

Krzysztof Mrowcewicz

Dyskretny urok szkła, czyli martwa natura z kieliszkiem

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (146), 203-217

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Interpretacje

Krzysztof Mrowcewicz

Dyskretny urok szkła, czyli martwa natura z kieliszkiem

*Kruchy dyjament, szkło wielkiej twardości,
mróz pałający, zmarzłe gorącości...
Marino/Anonim Adon, VI 174*

Nie jest zapewne przypadkiem, że ekfrazja jest tak stara, jak literatura. Trudno, rzecz jasna, ustalić początki literatury, zawsze bowiem musimy pozostać przy tym, co (niekoniecznie najstarsze) przetrwało do naszych czasów, a ponadto, im głębiej w przeszłość, tym chronologia bardziej wątpliwa i przybliżona. Poprzestańmy jednak – umownie – na biblijnym Starym Testamencie i rozległych poematach Homera lub jak kto woli: na Homerze i Biblii. W obu tych architekstach ważną rolę odgrywają opisy dzieł sztuki – w Biblii, tej nieopisowej, zdaniem Ericha Auerbacha¹, księdze: Arki Przymierza (Wj, 25, 10-22) i świątyni Salomona (2Kr, 5,6,7); w *Iliadzie*: tarczy młodego i okrutnego okrucieństwem młodości Achillesa². Jeśli

Krzysztof Mrowcewicz –
dr. hab., profesor
w IBL PAN i w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, badacz literatury i kultury baroku, eseista, w roku 2011 opublikował książkę *Male folio. Historia jednego wiersza*, nominowaną do nagrody literackiej Gdynia i wyróżnionej przez „Literaturę na Świecie” nagrodą im. Andrzeja Siemka.
Kontakt: kmrowcewicz@interia.pl

-
- 1 E. Auerbach *Mimesis: rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Zabicki, t. 1, PIW, Warszawa 1968, s. 54-61.
 - 2 Homer *Iliada*, XVIII, 474-606; na temat ekfrazy Homerowej: S. Scully *Reading the shield of Achilles*, „Harvard Studies in Classical Philology” 2003 vol. 101, s. 29-47.

więc na początku był opis, to trzeba pamiętać, że nie tylko opis dzieł Boga czy natury, ale także tworców sztuki.

Przedstawiać dzieje ekfrazy znaczy więc: przedstawiać dzieje literatury. Zamiar godny budowniczego wieży Babel czy też szalonego encyklopedysty w rodzaju nieszczęsnego don Diego Hervasza z olśniewającej i wielce przewrotnej opowieści hrabiego Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie* (ową postać należy uznać za karykaturę XVII-wiecznego encyklopedysty, który wierzy jeszcze w uchwycenie całości ludzkiej wiedzy)³. Rezygnując z góry z takich ambicji, można jednak spróbować zatrzymać się na jednym motywie, jednym ornamente w tej ogromnej budowli, jednej literze w tym niezmiernym leksykonie literatury. Paradoksalnie, przez system kontekstów i odsyłaaczy, można w ten sposób powiedzieć coś o całości. Ekfrazą zawsze bowiem na coś wskazuje, do czegoś odsyła, świadczy o czymś ważnym dla epoki, dla dzieła i zawartego w nim obrazu świata. W Biblii będzie to objawienie świętości jedyne Boga, epifania, której towarzyszy budząca trwogę tajemnica (owe groźnie brzmiące *misterium tremendum* Ojców Kościoła⁴. W Homerowym poemacie zaś codzienność przeciwstawiona kultowi bohaterstwa – Hefajstos zdobi narzędzie wojny scenami z powszedniego życia, jakby podporządkowując to, co pospolite, temu, co niezwykle, nadludzkie i heroiczne.

Gdzieś u schyłku renesansu, mimo że nie przebrzmiały jeszcze kapryśne architektury Ariosta, fantastyczne ogrody i pałace z drogich kamieni szalonego Tassa, pojawia się zainteresowanie przedmiotami, które układają się w prozę świata, fascynacja zwykle anonimowymi towarzyszami naszej codzienności, takimi jak książki, naczynia, koszyki, kwiaty, owoce, potrawy. Historycy sztuki zwracają uwagę, że wtedy właśnie narodziła się martwa natura – gdzieś na skrzyżowaniu włoskiej zachłanności życia, flamandzkiego realizmu i niderlandzkiej kupieckiej rzetelności, naukowej precyzji i surowego, abstrakcyjnego ducha protestanckiej religii. Monografista martwej natury, Charles Sterling⁵ wiąże to zjawisko z manierystyczną próbą złamania równowagi między upiększeniem i prawdą, której mistrzami byli Rafael czy Tycjan. Zaszokować publiczność nieznanym i nieoczekiwanym – to, zdaniem francuskiego historyka, cel młodych artystów, którzy zaczęli śmiało umieszczać

3 J. Potocki *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. E. Chojecki, Wydawnictwo UAM, Warszawa 2005, s. 511-530; na temat XVII-wiecznego encyklopedyzmu: C. Vasoli *Encyklopedyzm w XVII wieku*, IFIS PAN, przeł. A. Anuszkiewicz, Warszawa 1989.

4 R. Otto *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 41-68.

5 Ch. Sterling *Martwa natura: od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Polakówna, W. Dłuski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, PWN, Warszawa 1998, s. 59; 64-112; N. Schneider *Still life*, Taschen, Köln 1990, s. 76-88.

na pierwszym planie kompozycji religijnych czy też rodzajowych pospolitą rzeczywistość straganów, kramów i stołów. „Od Bassana i Aertsena – pisze Sterling – od Giovanniego da Udine, przez Beuckelaera, Delffa, van Rijcka, Dirka de Vries, Witwaela, aż do Vincenzo Campiego i Passarottiego, wszyscy malarze straganów czy kwiatów są manierystami”⁶. Stopniowo temat przechodzi też do estetyki barokowej, w której zmysłowość i realizm sąsiadują z coraz dobitniejszym alegoryzmem. Kapryśne, anamorficzne bukiety jarzyn, owoców, mięs, ba, ludzkich ciał i przedmiotów Arcimbolda, owe obrazy w ruchu (czasem bowiem trzeba je obracać), opierają się na antropomorficznych conceptach⁷, dalekich w gruncie rzeczy od skupionego, zimnego realizmu skąpych stołów Pietera Claesza, eksplodujących zmysłowością uczt prawdziwego Rubensa martwej natury, Willema Kalfa, czy też surowych alegorii mistyków i moralistów w rodzaju Filipa de Champaigne lub Francisco Zurbarana.

U schyłku renesansu pojawiają się także wiersze na skromne, codzienne przedmioty. W literaturze polskiej znajdziemy takie teksty już u Reja i Kochanowskiego, ale osobliwie przefiltrowane przez zjawiska charakterystyczne dla zmierzchającej wówczas epoki, takie jak uporczywe odwołania do tradycji antycznej oraz skłonność do syntezy i typizacji. Na rozwój podobnej twórczości wpływały także w tym okresie błyskawiczna ekspansja nowej formy artystycznej – emblematu oraz budząca coraz większe zainteresowanie ikonologia⁸.

Prawdziwie manierystycznym mistrzem koncepcyjnej ekfrazy jest jednak dopiero Daniel Naborowski, autor licznych wierszy na przedmioty, w których jednak próżno szukać klasycznego opisu. To raczej kapryśne, leksykalne arcimboldeski, opisy nie tyle rzeczy, ile słów (róża z róż, sól z soli, malina z malin). Ponieważ trudno ustalić, kto pierwszy sięgnął po interesujący nas motyw – zacznijmy jego prezentacje z manierystyczną fantazją – właśnie od dwóch wersów Naborowskiego. W obszernej i słynnej pochwalie cienia znajdujemy taką oto migawkową martwą naturę:

Cień, dworski marnotrawca, półmiski plądruje,
Pełne czary, puchary, śklenice nicuje.⁹

6 Tamże, s. 59.

7 Zob. S. Ferino-Pagden *Giuseppe Arcimboldo. Court artist, philosopher, „rhétoriqueur”, magician or an entertainer?*, w: *Arcimboldo: 1526-1593*, ed. S. Ferino-Pagden, Skira, Milan–New York 2007, s. 15-25.

8 J. Pelc *Słowo i obraz: na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Universitas, Kraków 2002, s. 9-55.

9 Wszystkie cytaty z wierszy Naborowskiego na podstawie edycji: D. Naborowski *Poezje*, oprac. J. Dürr-Durski, PIW, Warszawa 1961.

Zajmiemy się bowiem kieliszkiem, pucharem, czarą – naczyniem czasem prostym, czasem kunsztownym i rozrzutnie, często konceptycznie zdobionym, wiernym towarzyszem staropolskiego stołu, szkłem, które w tej epoce jest już pospolite i często bezlitośnie tłuczone podczas wystawnych bankietów – nie godziło się bowiem po uroczystym toaście używać drugi raz tego samego naczynia¹⁰. Bogaty słownik staropolskiej zastawy (ale słownik i nic ponadto) znajdziemy np. w *Światowej Rozkoszy* Hieronima Morsztyna:

Kieliszki kryształowe, złotolite czary,
wysokie roztruchany, głębokie puchary,
wiadra i konwie wodne, beczki, ba i kadzi
pełne soku smacznego – bądźmy sobie radzi...¹¹

Cytacik z Naborowskiego, skądinąd wielce niejasny i skrzątnie pomijany przez komentatorów (cóż to za cień – dworski marnotrawca?), jest o wiele ciekawszy i może być doskonałym podpisem do wielu martwych natur prezentujących przetrzebione półmiski oraz przewrócone a czasem i potłuczone kieliszki. Znawcy tematu wskazują na osobną tradycję martwych natur, które można ująć pod wspólnym tytułem *Po uczcie*¹². Mistrzami tego typu wizerunków byli np. współcześni Naborowskiemu Flamand Pieter Claesz, Francuz Simon Renard de Saint-André czy też przede wszystkim Alzatzczyk (działający we Francji) Sebastian Stoskopff. Wśród kilku wersji tego tematu, które wyszły spod pędzla Stoskopffa, wyróżniają się dwa: *Koszyk z kieliszkami i pasztet* z Musée de Beaux Arts w Strasburgu i *Koszyk z kieliszkami* z Wiednia. Ogryzek pasztetu, rzucony niedbale na list (może zaproszenie na bankiet?), koszyk z czysto wymytymi, delikatnymi kieliszkami – właśnie skończyła się uczta. Ale czy tylko uczta? Im głębiej w XVII stulecie, tym bardziej martwe natury nabierają sensu alegorycznego. Obrazy należące do kategorii *Po uczcie* mogą być równie dobrze alegoriami *vanitas*¹³. Oto skończyła się uczta życia – to, co przed chwilą cieszyło, teraz jest martwe, puste, gnijące, pochłaniane przez cień (obrazy Stoskopffa mają ciemne, lepkie, pochłaniające barwy tło). Może więc „dworski marnotrawca” Naborowskiego to właśnie ta zachłanna ciemność śmierci, która nastaje po obfitym, jasnym żywocie

10 W. Łoziński *Życie polskie w dawnych wiekach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 229.

11 H. Morsztyn *Światowa Rozkosz z ochmistrem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien*, oprac. A. Karpiński, Wydawnictwo IBL: Pro Cultura Litteraria, Warszawa 1995, s. 24.

12 Ch. Sterling *Martwa natura...*, s. 65-70; N. Schneider *Still life*, s. 108.

13 Tamże, s. 70-77; o motywie *vanitas* zob. D. Künstler-Langner *Idea vanitas: jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1993.

(słowo 'marnotrawca' budzi tu z całą pewnością – nie tylko etymologicznie – wanitatywne skojarzenia).

Porzućmy jednak na chwilę Naborowskiego, mistrza ekfrazy bez opisu (wiem, że to sprzeczność, ale taki właśnie charakter mają wizerunki róży, cienia, soli, maliny, kura), by zająć się tekstem powszechnie znanym, żelaznym punktem wszystkich antologii poezji polskiego baroku. Chodzi mi o jeden z wierszy Kaspra Miaskowskiego¹⁴.

Ów poeta religijnych wzruszeń, ale także piewca ziemiańskiego żywota w swoim popularnym zapewne (bo wznawianym w epoce) *Zbiorze rytmów* zawarł kilka wierszy na przedmioty – wiernych świadków naszego przemijania, o których zwykle zapominamy, bo nie ma w nich nic niezwykłego – służą nam po prostu z niemym oddaniem, pokornie i posłusznie. Komin, szyba, szklenica – ciche i nieruchome życie (*still leven* – taka była niderlandzka nazwa tego typu kompozycji), martwa natura sarmackiego świata. Komin, który daje ciepło, prawdziwy kręgosłup drewnianego dworu, szyba, która – choć jej nie widać – broni przed chłodem i pracowicie destyluje światło, szklenica – szarfarka radości, ale też niepokojąca zarówno materię, jak i formę. Przyjrzyjmy się bliżej temu naczyniu, które z magnetyczną siłą przyciąga wyobraźnię artystów baroku.

Najpierw tytuł: *Na śklenicę malowaną*. Czyżby był to kolejny wariant horacjańskiego pucharu, pisanego i polewanego dzbana z *Pieśni* (I, 3), czy też wędrującej z rąk do rąk ozdoby pańskich stołów z fraszki Jana Kochanowskiego (III, 68)? Nic bardziej mylącego. W czarnoleskiej pieśni dzban jest tylko metonimią, poetyckim ozdobnikiem, pseudonimem epikurejskiego zapomnienia o troskach niepewnej przyszłości. Element deskrypcyjny zostaje przy tym – w sposób typowy dla klasyka Kochanowskiego – zredukowany do dwóch epitetów: 'pisany' i 'polewany'. Zupełnie inaczej jest u Miaskowskiego. Malowana „śklenica” przestaje być retoryczną figurą, zyskuje zaś zmysłową konkretność, nie tracąc przy tym bogatego, symbolicznego sensu.

Już pierwszy wers ujawnia typową dla epoki analityczną strategię poety. Refleksja poprzedza bowiem deskrypcję. Najpierw dowiadujemy się czym jest naprawdę „śklenica”, dopiero potem zaś, jak wygląda. Miaskowski, jak alchemik, zaczyna od destrukcji formy, by z szarości i czerni (kolorów śmierci, ale i medytacji), alchemicznego *nigredo*, rozpocząć tajemnicze dzieło ponownego tworzenia¹⁵:

14 Wszystkie cytaty z wiersza Miaskowskiego na podstawie edycji: K. Miaskowski *Zbiór rytmów*, oprac. A. Nowicka-Jeżowa, Wydawnictwo IBL: Pro Cultura Litteraria, Warszawa 1995, s. 326-327.

15 Zob. A. Roob *Alchemy and mysticism: the hermetic museum*, Taschen, Köln 2005.

Popiół szkło...

Krótkie, eliptyczne zdanie, paradoksalny wstęp do wiersza wprowadza nas od razu w centrum refleksji. Rzeczy nie są takie, jak przedstawiają się naszym zmysłom¹⁶. Szkło jest popiołem. Wewnętrzna sprzeczność tego stwierdzenia pogłębia jeszcze uzupełniające je zdanie okolicznikowe, rozpoczynające opis:

...choć je farby malują...

To, co szare czy czarne, staje się nagle kolorowe. Hutniczy piec czy alchemiczny *athanor* to miejsca przemiany. Z fazy *nigredo* przechodzimy do *albedo* i *rubredo*. W płomieniach, w osobliwym *ordo artificialis* materii, popiół nabiera oślepiającego blasku słońca. Czarne słońce alchemików, *materia prima*, przemienia się w Słońce złote – życiodajną siłę, katalizator przemiany. Praca rzemieślnika zostaje porównana do wielkiego dzieła Słońca, które łączy rozproszone pierwiastki – ziemię (koń), powietrze (obłok), wodę (wilgoć, ocean) i ogień.

A nie tak, kiedy pienne konie,
spuszczając z góry Słońce, niż tonie
(jeśli żegnając pogodnym okiem,
zboczy się z wilgim pozad obłokiem)...

Znakiem tego połączenia będzie wielobarwna tęcza, której mechanizm opisuje zresztą Miaskowski zgodnie z klasyczną teorią sformułowaną przez Arystotelesa¹⁷.

różnych barw tęczę światu wyprawi,
jako rzemieślnik tak szkło postawi
zielonym, złotym i szafirowym
pędzlem i kształtem pozorne nowym.

Czerń (czy szarość) ziemi przechodzi więc zieleń wód, złoto ognia, szafir nieba. W nieustannym obrocie materii żywioły przekształcają się gorączkowo, a każdy stan trwa tylko chwilę. To, co jest, rozpada się nieuchronnie jak cienkie szkło.

16 Zob. K. Mrowcewicz *Trivium poetów polskich epoki baroku. Klasycyzm, manieryzm, barok: studia nad poezją XVII stulecia*, Wydawnictwo IBL: Pro Cultura Litteraria, Warszawa 2005, s. 26-38.

17 Zob. A.C. Crombie *Nauka średniowieczna i początki nauki nowożytnej*, przeł. S. Łypacewicz, t. 1, Pax, Warszawa 1960, s.134-141.

Cud alchemicznego *opus* to w gruncie rzeczy magiczna sztuczka, chwilowy triumf nad wielokształtną, amorficzną materią. Krucha „śklenica” nieubłagannie ciąży ku rozpadowi, a rozpalony piec – *athanor* musi pracować bez przerwy. Skomplikowany proces transmutacji (skomplikowany, jak długie, rozdarłe brutalnie dwuwersowym wtrąceniem zdanie) nie może zostać przerwany. Inaczej wszystko pograży się w chaosie. Głębokie napięcie między lakonicznym, eliptycznym początkiem, a rozbudowanym do granic możliwości drugim zdaniem, ujawnia dramatyzm ludzkiej egzystencji: dążąc do doskonałości i spoczynku skazujemy się na wieczną walkę z rozpadem form i na nieustanny ruch.

Ale cóż potem? Śklenica snadnie,
nim się napijesz, z rąk ci wypadnie,
a on spaniały kryształ w perzynie
poszedł, ostatek dym niesie siny.

Wyjęte z ognistego pieca naczynie wkrótce obraca się w proch, który z powrotem trafia w ogień, z niego wychodzi zaś kolejna malowana „śklenica”.

Miaskowskiemu nie wystarcza jednak odkrycie dynamicznego mechanizmu natury. Wierszem rządzią prawa symetrii oraz analogii. Nagle w centrum wiersza powraca więc sucha, początkowa formuła: „Popiół szkło”, która jednak, za pomocą krótkiego „ale”, zostaje natychmiast skorygowana i przeniesiona w inną sferę refleksji.

Popiół szkło, ale i popiół człowiek...

Od ustalenia statusu rzeczy i jej fizycznej (alchemicznej) analizy przechodzimy bowiem do egzegezy symbolicznej. Analogia, wspierająca się na biblijnym (ale i antycznym) toposie człowieka z prochu i gliny (Gen. 2,7; 3,19; Owidiusz *Metamorfozy* I, 34), odkrywa bowiem ukryty sens martwej natury z „śklenicą”. Jest to alegoria *vanitas* – wyznanie kruchości człowieka, ale zarazem podkreślenie jego zewnętrznego, zwodniczego piękna. Jesteśmy z pozoru w kręgu symboliki chrześcijańskiej, a szklane naczynie odpowiada starotestamentowemu dzbanowi z gliny: „Myśmy gliną, a ty naszym Twórcą. Dziełem rąk Twoich jesteśmy wszyscy” – to Izajasz (64,7), Psalmista zaś przestrzega grzeszników: „Jak naczynie garncarza ich pokruszysz” (2,9). Bóg – garncarz nadaje nam formę, potem zaś wkłada nas do rozpalonego pieca, hartując nasz kształt bądź w płomieniach piekła, bądź w czyszcowych ogniach, bądź w łagodnym blasku Słońca zbawienia. Jak pisze Pseudo-Klemens, jeden z Ojców Kościoła:

A więc póki żyjemy na ziemi, niech się zmieni nasze usposobienie, bo jesteśmy jak glina w rękach mistrza: otóż tak samo jak garncarz, gdy

lepi naczynie, a ono mu w rękę się skręci lub skruszy, na nowo je tworzy, gdy przecię przedwcześnie je włoży do pieca, już go więcej poprawić nie może, tak samo i my: póki żyjemy na tym świecie ciałem okryci, żałujemy z całego serca za wszystko zło, któreśmy popełnili, by od Pana dostąpić zbawienia.¹⁸

Tradycyjna symbolika ulega jednak w barokowym wierszu znaczącym przekształceniom – glina staje się szkłem, garncarz – hutnikiem, alchemikiem. W miejsce surowego, prostego naczynia pojawia się olśniewająca kolorami „pozorna sklenica” zawierająca ambiwalentny trunek rozkoszy i nędzy istnienia, skondensowaną ideę cykliczności ludzkiego losu, dialektyki szczęścia i cierpienia.

Wieloznaczność wykorzystanej przez Miaskowskiego symboliki potwierdza też motyw Feniksa – z jednej strony chrześcijańskiego symbolu zmartwychwstania, z drugiej zaś alchemicznej alegorii – *lapis philosophorum*, owego katalizatora cudownej transmutacji metali w czyste złoto¹⁹.

Popiół szkło, ale i popiół człowiek,
choćby rozciągnął jak Feniks kto wiek,
bo i z słonecznych ten ptak promieni
z popiołów wstaje, w popiół się mieni.

Jak wpisać Feniksa, patrona wiecznej przemiany (dodajmy przy tym: przemiany nietrwalej) w chrześcijański porządek życia, śmierci i zmartwychwstania? Przecież zmartwychwstaniemy tylko raz, Feniks zaś, jak potłuczona „sklenica”, będzie powracał bez końca, wyłaniając się z siniego dymu własnych popiołów.

Miaskowski reinterpretuje tradycyjne motywy w duchu barokowej wyobraźni. Pociąga go to, co jest nietrwale i piękne; więcej: nietrwałość potęguje piękno, jest jednym z jego warunków. W malowanej „sklenicy” zbiegają się zaś wątki biblijne oraz antyczne tradycje toposu *homo bulla*, którego różne znaczenia omówił w swoich *Adagiach* Erazm z Rotterdamu²⁰. Topos ten już w dobie renesansu – wbrew swemu pierwotnemu znaczeniu (bańka na wodzie) został

18 Pseudo-Klemens *Drugi list do Koryntian*, 8,1 (komentarz).

19 Zob. D. Foerstner *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewski, P. Pachciarek, R. Tuszyński, Pax, Warszawa 2001, s. 228; M. Sędziwój *Traktat o kamieniu filozoficznym*, przeł. R. Bugaj, Warszawa 1971, s. 146-7, 206, 210-211.

20 Erazm z Rotterdamu *Adagia*, przeł. M. Cytowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 133-142.

wzbogacony o dodatkowy kontekst – *homo vitrum*, jak to czytamy w Rejowym *Wizerunku*:

Nie baczy żaden, iż jest by bańka stłuczona,
Która ma być po chwili w śmieci wyrzucona²¹

Miaskowski, poeta barokowy, urzeczony nietrwałym pięknem rzeczy, ruchem i zmianą świata, podobnie jak poeci metafizyczni obserwuje nieustanne pulsowanie bytu, w którym to, co małe, odnajdujemy w tym, co wielkie (np. w słynnym wierszu Donne'a iza staje się globusem, całą ziemią, potem zaś kosmiczną sferą)²². Malowana „szklenica”, cudowna metamorfoza popiołu, przemienia się w nie mniej cudowne ludzkie ciało, wreszcie w cały wszechświat, który – tak jak i ona – skończy w ogniu dnia Sądu, zapowiedzianym w Objawieniu św. Jana:

przyjdzie dzień, kiedy i świat szedziwy
wałnym płomieniem jak słoma spłonie,
nim wieczny siędzie Sędzia na tronie.

Choć w alchemicznym piecu „szklenica” może, jak Feniks, wciąż odradzać się ze swoich popiołów, to jednak wszystko ma swój kres – walne płomienie Apokalipsy zamkną ostatecznie wszystkie metamorfozy bytu.

Podobną funkcję pełni motyw szklenicy w przewrotnym wierszu Zbigniewa Morsztyna *Na drugi bankiet [...] Jego Mości [Kłokockiego], kiedy Kamambet Murzę częstował, po którym kilka szklenic toczonych posłałem*²³. Utwór Morsztyna powstał kilkadziesiąt lat po tekście Miaskowskiego. Przez ten czas zmieniły się formy szklanych naczyń. Modne na początku stulecia szkło barwione wypierały stopniowo kielichy i szklanki bądź o surowych, geometrycznych formach (jak te, które możemy zobaczyć na obrazach Stoskopfa), bądź też zdobione tokarską sztuką, z tzw. szkła rżniętego. Myślę, że właśnie takie naczynia, których nieliczne egzemplarze można jeszcze spotkać w polskich muzeach, przesłał przyjacielowi imię Pan miecznik mazyński. Wyobraźmy sobie, że były to naczynia podobne do pucharu reprodukowanego w *Encyklopedii Staropolskiej* (naszą wyobraźnię może wzmocnić

21 M. Rej *Pisma wierszem*, oprac. J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953, s. 189.

22 Chodzi o słynną *Walecę o płaczu*; zob. *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, oprac. S. Barańczak, PIW, Warszawa 1982, s. 62–63.

23 Na temat tego wiersza zob. J. Pelc *Zbigniew Morsztyn. Arianin i poeta*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1966, s. 234–235.

fakt, że kielich z Encyklopedii nosi dokładnie tę samą datę, którą podał w swoim wierszu Morsztyn – rok 1677)²⁴. Koniec XVII wieku to okres rozwoju polskiego szklarstwa, choć ciągle jeszcze większość zastawy przywożono przede wszystkim z Czech. Szkło wyparło już wówczas praktycznie kubki i puchary ze srebra, było stosunkowo tanie i nagminnie tłuczone: czy to z niedbalstwa, czy to z nadmiaru fantazji. Stąd, jak wówczas twierdzono, w pańskim kredensie powinno znajdować się wciąż przynajmniej 1000 kieliszków i szklenic²⁵. Przebywając w Warszawie, pan starosta miński Kazimierz Kłokocki miał, jak możemy się domyślać, znacznie mniejszy szklany arsenał, więc dar Morsztyna na pewno mu się przydał. Każdy bankiet uszczuplał bowiem skromny, podróżny kredensik gościnnego szlachcica. Pisze więc Morsztyn:

Łz tego siła u ciebie wychodzi (tu słyszymy brzęk tłuczonego szkła),

*Kiedy tarcalskie wzbierają powodzi...*²⁶ (gościnność Kłokockiego była zaiste wielka – swoim biesiadnikom oferował bowiem wysoko cenione wino węgierskie z miejscowości Tarczal).

Pogodny, biesiadny ton wiersza nagle jednak zmienia się. Szklany dar jest bowiem przede wszystkim zaproszeniem do medytacji:

Posyłam ci ten nietrwały rynsztunek,
Którego lubo podły jest szacunek,
Nad tym się jednak dowcip twój zabawi...

Szkło, choćby i drogie, nie jest wiele warte, ponieważ jest nietrwałe. Jego piękno to tylko pozór, sztuczka zręcznych rzemieślników, którzy wydobywają blask z ziemi i popiołu:

...jeśli człowiek śmiertelny to sprawi,
Że z prochu, z ziemi i z lekkiej perzyny,
Takie rozumem swym wywiedzie czyny...

Swobodny ciąg apostrof i kapryśnych opisów egzotycznych gości bankietu przeradza się w logiczny wywód: jeśli niedoskonały człowiek potrafi wydobyć piękno z brzydoty, formę z bezkształtu, to jaka musi być potęga Boga! Objawia się ona bowiem nie tylko w tym, że stworzył nas z ziemi i gliny. W Jego mocy

24 A. Brückner *Encyklopedia staropolska*, t. 2, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1939, s. 586.

25 Z. Gloger *Encyklopedia staropolska*, t. 4, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972, s. 311.

26 Wszystkie cytaty z wierszy Z. Morsztyna na podstawie edycji: Z. Morsztyn *Muza domowa*, oprac. J. Dürr-Durski, t. 1-2, PIW, Warszawa 1954.

jest także nadanie nam skończonej i trwałej formy, doskonałych ciał, które wstaną na preraźliwy głos trąby ostatecznej:

A dopieroż ten, co naturą władnie
I co ją stworzył, potrafi w to snadnie,
Że choć w proch pójdziem, w atomy znikniemy,
Znowu w chwalebnych ciałach powstajemy.

Morsztyn nie akcentuje w tym wierszu, jak Miaskowski, nieustannych metamorfoz bytu. Stłuczony kieliszek nie trafia z powrotem w czełuść pieca, by odrodzić się jak Feniks z popiołów. Jest kruchy i piękny, jak człowiek, uderzająco podobny do człowieka czy nawet w gruncie rzeczy z nim tożsamy. Medytacja zrównuje praktycznie nieożywioną materię z żyjącym, myślącym i czującym człowiekiem. Potłuczone szklanki, przewrócone kieliszki, wdzięczne puchary, uroczyste „wilkomy” czy głębokie *corda fidelium*, dumnie zaludniające staropolskie kredensy, potem zaś leżące na śmietniku, głoszą nędzę człowieka, nędzę o której usiłuje on zapomnieć, topiąc strach w tarcałskich powodziach i posilając się nadzieją metamorfozy ostatecznej – zmartwychpowstania. Zaskakująca i przewrotna jest horacjańska z pozoru puenta tego tekstu: szkło dzwoni o szkło: szklani ludzie piją z toczonych „szklenic”, by zapomnieć o grobie i śmietniku. Pozostaje przecież wiara w nieskończoną moc Boga, który zastąpi to, co nietrwale, czymś chwalebny i nieprzemijającym. Uczta przeradza się więc niepostrzeżenie w *meditatio mortis* zakończone fa-ferwerkiem toastu:

A teraz, żeśmy popiół, proch i glina,
Póki nie pomrzem, napijmy się wina!

Dwie staropolskie martwe natury z kieliszkiem okazują się więc surowymi medytacjami o skończoności człowieka.

Nieco inaczej wykorzystuje motyw szklenic anonimowy poeta, autor wiersza *Lament na potłuczone kieliszki*. Znajduje się on w rękopisie zawierającym wiele znanych utworów Daniela Naborowskiego²⁷, który być może jest także autorem *Lamentu*. Utwór pochodzi zapewne z początku XVII wieku. Ukryty akrostych (STAROSTA I Z PROBOSZCZEM ZACNI PIJANICE TAMTEN W WERKACH TEN W WILNIE POTŁUKLI SZKLENICE) zdaje się wskazywać na bohaterów utworu: biskupa wileńskiego Eustachego Wołłowicza oraz jego brata Jarosza, starostę żmudzkiego. O zasobności wereckiej piwnicy pisał Daniel Naborowski w epigramacie *Correctura*.

27 Rkps PAU nr 1273, s. 8.

Jeśli, zacny biskupie, lada jakie rymy,
 Odpuść, proszę! Werekie to robią lachrimy,
 Które twoje piwnice hojną ręką dają.
 O Werki, słodkie to lzy wasze Muzy mają!

Na autorstwo mistrza Daniela wskazywać by też mogły liczne nawiązania do poezji Kochanowskiego, typowe dla autora *Cienia, Róży* i *Soli*. Ponieważ utwór jest nieznan, pozwolę sobie przytoczyć go – mimo pokaźnych rozmiarów – w całości:

| | | |
|-------------------------------------|----------------------------------|----|
| Nimfy, co pod nurtami | Szklanych wód mieszkacie, | |
| A w zdrojach kryształowych | Tęsknie zabywacie, | |
| Wszystkie, a wszystkie wdzięcznych, | Ach, dźwięków niechajcie, | |
| Lecz żalu nieznośnego | Raczej pomagajcie. | |
| Zacne, nieprzeplacone | Oraz dwie śklenice | 5 |
| Słukli tu utajeni | Srodzy pijanice | |
| Prędko jakoś po sobie; | Tak fortuna chciała, | |
| Że tamta nagle legła | A ta na jej miała | |
| Miejsce nastąpić, ale | I tej wnet nie stało, | |
| Próżno, bo tak się niebom | Zazdrościwym zdało. | 10 |
| Skąd [mam] zacząć, o śliczne | Powiedzcie boginie, | |
| Niechaj darmo tak zacna | Robota nie zginie. | |
| Nie m[urań]ska ani też | Onej huty dawnej | |
| Starosty na Krzepicach | Bardzo kiedyś sławnej; | |
| Nie tych towarów, które | Od Szydłowca wożą | 15 |
| I cokolwiek z Goraju | Szła do nas przywożą, | |
| Ale śklenic tych, których | Zacniejszej roboty | |
| Przechodzą wszystkie inne | Cudzych ziem klejnoty, | |
| Które Dyjarbek, które | Egipt zawołany | |
| I bogaty chineńczyk | Miewa porcelany; | 20 |
| Śklenic tych, z jakich w niebie | Za wieku, gdy żyli | |
| Bogowie starowieccy | Ambrozyją pili; | |
| Śklenic, którymi onym | Czasu wesołego | |
| Ganimedes dodawał | Nektaru słodkiego; | |
| Śklenic, z których i sama | Iuno więc pijała, | 25 |
| [I] z koleją piś siostrze | Palladzie kazała; | |
| Których wargami swymi | Ilekróć dotknęła | |
| Nową wołą królowa | Ankony natchnęła; | |
| Ś[klenic], które swym kształtem | Nie są porównane, | |
| Śklenic, które w cudowną | Iasność przyodziane, | 30 |
| Jakiej głębokie morza | Caspickiego brody | |

| | | |
|--------------------------------|----------------------------------|----|
| Ani widziały ciepłe | E rytrejskie wody; | |
| Nie widział i ocean | T ak glansu ślicznego | |
| I brzeg morza rozliczne | A mbry dającego, | |
| Kędy snadź gdy i cara | M orskiego płakały | 35 |
| Siostry łyż swoje w bursztyn | T wardy obracały. | |
| Perły nie są tak śliczne | E tyjopskich toni, | |
| Sam kryształ, co go w Włochach | N iedostępnych oni | |
| Dostają, których zewsząd | W ysokie bałwany | |
| Otoczyły i dziwne | W ysokie skał ściany; | 40 |
| Waleczny swój czar od niej | E oj jasność stracił, | |
| Lubo się dla swej ceny | R ówny z nimi bracił. | |
| Dyjamentów nie wspomnę, | K tóre dla miłości | |
| Nie będą tego wzrostu | A ni tej godności, | |
| Żeby je do ust jak te | C zęsto przytykano, | 45 |
| Lub tak zawsze dobrą myśl | H ojnie z nich czerpano. | |
| Lecz żadna z nich, niestetyż, | T eraz już nie żywa, | |
| Darów takich zazdrości | E ri[di]s zwadliwa. | |
| Nieuważnych pijanic | N a nich wyprawiła | |
| I przez ich ręce prędko | W esela zbawiła, | 50 |
| A one z obu dworów | W iecznie ustąpiły. | |
| Nieba nielutościwie! | I użeście sprawiły, | |
| Że beczka wina miasto | L edwo nie łyż leje, | |
| Bo więcej ich oglądać | N ie ma już nadzieje. | |
| Kiedy by jakie burze, | I akie wichry wstały, | 55 |
| Kiedy by swoje szумы | E olowe [w]iały, | |
| A tu nagła przygoda | P rzypadłaby była, | |
| Która by je tak srodze | O śmierć przyprawiła, | |
| Jeszcze by nie żal było | T akiego frasunku, | |
| Ale że samo w ciszy(?) | Ł atwo s[ączy]ć t[runku], | 60 |
| Kiedy kto nieopatrznie | U puści śklenicę, | |
| Że ujdzie za własnego | K ażdy [z] pijanice. | |
| Teraz ktokolwiek taki | L ubo sam zażywa, | |
| Lubo naczynie czyste | I dla gości miewa, | |
| Łaj pijanice, które te | Ś klenice pobili, | 65 |
| Bodaj za taką winę | K ędyś wodę pili. | |
| A wy, Nimfy, przypadku | L itujcie takiego, | |
| I Ocean, i wody | E uroty rannego. | |
| Niechaj czasy potomne | N asze narzekają, | |
| Wie[cznie] niechaj tu taki | I uż nagrobek [dają]: | 70 |
| Od pijanic poległy, | C o widzisz, śklenice, | |
| Gościu, [niech] z garców piją, | E j, wy pijanice! | |

Tekst zapisany jest niedbale, z licznymi, często oczywistymi błędami, wymaga jeszcze na pewno starannej, filologicznej obróbki. Imponująca erudycja (w stylu *Róży* czy *Maliny*) wskazuje na wyrafinowanego autora, który potrafi zamaskować akrostych na początku członu pośredniówkowego. Wysoką kulturę literacką anonima sygnalizuje też poetyka parodii²⁸: oto mamy do czynienia z klasycznym trenem, usianym kryptocytatami z czarnoleskiego cyklu (np. *Zacne, nieprzeplacone; Wszystkie, a wszystkie; Późno to...*). Już sam tytuł nawiązuje zresztą do tej formy gatunkowej. Otóż greckie *threni* odpowiada łacińskiemu *lamenta*. W wierszu łatwo przy tym wyróżnić apostrofę do bóstw (w. 1-4), przedstawienie wielkości poniesionej straty: (w. 5-12), opis cnót potłuczonych „szklenic” (w. 13-47), ponownie przedstawienie straty (w. 48-66) i znów apostrofę do bóstw oraz konsolację (w. 67-72).

Szczególnie interesujący jest opis szklanych naczyń, dowodzący dużej wiedzy z dziedziny szklarstwa. Przez zaprzeczenia dowiadujemy się bowiem, że nasze „szklenice” nie pochodziły ze słynnej manufaktury w weneckim Murano, wyznaczającej standardy szklarskiej doskonałości (o kryształach z *Murania* pisze choćby Kochowski); nie wytworzono ich w słynnej hucie (ale i laboratorium alchemicznym) założonej przez Mikołaja Wolskiego w Krzepicach; nie przybyło nad Wilię z Szydłowca, ani z Chin, Turcji (miasto Dijarbakir nad Tygrysem) czy Egiptu. Poeta, aby podkreślić wartość „szklenic”, nadaje im mitologiczną genealogię, potem zaś konstruuje zręczny opis tych boskich naczyń. Na jego podstawie można stwierdzić, że były to, tak jak w przypadku Miaskowskiego, „śklenice malowane” (co potwierdzałoby hipotetyczne datowanie utworu), z dominującym odcieniem połyskliwego błękitu („Nie widział i ocean tak glansu ślicznego”), miodowego bursztynu („łzy swoje w bursztyn twardy obracały”), perlistej bieli („perły nie są tak śliczne”) oraz przeźroczystego kryształu lub diamentu.

Anonimowy tren to groteskowa wersja wanitatywnych martwych natur Miaskowskiego i Morsztyna. Uzupełniony swoistą kodą *Lament* („Śklenice do pijanic: Niewdzieczni pijanice, żeśmy was poili, / za to w nagrodę od was gardłaśmy pozbyły”) ²⁹ wykorzystuje dobrze zadomowione w epoce motywy. Wpisuje się przy tym w dworską atmosferę, w której horacjańskie *carpe diem* miało za tło również horacjańskie *pulvis et umbra sumus*, a uctowanie było nierozzerwalnie związane – jak zauważył Aleksander Nawarecki – z umieraniem³⁰. Anonimowy

28 Zob. R. Nycz *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 151-183.

29 Rkps PAU, nr 1273, s. 9.

30 A. Nawarecki *Czarny karnawał: „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.

wileński *Lament na potłuczone kieliszki* to jakby scena po stypie, ucztowaniu w cieńnię śmierci, w którym śmierć nieraz zresztą zasiadała u boku biesiadników. Jak pisze Starowolski: „Widziałem pogrzeby krwią oblane, z których zaraz po obiedzie wysyłano za umarłym drugiego zabitego do nieba, aby oznajmił co za ludzie na stypie byli”³¹.

Z kruchej, szklanej ekfrazy – idąc drogą metafizycznych hiperbol – możemy więc odtworzyć światopogląd epoki: przekonanie o złudności świadectwa zmysłów („popiół szkło”; „popiół, proch i lekka perzyna”), dynamiczna koncepcja natury (*natura naturans* filozofów), dziejącej się jakby na naszych oczach („sklenica snadnie nim się napijesz z rąk ci wypadnie; i choć w proch pójdziem, w atomy znikniemy”); konflikt między pożądaniem zewnętrznej urody świata (*amor profanus*) a świadomością jego niedoskonałości (*amor sacer*) („ale cóż po tym”; „z prochu z ziemi i z lekkiej perzyny takie rozumem swym wywiedzie czynny”); tajemna siatka związków, tworzących *Universum* („popiół szkło, ale i popiół człowiek”); metamorficzność bytu; świadomość względności wszystkich rzeczy („A teraz, żeśmy popiół, proch i glina, póki nie pomrzem, napijmy się wina”; „Niewdzięczni pijanice, żeśmy was poili, za to w nagrodę od was gardłaśmy pozbyły”); wreszcie nowa estetyka, skrajnie subiektywna, w której kruchość i przemijanie są cieniami, bez których nie ma piękna zawieszzonego gdzieś między tym, co wszyscy uznajemy za piękne, a brzydota i rozkładem.

Kielich – skorupy, człowiek – trup; stół mary, grób; picie – umieranie – dyskretny urok szkła.

Abstract

Krzysztof Mrowcewicz

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES
(WARSZAWA)

Discreet charm of glass, or a still life with a goblet

The text is devoted to one of baroque ekphrasis – the description of goblets, cups and chalices. The author associates the poems from the epoch devoted to objects with still lives whose development can be traced in 16th and 17th centuries. He analyses in detail three works by Miaskowski, Zbigniewa Morsztyn and Naborowski (a previously unpublished verse attributed to the poet), which can provide basis for the reconstruction of the worldview of the whole era.

31 Sz. Starowolski *Reformacja obyczajów polskich*, Wydawnictwo Biblioteki Polskiej, Kraków 1859, s. 299.