

Jan Błoński

Poeta ruchu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/3, 3-31

1964

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

JAN BŁOŃSKI

POETA RUCHU

Tematem wierszy Sępa Szarzyńskiego jest ruch. Ruch — a nie los ludzki, przymus umierania, łaska i grzech, nicość i Bóg? Sęp widział w poezji modlitwę, dokument medytacji i wzniosły hymn pochwalny; także badacze liczyli się przede wszystkim z jawnym znaczeniem wierszy, za najistotniejsze uznając raz — natręctwo śmierci, raz — rozdarcie między doczesnością a Bogiem, raz wreszcie — pragnienie mistycznego zjednoczenia¹. Lecz śmierć, choć stale obecna w pamięci Szarzyńskiego, jawiła się zawsze jako warunek losu, nie zaś jako cel, wokół którego winno zostać ześrodkowane ludzkie postępowanie. Mówić o nostalgii śmierci — to w przypadku Sępa nieporozumienie. Nie tylko dlatego, że mniej się jej bał i w końcu mniej o umieraniu pisał niż poeci pełnego baroku; nie odczuwał też dotkliwie sprzeczności między cielesną bujnością istnienia a makabryczną koniecznością rozpadu. Szarzyński drżał przed przemijaniem — jak tylu innych, od Eklezjasty do Prousta... — ale bynajmniej nie twierdził, że śmierć jest „własnym biegiem bycia” człowieka; przeciwnie, mniemał, że człowiek został stworzony do życia i miłości, doczesnej także, ale zwłaszcza nadprzyrodzonej; śmierć budziła w nim lęk, gniew, pogardę, ponieważ kaziła doskonałość boskich zamiarów, utożsamiała się więc z grzechem i z demonem. Łatwiej już podpisać się pod twierdzeniem, że istotę poezji Sępa wyznacza „kontrast między pokusami życia a pragnieniem przetrwania”: sprzeczność na poły wszakże rozwiązana, a na pewno stłumiona, skoro „poeta polski, pobożny i dzielny wojownik Kościoła, już za młodu dokonał wyboru i zawsze szukał pokoju w wierze”². Doczesność nie może już dla Sępa współzawodniczyć z doskonałym Trwaniem: w wojnie, „którą wiemy z szatanem, świa-

¹ J. Sokołowska, G. Maver i S. Ciesielska-Borkowska, by ograniczyć się do kilku tylko uczonych.

² G. Maver, *Rozważania nad poezją Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. „Pamiętnik Literacki”, 1957, z. 2, s. 333—334.

tem i ciałem”, Szarzyński, chociaż „rozdwojony w sobie”, walczy zawsze pod sztandarem cnoty. Odczuwa on życie nie tyle jako pokusę — aczkolwiek nie przestaje wyrzucać sobie własnych upadków — ile jako ciężar, brak, czczość i błahość; świat budzi pożądania, których nie może zaspokoić, i dlatego sam się niejako dyskwalifikuje w sporze z wiecznością, której będzie zapowiedzią, ułomnym, niepełnym „podobieństwem” bardziej niż rywalem. Także mistyczne zespolenie z Bogiem było dla Szarzyńskiego celem — ale nie spełnionym i zapewne nieosiągalnym: żadnego z wierszy *Rytmów* nie można uznać za zapis doświadczenia mistycznego. Sonet *Do Naświętszej Panny*, pieśń *O wielmożności Bożej* świadczą o głębokiej żarliwości religijnej Sępa; nic nie pozwala nam jednak przypuścić, aby doszedł on do „nocy zmysłów” i „modlitwy zjednoczenia”³. Troska moralna przeważa zresztą w *Rytmach* nad mistyczną i mówić o Szarzyńskim jako „poecie mistycznym” można tylko biorąc pragnienie za spełnienie, oczekiwanie za dar⁴. Tak więc określenia naczelnego „tematu” poezji Sępa okazują się zarówno słuszne, jak niewystarczające; owszem, jest w *Rytmach* śmierć, jest współzawodnictwo natury i nadprzyrodzoneości, jest wreszcie istotna pobożność; trudno jednak powiedzieć, by Szarzyński był przede wszystkim poetą śmierci, rozdarcia albo mistycznego zjednoczenia, jeszcze zaś trudniej — z tak wyznaczonego tematu wysnuć dokładny opis wyobraźni i lirycznej techniki pisarza.

Mówiąc, że prawdziwym tematem wierszy Sępa jest r u c h, chcę powiedzieć, że we wszystkim, co go otacza, i we wszystkim, czego w sobie samym doznaje, Szarzyński odczuwa zwłaszcza zmianę; że ruch jest dla niego czymś więcej niż jednym ze zjawisk: jest raczej trybem bytu, formą, w jakiej istnieje rzeczywistość, tak zewnętrzna, jak duchowa. Doznanie świata utożsamia się dla Sępa z intuicją ruchu. I obojętne, o jakim świecie, o jakim doświadczeniu mowa. Nawet Bóg, nawet wieczność objawiają się poecie względem ruchu, w stosunku do ruchu (choć, oczywiście, sami ruchem być nie mogą). Zarówno natura, jak dusza znajdują się w nieustannym poruszeniu, lub przynajmniej w nierównowadze, która jest przecież skutkiem i wyrazem ruchu. Także cnoty, pojęcia, niebiańskie moce jawią się w nastętnej dialektyce czy wymianie, gdzie wzrostowi odpowiada upadek, poniżeniu — wywyższenie. Odczucie ruchu jest więc u Szarzyńskiego pierwsze i niejako niezależne: tak od obrazu, na którym

³ Dzięki Karolowi Górskiemu (*Od religijności do mistyki. Zarys dziejów życia wewnętrznego w Polsce*. Cz. 1. Lublin 1962) wiemy, jak wyglądało życie duchowe klasztorów pod koniec w. XVI i na początku XVII. Cytowana tam autobiografia matki Teresy Marchockiej pozwala nam wnioskować, jak doświadczenia mistyczne mogły zostać ówczesnie zapisane.

⁴ Termin „mistyka” jest dzisiaj szczególnie nadużywany. Lepiej trzymać się ścisłego, dokładnego znaczenia.

poeta zatrzymuje wzrok, jak od sprawy, którą porusza lub odtwarza. Jest ono jednocześnie poniżej i powyżej światopoglądu; nie wynika z idei, którym hołduje poeta, ale je funduje i umożliwia; zarazem zaś — trwa i domaga się wyrazu, nawet wbrew filozofii Sępa⁵. Jako przeświadczenie pierwotne i na poły nieświadome, odzwierciedla się najmocniej w stylu: pod znakiem ruchu umieścić należy zarówno obrazowanie, jak wersyfikację poety. Lecz zmienność jest również centralnym zagadnieniem światopoglądu Szarzyńskiego, zagadnieniem, w którym najłatwiej jeszcze (choć wcale nie łatwo) uchwycić przejście od renesansu do potrydenckiego baroku. Tę właśnie nowość poezji Sępa zrozumieli dobrze miłośnicy liryki; nie przypadkiem powszechny *consensus* wyłowił z niej znamienne i uderzające zdania:

Miłość jest własny bieg bycia naszego;
(sonet V⁶)

— gdzie nie tylko miłość jest poddana zmianie, ale biegiem jest także „bycie”; istnienie czy byt cały, co celowe, bo podkreślone aliteracją, która magicznie utożsamia oba słowa, podczas gdy łatwo byłoby zadowolić się choćby banalnym „życiem”. A także:

Cóż będę czynił w tak straszliwym boju,
(sonet IV)

— a więc w losie, który streszcza się cały w ryzyku i grozie odmiany oraz... śmierci. Szybkość i zmiana, dwie cechy ruchu, znalazły w Szarzyńskim czujnie wrażliwego odtwórcę. Lecz cała poezja Sępa nie jest niczym innym, jak fenomenologią ruchu, i prawie wszystkie jej kierunki, upodobania i zagadnienia można wyrazić roztrząsając rozmaite zespoły wyobrażeń ruchowych, rozmaite obrazy, figury i — jeśli tak wolno powiedzieć — „gatunki” ruchu.

„Ehej, jak gwałtem obrotne obłoki...”

Obłoki są obrotem, toczą się, niczym uparte o instrumentacji słownej; płyną jak groźne wody, tak częste w poezji Szarzyńskiego; jak gwiazdy, słońca i konstelacje.

obrotne obłoki
I Tytan prętki lotne czasy pędzą,
(sonet I)

⁵ Dowodem — trudności z „unieruchomieniem” wyobrażeń Boga, które za chwilę omówimy.

⁶ Cytaty z poezji M. Sępa Szarzyńskiego podaje się według wydania: *Rytmy albo wiersze polskie*. Opracowała i wstępem opatrzyła J. Sokołowska. Warszawa 1957

Tytan pędzi, przyspiesza więc jakby „lotne czasy”, będące już określeniem zmiany; ruch wzmacnia i nasila ruch, Bóg słońca, Rządca kosmosu, doprowadza do paroksyzmu drgający nieład wszechrzeczy. Obrazy kosmosu są u Szarzyńskiego zawsze „poruszone”. Gdy związane z człowiekiem, przyrównane do udręk duszy, nabierają cech przypadku i chaosu:

A ja, co dalej, lepiej cień głęboki
Błądów mych widzę [...]

(sonet I)

— dopowiada w następnej zwrotce Sęp. Gdzie indziej przypomina obraz burzy:

Niech moja łódź, gdzie pędzi wola boża, bieży
[.]
Jeśli nie jest bezportne ludzkie żeglowanie.

Co na świecie, chyba błąd? kłopoty? marności?
[.]
Więc co tam spokojnego, gdzie burza ustawna?
(pieśń IX)

Jeśli nawet wszechświat jest porządkiem, to porządkiem zmiany:

W pewne godziny dzień — nocy cieniowi,
W pewne godziny noc, zstępując dniowi,
Świadczą swym biegiem, tak porządnie zgodnym,
Że nie trafunkiem świat stanął przygodnym.
(Pieśń I na psalm Dawidów XIX)

Psalm ten przełożył oczywiście Kochanowski; trafne wydaje się przypuszczenie, że obaj poeci korzystali ze wspólnego źródła, a mianowicie łacińskiej parafrazy Buchanana⁷. Tym ciekawsze będzie porównanie znanego obrazu słońca-oblubieńca. Kochanowski pisze:

Stąd wdzięczne światło na wszytek świat daje
Ogień słoneczny, który kiedy wstaje,
Jako z łożnice nowy oblubieniec,
Niosąc na głowie świetny złoty wieniec.
A gdy w bieg jego pojrzą przyrodzony,
Nie jest tak prędki obrzym niewciążniony,
Kiedy do kresu przed wszystkimi bieży,
Gdzie dar zwycięzcy obiecany leży.

(psalm 19⁸)

Badacz stylu Kochanowskiego wyróżnia ten fragment, podkreślając jasność i cielesność obrazu; przeważa w nim przecież pamięć kulturowa

⁷ M a v e r, *op. cit.*, s. 314—320.

⁸ Cytaty z poezji J. K o c h a n o w s k i e g o podaje się według wydania: *Dzieła polskie*. Wstępem i przypisami opatrzył J. K r z y ż a n o w s k i. Warszawa 1955.

poety, słońce jest przede wszystkim oblubieńcem (mistycznym, jak każę tradycja religijna) i zawodnikiem, biegnącym o palmę pierwszeństwa⁹. Szarzyński zaś akcentuje czysty ruch, przerażającą potęgę zmiany, globalny wymiar zjawiska:

Kto się, gdy, nieba chmura nie zakrywa,
Patrzac na jasnyc gwiazd blask nie zdumiwa?
Abo gdy światłem uderzy go w oczy
Słońce, ognistym gdy sie kołem toczy?

Które, gdy z łoża powstawa swojego,
Jak oblubieniec obleczon z szczyrego
Złota ubiorem, a wieniec z kamieni
Kosztownych sprawion głowę mu promieni.

Do kresu swego nic nie zmordowany
Gwałtem sie wali: dobrze przyrównany
Kształtem i siłą, i pędem onemu
Jest olbrzymowi, sto rąk mającemu.

(Pieśń I na psalm Dawidów XIX)

Jak łatwo spostrzec w porównaniu z przekładem Kochanowskiego, wszystkie określenia ruchu są o kilka stopni wzmocnione. Dodana zaś zwrotka już obfitością wrażeń ruchowych — chmura zakrywa niebo, światło „uderza” wzrok, toczy się słońce — zapowiada kosmiczny (i właściwie w swej wspaniałości potworny...) kołowrót blasku.

Że wewnątrz człowieka, sumienie, dusza są dziedziną zmiany, przypomina nieledwie każdy wiersz Szarzyńskiego. Los, ujmowany zwłaszcza jako przygoda ducha i nadprzyrodzone przeznaczenie lirycznego bohatera, objawia się raz pod figurą zamętu i burzy:

Wichrzy Fortuna burzą szaloną!
(Prośba do Boga)

Nasze staranie
Zawsze zabłądzi,
(O tymże epigramma...)

krótco tu na świecie żywie,
I to odmiennie, nędznie, bojaźliwie;
(sonet II)

— raz bitwy:

Cóż będę czynił w tak strasliwym boju,
(sonet IV)

⁹ W. Weintraub (*Styl Jana Kochanowskiego*. Kraków 1932, s. 79) uważał już Kochanowskiego za poetę bardzo uwrażliwionego motorycznie. Wiele cech zaliczyć jednak trzeba do stylu epoki, m. in. ubóstwo obrazowania plastycznego, zwłaszcza kolorystycznego, rymy gramatyczne itp. U Sępa widać wszakże niezwykle zagęszczenie cech — obecnych u współczesnych mu twórców w mniejszym stopniu.

I wy, wojska zazdrosne (Pan Bóg mnie obroną,
 Tył podajcie i weźmie hańbę nieskończoną,
 [.]
 Szczęście me, chwało moja, niech wskok wstyd poczuja,
 Którzy mi inszą chwałę, nie ciebie, cukrują.
 (*Pieśń na kształt psalmu LXX*)

— raz, na co mniej już zwracano uwagę, jako obraz drogi:

Przed tobą-m ja chadzała i zjęta chorobą
 Przed tobą, droga matko, przecz konam za tobą?
 Czy, iż słusznie wprzód umrze, kto pierwiej zrodzony?
 Wołę złamać domowy rząd niż przyrodzony.
 Czy mi chcesz być przewodnią? Nie było potrzeba:
 Wiem ja z twojej nauki, gdzie droga do nieba.
 (*Pannie Zofiej Kostczance...*)

Domy, skąd cześć śmiertelną wiodłaś [...]
 (*Na śmierć... Zofiej... Kostczynej...*)

Droga ku sławie — w sławnym urodzenie
 Domu, nie sama sława. [...]
 (pieśń IV)

— lub wreszcie, w pesymistycznym rejestrze, jako ruina i rozpad:

Starość, co zębem stalnym wszystko kruszy.
 (*Pieśń I na psalm Dawidów XIX*)

żądzą zwiedzione
 Myśli cukrują nazbyt rzeczy one,
 Które i mienić, i muszą się psować.
 (sonet V)

Bo mię przeciwnik depce i staranie
 Ma o tym pilne, abym na odmiany [!]
 Wszelkim kłopotem był umordowany.
 (*Psalmu LVI paraphrasis*)

W *Epitafium Rzymowi* umiera i rozpada się cywilizacja. Zapewne, przekład to, i mistrzowsko dosłowny; lecz zarówno epoka, jak talent Sępa, który nie tłumaczył ani dla ćwiczenia, ani na zamówienie, ale obce utwory nasycił własnymi odczuciami — pozwalają uznać wybór wiersza Vitalisa za znamienny i znaczący dla wyobraźni Szarzyńskiego:

Ty, co Rzym wpośród Rzyma chcąc baczyć, pielgrzymie,
 A wždy baczyć nie możesz w samym Rzyma Rzymie,
 Patrzaj na okrąg murów i w rum obrócone
 Teatra i kościoły, i słupy stłuczone:
 To są Rzym. [...]
 [.]
 To miasto, świat zwalczywszy, i siebie zwalczyło,

By nic niezwalzonego od niego nie było.
 [.]
 Wszystko się w nim zmieniło: sam trwa prócz odmiany
 Tyber, z piaskiem do morza, co bieży, zmieszany.
 Patrz, co Fortuna broi: to sie popsowało,
 Co było nieruchome; trwa, co sie ruchało.

Ruina skutkiem walki i świadectwem przemijania. Trwa zmiana —
 drwina Fortuny.

Ruch a poezja

Spisać wszystkie obrazy, natręctwa, skojarzenia ruchowe Szarzyń-
 skiego byłoby trudem daremnym. Po prostu dlatego, że ruch jest wszę-
 dzie. Ożywia spostrzeżenie psychologiczne:

 płacz śmieszny nieważnej ciężkości,
 Która przy trudnej tuż chodzi miłości.
 (Pannie Jadwidze Tartównie...)

— naukę moralną:

 Wszakże rozmnaża cnoty przyrodzone
 Cwiczenie [...]
 (pieśń IV)

— stosunek, jaki zachodzi między człowiekiem a Bogiem:

 O święty Panie, daj, niech i my mamy
 To, co mieć każesz, i tobie oddamy!
 (sonet II)

— historię zbawienia wreszcie, gdzie zepchnięciu i zgładzeniu szatana
 odpowiada wniebowzięcie Dziewicy:

 Ty, głowę starwszy smoka okrutnego,
 Którego jadem świat był wszystek chory,
 Wziętaś jest w niebo nad wysokie chory,
 Chwalebna, szczęścia używasz szczyrego¹⁰.
 (sonet III)

Istnieją więc odmiany ruchu opatrzone — jeśli tak można powie-
 dzieć — znakiem dodatnim. Zwłaszcza szybkość podnieca, upaja Szarzyń-
 skiego, co znać zarówno we wspomnianym opisie słonecznego biegu, jak
 w odtworzeniu ostatniego boju męznego Fridrusza:

 To rzekszy, jako z działa śmiertelnego
 Kamień, płomienia gwałtem siarczystego
 Z hukiem wyparty, jako przez wiatr rzadki
 Leci przez ciała dając im upadki.

¹⁰ Obraz jest oparty na ikonografii maryjnej i zgodnie z tendencjami plastyki
 manierystycznej podkreśla już i przeciwstawia dwa kierunki ruchu.

Tak mężny Fridrusz, gniewy ślachtetnymi
 Zapalon, z zamku z krzyki rycerskimi
 Wypadł i przeszedł zastęp niezliczony
 Swą i tatarską prawie krwią zjuszony.

Tam zaś, by tygrys, gdy swe baczy dzieci
 Między myśliwcy, choć tysiąc strzał leci,
 Wpada w pośrodek, nie o ratunek dbając,
 Ale o pomstę, szkodzi i konając.

(pieśń V)

Arcyciekawy fragment: nieraz już podnoszono oryginalność Sępa, który — w nie spotykanej przedtem mierze — umiał zdynamizować opis; fascynacja ruchem ma jednak i bardziej dalekosiężne skutki¹¹. Aż do renesansowej pełni (a więc do Kochanowskiego) wspólną ambicją poetów jest racjonalizacja obrazowania: z natłoku wrażeń, doznań, uczuć, chaotycznego jeszcze i na pół przypadkowego, jak choćby u Reja, umysł pragnie ukształtować ład, uzgodnić więc tok wiersza i wynikanie obrazu, plastyczną harmonię i wymagania rozumu. Zdania, znacznie skrócone, Kochanowski obciosuje i szereguje równymi odcinkami; wrażenia ustawia symetrycznie i szuka między nimi rytmicznych i logicznych analogii; nade wszystko zaś — podporządkowuje obrazowy materiał możliwościom zrozumienia, podkreśla więc nie zmysłowe i uczuciowe, ale znaczeniowe i strukturalne cechy zjawisk, ze szkodą czasem dla lirycznych wartości¹². Tymczasem u Szarzyńskiego — funkcja poznawcza „odkleja się” niejako od funkcji wyrazu: poeta na wpół świadomie zaciemnia zrozumienie i uniezwykła skojarzenia, po to, by obraz natchnął bezpośrednio czytelnika instynktownym wrażeniem pędu...

Tak więc bój Fridrusza — wbrew przypadkowej zapewne interpunkcji — tworzy jedno właściwie zdanie: druga zwrotka łączy się z pierwszą pospolitym łącznikiem „jak — tak”, przed trzecią zaś, poświęconą agonii, a więc kresowi lotu, można przypuścić średnik. Każda strofa wprowadza nowe porównania, niekiedy nawet podwojone („jako [...] kamień”, „jako przez wiatr rzadki”). Rycerz jest najpierw kamiennym pociskiem, ciśniętym „gwałtem” w nieprzyjacielskie zastępy; następnie płonąca głownia, którą gasi krew wojowników; wreszcie — osaczonym tygrysem. Zdumiewająca metamorfoza! Zapewne, każde porównanie, brane z osobna, doskonale się tłumaczy: łatwo pojąć, czemu Fridrusz, wpierw nieubłagany, niczym pędzący głąz, zmienia się w zrozczonego zwierza: kiedy towarzysze broni — „dzieci” dowódcy — zostali pojmani, w osamotnionym broni się już tylko instynkt. Jednak obrazy, nigdy do końca nie rozwinięte, łączą się tylko dzięki identyczności

¹¹ J. Sokołowska (we wstępie do: Sęp Szarzyński, *op. cit.*, s. 22) i inni.

¹² Weintraub, *op. cit.*, s. 73 n.

sytuacji. Ich wspólnym mianownikiem jest ruch, w którym zostały uchwycone. Związek obrazów nie jest ani natury logicznej, ani plastycznej (formy bynajmniej z siebie nie wypływają), lecz uczuciowej i motorycznej: nie zjawisko budzi ruch, ale ruch — skojarzenie i zjawisko. Obfitość wreszcie przerzutni i systematyczna niesymetryczność zdania i wiersza dopełniają efektu pędu w chaosie, efektu niewątpliwie fundującego poemat: wyobraźnia i serce poddają mu się prędzej i łatwiej niż rozum, łaknący ładu i wynikania.

Rozszczepia się więc — za sprawą ruchu... — emocja i poznanie. Całkiem podobnie jest ze składnią Szarzyńskiego, kto wie, czy nie najprzewrotniejszą w polskiej poezji, do Przybosa przynajmniej... również opętanego natręctwem ruchu. Ład jest powołaniem składni; nikt jednak nie zaprzeczy, że zawilości Sępa nie dowodzą nieudolności, lecz — celowego rozmysłu. Toteż właśnie na składni winna się skupić docieklivość badaczy. Co uderza najpierw, to odwrócenie funkcji struktur zdaniowych. Jeśli Kochanowski, wbrew przyrodzonym niejako skłonnościom liryki, budował swe wiersze ze zdań podrzędnie złożonych, to nie tylko pod wpływem łaciny; decydowały pragnienie jasności, chęć uchwycenia przyczyn, słowem — ideał piękna, który z obrazu kazał wydobywać znaczenie¹³. Otóż wcale już tak nie było u Szarzyńskiego, który — w miarę dojrzewania — coraz to uniezwykłał związki zależności w swoich okresach. Pokaże to przykład lekceważonego zazwyczaj sonetu:

Tomicki, jeśli nie ganią owego,
Który ku chwale świeci lampą onej
W sobie chwalebnej, świętej, niezmierzonej
Światłości, światła skąd jasność każdego:

Nie będę nazwan lekkim od żadnego,
Bym słauił piękność w tobie doświatszonej
Kozdemu cnoty. Jeno, zem uczonej
Mało pił wody, nie śmiem się jąć tego.

Chęć przyjmi wdzięcznie: na tej Bóg przestaje.
Lecz, jeśli Muzy z ubóstwem się zgodzą,
Dzielność, stateczność, rozum, obyczaje

Twoje, co zacność (choć wielką) przechodzą,
Wiersza mojego ustawną zabawą
Będą. Co mówię? będą sławą prawą.

(sonet VI)

Jest to, przynajmniej pozornie, zwykły komplement i przymówka do hojności mecenasa. Nieco zenująca, jeśli wspomnieć religijną żarliwość

¹³ *Ibidem.*

pięciu poprzednich sonetów. Wolno jednak przypuścić, że panegiryk Tomickiemu, o ile nie pełnił roli listu lub autorekomendacji, miał służyć za dedykację — kto wie, czy nie przygotowywanej do wydania książki. Cierpi więc na świetności sąsiedztwa, w którym się znalazł niewątpliwie przypadkowo. Można też przypomnieć, że arcydzieło Kochanowskiego — *Muza* — kończyło się również apostrofą do dygnitarskiej kabzy, która miała umożliwić nieśmiertelnie niepodległy lot poety!

Komplement jest, co tu dużo mówić, gruby, ponieważ miesza bóstwo z człowiekiem, odnajdując w nim znaki nadprzyrodzonych cnót i wartości; zarazem jednak — dziwnie ostrożny, delikatny i nieśmiały. Klóci się w nim bowiem sens dosłowny z tokiem uczuciowym, odtworzonym precyzyjną „niepewnością” składni... Chce tu ona ukryć komplement i z adresata przenieść uwagę czytelnika na nadawcę. Treścią sonetu jest nie tyle cnota Tomickiego, ile nieśmiałość i zażenowanie Sępa. Zaczyna on od wykrzyknika, ale po to, by zaraz zboczyć, i — potęgując ekstatyczne epitety — oddać hołd Bogu; tak wysoko wznosi antykadencję, że koniec zdania przemyka się prawie niepostrzeżenie. Potem rzuca kilka krótkich powiedzeń; jakby, wyczerpany, jąkał się i zacinał. Lecz nie: zbiera siły i decyduje się nareszcie wyrzec pochwałę Tomickiego; dwukrotnie wszakże „załamuje się” mu głos („jeśli Muzy...” i „choć wielką”), płacząc w zdaniach wtrąconych, które — odwracając uwagę — przemycają zarazem to, co najważniejsze: ubóstwo poety i „zacność” (czy hojność) mecenasa. Skończył. Skończył? Bynajmniej, zląkł się, że pochwalił za mało: dorzuca jeszcze parę słów, ale szybko i cicho, obniżonym, wysiłonym głosem.

Jest to niewątpliwie majstersztyk retoryki. Zimny? Odwzorowany? Cóż możemy wiedzieć. Renesans pracował formami już ukutymi, i odpowiedź na pytanie o autentyczność brzmiałaby (gdyby mogła być pewna) z reguły paradoksalnie. Jeśli nawet nie było w Szarzyńskim nieśmiałości i wahania, to zostawił opis, rysunek tej nieśmiałości i zakłopotania, frapujący swoją subtelnością. Znaczenie słów mówi tu bowiem co innego niż sposób, w jaki zostały wypowiedziane: szeroko rozsnute zależności syntaktyczne nie wyjaśniają i nie wyrażają komplementu, przeciwnie, wprowadzają nowe, uczuciowe jakości; co więcej, odtwarzają zmienność nastroju, w jakim liryczny bohater recytuje swój panegiryk. Zawilość składni jest ostentacyjna — cecha to wybitnie barokowa¹⁴ — i ma na celu uczucie nie wytłumaczyć i unieruchomić w syntetycznej harmonii, ale zaskoczyć i wyrazić w płynności i nierównowadze.

¹⁴ Zob. J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*. Paris 1954.

Natręctwo nierównowagi

Znakomicie dokładna monografia polskiego sylabizmu prawie że nie wspomina o Szarzyńskim¹⁵. Składał on bowiem rymy i rytmy w zgodzie z przeciętną praktyką swoich współczesnych. Jeśli jednak mało jest u Sępa czysto metrycznych nowinek — ogólny wygląd *Rytmów* odcina się wyraźnie od renesansowych poematów. Jest to skutek obfitości przerzutni, a ściślej mówiąc, systematycznej nierównowagi między wierszem a zdaniem. Rytm i gramatyka, zestroje intonacyjne i zestroje akcentowe są u Szarzyńskiego rodzeństwem — skłóconym.

Pieśni Kochanowskiego ocenia Maria Dłuska następująco: „W klauzuli rym, akcent paroksytoniczny i węzeł intonacyjny, średniówkę natomiast wydobywa tylko węzeł intonacyjny [...]. Nie ma w niej ani ustabilizowanego akcentu, ani rymu”. Gdzie indziej zaś wyjaśnia, że „ścisły sylabizm i rym ścisły półtorazgłoskowy” sprawiły, iż „intonacja stała się w wierszu swobodnym [...] środkiem lirycznego wyrazu [...], kadencje i antykadencje wypadają nie tylko na końcach lub średniówkach, ale we wszelkich dowolnych miejscach wewnątrz wersów”¹⁶. Słowem, im ścisłejszy stawał się sylabizm, im znamiennejszą w budowie wiersza rolę grały akcent i rym, tym swobodniejsza mogła się stawać intonacja, czyli — w ostatecznym rachunku — struktura zdania.

Przerzutnia nie jest jednak u tego poety regułą, lecz tylko (trzymaną w zapasie) możliwością. Swobodę intonacji temperuje uparta skłonność do symetrii, utożsamionej z tworzeniem równowagi; tam jedynie faluje zdanie, gdzie napina się i burzy uczucie; rozkołysawszy intonację, wraca zawsze poeta do zgodności wiersza i okresu, niczym do muzycznej dominanty. Ideałem harmonii jest dychotomiczny podział strofy, wewnątrz zaś stworzonych całości — ponowne symetryczne cięcia, pojawiające się wszakże mniej regularnie, by zachować różnorodność frazowania:

Przeto chciejmy wziąć przed się myśli godne siebie,
Myśli ważne na ziemi, myśli ważne w niebie;
Służmy poczciwej sławie, a jako kto może,
Niech ku pożytku dobra spólnego pomoże.

Komu dowcipu równo z wymową dostaje,
Niech szczepi między ludźmi dobre obyczaje;
Niechaj czyni porządek, rozterkom zabiega,
Praw ojczystych i pięknej swobody przestrzega.

(*Pieśni*, II, XIX)

Wzruszony tak szlachetną harmonią, któż nie służyłby zgodnie i prawu, i swobodzie, która rozkwitnąć może tylko pod opieką prawa!

¹⁵ M. Dłuska, *Sylabizm*. W: *Sylabizm*. Praca zbiorowa pod redakcją Z. Kopyczyńskiej i M. R. Mayenowej. Wrocław 1956.

¹⁶ *Ibidem*, s. 11—12, 44.

Sylabizm Sępa jest co najmniej równie ścisły. Rym dokładny, więcej nawet — w blisko 70% gramatyczny¹⁷. Rym gramatyczny nudzi dzisiaj i zarazem swą naiwnością wzrusza; można wszakże przypuścić, że był w renesansie na poły koniecznością, nie zaś, jak sądzili subtelni nawet znawcy, skutkiem nieporadności czy zaniedbania: doznawany bardzo silnie przez czytelnika, wzmacniał spoistość wiersza, niezbyt jeszcze oczywistą w czasach, gdy system ściśle sylabiczny był względną nowością¹⁸. Akcent w klauzuli jest u Szarzyńskiego odmierzony nieposzlakowanie; co ciekawsze, dba także poeta, by nie zabrakło go przed średniówką. Troska ta wydaje się coraz wyraźniejsza w miarę rozwoju twórczości. Brak akcentu w czwartej sylabie jest — w 11-zgłoskowych sonetach (5+6) — zupełnie wyjątkowy. Tylko dwukrotnie zjawiają się wiersze w rodzaju:

Miłosierdzia, gdy na nas grzech straszliwy
(sonet III)

To chwaląc, co zna początku równego,
(sonet V)

— raz zaś tylko trafia się wiersz o zatartym podziale wewnętrznym:

Pokaż twego słońca światłość żadaną.
(sonet III)

— kto wie, czy nie celowo: Szarzyński kończy sonet, i możliwe, że chce podkreślić finał odmiennością wiersza.

Rygoryzm metryczny łatwo zrozumieć: tok przerzutniowy jest u Sępa (zwłaszcza w późniejszych wierszach) normalny, niejako przyrodzony; gdyby nie dokładność rymu i wybijanie akcentów, poematom groziłyby rozpad, upodobnienie do prozy (co widać zwłaszcza w pieśni VII). Lecz płynność wypowiedzi i systematyczne rozkojarzanie okresu i wiersza ma określoną funkcję liryczną: wyraża to samo natręctwo nierównowagi, będące skutkiem ruchu i zmiany, które odnaleźć można w obrazowaniu, a bardziej jeszcze — w wyznaniach *expressis verbis*. Jakże inaczej wyjaśnić poetycką moc zwrotek:

Z wstydem poczęty człowiek, urodzony
Z boleścią, krótko tu na świecie żywie,
I to odmiennie, nędznie, bojaźliwie;
Ginie, od słońca jak cień opuszczony.

¹⁷ Liczbowo: w sonetach 66%, w psalmach 68% rymów gramatycznych.

¹⁸ Weintraub (*op. cit.*, s. 119 n.) wyrzuca Kochanowskiemu nadmiar rymów gramatycznych; Dłuska (*op. cit.*, s. 55 n.) udowadnia, jak ważnym formantem wiersza był wówczas rym, co skłaniało poetów do posługiwania się rymem najwyrazistszym, a więc gramatycznym.

I od takiego (Boże nieskończony,
W sobie chwalebnie i w sobie szczęśliwie
Sam przez się żyjąc) żądasz jakmiarz chciwie
Być miłowany i chcesz być chwalony.

(sonet II)

— zwrotek, w których nieczułe na poezję ucho dosłyszcy tylko religijne stereotypy. Oczywiście, nie muzyczne wartości decydują. Lecz bardzo istotna jest tutaj opozycja między długim zdaniem, poświęconym nieskończoności Boga, zdaniem, które nie mieści się w „naturalnych” granicach wiersza i powinno być wypowiedzane ekstatycznie, jednym tchem — a początkiem sonetu, nie tylko pociętym na krótkie związki intonacyjne, ale również — niepewnym jakby, rozchwanianym tak dzięki przerzutni, jak pauzom, co poprzedzają średniówki, przypadając w „nie swoje” miejsca. Intonacje Szarzyńskiego kojarzą się rozmaicie, ale zawsze z ruchem i zmianą: albo z uczuciem niecierpliwości, kiedy — w ulubionych wyliczeniach — tnie zdanie na krótkie odcinki, jak gdyby się śpieszył; albo z wrażeniem niespodzianki, zaskoczenia, wtedy zwłaszcza, gdy zdanie można czytać dwojako, zależnie od rozmieszczenia pauz (respektując bądź klauzulę, bądź interpunkcję):

I nie miłować ciężko, i miłować
Nędzna pociecha [...]

(sonet V)

— albo wreszcie z efektem wahania, niepewności, chaosu. Sęp wikłał i przeciwstawiał sobie wiersz i zdanie celowo; nie od razu też posiadał świadomość współbrzmienia — artystycznego oczywiście — takiej techniki z własną uczuciowością. Dowodem wczesne poematy (psalmy, pieśni: I, II, VIII, IX), niewiele różne — rytmicznie i prozodyjnie — od bieżącej renesansowej twórczości.

Zmienność, ruchliwość intonacji Szarzyńskiego — jej intencjonalna niezgodność ze strukturą wiersza — dochodzi do szczytu w pieśni VII, poświęconej Batoremu. Jest to tym bardziej uderzające, że treść poematu, pochwalna i na poły dydaktyczna, nie różni się istotnie od treści wspomnianej pieśni Kochanowskiego:

Królowi hymn możnemu śpiewajmy, Kameny,
Bogu naprzód: bez Boga nic niegodno ceny;
On stworzył, on sprawuje, on oświeca tego
Żywotem, szczęściem, sławą. Król sam zna samego,

I to cel jego sprawom? On w pierwszej ojczyźnie,
Gdy moc błąd wziął bezbożny, sam sie oparł, iż nie
Zgasła powszechna wiara. Stąd go łaski swojej
Pan naczyniem uczynił, w pokoju, we zbrojei,

Więszym obojga szczęścia. [...]

(pieśń VII)

Praktykę obu poetów można porównać graficznie. Dość na niższej linii oznaczyć liczbę sylab, akcenty (identycznie rozłożone) i średniówki; na wyższej zaś — rozkład pauz (czyli stosunek głosu i milczenia) oraz intonację. Pauzy najlepiej wyrazić notacją muzyczną, koniec zdania uznając za pauzę całonutową. Odsłoni się tak pełna niesymetryczność struktury wierszowej Szarzyńskiego, tępiącego dźwiękowe paralelizmy, opętanego wręcz natręctwem nieregularności. Obraz porównania dwóch cytowanych zwrotek Kochanowskiego z powyższymi dwiema Szarzyńskiego dają wykresy sporządzone według tych zasad (zob. s. 18—19).

Jeden rzut okiem pozwala ogarnąć całą różnicę, tym znamiennejszą, że Sęp przejmuje osiągnięcia Kochanowskiego po to, by uczynić z nich nie tylko odrębny, ale wręcz przeciwstawny użytek. Środkami, którymi czarnoleski poeta wyrażał statyczny ład i regularną równowagę, Szarzyński odtwarza zmianę. Całkiem podobnie jak w wersyfikacji — postępował Sęp w dziedzinie poetyckiej problematyki.

Fortuna i prawo

Centralnym problemem dla Kochanowskiego była fortuna. Oblicze życia nabrało cech sfinksa: fortuna to los, którego nie można zrozumieć. Jak wyjaśnić zdumiewające powodzenie antycznego symbolu? Średniowiecze także znało wojny, zarazy i rewolucje; majątek był równie niepewny, co władza. Istniał wszakże system pojęć, który — jeśli nie tłumaczył..., to przynajmniej pomagał pogodzić się z przypadkowością. Opatrzność zasypywała otwierające się pod nogami przepaście. Czas toczył się leniwie i nawrotnie; zmieniało się to, co pozorne: ciało, moneta, król; trwało, co istotne: dusza, praca, monarchia. Zmiana mogła stać się zagadką dopiero wtedy, gdy spór ogarnął Boga, fundującego niezmiennosc. Bóg protestantów różnił się od Boga katolików, i już świadomość różnicy wtrącała w niepokój, każąc człowiekowi szukać na własną rękę znaczeń fortuny. Dlatego też, im mocniej biła w tradycję reformacja, tym usilniej rozprawiano o praktycznej moralności. Biernat — przed Lutrem jeszcze... — złościł się na Kościół i układał bajki, starając się poznać i wyrazić porządek cnót oraz nieporządek życia. Zawsze drobniawo i często dobroduszny dydaktyzm Reja płynął z niepokoju i ufności jednocześnie: wszystko było sporne, zagadkowe, ale też wszystko powinien przewidzieć rozum — i zwłaszcza doświadczenie. Do wspólnego źródła można również sprowadzić moralistyczny rygoryzm Frycza i kosmopolityczną „dworność” Górnickiego: znaczniejsi pisarze epoki szukali gorączkowo wzorców „pocziwości” człowieka, ponieważ w człowieku zobaczyli jeśli nie sternika, to przynajmniej sędziego własnego losu. Jak zawsze, kiedy dokoła huczy burza, najdojrzalszych kusił bądź stoicyzm, bądź estetyzm.

Młodość Kochanowskiego przypadła na lata, kiedy nic już nie było pewne. Ani religia, ani ustrój, ani własne powodzenie. Można zostać wszystkim: protestantem czy katolikiem, królewskim sługą czy trybunem szlachty, uczonym, kapłanem, dworzaninem lub awanturnikiem. I szczypta trzeźwości wystarczy, by dostrzec, że o wyborze decyduje przypadek — a jeśli nie przypadek, to moce, na które jednostka nie ma najmniejszego wpływu, co na jedno wychodzi. Studia i podróże musiały jeszcze wzmoczyć to przeświadczenie: podobnie myśleli starożytni, wojaże zaś, przyjaźń z Dudyczem stanowiły dowód, że nieistotna jest nawet przynależność narodowa, że — przy talencie i odwadze — cała Europa może stać się polem, na którym jednostka będzie się potykać z przypadkami fortuny. Tak więc twórczość Kochanowskiego nie jest niczym innym jak pojedynkiem z losem, próbą poskromienia przypadku: temat to tak natrętny, tak oczywisty, że nic bardziej zrozumiałego niż go przeoczyć... Jest u czarnoleskiego poety prawdziwy lęk przed życiem, olśnione zdumienie okrucieństwem i cynizmem fortuny, zgola szekspirowska gorycz epoki, która zaznała, czym jest duchowy i światowy nieład:

U Boga każdy błazen,
(pieśń XXIV)

Nieznajomy wróg jakiś miesza ludzkie rzeczy
(tren XI)

Wieczna Myśli, któraś jest dalej niż od wieka,
Jeśli cię też to rusza, co czasem człowieka,
Wierzę, że tam na niebie masz mięsopust prawy
Patrząc na rozmaite świata tego sprawy.
(O żywocie ludzkim)

Bronią Kochanowskiego nie były jednak odwaga czynu ani przenikliwe okrucieństwo sądu. Wolał zaślaniać się obojętnością, niezdecydowaniem: z ułomności uczynił cnotę. Zdumiewa, jak łatwo rezygnował: nie tylko dlatego, że uciekł na wieś, do literatury; odsuwał się także od uczonych przyjaciół młodości, goniących za humanistyczną karierą; od wesołych kompanów nocnego Krakowa, nad których przekładał pisanie fraszek (o nich); od opiekunów, którzy chcieli go przyoblec w dostojęstwa. Szedł przez życie, pilnie dbając, by nie zniknąć w wydarzeniach, by nie zatrasnąć przed sobą żadnej furtki; prawdę mówiąc, Kochanowski jest patronem literackiego niezaangażowania: wszystkim się interesował, nikomu i niczemu nie chciał poświęcić swej wolności; jego przyrodzonym nastrojem było wahanie, odruchowym gestem — odsunięcie, oddalenie. Porównywał się do Proteusza:

Taki był Proteus, mieniając się to w smoka,
To w deszcz, to w ogień, to w barwę obłoka.
(Do gór i lasów)

The musical notation consists of ten staves. Each staff has a solid top line, a dashed middle line, and a solid bottom line. The notation includes various rhythmic values (e.g., minims, crotchets, quavers), rests, and bar lines. Some notes are marked with a 'y' symbol, and some rests are marked with a 'z' symbol. The music is written in a single system across the ten staves.

M. Sęp Szarzyński, pieśń VII.

— ale nie całkiem uczciwie: nie on się zmieniał, lecz jego kostium. Ceną arystokratycznego indywidualizmu była rezygnacja, negatywna wolność „wyłączenia” z przypadkowości świata. Mówił do Muz:

wy mnie wyłączacie
Z liczby nieznaczej i nad obłoki wsadzacie,
Skąd próżne troski ludzkie i niemęską trwozę,
Skąd omylną nadzieję i błąd widzieć mogę.
(Muza)

Słowem, dlatego tak pilnie obserwował świat, by móc się zeń — w razie potrzeby — bez strat wycofać, ocalając swą niezależność. Strategia życiowa Kochanowskiego (będąca niewątpliwie fundamentem twórczości, która miała tę strategię uwznioślić i podnieść do przykładu) opierała się na milczącym założeniu, że dziedziną chaosu i przypadku jest świat, podczas gdy jaźń jest miejscem, gdzie buduje się i kształtuje ład, miara i równowaga. Gest oddalenia był więc gestem koniecznym, warunkiem sztuki. Znać to również w religijności Kochanowskiego: musiał on odłączyć się od oficjalnych wyznań, by ugruntować swój paradoksalnie pobożny deizm: jednostka, uwolniona od ciężaru fortuny i nagabywań zbędnych pośredników, tym łatwiej porozumiewała się z Bogiem, będącym naturalną nagrodą cnoty; między Nim a duszą (duszą wolną) nie było przepaści, otchłani grzechu, przeciwnie, spontaniczna jedność; dlatego też religia poety obywatela się bez Odkupienia. Rozsnuwając więzy fortuny, cierpliwie kształtując harmonię, której źródłem i skarbnicą mogła być tylko jaźń, człowiek oswobadzał się od świata i stawał jednocześnie jego miarą, współuczestnicząc jakby w Doskonałości o cechach częściej chrześcijańskich, niekiedy zaś także — platońskich¹⁹.

Młodość Kochanowskiego... to, doprawdy, goetheańskie „lata podróży”, kiedy to duch, złąkniony prawdy, ale niechętny ostatecznym wyborom, woli gromadzić doświadczenia niż rozsądzać zagadki. Wówczas to prawdopodobnie zbudziło się i umocniło pragnienie niezależności, osobliwie złączone ze skłonnością do odraczania rozstrzygnięć i niechęcią do wyobcowywania własnej wolności²⁰.

Mało wiadomo o młodości Sępa, ale zadumać się można już nad sa-

¹⁹ Zob. J. Langlade, *Jean Kochanowski*. Paris 1932, s. 145. Elementy platońskie wydają się u Kochanowskiego silniejsze, niż na ogół pisano; zwłaszcza w *Muzie*, która była przecież programem literackim poety.

²⁰ Znać to zwłaszcza w stosunku Kochanowskiego do sporów religijnych epoki. Był on pragmatystą i kunktatorem, kiedy szło o zajęcie stanowiska — publicznie; zarazem jednak, w miarę upływu lat, coraz bardziej zajmowały go te problemy — prywatnie, na własny rachunek. Lecz nigdy nie stawiał kropek nad i; twórczość pozostawił jakby — nie zakończoną, światopogląd zaś — na poły zagadkowy...

mym zestawieniem dat. Jeśli Szarzyński urodził się rzeczywiście w r. 1550, to — będąc zaledwie dwudziestoletnim młodzieńcem — miał już za sobą jedno z najbardziej dramatycznych przeżyć, jakie może przydarzyć się człowiekowi: zmianę religii²¹. Musiał więc odczuwać — i odczuwać dotkliwie — dwoistość własnej jaźni: był kim innym jako dziecko, kim innym jako człowiek dorosły; we wnętrzu człowieka widział miejsce walki, sporu, niezgodności, tym bardziej że protestantyzm nie był dlań tylko domowym przyzwyczajeniem: studiował przecie w Lipsku i Wittenberdze i nie mógł nie widzieć reformacyjnego zapалу, ożywiającego oba te uniwersytety. Protestantyzm uczył patrzeć w siebie, zmuszał do ustalenia osobistego stosunku do Boga i Pisma, wznagając zarazem poczucie odpowiedzialności; cóż dopiero, gdy wszystkie te właściwości obracały się przeciwko reformie i — w ostatecznym rachunku — opowiadały się za powrotem do Rzymu! Zapewne, nigdy nie poznamy okoliczności nawrócenia; Sęp był bardzo młody i niewątpliwie wzorował się na dojrzałszym opiekunie czy przyjacielu. Lecz cała poezja Szarzyńskiego świadczy o wstrząsie, jaki wówczas przeżył. Młodzieniec zmieniając wiarę — zmieniał tożsamość, odtrącał własne nawyki, marzenia, wspomnienia; sam siebie pozbawiał przyrodzonego niejako środowiska, za cały majątek zachowując nieufność i podejrzliwość wobec własnego wnętrza. Musiał siebie duchowo opustoszyć, godząc się zarazem na (przynajmniej okresową) samotność: był przecie zdrajcą dla współwyznawców dawnych, niepewnym jeszcze nabytkiem — dla nowych.

Już więc ogólne rozważenie sytuacji konwertyty — ogólne, bo skąd wziąć biograficznie pewne wydarzenia? — rzuca istotne światło na twórczość Szarzyńskiego: „samotność w kosmosie” jest prostą funkcją wyobcowania z pierwotnego środowiska i nieuchronnego poczucia obcości we własnowolnie wybranej społeczności; „rozszczerzenie jaźni” zaś, wielorakość i wieloznaczność uczuć, doznań i myśli, wewnątrznie skłóconych i nigdy całkowicie nie pewnych — pochodną wahań i wątpliwości, związanych ze zmianą wyznania. Utrwalił się zapewne u Szarzyńskiego duchowy stereotyp: rozchwianie wnętrza, niespoistość uczuciowa, właściwa momentowi konwersji, wyrażać zaczęła później opozycję grzechu i świętości, „rozdwojenie” duszy i ciała, pożądania i cnoty. Tak więc znamieny motyw walki mógł ukształtować się — w określonych okolicznościach — we wczesnej młodości, później zaś natrętnie powracać, w nieco już odmiennej roli. Sytuacja Sępa tłumaczy również stosunek do problemu, który przed chwilą rozważałem, mówiąc o Kochanowskim.

²¹ S. Kot (*Polacy w Bazylei*. „Reformacja w Polsce”, 1921, s. 131) podkreśla powagę, z jaką Starzechowski i jego otoczenie — a więc zapewne i Sęp... — przyjęli katolicyzm.

Mianowicie, fortuna jest u Szarzyńskiego przede wszystkim „wewnętrzna”. O wiele bardziej niż nieporządek świata przeraża go zmienność własnego wnętrza. Zapewne, wrócił na ścieżkę prawdy i ani chwili nie żałuje wyboru; aby jednak wrócić, musiał ją niegdyś opuścić, on albo ojciec; towarzysze, przyjaciele niedawni nie przestają zresztą trwać w błędzie. Słowem, błąd, zmiana legną się najpierw w człowieku: nie on też może stanowić miarę rzeczywistości.

Jest to tym bardziej uderzające, że często Sęp rozpoczynał wiersz (i wewnętrzną medytację) pod auspicjami renesansowego stoicyzmu — po to jednak, by wkrótce odwrócić rolę i doprowadzić do całkiem odmiennych wniosków. Dwie wstępne zwrotki pieśni VIII nie zdziwiłyby u Kochanowskiego²²:

Złoto znać na strzechstanie, człowieka na złocie;
Mieć abo nie mieć złota — nic przedsię ku cnocie;
Próżno chwałą i ganią ten kruszec łagodny;
Komu Pan Bóg dał rozum, zawsze jest swobodny.

Wygnał chciwość niesytą, wygnał strach szkarady,
Więc nie wzdycha nie mając, w dostatku nie błady.
Nie pożycza u skrzynie, darmo nie szafuje:
Z baczeniem złoto drogo i tanie szacuje.

(pieśń VIII)

Decyduje — przynajmniej pozornie — idea miary, równie ważna u Kochanowskiego, co u starożytnych. Doradziłby on niewątpliwie człowiekowi, nazbyt hojnie obdarowanemu przez los, by sam przywrócił równowagę, ocalając wolność rozumem. Sęp udziela nauki niby podobnej; podawszy rozwiązanie przyrodzone, zastrzega się jednak zaraz, że lepsze jest ubóstwo i zdrowsze nieszczęście, ponieważ:

Trudno, gdy wszystko k myśli, nie stracić baczenia.

Wnętrze człowieka jest nazbyt niepewne, by się na nim oprzeć. Od pochwały równowagi przejdzie więc Szarzyński do apologii ascezy; ten jest szczęśliwy,

kto pociechy swoje
W tobie samym ma, Panie, próżen innych rzeczy,
I dla ciebie sam siebie wzgardził mieć na pieczy.

(pieśń VIII)

Przeplýwanie stereotypów renesansowych w kontrreformacyjne można więc uchwycić niejako *in flagranti*. Mediacją jest oczywiście słabość

²² Przynajmniej treściowo. Jeśli chodzi o styl, to tylko drugą zwrotkę można by przypisać Kochanowskiemu.

człowieka, niepokój ducha niezdolnego stworzyć ład. W *Rytmach* trafi się także otwarta polemika:

Sława smaczna, rozkoszy, władza, siła złota,
 Drugdy twa, Zeno twardy, słowem stalna cnota,
 Wątle tamy na powódź zaćmionej bogini,
 Lecz ta niech zwyczaj zmieni: śmierć folgi nie czyni.
 (pieśń IX)

Apostrofa do Zenona z Kitionu przypomina żale, z jakimi zwracał się do Cycerona Kochanowski. Cnota — w słowach tylko niezłomna — jest również poddana przypadkowi; Fortuna więc — uwewnętrzniona. Ostatni wiersz brzmi zgoła paradoksalnie: „Lecz ta niech zwyczaj zmieni”. Fortuna jest zmianą; niechaj więc — zmieni zmianę, sama się unicestwi, przestając dręczyć człowieka. Śmierć jest zarazem paroksyzmem i samozagładą fortuny.

Uwewnętrznienie przypadku umieściło fortunę w całkiem nowej konstelacji skojarzeń. W mało znanym komplemente Sęp wyraźnie przeciwstawia fortunę cnotcie:

Patrzaj na dowcip Leliwy mężnego,
 Jak herb wytworny dał do domu swego;
 Miesiąc w odmiennej, w jednej twarzy chodzi
 Wdzięczna Jutrzenka i słońce przywodzi.
 Tamten Fortuny, ta Cnoty obrazem.
 (Na herb Leliwę)

Fortuna jest tu jeszcze wewnątrz i zewnątrz człowieka — jednocześnie; nie utożsamiła się całkowicie z grzechem, jak w następujących fragmentach:

Proch podnózka twojego, czemu wolność mamy
 Twych ustaw ustępować, w których żywot znamy,
 Do tego przystępując, co śmiertelnie szkodzi?
 Dałeś rozum — przecz u nas fortuna sie rodzi?
 (pieśń II)

I z płaczem ganię młodości mej skoki.
 (sonet I)

Chaotyczny ruch jest metaforą grzechu; fortuna zaś — zbędną wolnością i pomyłką duszy. Jak w pieśni II, jawi się ona w towarzystwie śmierci; może sama jest śmiercią? Sęp pierwszy kojarzy wyraźnie, natrętnie zmianę i zgon, tworząc figurę śmierci w ruchu, niezmiennie charakterystyczną dla plastyki i poezji baroku²³:

²³ Barok zaczerpnął ją zresztą z późnego średniowiecza. Zob. J. Krzyżanowski, *Od średniowiecza do baroku. Studia naukowo-literackie*. Warszawa 1958.

Śmierć — tuż za nami spore czyni kroki!
(sonet I)

Wszystko, co się rodzi
Bądź po ziemi chodzi,
[.]
Jako kosarz ziele
Ostrą kosą ściele:
Tak ta wszystko składa,
(*Napis na statuę...*)

Gdzie tylko zjawia się śmierć, wzmagą się „motoryczność” wierszy Szarzyńskiego:

Raz złotowłosa za żywota mego
Febus tor przeszedł wozu nie swojego,
Jak moję witkę skwapliwie przecięła
Skąpa Lachesis i zaraz odjęła
Rodzicom moim z nadzieją wesele,
(*Nagrobek Marcinowi Starzechowskiemu...*)

Obraz śmierci w ruchu tak dalece się spospolitował, że trudno nawet wyobrazić sobie, jak mógł wydawać się — nowym; a jednak w widoku śmierci przerażała pierwotnie martwota, nieruchomość. Śmierć „ożywiona” jest już metaforą i paradoksem. Ale też jest ona przede wszystkim śmiercią duszy, śmiercią wewnętrzną, podobnie jak czas; nie przypadkiem pogardzał nim dzielny Struś:

A gdy mu ktoś radził głupie sprzyjaźliwy,
Aby, jako drudzy, zbiegł z chwile złośliwej,
Rzekł: „Ty folguj czasom, chceszli, a ja mojej
Sławie będę godził [...]”

(pieśń VI)

Struś przez „czas” rozumie „okoliczności”, którym winien stawić czoła; ale owe okoliczności to właśnie tchórzostwo, uczuciowo związane z upływem chwil i zmiennością duszy.

Jeśli człowiek nie umie być sobie samemu przewodnikiem, między nim a Bogiem rośnie różnica, pogłębia się przepaść, którą zasypać może tylko łaska. Jest on istotą zależną, która własną wolność odczuwać musi jako ciężar, niedoskonałość:

Przeto woli mej rada (rządzić się nie sprawna)
Chętne żagle rozwiła ku twej, Panie, chwale,
Ty mię wieź, ty sturuj sam [...].

(pieśń IX)

Por. też prace R o u s s e t a (*op. cit.*, s. 89—90), który ciekawie rozważa współistnienie tradycji średniowiecznych, kanonów renesansowych i tendencji barokowych we Francji końca XVI i początku XVII wieku.

A ukróć wolność chceniu, której nie zna użyć:
(pieśń II)

Pobożność Sępa stoi pod znakiem autorytetu; im surowszy, bardziej niedostępny Ojciec, tym gorętsze oddanie i żarliwość. Jest to paradoks barokowej religijności: epoka, dotknięta natręctwem zmiany, tym usilniej wierzy, im wyraźniej pojęcie Boga przeciwstawia się doświadczeniu życia²⁴, i dlatego już Sęp (choć daleko mu było do pełnego baroku) tak często podkreśla opozycję Fortuny i Prawa; Bóg jest dlań przede wszystkim niezłomnością, objawia się poprzez twardą Regułę, fundamentalnie różną od chaosu, zagarniającego zarówno wewnętrzne życie duszy, jak los ludzki, ujmowany jako ciąg bezładnych przygód. Niedosiężność Boga staje się — paradoksalnie — warunkiem wiary. Pobożność Szarzyńskiego nie mogła więc być chrystocentryczna: Chrystus bowiem łączy to, co nie do połączenia, człowieka i Boga; jest nade wszystko — Pośrednikiem. *Rytmy* odwoływały się raczej do obrazów i figur *Starego Testamentu*, na pewno nieprzypadkowo, chociaż z zupełnie innych powodów niż wiersze Kochanowskiego.

Prawo objawiało się oczywiście w ładzie kosmosu, ale także, i przede wszystkim, w niezmienności cnoty:

Ale porządek na wysokim niebie
Nie tak patrzących myśl ciągnie do siebie,
Jak zakon, Panie, twój ku przystojności
Nakłania zmysły i psuje chciwości.
(Pieśń I na psalm Dawidów XIX)

— oraz w skrytym działaniu Opatrzności:

żeś dał naturze prawo tak chwalebne,
Ze nie władnie odstąpić od twej wiecznej woli,
Gdyż ty w prawie dobroci trwasz i dobrej woli.
(pieśń II)

Powtórzenia i współbrzmienia („prawo natury” i „prawo dobroci”, „wola wieczna” i „dobra wola”) ustalają korespondencję, odpowiedniość porządku przyrody i moralności. Gdzie indziej:

Nie trafunek przygodny ludzkie sprawy rządzi
I fortunę szaloną, choć upornie błądzi,
Chełzna twardym muńsztukiem twego moc rządzenia,
O mądrości [...]!

(pieśń I)

²⁴ Mentalność barokowa skłaniała do gwałtownych rozwiązań. Natręctwo zmienności, pojmowanej jako radość i rozkosz, mogło prowadzić — i rzeczywiście niejednego doprowadziło — do libertynizmu; pojmowanej jako przekleństwo — do jansenizmu. O związkach jansenizmu z poezją barokową pisze wnikliwie Rousset (*op. cit.*, s. 119—124).

Po to, by przypadek ustąpił Opatrzności — przynajmniej we wnętrzu człowieka... — ten winien poskromić własną wolność, a ściśle mówiąc: swobodnie wybrać pobożną niewolę. Jest to jednak — „nie naszej czyn mocy” (pieśń I); aby więc Prawo złamało Fortunę, uprasza Sępa Boga, by największą surowością objawił najgłębszą miłość; oczekuje on niejako — gwałtu łaski na własnej duszy. Modlitwa doprowadza do paroksyzmu poczucie autorytetu... Jakżeśmy już daleko od Kochanowskiego! Istnienie Fortuny (świadomość zmienności) kazało tamtemu strzec jednostkowej niezależności; Bóg był zasłużoną nagrodą wewnętrznej swobody, której znakiem była miara i równowaga ducha. Kiedy jednak — u Szarzyńskiego — Fortuna zagarnęła jaźń, nie było już ucieczki innej niż w Autorytet: Boga nie sposób zasłużyć, można się mu tylko poddać i w nim zgubić; wolność winna się więc stracić w wyborze, nie zaś — chronić w ostrożnym niezaangażowaniu²⁵. Tak istotna różnica musiała zostać spowodowana głęboką odmiennością wychowania i doświadczeń młodości: dane biograficzne — gdyby istniały... — mogłyby (choćby częściowo) wyjaśnić, dlaczego właśnie ci, a nie inni twórcy byli szczególnie wyczuleni na ewolucję pojęć i wrażliwości, i tę ewolucję niejako w sobie samych doświadczyli²⁶. Jest tu wszakże coś więcej: w temacie Fortuny przegląda się kryzys duchowy epoki.

Bóg: nieruchome źródło ruchu

Czymże jest Prawo, jeśli nie ruchem także? Lecz ruchem zgodnym, nawrotnym, uporządkowanym. Od niepamiętnych czasów zegarowy mechanizm kosmosu dawał sposobność kontemplacji i stanowił dowód wszechmocnej opieki Boga. Pochwała panującego we wszechświecie ładu tak często wracała w poezji renesansu, że można sobie postawić pytanie, czy ta oklepanka nie pełniła przypadkiem roli zaklęcia uspokajającego strwożony umysł. Tak właśnie brzmiała ona nieraz u Sępa:

²⁵ Mówiono wiele o obywatelskiej postawie Kochanowskiego; słowo „niezaangażowanie” może więc zdziwić. Kochanowski „angażował się” jednak jako obywatel, strzegąc zarazem niezależności swej poezji, którą stawiał nad wszystko.

²⁶ Gdyby nie brak danych biograficznych, można by zaryzykować porównanie dzieciństwa obu poetów. Obraz ojca musiał być bardzo różny u Sępa i u Kochanowskiego. Poetę czarnoleskiego wychowała matka, Sęp zaś — choćby ze względów religijnych — musiał wejść w konflikt z ojcem (lub przynajmniej musiał dotkliwie odczuć obojętność ojca, jeśli ten nie przejmował się zbytnio kwestią wiary). Kochanowski mógł więc swobodnie i stopniowo kształtować wrażliwość i światopogląd, podczas gdy Szarzyński szukał gorączkowo wyrównania — i autorytetu. Niestety, dociekania psychoanalityczne muszą opierać się na obfitych przesłankach, choćby dlatego, że sprowadzają mnogość relacji do kilku podstawowych wzorów, nigdzie więc łatwiej o fantazjowanie.

W pewne godziny dzień — nocy cieniowi,
 W pewne godziny noc, zstępując dniowi,
 Świadczą swym biegiem, tak porządnie zgodnym,
 Ze nie trafunkiem świat stanął przygodnym.

[.]

Bo w żadnym kącie świata mieszkanego
 Nie masz narodu tak sprośnie grubego,
 By wždy nie baczył, iż prawo rządzi
 Niezmylnie niebem, bo nigdy nie błądzi.

(Pieśń I na psalm Dawidów XIX)

Oczywiście, samo istnienie Boga było całkowicie niesporne; nie troska metafizyczna — „milczenie nieskończonych przestrzeni” — mogła budzić niepokój, lecz tylko lęk przed opuszczeniem, obojętnością lub niechęcią Stwórcy. „Zmieszanie”, „wstydlivość” Sępa²⁷, zdania takie, jak:

Jeśli nie jest bezportne ludzkie żeglowanie.
 (pieśń IX)

— odnosiły się do przeznaczenia człowieka, które na pewno zagadką, a kto wie, czy nie klęską?... — nigdy jednak sam byt nie nabywał znamion absurdu. Co najwyżej — Bóg mógł się okazać nieciekawym spraw ludzkich... albo wręcz bezlitosny. Młody Kochanowski podejrzewał, że świat nie obchodzi własnego Stwórcy; Sęp przerzucał winę na człowieka; drżał, czy sprosta wymaganiom pobożności.

Będąc budowniczym świata, Bóg był zarazem początkiem, źródłem ruchu, ożywiającego stworzenie²⁸. Niedoskonałość zmiany odsyłała do doskonałości Stwórcy:

Wiekuiście mądrości, Boże niezmierny,
 Który wszystko poruszasz, nie będąc wzruszony,
 (pieśń II)

Stalość była ciągle podkreślaną cechą Boga, nawet — jeśli objawiała się pod postacią regularności ruchu. Znamienne epitety, rzucane nie od niechęci, pełniły w *Rytmach* jakby funkcję upewniającą, uspokajającą poetę:

I znaki jasne twojej życzliwości
 Mnie okazujesz i stałej miłości.
 (Psalmu LVI paraphrasis)

Gdy ciebie, wiecznej i prawej piękności,
 (sonet V)

²⁷ Pisze tak Maver (*op. cit.*, s. 329), nie wyjaśniając dokładnie, o jakim „zmieszaniu” myśli.

²⁸ O wariantach motywu pisze E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, s. 527—530.

Dlatego też cnota — bądź rycerska, bądź poetycka: bo przecież i poeta, chwając Boga, pełnił dzieło potrzebne i pobożne — sprawiała, iż człowiek niejako współuczestniczył w stałości:

poważniejsza żywie
Sława tego, który z samym nielekliwie
Potkał się nieszczęściem i stałą krwawemu
Pokazał zwycięzcy twarz, kiedy rączemu
Bachmatowi drudzy, nie zbroi, ufają,
A prze bojażń prózną sławy odbiegają.
(pieśń VI)

Spizowe zdanie, godne, by je wyrycić na pomniku narodowej klęski... ku uczczeniu, powiedzmy, 1863 lub 1944 roku. Rycerz łamie tyranie czasu, dzięki niemu zastyga zmiana, to, co ulotne — znika przed potęgą trwałości. Ale także poeta, powiadając, że Boga chwalić będzie „rytmem zwyczajnym” (*Psalmu LVI paraphrasis*) — wprowadza element ładu, ponieważ „zwyczajny” znaczy tutaj tyle co „regularny”.

Idea ruchu jest jednak wciąż u Szarzyńskiego dwuznaczna. Jest on tak przesiąknięty poczuciem zmienności, że nie może stworzyć obrazu, wyrazić myśli inaczej niż za pośrednictwem i przy pomocy figur ruchu; zarazem jednak widzi w tym poczuciu nieszczęście człowieka, pragnie — za wszelką cenę — zahartować słabości. Wolno więc powiedzieć, że — w samej technice poetyckiej Sępa — niemożność zerwania z natręctwem ruchu i nierównowagi stanowi wyraz klęski, opuszczenia, nikczemności ludzkiej. Jest on najwyraźniej spętany tym, czego nienawidzi; nie potrafi wyrwać się z zaczarowanego koła własnej wrażliwości. Ucieka się więc do wybiegów (poetyckich) i ostateczności (moralnych): przeklina swą przyrodzoną wolność i usiłuje wyrazić niezmiennosc — zmianą, ruchem — bezruch²⁹. Bóg, który musi być jakby punktem statycznym, nieruchomym, objawia się raz (w kosmosie) jako regularność, raz (w moralności) jako prawo, raz wreszcie (w metafizyce) jako ruch — jeśli wolno powiedzieć — tautologiczny, skierowany ku sobie, sumujący się i negujący jednocześnie. A więc:

Boże nieskończony,
W sobie chwalebnie i w sobie szczęśliwie
Sam przez się żyjąc [...]

(sonet II)

²⁹ Bóg — nieskończona dobroć — byłby więc początkiem ruchu, odczuwanego jako przekleństwo. Kochanowski szybciej dostrzegł sprzeczność, budując pojęcie Fortuny-Opatrzności (zob. Langlade, *op. cit.*, s. 158 *passim*): Fortuna, oglądana oczyma Boga, to Opatrzność; Opatrzność w niedoskonałym pojęciu człowieka — to Fortuna. Sęp wolał obciążać człowieka i dopatrywać się źródła grzechu w wolności.

Gdy ciebie, wiecznej i prawej piękności,
Samej nie widzi, celu swej miłości.

(sonet V)

W sobie chwalebnej, świętej, niezmierzonej
Światłości, światła skąd jasność każdego:

(sonet VI)

Przedziwny wszędzie, ale bardziej w sobie;
Sam sobie dosyć w szczęściu i w ozdobie;

(pieśń III)

Jest to Bóg daleki i niewyraźalny. Pewny, oczywisty, ale uykający ludzkiemu rozumieniu, które — skazane na zmienność i przypadkowość — nie posiada najwyraźniej środków, by Go uchwycić i wyrazić. Słowo, jakże dalekie, musi odwoływać się do nonsensów, paradoksów, tautologii. Cóż to znaczy: żyć samemu przez się? Być ruchem i zarazem — punktem odniesienia ruchu; stanąć swą własną przyczynę; pulsować doskonałością. Chociaż Sęp sam mistykiem nie był, to jednak przeczuwał drogę, którą postępują mistycy; musiał też, w poezji, natknąć się na trudność niewyraźności, jak wszyscy lirycy podobnego pokroju³⁰. Twórczość, opętana zmianą, szukała tak własnego zaprzeczenia i niemożliwej równowagi³¹.

„Tendre au repos par l'agitation”

Ruch jest więc wszędzie: w obrazowaniu, retoryce, wierszotwórstwie, ale również w światopoglądzie, gdzie rozpacz zmiany i nostalgia słabości wyrażają sprzeczność grzechu i łaski, losu i nadziei, człowieczeństwa i boskości. Co najbardziej znamienne, to siła, częstość, wielokształtność natręctwa, znanego przecież od niepamiętnych czasów; czegokolwiek Sęp tknie, zawsze nawraca do źródła (a raczej rany...), z którego sączy się poezja *Rytmów*; stereotyp — jeden z wielu — doprowadza do monomanii. Skoro życie jest „odmiennością”, „bojowaniem” i stałości prawie że nie można wyrazić (chyba epitetem-napomknieniem albo na poły mistycznymi tautologiami), potrzebna jest moralna typologia ruchu. I rzeczywiście, znakiem dodatnim obdarzał Sęp ruch wstępujący:

³⁰ S. Ciesielska-Borkowska (*Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*. Kraków 1939, s. 190) cytuje podobne zdania u św. Teresy. Mavér (*op. cit.*, s. 328, przypis) wskazuje, iż wpływu być nie mogło. W istocie Sęp przekształca stereotyp, sięgający pierwszych mistyków chrześcijańskich. Aby pozostać przy literaturze: w ostatniej pieśni *Raju* Dantego znajdują się zbliżone określenia Boga. W literaturze polskiej pierwszy jest jednak Sęp, i to tylko zasługuje na podkreślenie.

³¹ Jeszcze raz muszę przypomnieć, że rozważam tu sprawy światopoglądowe li tylko w stosunku do tematów poetyckich.

Ku sobie ciągnie nas, choć podłą ziemię,
Adama plemię.

(pieśń III)

— ale także docelowo:

miłosierdzia twego
Niech promień, bijąc w serce, odnosi od niego
Ku tobie jasny obraz chwały i miłości.

(pieśń I)

— oraz ruch stowarzyszony, naśladowczy (co łatwo zrozumieć, pamiętając o roli autorytetu):

Tu niechaj mój głos, choć nierówny, idzie
W twój trój, Dawidzie.

(pieśń III)

— innym „gatunkom” ruchu kazał zaś Szarzyński wyrażać dziedzinę chaosu, rozproszenia i nieszczęścia.

Podobna typologia, użyteczna w poezji, nie rozwiązuje jednak zagadki metafizycznej: jak przejść od fortuny do prawa, od natury do nadprzyrodzoności? I jak takie przejście wyrazić? Bóg jest właśnie dlatego daleko, że jest pokojem, odpoczynkiem, a więc jakością całkowicie niedostępną ziemskiemu doświadczeniu. Na świecie:

Imię tylko pokoju snadź i szczęśliwości,
(pieśń IX)

— podczas gdy:

Trzykroć szczęśliwy, który Ciebie, Panie,
Zna spraw swych końcem i ma zakochanie
Wszego bezładne, tylko w twej wieczności
Doskonałości.

(pieśń III)

Pieśń Sępa nie przypadkiem kończy się figurą zwaną przez retorów hendiadynem; epitet został zamieniony na rzeczownik i czytać należy, do wyboru: „w wiecznej doskonałości” lub „w doskonałej wieczności”. Substancja rzeczownikowa wywołuje w mowie wrażenie trwałości i spoistości, której nie posiadają przymiotniki, oznaczające tylko cechę przedmiotu: zamykając wiersz hendiadynem, Szarzyński daje wyraz swej religijnej pewności i każe uczuciu zniknąć w całkowitej stałości Boga.

System retoryczny Sępa — bogaty i godny szczegółowego rozważania — ma określone znaczenie i cel: winien mianowicie pomóc w poskromieniu natręctwa ruchu. Ambicja szalona, ponieważ należałoby nazwać to, co właściwie nienazywalne: szansę trwałości, daną człowiekowi przez łaskę. Efekt trudny do osiągnięcia wprost; można go jednak —

sądził Szarzyński — wywołać pośrednio: wdrażając mianowicie myśl, wrażliwość, uczucie w nieustanną świadomość paradoksu. Człowiek żyje w zmienności; nie sposób mu się zeń wyrwać; może wszakże pojąć, że zmienność jest pozorem; że prawdziwe znaczenie doznań i doświadczeń ludzkich jest inne, niż mu się na co dzień wydaje. Inaczej mówiąc, Sęp chce przekonać siebie i czytelników o paradoksalnej naturze życia moralnego. Jeśli czarne nie jest czarne, zaś białe — nie białe, człowiek może uwolnić się od pozoru i przypadkowości; świat jest wprawdzie hieroglifem, nużącym i nieraz straszliwym, ale jednak — hieroglifem do odczytania. Przez paradoks, ruch natęża się jeszcze, dochodzi do paroksyzmu i wreszcie — samemu sobie zaprzecza. Kiedy Sęp pisze o Fortunie:

Lecz ta niech zwyczaj zmieni: śmierć folgi nie czyni.
(pieśń IX)

— każe jej zmienić zmianę, a więc stanąć w śmierci; innymi słowy: zniknąć. Koncept poetycki nabywa w ten sposób moralnego i metafizycznego znaczenia: paradoks zabija świadomość zmiany i zwraca umysł ku wieczności.

Tak więc retoryka Szarzyńskiego jest systemem paradoksów o religijnym i metafizycznym znaczeniu: pragnie ona zlikwidować ruch i zmianę przez nadmiar ruchu i zmiany. „*Tendre au repos par l'agitation*” — takie znamienne i osobliwe zdanie napisał niegdyś Pascal. Trudno je też zrećźnie przetłumaczyć. „Dążyć — powiada filozof — do odpoczynku przez ożywienie”. Lecz nie tylko. „*Tendre*” oznacza „napinać”; i rzeczywiście, po to, aby osiągnąć pokój, należy frenetycznie, rozpaczliwie wręcz, napinać ludzką wolę: aforyzm Pascala wyraża woluntarystyczną odmianę religijności, właściwą epoce potrydenckiej. „*Agitation*” zaś jest ożywieniem, lecz gorączkowym; jest szamotaniem się z losem, nieustanną czujnością, ruchliwością i zapobiegliwością. Mniema więc Pascal, że po to, by zdobyć całkowity odpoczynek, należy do ostateczności rozpętać ruch, poruszyć i przeniećwać pełnię ludzkiego jestestwa. Zdanie francuskiego filozofa można znakomicie zastosować do poezji Szarzyńskiego.