

WALENTYNA KURDZIAŁEK

Z ZAGADNIEN SOWIZRZALSKIEJ LIRYKI MIŁOSNEJ
(DAMA, ROZMOWA MŁODZIEŃCA Z PANNĄ)

W liryce sowizrzałskiej okresu baroku można wyróżnić dwa modele miłości: „dworski” i plebejsko-ludowy. Model „dworski” traktował kulturę oficjalną jako swoje źródło; model plebejsko-ludowy zmierzał w kierunku kultury ludowej.

Interesuje nas kształt wypowiedzi przysługujący poszczególnym modelom miłości. Czy istnieje jakaś zależność pomiędzy typem (modelem) miłości a typem wypowiedzi lirycznej? Na to pytanie postaramy się odpowiedzieć po uprzednim omówieniu występujących w *Damie* i w *Rozmowie Młodzieńca z Panną*¹ form wypowiedzi.

Statystycznie rzecz wygląda następująco: na 35 utworów (w dwóch zbiorach: *Dama, Rozmowa Młodzieńca z Panną*) 26 utworów — to liryki monologowe z wyraźnym adresem lirycznym, 2 — dialogi i 7 utworów nazwanych umownie „obrazkami dramatycznymi”. Już na początku można stwierdzić, że modelowi miłości „dworskiej” przysługuje wypowiedź monologowa z trzema wyjątkami (D,11, D,12, D,18), natomiast dialog i „obrazek dramatyczny” łączy się z modelem miłości plebejsko-ludowym (z uwzględnieniem trzech wymienionych powyżej wyjątków). Na szczególną uwagę zasługują tzw. obrazki dramatyczne, w których obok bohaterów pojawia się trzecia postać — narrator. Dialog bohaterów wprowadza element dramatu, narrator zaś — to element epicki, a monolog — liryczny. Mamy więc tu elementy trzecha rodzajów.

Wewnętrzne relacje osobowe komplikują się nawzajem. Analizę relacji ON—ONA (bohaterów) musimy poszerzyć o osobę narratora. Kim jest, jaką spełnia funkcję w utworze, to problem wymagający wyjaśnienia. Niemal zawsze N (narrator) jest postacią wprowadzającą bohaterów, sygnalizującą już w początkowych wersach sytuację. Wypowiedź N jest nieraz kondensacją rozwijanego w całym utworze wątku, np.:

¹ *Polska liryka mieszczańska. Pieśni — Tańce — Padwany*. Wyd. K. Badecki. Lwów 1936.

Żałośnię Kasieńka płakała,
Gdy za mąż nieboga iść miała.

(D, 10)

bowiem oplakiwanie panieńskiego stanu jest przedmiotem całego utworu. W innym przykładzie osnową akcji jest wróżba pierścieniem:

Pod jaworowym cieniem
Wróży panna pierścieniem

(D, 25)

Prezentacja postaci i kreślenie sytuacji już w początkowych wersach jest cechą charakterystyczną pieśni ludowych; porównajmy:

Pod zielonym dębem stoi koń kowany,
któż na nim pojedzie? — mój Jasio kochany ².
Oj słońce, słońce gorące —
pasala dziewczyna wołki na łące.
Przyjechał do niej na białym koniu:
zajmij, Kasieńku, wołki do domu ³.

Powróćmy pod jaworowy cień, gdzie dziewczyna wróży pierścieniem, oczekując ukochanego. N jest obserwatorem scenki, swoje spostrzeżenia relacjonuje bardzo szczegółowo: zauważa uśmiech dziewczyny i stan emocjonalny bohaterów, niepostrzeżenie udziela im głosu (brak bowiem wyraźnego podziału na role). Elementami różnicującymi wypowiedzi N i bohaterów są formy czasowników i zaimków. N używa czasowników w 3. osobie liczby pojedynczej bądź mnogiej i zaimków w 3. osobie.

[...]
Dotąd w okienku stała
Aż się go doczekała.
[...]
Anusia uwierzyła
Bardzo się strwożyła.
[...]
Jaś do niej nie idzie,
Aż się przecię domyśli,
Kosztowne szaty zrzuci,
Do koszulki się zwłóczy,

(D, 25)

² J. Przyboś. *Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*. Warszawa 1957 s. 291.

³ Cyt. za: J. Kotarska. *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*. Gdańsk 1970 s. 171.

Wzajem sobie sami,
Być przyjacielami,
Wiecznie już *obiecali*.

(tamże).

N przyjmuje postawę opisową, jego wypowiedź przybiera postać zdań oznajmujących⁴. Partie dialogu przysługujące bohaterom akcentuje wyraźnie zastosowanie zaimka *mój*, *mnie* i czasowniki w 1. osobie liczby pojedynczej, w 2. osobie liczby pojedynczej bądź 1. osobie liczby mnogiej.

[ONA] że się mój miły *wróci*.
[...]
Jedź do mnie, me kochanie!
[...]
Co ja też *czynię* komu[?]

(D, 25).

Wypowiedź bohaterki ma wyraźne zabarwienie emocjonalne (wykrzyknik, pytajnik), bohaterka przyjmuje postawę ingerującą [!] i badawczą [?].

[ON] *Mam* ja dość pierścieni
I drogich kamieni,
Nic mnie to nie *uwiedzie*.
[...]
Idę mój skarbie drogi,
Zniewoliłeś mnie sobie.

(tamże).

Jak już sygnalizowałam, N i bohaterzy są członami relacji wzajemnie uzupełniającymi się, przechodzącymi niepostrzeżenie na miejsca czołowe. Brak wyraźnej granicy oddzielającej obydwu typy wypowiedzi widoczny jest również w graficznym zapisie: w obrębie jednej zwrotki pojawia się bohater i N; tylko użycie zaimków i czasowników w odpowiedniej osobie i liczbie jest elementem oddzielającym:

Jużci poczęła rossa osychać,	}	wypowiedź dziewczyny
A kochaneczka mego nie słyhać,		
Już popołudniowa chwila	}	wypowiedź N
Gorąca nastąpiła,		
Tęskni Anusia sobie.		

(D,14).

⁴ Por. S. Jodłowski. *Rodzaje postawy mówiących wobec treści wypowiedzenia*. W: tenże. *Podstawy polskiej składni*. Warszawa 1976 s. 58.

Niekiedy moment przejścia ról akcentowany jest silniej poprzez udzielenie głosu postaci:

Anusia, radością zdjeta, Ledwie się upamięta	} N
I rzecz nieboga: Sam do mnie, dla Boga, Jeszcze ci nie wykleta	} Anusia

(D, 14).

Brak widocznych podziałów pomiędzy wypowiedziami N i bohaterów idzie w parze z brakiem dystansu pomiędzy tymi dwiema stronami. N nie tylko obserwuje i komentuje, jest również postacią współprzeżywającą. Element współczucia widoczny jest w cytowanym powyżej przykładzie (nieszczęśliwą dziewczynę nazywa „niebogą”).

Współczuciu i zaangażowaniu N towarzyszy pewna niedyskrecja; spod jaworu przechodzi on za dziewczyną do domu, towarzyszy jej przy zmianie garderoby, jest obecny również przy „scenie miłosnej” kochanków.

[...]
Tak się radując silnie,
Bieży do domu pilnie,
[...]
Zdejmuje codzienny,
Letniczek odziemny,
Świetny [z] skrzyneczki wymie.
[...]
Beśpiecznie żartują,
Aż się Anusia prosi.
[...]
Skoro nockę przespałi,
Ręcośki sobie dali.

(D,25).

N łamie tu zasadę dyskrecji, jest towarzyszem i intruzem zarazem. Jego rola nie ograniczyła się do nakreślenia sytuacji; komentuje przebieg wydarzeń od początku do końca. Polem obserwacji N nie pozostają tylko wydarzenia zewnętrzne; dużo uwagi poświęca przeżyciom bohaterów, widzi ich radość, śmiech, smutek, a nawet słyszy bicie serca:

Wesołą Anusię ujrzy
I sam się raduje,
[...]
Aże mu serce zadrży

(D,25).

Nieco inaczej sprawa N wygląda w tekście z wyraźnym podziałem na role, jak to ma miejsce w *Rozmowie Młodzieńca z Panną*. N już na początku ujawnia swoją obecność, a zarazem pewien dystans, już od początku wiemy, że jest to przypadkowy widz rozgrywającej się scenki:

Rano, gdy jasna zapala się zorza,
 Słońce wypada z głębokiego morza,
 Wynidę trochę, przechadzam się mało
 Po pięknej rosie, a w tym mi się zdało
 Usłyszeć on głos dziwnie żałośliwy,
 Na poły z płaczem i bardzo rzewliwy,
 Jednej panienki na nieszczęście swoje,
 Które z nią zaszło prawie w krwawe boje.
 Pozbawiło ją, co rada widziała,
 Miłego człeka i tak narzekąca,
 Z nim się rozstając, a na pożegnaniu,
 Wspólne rozmowy zaszły w swym gadaniu.

(RMzP).

Wynidę, przechadzam się, zdało mi się usłyszeć to zwroty wskazujące na 1. osobę liczby pojedynczej, świadczące o tym, iż ktoś (N) przytacza komuś innemu sytuację, której był świadkiem na spacerze. Zaciekawiony sytuacją nie odchodzi, towarzyszy Młodzieńcowi i Pannie w rozmowie. Z chwilą dopuszczenia bohaterów do głosu zaczyna się ingerencja obserwatora; śledzi przebieg rozmowy bohaterów, komentuje i zamyka ją, udziela głosu którejś z występujących postaci:

[Panna]

[...]

Nie opuść mię do żywota swego,
 A teraz widzę w tobie coś inszego.
 Do tego przyszło, gdy to wymawiała
 Swemu miłemu, by go hamowała
 Od onej jego przedsięwziętej drogi.

N

Podobnie jak w poprzednich przykładach i tu także brak wydzielenia roli N. Istnienie jego zdradza zmiana wypowiedzi z 1. osoby liczby pojedynczej na wypowiedź w 3. osobie liczby pojedynczej, a także zmiana zaimków *mię* na *jego*, *onej*.

[Młodzieniec]

[N] On jej powiedział: Próżne twoje trwogi,
 Ja odejść muszę, szczęściu się tak zdało;

(RMzP).

O ile w poprzednich przykładach N pozostawał obserwatorem, o tyle tu z przygodnego widza zamienia się w reżysera scenki i postać prowadzącą. „Przegadany”, wścibi narrator z D,10 czy D,25 staje się zdawkowym,

oszczędnym w słowa przewodnikiem, pozostawiającym wiele swobody bohaterom.

Chcąc pokazać relacje N—bohaterzy, ich podobieństwa czy różnice, należy bliżej omówić zagadnienie języka obydwu członów relacji. Na podstawie obserwacji stwierdzamy, że N i bohater posługują się tym samym językiem. Przykładowo zestawmy fragmenty dwóch typów wypowiedzi z *Pieśni, abo plesów o Kaśce*:

[...]	}	N
Narzekając, litowała,		
Jasia powtóre wołała,		
Aby ją uleczył		
Z bólu, co ją dręczył.		
Jasiek się jej uzaliwszy,	}	bohaterka
A syropy przyprawiwszy,		
O które się badał,		
Na piecu jej zadał.		
[...]		
[...]	}	bohaterka
Dziękując, mój Jasiu drogi,		
Zes mi zleczył ten ból srogi,		
Staś mię go nabawił,		
Aleś ty naprawił.	}	bohaterka
[...]		

Wypowiedź bohaterki jest logiczną kontynuacją wypowiedzi narratora, obydwie postacie myślą tymi samymi kategoriami, w obydwu wypowiedziach występuje frazeologia lekarska (leczenie bólu srogiego — miłości). Podobnie rzecz się ma w D,6.

Powyższe stwierdzenia uprawniają nas do wniosku, iż istnieje ścisła łączność pomiędzy N i bohaterami; prawdopodobnie są to postacie z tego samego środowiska (poza RMzP).

Zarówno N, jak i bohaterzy mówią językiem nieco wygładzonym, nie jest to język ludu; występują jedynie pewne elementy języka świadczące o ich ludowym pochodzeniu, a raczej wskazujące na ludową stylizację. Są to nieliczne dialektyzmy i wyrazy „grube” (przewalił, wlaźła, rozlaźła). „Grubość” języka i dosadność obserwujemy w scenach obscenicznych, wulgarnych (jak to ma miejsce w *Pieśni, abo plesach o Kaśce*). Wśród dialektyzmów dominują te, w których występuje cecha mazurzenia: *rzec, sanuj* (D,6), *odjezdza, rozkosny, do łózka* (D,25). Obok mazurzenia mamy liczbę podwójną: *nagrodziwa, pójdziewa* (D,5), *uspokiwa sie, pobaczywa* (D,25), występującą w funkcji liczby mnogiej.

Z powyższych obserwacji wynika, iż jest to świadoma tendencja, świadoma stylizacja bohaterów na postaci z ludu; mimo elementów gwary mówią oni językiem wygładzonym. Widoczne jest bowiem świadome dą-

zenie do przystosowania utworów dla czytelnika pochodzącego spoza środowiska ludowego, któremu język wsi jest mało znany. Na potwierdzenie odrębności języka ludowych stylizacji i oryginalnego języka ludowego cytujemy przykład pieśni ludowej, gdzie konsekwentnie występuje mazurek:

Wysoki zamecek,
Wziąłeś mi wianeczek,
Wyzsa jesce skała,
Samaś mi go dała.

Pewne różnice pomiędzy oryginalnymi pieśniami ludowymi a przeróbkami zachodzą w kształtowaniu postaci narratora.

Zacytujmy:

N	Pod zielonym dębem stoi koń kowany, Któż na nim pojedzie? <i>mój Jasio kochany</i> A jedzie on jedzie, a listu nie pisze, A jego dziewczyna dzieciątko kołysze. Kołysze, kołysze i zaczęła płakać.	ONa
(ONa)	„Albo mi wianek wróc — albo mi go zapłać” „Wianka ci nie wrócę i płacić nie myślę, siądę na konika i pojedę za Wisłę” „Pojedziesz?” — „Pojadę” — „Nie jedź koło bramy bo mi tam potłoczysz śliczne tulipany;	(ONa) (ON)

[...] ⁵

W porównaniu z N występującym w anonimowym erotyku w tym przykładzie widoczne jest znaczne ograniczenie jego roli.

Bohaterzy mają więcej swobody w prowadzeniu dialogu. Przy czym rola N w utworze ludowym nie ogranicza się tylko do postawy opisującej, zdradza on pewne skłonności badawcze (wypowiedzenia pytajne) ⁶. Łაკoniczność i oschłość wypowiedzi obserwatora nie przekreśla jednak jego współczucia w stosunku do poszkodowanej dziewczyny („kołysze, kołysze i zaczęła płakać”). W tym miejscu N wycofuje się z poprzedniej roli, pozostaje, być może, świadkiem milczącym. Podobnie jak w utworach anonimowych elementem oddzielającym wypowiedź N i bohaterów jest forma czasowników i zaimków. Cechą wspólną obu narratorów i bohaterów (z twórczości ludowej i anonimowej) jest wielka spójność relacji pomiędzy nimi — wtopienie dialogu postaci w wypowiedź narratora, przy czym należy wskazać na wzrost roli N w liryce XVII-wiecznych zbiorów anonimowych.

⁵ Przyboś, jw. s. 291.

⁶ Jodłowski, jw. s. 58.

Dotychczas omówiliśmy relacje osobowe w tzw. obrazkach dramatycznych: N—(ON—ONA).

Obecnie postaramy się umieścić postacie i akcję „obrazków” w czasie i w miejscu. W *Rozmowie Młodzieńca z Panną* jest to rano, wschód słońca:

Rano, gdy jasna zapala się zorza,
Słońce wypada z głębokiego morza,
Wynidę trochę, przechadzam się mało
Po pięknej rosie ...

na skraju miasta, gdyż końcowa scena jest powrotem dziewczyny do miasta:

[PANNA]
W tym się wracając do *miasta* płakała
A na nieszczęście swe narzekała.

Dramatyczność akcji uwydatnia umieszczenie jej na granicy dwóch przestrzeni: miasta (przestrzeń „swojska”) i okolicy (przestrzeń „obca”, wroga).

Konflikt nie został rozwiązany (Młodzieniec opuszcza Pannę), bohaterka — dziewczyna porzucona powraca do miasta — przestrzeni niegdys „przychylnej” swojskiej. Młodzieniec wybiera przestrzeń „nową”, opuszcza miasto. Dla niego dziewczyna przestała być atrakcyjna, stąd przestrzeń z nią związana staje się dla niego przestrzenią „obcą”.

Na marginesie: *Rozmowę Młodzieńca z Panną* możemy nazwać jednoaktówką, miniaturą dramatyczną; istnieje wyraźny podział na role (Panna, Młodzieniec), przy czym rolę narratora przyrównać możemy do wyjaśnień i wskazówek scenicznych stanowiących, tzw. tekst poboczny, nie przeznaczony do wypowiedziania przez aktorów.

Czas i miejsce akcji są ściśle określone: rano, granice miasta. Krajobraz podmiejski właściwie nie został ukazany; poza zdawkowymi uwagami na temat rosy i wschodu słońca nie ma o przyrodzie więcej mowy.

W innym wypadku takimi granicami oddzielającymi dwie przestrzenie („swoją” i „obcą”) jest okno i wrota (brama):

Dotąd w *okienku* stała,
Aż się go doczekała.
[...]
W *okienku* wygląda,
Miłego pożąda,
Jedź do mnie, me kochanie!
[...]

Jaś stoi przede *wroty*,
 Milenki w zgórę pojrzzy,
 Wesołą Anusię ujrzy

(D,25).

Dziewczyna wyglądając przez okno znajduje się na granicy przestrzeni zamkniętej — domu i przestrzeni otwartej — otoczenia rodzinnego miejsca (właściwie jest to granica „płynna”, gdyż dziewczyna znajduje się jednocześnie w domu i spogląda na zewnątrz). Zewnętrzna przestrzeń jest przestrzenią tajemniczą, ale jednocześnie pożądaną przez dziewczynę, bowiem z „zewnątrz” ma się pojawić postać bardzo bliska bohaterce — jej wybrany. Łącznikiem obu przestrzeni jest brama. Z chwilą, gdy Jaś przekroczy bramę, przejdzie do przestrzeni „przysługującej” dziewczynie — ginie sytuacja niepewności, oczekiwania.

W D, 10 granicą pomiędzy dwiema przestrzeniami jest droga; łączy ona dom rodzinny dziewczyny — przestrzeń swojską, przyjazną z domem świekruchy — przestrzenią obcą, wrogą.

Już idąc od ojca, [od] matki,
 Żegnała rozkoszne dostatki.
 [...]
 Gdy była od matki w pół drogi,
 Płakała, aż mi żal niebogi,
 Płaczącej w domu [swej] świekruchy,
 [...]
 Żałośnie pogląda po domu,
 Nieda się utulić nikomu,
 [I] tuż ja to będę mieszkala,
 Jakbym się na inny świat dostała.

(D, 10).

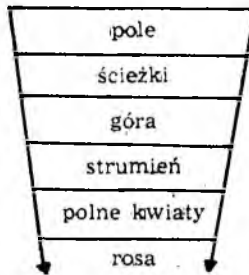
Rozpatrzmy pod tym kątem D, 14:

W niedzielę rano słońeczko wschodzi,
 Sliczna panienka w pole wychodzi,
 [...]
 W pole wyszedzsy tam sama jedna,
 chodzi jak jaka owieczka błędna,
 Żałośnie w niebo wzdgląda,
 [...]
 Po polu chodząc...
 [...]
 Polne kwiateczki zbiera,
 Wyszła godzina, druga docieka,
 [...]
 Już dobrze znaczne moje ścieżeczki,
 Gdzie udeptały moje nóżeczki,
 Po trawce porosistej.
 Po górze rozłożystej,
 Skąd płyną piękne zdroje,

[...]

Jużci poczęła *rossa* osychać,
 A kochaneczka mego nie słyhać,
 Już południowa chwila
 Gorąca nastąpiła.
 Tęskni Anusia sobie.

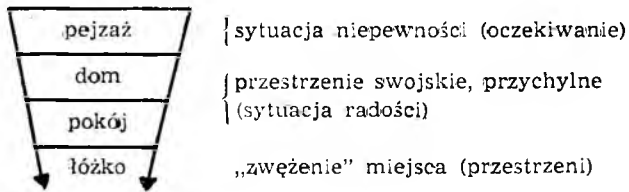
Oczekiwanie na wybranego zaczyna się w niedzielę rano o wschodzie słońca, a kończy się w porze największego nasilenia działania promieni słonecznych (akcentuje się również upływanie czasu: „wyszła godzina, druga docieka”). Miejsce — to przestrzeń otwarta — pejzaż wiejski: pole pełne kwiatów, zroszona trawa, góra, płynący strumień, u góry niebo. Charakterystyczną cechą tego opisu jest przechodzenie od widoku bardzo ogólnego do jego uszczegółowienia (tak, jak w pieśni ludowej).



Przestrzeń nie zmienia się (w sensie otwartości czy zamkniętości) tak, jak nie zmienia się sytuacja liryczna (oczekiwanie). Pejzaż wiejski ulega tylko ustalonemu od dawna rytmowi czasu (zmierzenie dnia do nocy — od wschodu do zachodu słońca). Krajobraz wiejski jest nie tylko tłem akcji, występuje tu charakterystyczny dla pieśni ludowych paralelizm — przyroda: przeżycia człowieka — czasami jest to analogia: wychodzenie dziewczyny i wschód słońca, bądź przeciwstawienia (*rossa* osycha — dziewczyna nadal czeka i tęskni, kochanek nie zjawia się), żar południa podkreśla natężenie tęsknoty dziewczyny.

W niektórych utworach akcja z przestrzeni otwartej (pejzażu) przenosi się do przestrzeni zamkniętej (domu, pokoju):

Pod jaworowym cieniem
Wróży panna pierścieniem
 [...]
 Tak się radując silnie,
 Bieży do domu pilnie,
 [...]
 Jaś w pokój zachodzi
 W alkierzyk, do łóżka,
 Pójdź, miely mój, duszka.



Przestrzeń jest odwrotnie proporcjonalna do intymności akcji. Przestrzeń otwarta (pejzaż) jest miejscem wróżby; dom — przestrzeń zamknięta powoduje nasilenie intymności (zmiana odzieży), w pokoju (przestrzeń maleje) intymność nasila się do maksimum, następuje scena miłosna bohaterów.

Zasadę tę łamie *Pieśń, abo pęsy o Kaśce*, gdzie nader intymna sytuacja: erotyczna (stosunek erotyczny) odbywa się w przestrzeni otwartej (w zagumniu domowym). Koreluje to doskonale z wulgarnym i dosadnym słownictwem, brakiem jakichkolwiek dodatnich jakości uczuciowych. Niezwykle bogaty krajobraz występuje w D, 6: tłem akcji i odbiciem przeżyć bohaterów jest łąka, czas sianokosów:

Łąceńka zielona
 Niech będzie sieczona,
 [...]
 Traweczka dostawa,
 Na poły żółtawa.
 Gdy słońce dogrzewa,
 Każda rzecz dojrzewa.
 [...]
 Będzie siano w kopie,
 Gotuj kosę, chłopie,
 Do grabi dziewczeczki,
 Sprzątniemy wneteczki.

Łąka jest początkowym miejscem akcji — sianokosów. Mamy tu do czynienia z pejzażem dynamicznym, w którym przyroda „żyje” nie przeczuwając zbliżającego się końca („traweczka dostawa”, „każda rzecz dojrzewa”), zielona, „żywa” trawa zamieni się w siano. Obrazy związane z sianokosami (kosa, trawa, koszenie) wykorzystane są w symbolice erotycznej.

Charakterystycznym zjawiskiem wyżej przedstawionych obrazów przyrody jest stosowanie wyrazów zdrobniałych, nacechowanych dodatnio: kwiateczki, ścieżeczki, trawka (D, 14), łąceńka, traweczka (D, 6); świadczy to niewątpliwie o ścisłym zespoleniu człowieka z przyrodą. Wyowiedź narratora w 1. osobie liczby mnogiej (sprzątniemy) świadczy o tym, że jest to czynny uczestnik akcji, jeden z koszących.

W utworach nazwanych „obrazkami dramatycznymi” mieliśmy do czynienia z narratorem, bohaterami, dialogiem, akcją, czasem i miejscem

akcji. Przejdźmy obecnie do dialogów, wprowadzie są tylko dwa utwory tego typu, ale i one zasługują na uwagę, zwłaszcza *Lament panny upadłej* (RMzP). Podobnie jak w RMzP występuje wyraźny podział na role: Panna, Młodzieniec; brak jest narracji, umiejscowienia dialogu w miejscu i w czasie. Podział na głosy jest równomierny, każdej osobie przysługuje dwuwiers (to prawidłowość obejmująca cały utwór). Wypowiedź jednego z bohaterów wywołuje natychmiastową reakcję partnera:

[PANNA]

Biada mnie, nędznej sierocie,
W tak niezwykczajnym kłopotcie.

[Młodzieniec]

Skąd te słowa frasobliwe,
Twojemu zdrowiu szkodliwe?

Każda rola, to zdanie rozwinięte zapisane w dwu wersach. W ramach dwuwiersu obserwujemy rymy *a a*, co podkreśla jednorodność wypowiedzi. Podział na role występuje również w niektórych pieśniach ludowych⁷. „Obrazek” i dialog odpowiadają plebejsko-ludowemu modelowi miłości, z wyjątkiem *Tańca pierwszego*, gdzie relacja ONA-pani — ON-sługa łączy się z modelem miłości „dworskiej”.

Omawiana grupa erotyków anonimowych wykazała wiele cech typowych dla pieśni ludowej: specyficzne pojmowanie przyrody, krajobrazu i bohatera; zbliżenie zachodzi również w prymitywizmie konstrukcji, który toleruje występowanie niespójnych obrazków, brak uzasadnienia dla przenoszenia akcji z jednego miejsca w drugie, np.: w D, 10:

Ganeczek swój łzami skrapiała,
[...]
Gdy była od matki pół *drogi*.
[...]
Płaczącej w domu swej *świekruchy*.
[...]
W *rynek* ci szła ...
[...]

Wszystkie wymienione miejsca funkcjonują na tej samej płaszczyźnie czasowej, sugerującej jednoczesne działanie we wszystkich punktach; brak tu logicznego uzasadnienia⁸.

⁷ Por. *Umowa małżeńska*. W: Cz. Hernas. *W kalinowym lesie*. T. 2: *Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorów polskich XVIII w.* Warszawa 1965 s. 30-31.

⁸ Por. Hernas, jw. s. 45.

Brak w omawianych erotykach pierwiastka irracjonalnego, występującego bardzo często w pieśniach ludowych, gdzie możliwa jest nawet rozmowa ze zmarłymi:

[...]
 Hej, hej, po pas zatonął.
 [...]
 Nie powiadaj mej matce,
 żem utonął,
 Hej, hej, żem utonął.
 Ale powiedz, wrony koniu,
 żem się ożenił,
 Hej, hej, żem się ożenił⁹.

W obu zbiorach występuje typowy dla twórczości ludowej zwrot do zwierząt, traktowanie ich jako partnerów rozmowy (np. w powyższym przykładzie bohater przemawia do konia). W jednym tylko wypadku występuje ożywienie przedmiotów martwych (D, 10); dziewczyna żegna w taki sam sposób pokój i rodziców, spodziewa się ona od martwych przedmiotów reakcji ludzkich — współczucia i pomocy:

Żegnam cie, *mój gotąbku siwy*
 Żyj długo z rodziczką szczęśliwy.
 [...]
 [...] *mój kochany pokoju,*
 Żegnam cię z rozkoszą już moją.

(D, 10).

Wyraźne zbliżenie do pieśni ludowej występuje w stosowaniu podobnych obrazów-symboli: wianek—czystość dziewicza, „koszenie łączki” — strata wianka¹⁰.

W pieśniach ludowych, jak twierdzi Jan Bystroń, brak jest tendencji moralizatorskich: „w istocie swej jest pieśń ludowa amoralna, poza dobrem i złem”¹¹; podobne zjawisko występuje w grupie erotyków plebejsko-ludowych.

Masz u mnie jużynę,
 Szanuj mię, dziewczynę.

(D, 6).

Elementem odróżniającym te dwa typy pieśni jest przewaga liryzmu i aluzyjność maskująca burleskowy charakter scenek. Cechą wspólną w obu

⁹ *Poezja polska. Antologia.* Układ S. Grochowiaka, J. Maciejewskiego. T. 1. Warszawa 1973 s. 220.

¹⁰ Por. Hernas, jw. s. 134 p. 41, 55.

¹¹ *Polska pieśń ludowa.* Kraków 1925. Por. Wstęp s. 25.

wypadkach jest dialogowość wypowiedzi występująca zarówno w tzw. obrazkach dramatycznych, jak i w pieśni ludowej.

W pieśni ludowej panują pewne schematy kompozycyjne: powtórzenia, wyliczenia, przeciwstawienia. Podobne zjawiska obserwujemy w pieśniach anonimowych z XVIII w. Najprostszy przykładem powtórzeń są powtórzenia leksykalne:

[...]
Wywijał, wywijał jak łąteczką inszą
 [...]
 Nie gniewaj się, nie gniewaj, moja kochaneczko,
 [...]
 Kochałam się, kochała niepodobnie w tobie.

(D, 5).

Powtórzenia pełnią w danym wypadku funkcję elementów akcentujących pewien stan; wzmagają też nakaz, wyznaczenie (kochałam się, kochała). Każde powtórzenie powoduje spotęgowanie ekspresji.

Porównajmy fragmenty pieśni ludowych:

Nie wierz chłopcu, nie wierz

[...]

Bo choć pięknie mówi,

To stoi na zdradzie ¹².

Śpi Bieda, śpi Bieda

Niedola ją budzi

[...] ¹³.

Obok leksykalnych występują także powtórzenia syntaktyczne:

[...]

Płakała na swoje złe szczęście [...]

[...]

Płakała na swoją rodzinę,

[...]

Muszę rąk do pracy przyłożyć

[...]

Muszę też doglądać czeladzi

(D, 10).

W pieśni ludowej obserwujemy również utwory będące powtórzeniem jakiejś frazy ze zmianą poszczególnych elementów:

¹² Hernas, jw. s. 134.

¹³ Przyboś, jw. s. 82.

Zakukała kukułeczka za borem,
 Zapłakała panna młoda za stołem.
 Zakukała kukułeczka na wierzbie¹⁴,
 Zapłakała panna młoda na izbie.

Specyficzny typ powtórzeń stanowią refreny. Halina Windakiewiczowa¹⁵ w obrębie pieśni ludowej wyróżnia refreny: początkowe, śródwrotkowe, końcowe i okalające. Ciekawym zjawiskiem kontaminacji ludowości i baroku jest D, 19; refren ludowy wdziera się między barokowe peryfrazy:

Zorze pogasły, ty spisz, kochana, w cichości, Sen sobie słodząc, mej zaniedbywawsz mjąłości. Hojże, hojże, kochaneczko, choć, choć, Dajci, Boże, szczęśliwą dobranoc, Dobranoc, Anusiu, kochanie.	} refren z przyspiewem
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------

D, 12 jest przykładem zastosowania rymu otwierającego i rymu kończącego zwrotkę (refreny okalające):

Nie każdy rozumie, Co biała płeć umie.	} refren początkowy
Nie chce zabawy i pożartowania, Ani uciechy z tego kochania.	
Tym jej nie ukoi, Bo o to nie stoi.	} refren końcowy
Nie każdy rozumie Co biała płeć umie.	}
Nie rada widzi, co z nią żartuje, I z tego szydzi, co obiecuje.	
Tym jej nie ukoi, Bo o to nie stoi.	}

W porównaniu z możliwościami stosowania refrenów w pieśniach ludowych popularne pieśni prezentują się znacznie ubożej¹⁶.

Obok różnego rodzaju porównań występują również przeciwstawienia (zdradzające niewątpliwie pochodzenie ludowe). Przeciwstawienia podkreślają kontrast, np. pomiędzy kobietą i mężczyzną.

[...]
 Kochałam się, kochała niepodobna w tobie,
 A ty zaś chytre żarty stroisz ze mnie sobie.

(D, 5).

¹⁴ Jw. s. 184.

¹⁵ *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*. Kraków 1913 s. 175-269. RAUWHF. Seria III. T. 7.

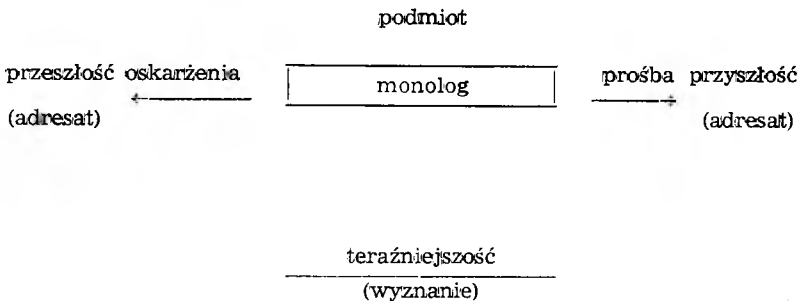
¹⁶ Por. Hernas, jw. s. 139 p. 71, 73.

Często zastosowana jest również technika wyliczania. W D, 10 wyliczanie przedmiotów i postaci (dom, ganek, łańcuszek, matka, ojciec, świekrucha) służy spotęgowaniu żalu; opłakiwanie panięństwa zamienia się w zbiorową scenę żalobną z udziałem ludzi i rzeczy.

Wersyfikacja anonimowych erotyków w dużym stopniu wykorzystuje ludowy model wiersza; pojawia się 5-, 6-, 7-, 8-, 10-, 12-zgłoskowiec typowy dla poezji ludowej. Zagadnienie to zbadała Jadwiga Kotarska w *Poetyce popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*¹⁷.

Modelowi miłości „dworskiej” odpowiada inny model liryki. Podstawowym czynnikiem kształtującym strukturę omawianych utworów jest sytuacja rozmowy jednostronnej, bo mówi podmiot, ale mówi w ten sposób, jakby istniały repliki jego interlokutora. Istnienie kontaktu podmiotu z „kimś”, do kogo mówi, dominuje w takich utworach, które nawiązują do pisanych form bezpośredniego kontaktu międzyludzkiego — listu. Przykładem tego typu utworów jest *List do Panny* i *List od Panny do Młodzieńca* (RMzP).

Monolog wypowiediany przez podmiot jest jakby formą dialogu; jest to monolog, w którym podmiot „prezentuje” swoje obecne przeżycia spowodowane sytuacją poprzedzającą wyznanie; dosyć wyraźne jest również zwrócenie ku przyszłości, która ma być następnym etapem „dialogu”. Tak więc podmiot liryczny mówiący teraz odwołuje się do czasu minionego i zwraca się w kierunku czasu przyszłego. Zapiszmy to na schemacie:



„DIALOG”

Spróbujmy wyjaśnić schemat operując przykładami. Dodajmy przedtem, że podmiot — to człowiek zakochany, adresat — partner miłości (kochanka)¹⁸. Relacje ON — ONA, pojmovanie miłości omówiliśmy w poprzednim rozdziale, obecnie skupmy uwagę na konstrukcji i charakterze wypowiedzi.

¹⁷ Gdańsk 1970 s. 199-204.

¹⁸ W nielicznych tylko wypadkach podmiotem wypowiedzi jest kobieta. Adresatem stają się także: Kupido, serce itp.

Adres liryczny wyraźnie widoczny jest już na początku wypowiedzi, bowiem prawie każdy utwór rozpoczyna się apostrofą — bezpośrednim zwrotem do kogoś, w tym wypadku do dziewczyny nazwanej ogólnie:

Nadobna dziewczyno,
Tyś tego przyczyną

(D, 1)

Nadobna damo, prędkoli tobie
Pokłonić muszę, ach biednej głowie.

(D, 16)

Nadobna moja kochaneczko [...]

(D, 15)

bądź z przywołaniem konkretnego imienia:

Anusiu kochana,
Nad insze wybrana,

(D, 17)

Prześliczna Halenku, pieszczona bogini,

(D, 26)

Zwrot do dziewczyny, kochanki sprowadza ją jakby na płaszczyznę równoznaczną z płaszczyzną wypowiedzi podmiotu. Odtąd adresatka staje się potencjalnym uczestnikiem „rozmowy”, dodajmy, że jest to uczestnik bierny, raczej widz, który słucha i patrzy; analogia: adresatka niema— —ONA pani nieczuła na wyznanie, okrutna kochanka (w poprzednim rozdziale).

Podmiot przybiera postawę oskarżyciela, oskarżenie jego podaje powody obecnego stanu wewnętrznego, jest przywołaniem sytuacji minioniej:

[...]

Serce me cie wini.
Któremuś ty zadała rany niezliczone
I nieutulone.

(D, 26)

[...] tyś mi serce wzięła,

[...]

Gdzieżeś mnie serce wzięła ku swojej woli,
Doznałaś, kochaneczko, mojej życzliwości
i nieodmiennej przeciwko sobie życzliwości

(D, 15)

Umyśliłem był z tobą lat zażyć społecznie.
A tyś tego, me serce, wdzięczną być nie chciała,

(D, 9).

Niekiedy oskarżenie jest wyliczeniem tautologicznych określeń przekazywanych w różnych wariantach:

Tyś serce zraniła,
Oczy ułowiła
Udatną ślicznością,
Wdzięczną przyjemnością.
Wenera, bogini,
Więcej nie uczyni,
Żebyś skrępowała,
Prędzej okowała
Serdeczne skrytości,
Dla swojej miłości.

(D, 1).

Adresatce rozmowy zarzuca się kradzież serca, zranienie kochanka; kobieta jest przyczyną wzdychań i cierpień podmiotu (mężczyzny). Forma oskarżenia świadczy o przekroczeniu bariery intymności (brak rozmowy z samym sobą), podmiot eksponuje na zewnątrz swój stan emocjonalny.

Oskarżenie nie wywołało żadnych reakcji adresatki, podmiot zmienia taktykę gry: próbuje nawiązać kontakt z partnerką za pomocą pochlebstwa i komplementu (mnoży zalety urody kobiety, np. w D, 3, D, 1):

Tyś jest najśliczniejsza między Dyannami,
Ślicznymi damami.
Także nad serenami, także też i nimfami,
Tak i boginiami.

(D, 26).

Rozbudowane porównanie, mitologiczne boginki i nimfy pełnią tu funkcję laudacyjną; komplement ma zarazem pełnić rolę argumentu. Zdecydowanie retoryczna tonacja wypowiedzi zaciera liryzm sytuacji wyznania, uwypukla ekstrawertyczny stan przeżywania. Stan psychiczny przybiera postać niemal widocznych obrazów.

Intymność sytuacji rozmowy miłosnej zostaje także rozbita obecnością osób trzecich: Kupidyna i Wenery, które są nie tylko świadkami, ale mają możliwość ingerencji w przebieg wydarzeń za zgodą podmiotu przeżywającego:

Wenero, cna bogini, która ty sprawami
Rządzisz i takowymi znacznie skrytościami,
Zjednaj to dziś, proszę cię, u kochanki twojej,
By mię nie wypuszczała nigdy z łaski swojej.

[...]

Przypuść, proszę, do serca Kupidyna cnego
Z strzałami, niech rozżarzy serce [...]

(List do Panny, RMzP).

Ingerencja zewnętrzna jest czasami przyczyną cierpień; podmiot kieruje oskarżenie w stronę niepożądanego sprawcy:

[...]

Zranił serce moje ten Kupido mały.
Ten swoją śmiałością strzelił z łuku swego,
Ugodził swoją strzałą do serca mojego.

Bodaj wisiał Kupido z twojemi strzałami,
Anizeliś ten ogień wrzucił między nami.
A cóż potym, gdy Wenus sama tego chciała,
Chociabym ja nie chciał, ona mi kazała.

(D, 22).

Podmiot w tej sytuacji staje się ofiarą igraszki mitologicznych przedstawicieli miłości; uczucie jest mu narzucone bez jego woli.

Operowanie zaimkami *ja — ty, ja — ona* (Wenera) podkreśla dialogowy charakter monologu — wyznania podmiotu lirycznego. Wydarzenia poprzednie traktowane są tak, jakby dokonywały się w czasie teraźniejszym, ściśle bowiem łączą się z obecną sytuacją podmiotu. Jest to sytuacja konfliktowa, rozwiązania konfliktu poszukuje podmiot w przyszłości. Rozwiązanie zależy od adresatki, ponownie pojawia się zwrot do nieczulej i niemej wciąż kobiety (jak widzimy jest ona ciągle obecna). Oskarżenie, wyznanie przybiera obecnie formę prośby, żądania:

[...]

Miłość jedyna wszystko sprawuje.
Niechże ta twoje myśli kieruje
Dotąd, gdzie serce wiecznie hołduje.

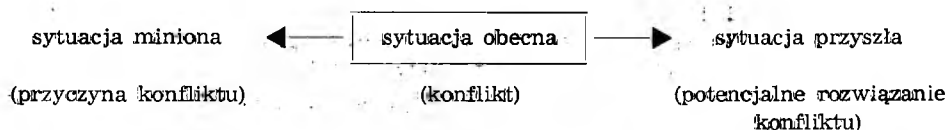
(D, 3).

Dajże strapionemu,
Sercu zranionemu
Lekarstwo, z swojego
Serca uprzejmego.

(D, 1).

Ponowione wyznanie obiecuje zysk w zamian za interwencję adresatki; rozwiązując konflikt (będąc uległą), zyska sławę i wiernego sługę (D, 1).

Powróćmy do naszego schematu: monolog podmiotu jest jak gdyby streszczeniem trwającego dialogu. Sytuacja obecna uzależniona jest od przeszłości i przyszłości:



Natarczywa obecność adresata monologu, bezpośrednie zwroty „ja do ty” wypuklają dialogowość wypowiedzi, która z kolei podkreśla dynamikę przeżywania podmiotu (stan obecny podmiotu ściśle wiąże się z reakcjami interlokutora, jest od tych reakcji uzależniony).

Przechodzenie od wyznania do oskarżenia i do prośby ściśle wiąże się z inwersyjnym tokiem czasu świata przedstawionego: czas terażniejszy (wyznanie) poszerzony jest o czas przeszły i przyszły:

przeszłość ← terażniejszość → przyszłość.

Zmienność nastroju, dynamizm przeżywania podmiotu wiąże się z otwartością kompozycji. Otwartość narzuca również wyraźne skierowanie ku przyszłości, w której istnieje potencjalna możliwość rozwiązania konfliktu. Zmiana relacji osobowych, zastąpienie dialogu monologiem wpłynęły także na inność „miejsca akcji” — przeżyć, które umiejscowione zostały we wnętrzu (serce, dusza) podmiotu lirycznego. Wypowiedziany monolog przyjmuje rolę sprawozdania, relacji z przebiegu „akcji wewnętrznej” (poniekąd jest to funkcja przypisywana N w poprzednio omawianej grupie utworów — „obrazkach” i dialogach).

Przestrzeń realną, rzeczywiste „kontakty” osobowe (N — bohaterzy; dialog, obserwacja) w poprzednio analizowanych pieśniach zastąpiła w grupie utworów monologowych przestrzeń metaforyczna (wnętrze podmiotu przeżywającego). Werbalizacją owych przeżyć jest wypowiedzenie monologowe. Pierwsze dwie fazy monologu: (terażniejszość) wyznanie i (przeszłość) oskarżenia mieszczą się w przestrzeni niematerialnej, metaforycznej. Jest to jednocześnie przestrzeń zamknięta, „ja” przeżywające jest zdane na bierne przyjmowanie konsekwencji przeszłości, nawet terażniejszość jest dla niego „wroga” (adresatka wyznania pozostaje nieczuła i milcząca). Jedynie trzecią fazą wypowiedzenia — prośba związana z przyszłością — stwarza możliwość rozwiązania konfliktu. Tu pojawiają się sygnały rzeczywistości realnej, w której możliwe są bezpośrednie kontakty pomiędzy podmiotem (kochankiem) a adresatką (dziewczyną):

Niechajże mię stąd letni aniołowie.

Albo inși powietrzni napierwsi duchowie,

Niechajże mię posadzą, podnioszy firanki,

Przy uciesnym łódeczku wdzięcznej mej kochanki.

W realizacji prośby i w przekraczaniu granicy pomiędzy światem wewnętrznym a realnym pośredniczą postaci ze świata nadprzyrodzonego („aniołowie”, „duchowie”). Niekiedy owo przejście z jednej przestrzeni w drugą uzależnione jest wyłącznie od dziewczyny (adresatki wypowiedzi):

Różyczko rozwita,
Bądźże mi użyta.
Nie trap służeczki swego,
Wpuść do pokoju twego.

(D, 17).

Dotychczas mieliśmy do czynienia z potencjalnym dialogiem (w ramach poszczególnych utworów). Charakter dialogowy wzmagą się w utworach mających charakter listu poetyckiego. Zamieszczone w *Rozmowie Młodzieńca z Panną* dwa listy, traktowane każdy z osobna, mają taki sam charakter jak poprzednio liryki-wyznania; traktując je łącznie wykrywamy istnienie rzeczywistego dialogu. *List do Panny* nie pozostaje bez echa, następuje czynna reakcja adresatki w postaci jej listu (*List od Panny do Młodzieńca*), który jest odpowiedzią na wyznanie chłopca, zapewnieniem o wierności i stałości uczuć dziewczyny:

Bóg cię karał znacznie, drugim ku pamięci,
Wczym ja najmniej nie wątpię, me kochanie drogie,
Ze się ty tak nie stawisz, ani będziesz srogie
Przeciwko mnie, namilsza, kochaneczko moja,
[...]
Pociesz, proszę, co prędzej mnie tak strapionego,
Tobie we wszystkim, miła, prawie powolnego.

(*List do Panny*, RMzP)

Bóg niechaj sam z Olimpu baczy wysokiego,
Który jest skrytością serc człowieka każdego,
Niechajże mię pokarze na potomne czasy,
i niechaj mię poda sam we wszelkie niewczasy.
[...]
Bądź łaskaw, mój najmiłszy, a ten ból surowy,
Niechajci rytmy moje wybiją z tej głowy.

(*List od Panny do Młodzieńca*, RMzP).

Zabarwienie emocjonalne wypowiedzi podmiotu, nastawienie na oddziaływanie uczuciowe, ekspresywność potęgowana powtórzeniami i wyliczeniami, ton apelatywny — wszystkie te elementy czynią przeżycie intymne teatralnym widowiskiem. Podmiot jest głównym aktorem, ONA

— to zarazem adresat, widz i przyczyna rozgrywającej się scenki, postacie drugoplanowe — Wenus i Kupido. Teatralny charakter ma również występująca w obrazowaniu metaforyka wojenna, obciążona wielkim ładunkiem plastyki i dynamizmu. Ten typ wypowiedzi możemy nazwać „monologiem scenicznym” (teatralnym), a raczej teatrem jednego aktora (podmiotu) i jednego widza (adresata). Rozpatrując ten układ pod kątem teatralności należy stwierdzić, że jest to „teatr awangardowy”, dążący do nawiązania kontaktu z widzem, do sprowokowania jego reakcji.

Wyznanie miłosne staje się popisem teatralnym. Jest to również niejako rozprawa z mitem „miłości dwornej”, z cichym cierpieniem, w zamian proponuje się dążenie do rozwiązywania sytuacji konfliktowych („głośne” domaganie się ratunku).

Teatralność wyznania, słów, gestów, nastawienie na odbiorcę jest rysem charakterystycznym baroku, który świat pojmował jako scenę, a życie — jako role odgrywane przez ludzi (aktorów). Z barokiem wiąże anonimowe erotyki dążność do wyolbrzymienia, do odrealnienia oraz wyraźny charakter ludyczny liryków. Wyraźny charakter teatralny miały także omawiane poprzednio utwory („obrazki dramatyczne” i dialogi). Erotyki popularne zestawiliśmy poprzednio z twórczością ludową, doszukiwaliśmy się pewnych podobieństw i różnic.

Zajmijmy się obecnie drugim elementem wyznaczonego schematu — barokową literaturą oficjalną. Interesować nas będzie szczególnie twórczość liryczna Jana Andrzeja Morsztyna. Postaramy się odpowiedzieć na pytanie, czy istnieje jakaś zależność pomiędzy twórczością omawianych twórców i utworami Morsztyna, jeżeli tak, to jakiego typu jest ta zależność. Przyjrzyjmy się bliżej utworom dworskiego poety.

Monolog liryczny nazwany przeze mnie monologiem scenicznym (albo potencjalnym dialogiem) jest charakterystyczny dla liryków Morsztyna zamieszczonych w *Lutni* i *Kanikule*. „W wierszach lirycznych Morsztyna ujawnia się swoisty rodzaj języka poetyckiego — język rozmowy, której wykwinność i wyrafinowanie polega na kunsztownych okresach, na wyszukanych porównaniach, na olśniewających błyskotliwością komplementach — tak przemawiał wytworny dworzanin do kobiety z dworskiego środowiska”¹⁹.

Sytuacja rozmowy, zdaniem autorki, jest kolejnym etapem sytuacji przeszłej i etapem poprzedzającym wypadki następujące, stąd monolog jest jednocześnie potencjalnym dialogiem, a raczej fragmentem dialogu prowadzonego z niewidzialnym partnerem. Przykładów tak skonstruowanej wypowiedzi można znaleźć wiele, zacytujmy sonet *Do Panny*:

¹⁹ J. Sokołowska. *Jan Andrzej Morsztyn*. Warszawa 1965 s. 95.

Tysiącokróć, moją bohaterko cudna,
 Chcę z tobą stałe zawierać przymierze
 I spisać naszą zmwę na papierze,
 I ty do tego nie zdasz się być trudna.
 Ale ja idę wprost, a tyś obłudna.
 Bo choć ja mieszkać w pokoju chcę szczerze,
 Twe usta zdraycy, twe oczy szalbierze
 Harczą ze mną jako rota ludna.
 Łacno tak wygrać, bo gdy się ja boju
 Napieram, stoisz przy umownej radzie,
 Kiedy zaś spuszcę i wierzę w pokoju,
 Ty wojnę rzeżko zaczynasz na zdradzie.
 Przebóg, przymierza! A że nie dla stroju
 Przymierza proszę, weź serce w zakładzie²⁰

(Do Panny, *Lutnia*, w. 166).

Emocjonalne zaangażowanie podmiotu wypowiadającego monolog, bezpośrednio zwroty do adresatki zdradzają jej obecność na tej płaszczyźnie (relacja „ja—ty”).

Przyjmując, że *Dama* i *Rozmowa* są zbiorcami wczesnobarokowymi, możemy przypuszczać, że utwory Morsztyna kontynuują ten typ wypowiedzi; jest to kwestia sporna. Opowiadał się raczej po stronie Aleksandra Brücknera, który twierdzi, że obydwa zbiorki wyszły w drugiej połowie XVII w. Brak materiału dowodowego nie pozwala na stwierdzenie kateryczne, w tym wypadku musimy ograniczyć się do wniosków hipotetycznych.

Jeszcze bardziej sugestywnie odczuwamy obecność interlokutora (adresatki) w utworze *Na Łakomą* (*Lutnia*, 17), gdzie przywoływanie adresatki poprzedza prawie każda wypowiedź podmiotu.

Jak wykazaliśmy, charakter wypowiedzi lirycznej zbliża grupę erotyków popularnych (tzw. „dworskich”) do konstrukcji wypowiedzi barokowych liryków Morsztyna²¹. Porównując *Damę* i *Rozmowę z Lutnią*, *Kanikulą*, *Erotykami* i *Pieśniami* J. A. Morsztyna można zauważyć pewne analogie, nie tylko jeśli chodzi o charakter wypowiedzi podmiotu i konstrukcję.

Trudno doszukiwać się typowej dla Morsztyna sprawności w operowaniu słowem i metaforą, nie znajdziemy również świadomego konstruktora barokowych wyliczeń, przeciwstawię, paradoksów i konceptów. Przyjmując tezę o chronologicznie wcześniejszej twórczości Morsztyna,

²⁰ Utwory J. A. Morsztyna cyt. według wyd.: J. A. Morsztyn. *Utwory zebrane*. Oprac. L. Kukulski. Warszawa 1971.

²¹ Przykładów konstruowania tego typu wypowiedzi lirycznej dopatrzeć się możemy w twórczości innych poetów barokowych, np. w *Lekcjach Kupidynowych* Kaspra Twardowskiego.

możemy sądzić, że anonimowi twórcy mogli ograniczyć się do naśladownictwa i czerpania wzorów z twórczości dworaka zwróconej do dworaków.

Nastawienie na innego odbiorcę (mniej wykształconego niż dworzakin) narzuciło pewne wymagania w stosunku do twórców; pokrewieństwo pomiędzy anonimowymi zbiorcami a twórczością Morsztyna jest widoczne. Anonimowe erotyki („dworskie”) przypuszczalnie są reminiscencjami niektórych utworów Morsztyna. Porównajmy dla przykładu fragmenty D, 19 i *Serenaty (Erotyki, 44)*, Morsztyna:

Serenata

Dobranoc dziewczę moje: ref.
 Już brudnym cieniem okryły się nieba
 I zgasły słońca zachodnie podwoje,
 Już się na smaczny sen udać potrzeba refren okalający
 I w nim utopić dzienne niepokoje
 Dobranoc, serce moje? ref.

Zorze pogasły, ty śpisz, kochana, w cichości,
 Sen sobie słodząc, mej zaniedbywasz miłości.
 Hojże, hojże, kochaneczko, choc, choc, refren
 Dajci Boże, szczęśliwą dobranoc,
 Dobranoc, Anusiu, kochanie.

(D, 19).

Anonimowy erotyk to jakby uproszczone streszczenie Morsztynowskiego utworu, pozbawione kunsztu wypowiedzi i obrazowania. *Serenata* posłużyła jako tworzywo sytuacji lirycznej zarysowanej już na początku utworu. Osłabienie artyzmu widoczne jest także w „przetłumaczeniu” kunsztownych przeciwstawień na wątpliwy komplement mnożący zalety adresatki. Stosowane „skrót” w warstwie stylistycznej są wynikiem słabo opanowanego kunsztu poetyckiego. Rozbudowaniu uległ refren: u Morsztyna — refren okalający, tu — rozbudowany refren końcowy z przyśpiewem (typowym dla pieśni ludowej).

Pewne pokrewieństwo motywów obserwujemy także w *Liście do Panny (RMzP)*.

[...]

I Helena trojańska, która swą gładkością
 Przewyższała na świecie inszych swą cudnością—
 Dla której też urody, Troja, miasto sławne,
 Jest zburzona, co to już wiemy wszyscy jawnie—
 Gdyby teraz zarazem z grobu zmartwychwstała,
 Nigdy cię, kochanie me, nie celowała.

[...]
 [...] ... Helena,
 W cnotach ci równa była i urodzie,
 Zbytńia jednego jabłka była cena.
 Lecz on nie głupi, że za gładkość twoję
 Przedał królestwo i ojca, i Troję
 Dla tamtej morzem i lądową wojną
 Ledwie w dziesiątym roku Troja padła;
 A ty, byleś się pokazała zbroja,
 [...]
 Zaraz forteca serc naszych upadła.
 [...]

(Do Heleny, Lutnia, 63).

Motyw mitologiczny pełni w *Liście* rolę komplementu (znacznie gorszego w porównaniu z utworem Morsztyna).

Pewne pokrewieństwo motywów występujących w utworach Morsztyna znaleźć można w różnych lirykach anonimowych, np:

Dziewczyno nadobna,
 Śliczna i ozdobna,
 Twarz mię twa uwodzi,
 Na serce me godzi:
 Warkocz bujno złoty
 Każe mi z ochoty
 Zostać hołdownikiem
 I twym niewolnikiem,
 Brew czarna, wyniosła,
 Jagody przeniosła;
 Promień oka twego
 Miecz jest serca mego

(D, 1)

Pozór wesoły oka pięknego
 Ma coś od słońca sobie jednego
 Które, gdzie wdzięcznym promieniem zmierzy
 Pewnie, że w samo serce uderzy

(D, 3)

[...]
 Łąka bielusińska,
 Śliczna, malusińska,
 Ciagnie serce moje,
 Chce dać łaskę twoję,
 Cieniuchność jak łątka,

Nadobna drażniątka;
A dla twej grzeczności
Dokonom z miłości

(D, 2).

Utwór ten wykazuje wielkie podobieństwo frazeologii i konstrukcji w stosunku do utworów anonimowych („dworskich”).

Utwory Morsztyna czerpały inspiracje ze środowiska dworskiego i do dworsków były kierowane. Dworski adres liryków wynikał z traktowania poezji jako dworskiej kurtuazji, jako rozrywki i zabawy:

Ja nie myślał nigdy o tem,
Być Bekuarkiem i Golotem:
Takem sobie w domu gędził,
Żeby zły humor odpędził;

(Do tegoż, Lutnia, 3).

Wyraźny adres czytelniczy mają anonimowe zbiorki — przeznaczone są „dla uciechy młodzieńcom i pannom”.

Zarówno twórczość oficjalna, dworska, jak i *Duma* czy inne anonimowe zbiorki miłosne miały spełniać wyraźnie wyznaczoną funkcję ludyczną. Zarówno jedne, jak i drugie były propozycją flirtu, rozmowy; trudno tu dopatrywać się ambicji rozbudzenia prawdziwych uczuć miłosnych. Obydwa typy twórczości nie spełniają wymagań dobrego lirycznego poety określonych przez Opalińskiego, który postuluje nastawienie liryki miłosnej na wzbudzanie prawdziwego uczucia:

Jeśli chce śpiewać amory pieszczone,
Grzeczne zaloty, oferty i one
Służby, ukłony, którymi więc nęci
Młode dziewczyny młodzian urodziwy,
Opowiadając afekt swój prawdziwy,
Wzajemnie kładąc i biorąc okowy,
I afekt wiążąc w łańcuch coraz nowy—
To gdy opiewa i kiedy przeczyta
Lub męska, lub pięć skromnością pokryta
Biała, choć tai, choć nie pokazuje,
Jednakże afekt niewymowny czuje.
Wkrada się ogień w serca, a wzniecony
Już nie może być płomień utajony.
Niewoli duszę, choć raz zniewolona,
Panuje miłość miłością zbawiona.²²

(*Poeta nowy*, w. 85-100).

²² Cyt. według wyd.: Ł. Opaliński. *Poeta nowy. Wybór pism*. Oprac. S. Grzeszczuk. Wrocław 1959 s. 172. BN I.

Elementem łączącym obydwie typy twórczości jest anonimowość. *Lutnia* ukazała się drukiem dopiero w 1875 r. Anonimowy i rękopiśmienny charakter twórczości Morsztyna wypływa z prywatnego traktowania literatury. Natomiast anonimowość popularnych erotyków uwarunkowana była między innymi cenzurą biskupią.

Barokowa tendencja dążenia do urozmaicenia i przepychu najsilniej zaznaczyła się w wierszu i strofice anonimowych liyrków. W tej dziedzinie popularne erotyki XVII-wieczne przewyższają znacznie twórczość oficjalną. Na bazie wzorów stworzonych przez Kochanowskiego i poezję ludową powstały różnego rodzaju układy wersowe. Nawet w obrębie pojedynczych utworów obserwować możemy elementy różnych miar wierszowych.

Anonimowe liryki miłosne dysponują bardzo bogatą i różnorodną strofiką (2-, 3-, 4-, 5-, 6-, 7-, 8-wersowe). Najliczniejszy jest 4-wierszowy układ zwrotki²³.

a) Czterowers występuje bądź jako komponent całego utworu (D, 2 D, 3, D, 6, D, 7, D, 10, D, 15, D, 17, 22, 24, *Pieśń, abo pęsy o Kaście, Taniec, Duma*), bądź jako jeden ze składników całości, dopełniając inne miary (D, 1, 9, 11, 16, 23, 26, *List do Panny*). W ramach czterowersu możliwe są najrozmaitsze wzory:

$\frac{aabb}{o\ zgl.}$ (D, 1), $\frac{aabb}{11}$ (D, 12), $\frac{aabb}{11,12,11,11}$ (D, 4), $\frac{aabb}{13}$ (D, 7),
 $\frac{aabb}{9-10}$ (D, 10), $\frac{aabb}{10}$ (D, 17), $\frac{aabb}{13}$ (D, 24), $\frac{aabb}{8}$ (*List do Panny*).

b) Zwrotka pięciowersowa. Wśród utworów zamieszczonych w *Damie i Rozmowie* ten typ strofiki obserwujemy w pięciu utworach (D, 14, 18, 20, 21, 25). Mogą występować różne wzory:

$\frac{aabb}{10,10,7}$ (D, 14), $\frac{aabccb}{5,5,3,5,5,3}$ (D, 18), $\frac{aabccb}{6,3,6,2}$ (D, 20), $\frac{aabb}{6,6,3,3,7}$ (D, 21), $\frac{aabb}{8-7-6-}$
 $\frac{aabb}{7,8,7,7,6}$ (D, 21), $\frac{aabb}{8,8,8,7,6}$

Pięciowers dysponuje bogatym układem rymów, obok rymów parzystych występują okalające (D, 1, 18).

c) Zwrotka dwuwersowa występuje jako samodzielny składnik utworu bądź element całości. Dwuwersem napisane są: D, 5; *Lament panny upadłej*, w D, 19 dwuwers uzupełniony jest przez trzywersową zwrotkę refrenową, w *Liście do Panny* stanowi incipit listu. Różne mogą być wzory:

²³ Por. S. Furmanik. *Z Zagadnień wersyfikacji polskiej*. Warszawa 1956 s. 93-134. Autor twierdzi, że czterowersowy układ zwrotki narzuca się od razu, gdy tekst słowny traktuje się nierozzerwalnie z melodią.

$\frac{aa}{13,14}$, $\frac{aa}{14}$, $\frac{aa}{13,12}$ (D, 5), $\frac{aa}{8}$ (*Lament*), $\frac{aa}{10}$ (D, 16), $\frac{aa}{13}$ (D, 19).

d) Zwrotka trzywersowa występuje w trzech utworach:

$\frac{aaa}{10,10,13}$ (D, 13), $\frac{aaa}{6,6,7}$ (D, 25), $\frac{aaa}{18,13,6}$ (D, 26).

e) Zwrotka sześciowersowa nigdy nie występuje samodzielnie, zawsze (w interesujących nas zbiorach) jest jednym ze składowych:

$\frac{aabbcc}{6}$ (D, 1), $\frac{aabbcc}{8,8,6,4,4,4}$ (D, 23), $\frac{aabbcc}{6,11,10,6}$ (D, 12), $\frac{aabbcc}{13,14,13}$ (D, 9).

f) Zwrotka ośmiowersowa występuje w dwu utworach (D, 12 i D, 23):

$\frac{aabbccd}{6,6,10,10,6}$ (D, 12), $\frac{aabbccd}{8 \quad 3 \quad 4}$ (D, 23).

g) Siedmiowers występuje tylko w jednym utworze (*Taniec pierwszy*, RMzP):

$\frac{ababccd}{14,3,14,3,9,8,3}$, $\frac{ababccd}{14,3,14,3,8,8,3}$

Pomiędzy liczbą wersów w zwrotce a typem rymów istnieje ścisła zależność. W zwrotkach o parzystej liczbie wersów występują przeważnie rymy parzyste, w zwrotce 5- i 7-wersowej układ rymów jest bardziej urozmaicony, obok rymów parzystych występują rymy przekładane (*Taniec pierwszy*) i rymy okalające (D, 25 i D, 5). Zjawisko przemienności i okalania dotyczy również form zgłoskowych (jak w powyższym schemacie). Ogólnie, poza wymienionymi wyjątkami dominują rymy parzyste, gramatyczne.

Nad ubóstwem układów rymowych dominuje wielka różnorodność miar zgłoskowych, nawet w obrębie jednego utworu, gdzie obok 3-zgłoskowca obserwujemy występowanie 8-, 9- i 14-zgłoskowca (np. *Taniec pierwszy*). Konsekwentne posługiwanie się jedną miarą należy do rzadkości, tylko siedem utworów (na dwa zbiorki) zapisanych jest jednolitą miarą: 6-zgłoskowiec (D, 1, D, 6), 10-zgłoskowiec (D, 3, D, 16), 13-zgłoskowiec (7+6) (*Chytróść*, *Zguba*, *Taniec wtóry* (RMzP)). Poeci anonimowi wybierali wiersz 13-zgłoskowy w celu wykazania umiejętności posługiwania się formą bardziej złożoną²⁴.

Zdzisława Kocpzyńska i Lucylla Pszczołowska sprawy wersyfikacji wiążą z typem odbiorcy; stąd — ich zdaniem — można wyróżnić: 1. wersyfikację poetów z kręgu dworsko-szlacheckiego i 2. wersyfikację w poezji mieszczańskiej²⁵.

²⁴ Znaczenie i wartość form wierszowych w kontekście literackim epoki (poezja baroku). „Pamiętnik Literacki” 60: 1969 z. 3 s. 195-210.

²⁵ Tamże s. 195-210.

Ludowo-plebejskiemu modelowi miłości odpowiada „dialog” i „obrazek”, typ wersyfikacji zbliżony do modelu wiersza ludowego. Wersyfikacja bardziej wykształcona, jednolita wiąże się z modelem miłości „dworskiej”. Modelowi miłości odpowiada model liryki.