

IRENA SZCZYTKOWSKA

## DWA MODELE LIRYKI MIŁOSNEJ

WIERSZE Z RĘKOPISU ZAMOYSKICH A LIRYKA MIŁOSNA  
JANA KOCHANOWSKIEGO

Erotyk to nazwa zwyczajowa, używana do określenia wierszy lirycznych ogromnie zróżnicowanych gatunkowo. Wiersze te dotyczą rozległej płaszczyzny związków fizycznych i emocjonalnych, zachodzących między mężczyzną a kobietą a także utrwalają refleksje ewokowane przez owe związki. Liczba tych różnorodnych gatunków nie jest oczywiście nieograniczona. Dla potrzeb niniejszej pracy konieczne będzie zwrócenie uwagi na charakterystyczne cechy kilku z nich. Omawiana liryka nawiązuje głównie do gatunków o proveniencji antycznej. W obrębie stylu wysokiego za erotyk uznać można elegię, której domenę stanowią tematy intymne. Za jej specyficzną cechę uważa się ton elegijny, a więc nastrój smutku, przygnębienia, rezygnacji, melancholii. Jest on wprowadzany przez konkretną osobę, często utożsamianą z autorem. W obręb specyficznej formy erotyku winno wejść także epitalamium. Jednak znacznie powszechniej w jego zakres włącza się gatunki stylu niskiego: anakreontyk, epigramat (w literaturze polskiej rozwijany w formie figlików oraz fra szek), a także sielankę.

Z gatunków właściwych literaturze włoskiej — bardzo twórczej pod względem ich tworzenia i lansowania — w obręb owej zwyczajowej nazwy należy włączyć madrygał, czyli dworską pieśń meliczną oraz sonet. W literaturze polskiej jego włoska wersja została poprzedzona odmianą budowaną na wzór francuski. Tak konstruowali swe sonety Kochanowski i Sęp Szarzyński.

Gatunkowo do erotyku przynależą także ballada, przynajmniej w sentymentalnej i ziliryzowanej wersji, jaką jest дума czy utwór symboliczno-baśniowy. Ze względu jednak na to, że jej rozwój był chronologicznie późniejszy oraz że nie znali jej omawiani tutaj poeci, poprzestać należy jedynie na zasygnalizowaniu możliwości rozważania pod mianem erotyku, tego ciągle żywotnego i ewoluującego gatunku.

Erotykami nazywa się najczęściej utwory gatunkowo synkretyczne, przy czym nie tylko gatunkowa niespójność, ale i normy intymności obo-

wiązujące w danej epoce, wzór osobowy czy tendencje estetyczne ogromnie rozszkodują ramy trudnej do sprecyzowania definicji. Erotyzm o proweniencji zmysłowej, seksualnej nie jest koniecznym warunkiem, który decydowałby o zastosowaniu do danego wiersza omawianego terminu. Jedynie podkreślając to bardzo mocno decyduję się na zastosowanie go w odniesieniu do wierszy zamieszczonych w rękopisie Zamoyskich.

#### KOBIETA — PRETEKST DO MIŁOSNYCH UNIESIĘŃ

Podstawowym problemem, narzucającym się przy zestawieniu wierszy z rękopisu Zamoyskich z poezją miłosną Kochanowskiego, jest niewspółmierność ilościowa, o której decyduje ogromne bogactwo liryki poety czarnoleskiego. Rękopis zawiera dwadzieścia jeden tekstów, które moglibyśmy analizować jako trzy odrębne cykle — ze względu na rozmaitość wymienianych w tytułach bohaterek. Jednak postępowanie dotychczasowych piewców miłości, głównie petrarkistów, nauczyło nas ostrożności. Wiemy, że duża liczba imion może dotyczyć jednej osoby bądź jedno imię odnosić się może do kilku osób. Wiemy, że imię może być czysto konwencjonalne, umowne. Przeto także czysto umownie decydujemy się na możliwość segregowania tych tekstów w cykle do Zosi, Kasi i Anusi. Spójność wierszy poświęconych Zosi, fakt, że nie są one oddzielone innymi tekstami, nie powinna nas mamić i kierować na drogę łatwych skojarzeń Brücknera<sup>1</sup>. Przede wszystkim nie wiemy, w jakim stopniu intencje autora zostały uhonorowane przez kopistę.

Wymienione postaci czy nosicielki danego imienia ukazują nam się jako osoby mało konkretne. Zdrobnienia imion, pewne dość ulotne słówka: „dzieweczka”, „ona także młoda” (porównana z Pasiem, który „ledwie doszedł roku piętnastego”) sugerują, że adresatki tych wierszy są młodzianki. Sposób ich traktowania przez wielbiciela też zdaje się to potwierdzać. Udziela im bowiem rad zarówno w szczęściu, jak i w nieszczęściu, pociesza po stracie kochanka i bezpretensjonalnie wysuwa siebie jako następcę, natarczywie prosi o możliwość wyegzekwowania wcześniej poczynionych obietnic. Rzeczą charakterystyczną jest to, że wszystkie wielbione panie były lub są w kimś innym zakochane. W postępowaniu każdej z nich poeta widział jakieś przychylnie sobie znaki i obietnice miłości, każda jednak dawała mu odczuć swą hardość i ostateczny brak wzajemności. Jakkolwiek o życiu tych kobiet na podstawie tekstów dowiadujemy się niewiele, możemy stwierdzić, że Zosia wyróżnia się przychylnością fortuny, Kasia i Anusia „obyczajami godnymi pochwale-

<sup>1</sup> A. Brückner. *Sępa Szarzyńskiego wiersze nieznanne* s. 531—552.

nia” oraz „przyjemnością” w rozmowie. To pozwala domyślać się znajomości zasad dobrego wychowania, a co za tym idzie — statusu społecznego, równego prawdopodobnie pozycji, jaką zajmował poeta. Jednak kobiety te były dla niego w jakiś sposób niedostępne, żyły własnym życiem. Rola ich przyjaciela, którą bohater wierszy pragnie sobie przypisać, nie jest uprawdopodobniona żadną konkretną sytuacją. Na szersze wody domysłów — przy odrobinie odwagi, polegającej na rozluźnieniu węzła paralelizmów, jaki łatwo można zaciągnąć na parafrazie Katullowego wzorca — może nas wprowadzić *Frasunk* [69]<sup>2</sup>. Gdy tylko przyjmiemy, że użycie ukraińskiego refrenu ze słowem „hołowońka” ewokuje ludową postać kobiecą z jakimś życiowym doświadczeniem, kobietę czy dziewczynę, która przetrwała wiele i jest teraz podbudowana w miłosnym cierpieniu doświadczeniem bezinteresownego przyjaciela — bardzo to nam pogłębi psychologiczny szkic życzliwego „narratora”. Jeśli jednak uznamy, że drogą konceptu poeta znajduje okazję, aby o sobie mówić „hołowońka” i szukać znowu miejsca na mówienie o tym, czym jest jego własna stałość i stateczność, to nie obraz kobiet, ale jego samego uplastycznia się i wyeksponuje.

Skoro tak niewiele sytuacji konkretnych zarysowuje poeta wokół swoich wybranek, należałoby przypuszczać, że w tych miłosnych wierszach będzie się oddawać głównie sławieniu urody interesujących go kobiet. Warto się przyjrzeć, jak ta sytuacja wygląda, czym zasłużyły sobie owe panie na uwielbienie, co zadecydowało o niepokojach serca. O urodzie *expressis verbis* mówi się niewiele. Właściwie tylko dwukrotnie konstatuje się, że pani jest „urodziwa” [63], że dla jej urody bohater stracił „dobrą myśl i swobodę” [67]. Szerzej natomiast poeta rozwodzi się na temat piękności<sup>3</sup>. W przypadku odniesienia do kobiety przysługują jej dwa określenia: „wdzięczna” [63] bądź „najwdzięczniejsza” [64] oraz „szlachetna” [70]. Jest także jeden tekst, który daje autorowi okazję do wypowiedzenia się na temat męskiej „piękności”: ma ją za „hardą i zawsze niestałą” [65]. Poza tym okazuje się, że surogatem niewieściej urody jest uroda osławionego Narcyza, porównanie z nim bowiem (w wierszach [62] i [74]) ma starczyć za wszelkie pochwały. Obocznie do wyrazu „piękna” występuje także określenie „nadobna”. Odnosząc się do „twarzy” czy „oblicza” jest równie oszczędnym wyrazem zachwyty. Bardziej poe-

<sup>2</sup> Teksty sygnują za: M. Sęp Szarzyński. *Rytmy albo wiersze polskie oraz cykl erotyków*. BN I nr 118. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław—Warszawa—Kra-ków—Gdańsk—Łódź 1973. Dla uproszczenia podawać będę tylko cyfry ujęte w klamry, często tożsame tytuły nie ułatwiają bowiem szybkiej identyfikacji tekstu. Pełne tytuły i incipity podaję w aneksie wierszy cytowanych w pracy.

<sup>3</sup> Warto zwrócić uwagę, że poeta stale kojarzy piękność z dobrocią i szlachetnością.

tycko przedstawia się problem oczu. Tylko raz co prawda występują w postaci „oczek”, ale są za to „łaskawe” i „groźące” [56], a więc bardzo wymowne. Poeta porównuje je do gwiazd [63], a także ocenia jako „wdzięczne”. Niestety wyobraźnia autora nie dawała się ożywić za pomocą ust. Ich wdzięk tylko raz poetycko zadziałał, co odbieramy dzisiaj jako zachwyt dla ust Anusi, które były „nadobne i różej farbą rumianą podobne” [61]. Równie niewiele pomysłów dostarczyło jego wienie ciała, które skądinąd wywołało przecież tak wielkie katusze. Opisuje je — a raczej używa słowa „ciało” — we *Frasunku* [57], który to wiersz (jak możemy się domyślać) adresowany jest do Zosi oraz w odniesieniu do Narcyza, za którego urodą mogą kryć się wdzięki Kasi [62] ... Tak więc było ono „piękne”, niekiedy „ślizne”, decydowało o obecności łaskawych duchów [57] i ... dostąpiłoby w nieszczęściu szczęścia, gdyby autor poinformował nas (w odniesieniu do Narcyza), że stawszy się kwiatem, przybrało wiele mówiącą barwę złota i bieli — jak radzi byśmy przypuszczać, idąc tropem Owidiusza. Tymczasem poeta nasz konstatuje surowo:

Usechł z tesknice. Potem jego ciało  
Kwiatem się stało [62].

Owa oszczędność opisowości i obrazowania daje się także zaobserwować w przypadku „wykorzystania” (lub raczej jego braku) tych części kobiecego ciała, tych atrybutów miłości, które zwykle bywały szczególnie wdzięcznym materiałem do lirycznych zachwyców. Na przykład serce kobiety tylko raz na tyle mocno uderza, że jego głos staje się przyczyną poetyckich skojarzeń. Jednak nawet w towarzystwie określenia „możne” [63] nie da się przyrównać w intensywności przeżywania do omdlałego, spętanego uczuciem serca bohatera. Pozostaje nam mieć nadzieję, że na temat urody swych wybranek poeta miał coś więcej do powiedzenia — choć przecież nie musiał powiedzieć...

Duchowy obraz bohaterki też nie jest nadmiernie skomplikowany. Poeta analizuje ich postępowanie głównie w aspekcie reagowania na własne potrzeby, co przy dość biernej postawie podmiotu mówiącego składa się na obraz kobiet głuchych na rozpaczliwe wołanie łaknącego pociechy serca, okrutnych i niewdzięcznych. Jednak stale podkreślane jest jego „wdzięczne staranie” względem każdej z nich. W ogóle odnosi się wrażenie, że panie te o jego afektach zgoła nic nie wiedzą — bo trudno uwierzyć, żeby mogły być aż tak zgodnie nieczułe. Co prawda zdarza im się śmiać z jego awansów, ale niekoniecznie należy to wiązać z czynną postawą sprawczyni cierpienia.

Bohater doświadcza także chwil przychylności. I tu z równą sprawiedliwością, z jaką obdziela Kasię, Zosię i Anusię wdziękami, tęsknotą za kimś innym, mocą i chęcią czynienia obietnic — wszystkim trzem

przypisuje okresy dobrego humoru, wyzwalające w nim samą radość i pozwalające mieć nadzieję. Postawa wszystkich trzech tytułowych bohaterów oscyluje między „hardością” a kokieterią, między obojętnością a zaangażowaniem w życie bohatera.

Choć na podstawie zachowanego rękopisu moglibyśmy z tych wierszy odczytać prawdopodobną chronologię zdarzeń (a raczej nastrojów bohatera), przypisać im diachronię, to w przypadku omawianej poezji jest to chyba niepotrzebne<sup>4</sup>. Przedstawione wyżej informacje pozwalają się zorientować, że kobieta nie odgrywa w niej głównej roli, że punktem centralnym, osią, wokół której obraca się myślenie poety, jest on sam (bądź kreowany przez niego bohater, jego przeżycia, wspomnienia, analizowane li tylko przez pryzmat zdarzeń związanych z jakimiś kobietami lub marzeniami o nich).

Ta charakterystyczna ogólnikowość, przejawiająca się w patrzeniu na kobietę w sposób konwencjonalny, daje się zaobserwować także na niektórych etapach miłosnej poezji Kochanowskiego. Po zastosowaniu nazwy „erotyki” w sposób tak umowny, jak to zaznaczone było we wstępie, nawet skromnie licząc i abstrahując od wierszy łacińskich, które jako „erotyki do kurtyzanek”<sup>5</sup> nie zasłużyły na miano polskiego erotyku w opinii Stanisława Windakiewicza, trudno poprzestać na liczbie pięćdziesięciu. Taką to bowiem liczbę wymienia apologeta „uczciwych erotyków”, adresowanych do „panien z pewnym honorem i gruntem moralnym”<sup>6</sup>. Jest ich znacznie więcej i rejestr imion częściej lub rzadziej używanych jest dłuższy<sup>7</sup>. Jednakże żadna z faworyzowanych przez czarnoleskiego poetę kobiet nie otrzymała pełnego portretu literackiego<sup>8</sup>. Na temat żadnej nie znajdujemy pewnych i konkretnych informacji związanych z jej życiem. Marian Doerman, drobniaczkowo analizując sposób portretowania, jaki stosował Kochanowski, zauważył, że postępując jak starożytni w erotyku

<sup>4</sup> M. Proust. *W poszukiwaniu straconego czasu*. T. 7: *Czas odnaleziony* s. 291: „Dzieło sztuki stanowi wspomnienie naszych miłości minionych, a zarazem wróżbę miłości nowych, nie ma w tych następstwach nic specjalnie niestosownego. To jedna z przyczyn, dla których tak czcze są studia, gdzie próbujemy odgadnąć, o kim autor mówi. Dzieło bowiem, nawet zawierające wyznania bezpośrednie, wpisane jest między kilka co najmniej epizodów z życia autora. [...] Gdyż istocie, którą kochaliśmy najbardziej nie pozostajemy tak wierni jak samym sobie [...]”.

<sup>5</sup> S. Windakiewicz. *Erotyki Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1:1902 z. 1/2 s. 10.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> M. Zathéy. *„Fraszki” Jana Kochanowskiego*. Kraków 1903.

<sup>8</sup> W miarę pełnymi portretami są wizerunki Doroty i Urszulki (ten ostatni już poza cyklem wierszy miłosnych).

łacińskim<sup>9</sup>, w polskim wzbogacił technikę i wyzwolił wyobraźnię poprzez użycie porównań z dziedziny przyrody oraz mnożenie określeń przymiotnikowych. Jednak brak barw i ruchu potęguje wrażenie niepełności portretu. Zofia Głombiowska zaś sugeruje, że Janowi z Czarnolasu nie chodziło ani o ukazanie indywidualnej, konkretnej postaci, ani o odtworzenie własnych przeżyć, tylko o wypracowanie nowego typu bohatera pozytywnego. Swoje rozważania opiera ona na trzeciej księdze *Elegii*<sup>10</sup>. Ale — według Głombiowskiej — jest to jeszcze tylko sugestia czy wyrażenie potrzeby nowego modelu. Nie dookreślają go w jednoznaczny sposób ani sytuacje, ani portret szlachetnej i wiernej Pazyfili, zbyt mało skonstruowanej względem chciwych i interesownych kobiet.

Niewątpliwie jednak możemy mówić o sugestii preferowania innego wzorca miłości. Po miłości do Pazyfili bohater spodziewa się nie tyle zmysłowych rozkoszy, ile spokojnego dzielenia się życiem, statecznej, pełnej głębokiego porozumienia przyjaźni. Należy oczywiście pamiętać, że ten typ związków uczuciowych był nie tyle świadomą transformacją petrarkistowskiego wzorca, ile wyrazem rodzimych, niejako siłą rzeczy antypetrarkistowskich tendencji, uwarunkowanych specyfiką północnoeuropejskiej mentalności oraz stosunków społecznych<sup>11</sup>. O potrzebie takiego rodzaju miłości w wierszach z rękopisu Zamoyskich mówi się jedynie aluzyjnie i to — rzecz paradoksalna — w sonecie najbardziej swobodnym pod względem obyczajności<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> M. Doerman. *Charakter i ornamentyka liryki miłosnej Kochanowskiego*. W: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu 30-letniej pracy naukowej i nauczycielskiej Stanisława Dobrzyckiego*. Poznań 1928 s. 57.

<sup>10</sup> Z. Głombiowska. *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1981 s. 151.

<sup>11</sup> Por. J. Kotarska. *Antypetrarkizm w poezji staropolskiej. Rekonesans*. W: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*. Wrocław 1973.

<sup>12</sup> O *Kasi i o Pasiu* fraszka [75] zawiera taki oto fragment:

[...] prze to, że nań mąż łaskaw, i ona  
Łaskawa być musi jako zgodna żona.

Paradoksalność zestawienia w jednym wierszu aluzji do szczęśliwego małżeństwa i akcentów pornograficznych niejako usprawiedliwia jego humorystyczna wymowa, a także świadomość tego, że zmysłowe rozkosze o zabarwieniu hedonistycznym oraz ugruntowany strukturą społeczną i obyczajową tradycją model życia rodzinnego, związany z postawą pełną stoicyzmu i swoiście rozumianego sceptycyzmu — to wyróżnik postawy północnoeuropejskich humanistów, tak dalekich florenckiemu idealizmowi, u źródła którego powstała obowiązująca w Renesansie, platonizująca wersja petrarkizmu (por. W. Tatarkiewicz. *Historia filozofii*. T. 2. Warszawa 1981 s. 9—10.

Tak więc tradycyjna, schematyczna topika, nawiązująca do petrarkizmu brakiem odcieni i realiów w ukazywaniu uczuć, charakteryzuje zarówno *Elegie*, jak *Pieśni* czy *Fraszki*<sup>13</sup>, by dopiero w *Sobótce* zabrzmieć swojskim realizmem, który za sprawą umieszczenia dopuszczonej do głosu kobiety wśród realiów jej życia i przyrody pozwala nam ją sobie wyobrazić.

Uproszczeniem byłoby twierdzenie, że autor wierszy z rękopisu Zamoyских dopuszcza się takiej samej ogólnikowości w tworzeniu kobiecego portretu jak Kochanowski. Otóż chciałoby się rzec, że ogólnikowość ta jest znacznie większa... Rzecz tę można przybliżyć drogą negacji, mówiąc, że w erotykach z rękopisu ani chód, ani głos, nogi, zęby, szyja, płeć, włosy w ogóle nie są zauważone, że nie ma mowy o porównaniach do pereł, marmuru, śniegu czy koralu. Ten ascetyzm szczegółów może oznaczać wrażliwość na pustobrzmiącą przesadę skonwencjonalizowanych zestawień, można go też kojarzyć ze znacznie poważniejszym zjawiskiem ascetyzmu reformowanego.

Podobnie duchowy wizerunek bohaterki Kochanowskiego jest dość ubogi. Zbieżna z prowansalskim modelem poezji miłosnej cecha liryki petrarkistowskiej — pojmowanie miłości jako służby — uwarunkowana jest spełnieniem przez kochankę specjalnych wymogów. W przypadku wymagań stawianych przez polskich poetów nie są to jednak wymagania tożsame z warunkami trubadurów. Nie żądają oni, aby dama była istotą wyższą, nieskazitelną i — ze względu na mistyczną niemal konieczność potęgowania trudności — zamężną<sup>14</sup>, ale, według nich, urodzie ciała powinny towarzyszyć odpowiednie obyczaje. Godne obyczaje i cnota, jako zacność i szlachetność, a także stateczność to cechy, które zarówno Kochanowski, jak i autor erotyków chętnie widzieli u swych wybranek.

Jak widać, całe bogactwo, jakim Kochanowski wyposaża zarówno fizyczny, jak i duchowy portret bohaterki poezji miłosnej, zmierza ku stworzeniu polskiego erotyku, a głównie ku ludowej, sielankowej wersji modelu miłości, ku *Sobótce*. Autor zaś rękopiśmiennych erotyków wykorzystał ogólnie znaną topikę jedynie do zasugerowania postaci adresatek. Główny nacisk położył na tworzenie poezji autoanalitycznej, pisanej w refleksyjnym, niemal elegijnym tonie.

<sup>13</sup> Por. Floryan. *Forma poetycka „Pieśni” Jana Kochanowskiego*. Wrocław 1948 s. 151. Nawet osławiona Lidia, bohaterka jedyne polskiego *Canzoniere* tego okresu jest w końcu tylko literackim modelem czy pretekstem do analizowania własnych przeżyć. Idąc za myślą Doermana, że w *Pieśniach* i we *Fraszkiach* Kochanowski anonimowo powtarza to, co w pełni szczegółów datowo-topograficznych pokazuje w wierszach łacińskich, widzimy, że było to uczucie gorące i trwałe, choć poetycka wyobraźnia raczej posłużyła się nim, niż opisała.

<sup>14</sup> W tym wypadku problem rozważam w duchu przejętego kataryzmem D. de Rougemonta (*Miłość a świat kultury zachodu*. Warszawa 1968).

## BOHATER I REALIA OTACZAJĄCEGO GO ŚWIATA

Dowiadując się z wierszy rękopisu Zamoyskich tak niewiele na temat ich adresatek, skłonni jesteśmy przypuszczać, że wnikliwsza analiza przybliży nam przynajmniej obraz samego adoratora. Tymczasem okazuje się, że ani o bohaterze tej poezji, ani tym bardziej o podmiocie twórczym czy jego literackich zajęciach nie znajdziemy żadnej informacji. Nic nie objaśnia nam jego zainteresowań i życia. Oprócz tego, że przelewa łzy, wzdycha i cierpi, przygląda się paniom i ma jakieś wspomnienia o czasach, „gdy był śmiech niedrogi” i o czasach, „kiedy tania była żalność” [69] — nic praktycznie nie indywidualizuje rysów zrozpaczonego, nad wszelki wyraz osamotnionego bohatera. Życie realne jedynie dwukrotnie wdiera się w świat tych tekstów bardziej namacalnie — i to w ogromnie zróżnicowanych wariantach. Ma to miejsce (rzecz charakterystyczna) w wierszu otwierającym i zamykającym jedyną formę i układ, w jakim teksty te przetrwały do naszych czasów. Ponadsubiektywna rzeczywistość wdiera się w introwertyczny i dość abstrakcyjny świat rozważań raz jako informacja o tym, że „Na początku nowego roku każdy daje / Przyjacielowi dary, jakich mu dostaje” [55]. Dalej już peryfrastycznie wiersz ewokuje wizję pereł, złota i Morza Czerwonego (jedyne szczegól geograficzny w całym zbiorze, nie precyzujący zresztą topograficznego usytuowania zdarzeń, do których się odnoszą przeżycia bohatera). Jednakże i w tym wierszu poeta przenosi nas dalej w wymiar swego serca i własnych rozterek. Drugim tekstem jest *O Kasi i o Pasiu fraszka* [75]. We fraszce tej erotyzm, po raz pierwszy i jedyny w omawianych tekstach, nabiera walorów namacalnej i niewybrednej zmysłowości. Można przyjąć, że również po raz pierwszy poeta znajduje okazję do nawiązania kontaktu z czytelnikiem. Gawędziarski sposób mówienia implikuje słuchacza, a kaśliwy ton (być może zawiedzionego w swych atencjach do Kasi narratora) i niewybredne propozycje poczynione jakiemuś „panu”, mogą zostać odczytane jako „mądrość” adresowana do każdego, kto mógłby znaleźć się w obliczu tożsamyh „ponęt”. Tadeusz Grabowski<sup>15</sup> doszukał się w tym wierszu jeśli nie naśladownictwa, to wspólnoty z pomysłem, który był zastosowany przez starożytnych względem boga Priapa<sup>16</sup>. Przypisując omawiane wiersze Szarzyńskiemu, *O Kasi i Pasiu fraszkę* nazwał rażącym — w kontekście tychże tekstów — wybrykiem.

<sup>15</sup> T. Grabowski. *Mikołaja Sępa Szarzyńskiego wzory rzymskie*. W: *Pamiętkowa księga ku uczczeniu 45-lecia pracy literackiej prof. dr Józefa Tretiaka*. Kraków 1913.

<sup>16</sup> Tamże s. 102: Priapea I (poet. min. lat. u. s. I, 58)

„[...] ruber hortorum custos, memrosior equo,  
Qui tectum nullis vestibus inquen habet”.

Warto zwrócić uwagę na to, że sugestia sodomizmu (zarówno w dosłownym, jak



Mówiąc o przenikaniu elementów świata zewnętrznego w perspektywę intymnych przeżyć, nie można ominąć obrazu uspokojonego po burzy morza, obrazu interesująco wyróżniającego się plastyką. Do morza zostało porównane serce, które przeżyło równie żywiołową, gwałtowną w swej namiętności burzę niepewności i wątpliwności.

Jako się raduje żeglarz utracony  
 Godzinie tej, którą ustawia szalony  
 Wiatr, co wielkie morze burzył, i straszliwe  
 Chmury odkrywają słońce pożądliwe: [73]

Ale realizm ten jest tylko wyobrazeniowym incipitem. Właściwą „sytuację” stanowi ożywanie nadziei. Przestrzenia, w której ten proces zachodzi, jest serce i perspektywa duchowych rozważań. Jedyne za sprawą zapożyczeń i przeróbek w obręb poetyckiego świata przedostaje się natura, w wersji nie tyle rozleglejszej niż obraz gwiazd i domena wszechwładnego Boga, ile bardziej namacalnej i szczegółowej.

W przypadku poezji miłosnej Kochanowskiego obecność realiów dotyczących autora i świata, w którym żyje, jest bardziej różnorodna, chociażby ze względu na różnorodność gatunkową, w której kształt zamknął swe miłosne przeżycia. Jednakże stanie się porównywalna, gdy zechcemy zauważyć pewną ewolucję, jaką przeszedł model tej poezji, uzewnętrzniony w liryce Kochanowskiego. Sugestie co do realności samych przeżyć i tego, że dotyczyły one poety, odnaleźć możemy oczywiście w łacińskich elegiach. Zarówno czas (1553 rok), jak i miejsce (Padwa), adresat wierszy (Lidia) są określone. Nie mamy też powodów do przypuszczeń, że szczegóły miłosnej historii są wymyślone przez spragnionego uczuć młodzieńca — zwłaszcza że nad ostatecznym kształtem elegii pracował człowiek już dość stateczny. Jednakże ów ewidentny autobiografizm zostanie z czasem przesłonięty przez świadomy swej kreacyjności zamiar twórczy. Kochanowski zaczyna bowiem poetycko modyfikować materiał życiowych doświadczeń. Poeta, który woli mówić o miłości zamiast o wojnie i bohaterach, w edycji z 1584 roku rezygnuje z dwóch tekstów zamieszczonych uprzednio w rękopisie Osmólskiego, a więc w wersji pochodzącej z roku 1564. Teksty te — wybiegając poza tematykę erotyczną — miały związek z zagadnieniami reformacji<sup>17</sup>. Kochanowski stwierdził, że „mógłby się zająć tymi problemami w późniejszym wieku, o ile Amor nie bę-

i w proustowskim znaczeniu pederastii), tak starannie zacierała w tłumaczeniach i parafrazach z Katulla [61], [71], pojawia się w tym wierszu, co potęguje wrażenie jego obcości na tle całego zbioru.

<sup>17</sup> Na ten temat: G l o m b i o w s k a, jw. s. 145.

dzie nim władać do śmierci. Takie odkładanie poważnych spraw na starość to oczywiście tradycyjny topos elegijny<sup>18</sup>. Świadomy zamiar twórczy kazał więc poecie iść śladem elegików rzymskich, a więc konsekwentnie przejmować ich literacki wzorzec. Podobnie w *Pieśniach*, które ujawniają wpływy antyczne bądź są wręcz przeróbkami, podstawowy zamiar, tj. wyeksponowanie uczucia, wyjaskrawiony został poprzez pominięcie niemal wszystkich materialnych czynników spajania fabuły, takich jak tło akcji, imiona bohaterów<sup>19</sup>. Dokonana przez Stanisława Zatheya analiza *Fraszki* przynosi proste, choć ważne dla zrozumienia istoty poetyki wierszy miłosnych Kochanowskiego uogólnienie, dotyczące szczegółów i realiów: „Wszystkiego trzeba się domyślać, trzeba stawiać hipotezy oparte na mniej lub więcej silnej podstawie”<sup>20</sup>. Nie tłumacząc może zamiaru autorskiego tym, że opracowując młodzieńcze elegie poeta korzystał z faktu, że żona nie rozumie łaciny, a pisząc *Pieśni* czy *Fraszki* zacierał ślady po młodzieńczych miłostkach, aby Dorota w czasie pracy bez przykrości mogła mu zajrzeć przez ramię<sup>21</sup>, stwierdzić należy, że i u Kochanowskiego, i u autora poezji miłosnej z rękopisu Zamoyskich ten sposób mówienia o miłości był metodą. Metodą nawiązującą do tych samych wzorców: petrarkistycznej tendencji do kreślenia ogólnikowego portretu oraz subiektywnej, elegijnej refleksji antycznej. Rzecz jasna, że Doerman miał powody do twierdzenia, że liryka Kochanowskiego odbija „tło obyczajowe czasu”, w którym żył<sup>22</sup>, choć jest to pozornie sprzeczne z dotychczas przedstawionymi wywodami. Jednakże tendencja, którą Kochanowski pogłębił i zindywidualizował preferowany przez siebie model poezji miłosnej, była także tylko w pozornej sprzeczności z topiką miłości idealnej, jaką opisywał Petrarca, a której wcześniej pożądali prowansalszczycy. Madrygały bowiem korelowały z poezją prowansalską swym pieśniowym przeznaczeniem i dworską proveniencją. Wypełniając swe *Pieśni* dworskimi komplementami i swoistym panegiryzmem, Kochanowski chcąc nie chcąc urozmaicał regiony poetyckiej wyobraźni realnością przeżyć, postaci i zdarzeń. Biorąc pod uwagę problem adaptacji dwóch listów z *Heroid* Owidiusza stoimy, w przypadku analizowania poezji miłosnej Kochanowskiego, w obliczu dualizmu konwencji. Z jednej strony widzimy, że poeta zachowuje anonimowość postaci i daje jedynie aluzje do bliżej nie określonych stosunków, jak to mamy w pierwowzorze Owidiusza; z drugiej zaś strony charakter zmian, które zostały dokonane (cytowane

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Floryan, jw. s. 80.

<sup>20</sup> Zathej, jw. s. 43.

<sup>21</sup> Por. Zathej, jw.

<sup>22</sup> Doerman, jw. s. 63.

słowa bohaterki, wprowadzenie świadka skargi kobiety, dookreślenia topograficzne, spolonizowanie tematu przez nazwanie rzeki Wisłą)<sup>23</sup> naprowadza nas na drogę wiodącą do *Sobótki*. A tam i realizm życia oraz przyrody i przemawiających we własnym imieniu bohaterek nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że o miłości mówi się inaczej, mniej subiektywnie, mniej egoistycznie. Obserwujemy tu „zmieszanie elementów klasycznych i wrzącego realizmu, które zapowiada szybko zbliżający się smak i groteskę baroku”<sup>24</sup>. Autor wierszy z rękopisu Zamoyskich poszedł nie tyle w stronę adaptacji, ile w głąb siebie — mimo że do wyrażenia tych duchowych peregrynacji użył słów powszechnie obowiązującego modelu. Poezji miłosnej — jak i innego rodzaju poetyckim wypowiedziom Kochanowskiego — towarzyszyła refleksja dotycząca świadomości twórczej. Ów swoisty metatekst to zjawisko niestety nieporównywalne w kontekście paraleli między nim a autorem erotyków na etapie analizowania wyłącznie poezji miłosnej.

#### SWIAT UCZUĆ — ICH RODZAJ I SPOSÓB OPISYWANIA

Ostatecznie — skoro ani adresatka, ani życie podmiotu mówiącego czy świat ich otaczający nie wypełniają omawianych wierszy z rękopisu Zamoyskich w sposób konkretny i pełny — przyjdzie nam się zwrócić w kierunku świata uczuć i rozważyć specyfikę jego opisu oraz preferowanych wartości. Gama ukazywanych uczuć jest ogromnie rozległa i zmienia nawet na płaszczyźnie pojedynczego tekstu. Przeplatają się ze sobą: frasunek, nadzieja, radość, miłość, zwątpienie, cierpienie, aluzje do zemsty i nienawiści, jakkolwiek te ostatnie leżą jedynie w sferze mało pobożnych życzeń i nigdy poeta nie zostawia im ostatecznego zdania. Choć do głosu dochodzi i krytycyzm, i optymizm, to jednak najczęściej semantyczne przestrzenie tych tekstów organizuje sceptyczna niemożność spełnienia własnych pragnień. Właściwie niewiele rzeczy dzieje się naprawdę. Aluzyjne „tamte sprawy” [57], o których mówi się nieśmiało we *Frasunku*; umizgi do Zosi i Anusi, których zmysłowa konkretność — w kontekście biernej postawy podmiotu mówiącego — jawi się jako bardzo wątpliwa; całus wyciśnięty gwałtem, którego przyszło tak gorzko żałować — oto nieliczne sytuacje, które urozmaicają walkę miłości z nienawiścią, płaczliwe wzdychania i analizy dotyczące siły i walorów mierzo-

<sup>23</sup> Z. Szmydtowa. *Poeci i poetyka*. Warszawa 1964 s. 63 i n.

<sup>24</sup> M. Hartleb. *O narodzinach „Sobótki”, pierwszej sielanki polskiej*. Kraków 1930 s. 5.

nej na godziny rozpaczy („[...] bo całą godzinę / Cierpiałem mękę ciężką za tak lekką winę” [71]).

Specyficzny świat, zaludniony przez abstrakcje, nie jest bynajmniej absolutnie odizolowany od intersubiektywnych wyobrażeń. Świadczy o tym chociażby fakt personifikowania takich atrybutów miłości, jak serce, oczy, których siła i wyraz decydują o postawie podmiotu mówiącego oraz personifikowania uczuć, które toczą boje, tracą (zatracają), ratują... Wszystko to jest przeniesieniem zewnętrznych zjawisk w wewnętrzną płaszczyznę ducha i wyobraźni. Tak więc przestrzeń tych wierszy można umownie podzielić na kilka obszarów. Realny stanowią nieliczne obrazy przyrody, występujące w metaforach i porównaniach. Płaszczyzna realna, ale związana z ekspresją uczuć, to ewokowanie „fizycznych obszarów” postaci, o której jest mowa — będą to zarówno oczy, jak łzy, które po liściach płyną, jak też wyrażona w gestach postawa. Swoiście wewnętrzną przestrzeń jest „terenem” duchowych rozterek poety i komplikacji wrażeń. Sferę mitologiczną stanowi poetycko urealniony obszar pulsujący życiem pól symbolicznych zdarzeń i postaci. Wyróżnić można także przestrzeń transcendentálną. Jest to najciekawszy wymiar, w który poeta wprowadza nas tylko pojedynczymi słowami, ale ogromnie wzbogacający preferowany model poezji miłosnej. Rejon transcendentálnych skojarzeń zdeterminowany jest potężnym słowem „zawsze”. To, co wypada nam obserwować na innych płaszczyznach, dzieje się czasami, bądź jest tylko upragnione, oczekiwane, często omotane w kokon czasowego niedookreślenia i wątpliwości. Poeta ma natomiast pewność, że prawdy typu „Bóg rządzi nami” [62], „Bóg żal weselem nagrodi sowito” [69], „Bóg śle łaskawe duchy w piękne ciała” [57], „Człowieka tak szczęsnego na świecie nie było, / Którego by nieszczęście w niwczem nie ruszyło” [59] determinuje czasowy absolut. Bohater — będący w sidłach uczuć i niespełnienia, obezwładniony siłą, której nie nazywa inaczej jak płomieniem — zdaje się sugerować, że mimo wszystko miła mu jest ta niewola. Dystans, z jakim patrzy na walkę miłości z nienawiścią; obiektywizm, z jakim stara się spreycyzować ich szanse; a wreszcie otwarte wyznanie: „tedy będę nieszczęście miłował” [70] zaświadcza, że świadomie dąży do ubezwłasnowolnienia się przez nieszczęście. Odsuwa od siebie wszelkie działanie. Nie zawsze z ufnością, ale z dziwną pasją i determinacją pozwala, aby rozum jego obezwładniony był wrażeniami i siłą afektu. Oddaje się w moc miłości, o której wie, że jest ślepa i podległa równie niestałej fortunie. Wygłasza myśli o opiece Boga nad tymi, których serca opanowane są uczuciem, a jednocześnie obnaża swoiste pragnienie bezruchu, spokojną wolę niedziałania i lęk — bo „piękność [...] coś milej, niżli Boga, serce chwali”, [70]. Zaś ster miłości powierza kobiecie. To ona bowiem ma „folgować pogodzie” i „zagradzać drogę czyhającej na [nich] przygodzie” [72]. On sam

jedynie informuje o afekcie, przekazując swej wybrance trud podjęcia miłosnego czynu; tj. na słowa „dopusć się miłować” [58] oraz na werbalną deklarację: „Niezgaszone płomienie miłości [...] tych ci po kołędzie dam” [55] ma ona zareagować nie tylko łaskawym „pozwalam”, ale wyjściem naprzeciw jego afektacji z miłowaniem i pożądaniem. Ale postawa podmiotu mówiącego charakteryzuje się nie tylko biernym sceptycyzmem serca kryjącego się za marzeniami. Przebłyśki optymizmu przejawiają się zarówno w estetycznych uniesieniach pięknoducha, jak i we wręcz hedonistycznych marzeniach kochanka. Jednakże teksty wyrażające stateczność i rozwagę bez mała stoicką są najciekawsze — za sprawą sugestii opierania się na autopsji albo co najmniej na głęboko osobistych, refleksyjnych przemyśleniach. Poeta mieni się w nich przyjacielem bohaterki wiersza, choć dzieje się to nie zawsze bezinteresownie:

I ty, gdyżeś, co miłość teskliwa, doznała,  
Tuszę, że wzgląd na moją ciężkość będziesz miała [65].

Stara się jej jednak pomóc swym doświadczeniem, świadomością zarówno zmienności losu, jak i Bożej opieki nad ludźmi uciemienionymi nieszczęściem i uczciwymi w swych pragnieniach. Nawet owej zrozumiałej interesowności towarzyszy rys nieczęsty chyba w poezji miłosnej tego okresu. Otóż bohater, sugerując dość podstępnie, że ten, po którym Kasia tak „teskliwie” wzdycha, nie przyniesie jej szczęścia, mówi jednocześnie o wadze doświadczenia, o tym, że przeżycia nauczą ją wyrozumiałości. Zamiast zazdrości, której wyekspozowania moglibyśmy w tym miejscu oczekiwać, jawi nam się niebagatelna życiowa prawda o tym, że nic na ziemi nie jest wieczne, i o tym, że związek dwojga ludzi opiera się na porozumieniu. Tekst ten jest również istotnym etapem w aspekcie postępu obyczajowego. Kobieta otrzymuje bowiem szansę, aby doświadczyć, nauczyć się, przekonać się, zrozumieć. Wiedza życiowa jest jedną z szeregu wartości, do których odwołuje się autor omawianego zbioru. Nie dotyczą one rzeczy tak ważnych, jak praca (mówi się o niej jeden raz i to w kontekście mogącym świadczyć, że chodzi o miłosne zabiegi), sława (szczycą się nią jedynie mitologiczne bóstwa oraz sławna będzie „nielutościwość” Kasi [62], materialny dobrobyt (raz tylko zostało wymienione „złoto zdradę mnożące” [55]). Jednakże w zestawieniu z częściej wymienianymi wartościami, takimi jak: cnota, obyczaje „godne pochwalenia” [64], Bóg, piękność, rozum, nadzieja, nawet te nieliczne wzmianki wiele mówią o postawie i moralnym obliczu bohatera. Jego pozytywny walor podkreślony jest swoistą sentencjonalnością niemal przysłowiowych prawd, którymi autor nie boi się przesycić swych miłosnych refleksji.

Poezja miłosna Kochanowskiego — tematycznie znacznie bogatsza i barwniejsza — posiada ten sam rys: tendencję do osobistej i nie tylko

osobistej refleksji. W kręgu zróżnicowanych postaw podmiotu mówiącego, które przybiera zarówno bohater Kochanowskiego, jak i autora poezji z rękopisu Zamoyskich, dostrzec możemy obok subiektywnej refleksji i sceptycznej bierności również retoryczny dydaktyzm. Dydaktyzm ten i pewna sentencjonalność wypowiedzi oparte są na tożsamości problemów ewokowanych przez uczucia (np. problem niestałości uczuć opartych jedynie o zachwyty nad urodą). Możemy śmiało powtórzyć za Stanisławem Dobrzyckim, że „tożsamość motywów nie stanowi jeszcze o podobieństwie dwóch autorów lub zależności jednego od drugiego”<sup>25</sup>. W tym przypadku chodzi jednak o zestawienie poetyk, które mogłyby zaświadczyć o czasowej zbieżności modelu, a co za tym idzie — potencjalnie Sępowe wiersze zbliżyć do Renesansu. W przypadku autora erotyków chodziłoby także o coś więcej: o umiejętność mówienia o sobie w kontekście czy za parawanem miłości.

Poezję obydwu autorów przesyca tożsamy model aksjologiczny. Bóg jest sprzymierzeńcem kochających i ostateczną instancją miłosnej sprawiedliwości; fortuna jest ślepa i nie należy jej zbyt zawierzać: cnota i stateczność są przy urodzie niezbędne; śmierć czeka na nas wszystkich i należy myśleć o niej przyjmować spokojnie. Jednak to, co dookreśliłszy jako świat uczuć przy rozważaniach dotyczących autora erotyków, możemy zestawiać chyba jedynie z elegijnym aspektem twórczości Kochanowskiego. *Sobótka* otwiera szeroką perspektywę możliwości zespolenia uczuć z naturą, z codziennym życiem. W szczeroci miłosnych uniesień opisywanych we *Fraszki* trudno głęboko uwierzyć, jakkolwiek poeta zawiera w nich szereg ważnych i niezaprzeczalnie prawdziwych uogólnień. Pojawia się podmiot zbiorowy, a to wyklucza indywidualizowanie rozpatrywanych problemów i zmienia „teren”, na którym rozgrywa się miłosne przeżycie, jak też towarzyszące mu akcesoria. *Fraszki* są mało konkretne, często operują jedynie pojęciowymi abstrakcjami — jak to obserwowaliśmy w przypadku erotyków — chociaż trudno byłoby o nich powiedzieć, że ich głównym tematem jest obezwładnione miłością serce czy hermetyczny świat wrażeń, który izoluje podmiot mówiący od potencjalnego odbiorcy wierszy. Poeta mówi o całej gamie uczuć, ale nie okazuje, że je przeżywa. Więcej indywidualizmu odnaleźć możemy w *Pieśniach*. Ale i tam refleksji o cnotce, o przemijaniu i uzależnieniu od miłości towarzyszy ewokowanie bardzo rozległych i konkretnych kontekstów. W *Elegiach* cały dramat dochodzi do głosu na obszarze osobistych przeżyć, choć dzieje się to w sposób dość skonwencjonalizowany. Dobrzycki, analizując szczegółowo *Pieśni*, wyodrębnia trzy fazy opisywanych uczuć. Podkreś-

<sup>25</sup> S. Dobrzycki, „*Pieśni*” Kochanowskiego. Kraków 1906 s. 25.

<sup>26</sup> Tamże s. 10.

ła, że w ich zarysowywaniu poeta, wzorem elegików rzymskich, nie przedstawia chwil przejściowych, nie sublimuje odcieni: „Takich pieśni, które by nam pokazywały uczucia budzące się, nie ma niestety między erotykami Kochanowskiego”<sup>28</sup>. To twierdzenie należy oczywiście rozciągnąć także na elegie.

Z bardzo rzadkimi wyjątkami miłość u Kochanowskiego jest konwencyonalna, ogólnikowa, taka jak u wszystkich (przynajmniej u poetów starożytnych); jego kochanki, z wyjątkiem jednej żony, to są imiona bez kształtu i treści, jego miłością są skargi i westchnienia bez zdarzeń<sup>27</sup>.

W obliczu wcześniejszych refleksji, dotyczących wierszy z rękopisu Zamoyskich, nietrudno zauważyć uderzającą zbieżność w operowaniu tożsamym modelem miłosnej poezji. Ze względu na możliwość odwołania się do szczegółowych studiów Mieczysława Brahmra<sup>28</sup> czy Jadwigi Koterskiej<sup>29</sup> nie warto chyba w tym miejscu rozwodzić się nad podobieństwem topiki i metaforyki Kochanowskiego oraz autora erotyków z rękopisu Zamoyskich. Problem opisywania kobiety i uczuć można uogólniająco zamknąć w obrębie poetyki petrarkistowskiej.

Autor wierszy z rękopisu Zamoyskich sprawia wrażenie człowieka, który głębiej — może bardziej refleksyjnie — rozważa problem miłości niespełnionej. Nie stanowi ona dla niego tylko wzorca i literackiego zadania, ale istotny życiowy problem, abstrakcyjnie ujęte, choć prawdopodobnie subiektywnie przeżyte, doświadczenie<sup>30</sup>. Wewnętrzne skomplikowanie semantycznej płaszczyzny omawianych wierszy daje się zauważyć chociażby w związku z problemem, jakim jest możliwość wyleczenia się ze zbyt natrętnego, bolesnego uczucia. Fatalizm uczucia zdaje się przybierać inne rozmiary, niż ma to miejsce w poezji miłosnej Kochanowskiego. O ile autor elegii próbuje się z miłości — wzorem Owidiusza — wyleczyć szukaniem nowych przygód<sup>31</sup>, o tyle bohater erotyków z rękopisu Zamoyskich widzi ratunek jedynie w odwołaniu się do śmierci — paradoksalnie wiernej, złowrogo obecnej, a jednak w dziwny sposób mu

<sup>27</sup> S. Tarnowski. *Jan Kochanowski*. Cyt. za: Dobrzycki, jw. s. 89.

<sup>28</sup> M. Brahmer. *Petrarkizm w poezji polskiej*. Kraków 1927.

<sup>29</sup> J. Koterska. *Petrarkizm w poezji polskiego baroku i renesansu*. W: *Studia staropolskie*. Wrocław 1980.

<sup>30</sup> Petrarkistowska zasada kunsztu i żarliwości znalazła tu — jak się zdaje — swoje spełnienie (por. W. Tatarkiewicz. *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław 1967 s. 15).

<sup>31</sup> J. Kochanowski. *Elegii ksiąg czworo*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1955. *Elegia III, [1] [Znów mnie matko Amora wzywasz do boju ...]*.

bliskiej ...<sup>32</sup>. Ten aspekt poetyckiego myślenia zbliża autora wierszy z rękopisu do twórcy *Rytmów* — Mikołaja Sępa Szarzyńskiego.

Kochanowski, mówiąc o tym, że się zakochał, że walczył o uczucie, że je zdobył, stosunkowo słabo uwydatnia fakt ostatni. Brak tej erotyce erotycznych sytuacji — podobnie jak to ma miejsce w wierszach z rękopisu Zamoyskich. W sytuacji, gdy ani o kobiecie, ani o uczuciu, ani o zdarzeniu erotycznym poeta nie ma wiele do powiedzenia i w sumie martwi się jedynie własnym przeżywaniem i rozważa własne marzenia — poezja taka jest po prostu refleksją czy medytacją i termin „erotyka” nadaje jej mało uzasadniony podtekst o specyficznym smaku. Dopiero zestawienie tych wierszy z erotyką ludową czy na przykład barokowymi erotykami Morsztyna pozwala jaśniej uzmysłwić sobie ich charakter. To, że w świecie poezji zawartej w rękopisie praktycznie nic się nie dzieje, że niemal wszystko jest intencjonalne i leży w sferze pragnień, znajduje zaskakujący rezonans w liryce Kochanowskiego<sup>33</sup>. Używam słowa „rezonans” ze świadomością tego, że poezja Kochanowskiego jest wcześniejsza, ale specyfika rozważań, sytuujących autora erotyków na tle poezji Jana z Czarnolasu decyduje o tego rodzaju iluzorycznych odniesieniach.

Znamienne jest także to, że w refleksyjnych umysłach obydwu poetów tak mało miejsca zajmuje przyroda<sup>34</sup>. W erotykach pojawia się ona głównie w postaci odwzorowań z poezji Katulla czy Owidiusza, miłosny świat Kochanowskiego natomiast rozbudowuje się w kierunku swoiście pojętego naturalizmu *Sobótki*.

Nie sposób nie zauważyć, że w wierszach z rękopisu Zamoyskich mimetyzm jest niemal świadomie zanegowany. Poeta odcina się od rzeczywistości poprzez zanurzenie w świecie abstrakcji, brak codziennych zdarzeń a nawet realiów dotyczących sytuacji miłosnych, brak przyrody. Ostatnia cecha sytuuje tę poezję antagonistycznie nie tylko względem petrarkistowskiego wzorca, ale także jego rodzimej, polskiej wersji<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Por. J. Kotarska. *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*. Gdańsk 1970 s. 38.

<sup>33</sup> Por. Doerman, jw. s. 58—59. Odnośnie do pocałunku: „Ten moment erotyczny ujmuje Kochanowski tylko dwa razy: najpierw w łacińskim epigramie [...] drugi raz oryginalnie, po swojsku, w *Sobótce*”.

<sup>34</sup> Doerman, jw. s. 60.

<sup>35</sup> Por. Kotarska, jw. Ten arenasensowy walor poezji zdaje się nas zbliżać ku konstatacjom Goleniszczewa-Kutuzowa, który twierdził, że autor tych wierszy był pod wpływem poetów końca XVI wieku, poezji, „w której, podobnie jak w sztukach plastycznych dały znać o sobie odstępstwa od realistycznego przeżywania świata, stanowiące zapowiedź baroku” (I. N. Goleniszczew-Kutuzow. *Odrodzenie włoskie i literatury słowiańskie wieku XV i XVI*. Warszawa 1970 s. 386). Zeby zaś być bliżej polskiej krytyki literackiej, należy stwierdzić, że problem ten



Refleksyjna liryka Kochanowskiego, przetwarzająca materiał osobistych doświadczeń w przeżycie ponadindywidualne, jest oczywiście porównywalna z lirycznymi, niemal elegijnymi wierszami z rękopisu. Jednakże owa niespełniona erotyka wiecie swego autora przez podglebie tradycyjnej topiki w stronę nieco odmiennej refleksji, niż refleksja Kochanowskiego, bardzo nam dzisiaj bliskiej, choć chyba nie do końca nazwanej, opartej o symbolikę nadświadomości. Poeta — mimo że jeszcze nieufny i nierozumiejący — podświadomie wybiera właściwy bo mogący mu pomóc kierunek. Nie w świecie iluzorycznych prawd, ale w świecie ducha i jego wartości szuka przewyciężenia własnego niepokoju i nazwy dla siły, która każe ufać, choć nie ma nadziei...

W adaptacji petrarkistowskiego wzorca Kochanowski — jak się wydaje — poszedł drogą dosyć typową, charakterystyczną dla „włoskiej poezji dworskiej [po 1550 roku], przez którą [polscy petrarkiści] odbierali Petrarke”<sup>36</sup>. Drogę tę sugerowała mu jego zrównoważona, sceptyczna, nieco „montaigne’owska” mentalność. Widoczny jest zatem bunt przeciwko zniewalającej sile miłości, która — za sprawą prowansalskiej zasady *donoi* — pozbawiała bohatera, uwikłanego w uczucie, woli i niejako godności. Tak więc Kochanowski z jednej strony pragnął — jak inni — „umierać z miłości”<sup>37</sup>, z drugiej — wiedziony instynktem rodzimej kultury — szukał zaspokojenia w zmysłowej radości, bądź też (co istotniejsze) w szukaniu miłości innego rodzaju. Potrzebę miłości małżeńskiej, opartej na szacunku i zaufaniu, na wierności i wzajemności, uzewnętrznił już w elegiach (w księdze trzeciej), zaś ostateczną jej realizację stanowi *Sobótka*. Rodzinne uczucie ożywia także *Treny*.

Obydwaj poeci bardzo pragnęli przekonać czytelnika o szczerości swoich słów i przeżyć, jednakże właśnie w tym miejscu chyba rozchodziły się ich drogi szczególnie wyraziście. W przypadku bowiem poety czarnoleskiego dominowała — w związku z tym pragnieniem — chęć skomunikowania się z czytelnikiem, z czego powstała poezja przejrzysta i łatwo przyswajalna, autor zaś wierszy z rękopisu Zamoyskich pragnął epatować czytelnika udziwnieniami, grą abstrakcji i kontrastów<sup>38</sup>. Od strony

---

odnosi się do swoiście rozumianego manieryzmu, lubującego się w abstrakcyjności, dążącego do introwertyzmu, afektacyjnego napięcia i skomplikowania. O manieryzmie Sępa por. J. Błoński, *M. Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967 s. 254—255.

<sup>36</sup> Por. Błoński, jw. s. 234.

<sup>37</sup> Por. chociażby dwuwiersz z *Elegii XI I Księgi*:

Wielu do grobu miłość zepchnęła szalona  
Niech i mój cień do tego przyłączy się grona.

<sup>38</sup> J. Pelc, *Jan Kochanowski w dziejach literatury polskiej od XVI do połowy XVIII wieku*. Warszawa 1965 s. 213—214.

stylistyki linia rozwoju tej poezji wiedzie w kierunku nowej składni, będącej wyrazem psychologicznego skomplikowania podmiotu zapatrzonego w swe, jakże ludzkie, doznania i problemy. Wiersze z rękopisu — tak zbieżne z *Rytмами* Szarzyńskiego pod względem warsztatowego skomplikowania<sup>39</sup> — intrygują czytelnika dynamiką wewnętrznych spięć, spętanego, niedokonanego działania. Połączenie kunsztu z żarliwością zbliża je bardziej do zasad Petrarcki niż do konwencji, w jaką naśladowcy *Il Canzoniere* przekształcili jego model poezji miłosnej. Nawet z rodzimą wersją poezji miłosnej wiersze te nie mają zbyt wiele wspólnego. Brak w nich rzeczywistości, codziennych zdarzeń, przyrody, zmysłowości i radosnych uniesień popartych jędrnością języka. Swoista trzeźwość, krytycyzm w podejściu do kobiety zdaje się prowadzić autora erotyków do niepokoju i wewnętrznych konfliktów. Pożąda bowiem zarówno idealizującej miłości, jak zmysłowych „spełnień”; frapuje go kobiecy ideał („Łaskawe duchy śle Bóg w piękne ciała” [57]), choć jednocześnie wie, że wielbiona kobieta wcale doń nie dorasta. Poza tym ma świadomość grzechu — dręcząca, choć ogłędnie werbalizowana: bo piękność „coś milej, niżli Boga, serce chwali” ... [70]. Kochanowski z tych rozterek wyszedł obronną ręką — wybrał inny model miłości, miłość małżeńską, która dawała mu i spokój, i zaspokojenie. Być może wiersze z rękopisu Zamoyskich obrazują jakiś etap podobnych poszukiwań. Niewykluczone także, iż owo „pętanie erosa”<sup>40</sup> naprowadziło autora na drogę miłości Bożej, której wyrazem są *Rytmy*.

#### TOŻSAMOŚĆ WZORCA — PODSUMOWANIE ANALOGII ZACHODZĄCYCH NA PŁASZCZYŹNIE WIERSZY MIŁOSNYCH

We wszelkiego typu studiach porównawczych należy mieć pełną świadomość tego, że analogie są niekiedy sprawą przypadku. Nazwiska i tytuły może łączyć jedynie to, co Doerman nazwał „charakterystyczną tożsamością”<sup>41</sup>. Jednakże sam zwrot w kierunku tej czy innej poetyki jest znamieny. Zaświadcza bowiem o artystycznych gustach, aspiracjach,

<sup>39</sup> Por. wstęp J. Krzyżanowskiego do wydania: M. Sęp Szarzyński. *Rytmy* *abo wiersze polskie*.

<sup>40</sup> E. Panołsky. *Spętany Eros. Przyczynek do genealogii „Danae” Rembrandta*. W: *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971. Por. także interesujące ze względu na sugerowaną analogię studium *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł* (tamże) oraz: *Neoplatonicki ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*. (tamże). Jednakże neoplatonicki kontekst wierszy z rękopisu Zamoyskich i *Rytmów* — to temat do odrębnej, obszernej pracy.

<sup>41</sup> Doerman, jw. s. 53.

choć niekiedy tylko o modzie. W przypadku zarówno Kochanowskiego, jak i autora wierszy z rękopisu Zamoyskich zależność i wpływ literatury antycznej, maniery petrarkistowskiej oraz — pośrednio — prowansalskiego modelu poezji miłosnej zostały dość szeroko udowodnione. W tym miejscu wypada więc wykazać jedynie „charakterystyczną tożsamość” w korzystaniu ze wspólnego źródła.

Typowym ornamentem ich wierszy jest mitologizowanie. Jednakże mamy tutaj do czynienia z dość dużą powściągliwością w wykorzystaniu mitologicznych schematów obrazowania, chociaż — jako podstawowy wzór — Wenus, Nemezis czy Narcyz także się pojawiają wraz z sytuacjami ewokowanymi przez swe imiona. Należy jednak podkreślić, że w wierszach z rękopisu Zamoyskich brak znamion mariażu chrześcijańsko-mitologicznego. Opinią wyrażoną przez Felicjana w odniesieniu do *Rytmów* Szarzyńskiego można więc śmiało scharakteryzować także erotyki:

U niego nie spotyka się nawet tego, co w owym czasie nie raziło nikogo, a mianowicie: owej mieszaniny pojęć chrześcijańskich z pogańskimi — owych w Niebie Jowiszów, na Helikonie Świętych Pańskich, a w otchłaniach Cerberów i Charonów pospółu z Czartami. Bo nawet i w dwóch poezjach miłosnych, kiedy wyjątkowo stare bogi napotykamy, nie płacze on bynajmniej *sacra profanis* [...]. Więc, jak widzimy, bardzo się on tu od Kochanowskiego odróżnia [...] <sup>42</sup>.

Ze sposobem wprowadzenia mitologicznych postaci wiąże się metoda parafrazy i transpozycji motywów. Zarówno u Kochanowskiego, jak i u autora erotyków jest ona dość swobodna, oszczędna, mitologizowanie wykorzystane jest raczej jako podkład do rozwijania własnych pomysłów niż jako hołd złożony bóstwu *imitatio*. O erotykach, które przypisuje Szarzyńskiemu, Grabowski mówi:

[...] tam, gdzie nie przekłada dosłownie, przerabia oryginał najdowolniej, jakby na to sobie nigdy nie pozwolił Kochanowski: za to, gdzie oryginał tłumaczy, idzie tam za nim słowo w słowo, co znowuż rzadkiem jest u Kochanowskiego. Ten w poetach starożytnych ma źródło natchnienia, bierze od nich myśli przewodnie, ubiera je następnie w szatę mowy polskiej. Szarzyński posługuje się autorami klasycznymi, żeby pobudzić własną wyobraźnię. I staje się to coraz wyraźniejszym, szczególnie w miarę rozwoju jego talentu [...]. Dla Kochanowskiego poezja starożytna była celem, Szarzyńskiemu — służyła tylko jako środek <sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Felicjan [F. Faleński]. *Mikołaj Sęp Szarzyński*. „Ateneum” 23:1881 t. 3 s. 197—221.

<sup>43</sup> Grabowski, jw. s. 104.

Nie można także mówić o niewolniczym naśladowaniu metody twórczej, choć w tym wypadku w grę wchodzi również warsztatowa nieumiejętność.

Zaden z omawianych poetów nie stworzył cyklu poetyckiego, który w koncepcji elegików rzymskich stanowić miał całość opartą na zwartej kompozycji sytuacji psychologicznej. Założeniem było ukazanie miłości tragicznej: od obfitującego w rozterki i nadzieje początku, przez ukazanie krótkich chwil szczęścia, aż po tragiczne rozstanie, związane z rozgoryczeniem i złorzeczeniami<sup>44</sup>. Obydwaj poeci dali próbę takiego zbioru.

Zasługą Kochanowskiego jest chęć zmodyfikowania modelu miłości, uzewnętrzniona w trzeciej księdze *Elegii* jako koncepcja miłości odwzajemnionej. Modyfikacja świadczy o teoretycznym przyswojeniu sobie antycznego wzorca.

Obydwaj poeci przesycili swą erotykę znamiennym egotyzmem, każącym skupić się na własnym przeżyciu i patrzeć na kochankę oraz jej mało zindywidualizowaną, skromnie opisaną postać i osobowość przez pryzmat własnej rozterki.

W przypadku Kochanowskiego linia rozwoju poezji miłosnej wiedzie dalej — w kierunku poezji czarnoleskiej i nieegotycznej *Sobótki*, aż po przekształcenie miłosnych wrażeń w analizę uczuć rodzinnych.

Propercjuszowska elegia, prowadząc ku erotykom pisanim w duchu Katulla, sprowokowała bezpośrednie opisywanie uczuć. Idąc tym tropem, Kochanowski — na etapie *Pieśni* i *Fraszek* — zdecydował się pozacieierać ślady nazbyt jawnego mimetyzmu i przylegania osobistego życia do pisanych wierszy. Stąd otrzymaliśmy poezję pozornie uogólnioną, mało osobistą. Z drugiej zaś strony widzimy, jak świadomość twórcza drażyła i przystosowywała, przekształcała życie w materiał literacki. Katullova metoda pisania wierszy krótkich, niestroficznych, dotyczących miłości nieszczęśliwej, surowej i głębokiej bardzo urozmaiciła zarówno stylistyczny, jak i semantyczny wymiar poezji polskiej, dla której była wzorem. Właśnie ów rodzaj stanów emocjonalnych — wyraz nastrojów depresyjnych po zawodzie sercowym (stosunkowo słabo — za sprawą spokojnej i zrównoważonej mentalności — uzewnętrzniony przez Kochanowskiego) pod piórem autora erotyków został doskonale pogłębiony. W recepcji Katullowego wzorca Kochanowski poszedł w kierunku łagodzenia wspomnienowości i opisu wzruszeń przynębiających. Skupił się także na uogólnionej refleksji. Ostatecznie uważany jest on za poetę podchodzącego do starożytnych z większym szacunkiem, niż ma to miejsce w sposobie parafrazowania, jakim posłużył się autor erotyków. Poeta czarnoleski mocniej też nawiązywał światopoglądem kreowanego bohatera do filozoficznych wy-

<sup>44</sup> G ł o m b i o w s k a, jw. s. 127.

znaczników wykorzystywanej poezji antycznej<sup>45</sup>. Po fascynacji wzorami rzymskimi idealizującą miłość wyrażał językiem petrarkistów, by z czasem „z rezonera w stylu Petrarcki stać się psychologiem”<sup>46</sup>. Wówczas starał się po niepowodzeniach miłości dojść do równowagi wewnętrznej przez skupienie i refleksję. W tym celu ponownie zwrócił się do elegików. Ten najbardziej dramatyczny motyw ścierania się z samym sobą, autoanalizę i autosugestię równie wyraziście obserwować możemy w poezji z rękopisu Zamoyskich. Tematyka osobista i odejście od moralistyczno-dydaktycznego stylu do przedstawieniowego stylu liryki refleksyjnej o walorze opartych na autopsji przemyśleń, są zdobyczą uwiecznioną we *Fraszkach*. Stąd już niedaleka droga do horacjańskiej ody refleksyjnej, która — obok poezji biesiadnej — wykryształizowała się jako typ odrębny, by towarzyszyć powstawaniu poezji czarnoleskiej, poezji życia rodzinnego, *Sołótki*. Horacjanizm, jako sposób na życie i uogólniona wiedza o nim, urozmaicał poezję miłosną świadomością zmienności losu i podbudowywał coraz bardziej chrześcijańską nadzieję przekonaniem o konieczności poszukiwania drogi, która mogłaby w miarę prosto i spokojnie zawieść człowieka do celu wędrówki. Z tym poszukiwaniem łączył się nowy, lakoniczny styl, wyrażający życiowe prawdy w sposób zwarty i uogólniony, choć niekiedy patetyczny<sup>47</sup>. W perspektywie horacjanizmu moglibyśmy szukać powiązań między erotykami z rękopisu Zamoyskich a *Rytmami* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego — w swoście kreacyjnej postawie podmiotu mówiącego, w tożsamej koncepcji biernego i refleksyjnego bohatera odnajdując sporo wiele mówiących analogii.

ROZSZERZENIE PERSPEKTYWY PORÓWNAŃ  
— RYTMY MIKOŁAJA SĘPA SZARZYŃSKIEGO  
I EROTYKI Z RĘKOPISU ZAMOYSKICH  
JAKO MATERIAŁ DO ZESTAWIEŃ Z POEZJĄ KOCHANOWSKIEGO

Przypisanie omówionych erotyków Szarzyńskiemu pozwoliłoby na przeprowadzenie porównania z poezją Kochanowskiego na znacznie szerszej płaszczyźnie. Nie chodzi tutaj o narzucanie wcześniej już lansowanego poglądu o renesansowości poezji Sępa<sup>48</sup>, ale o wykazanie bogactwa, wszechstronności zainteresowań poetyckich i literackiej sprawności autora.

<sup>45</sup> Grabowski, jw. s. 103.

<sup>46</sup> S. Windakiewicz, *Jan Kochanowski*. Kraków 1930.

<sup>47</sup> Por. T. Sinko. *Problemy Sępowe*. W: *Studia staropolskie. Księga pamiątkowa ku czci Aleksandra Brücknera*. Kraków 1928 s. 445.

<sup>48</sup> Sygnalizowane różnice między poezją miłosną Kochanowskiego a erotykami z rękopisu raczej oddalają te ostatnie od Renesansu polskiego niż z nim łączą.

Zarówno w obrębie *Rytmów*, jak i erotyków mamy do czynienia z poezją pojęciową, intelektualną, z głęboko introspekcyjną, refleksyjną i jeśli nie filozoficzną, to — chciałoby się powtórzyć za Sinką — filozofującą postawą podmiotu mówiącego<sup>49</sup>. Ciągłe pojawia się człowiek jako problem, jako zagadka. Zagadnienia psychologiczne nurtują bardzo mocno zarówno poetę, jak i jego bohatera.

Postawa względem najważniejszej sprawy — miłości, której akcent pada w *Rytmach* na Boga, w erotykach zaś na kobietę, jest postawą człowieka pragnącego osiągnąć w swych uczuciach doskonałość, a jednocześnie nie potrafiącego przedmiotu tych uczuć zrozumieć. Świadomość aksjologicznych dysonansów często skłania go do pokory i samooskarżeń — bo serce „coś milej, niżli Boga” piękność chwali [70]. Decyduje też o uległości i postawie proszącej, zajmowanej względem przyczyny duchowego zamieszania, tj. względem Boga i kobiety. Nie mogąc zrozumieć ani osiągnąć przedmiotu uwielbienia, przenosi tematyczny punkt ciężkości na siebie samego<sup>50</sup>. Bohater nie potrafi sprostać uczuciom, nie umie ich okazać, nie wie, jak uzyskać wzajemność ze strony adorowanego przedmiotu afektów. Zarysowuje się dramat pragnienia i niespełnienia, potrzeba posiadania pewności, że nie istnieje się tylko dla siebie, że jest się kochanym. Perspektywa uczuć zbiega się w punkcie wyrażenia doznawanych pragnień i związanego z nimi cierpienia. Powstaje z tego poezja smutna, introwertyczna i niemal zupełnie egotyczna. Bohater nawet w odniesieniu do zbiorowości mówi o sobie. Zwracając się do Boga w imieniu ludzi, z którymi obcuje, których zauważa, określa ich naturę jako tożsamą z jego własną, nadaje im piętno swej indywidualności. Mówi, że „na twoje sprawy [...] wzrok ciemny mamy” [14], że „na s z e [...] serca osiadła rdza grzechów płacziwa” [14]. Człowiek ten, „wątły, niebaczny, rozdwojony w sobie” [5], cały świat widzi przez pryzmat swojego smutku i bezradnego niezrozumienia. W erotykach ów subiektywizm przejawia się w stałym użyciu pierwszej osoby liczby pojedynczej, co jest tak charakterystyczne dla liryki bezpośredniej. Zarówno w erotykach, jak i w wierszach religijnych występuje tożsama tonacja pytająca. W przypadku wierszy miłosnych — nie mówię o „swawolnych” przeróbkach z Owidiusza czy Katulla, mówię o tym, co stanowi odautorską powłokę myślową, dostosowaną do lirycznego tematu — bohater kieruje swe pytania gdzieś w niebyt czy do Boga lub kobiety na sposób retoryczny. Wydaje się, że nie

<sup>49</sup> M. Sęp Szarzyński. *Rytm i anonimowe listy miłosne z wieku XVI*. Oprac. T. Sinko. BN I nr 118. Kraków 1928.

<sup>50</sup> Obserwacje te dotyczą *Rytmów* i erotyków nie tyle w aspekcie diachronii związanej z ewolucją postawy poety bądź rodzaju opisywanego uczucia, ile mają ukazać charakterystyczną tożsamość pewnych punktów rozwoju postawy poety w obrębie obydwu oddzielnie potraktowanych zbiorów.

spodziewa się właściwie odpowiedzi. Nadzieja — jako ufność w doskonałość Bożego planu prowadzenia człowieka przez życie i jako wyraz wychekującej, pełnej samozaparcia wiary w ludzką miłość — to jedyne lekarstwo, jakie sobie przepisuje. Racjonalny stoicyzm, za którym kryje się szereg rad i pouczeń, jest postawą, którą przyjmuje z reguły wobec kobiety wymagającej pocieszenia. Tylko w relacji: moje doświadczenie — cudze nieszczęście zdobywa się na zaaranżowanie iluzji optymizmu. Dla siebie wybiera drogę cierpienia: „Muszę li, tedy będę nieszczęście miłował” [70].

Owocuje także nieufność względem fortuny, która w końcu okazuje się siłą zdolną pomieszać szyki Bogu. Miłość i fortuna decydują o „niestałości świata tego”, cnota i Bóg stawiają żelazne słupy doskonałości — to są prawdy obecne zarówno w *Rytmach*, jak i w erotykach. W aspekcie dzisiejszego odbioru wierszy miłosnych z rękopisu Zamoyskich niekiedy nie można oprzeć się wrażeniu, że miłosne katusze są przesadą bądź poetycką fantazją. Jednak w końcu to, jak poeta łyż'wylewa — jeśli nawet nie nad wiernością rzeczywistej Kasi czy obojętnością faktycznie mu znanej Anusi — obrazuje nam wewnętrzną strukturę jego osobowości i jest miarą poetyckiego talentu. To z kolei wskazuje, że jednym z jego literackich zadań było pokazanie sposobu poszukiwania prawdy o człowieku, świecie i Bogu.

Należy mocno podkreślić kreacyjność postawy podmiotu mówiącego — zarówno w odniesieniu do *Rytmów*, jak i erotyków. Sęp-asceta, ortodoksyjny katolik, Sęp obywatel, Sęp miłośnik to przede wszystkim poetyckie kreacje<sup>51</sup>. Pokazane typy bohaterów, chociaż na pewno mające podłoże w osobliwości Szarzyńskiego, nie konstytuują teźże w sposób zasadniczy. Postawy te są ekspresją pragnień samego autora, dążeniem do moralnej i duchowej doskonałości, wzbogacają parenetyczny wizerunek jego liryki. Za sprawą kreacyjności docieramy do pogłębionego źródła skojarzeń, obserwujemy próbę wyjścia poza ramy narzucone przez wymiar własnego „ja”, poza niemal egoistyczne pragnienie własnego zbawienia. Trzeba pamiętać, że Sęp wyrósł na ideałach Renesansu, że współżył i współdziałał z ludźmi, dla których pożywką była myśl o państwie, o altruizmie, o sztuce skierowanej na wirtualnego odbiorcę. Rozszerzając więc literacką osobowość Sępa o przejawianą w procesie tworzenia intencjonalność, o wielostronność zainteresowań oraz poetycki kreacjonizm, można uznać (choć w kontekście dotychczasowych prac na ten temat brak jeszcze ostatecznych dowodów) wiersze z rękopisu Zamoyskich za teksty Sępowe. Dopiero w obliczu tego zestawienia w pełni uzasadnione

<sup>51</sup> Niestety brak tutaj miejsca na udowodnienie przedstawionej tezy, będącej wynikiem wcześniej dokonanych analiz i przemyśleń.

jest zdanie zawarte w *Scriptorum Polonicarum Hekatontas*<sup>52</sup>. Dla tego rodzaju poety będzie można przykroić niebagatelną przestrzeń w literaturze i związanej z nią filozofii. Zewnętrznyymi kręgami będzie się ona stykać zarówno z antydogmatyczną myślą Kochanowskiego, jak i z estetyką frazeologicznych skojarzeń Baroku. Zaś promieniami swymi wybiegać będzie w kierunku: z jednej strony propercjańskiego zapatrzenia w siebie; z drugiej sugerować będzie możliwość patrzenia na tę lirykę przez pryzmat indywidualistycznego personalizmu, bądź też przez ten aspekt croceańskiego intuicjonizmu, który skupia się na wewnętrznym życiu jednostki.

#### A N E K S C Y T O W A N Y C H W I E R S Z Y

##### Z RYTMÓW:

- [5] *Sonet III. O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*  
 [14] *Pieśń I. O bożej opatrności na świecie*

##### Z EROTYKÓW:

- [55] *Kolęda do Zosie. [Na początku nowego roku...]*  
 [56] *Fraszka do Zosie. [Bądź mi oczkami pozwalasz łaskawymi...]*  
 [57] *Frasunek. [Nigdy takowych rąk nie ucierpiało...]*  
 [58] *Fraszka do Zosie. [Słuchaj, gdy nie chcesz baczyć...]*  
 [59] *Do Zosie. [Nie psuj niepotrzebnymi łzami...]*  
 [61] *Do Anusie. [Anusiu! byś mnie tym chciała darować...]*  
 [62] *Do Kasie. [Jako lód taje przezroczyście z lekka...]*  
 [63] *Do Kasie. [Im pilniej na twoje oblicze nadobne...]*  
 [64] *Fraszka o Kasi i o Anusi. [Kasia z Anusią, wdzięcznych i pięknych oboje...]*  
 [65] *Do Kasie. [Szczęśliwy to, po kim ty wzdychasz...]*  
 [67] *Do Kasie. [Jesli władną co nami błędzących gwiazd siły...]*  
 [69] *Frasunek. [Terpyż, hołowońko, do szczesnoj godziny...]*  
 [70] *Frasunek. Do Kasie. [Niewymowne trapienie cierpi serce...]*  
 [71] *Fraszka do Kasie. [Całowałem cię gwałtem...]*  
 [72] *Do Anusie. [Moja nadobna dziewczeczko, moje kochanie!...]*  
 [73] *Do Kasie. [Jako się raduje żeglarz utrapiony...]*  
 [74] *Fraszka do Anusie. [Jesli oczu hamować swoich nie umiały...]*  
 [75] *O Kasi i o Pasiu fraszka. [Kasia, me kochanie...]*

<sup>52</sup> W wymienionym dziele Starowolski określił Sępa jako wielkich nadziei poetę polskiego, pierwszego po Kochanowskim. Przypomina o tym m.in. P. Buchwald-Pelcowa w swym fototypicznym wydaniu *Rytmów* (Warszawa 1978).



## WYBRANE POZYCJE BIBLIOGRAFICZNE

- Błoński J.: *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967.
- Błoński J.: *Od pomyłki do stylu*. „Poezja” 1966 nr 12 s. 28—35.
- Brahmer M.: *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*. Kraków 1927.
- Brückner A.: *Dwie maniery Sępowe*. „Pamiętnik Literacki” 26:1929 z. 1 s. 598—604.
- Brückner A.: *Księga miłości Jana Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 30:1933 z. 1.
- Brückner A.: *Pierwszy erotyk polski*. „Przegląd Współczesny” 1926 nr 49.
- Brückner A.: *Sępa Szarzyńskiego wiersze nieznanne*. Warszawa 1891 s. 531-552.
- Czerniatowicz J.: *Recepcja poezji greckiej w Polsce XVI i XVII wieku*. Wrocław 1968.
- Doerman M.: *Charakter i ornamentyka liryki miłosnej Kochanowskiego*. W: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu 30-letniej pracy naukowej i nauczycielskiej Stanisława Dobrzyckiego*. Poznań 1928.
- Dobrzycki S.: „Pieśni” Kochanowskiego. Kraków 1906.
- Felicjan [Faleński Felicjan]: *Mikołaj Sęp Szarzyński*. „Ateneum” 23:1881 t. 3 s. 197—221.
- Floryan W.: *Forma poetycka „Pieśni” wobec kierunków liryki renesansowej*. Wrocław 1948.
- Głombiowska Z.: *Inspiracje propercjańskie w „Elegiach” Jana Kochanowskiego*. W: *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1981.
- Goleniszczew-Kutuzow I. N.: *Odrodzenie włoskie i literatury słowiańskie wieku XV i XVI*. Warszawa 1970.
- Grabowski T.: *Mikołaja Sępa Szarzyńskiego wzory rzymskie*. W: *Pamiątkowa księga ku uczczeniu 45-lecia pracy literackiej prof. dr Józefa Tretiaka*. Kraków 1913.
- Gruchała J.: *Mikołaj Sęp Szarzyński — poeta po Kochanowskim przedniejszy*. „Ruch Literacki” 22:1981 nr 4—5.
- Grzeszczuk S.: *W stronę Kochanowskiego*. Katowice 1981.
- Hartleb M.: *O narodzinach „Sobótki” pierwszej sielanki polskiej*. Kraków 1930.
- Kochanowski J.: *Elegii ksiąg czworo*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1955.
- Kotarska J.: *Harmonia sprzeczności*. „Poezja” 1977 nr 5/6 s. 37—38.
- Kotarska J.: *Petrarkizm w poezji polskiego renesansu i baroku*. W: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Wrocław 1930.
- Kotarska J.: *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*. Gdańsk 1970.
- Kotarska J.: *Antypetrarkizm w poezji staropolskiej*. *Rekonosans*. W: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*. Wrocław 1973.
- Kozłowski W.: *Mikołaja Sępa Szarzyńskiego wzory rzymskie*. Kraków 1913.
- Krzewińska A.: *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*. Warszawa 1979.
- Nowicka-Jeżowa A.: *Liryka miłosna Jana Kochanowskiego a madrygałowa poezja romańska*. *Obserwacje porównawcze*. „Przegląd Humanistyczny” 22:1978 nr. 2.
- Nowicka-Jeżowa A.: *Madrygały staropolskie*. *Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978.
- Panofsky E.: *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971.
- Pelc J.: *Fraszka polska XVI wieku terenem kształtowania się liryki nowożytnej*. W: *Studia z teorii i historii poezji*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1967.
- Pelc J.: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej od XVI do połowy XVII wieku*. Warszawa 1965.

- Rzymska elegia miłosna (wybór)*. BN II nr 90. Wstęp i oprac. G. Przychocki, W. Strzelecki. Wrocław 1955.
- Sęp Szarzyński M.: *Rytmy abo wiersze polskie oraz cykl erotyków*. BN I nr 118. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1973.
- Sęp Szarzyński M.: *Rytmy oraz anonimowe pieśni i listy miłosne z wieku XVI*. BN I nr 118. Oprac. T. Sinko. Kraków 1928.
- Szmydtowa Z.: *Przysłowia i zwroty przysłowiowe w utworach Kochanowskiego*. W: *Poeci i poetyka*. Warszawa 1964 s. 101—138.
- Tatarkiewicz W.: *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław 1967.
- Tatarkiewicz W.: *Historia filozofii*. Warszawa 1981.
- Windakiewicz S.: *Jan Kochanowski*. Kraków 1930.
- Windakiewicz S.: *Erotyk Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1:1902 z. 1/2.
- Weintraub W.: *Hellenizm Kochanowskiego a jego poetyka*. W: *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977 s. 260—261.
- Zyczyński H.: *Uwagi o „Sobótce” Jana Kochanowskiego*. Lwów 1934.

## ZWEI MODELLE DER LIEBESLYRIK

### DIE GEDICHTE AUS DEM ZAMOYSKI-MANUSKRIFT UND DIE LIEBESLYRIK VON JAN KOCHANOWSKI

#### Zusammenfassung

Die Analyse unter den drei Aspekten des Interesses an der Schönheit und Psyche der Frau, der Kreierung des Helden und der Veranschaulichung der Realien der ihn umgebenden Welt sowie der Beschreibung und Spezifik der Welt der Gefühle bringt eine beträchtliche Übereinstimmung von Kochanowskis Liebeslyrik mit den Erotica aus dem Zamoyski-Manuskript zutage und suggeriert, dass mit einem identischen Modell der Liebestopik operiert wurde. Die durch Elemente des antiken Modells bereicherte Petrarca-Konvention wird jedoch von beiden Autoren auf wohl bewusste Art und Weise modifiziert.

In Kochanowskis Dichtung besteht das Wandlungssignal in der Vergegenständlichung des Dualismus zwischen dem Schema provenzalischer Herkunft (Konzeption des aus Liebe „sterbenden“ Helden) und der durch den Instinkt der heimischen Kultur geweckten Oszillation zwischen dem hedonistischen Ideal einerseits und dem Verlangen nach ruhigem Glück, gestützt auf das Familienleben und die eheliche Liebe, andererseits.

Der Autor der Gedichte aus dem Manuskript der Zamoyskis nutzte die Petrarca-Topik zur Schaffung einer Dichtung aus, die den Leser durch das Bild „authentischer“ Liebe — voller Zusammenstöße, Zweifel, Unerfülltheiten, starken Sündenbewusstseins und weiblicher Unvollkommenheit — von Aufrichtigkeit und Erlebniskraft überzeugen wollte. Von formaler Seite aus sollte sie verblüffen durch einen Fächer stilistischer Seltsamkeiten, adäquat zum intellektualisierenden Inhalt.

Die auf den ersten Blick identisch scheinende Exponierung des Helden sowie die Konventionalisierung der Adressaten der ausdrucksstarken Gefühle führt also jeden der Dichter in eine andere Richtung.

Was seine Liebeslyrik betrifft, so äusserte sich Kochanowski am vollständigsten in *Pieśń świętojańska* (Johannislied), während die moralischen und ethischen Zwei-

fel des Autors der Erotica aus dem Zamoyski-Manuskript ein Bedürfnis nach Lösungen suggerieren, wie wir sie in Sęp Szarzyński's *Rytmy* (Rhythmen) finden, die den Wert und die Kraft der Gefühle anerkennen, ihnen aber die Fesseln des Anteros überwerfen und die „erstaunliche Mutter des Schöpfers“ zur einzig würdigen Adressatin der Liebesentzückungen machen.

Wenn man die *Rytmy* (Rhythmen) von Sęp Szarzyński durch die Erotica aus dem Zamoyski-Manuskript ergänz, kann man nicht nur reichhaltiges Material für Vergleiche mit der Liebeslyrik des Dichters von Czarnolas finden, sondern auch einen Interpretationszusammenhang, der es ermöglicht, eine Reihe wesentlicher Werte der Gedichte kontroverser Autorschaft zu beleuchten.