

Jan Błoński

"En marge d'un problème actuel:
„Maniérisme” ou baroque à la fin du
XVIème siècle. Le cas de Mikołaj Sęp
Szarzyński", Claude Backvis,
„Annuaire de L'Institut de Philologie
et d'Histoire Orientales et Slaves” ... :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 58/4, 567-575

1967

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.

III. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Claude Backvis, EN MARGE D'UN PROBLÈME ACTUEL: „MANIÉRISME” OU BAROQUE À LA FIN DU XVI^{ème} SIÈCLE. LE CAS DE MIKOŁAJ SĘP SZARZYŃSKI. „Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves”. Tome XVII (1963—1965). Bruxelles 1966, s. 149—220. [I nadbitka: Bruxelles 1966.]

Badania nad Sępem przeniosły się właściwie po wojnie za granicę: skutek nierozumnej niechęci, jaką — z całkiem nieliterackich przyczyn — budził przez paręnaście lat barok; ale również dostępności i ważności *Rytmów*, wierszy, które korespondują jak najściślej z ogólnoeuropejskimi przemianami duchowymi XVI wieku. Sęp jest jednym z najbardziej uniwersalnych poetów polskich, co zdumiewa tym bardziej, że życie spędził na prowincji i do błyskotliwych intelektualistów nie należał. Po istotnej rozprawce Giovanniego Mavera i precyzyjnych szkicach Wiktora Weintrauba¹ — Claude Backvis ogłosił niewątpliwie najwnikliwszą, najpełniejszą z prac, jakie o Szarzyńskim napisano; równie ważną co przedwojenny wstęp Tadeusza Sinki do wydania „Biblioteki Narodowej”, tak ożywiający dociekania nad poetą *Rytmów*. Jest to właściwie niewielka książka — siedemdziesiąt parę stron dużego formatu — ze względów wydawniczych ujęta w formę artykułu. Daje też ona przedsmak dzieła, którym byłaby opracowana przez Backvisa monografia polskiej poezji barokowej...

Backvis, nie skrupowany urojeniami, jakie kazały czasem niepomiernie rozszerzać trwanie polskiego renesansu — od połowy XV do połowy XVII w.! — widzi już w *Rytmach* dokument przełomu: „moim zdaniem, w polskiej tradycji literackiej, właśnie w duchowym losie i dziele Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, rozpoznać można przemianę — lub raczej pęknięcie — zwiastujące bliskość czy nawet nadejście, cząstkowe oczywiście, nowej epoki literackiej” (s. 153). Co więcej, narodziny baroku — w tym oczywiście przypadku — wydają się prostym skutkiem religijnego wstrząsu: „właśnie po to, aby najskuteczniej przekazać nową duchową »treść«, która go paliła [...], Sęp stworzył — albo też, ale w nieskończenie mniejszej mierze, przejął od włoskich poetów XVI wieku — nowe literackie

¹ G. M a v e r, *Considerazioni sulla poesia di Mikołaj Sęp Szarzyński*. „Ricerche Slavistiche” t. 3 (1954). Przedruk polski: *Rozważania nad poezją Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2. — W. W e i n t r a u b: *Some Remarks on the Style of Mikołaj Sęp Szarzyński*. W zbiorze: *Festschrift für Max Vasmer zum 70 Geburtstag*. Wiesbaden 1956. „Veröffentlichungen der Abteilung für slavische Sprachen und Literaturen des Osteuropa-Instituts (Slavisches Seminar) an der Freien Universität Berlin”, t. 9; *O kanon poezji Sępa. Sprawa autorstwa wiersza „Zaprzęż nie Tygry, nie Lwice, Cyprido”*. W zbiorze: *Studia linguistica in honorem Thaddaei Lehr-Splawińskiego*. Warszawa 1963.

środki” (s. 162). Rozważenie tej nowej literackiej techniki, a więc uchwycenie narodzin konwencji, stanowi najcenniejszą część rozprawy brukselskiego profesora.

Naczelną w poetyce Sępa — mówi Backvis — była decyzja „rozdarcia drogocennej i gładkiej tkaniny słownej, jednolitej i podniosłej wypowiedzi, właściwej humanistycznej i klasycznej poezji Jana Kochanowskiego. I właśnie ten wybór decentralizacji efektu artystycznego, stawianie na chwilowy, oślepiający wygląd rzeczy, autonomia przydana pojedynczemu słowu, które uderza i zatrzymuje czytelnika, ta skłonność do szukania wyjątkowego wrażenia, ta odwaga we wprowadzaniu — dla osiągnięcia paroksyzmu energii — słowa celowo wulgarnego w najdosłowniejszy tylko kontekst [...], wszystko to wydaje mi się tym decydującym krokiem, który oznaczał nadejście nowej wrażliwości i nowej ambicji estetycznej” (s. 216). Przykładowe analizy, wspierające u Backvisa tę — całkowicie moim zdaniem słuszną — tezę, olśniewają precyzją i wrażliwością słowną, czy wtedy gdy rozważa łamanie jednolitości toku poetyckiego (s. 191), nierównowagę okresu i wiersza (s. 193—194), narzucanie szczególnej wartości pojedynczemu słowu (s. 194—195), ostentacyjną przerzutnię (s. 202), mallarméańskie wręcz — Backvis *dixit!* — przestawnie (s. 204—205), czy zwłaszcza świadome odnawianie języka, młodego jeszcze przecież, przez... wulgaryzm, osobliwość, paradoks, przez coś, co można by żartobliwie nazwać poetyką nietaktu. Uczony nie kataloguje retoryki Sępa (czego osobiście żałuję, ponieważ tylko systematyczne badanie pozwala uchwycić gęstość retoryczną, stopień nasycenia języka figurami, a więc, w ostatecznym rachunku, dążność do zmiany poezji w „drugi język”, fundamentalnie różny od renesansowego wzorca) — ograniczając się do przykładów. Ale te przykłady, co znowuż za największą zasługę należy policzyć, czerpie Backvis właśnie z wierszy, których oryginalność nie od razu rzuca się w oczy. Łatwo bowiem rozpywać się nad stylistycznymi konwulsjami w rodzaju słynnego:

Farbę Bugowej, widziałem, krew wody
Nasza zmieniła [...].
(pieśń V. O *Fridruszu*)²

Trudniej uchwycić oryginalność wzorowanej przecie na Buchananie *Pieśni I na Psalm Dawidów XIX*:

Narodzie, głupią mądrością chłubliwy
I błędom zmyślnym wierzyć uporczywy,
Mnóstwem gwiazd ślicznych niebo ozdobione
Obacz, a smysły wždy oświeć zaćmione!

Poznasz, że mądrym, że jest wiekuistym
Pan [...].

— nie odwołując się nawet do wstępnego oksymoronu. „Co od razu wyróżnia nową (poetycką) dykcję Sępa, to podwójna przerzutnia — na początek wersu — »obacz«, następującego po szerokim wersie wyrażającym przedmiot kontemplacji [...] oraz wspaniałego »Pan«, który dzwoni jak fanfara po swoich epitetach; to trafna i podniosła długość ostatniego epitetu, czterosylabowego

² Cytaty pochodzą z wyd.: M. Sęp Szarzyński, *Rytmy oraz anonimowe pieśni i listy miłosne z XVI w.* Opracował T. Sinko. Kraków 1928. BN I, 118.

»wiekuistym«; to zwłaszcza »wždy«, owo »mimo wszystko«, które swoim znaczeniem wyraża całą gwałtowność, całą prowokacyjną nienawiść »nowego katolicyzmu« [...], zaś swą fonetyczną twardością najeżonego spółgłoskami jednozłogowca, umieszczonego między paroksytonami, łamie rytm, zmusza mówiącego do chwili milczenia; jakby Sęp ciskał to słowo na szczyt wersu, który zarazem łamie" (s. 192—193). Tylko najwrażliwszy znawca poezji potrafi tak dogłębnie odczuwać wartość słowa, ba, zgłoski nawet... tym bardziej że roztrząsanie tak dokładne nie jest bynajmniej wyjątkiem.

Backvis, ceniąc Sępa niezmiernie wysoko, wyżej nawet niż Maver (poznać to po nieuchronnych porównaniach z Kochanowskim), pierwszy też postawił go w europejskim szeregu „poetów metafizycznych”³. Odnajduje w nim barokowe „napięcie między moralnością skruchy [...] i wewnętrzną zmysłowością” (s. 214), co można by przyjąć wtedy zwłaszcza, gdyby Szarzyńskiego uznać za autora wierszy z rękopisu Zamoyskich. Mnie osobiście ważniejsze wydaje się przeświadczenie, iż „człowiek jest nie tyle nawet słaby, ile nieciągly, podzielony w sobie, nieuchwytny” (s. 214), poddany więc władzy ruchu i zmiany⁴. Zarówno fundament pierwszej opinii jak i wniosek z drugiej nasuwają kilka uwag, które zgłaszam niejako wbrew sobie samemu, ponieważ podczas lektury studium Backvisa przyświadczenie stale przeważa nad sprzeciwem...

Backvis opowiada się — wbrew Since, Maverowi, Weintraubowi — za dawną tezę Brücknera, Chrzanowskiego, Nadolskiego: przypisuje więc Sępowi autorstwo erotyków. Ma zupełną słuszność mówiąc, że argumentem najpoważniejszym jest pomieszczenie — w rękopisie Zamoyskich — utworów „pewnych” ze spornymi. Zarazem, co dosyć paradoksalne, podważa pośrednio wszystkie niemal argumenty, które na poprzednim nadbudowano. Jeśli bowiem porównać erotyki z jedynym wierszem *Rytmów* nieco je tematycznie przypominającym (*Pannie Jadwidze Tarłównie...*), okaże się, że nie posiadają one żadnych cech barokowej czy prebarokowej konwencji, którą tak trafnie Backvis opisał. Odrębność stylistyczną czuł już dobrze Sinko, powiadając, niezbyt chyba zręcznie, że erotyki są „muzykalne” i „technicznie doskonalsze” od *Rytmów*⁵. Jeśli o biegłości technicznej mowa, jest niewątpliwie odwrotnie, co Backvis ostro podkreślił; ale Since szło o potoczystość i płynność frazy. Erotyki mieszczą się bez reszty w renesansowym wzorcu zdaniowym: poeta rozczłonkowuje myśl, tłumaczy porządnie uczucie, posługuje się tonem konwersacyjnym; inaczej w epitalamium dla Tarłówny, nie mówiąc już o pieśniach religijnych czy rycerskich. Erotyki są z reguły statyczne: rozwijają i „rozprowadzają” uczucie, temat czy koncept, postawiony na początku wiersza. *Rytmy* mają natomiast układ dynamiczny: prowadzą — zawiłymi nieraz meandrami — do niespodziewanego czasem wniosku. Modelem pierwszych jest wykład, drugich — epigramat. Niepomniernie większa bywa też w *Rytmach* gęstość retoryczna, obfitość figur i gierk poetyckich; łatwo oczywiście znaleźć w erotykach przykłady przestawni, przerzutni itp.; chwytły te stanowią tam jednak znaczący wyjątek, podczas gdy sama tkanina wierszy Sępa jest, mówiąc jego językiem, „dziwna”: jest mową w założeniu odrębną, ostentacyjnie literacką. Trzy więc przynajmniej cechy — nierównowaga okresu i wiersza, dynamiczny układ oraz

³ C. Backvis, *Some Characteristic of Polish Baroque Poetry*. „Oxford Slavonic Papers” VI (1955), s. 70.

⁴ Zob. J. Błoński, *Poeta ruchu*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3.

⁵ T. Sinko, *Problemy Sępowe*. W zbiorze: *Studia staropolskie. Księga ku czci Aleksandra Brücknera*. Kraków 1928, s. 458—459.

nasylenie techniczne⁶ — określają różnicę konwencji i nawet epoki. Rozumie to najlepiej pierwszy Backvis: dla niego erotyki są właściwie renesansowe, *Rytmy* barokowe. Oczywiście, bywają poeci, którzy tworzyli w dwu epokach: Mickiewicz napisał *Zimę miejską* i *Dziady*. Ale przecież nie jednocześnie. Różnica gatunków też niewiele może wyjaśnić. Zdarza się twórcom pisać jednocześnie tragedię i komedię, ale zdania jednej będą przypominały zdania drugiej: styl bowiem kształtuje się w znacznej mierze na poziomie podświadomości.

Backvis prowadzi zatem sam do wniosku, że erotyki musiały powstać przed *Rytmami*. Ale kiedy? Pierwsze psalmy datuje na lata 1569—1570 (s. 191); i chociaż słusznie sprzeciwia się przypisywaniu szesnastoletniemu Sępowi pieśni V (*O Fridruszu*), wiersz ten umieszcza również w tych latach. Zresztą z okolic 1570 muszą pochodzić także inne bezspornie Sępowe utwory. Stąd nieubłagany wniosek, że erotyki powstały przed 1569—1570! Sęp nie tylko miał wtedy niespełna dwadzieścia lat, ale ledwie co wrócił z zagranicy i zajmował się rodzinno-majątkowymi sprawami. Bywał też u Starzechowskich. Erotyki napisałby więc na dworze Starzechowskich, wszystkie niemal równocześnie (a są między nimi różnice, w które już trudno wchodzić). Otóż wiadomo, że w latach 1567—1569 familia Starzechowskich przechodziła fatalny kryzys majątkowy i prestiżowy, z którego się już nie podniosła⁷; o wszystkim tam myślano, tylko nie o dworskich zabawach... Oczywiście, to nie argument decydujący, ale poszlaka, dodatkowo świadcząca przeciwko tezie o autorstwie Szarzyńskiego. Najważniejszy jest wiek Sępa i Backvis nie widzi innego wyjścia, jak cofnąć jego datę urodzenia (s. 157). Z poprawianiem biografii dla czysto literackich (stylistyczno-tematycznych) przyczyn trudno się zgodzić. Paprocki wyraźnie mówi o „młodzieńcu” Sępie, a Bielski — „by był doszedł lat swoich”⁸; ale w XVI stuleciu nikt mężczyzny 35—40-letniego nie uważał za młodego. Kto dobił do 35 roku życia, „doszedł lat swoich”, niestety!

Backvis wysoko stawia erotyki; niewątpliwie, są one na gruncie polskim nowością. Fascynuje zwłaszcza wiersz *Do Kasie*: „Jako lód taje przezroczysty z lekka...”, będący opowieścią o Narcyzie: wdzięczny temat psychoanalitycznych dociekań. Obok zwrotów wielkiej piękności:

Niezaszone płomienie miłości [...] (1)⁹

Łaskawe duchy śle Bóg w piękne ciała. (3)

Czego rok nie mógł sprawić, to godzina sprawi; (5)

Nie szkodzi wiernej dalekość miłości; (5a)

Tym w jego sercu sroga miłość silniej

Cieniem a wodą — kto się nie zadziwi! —

Płomienie żywi. (7)

⁶ Cechy te — zaznaczone tylko pobieżnie — omawiam, oczywiście dokładniej, w przygotowywanej pracy o Szarzyńskim. Zob. też Błoński, *op. cit.*

⁷ Zob. W. Sobieski, *Upadek rodziny Starzechowskich*. W: *Szkice historyczne*. Warszawa 1904, s. 190—220.

⁸ B. Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego*. [1584]. Kraków 1858, s. 686. — M. Bielski, *Kronika polska*. Kraków 1597, s. 787.

⁹ Ponieważ erotyki z rękopisu Zamoyskich mają bardzo podobne tytuły, oznaczam je numerami, które noszą w wydaniu: Sęp Szarzyński, *Rytmy oraz anonimowe pieśni i listy miłosne z XVI w.*

— anonimowy poeta nużąc nieraz i monotennie rozprawdza zarówno wzory zaczerpnięte u Owidiusza i Katullusa, jak schematy późnego petrarkizmu, z których oczywiście nie wolno wnioskować o biografii twórcy oraz jego rzeczywistych amarach, co nieopatrznie czynił Brückner, powiadając zarazem, że „uczucie i wyraz jego tylko konwencjonalne [...]”¹⁰. Punktem wyjścia jest najoczywistej koncept, często przejęty z antyku¹¹:

Dałbym ci serce moje, ale nic cudzego
Nie chcę dać: tyś jest panem, nie ja, serca mego. (1)

Ognie, które by w popiół dawno mie spaliły,
Gdyby mie łyzy wilgotne często nie kropiły; (4)

Żywot, szczęście i śmierć i nieszczęście moje
Dzierży w swojej władzy możne serce twoje: (8)

Kasia z Anusią, wdzięcznych i pięknych oboje,
Jednakimi płomieniami trapią serce moje: (9)

Niewymowne trapienie cierpi serce moje:
Miłość w nim z nienawiścią srogie toczą boje. (16)

Tymczasem Backvis, tak skądinąd srogi dla poetyckich konceptów, tych zdaje się nie dostrzegać, widząc między „autorem poezji miłosnych a poetą gwałtownej skruchy psychologiczne podobieństwo”, które uważa za najważniejszy argument za autorstwem Sępa (s. 166). „Frasunk” miłosny zmieniłby się w metafizyczną trwogę... Jestem jak najdalszy od pomniejszania artystycznej wartości erotyków — należą one do najciekawszych wierszy wieku. Pozwolę sobie tylko przypomnieć, że na ogół badacze odczuwali je jako konwencjonalne i mało osobiste: popis literackiego znawstwa bardziej niż pamiętnik duszy.

Mówiąc o pieśniach religijnych i rycerskich stwierdza Backvis, że — chociaż zanurzone w „klimacie surowej abstrakcji” — zdumiewają swą intelektualną pustką: ten „akt skruchy i pokory, krzyk rozpacz i zarazem tajemnej nadziei” nie jest w historii polskiej myśli religijnej niczym innym niż „znakiem chwili” (s. 184). Porównanie refleksji religijnej i patriotycznej z odpowiednimi medytacjami czy Kochanowskiego, czy antytrynitarzy polskich wypada — zdaniem Backvisa — nader niekorzystnie dla Szarzyńskiego: „wyraźne rozczarowanie” (s. 184). Przyznam, że ta ocena mnie zaskoczyła. Zapewne, nasilenie tendencji kontrreformacyjnych około r. 1580 umacniało antyintelektualny wzorzec kulturalny Polski szlacheckiej. Ale nie od razu: pierwsza fala szermierzy kontrreformacji — także jezuitów — wyróżniała się uczonością od następnych. Poza tym, choć Sęp nie był oczywiście filozofem, poetą był niezmiernie świadomym: znaczenia w liryce zaś wyrażają się zwłaszcza przez formę i strukturę wypowiedzi. Tak rozpatrywane, *Rytmy* kryją w sobie cały dramat religijny, a więc również intelektualny. Jeśli np. zbadać relacje zachodzące w sonecie IV między bohaterem lirycznym a lirycznym słuchaczem czy adresatem, okaże się, że zdradzają one istotne przesunięcia świadomości religijnej.

¹⁰ A. Brückner, *Sępa Szarzyńskiego wiersze nieznanne*. „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 3, s. 536.

¹¹ Por. komentarz Sinki w: Sęp Szarzyński, *Rytmy*, s. 73, 74, 76, 78, 79, 83, 84, 88, 89.

Pokój — szczęśliwość, ale bojowanie
 Byt nasz podniebny. On srogi ciemności
 Hetman i świata łakome marności
 O nasze pilno czynią zepsowanie.

„My” Sępa jest „my” filozoficznym, oznacza ludzi jako gatunek istot, ludzkość albo Człowieka przez duże C. I „my” mówimy do „nas”. słuchaczem jest tenże sam Człowiek, zastanawiający się nad własnym losem. Liryczny bohater został utożsamiony z poetą, słuchacz zaś z czytelnikiem; przywilej filozoficznego monologu.

Nie dosyć na tym, o nasz możny Panie!

Istnieje jeszcze Bóg, ku któremu wznosi się skarga — czy też wyrzut? Bo przecież kondycja ludzkości, rozumianej jako całość, jest zarówno rozpacziwa, jak przyzwolona przez Stwórcę. Prócz szatana i jego pokus:

Ten nasz dom — ciało, dla zbiegłych lubości
 Niebacznie zajrzając duchowi zwierchności,
 Upaść na wieki żądać nie przestanie.

Rodzaj człowieczy — ujmowany globalnie — już osądzono. „Wielu jest wezwanych, ale mało wybranych”.

Cóż będę czynił w tak straszliwym boju,
 Wątki, niebaczny, rozdwojony w sobie?

Owo „ja”, zjawiające się tak niespodziewanie, może być tak krzykiem rozpacz jak i nadziei. Albowiem „ja umrę” oznacza co innego niż „umrzemy wszyscy”. Znika solidarność między bohaterem a słuchaczem: nie ma już ludzi, został konkretny człowiek, który zwraca się — w najwyższym niepokojem — do samego siebie. Można by powiedzieć, że na krótką chwilę całe otoczenie przestaje istnieć: słuchacza, obecnego dotąd w wierszu dzięki filozoficznemu utożsamieniu, niejako odsunięto. Moment ciemnej, bezlitosnej samotności — czy nie pierwszy w poezji polskiej? Lecz stanowi ona zarazem szansę ocalenia, ponieważ Bóg zbawia właśnie jednostki, tylko o jednostki:

Królu powszechny, prawdziwy pokoju
 Zbawienia mego, jest nadzieja w tobie!
 Ty mnie przy sobie postaw, a przezpiecznie
 Będę wojował i wygram statecznie!

„To dla ciebie przelałem tę kroplę krwi” — mówił Chrystus Pascala. Lirycznym adresatem ostatnich zdań jest oczywiście Bóg. Inny jednak niż „możny Pan” strofki 2: Bóg ludzkości jest Bogiem potęgi, Bóg jednostki Bogiem łaski. Sonet stanowi zatem naprzód „monolog” Człowieka; następnie, na moment, zapytanie czy skargę, stwierdzenie więc niemożliwości dialogu; dalej, co decydujące, monolog jednostki, wprawie samotnej absolutnie, wreszcie — przeczuwającej ocalenie: dialog wydaje się więc dostępny... Treścią wiersza będzie — w ostatecznym rachunku — odkrycie osobistej, jednostkowej więzi między człowiekiem a Bogiem, odkrycie, które — w pewnym znaczeniu — zrobiła najpierw reformacja, następnie zaś przyswoił kulturze krajów katolickich i rozpowszechnił barok.

Podobnie z pieśnią VII, odą do Batorego, o której Backvis sądzi, że „nie rzuca żadnego światła na ważny i ciekawy moment historyczny” (s. 185), choć

artystycznie stawia ją wyżej niż pieśń Kochanowskiego na ten sam temat. Otóż mnie się wydaje, że jednak rzuca... chociaż sens wiersza, podany na wstępie, został celowo splątany, postrzępiony, jakby zaszyfrowany.

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

I to cel jego sprawom [...],

Monarcha polski był, owszem, z łaski bożej, ale z wyboru szlachty: już Zygmunta Augusta nie wahano się nazywać „tyranem”, gdy nie spełniał poselskich życzeń¹². Król był zatem narzędziem Boga, ale nie bardziej niż każdy człowiek, nad którym czuwa Opatrzność. Sęp myślał inaczej: posłuszeństwo królowi jest posłuszeństwem Bogu, ponieważ monarcha to uprzywilejowany pośrednik między poddanymi a władcą wszechrzeczy. W odzie tkwi więc myśl o sakralności monarszego majestatu: jej skrytym celem, praktycznie biorąc — wzmocnienie władzy królewskiej, co Sęp religijnie usprawiedliwia i uzasadnia. Taka tendencja zaznaczyła się silnie za panowania Batorego, zaś wśród jej wyznawców znaleźli się także jezuita; ich ideałem politycznym była w Europie — katolicka monarchia absolutna. Otóż oda Sępa, której klucz i morał mieści się w zdaniu: „On stworzył [...]” — rozwija systematycznie przekonanie o świętości działań królewskich. Bóg ulubował sobie w Batorym i biografia króla winna ukazać plan Opatrzności. Najpierw więc „stworzył [...] żywotem”; Bóg dał Batoremu żywot — „w pierwszej ojczyźnie” — i hojnie wyposażył go we wszelkie cnoty, co wychwalają zwrotki 2—5.

Królu i z twej natury, nie tylko z korony.

Komplement banalny może, lecz wiele znaczący: król „z korony” to władca z wyboru; czy Batory nie zasłużył na więcej dzięki swej monarszej naturze? Stwórca też „sprawuje [...] szczęściem”, oczywiście wojennym, które opiewają zwrotki 6—8.

Twe szczęście wojska gromi, mur wali obronny.

Lecz także — „oświeca [...] sławą”. Cóż to za sława? Pogromcy niewiernych; już Moskal jest dla Sępa „półpoganinem”; jednak polityka jezuicka nie przeciw Iwanowi, ale przeciw Turkom zwrócić chciała miecz Batorego. O ile „Batory parł do całkowitego pozbawienia Rosji dostępu do morza i głosił nawet, że teraz »już nie tylko o ziemię inflancką pójdzie, ale o wszystko«, o tyle dyplomacja papieska dążyła do pokoju, w królu „upatrując [...] przyszłego wodza koalicji antytureckiej”¹³, co wyraziło się — w miesiącach, kiedy Sęp chorował i umierał — misją Antonia Possevino. W apologii Batorego Szarzyński chciał pogodzić i poskromienie Moskwy (a może też nawrócenie, drogą unii kościelnej?), i konieczną wyprawę na Turków. Echa ówczesnych dyskusji politycznych słychać jasno w ostatnich czterech zwrotkach —

Tyś wskrzesił naszą sławę [...].

¹² Zob. *Historia Polski*. Opracowanie zbiorowe pod redakcją T. Manteuffla. Wyd. 2, t. 1, cz. 2. Warszawa 1958, s. 231.

¹³ *Ibidem*, s. 501, 502.

Batory uczyni z Polski nie tylko „*antemurale christianitatis*”, ale katolickie imperium, strzegące tej części Europy. Zgładzić trzeba Iwana, który

Spuści państwa pod twój scepter wdzięczny, sławny, zdrowy —
następnie zaś skruszyć ottomańską potęgę:

lecz i przed naszego
Chrysta krzyżem gwałt rychły Machmeta krwawego!

Oda jest więc nie tylko „przykładem świetnego utworu okolicznościowego”¹⁴, lecz wręcz programem polityczno-religijnym; programem na poły zamaskowanym, ponieważ Sęp szedł przeciw prądowi: ani utwierdzenie władzy, ani wojna turecka nie były wśród szlachty popularne¹⁵. Toteż oda batoriańska, stanowiąca na pozór zwykły życiorys króla-bohatera, „przemycza” określone poglądy polityczne, co odśladania się dopiero w kompozycji wiersza, opartej wpieryw na tezie — wygłoszonej wprawdzie na wstępie, ale metaforycznej i zaszyfrowanej w „*versibus rapportatis*” — z kolei zaś na trójdzielnym wyliczeniu, rozwijającym, objaśniającym przekonanie autora. Pomysł subtelny; podobne to się wydaje dyskretnemu zażenowaniu, ukrytemu w sonecie do Tomickiego. Sęp nie był więc chyba aż tak „antyintelektualny” i obojętny aktualnym problemom, jak chce Backvis. Zapewne, ideał „rycerza przedmurza” nie kładł nacisku na wartości intelektualne. Ale określenie ideału i sformułowanie programu to już myślowe działanie, które można w wierszach Szarzyńskiego odczytać.

Zgodnie z tradycją francuską Backvis nie cierpi w poezji „*conchetta*” i owej „*pointe*”, z której tyłu szydziło. Epigram Vitalisa ocenia jako „lichotę”, dziwiąc się, że Sęp poświęcił jej „skarby swej pomysłowości” (s. 212). Sęp miał jednak towarzysza w du Bellayu (*Les Antiquités de Rome*, IV). Igraszki słowne uważa Backvis za dowód upadku gustu, epitafia Kostczance za niesmaczne. Słowem, wyraźnie nie lubi pewnego baroku, jego „syrenich pokus” (s. 185). A jednak te „koncepty” były na polskim gruncie — u Sępa — nowością i otwierały przyszłej poezji rozmaite możliwości...

Bogactwo szkicu Backvisa skłania do polemiki, która jednak nie powinna przesłaniać fundamentalnej słuszności wniosków brukselskiego uczonego. Jako artysta — i dlatego zwłaszcza, że posługuje się niemal wyłącznie materiałem pojęciowym — Sęp „jest synem renesansu [...], ale sądzę, że należy przyznać, iż był także więcej niż prekursorem sztuki barokowej, zrodzonej z renesansu, z jego lekcji korzystającej, ale też przeciwko niemu już zwróconej” (s. 220). Backvis odróżnia starannie sarmatyzm od barokowości, podkreślając, że miejsce Sępa w poezji uczonej i niejako kosmopolitycznej; tym samym milcząco odrzuca tezę o trwaniu średniowiecza w baroku, ponieważ mentalność średniowieczna mogła przetrwać tylko na niższych poziomach kulturalnych. Jest to równie słuszne co szczególnie mi drogie rozróżnienie pomiędzy dwoma nie tyle może stylami, ile inspiracjami barokowymi: barokiem dojrzałym, zmysłowym, dekoracyjnie rozkwitłym i „barokiem oszczędnym», »barokiem surowym«, który wydaje się oksymoronem w duchu epoki” (s. 216). Właśnie ten paradoksalny „surowy barok” był chronologicznie wcześniejszy; triumfował w architekturze rzymskiej lat 1540—

¹⁴ J. Sokołowska, wstęp do: M. Sęp Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie*. Warszawa 1957, s. 22.

¹⁵ Zob. *Historia Polski*, s. 502.

—1570, a zatem właśnie w momencie, kiedy ukształtował się duch poezji Sępa. Jego twórczość, owszem, zapowiada barok, ale zarazem — wraz z poezją Grabowieckiego i prozą Skargi — przeciwstawia się niejako ostatecznemu stylowi barokowemu, który narastał u Miaskowskiego i Szymonowica również (choć mniej wyraźnie). Myślę więc, że Backvis zgodziłby się z moim przypuszczeniem o dwoistości narodzin baroku¹⁶. Obawia się on terminu „manieryzm”, niepotrzebnie mącającego słownictwo (s. 220). Rzeczywiście, istnieje za wiele określeń manieryzmu, aby móc się tym terminem bezpiecznie posługiwać. Jestem jak najdalej od sporu o terminy; ważne jest to, że wyłania się powoli zgodność co do samego przedmiotu badania, że miejsce Sępa w polskiej poezji — jego rola, która polegała na zastąpieniu renesansowego wzorca „surowym” barokiem, posiłkującym się renesansowymi narzędziami dla celów renesansowi przeciwnych — coraz lepiej zostaje zrozumiana i oceniona. Ogromna w tym zasługa Claude Backvisa.

Jan Błoński

Alojzy Sajkowski, OD SIEROTKI DO RYBEŃKI. W KRĘGU RADZIWIŁOWSKIEGO MECENATU. (Poznań 1965). Wydawnictwo Poznańskie, s. 252, 4 nlb. + 13 wklejek ilustr.

Realizacja licznych postulatów poszerzenia zakresu powojennych badań nad staropolską literaturą oprócz rewizji wielu podstawowych problemów historycznoliterackich przyniosła również sporo zmian w tradycyjnych interpretacjach zjawisk kulturalnych. Wobec znacznej różnorodności przedmiotu badań przeprowadzonych studiów zwraca uwagę znamienne, bo niemal konsekwentne, pominięcie problematyki mecenatu. Dociekań nad tą dziedziną organizacji życia kulturalnego zapoczątkowanych przez S. Łempickiego, Cz. Lechickiego i H. Barycza nie podjęto — mimo istnienia sprzyjających możliwości, jakie wiążą się z publikacją nie znanych dotychczas materiałów i tekstów źródłowych. Należąca do nielicznych wyjątków praca W. Tomkiewicza *Organizacja twórczości i odbiorczości w kulturze artystycznej polskiego Odrodzenia* obejmuje zasadniczo zagadnienia z zakresu historii sztuki. Problematyka mecenatu literackiego pozostała nadal w sferze nie zrealizowanych postulatów Łempickiego¹. W takim stanie rzeczy ukazanie się zbioru studiów Alojzego Sajkowskiego poświęconych mecenatowi Radziwiłowskiemu należy uznać za odważną próbę podjęcia tematu znajdującego się na peryferiach współczesnych badań historycznokulturalnych.

Tom opatrzonego efektownym tytułem *Od Sierotki do Rybeńki* składa się z jedenastu studiów zestawionych chronologicznie i obejmujących wybrane zagadnienia z dziejów życia literackiego od końca XVI do połowy XVIII wieku. Penetracja tak obszernej czasowo i materiałowo tematyki wymagała od autora nie tylko przeprowadzenia koniecznej selekcji problemowej, ale także zastosowania odmiennych metod badawczych, w zależności od charakteru i zakresu działania środowisk kulturalnych.

¹⁶ Zob. J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. „Twórczość” 1967, nr 2.

¹ S. Łempicki, *Mecenat kulturalny w Polsce. (Problem i postulaty)*. W zbiorze: *Studia staropolskie. Księga ku czci Aleksandra Brücknera*. Kraków 1928.