sup>23</sup> *Antologia poezji polsko-łacińskiej 1470-1523*. Wybór oprac. i komentarz A. Jedlicz. Warszawa 1956; wiersz s. 193; komentarz s. 316.

<sup>24</sup> Wiersz zamieszczony w: *Poeci języka angielskiego*. Wybór i oprac. H. Krzeczowski, J. S. Sito, J. Żuławski. T. 1. Warszawa 1969 s. 150.



nigdy nie uwierzę,  
 By nie płonął, kto w rękę żywy ogień bierze,  
 Lubo też nie czuł zimna ktoś pomiędzy lody.

przeł. M. Wroncka

Tenże motyw spotykamy u Jacquesa Tahureau (1527-1555):

j'ay esté embrassé  
 De tes chesons, dont pour mes feux esteindre  
 Nu contre nu tu n'as cessé d'estreindre  
 Mon corps chetif pesamment lassé;  
 Et toutefois plus la lascive grace  
 Se varioit pour eschauffer ma glace,  
 Tant plus j'estoy froidement languissant.

*Après avoir fort longtemps pourchassé, 5-11*

wnet mnie omotały  
 Więzy twych ramion... Żary me w tej dobie  
 Gasząc przelalaś je w nagości obie,  
 Aż w twych uściskach mdlałem, ociężały;  
 Wszakże im więcej lubieżnej swobody  
 Okazywałaś chcąc stopić me lody,  
 Krzepła mi pierś obojętnością chłodną.

*Okrutnie długo myśli me ścigały, przeł. R. Kołoniecki*

U poetów barokowych przełomu XVI-XVII w. antyteza „lód-ogień” wciąż jest żywa w poezji miłosnej (a nawet jest używana znacznie częściej), lecz zaczyna się ona pojawiać również w poezji religijnej i refleksyjnej. Spotykamy ją u Agrippy d'Aubigné:

Je fai aux saincts autels holocaustes des restes  
 De glace aux feux impurs, et de naphte aux celestes.

*L'hiver du sieur d'Aubigné, 22-23*

Całopalenie składam na ołtarzach z resztek,  
 Z lodu — w ogniach nieczystych, z oleju w niebieskich.

*Zimna imé pana d'Aubigné, przeł. M. Jastrun*

a także u Etienne Duranda (1586-1618):

Entre mille glaçons je scay feindre une flame

*Stances à l'inconstance, 31*

Pośród lodów tysiąca ja umiem tchnąć płomień.

*Stance o zmienności, przeł. W. Słobodnik*

Podobnie więc jak topos „ognia-miłości”, obraz, w którym „ogień” zestawiony jest z „lodem”, jest używany początkowo głównie w poezji erotycznej, by gdzieś na przełomie renesansu i baroku wtargnąć do liryki religijnej. Na terenie poezji polskiej rola Grabowieckiego w przyswojeniu tego motywu jest bardzo duża, jeśli nie pionierska.

Omawiany topos nie występuje w twórczości innego prekursora baroku, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. U innego liryka z grupy „polskich poetów metafizycznych”, Grochowskiego, można spotkać kilka razy jego słabe odbłaski w takich zwrotach, jak „rozpał umysł zimny” (*Hymny kościelne; Do Boga*, 2). Nie udało się jej nam znaleźć w dwóch głównych religijnych utworach Kaspra Twardowskiego — *Pochodni miłości Bożej* i *Łodzi młodzi*. Wymowne to, jeśli zważyć, że w 204 wierszach *Rymów duchownych* występuje ona 10-krotnie tworząc przeważnie rozbudowane obrazy.

Podsumujmy wywody tej części artykułu:

Znaczenie poezji Grabowieckiego na gruncie polskim polega na tym, że zaadoptował on motywy obrazowe, które pojawiły się w szesnastowiecznej poezji religijnej Europy przeszczepione z liryki miłosnej. Interpretacja stosunku między Bogiem a człowiekiem jako stosunku analogicznego do miłości ludzkiej jest tu jeszcze stosunkowo wątpliwa. Rozwinie się ona znacznie silniej w twórczości Stanisława Grochowskiego i Kaspra Twardowskiego. Grabowiecki częściej niż z miłością zestawia ogień z łaską, co czyni jego wiersze mniej uczuciowymi niż utwory mistyków hiszpańskich; niemniej określenie łaski jako ognia jest mniej radykalnym wariantem „ognia-miłości”. Znacznie silniej nowatorstwo tego poety przejawia się w zamiłowaniu do zestawienia „ogień-lód”, ulubionego, a często nawet nadużywanego, przez poezję baroku.

W analizie semantycznego aspektu obrazowania Grabowieckiego wykorzystaliśmy teorię Gastona Bachelarda. Analiza słownictwa, przeprowadzona w oparciu o poglądy francuskiego filozofa, wykazała, że w *Rymach* przeważa obrazowanie z zakresu „ognia”. Archetyp „wody” znalazł tu wprawdzie odbicie, ale nie ma on znaczenia dla oryginalności poezji Grabowieckiego. Metaforyka „wody” jest stosowana niejako siłą tradycji, w nawiązaniu do starotestamentowej *Księgi psalmów* i ustępuje ilościowo obrazom kręgu „ognia”. Grabowiecki, podobnie jak mistycy hiszpańscy, jest poetą „ognia” i to także podnosi jego rolę jako tego, który „ośmielił się” być barokowym.

Poezja baroku, traktowana „en masse” jest poezją „ognia”; w aspekcie topiki Grabowiecki jest na pewno jej bardziej typowym przedstawicielem niż Mikołaj Sęp Szarzyński, który, jak to wykazał Błoński<sup>25</sup>, jest poetą „wody” i który pod tym względem na tle polskiego baroku pozostaje poetą samotnym.

<sup>25</sup> Jw. s. 41-45.

## 2. „RENEANSOWY CZY BAROKOWY”

Spróbujmy teraz ustalić miejsce Grabowieckiego w poezji końca XVI w. od strony struktury obrazu. Dla porównania dokonajmy zestawień z najbardziej reprezentatywnym utworem renesansowej muzy religijnej, *Psalterzem Dawidów* Kochanowskiego, oraz z twórczością „polskich poetów metafizycznych”.

Jest u Kochanowskiego w *Psalmie* 32 taki obraz:

Gorzalem w ogniu, ledwie tak gorają  
Słoneczne koła, kiedy Lwa mijają<sup>26</sup>

11-12

Jakże rozbudowany jest ten motyw u Grabowieckiego w sonecie XVIII. Dla porównania z urywkiem Kochanowskiego zacytujemy ten wiersz:

Gdy z psem albo lwem, znaki niebieskimi  
Słońce się zetrze, w gniew się poruszają.  
Płomień tak srogi potem rozpuszczają,  
Że wszystko niszczą co tu jest na ziemi.

Rzeki strwożone z brzegami swoimi,  
Dzieląc się, w źródła nazad się wracają:  
Ziemia tła, a gdzie mieśca oddychają,  
Zda się, że Etna dmie ogniami swymi.

Szukają ludzie zewsząd ogarnieni  
Zioła, owoce, posilenia, chłodu,  
By w letnich ogniach byli ratowani;  
Ja drzę, gorącym inszy zmordowani  
A z strachów równan mogę być do lodu,  
Przed ogniem, w którym trwają potępieni.

Pełniąc w prostym obrazie u Kochanowskiego rolę funktora syntaktycznego skromne słówko „ledwie” powoduje użycie w sonecie Grabowieckiego łańcucha spiętrzających i nawarstwiających się metafor. Rozbudowanie jednej z płaszczyzn porównywanych obrazu, hiperbolizacja, wykorzystanie wieloznaczności pojęć asocjowanych, wzbogacenia znaczenia obrazu poprzez zawikłanie składni, jego „radikalny” i „funkcjonalny” charakter — oto cechy, które różnią wiersz-obraz Grabowieckiego od prostego porównania autora *Psalterza*.

Przyjrzyjmy się jeszcze, jak różnie obaj poeci opracowali motyw „łani i duszy”. Kochanowski w ten sposób zaczyna *Psalm* 42:

Jako na puszczy prędkimi psy szczwana  
Strumienia szuka łani zmordowana,

<sup>26</sup> Cytaty z Kochanowskiego na podstawie: J. Kochanowski, *Dzieła polskie*. Oprac. J. Krzyżanowski. Warszawa 1967.

Tak mocny Boże, moja dusza licha  
 Do ciebie wdycha.  
 Ciebie, żywego, wieczny Boże, zdroja,  
 Upracowana pragnie dusza moja.

Początek wiersza CLIV brzmi w *Rymach* następująco:

Jak spracowana i pragnąca łania  
 Szuka wody chłodzącej,  
 Tak dusza, bez przestania  
 Z światem i jego sprawy się biedzący,  
 Chce cię, zdroju żywiący.

Z którego jak z dziś dobytej krynice  
 Wdzięczne potoki wstają,  
 Zatapiając tęsknice,  
 Myśl świętej chęci chojnie napełniają,  
 Miłować cię wzbudzają.

Dwie pierwsze zwrotki obu wierszy są podobne. U Grabowieckiego obraz wydaje się nawet bardziej skondensowany, ale to skondensowanie jest w rzeczywistości skomplikowaniem. Grabowiecki zamiast słowa „Bóg” używa określenia „zdrój żywiący”, co rozbudowuje płaszczyznę asocjującą. Dlatego podczas gdy (zgodnie z naszym rozumieniem metafory, jako struktury zbudowanej z dwóch płaszczyzn prostych) u Kochanowskiego mamy prostą strukturę metafory, u Grabowieckiego trzeba już mówić o obrazie. Motyw „zdroju żywiącego” Kochanowski „przenosi” do zwrotki następnej, co sprawia, że stanowi on odrębną metaforę. Pomiedzy metaforą „łania : dusza”, a drugą „Bóg : zdrój żywiący” nie ma powiązania za pomocą żadnego funktora — stosunek dwóch metafor jest tu taki, jak stosunek dwóch zdań oddzielonych kropką. Określenie „zdrój żywiący” jest jednak u Grabowieckiego powiązane z następną zwrotką, która — sama złożona z kilku metafor — tworzy z nim rozbudowany obraz.

Kochanowski:

łania: dusza                      Bóg: zdrój życia

Grabowiecki:

łania: dusza  
 zdrój żywiący: dziś dobyte krynica

potoki	{	— zatapiają tęsknice — napełniają myśl chęcią — wzbudzają miłość
--------	---	--

Tendencja do rozbudowania jednej z płaszczyzn i do hiperbolizacji jest u autora *Rymów* wyraźna. W zestawieniu obu fragmentów wierszy widać różnicę między renesansowym i barokowym widzeniem poetyckim.

W pierwszym wypadku wyraźna jest skłonność do jasności, widać dbałość o logikę, o równowagę między płaszczyzną asocjowaną i asocjującą (jedna płaszczyzna składa się z pięciu, druga z ośmiu wyrazów). Metafory ustawione są jedna za drugą, w szereg. Możemy tu mówić o analitycznym widzeniu świata przedstawionego. U Grabowieckiego natomiast jedna płaszczyzna jest niewspółmiernie rozbudowana w stosunku do drugiej. Spostrzec można skłonność do zacierania dychotomicznej struktury metafory, tendencję do wyrażania całościowego, syntetycznego. Dalszy ciąg obu wierszy potwierdza nasze spostrzeżenia. Kochanowski kontynuuje:

Przyjdzie wždy ten czas, że ja swą osobą  
Stanę przed Tobą.

Ta niemal prozatorska wypowiedź przybiera u Grabowieckiego kształt efektownego obrazu, który przez zaczynający go spójnik „i” próbuje jakby „nawiązać kontakt” z obrazem pierwszych dwóch zwrotek:

I będzie kiedy, że oswobodzona  
Z tych doczesnych ciężkości,  
Z żywota obłud, ona  
Ku pałacom twej niebieskiej radości  
Puści skrzydła wolności?

Tendencja do łamania zasad składni oraz wykorzystywanie wieloznaczności semantycznej wyrazów zbliża obrazowanie Grabowieckiego do tego, które prezentuje Mikołaj Sęp Szarzyński. Jako przykład tego zjawiska u autora *Rytmów* może służyć fragment *Sonetu I*.

A chciwa może odciąć rozkosz nędzą,  
Śmierć — tuż za nami spore czyni kroki<sup>27</sup>

Słowo „śmierć” jest łącznikiem między dwiema metaforami, jedną zawartą w wersie pierwszym i drugą — w następnym. Należy jednocześnie do jednej i drugiej metafory. Mało tego — bo gdy przyjrzymy się metaforze pierwszej, możemy ją interpretować dwojako: „co może być przez rozkosz odcięte nędzą?” — „śmierć”; albo: „co może być przez śmierć odcięte nędzą?” — „rozkosz”. Podobne zabiegi stosuje Grabowiecki:

Pałało serce, gdy mrozy trzaskały,  
Ogniem piekielnym zewsząd otoczone

CXX, 9-10

Metafora „pałało serce” wchodzi tu w kontakty z dwiema innymi jednocześnie: „pałało serce, gdy mrozy trzaskały” i „pałało serce ogniem

<sup>27</sup> Cytaty tego autora na podstawie wydania: M. Sęp Szarzyński. *Rytmu* *abo wiersze polskie*. Oprac. J. Sokołowska. Warszawa 1957.

piekielnym zewsząd otoczone". I tutaj, jak u Sępa, można się zastanowić, czy „ogniem piekielnym otoczone" były „mrozy", czy też „serce".

Sęp jednak celuje w tego rodzaju „chwytach", podczas gdy u Grabowieckiego na tle całej jego poezji są one rzadsze. Częściej natomiast niż Szarzyński wykorzystuje autor *Setnika* rozbijanie całości frazeologicznych przez umieszczenie ich w różnych wersach, dzięki czemu zyskuje większą różnorodność wariantów metaforycznych, jak w następującym fragmencie:

Gdy uzdy kładą na słoneczne konie  
Godziny, noc skraca  
Świtanie.

XCVI, 1-3

Skłonność do hiperbolizacji jest wspólna u Sępa i u Grabowieckiego. U tego pierwszego widać ją w przytoczonym urywku, a także w dalszych wersach tego sonetu:

A ja co dalej, lepiej cień głęboki  
Błądów mych widzę, które gęsto jedzą  
Strwożone serce ustawiczną nędzą,  
I z płaczem ganię młodości mej skoki.

5-8

Hiperbolizacja — to zjawisko widoczne również u Kaspra Twardowskiego:

Tylkom się w krwawe nie rozlewał zdroje,  
Wzdychałem często, a promienie częste  
Łzy zalewały z oczu moich gęste.

Łódź młodzi, 118-120 <sup>23</sup>

Celuje w niej także S. Grochowski:

Witajcie męczeńskie kwiatki,  
Was ledwie powiły matki,  
Zranił tyran źle rozumny,  
By różę nową wiatr szumny.

Hymny kościelne, XXXV, 1-4 <sup>23</sup>

Obrazowanie tych dwóch ostatnich poetów wolne jest jednak na ogół od cech, które uznaliśmy za wspólne dla Sępa i Grabowieckiego. Nie wiele jest u nich również przykładów rozwinięcia obrazu przez rozbudowywanie jednej z jego płaszczyzn. Zjawisko spiętrzenia metafor poprzez

<sup>23</sup> Cytaty z utworów Twardowskiego na podstawie: K. Twardowski. *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*. Kraków 1618; tenże. *Pochodnia miłości Bożej z pięcią strzał ognistych*. Kraków 1628.

<sup>24</sup> Cytaty poezji Grochowskiego na podstawie: S. Grochowski. *Poezje*. Oprac. K. J. Turowski. Kraków 1859.

zburzenie równowagi między płaszczyzną asocjowaną i asocjującą nie występuje zresztą także u Sępa, który woli rozbudowywać obraz za pomocą omówionych przez nas „chwytów”.

Rozbudowa płaszczyzny asocjowanej, czyli funkcjonalny charakter obrazu to — na tle polskich poetów metafizycznych najoryginalniejsza cecha Grabowieckiego, cecha, która zaowocuje potem w licznych wierszach — takich jak erotyki J. A. Morsztyna czy Wespazjana Kochanowskiego *Melancholia*:

Jako styrnik niebywały,  
 Gdy mu przychodzi nagle  
 W oceaniskie wdać się waly,  
 Choć rozpostarszy żagle,  
 W sercu swoim zbyt się trwoży,  
 Że nie w port, ale w wodę  
 Towary swe wnet wyłoży,  
 Śmierć biorąc za nagrodę;  
 Jako żołnierz, gdy w potrzebie,  
 W której przedtem nie bywał,  
 Zapomina prędko siebie  
 I myśli będzie zbywał  
 Rozumiejąc iż zginie,  
 I niepewnej się złąknie  
 Śmierci, lecz jak się ochynie,  
 Potem w razach ni stęknie;  
 Jako puszkarz, gdy rychtuje  
 Działo lub strzałę mierzy  
 Strzelec, zrazu się frasuje,  
 Cieszy się, gdy w cel uderzy —  
 W przedsięwziętym mym zamiśle  
 Toż się ze mną dzieje<sup>30</sup>.

1-22

Inna cecha obrazowania Grabowieckiego, która potem rozwinie się w XVII wieku, to używanie obrazu alegorycznego. Z poetów metafizycznych będzie celował w niej Kasper Twardowski, którego poematy *Łódź młodzi* i *Pochodnia miłości Bożej* roją się od tego typu struktur obrazowych. Mniej oryginalny od Twardowskiego, który wykazuje w tej dziedzinie sporo własnej inwencji, jest Grochowski, parafrazujący na przykład „oklepane” raczej motywy interpretacji alegorycznej paradoksu narodzenia Boga — człowieka, jak to czyni w ostatnim wierszu *Wirydarza* (por. ten sam motyw w w. LXXXVI u Grabowieckiego). Podobnie alegorię możemy spotkać w poezji Kaspra Miaskowskiego, którego też należy zaliczyć do poetów z kręgu „metafizycznego” (na przykład alegoryczna interpretacja stosunku Maryi do Jezusa w *Jasieczkach* (w. 10).

<sup>30</sup> Tekst według: *Poeci polskiego baroku*. Oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska. T. 1. Warszawa 1965 s. 223 n.

Częstszy jest u Miaskowskiego czy Twardowskiego ten rodzaj obrazu „radykalnego”, który przejawia się w użyciu dosadnego „konceptu”, podobnie jak w takim fragmencie *Rymów*: „Frasunk zwierzchnią pierzyną, żal poduszką czuję” (CXXI, 12). Obrazów takich, charakterystycznych dla rozwiniętego baroku, sporo znajdujemy u Kaspra Miaskowskiego, czego przykładem może być urywek z *Elegii pokutnej*:

Obmyj też brud mój w świętej łaźni wodą  
I co dzień więcej plamy tak plugawe  
Niech ług wyciera i mydło prawe.

123, 41-43 <sup>31</sup>

czy z *Jasleczek*:

I ty skrzydła Serafie  
Zasłoń niebieskiej szafie,  
Niż choć zawarta — wyda plód odwrotny.

5, 7-9

Koncept wyraża się tu w użyciu przez poetę w płaszczyźnie asocjowanej określeń dosadnych, powiększających odległość semantyczną między płaszczyznami i powodujących wewnątrz obrazu napięcie. Podobny „konceptyzm” znajdziemy u Grochowskiego, np.:

Niedawno w błocie leżący  
Klejnot i nad gwiazdy lśniący.

*Hymny kościelne*, LXXVII, 7-8

czy u K. Twardowskiego:

Sznur niech mnie będzie szkarlatu drogiego  
Strumień krwi świętej z boku otwartego.

*Łódź młodzi*, 845-846

Grabowiecki używa jednak na ogół konceptu w sposób bardziej wyrafinowany, a mniej dosadny, osiągając napięcie za pomocą innych, omówionych już przez nas, zabiegów, w czym bliższy jest Sępowi niż pozostałym trzem poetom <sup>32</sup>.

Na tle polskich poetów metafizycznych najbardziej swoistą dla Grabowieckiego cechą obrazowania jest skłonność do rozbudowy płaszczyzny asocjowanej za pomocą spiętrzających się metafor, „funkcjonalność” obrazu. Żaden z porównywanych autorów nie stosuje równie często tak bardzo rozwiniętych struktur obrazowych. „Radykalność” obrazu, wyko-

<sup>31</sup> Cytaty z wierszy Miaskowskiego na podstawie: K. Miaskowski, *Zbiór rymów*. Wyd. K. J. Turowski. Kraków 1861.

<sup>32</sup> O konceptyzmie Sępa por. Błoński, jw. s. 239 n.

O tym samym u Miaskowskiego: Nieznanski, jw. s. 49.



rzystywanie wieloznaczności słów dla wzbogacenia oznaczeń obrazu i sposób wywoływania napięć w obrazie zbliża Grabowieckiego do Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Wspólne wszystkim tym poetom są tendencje do hiperbolizacji, do wypowiedzania się w maksymalnym stopniu za pomocą obrazu. Napięcie w sferze strukturalnej jest dla Błońskiego odbiciem „filozofii” poezji reprezentowanej przez autorów należących do epoki baroku<sup>33</sup>. Różnica między poetyką renesansową a poetyką baroku to różnica w postawie światopoglądowej. Obraz radykalny, funkcjonalny, alegoria, hiperbola, napięcie — wszystko to oddaje „nagłą potrzebę nazywania, oceniania [...], tym samym poskramiania zjawisk”<sup>34</sup> — „światopogląd” poezji barokowej wyraża się w dążeniu do wypowiedzania się za pomocą obrazu. „Metaforyka renesansowa jest przykładowa, blisko kojarząca, rozwinięta i ograniczona [...]; metaforyka baroku — zaskakująca, łącząca skojarzenia odległe, ucinkowe [...]”<sup>35</sup>. „Gdy Sęp rozkojarza przenośnię — pisze Błoński — i drastycznie rozsuwa jej składniki, wyraża zwłaszcza dramatyczność swoich duchowych przeżyć, uczuciowe napięcie, bądź intelektualną »dialektykę« sprzeczności”<sup>36</sup>. Słowa te są prawdziwe również, gdy odnieść je do poezji Grabowieckiego.

Grabowiecki nie poprzestaje na prostym, pozbawionym metafor określeniu zjawisk — nie wystarcza mu określenie dwoma prostymi metaforami jakiegoś zjawiska. Rozbudowuje system obrazów, spiętrza je i kunsztownie łączy ze sobą — wszystko po to, by jak najsilniej oddać to, co opisuje.

Nie wystarcza mu „upoglądowanie” faktu poprzez metaforyzację, musi oddać jeszcze „moc” tego faktu, moc największą, jaką sobie można wyobrazić. U Grabowieckiego wszystko, o czym pisze, jest przedstawione w sposób krańcowy. Nie znajdujemy w *Rymach* stanów pośrednich, „letnich”, żadnej próby intelektualnej refleksji, która w opisywanych zjawiskach potrafi dostrzec jakieś „ale”. Miejsce renesansowego obserwatora świata zajmuje w tych wierszach jednostka zaangażowana w sprawę „żywota” ludzkiego emocjonalnie, którą namiętność rozpala „do białości”. Światem doznań podmiotu lirycznego *Rymów* rządzą krańcowe kategorie: marność — wspaniałość, upadek — wywyższenie, triumf — klęska, strach — nadzieja, uwielbienie — rozpacz. Niedoskonałość i ułomność ludzka, na którą poprzednie pokolenie potrafiło patrzeć z wyrozumiałością, tu staje się nędzą „kondycji ludzkiej”. Człowiek jest tylko prochem i pyłem, wątłą łódką szarpaną przez wichry, trawionym zgni-

<sup>33</sup> Por. Błoński, jw. s. 109-162 (rozdziały „Retoryka paradoksu” oraz „Niepokój i napięcie”).

<sup>34</sup> Tamże s. 149.

<sup>35</sup> Tamże s. 154.

<sup>36</sup> Tamże s. 164.

lizną trędowatym i „robakiem nikkzemnym”. „Panie, co jest człowiek? co za godność jego?” (IX,9) — tej wątpliwości nie znajdziemy w pogodnej na ogół twórczości Kochanowskiego (wyjąwszy *Psalterz* i *Treny*). Dla Grabowieckiego renesansowa pogoda ducha jest uczuciem obcym, niemożliwym w duszy opanowanej świadomością winy:

Bo nade wszystkie jam gorzej uczynił,  
Nad wszystkie insze jam więcej przewinił;  
Przeszedł występki grzech wszystkich złośliwych,  
Większy jest, niż każn w otchłaniach straszliwych.

I, 21-24

Ten stan emocji, która wszystko poniża lub wyolbrzymia, oddaje właśnie w *Rymach* obraz; obraz, w którym metafora ściga metaforę, obraz, w którym jedno słowo, jeden stan duszy ludzkiej znajduje sześć, siedem, osiem porównań; obraz-hiperbola, który jedno słowo, jeden stan dźwiga lub tłamsi i depce w proch.

W pracy tej staraliśmy się wykazać, że obrazowanie jest w *Rymach duchowych* zjawiskiem kluczowym. Rola obrazu, sposób jego ukształtowania, każą zgodzić się ze stanowiskiem tych badaczy, którzy widzieli w Grabowieckim poetę barokowego.

Kontrowersyjność ocen wartości poezji Grabowieckiego wśród badaczy miała ścisły związek z trudnościami zdefiniowania przynależności jego poetyki do określonej epoki literatury. Znamienne, że Grabowiecki nie przedstawiał większej wartości dla tych, którzy oceniali go miarą kanonów renesansowych, zyskiwał zaś w oczach zwolenników barokowego charakteru jego poezji.

Powszechny jest sąd uczonych, że z dwu tych sąsiadujących z sobą prądów, właśnie barok dał obrazowi znaczenie uprzywilejowane. Natalio Sapegno określa jeden z prądów barokowych, marinizm, jako „kult metafory”<sup>37</sup>. Panujący w tym samym czasie w Hiszpanii kulteranizm cechuje według iberyjskiego historyka literatury Angela del Rio „kunsztowna przesada w używaniu uczonych form języka, obrazów, aluzji, alegorii, gramatycznych przestawni mających na celu stworzenie złudnego wrażenia piękna”<sup>38</sup>. J. Sokołowska i K. Żukowska te same cechy odnoszą do literatury barokowej w ogóle: „Literatura barokowa — piszą we wstępie do antologii *Poeci polskiego baroku* — stworzyła nową stylistykę, która wyróżniała się oszalałającą kwiecistością wysławiania, skłonnością do wyszukanej ornamentyki poetyckiej, do retoryki, do antytez, repetycji, niezwykłych epitetów, oryginalnych metafor, niespodziewanych skojarzeń”<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> N. Sapegno. *Historia literatury włoskiej w zarysie*. Warszawa 1969 s. 310.

<sup>38</sup> Jw. s. 376.

<sup>39</sup> Jw. s. 17.

Francuski historyk sztuki André Chastel<sup>40</sup> uważa wręcz obraz za wyróżnik poezji barokowej: „L'image devient le véritable principe spirituel de la poésie [...] Elle en est l'élément majeur et rayonnant; elle fait du poème un jeu irrationnel, en enchaînant le développement du sens sur la valeur changeante des mots; elle se déploie en combinaisons multiples ou l'âme baroque s'expose tout entière”. Jeżeli uznamy te słowa za prawdziwe, musimy zgodzić się choćby ze względu na rolę obrazu w twórczości Grabowieckiego, że był on poetą barokowym.

## POETE DE L'AVANT-GARDE BAROQUE

### Problème de l'image

DANS RIMES SPIRITUELS DE SÉBASTIEN GRABOWIECKI

### Résumé

L'article n'est que fragment d'une étude plus importante intitulée *Image dans „Rimes spirituels” de Sébastien Grabowiecki*. Sur le terrain de la poésie polonaise ses ouvrages ont le caractère novateur, cependant sur un fond plus général l'on y discerne les influences de la poésie des époques précédentes.

Après quelques considérations préliminaires qui ont pour but de faire connaître l'ensemble des problèmes dont s'occupe l'étude mais qui ne trouvèrent pas de place ici ainsi que de préciser certains termes employés dans l'article („motif de la métaphore”, „motif de l'image”, „topique”, „topique métaphorique”, „topique de l'image”), suivent les recherches des sources de différents types d'images caractéristiques pour la poésie de Grabowiecki. Dans *Rimes spirituels*, l'auteur retrouve surtout l'influence de la métaphore biblique du Livre des psaumes. Le topique de „l'amour-feu”, fréquent chez Grabowiecki, existait déjà dans la poésie provençale des troubadours; le „feu” comme formule dialectique de l'acte sexuel (vie — mort, hétérogénéité — unité) apparaît dans la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle, entre autres chez Shakespeare et Cl. de Nuysement. La transposition de ce type de la métaphore du terrain de la poésie érotique à celui de la lyrique religieuse s'opère dans les poèmes de Thérèse d'Avila et de Jean de la Croix (opération sanctionnée par la tradition du *Cantique des cantiques*).

De même que le topique de „l'amour-feu”, l'image dans laquelle le „feu” est apposé à la „glace” (fréquente également chez Grabowiecki) s'exprima tout d'abord dans la poésie érotique pour pénétrer la poésie religieuse à l'époque de la Renaissance et du Baroque. Dans la poésie polonaise, ces fonctions de l'image du „feu” constituent le côté novateur de Grabowiecki. De ce point de vue, le poète est précurseur du Baroque, époque où la métaphore du „feu” joua le rôle tout particulier.

<sup>40</sup> *Sur le baroque français. „Cahiers de la Restauration Française” 1944 s. 189* (cyt. za: M. Strzałkowska. *Francuska liryka barokowa*. Kraków 1964 s. 121): „Obraz staje się prawdziwą podstawą poezji. [...] Jest on jej składnikiem najważniejszym i promieniującym; zamienia poemat w grę irracjonalną, zahaczając tok treści o zmienną wartość słów; rozwija się w licznych odmianach, w których wyraża się w pełni duch baroku.”

La deuxième partie de l'article compare le structure de l'image que l'on retrouve dans *Rimes* et celle qui caractérise la métaphore de Kochanowski, poète de la Renaissance, et de quantité d'auteurs s'apparentant à plusieurs égards à Grabowiecki et appartenant à la période dite „de transition”: Sęp Szarzyński, Grochowski, Miaskowski, K. Twardowski. Les conclusions qui résultent de cette comparaison des structures de l'image sont les suivantes: ce qui est propre à Grabowiecki, c'est une tendance à accumuler les métaphores, une exploitation maximale de la polysémie des mots et des tensions entre eux en vue d'enrichir l'éventail des significations de l'image, un penchant pour le style hyperbolique, une aspiration à tout exprimer par l'image. Tous ces procédés de Grabowiecki sont caractéristiques pour la poésie du Baroque, comme en témoignent les opinions des critiques littéraires. La conclusion définitive est que: du point de vue de l'utilisation de l'image, l'auteur des *Rimes spirituels* est véritablement le poète du Baroque.