

Andrzej Borowski

"Rytmy" Mikołaja Sępa Sarzyńskiego jako autoportret liryczny

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 74/3, 3-30

1983

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.

ANDRZEJ BOROWSKI

„RYTMY” MIKOŁAJA SĘPA SZARZYŃSKIEGO
JAKO AUTOPORTRET LIRYCZNY

Rytmy Sępa Szarzyńskiego należą do najbardziej swoistych i zindywidualizowanych w świadomości odbiorczej utworów literatury staropolskiej. Niepowtarzalny język poetycki, zwłaszcza sonetów i pieśni Sępowych, stworzył tak sugestywny i nacechowany obraz podmiotu lirycznego, iż w zestawieniu z nim zarys historycznej postaci autora, dającej się zrekonstruować przy pomocy kilku zaledwie dat i innych szczegółów, przedstawia się wyjątkowo tajemniczo i niewyraziście. Problem, któremu niniejsze uwagi są poświęcone, to wzajemne oddziaływanie obrazu autora i obrazu podmiotu lirycznego jego tekstów. Zjawisko to, nierozłącznie powiązane z lekturą każdego tekstu literackiego, można tutaj analizować na przykładzie szczególnym: nikłość i błądzenie rekonstrukcji biograficznej utrudnia, jak wiadomo, skrajnie „zaszufladkowanie” Sępa w historii literatury, wspomniana natomiast sugestywność obrazu podmiotu lirycznego *Rytmów* oraz dodatkowo przypisywanych Szarzyńskiemu erotyków umożliwia dwoiste widzenie ich autora: bądź jako poety renesansowego, bądź też jako prekursora baroku. Co więcej, pewne cechy owego rozdwojonego obrazu podmiotu lirycznego przesuwają jakby samą biografię autora w chronologii literackiej w. XVI (młodość, przedwczesna śmierć) poniekąd wbrew refleksji całkiem przeciwstawnej, która bierze z kolei pod uwagę dojrzałość artystyczną i intelektualną poety. Powstają przeto dwa wyobrażenia o Sępie — alternatywne, uzależnione ściśle od tego, jakie teksty uznane być mogą za kanon jego twórczości, przy czym określenie tego kanonu z filologicznego punktu widzenia nie jest dotychczas definitywne.

Zobaczmy, jak ów rozdwojony obraz autora *Rytmów* kształtował się wskutek nawarstwiania się sądów o Sępie. Można przede wszystkim zauważyć, że interpretacyjno-krytyczny, a więc zasadniczo wartościujący aspekt badań nad poezją Sępa ma, jak się zdaje, dorobek znacznie obfitszy niż nurt dociekań biograficznych, które do dnia dzisiejszego wzbogaciły naszą wiedzę o żywocie poety kilkoma zaledwie dodatkowymi szczegółami. Uderzający brak danych o artyście, którego talent oceniali

z entuzjazmem już czytelnicy Sępowi współcześni, nie jest na gruncie staropolszczyzny czymś wyjątkowym ani też samym przez się znaczącym, zwłaszcza jeśli przypomnieć tutaj podobnie dotkliwe luki materiałowe do biografii Jana Kochanowskiego. Znacznie bardziej istotne dla późniejszego odbioru czytelniczego puścizny Sępa, a więc również dla formułowania oceny na jej temat, było w tych wypowiedziach zestawienie autora *Rytmów* z „hetmanem w polskich tym poetów gronie”, nadawało bowiem kierunek ukształtowaniu się potocznego wyobrażenia o osobowości pisarskiej Szarzyńskiego¹. Bartosz Paprocki upowszechnił w świadomości współczesnych, a także późniejszych czytelników swego popularnego dzieła *Herby rycerstwa polskiego* (1584) obraz „Mikołaja, człowieka uczonego i poety po Janie Kochanowskim przedniejszego w polskim wierszu”, co nie tylko kreowało poetę niemal na spadkobiercę lutni czarnoleskiej, lecz zarazem nakłaniało odbiór czytelniczy do refleksji porównawczej, a zatem również i kontrastującej.

To samo zestawienie z Kochanowskim powtórzył Szymon Starowolski (*Scriptorum Polonicorum Hekatonias*, 1627). Ulotna i sugestywna formuła: „*post Cochranovium poeta Polonicus primus*”, utrwaliła jeszcze dobitniej myślenie o dorobku poetyckim Sępa w kategoriach hierarchii polskiego Parnasu, chociaż, jak dzisiaj widzimy to wyraźniej, powinna była także zwrócić uwagę czytelnika na nowatorstwo języka i problematyki tych tekstów. Równocześnie owo „*post*” sugeruje w jakimś stopniu przynależność Sępa do następnego po Kochanowskim pokolenia literackiego.

W biografii pisarza data urodzenia jest zazwyczaj mniej ważna od daty jego śmierci, która bezwzględna klauzulą zamyka linię twórczości w ściśle określonym miejscu dziejów literatury. Większości dat urodzenia pisarzy staropolskich nie znamy dokładnie, jednakże w wypadku Sępa ustalenie owej daty istotne jest przy rozważaniach na temat kanonu jego twórczości, wzmacniając np. ewentualne argumenty chronologiczne, które przemawiałyby za tezą o Sępowym autorstwie erotyków z tzw. rękopisu Zamojskich. Autorzy pierwszych wzmianek o twórcy *Rytmów*, m. in. Joachim Bielski w *Kronice polskiej* (1597) oraz wspomniany już Szymon Starowolski, zastanowili przyszłych aż po dzień dzisiejszy biografów poety uwagą, iż umierając w r. 1581 (co wynika zresztą z innych dokumentów pośrednio!) był on jeszcze młodzieńcem. Tak właśnie ustaliło się przypuszczenie, iż Sęp Szarzyński urodził się około 1550 roku.

Jeżeli z kojarzonych w ten sposób faktów i domniemywań mogło powstać nieporozumienie, to jego przyczyn należałoby upatrywać w przy-

¹ Wypowiedzi B. Paprockiego, M. Bielskiego, Sz. Starowolskiego i Antonina z Przemyśla przytaczam za: J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967, s. 8—10. Podkreślenia w tych i wszystkich innych cytatach pochodzą ode mnie.

toczonej wyżej opinii Paprockiego, który w swoich *Herbach* opisał czynny bohatera spod Rastawicy i dodał, iż mężną śmierć Strusa „wiersz Mikołaja Sępa z domu Junosza, młodzieńca uczonego opowieda [...]”. Należy tutaj od razu zaznaczyć, iż słynna Sępowa *Pieśń VI. O Strusie, który zabił na Rastawicy od Tatarów roku Pańskiego [1571]* powstała zapewne tuż po samym wydarzeniu i chociaż nie drukowana, prędko musiała zdobyć sobie rozgłos w obiegu rękopiśmiennym jako utwór niepowszedni i aktualny zarazem. Paprocki natomiast ani w przytoczonym wyżej urywku, ani też w cytowanym wcześniej Sępowym biografii wcale nie stwierdził wyraźnie, że poeta umarł w młodym wieku. Czytamy wszak tylko, że był „młodzieńcem uczonym”, kiedy utwór ten napisał. Takie nazwanie autora, jeśli nawet nie było dość prawdopodobną tutaj nieścisłością (mogło odnosić się do ukończenia czy raczej odbycia studiów), nie byłoby także niewłaściwe, gdyby ze zrozumiała dla nas, drobną przesadą odnosiło się do człowieka, który zbliżał się do 30 roku życia. Pisząc przecież w tym samym dziele o życiu i twórczości samego Sępa, mając zatem szczególną po temu sposobność, ażeby śmierć młodzieńcą, czyli fakt dość godny uwagi, podkreślić, Paprocki nie uczynił na ten temat najmniejszej aluzji.

Natomiast kiedy w r. 1581 umarł Sęp jako znany już dobrze — przynajmniej w „kręgach literackich” — ze swojego ciekawego, choć przeważnie nie drukowanego dorobku poetyckiego, jako, powiedzmy, dobiegający czterdziestki, mogło oczywiście wzbudzić żal, iż odszedł z tego świata jednak przedwcześnie. Taki właśnie pogląd znalazł trafne odzwierciedlenie w słowach *Kroniki polskiej* Bielskiego: „Tegoż roku umarł Mikołaj Sęp herbu Junosza, który by był doszedł lat swych, byłby z niego poeta znamienity polski [...]”.

Łatwo zauważyć, że uwaga Bielskiego nawiązuje jakby do wcześniejszej chronologicznie, bardziej może entuzjastycznej wzmianki Paprockiego, jest jednak, jak przystało na dzieło monumentalne, znacznie powściągliwsza, wypowiedziana z dystansem, którego brak było Paprockiemu. On bowiem zestawiał Sępa z Kochanowskim jakby mechanicznie, Bielski natomiast uwypuklił to, czym w jego świadomości twórczość Sępa do znamienitości poety narodowego nie dorastała, czyli to „nie-dojsicie lat swych”, bez czego talent człowieczy, jak wino niedostałe, znakomity być nie może.

Inna podobnie sugestywna i ważna dla omawianej kwestii notatka o Sępie — „młodzieńcu wielkich nadziei” — wyszła spod pióra Starowolskiego. Zauważmy jednak, iż podobnie jak u Paprockiego, łączy się logicznie z wcześniejszym chronologicznie autorstwem *Pieśni VI. O Strusie*:

Nicolaus Senpius, magnae expectationis iuvenis, et post Cachanovium poeta Polonicus primus, qui cum alia varia poemata lusit, tum illud singulare, in obitum Stanislai Strus a Tartaris in Rastawica occisi.

Tak jak przytoczone wyżej wzmianki Paprockiego, Bielskiego i Starowolskiego, również i żadne z pozostałych, bardzo nielicznych źródeł biograficznych staropolskich nie mówi o młodzieńczej śmierci Szarzyńskiego. Jest to szczególnie uderzające w nader przecież osobistej dygresji uczynionej przez Sępowego spowiednika i zapewne równorzędno intelektualnie przyjaciela, dominikanina Antonina z Przemyśla, który jako autor przekładu dzieła Ludwika z Granady na język polski, pt. *Rozaniec, pospolicie Rożany Wianek Najświętszej Panny Maryjej Matki Bożej* (1583), pomieścił w ramach dedykacji książki Katarzynie Wapowskiej pochwałę talentu i cnót Mikołaja Sępa. Nie ma tam ani słowa o młodzieńczej śmierci poety, które w tym właśnie kontekście byłoby bardzo na miejscu. Znalazła się natomiast inna, dość szczególna uwaga: „Niech z Panem Bogiem kroluje, kiedy sie sam tego naparł”. Słowa te świadczą o uprawianiu przezeń ascezy, jak rozumie to Julian Krzyżanowski², trudno jednak zgodzić się z interpretacją, wedle której Sęp umartwianiem się zgon swój przyspieszył, nie samobójstwo bowiem, nawet spowolnione, byłoby tytułem do chwały niebieskiej, zwłaszcza w ustach spowiednika. Przeciwnie, świadczy ta uwaga o wyrażanym przez poetę z pewnością bardzo często nie tylko we własnej twórczości, lecz przede wszystkim w rozmowach z duchowym powiernikiem, zmęczeniu życiem i o pragnieniu rychlejszego osiągnięcia „niebieskiej szczęśliwości”. Zresztą przypisywane Sępowi pragnienie śmierci, moim zdaniem wyolbrzymiane, może stanowić jedynie przykład owego przerostu obrazu podmiotu lirycznego nad obrazem autora, o którym wspominałem na wstępie.

Pierwszy więc wniosek, jaki w tym miejscu nasuwa się nieodparcie, to przypuszczenie, iż młodzieńcza śmierć Sępa, która nie znajduje wyraźnego udokumentowania w dostępnych źródłach, jest swego rodzaju legendą literacką, zresztą wysoce utrudniającą przyjęcie hipotezy o Sępowym autorstwie erotyków, co podkreślił Claude Backvis³. Bardziej za to prawdopodobne wydaje się umieszczenie daty narodzin autora *Rytmów* najpóźniej około połowy lat czterdziestych XVI wieku. Także i argument w postaci domniemanego wieku Sępa-studenta jest wątpliwy. W czasie swojej podróży studenckiej i pobytu za granicą (tj. w Wittenberdze w r. 1565 i później, może w Rzymie) był Sęp scholarem prawdopodobnie 20-letnim, rzeczywiście niemłodym już, jak na przeciętną wiek ówczesnych akademików-peregrynantów, przecież jednak i nie

² J. Krzyżanowski, wstęp w: M. Sęp Szarzyński, *Rytm, albo wiersze polskie, oraz cykl erotyków*. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1973, s. XII—XIII. BN I 118.

³ C. Backvis, „Manierizm”, czyli barok u schyłku XVI wieku, na przykładzie Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór tekstów i opracowanie: A. Biernacki. Warszawa 1975, s. 180.

starszym od Jana Kochanowskiego podczas jego podróży i studiów włoskich. Był także Sęp wtedy peregrynantem znacznie dojrzałym do poszukiwań głębokich odpowiedzi na zasadnicze pytania o cel i wartość życia człowieka. Jeśli zarazem owe sporne erotyki wyszły spod jego pióra, to są one ciekawym dokumentem literackim nie tylko wczesnej, a także olśniewającej biegłości w opanowaniu petrarkistycznej manieri języka lirycznego, lecz również przykładem stopniowego dystansowania się poety w stosunku do całej sfery przeżyć i wartości, które ostatecznie jako twórca pieśni i sonetów całkiem od siebie odsunął.

Innym nie mniej ważnym dla biografii literackiej Sępa problemem, na który można spojrzeć w sposób przynajmniej kontrowersyjny, jest życie duchowe i religijność twórcy *Rytmów*. Czegoż bowiem mógł szukać w Wittenberdze i w Lipsku, krótko po zakończeniu Soboru Trydenckiego, przyszły „wielki Panny Maryjej służka i gorący miłośnik” (jak określił go Antonin z Przemyśla)? Czy może coś więcej ponad przywiązanie i lojalność wobec możnego seniora łączyło Sępa z protestancką rodziną Starzechowskich? Wreszcie czy dramatyczne wiersze filozoficzno-religijne odzwierciedliły aż konwersję młodego protestanta, czy też odczytać w nich można gwałtownie przeżyte pogłębienie religijności „domowej”, odziedziczonej, w jakimś więc stopniu tradycyjnej (ojciec Mikołaja umarł jako katolik⁴)?

W pokoleniu, które przeżywało reformację Kościoła według Soboru Trydenckiego i próbowało ją urzeczywistnić, uwolnienie się od rutyny pobożności spowszedniałej, zlaicyzowanej pod wpływem różnie pojmowanego „humanizmu chrześcijańskiego”, także w niektórych bodaj, indywidualnych przypadkach mogło stać się swego rodzaju nawróceniem lub przynajmniej głęboko umotywowanym odejściem od schematycznego i przedawnionego sposobu myślenia.

Uderzająca swoją trafnością rekonstrukcja wzorca religijności podmiotu liryki Sępowej przedstawiona w monografii Jana Błońskiego właśnie na tle duchowości doby potrydenckiej — czyni zbędnym opisywanie głównych wyznaczników tej religijności niejako „od początku”. Zarysowały się natomiast w tej perspektywie nowe i jakby nie doświetlone kwestie, wciąż dla odbiorcy tej poezji pasjonujące i dla domysłów otwarte. Do najciekawszych należą właśnie młodość poety i wspomniany konflikt wewnętrzny. Jest oczywiste, że poezja Sępa odczytywana jako „dziennik duchowy” nakłada się na jego biografię w sposób tak przejmujący, iż narzuca nieodparcie obraz wewnętrznego przełomu, dokonanego niemal z trudem, siłą nadziei. Próbuje się zazwyczaj zrozumieć tę część życiorysu poety poprzez lekturę autobiograficznego *Sonetu I*. Czy jednak owe „młodości skoki” to aby na pewno pierwotny luteranizm albo kalwinizm autora *Rytmów*? Czy „błędy”, „które gęsto jędzą / Strwożone

⁴ Zob. Błoński, *op. cit.*, s. 18.

serce”, to projekcja kompleksu winy z powodu innowierstwa? Warto w tym miejscu zwrócić większą uwagę na przeoczone bodaj dotychczas, a uderzające przecież skojarzenie owej metafory z szerszym zakresem znaczeniowym toposu „*iocus iuventutis*”, który mieści w sobie zarówno ‘igraszki dziecinne’ (więc także sens dynamiczny płochliwej ruchliwości — „*iactatio*”), jak też możliwe w przypadku. Sępa aluzje do twórczości krotochwilnej oraz do miłostek. Przypomina się więc najpierw odpowiedni fragment *Tristiów*:

*Scis vetus hoc iuveni lusum mihi carmen et istos,
Ut non laudandos, sic tomen esse iocos.*

(Ovidius, *Tristia* I, 9, w. 61—62)

Dystans takiego właśnie spojrzenia na własną młodość pogłębiły, już w kategoriach chrześcijańskich, słynne retrospektywne rozdziały *Wyznań* św. Augustyna, których oddziaływania w tradycji literackiej, zwłaszcza humanizmu chrześcijańskiego, przypominać tutaj nie trzeba. Ów dystans, którego zasadniczymi wyznacznikami były odtąd pojęcia grzechu (błędu) i właśnie nawrócenia, widoczny jest m. in. choćby w późnej twórczości Jana Dantyszka w sposób tak bardzo uderzający, iż wskazano na owe *Hymni aliquot ecclesiastici* jako na „literacką zapowiedź przyszłych idei” i na zamię przemian prowadzących ku barokowi⁵.

W biografii Sępa „nawrócenie” kojarzyć się może z konwersją o tyle, iż pierwszą konkretną datą jego życiorysu dziś znanego jest rok immatrykulacji na uniwersytecie luterańskim i właśnie dlatego peregrynacja studencka Mikołaja może uchodzić za okres przełomowy. Co prawda, przypuszczalny i wielce prawdopodobny dłuższy pobyt Kochanowskiego na akademii w Królewcu nie utwierdził nikogo w przekonaniu o luteranizmie Jana z Czarnolasu. W przypadku Sępa natomiast, jeśli rzeczywiście pojechał z Wittenbergi i Lipska do Rzymu, to tym chętniej widziałoby się po tej peregrynacji poetę „nawróconego”, tak jak kilku współczesnych (np. Stanisław Zbąski, Olbracht Łaski), a nawet bliskich Mikołajowi (np. Stanisław Starzechowski, Mikołaj Tomicki) niewątpliwych konwertytów.

Tu jednak trudno nie zadać sobie dość kłopotliwego pytania, dlaczego mianowicie o swej ewentualnej konwersji wyraźniej i bardziej osobiście w swojej twórczości nie wspominał. O tak zasadniczym przecież wydarzeniu byłby zapewne opowiedział z pokorną otwartością, tak bardzo dla jego poezji charakterystyczną. Wyznanie takie byłoby całkiem oczywiste w przypadku Sępa, tym bardziej iż formuły *Wyznań* powtarzało przy sposobności konwersji tylu cieszących się z uspokojenia wewnę-

⁵ Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1973, s. 16. Autor ma tu oczywiście na myśli wyznaczniki ideowe znamionujące ewolucję w kierunku baroku, a nie stylistyczne.

trznego i pragnących zarazem dać zbudowanie innym „synów marnotrawnych” Kościoła Powszechnego.

W związku z zasygnalizowaną wyżej wątpliwością wydaje się, że na urywki znanej nam biografii Sępa można jednak spojrzeć nieco odmiennie niż dotychczas. Niewątpliwie, choć może nie tak ostro, jak podkreślił Ignacy Chrzanowski⁶, zarysowuje się tu podział na młodość i na dojrzałość, przyspieszoną być może pod wpływem choroby lub widocznego w jego liryce przeczcucia nieodległej śmierci. Powiedzmy jednak, iż mogła to być młodość niekoniecznie „heretyka”, lecz okres dojrzewania osobowości wcale bogatej, o rozmaitych uzdolnieniach, może też i „Rusina” z bujnym, żywym pierwotnie usposobieniem. Wnikliwy recenzent monografii Błońskiego skłonny był wszak poważniej i dosłowniej odczytywać wzmiankę Jana Achacego Kmity o Sępie Szarzyńskim, który „wierszem smaczny, miał urząd niepośledni w tym sławnym Babinie”⁷. W poszerzonym o ten szczegół obrazie swego żywota byłby więc Szarzyński, jak ogromna większość naszych autorów drugiej połowy w. XVI, dzieckiem jowialnej i mało uduchowionej kultury ziemiańskiej, w miarę zaś dojrzewania — szczególnie inteligentnym krytykiem tworzących tę kulturę systemów wartości, który świadomie pogłębiał dystans wobec wzorów pierwotnie macierzystych.

W tym miejscu jako wyraźnie bliski kontekst narzucają się niemal mechanicznie Kromerowe *Rozmowy dworzanina z mnichem* (1551—1554), których „bohater”, dosyć z początku agresywny i niegrzeczny wobec swego rozmówcy, a w gruncie rzeczy „niepewny argumentów” dworzaniek okazuje się na koniec wcale sympatycznym i bystrym, bo właśnie poszukującym wartości absolutnych interlokutorem. Podkreśliłbym zwłaszcza tę tak typową również i dla liryki Sępowej konstrukcję postaci rozdwojonej: „dworzaniek”, nie tyle innowierca, co raczej nie zorientowany w sprawach wiary miłośnik „rzeczy świata tego” — młodzieniec skłonny zadawać pytania zasadnicze i szukać odpowiedzi na nie w rozważaniach wcale pogłębionych. Odczytany w ten właśnie sposób dialog Kromerowy zdaje się jakby uzupełniać białe plamy w naszym wyobrażeniu na temat duchowej ewolucji Sępa, stanowi bowiem z istoty rzeczy model postaci i sytuacji na tyle ogólny i wszechstronny, że oddający wiernie typowy dla epoki obraz kryzysu świadomości religijnej „pokolenia trydenckiego” oraz wzorzec (przynajmniej jeden z możliwych) pokonywania owych trudności. Pomiedzy Kochanowskim, jakiego znamy z autobiograficznych fraszek okresu dworskiego, a Kochanowskim autorem *Trenów* widzimy rozległy dystans doświadczeń intelektualnych. Także i Sępowi doświadczeń takowych widocznie nie zabrakło, mimo

⁶ I. Chrzanowski, wstęp w: M. Sęp Szarzyński, *Poezje*. Kraków 1903. BPP 42. Wyd. 2: Kraków 1913.

⁷ Cyt. za: S. Grzeszczuk, *Poeta po Janie Kochanowskim przedniejszy*. „Ruch Literacki” 1970, z. 2, s. 136.

iż w potocznym wyobrażeniu jeszcze „nie doszedł lat swoich”⁸. Cóż bowiem stąd, iż pomiędzy „skokami młodości” (może więc i twórczością erotyczną) a czasem powstania *Sonetów* i *Pieśni* upłynęło Szarzyńskiemu mniej czasu? Druga połowa XVI w. to czasy „smutnych ludzi”, jak powiedział Lucien Febvre⁹, a do wyrażania owego „smutku”, czyli niepokoju metafizycznego, posłużyły twórcom stare przeważnie motywy wanitatywne, w ikonografii i w topice literackiej nabierające teraz nowego znaczenia i ważkości. Ostrzej i dramatyczniej przeżywanemu odczuciu przemijania przeciwstawia się w liryce Sępa nadzieja na znalezienie oparcia w stałości Absolutu, człowiek zaś, aby uniknąć tragicznego w skutkach błędu poznania wartości, powinien odmienić swe pragnienia lub raczej doznać łaski ich odmiany:

Serca nasze osiadła rdza grzechów płacziwa,
Skąd, chociaż nas oświecasz, żywiemy jak w nocy,
A jadu tego pozbyć — nie naszej czyn mocy.

Ty nas oczyść, prosimy [...]

(*Pieśń I. O bożej opatrności na świecie*, 27, w. 17—21)¹⁰

Jeżeli przytoczone wyżej słowa wyrażały postanowienie odmiany życia wewnętrznego i pragnienie swoistego odrodzenia świadomości, to Sępową podróż do Wittenbergi i do Lipska nie była zapewne rutynowym przedsięwzięciem protestanta, który postępuje jak inni jego współwyznawcy. Wszak na Uniwersytecie Jagiellońskim w r. 1565 nie znalazłby Sęp tych myśli, które mogłyby jego ówczesne pragnienie odrodzenia się wewnętrznego nasycić, a które w środowiskach innowierczych formułowano w sposób najwidoczniej mu bliski:

CO TO JEST ODRODZENIE

Odrodzenie zamyka w sobie odmianę serca, odmianę żądz i spraw cielesnych, abo obyczajów. Do nadzieje pewnej nieśmiertelności tego koniecznie potrzeba, aby człowiek był znowu urodzony, nowy, duchowy.

⁸ Mężczyzna w XVI w. wcześniej zaczynał życie „dorosłe” i przeciętna długość jego żywota była stosunkowo niewielka. Co innego jednak ówczesne wyobrażenia potoczne — zob. np. Erazm z Rotterdamu, *Adagia*. (Wybór). Przełożyła i opracowała M. Cytowska. Wrocław 1973, s. 138—139: „Z jak wielką stratą dla nauki przedwczesna śmierć zabrała niedawno z tej ziemi Pawła Canalis [...]. Był to młodzieniec zaledwie dwudziestopięcioletni [...]”. Zatem Sęp nawet 30-letni „nie doszedł lat swoich”! Na temat potocznych wyobrażeń „pór życia ludzkiego” zob. S. C. Chew, *The Pilgrimage of Life*. New Haven and London 1962, passim. Ryciny XVI-wieczne ukazują dojrzałego męża w przedziale lat 40—45.

⁹ Zob. F. Braudel, *Positions de l'histoire en 1950*. W: *Écrits sur l'histoire*. Paris 1969, s. 37: „Lucien Febvre a l'habitude de parler des tristes hommes d'après 1560”.

¹⁰ Utwory Sępa Szarzyńskiego opieram na edycji *Rytmów* w opracowaniu Krzyżanowskiego. Liczba niemianowana wskazuje stronicę tego wydania.

Serce stare miłuje to rade, co widzi, to jest rozkoszy, sławę, bogactwa, a dobre serce ma się tego oduczać, a Boga ma miłować i nadzieja nieśmiertelności ma nastąpić, aby jej czuł smak w sobie mieszkający. Nowemu sercu wszystko niesmaczno, wszystko się mu w gorzkość obraca, co widzi i słyszy tu na świecie, okrom Boga.

[...]

Serce stare dogadza żądom swoim. Odrodzony tego wszystkiego w miarę sobie pozwala, wedle nauki Pana Jezusowej, a nie według zdania swego. Odrodzony więcej się temu dziwuje, iż tak Pan Bóg wiele pozwala ku potrzebom jego, aniżeli temu, czego zakazuje¹¹.

Przytoczony wyżej tekst różnowierczy zawiera, jak widać, motywy i figury znane nam dobrze z Sępowych *Sonetów* i mógłby wyjść spod pióra zarówno samego Mikołaja, jak też prawdopodobnie i niejednego pisarza katolickiego. Dostrzegamy tu zwłaszcza zmysłowość metafor odnoszących się do określeń aksjologicznych oraz motyw zadziwienia, któremu Szarzyński poświęcił *Sonet II*. Nie ma tutaj mowy, rzecz jasna, o wpływach bezpośrednich pomiędzy tekstami, warto natomiast ukazać pojęcia obiegowe, które odzwierciedlają problemy powszechne, z jakimi zmagał się w chwili swego „nawrócenia” autor *Rytmów*.

Omówiono już wyczerpująco kryzys religijności w w. XVI¹², którą to problematykę w kontekście twórczości Sępa przedstawił Jan Błoński. W tym miejscu pragnę jedynie wskazać na ewentualną możliwość spojrzenia na przełom duchowy Szarzyńskiego w kategoriach odrodzenia systemu religijnego czy religijno-światopoglądowego.

Widziałbym więc Mikołaja Sępa w Wittenberdze i w Lipsku niekoniecznie jako zdecydowanego protestanta, lecz chyba raczej jako peregrynanta szukającego w tych właśnie środowiskach możliwości sformułowania odnowionego i wyraziście określonego systemu. Szczególny nacisk trzeba, jak się zdaje, położyć na to ostatnie słowo, tj. na system religijno-filozoficzny, który w swej średniowiecznej konstrukcji rozpadł się pod wpływem humanizmu renesansowego. Próbę przywrócenia tego systemu nie tyle drogą jego unowocześnienia, ile raczej przez uwstecznienie (np. próby przywrócenia wczesnochrześcijańskich zasad prostoty stosunków społecznych, kryteriów oceny, surowej dosłowności egzegezy *Pisma św.*, a nawet teokracji) podejmowały różne odłamy reformacji. Rezultatem natomiast oddziaływania humanizmu renesansowego, jak to sugestywnie przedstawił Ehno van Gelder, było powstanie dość nieokreślonej „religii humanistycznej”, której racjonalizm filozoficzny odebrał

¹¹ *Księga wizytacji zborów podgórskich. Z rękopisu Biblioteki Nemzeti Muzeum w Budapeszcie*. Wydali: L. Szczucki i J. Tazbir. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” t. 3 (1958), s. 143—144.

¹² L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance au 16^e siècle. La religion de Rabelais*. Paris 1962, s. 307—391.

z czasem właściwości istotnie religijne, sceptycyzm zaś pozbawił ją wszystkich „zalet” systemu¹³.

Mówiąc na temat niechęci okazywanej mniej lub bardziej gwałtownie przez humanistów wobec tradycji myśli średniowiecznej, możemy to stwierdzenie uściślić, a mianowicie przedmiotem owej niechęci lub wrogości był właśnie system filozoficzno-religijny oparty na spekulatywnym, skłonny do tworzenia schematów myślowych racjonalizm. U samego zarania renesansu niektóre nurty filozofii (np. ockhamizm, burydanizm) uformowały, jak wiadomo, opozycję — znaną jako „*via moderna*” — przeciwko systemowi konieczności, w refleksji filozoficznej określone zasadniczo przez arystotelesowsko-tomistyczny *necessytaryzm*. Jest faktem wysoce znamienym, że owego wysiłku odnowienia systemu nie uratowały pierwsze próby reform kardynała Bessariona i papieża Mikołaja V, gdyż powrót do chrześcijańskiego arystotelizmu miał jeszcze pod koniec XV w. charakter nazbyt odgórny, urzędowy i przez to zazwyczaj powierzchowny¹⁴.

Okres walk z systemami (konkretnie z systemem religijno-filozoficznym w życiu umysłowym oraz paralelnie z systemem feudalnym w życiu społecznym) to zarazem okres humanizmu „wojującego”, którego epokę można z grubsza określić poza Italią („humanizm północny”), na początkowe dziesięciolecia XVI wieku. W drugiej połowie stulecia ruch ten utracił pierwotną swoją siłę, głównie zaś jednolitość, zarysowało się natomiast w tekstach humanistycznych jakby zmęczenie sceptycyzmem i krytyką. Udręczony nie tylko ojcowskim cierpieniem głos autora *Trenów* wyraża też niemoc umysłu człowieczego wobec tajemnic i paradoksów kondycji ludzkiej. Jeżeli Sęp był jakimś spadkobiercą Kochanowskiego, to był nim również i w tym sensie, iż podjął niemal jednocześnie (np. w *Sonetach*, gdy założyć, że powstały one pod koniec lat siedemdziesiątych w. XVI) podobne zagadnienia jak te, o których czytamy w *Trenach*, z wyraźniejszym jednak zamysłem poszukiwania norm stałych i wartości absolutnych. Dlatego też Sępową peregrynację uniwersytecką widziałbym jako poszukiwanie zarysów nowej już doktryny, opartej jak niegdyś na zwartym systemie konieczności (por. *Sonet*y i parafrazy *Psalmów*), który różni się zasadniczo od woluntaryzmu religijności humanistycznej.

Z dalszych losów Mikołaja Sępa wynika, że nie odnalazł widocznie potrzebnych mu składników systemu. Z tym większą, wolno się domyślać, gorliwością skierował się ku Rzymowi, na pewno w przenośnym,

¹³ E. H. A. van Gelder, *The Two Reformations in the 16-th Century. A Study of Religious Aspects and Consequences of Renaissance and Humanism*. The Hague 1961.

¹⁴ Zob. S. Swieżawski, *Problem „via antiqua” i „via moderna” w XV w. i jego zaplecze ideologiczne*. W zbiorze: *Renesans. Sztuka i ideologia*. Warszawa 1976.

ale też może i dosłownym znaczeniu. „*Iter Romanum*” pozostało wszak najkrótszą i znajomą drogą nie tylko „w świat”, w kierunku Śródziemnomorza, ale również z powrotem, „w stronę domu”, ku zapamiętanym, odziedziczonym w tradycji wyobrażeniom, ku swojskim wzorcom kultury i moralności, ku zmitologizowanej często rzeczywistości legend i apokryfów. Liczne w poezji Sępa archaizmy, jak też wyobrażenia nawiązujące do tradycji średniowiecznej („statua śmierci”) wskazują na wagę, jaką autor *Rymów* przywiązywał do wartości odziedziczonych, tę zaś puściznę o ileż lepiej było „Sarmacie” odnowić czy wręcz „odrodzić”, niż nowym światopoglądem i nowym językiem zastępować.

Powodzenie kontrreformacji opierało się, jak wiadomo, w równej mierze na zastosowaniu osiągnięć renesansu, co na konsekwentnym powrocie do religijności zdogmatyzowanej, do systemu określającego wyraziście kodeks obowiązków i kodeks nadziei. Kwestie eschatologiczne, szczególnie zaś teologia zbawienia, często przez religijność humanistyczną lekceważone lub ze sceptycyzmem odsuwane, ponownie nabrały w świadomości powszechnej zasadniczego znaczenia. „*Je m'en vais chercher un grand peut-être*”, przypisywane umierającemu Rabelais'emu, na gruncie polskiej surowej pobożności trudne do wyobrażenia nawet w ustach Krzyckiego, ustępuje miejsca konkretnym nieraz wizjom psychomachii, a groza im towarzysząca skłania do szukania oparcia i pewności zbawienia w wierze określonej strukturą systemu. Około połowy XVI w. odradzała się właśnie scholastyka. Logicznie zwarty i zdogmatyzowany system pojęć stał się podstawą doktryny prężnego i nowoczesnego Towarzystwa Jezusowego, którego wojskowa dyscyplina i prostota, nie stroniące od popularności, mogły nęcić ewentualnych sarmackich „nonkonformistów” dręczonych skrupułami i obawami (istotę owych rozterek oddaje bernardyński *Taniec śmierci*).

Pozornie nieprzystające do siebie fragmenty kilku domniemanych lub autentycznych autoportretów literackich Sępa Szarzyńskiego — nałożone na ogólny obraz problemów autorowi współczesnych zdają się jednak tworzyć wizerunek bardziej spójny. Cecha najdobitniej rzucająca się w oczy czytelnikowi utworów Sępa i zarazem przez wszystkich podkreślana, przeważnie w omówieniach jego sylwetki, a mianowicie ów „przełom wewnętrzny”, wyglądałaby na porzucenie przez poetę „religijności humanistycznej” i na poszukiwanie pobożności, więc i zarazem światopoglądu „odrodzonego”, pogłębionego i dramatycznego, a także bardziej wyrazistych form wyrazu dla tych przemyśleń i przeżyć. Doprowadziło to Sępa w końcu nie tyle do mistycyzmu autentycznego, ile raczej do religijności radykalnie pogłębionej, samodzielnie przemyślanej, do ascezy naśladowującej mistrzów pierwszorzędnych (jak Ludwik z Granady czy Ignacy Loyola), rozumianej jako swoista filozofia wartości oraz, jak spróbuję to odczytać, filozofia poznania.

W myśl tych założeń rekonstrukcja literackiej „autobiografii” Sępa

(o niej bowiem lub o „autoportrecie” mówimy na prawach metafory, uwzględniając szczególną podmiotowość jego wypowiedzi lirycznej) odsłania, niczym symultaniczne malowidło gotyckie, dwa obrazy umieszczone jak gdyby na tym samym planie. Widać tu sylwetkę, która może mieć zaskakująco wiele cech wspólnych z autorem tajemniczych erotyków, może „babińczykiem”, w każdym razie sensualistą, a uczniem Owidiuszowym i zapewne jeszcze wyznawcą „religii humanistycznej”, który skłonny byłby „nie przywiązywać znaczenia do takich pojęć, jak objawienie, wiara, łaska, zbawienie, uświęcenie etc.”¹⁵.

Wobec braku autoportretu oczywistego można czasami dopatrywać się wizerunku artysty, jak powiada Mieczysław Wallis, w jego portretach¹⁶. Na innych jeszcze zasadach, które rozważył szczegółowo m. in. Jerzy Ziomek, opiera się historyk literatury starając się odczytać w tekście lirycznym wypowiedź autobiograficzną¹⁷. Jest więc puścizna Sępa wciąż jednym z najważniejszych jego dokumentów biograficznych w tym bodaj sensie, zarysowuje pewien obraz możliwy czy prawdopodobny z punktu widzenia rzeczywistości historycznej, a zarazem całkowicie prawdziwy i pewny z punktu widzenia ponadczasowej rzeczywistości poetyckiej. Mamy dane strzępy biografii oraz dwie grupy tekstów — jedną niewątpliwie autorstwa Sępowego, drugą, co do której pewności mieć nie sposób. Jeśli zatem ostateczne rozstrzygnięcie na korzyść poety nie jest tymczasem możliwe, to można kwestię sformułować nieco inaczej: czy mianowicie sporne erotyki wiążą się sensownie z niesporną puścizną Sępa, czy „uzupełniają” jej tekst o „brakujący” wycinek, czy można je czytać jak logicznie wiążące się składniki w całości poetyckiego monologu. Mówiąc z pewnym celowym przejawskrawieniem: kwestia autentyczności erotyków może być przez pewien czas mniej istotna od tego, w jakiej mierze ukazany w nich obraz (lub obrazy) podmiotu lirycznego stanowić może uzupełnienie dwoistego „autoportretu” poety.

Bardzo niewiele, jak dowiodły badania, jest wspólnego pomiędzy językiem poetyckim erotyków a stylistyką większości *Rytmów*, te jednak istniejące zbieżności (ukazali je Backvis, Nadolski i Błoński¹⁸) zachęcają do zestawienia uogólnionych obrazów podmiotu lirycznego, które dałyby się wywieść z obydwu zbiorów tekstów. Erotyki, jak wiadomo z poetyki renesansowej aktualnej w czasach Sępa, nie muszą

¹⁵ Van Gelder, *op. cit.*, s. 7. W odniesieniu do duchowej biografii Sępa warto przypomnieć, iż według K. Górskiego (*Od religijności do mistyki. Zarys dziejów życia wewnętrznego w Polsce*. Cz. 1. Lublin 1962, s. 65) koniec humanizmu chrześcijańskiego to schyłek lat siedemdziesiątych XVI wieku.

¹⁶ M. Wallis, *Autoportret*. Warszawa 1964, rozdz. *Autoportret ukryty*.

¹⁷ J. Ziomek, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna*. „*Treny*” Jana Kochanowskiego. Warszawa 1974 (maszynopis powiel.).

¹⁸ Backvis, *op. cit.* — B. Nadolski, *Ze studiów nad twórczością Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. „*Pamiętnik Literacki*” 1930. — Błoński, *op. cit.*

wcale odzwierciedlać rzeczywistej sytuacji autora i panuje tu w zasadzie niepodzielnie reguła gry zgodna z właściwym dla nich porządkiem miłości świeckiej i „sztuki kochania”. Porządek ten posługiwał się językiem petrarkistycznym, a więc powszechnym, europejskim językiem miłości, ponadto konwencja i celowość gatunku skłaniały autora do cieniowania w jego wypowiedzi rzucającego się w oczy indywidualizmu i szczerości: *eros* miłości świeckiej nie znosi tonu zasadniczego.

Natomiast większość tekstów zebranych w *Rytmach* stanowi gwałtowny protest wobec umowności, wobec fikcji gry, nawet uroczej. Miłość jest tutaj przedstawiona jako prawda i jako byt najpełniej (a nawet jedynie) istniejący w sensie ontologicznym, jest Absolutem. Fikcyjność, gra, złudzenie należą jako przypadłości do przekłetej doli człowieczej, uwolnić od nich może tylko heroiczna gotowość spojrzenia na rzeczywistą wartość przedmiotów, gotowość zdercia z nich pozornej, bo przemijającej urody. Równocześnie jednak styl *Rytmów* jest zaprzeczeniem prostoty języka poetyckiego i nosi znamiona samotnego dramatu człowieka, który aby odrzucić panujący nad nim system gry i pozorności, wpisuje się z wysiłkiem, lecz konsekwentnie w system dogmatów-pewników.

Z tego powodu trudno, jak się zdaje, nazwać styl *Sonetów* czy *Pieśni* stylem manierystycznym w tym sensie, że nie urzeczywistnia on wyłącznie czy przeważnie funkcji estetycznej. Należy on raczej jako zjawisko prekursorskie do baroku, gdyż w sposób uderzający przystaje swą oczywiście niezwykłą formą, jak wykazał to Błoński, do głębokiego, lecz wcale nie głęboko i wstydliwie ukrytego znaczenia wypowiedzi. Zagadnienie barokowości Sępa Szarzyńskiego, a więc problem umieszczenia go w ramach tego czy innego okresu historycznoliterackiego, ongiś zajmujący w dużym stopniu uwagę badaczy, zarysowuje się dziś trochę inaczej w świetle pojęcia prądu. Wszak barokowość nie musi polegać na uganianiu się za puentą i na ekshibicjonizmie podmiotu lirycznego, jak stwierdził Giovanni Maver, dla którego wyznacznikiem baroku w poezji Sępa był raczej dystans pomiędzy „ja” duchowym a „ja” cielesnym¹⁹. Claude Backvis podkreślał tu barokową zmysłowość, Jan Błoński wskazał m. in. na znaczenie motywów ruchu i niepokoju, Stanisław Grzeszczuk zauważył barokowy brak zaufania zmysłom. Spojrzenie więc na Sępa jako na prekursora baroku w poezji polskiej raczej uzasadnia próby rekonstrukcji jego dwoistego autoportretu literackiego.

Powiedzmy więc: Szarzyński przedstawił w swych utworach wizerunek własny, który nazwać by można, przenosząc pojęcie z historii sztuki, „autoportretem dynamicznym”. Przedstawił bowiem swą osobowość w ciągłej przemianie i w rozwoju, niekiedy zaś dawał dramatyczny

¹⁹ G. Maver, *Rozważania nad poezją Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 2.

wyraz pragnieniu takiej przemiany. Gdybyśmy chcieli na prawach swobodnego, ale rzeczowego skojarzenia porównać ów literacki autoportret poety z jakimś odpowiadającym mu przedstawieniem ikonograficznym, to zdaje się, iż wybór wcale nie okazałby się łatwy. Postawę podmiotu lirycznego *Sonetów* wobec siebie samego, wobec własnej „twarzy”, nazwalibyśmy najchętniej za Wallisem (nie ograniczając się naturalnie do kwestii samej powierzchowności twórcy) mianem postawy heroicznej.

Zachodzi ona wtedy, gdy jednostka ma odwagę przyjrzenia się własnej ruinie fizycznej, spowodowanej przez chorobę lub starość, przyjmuje ją jako taką, bez nienawiści i nie traktując jej humorystycznie. O postawie takiej mówi nam kilka dzieł wspaniałych — portret własny Rembrandta z 1668 r. [...] i ostatni, rysowany kredką autoportret Wyspiańskiego²⁰.

Wbrew natomiast tradycyjnemu od czasów opracowań Brücknera i Chrzanowskiego ujęciu wahałobyśmy się przed skojarzeniem wizerunku Sępa całkiem jeszcze młodego i rzekomo oddanego służbie Kupidyna — np. ze słynnym autoportretem Rembrandta z Saskią. Porównanie takie, pomijając już różnice stylistyczne pomiędzy osobistą (choć też i zadziwiająco ostentacyjną) intymnością obrazu a konwencjonalnością rzekomo Sępowych erotyków, byłoby ze względów filologicznych przedwczesne. W wierszach, raczej nostalgicznych i pełnych cierpienia miłosnego, renesansowa „gioia”, radość życia, błyszczy jakby z daleka, niczym nęca, lecz mało prawdopodobna możliwość, i jej barwy często zaprawione są nietrwałością (T. Sinko podkreślał, iż panują tu wzorce Owidiusza i Katullusa, podczas gdy w *Rytmach* autorytetem jest Horacy²¹). Młodzieńczy autoportret, którego „negatyw” (zaskakująco odpowiedni), zarysowany za pomocą kilku zaledwie kresek wcale wyrazistych, odczytać można z *Sonetów* i z *Pieśni*, przypomina raczej piórkiem kreślony autoportret 20-letniego Dürera, tak scharakteryzowany przez Wallisa:

wiziera [z tego autoportretu] niepewność i niepokój, ciekawość świata i głód życia, nade wszystko zaś namiętne pragnienie poznania samego siebie i przeniknięcia swej przyszłości. Oczy z natężeniem patrzą przed siebie, nie w dal, lecz w swe własne odbicie w lustrze, pragnąc znaleźć w nim odpowiedź na dręczące pytania: kim jestem? co ze mnie będzie? Usta rozchylają się z lekka, jakby spragnione²².

Wspomnianym wyżej negatywem tak widzianego w erotykach autoportretu Szarzyńskiego są dla nas wszystkie te fragmenty jego niespornych co do autorstwa tekstów, w których poeta mówi o doznanych (lub możliwych) rozczarowaniach albo o sprawach żywo go obchodzących, ale odsuniętych, zostawionych rozmyślnie za sobą. W znacznej większości, jak się wydaje, wypowiedzi te przystają do „pozytywowego”

²⁰ Wallis, *op. cit.*, s. 35.

²¹ T. Sinko, wstęp w: M. Sęp Szarzyński, *Rytmu oraz anonimowe pieśni i listy miłosne z wieku XVI*. Kraków 1928. BN I 118.

²² Wallis, *op. cit.*, s. 71.

z kolei autoportretu wywiedzionego z obrazu podmiotu lirycznego tajemniczych erotyków. Nie świadczy to zresztą koniecznie o pokrewieństwie owych tekstów i nie musi dowodzić od razu wspólnoty ich autorstwa.

Zauważmy, że w większości erotyków podmiot liryczny zdaje się nie tylko z ciekawością i pożądaniem chłonać zewnętrzną urodę przedmiotów, ale jednocześnie zdobywa się na konceptystyczną, więc pozornie afirmującą ocenę wartości owego piękna. Dowcip polega na tym, że się udaje wiarę w jego trwałość, aby udowodnić samemu sobie, iż jest wartościowe — swoista „*fides quaerens intellectum*”, jak w tym np. urywku wiersza *Do Kasie*:

Już mi na twarz twoją nadobną nie bronisz
Patrzeć i mówić już ze mną się nie chronisz.
Niestetyż! toć jeszcze nie dostawa wiele,
Abym to już mógł rzec: szczęśliwem ja, śmiele.

Przemozna bogini na ziemi, na niebie,
Wenus! tego ja dziś pożadam od ciebie,
Abyś nas twym ogniem paliła społecznie,
A szkodliwa zwada niech przepadnie wiecznie. [89, w. 13—20]

„Szkodliwa zwada”, niezbędny składnik miłości świeckiej, dzięki któremu może ona istnieć jako gra, jest tu synonimem nietrwałości tego porządku w ogóle. Chociaż określenie jej brzmi konwencjonalnie (zgodnie z prawami gatunku), należy ona w istocie do tego samego szeregu kategorii co eschatologiczne figury z *Sonetów*, pozbawia bowiem rozkosz zmysłową jej wartości, wprowadza niestałość, psuje i zagraża nie mniej skutecznie niż Fortuna, Czas i Śmierć. „Szczęśliwem ja” — móc to powiedzieć jest taką samą niemożliwością, jak: „pewien jestem własnego nasycenia”, wszak więcej w przedstawionej tu sytuacji niepewności niż afirmacji piękna. Cudownie harmonizuje z tą wiarą szukającą pewności apostrofa o pomoc do... Wenus, „wielkiej ladacznicy”, która w renesansowo-barokowym świecie figur-pojęć zasługiwała na konfidencję co najmniej tak samo jak Pani Fortuna lub Śmierć.

Spójrzmy teraz na *Sonet V*, który poświęcony jest naturalnie filozofii miłości i który z tego powodu należy czytać jak miniaturowy esej (jesteśmy właśnie w epoce eseju XVI-wiecznego) na temat teorii wartości. W szeregu wyliczonych tutaj dóbr nietrwałych znajduje się także „stworzone / Piękne oblicze” — uroda ciała ludzkiego:

Komu tak będzie dostatkami smakować
Złoto, scepter, sława, rozkosz i stworzone
Piękne oblicze, by tym nasycone
I mógł mieć serce i trwóg się warować? [11, w. 5—8]

„Piękne oblicze” odpowiada tu „nadobnej twarzy” z przytoczonego dopiero co erotyku *Do Kasie*, „trwogi” zaś odpowiadają owemu niepokojowi, który właściwie jest wyznacznikiem sytuacji lirycznej tego

pozornie konwencjonalnego wiersza miłosnego, który nie pozwoli nigdy podmiotowi lirycznemu na słowa: „szczęśliwem ja”. Widać jednak oczywiście, że sens *Sonetu I* jest jeszcze bardziej ogólny, chodzi w nim bowiem już nie tylko o miłość ziemską, ale o filozofię miłości w ogóle. Rzeczownik „serce” występuje w *Rytmach* 8 razy w znaczeniu ‘*duch-animus*’ i 14 razy jako figura siedliska uczuć²³. Trwogę serca, można więc powiedzieć, niepokój ducha i zamęt uczuć powoduje „ustawiczna nędra”, jak czytamy dalej w tym samym sonecie, czyli podleganie śmierci, niestałości, rozkładowi i złu tych wartości, tych przedmiotów pożądania, których owo serce pragnie na swą zgubę. W tym miejscu Sępowa filozofia miłości łączy się z filozofią poznania, gdy autor dochodzi do wniosku, że serce samo zaślepione jest złem. Rozumiemy, że serce jest również narzędziem poznania:

O wszechmogący Boże, światłości szczęśliwa,
Serca nasze osiadła rdza grzechów płacziwa,
Skąd, chociaż nas oświecasz, żywiemy jak w nocy,
A jadu tego pozbyć — nie naszej czyn mocy.

(*Pieśń I*, 27, w. 17—20)

Sytuacja taka rodzi cierpienie: „serce [...] wzdycha teskliwie”, „serce nie boleje, lecz jakmiarz umiera” (*Pieśń na kształt psalmu CXXIII*, 25, w. 6, 17) — dochodzimy do sedna owej trwogi i niepokoju. Sposobem na ich przezwyciężenie jest zrozumienie (czyż możliwe w tak zarysowanej kondycji człowieka?) prawdziwej hierarchii wartości. Zrozumienie byłoby ideałem, zgodnym z duchem odrodzonego tomizmu XVI-wiecznego, jednakże podmiot liryczny wierszy Sępowych wierzy raczej, iż zostanie obdarzony światłem poddając się Prawu Miłości:

Twe obietnice odmiany nie znają
I światłem prawdy serca utwierdzają;

(*Pieśń I na psalm Dawidów XIX*, 15, w. 41—42)

W porządku bowiem „miłości świętej” istnieje upragniona niezmiennosc. Poznanie prawdziwe (*illuminatio*) przeciwstawia się poznaniu pozornemu w porządku miłości świeckiej, wartość absolutna — wartościom względnym, świat zaufania i pewności — światu uroczych złudzeń, niepewności, w końcu trwogi.

Konkluzja ta odpowiadałaby, jak się wydaje, sytuacji lirycznej erotyku *Do Anusie*, który stanowi parafrazę dwóch tekstów Katullusa:

Anusiu! byś mnie tym chciała darować,
Żeby mi oczy twe wdzięczne całować
Wolno do wolej lub usta nadobne
I różej farbą rumianej podobne,

²³ Zob. D. Maihoff, *Der Wortschatz der „Rhythmi” von M. Sęp Szarzyński*. Heidelberg 1968.

Całowałbym cię razów sto tysięcy,
 Nie przestawając; więc zaś trzykroć więcej,
 Więc tysiąc, więc zaś, więc dwa, więc zaś wtóry.
 Trzeba tak liczbę mylić, aby który
 Człowiek nie urzekł, wiedząc, że tak wiele
 Tych całowanków [...]. [75, w. 1—10]

Uroda oczu „wdzięcznych” i ust „różej [...] podobnych” obiecuje rozkosz, ale budzi pragnienie właśnie nienasycone, ponadto zaś sytuacji tej grozi zło — „urok” (pogańska kategoria paralelna wobec ślepej Fortuny czy Śmierci, tak samo u Katullusa, jak w świadomości potocznej współczesnej Szarzyńskiemu), więc znowu nietrwałość. Szczęście nietrwałe (*felicitas*) zagrożone tu jest tą samą właściwie „nędzą”, którą, jak czytamy w *Sonecie I* Sępa, „chciwa” Śmierć „może odciąć rozkosz”. Wiedząc o tym dokończmy lektury wiersza *Do Anusie*:

Bo cudze wesele
 Rodzi jak ciężki w sercu zazdrośnego.
 Ten potem, z miejsca wypadwszy swojego,
 Srodze człowieka szczęsnego zaraża,
 Czym wszystkie jego rozkoszy przekaza. [75, w. 10—14]

W tekstach Sępa figurą grzechu, czyli zła, jest jad, jak powiada Błoński²⁴; jad-zło przenika rzeczywistość „tego świata”, czytamy w apostrofie do Madonny z *Sonetu III*:

Ty, głowę starwszy smoka okrutnego,
 Którego jadem świat był wszystek chory, [9, w. 5—6]

Świat był „chory”, można by powiedzieć — beznadziejnie; w sytuacji pokazanej w utworach Szarzyńskiego jest chory, ale istnieje nadzieja uzasadniona Odkupieniem, dlatego problem „nędzy” kondycji ludzkiej Sęp rozważa jako problem wyboru i działania. Jeśli ów „jad” stanowi istotę „nędzy”, czyli śmierci i rozkładu rzeczywistości nietrwałej, to stanowi on zarazem zrozumiały powód trwogi przed błędem, który doprowadzić może poprzez cierpienia błahę ku cierpieniu nieskończenie głębokiemu. W przytoczonym wyżej erotyku *Do Anusie* „jad” rozprzestrzenić się może z czyjejś zazdrości (tj. z grzechu), podmiot liryczny zaś od Katullusowego nastroju niefrasobliwych „całowanków” przechodzi dość chyba nieoczekiwanie do refleksji zbyt w tym kontekście poważnej i psuje zabawę mówiąc o „przekazaniu rozkoszy”. Zabawny (bo przecież nie na serio) pomysł z magią liczb błędnie wobec tej puenty, poza którą jest już tylko wcale nieprzyjemne milczenie.

Jedynym skutecznym środkiem przeciw „jadowi” jest zatem przy-

²⁴ Błoński, *op. cit.*, s. 44. Przy sposobności znów przypomina się paralela z M. Kromerem (*Rozmowy dworzanina z mnichem*. (1551—1554). Wydał J. Łoś. Kraków 1915, s. 420. BPP 70): „Musi jad osłodzić a w dobrym jakim pokarmie albo napoju zadać, kto chce, iżeby go nie obaczono”.

jęcie odpowiedniego systemu wartości, ukierunkowanie pożądania ku właściwym, istotnie dobrym, a więc rzeczywiście istniejącym przedmiotom — uderza w poezji Sępa przywiązanie do tej neoplatonickiej i chrześcijańskiej zasady ontologicznej, według której byty o tyle istnieją, o ile są dobre. Wracając jednak do Sępowej epistemologii zauważmy, że tylko w jej kontekście można rozumieć paralelizm metafor „jad” ‘zło’ oraz „wrzód smaczny” ‘zło’, ocenianych przez badaczy Sępa (zwłaszcza metafora ostatnia) jako nie całkiem jasne i „manierystyczne”. Tekst, z którego pochodzi ów „wrzód smaczny”, poświęcony jest oczywiście filozofii poznania, to *Pieśń VIII. Iż rozum człowiekowi potrzebniejszy niż skarby*. Z początku mowa jest o właściwej ocenie i o doświadczeniu²⁵:

Złoto znać na strzechstanie, człowieka na złocie. [41, w. 1]

Jest to naturalnie parafraza przysłowia łacińskiego: „Czym jest kamień probierczy dla złota, tym złoto dla człowieka”²⁶. W dalszych jednak częściach tekstu Sęp przechodzi do zdolności poznania i widzenia rzeczy przez człowieka, rozważając „uśpienie rozumu” przez pomyślność i dobrobyt.

W nędzy człowiek dostanie, gdy chce, pocieszenia,
Trudno, gdy wszystko k'myśli, nie stracić baczenia.
Skąd z letargu smutnego wrzód smaczny przychodzi,
Bo sie to zdrowo widzi, co nabarziej szkodzi. [42, w. 13—16]

Sens tej strofy wydaje się jasny: stan niedoli jest w zasadzie odwracalny, kieruje myśli i wolę człowieka ku pocieszeniu, zmusza go niejako do szukania konsolacji. Pomyślność natomiast demoralizuje, nie tylko stępią wolę, ale też odbiera rozum („baczenie”), grozi swoistym obłędem („letargiem smutnym”) ludzkiej świadomości, która wówczas będzie skłonna uważać za zdrowe i ponętne to, co szkodliwe, co grozi w skutkach „wrzodem”, a mianowicie „jad” — zło.

Czytamy tu jeden z licznych tekstów Sępowych, których „odkodać” jest nie sposób bez klucza, jaki stanowi twórczość Jana Kochanowskiego. Refleksje na temat poznania ludzkiego, nader częste w utworach czarnoleskiego mistrza (bo kapitalne w ogóle w literaturze renesansowej), choć zazwyczaj nie tak jak u Sępa paradoksalnie formułowane, ujmują różnorakie aspekty działania rozumu. Najbardziej może uderzające jest powiązanie dwóch kategorii: rozumu i nadziei, w *Trenach*. W tradycyjny

²⁵ Zbieżność tę podkreśliłem w studium pt. *Barok*, oddanym do druku w r. 1979 w książce zbiorowej *Okresy literackie*, która ma się ukazać z początkiem przyszłego roku. Niezależnie do podobnego wniosku doszedł J. Gruchała w pracy *Mikołaj Sęp Szarzyński — „poeta po Janie Kochanowskim przedniejszy”* („Ruch Literacki” 1981, nr 4/5, s. 363).

²⁶ Cyt. za przypisem Krzyżanowskiego w: *ed. cit.*, s. 41. Warto zwrócić uwagę na zbieżność z Kromerem (*op. cit.*, s. 422): „mają złotnicy kamień, którym złoto próbują, jeśli prawe a szczyre, czy nie”.

tu m. in. dla chrześcijańskiej, czyli najbliższej Kochanowskiemu, filozofii sposób podkreślił autor niebezpieczeństwo utraty rozumu wraz z utratą nadziei — pod wpływem rozpacz:

Złości! co mi czynisz? Owa już oboje
Mam stracić: i pociechę, i baczenie swoje?
(*Tren XI*, w. 15—16)²⁷

Zauważmy, że w podobny sposób umotywowwał Szekspir szaleństwa króla Leara, Otella czy Makbeta. Szaleństwo z utraty nadziei (średnio-wieczna „*acedia*”) jest zaskakująco bliskie szaleństwu z gnuśności, o którym pisał Szarzyński. Kochanowski, rozważając tę samą kwestię w *Dziwostębie*, powstałym prawdopodobnie pod koniec lat sześćdziesiątych w. XVI, pisał o skażeniu świadomości człowieka Pierwszym Upadkiem. „Chora” świadomość wybiera łacniej znowu to, co szkodliwe:

Acz ja nie wątpię, że to będzie w podziwieniu,
Iżem ostatnie miejsce dał dobremu mieniu,
Które ludzie dzisiejszy w takiej cenie mają,
Że g'woli temu wszystko inne zamiatają:
Ale jako w gorączce człowiek lubi wodę,
Mało się rozmyślając, że mu niesie szkodę,
Tak łakomstwo bezecne ludzką myśl fałszuje,
Że mu nic, okrom co wrzód rodzi, nie smakuje.
Aby nie ta zła febra, co nam smak skaziła,
Inaczej by zdrowa myśl o rzeczach sądziła. [w. 45—54]

Przytoczony tutaj fragment stanowi najbliższy zapewne kontekst wyrażenia Sępowego. Metonimia „wrzód smaczny” jest bowiem niczym innym, jak ściągnięciem aż do granicy pomiędzy zwięzłością a wieloznacznością sensu metafory, którą Kochanowski szerzej rozwinął: poznanie ludzkie ulega pożądaniu kierującemu się niewłaściwie, błędnie („łakomstwo bezecne”) ku przedmiotom, ku wartościom niegodnym, złym. Dlatego człowiekowi „nie smakuje” nic z wyjątkiem rzeczy szkodliwych, tzn. takich, które rodzą „wrzód”. To wielce pesymistyczne uogólnienie przyjął również Sęp, dla którego człowiek miewa upodobanie nie w „smacznym wrzodzie”, jak można by w pierwszej chwili sądzić, ale w tym, co ów „wrzód” może spowodować — w złu. Inaczej mówiąc: „smaczny” jest nie sam „wrzód” (skutek), lecz to, co go rodzi (pryczyna).

Warto dodać jeszcze parę uwag o innej kategorii poznania, określanej w języku poetyckim Sępa jako „smak” i związanej z przymiotnikiem „smaczny”. Przymiotnik ten występuje w *Rytmach* jeszcze dwukrotnie jako epitet wartości nietrwałych:

Sława smaczna, rozkoszy, władza, siła złota,
(*Pieśń IX. Iż próżne człowiecze staranie [...]*, 43, w. 9)

²⁷ Utwory J. Kochanowskiego cytuję z: *Dzieła polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 9. Warszawa 1980.

Mogą to być również rzeczy szkodliwe:

Tyś wskrzesił naszą sławę, ty bowiem pokoje,
Wyrodnym smaczne sercom, ganisz i do zbroje
Potrzebną chęć pobudzasz, która, lagartowem
Jadem zjęta, nie dbała długo być obłowem

(*Pieśń VII. Stefanowi Batoremu [...]*, 40, w. 33—36)

Podobnie jak w *Pieśni VIII* — i tutaj „smaczne pokoje”, czyli gnuśny spokój (także i z wojskowego punktu widzenia złoczyńcy), bywają przedmiotem pożądania ludzkiej woli „legartowem / Jadem zjętej” (czyli jadem próżniactwa), porażonej złem.

Wielorakie skutki omyłności poznania i fałszywej oceny wartości rzeczy stanowią temat licznych utworów Szarzyńskiego. Najbliższy zapewne omawianym tekstom jest przytaczany już *Sonet V*, w którym oprócz metafory „smakować” ‘rozkoszować się wartościami pozornymi’ występuje również motyw porażenia świadomości przez żądę. Zgodnie z najbliższą sobie doktryną katolicką Sęp przedstawił tu miłość jako istotę wszelkiego bytu, jako jego podstawową funkcję. Będąc pożądaniem wartości jest miłość zarazem przyczyną ruchu. Dlatego człowiek, zdaniem autora, kochać musi, tak jak musi kierować się ku różnym rodzajom dóbr. Od niego samego natomiast zależy, co uczyni przedmiotem pragnienia, które, jeśli skierowane jest ku wartościom trwałym, bezwzględny, bliskim absolutowi, nazywa się miłością (w neoplatonickim i renesansowym języku: „*amor sacer*”, „*amicitia*”, „*caritas*”, „*agape*”). Kiedy natomiast zwracane jest ku wartościom nietrwałym, względnym, a więc pozornym, nazywa się pożądaniem („*amor profanus*”, „*cupido*”, „*eros*”). Dodajmy, iż teoria głoszona przez Szarzyńskiego jest maksymalistyczna, znacznie radykalniejsza niż w wielu tekstach renesansowych, dla niego bowiem istotną cechą miłości jest absolutyzm celu: człowiekowi właściwie „wszystko mało” i „duszę” (czyli to, co w człowieku wielkie, wzniosłe) oraz jej pragnienie wartości nasycić może tylko Absolut — Bóg. Trudno by było z taką teorią pogodzić głoszoną w duchu renesansowego neoplatonizmu apoteozę dziewczyny czy chłopca, tak częstą w poezji humanistycznej i spopularyzowaną do mniej erudycyjnego poziomu „tańców i padwanów”. Zauważmy, że w przypisywanych z wahaniem Sępowi tajemniczych erotykach nie widać w zasadzie ubóstwienia kobiety. Nie sposób chyba uwierzyć, iż adresatką komplementu jest „*donna angelicata*”:

Nie wierzę temu, w ciele tak nadobnym
I ku przedniejszym aniołom podobnym,
By się okrutność sroga znaleźć miała:
(*Frasunek*, 71, w. 13—15)

albowiem to pozornie wzniosłe szermowanie argumentami „*kalokagathia*” prowadzi do konkluzji godnej „babińczyka”:

Albo tedy moje
 Serce milczeniem zwalczy niepokoje,
 Albo jak działo, prochem przesadzone,
 Tak ono żalem będzie rozrzucone. [72, w. 30—31]

Żartobliwość, skłonna zazwyczaj do przesady, wydaje się znacznie bardziej uchwytną cechą erotyków aniżeli głęboka egzaltacja. Zaskakujące wyznanie z *Frasunku. Do Kasie*:

Prze twą szlachetną piękność, co mię srodze pali,
 Którą coś milej, niżli Boga, serce chwali,
 Proszę [...] [86, w. 17—19]

kojarzymy niemal odruchowo z podobnie zadziwiającym komplementem z *Sonetu VI. Do pana Mikołaja Tomickiego*:

Chęć przyjmi wdzięcznie: na tej Bóg przestaje. [12, w. 9]

Sonet VI jest panegirikiem i przytoczone wyżej wezwanie do adresata brzmi w kontekście tak, jakby Sęp nie lubił opierać się pokusom wypowiedzania konceptów osiagających granice niezwykłości za cenę przybliżenia się do granicy dobrego smaku. Trzeba jednak podkreślić, iż Bóg, boskość, *sacrum* znajduje się w świecie poetyckim Sępa bardzo daleko i zarazem bardzo blisko sfery codzienności i świeckości, jest — podobnie jak w literaturze i w sztuce późnego średniowiecza — tuż obok człowieka, na odległość westchnienia, na odległość aktu myśli i woli. Jest to dystans tragicznie odległy dla „myśli żądzą zwiedzionych” i dlatego uderzające wyznanie z przytoczonego erotyku, iż „serce” chwali piękność „coś” bardziej niż Boga, tak dokładnie mieści się w Sępowej pesymistycznej teorii ludzkiego poznania i w teorii wartości. Tylko więc z powodu owej „nieprzebytej bliskości” Boga mógł Sęp zwrócić się do Tomickiego z tak osobliwym usprawiedliwieniem dobrych chęci, jest to niepowtarzalny przywilej mistyka-poety.

Podobny (z uwzględnieniem należytych proporcji) dystans można by dostrzec pomiędzy podmiotem lirycznym a adresatką spornych erotyków, które stanowią tutaj porównawczy i jakby uzupełniający teksty Sępowe układ odniesienia, bez rozstrzygania kwestii autorstwa. Tam napięcie sytuacji lirycznej zależy od postaci kobiety, w której trudno dopatrzeć się jednoznacznej idealizacji. Jest ona postacią znacznie bardziej niż u Petrarcki „obcą”, budzącą wątpliwości i niepokój. Odpowiada ona raczej stylowi barokowej „pani okrutnej” (przypominają się zwłaszcza *Sonet*y Szekspira), która jako piękna musi zarazem niejako być przedmiotem uczuć sprzecznych: pożądania i obawy. W erotykach traktowana jest więc zazwyczaj z charakterystycznym dystansem, który dręczy, ale i chroni w końcu niezależność podmiotu lirycznego. Jest więc to sytuacja z punktu widzenia poetyki miłości dwornej optymalna. Spotykamy w erotykach takie zwroty, jak: „okrutna pani” (*Do Kasie*, 83, w. 9), „nielutościwa” (*Do Kasie*, 76, w. 7), „niełaskawa twarz” (*Do Kasie*,

84, w. 11), a także: „pani urodziwa”, „wdzięczne stworzenie” (*Do Kasie*, 79, w. 5), „wdzięczne kochanie” (*[Do Zosie]*, 75, w. 6) itp.

Można więc chyba powiedzieć, iż wyznacznikiem owego dystansu świadomie zaznaczonego w sytuacji lirycznej erotyków jest poczucie gry i przekora wobec namiętności — zarówno tej, która własne „Serce i wszystkie wnętrzości pali prawie” (*Fraszka do Zosie*, 70, w. 7), jak i namiętności w ogóle, która widziana „z boku”, staje się nieodmiennie przedmiotem mniej lub bardziej rubasznej facecji. Jedyna tego rodzaju w zbiorze erotyków anegdota, *O Kasi i o Pasiu fraszka*, polega właśnie na ośmieszeniu pozornej miłości-przyjaźni, którą owa Kasia darzy młodego sługę, i na ukazaniu rzeczywistej motywacji uczucia należącego niewątpliwie do porządku „*amor profanus — cupido*”. Przeważnie jednak w erotykach nie spotykamy tonu rubasznosci, która stanowi odwieczne *antidotum* przeciw namiętności, o tyle nieskuteczne, iż nie prowadzi do racjonalizacji własnego stanu emocjonalnego. Natomiast cechą prawie wszystkich tekstów w rzekomo Sępowym zbiorze miłosnym jest autorefleksja, chęć przyjrzenia się własnemu „odbiciu” i w ten sposób osiągnięcia pewnego stanu obiektywizacji. Punktem wyjścia owych refleksji jest zazwyczaj określenie własnego stanu ducha — ciągle trwające zauroczenie urodą bohaterki lirycznej, jej obojętność z kolei albo przekorne „okrucieństwo” powoduje cierpienie lub, co jeszcze bardziej charakterystyczne, stan niepewności:

W tym rozterku co cierpię, chciej uważać sobie;
Lecz jeśli i to trudno, powiem ja sam tobie:

Zywoć mie już opuścił, śmierć się mie wziąć boi,
Sama żalosa miłość przy mnie stałe stoi,
I ta tylko dla tego, aby mie męczyła:

(*Fraszka do Zosie*, 73, w. 11—15)

To, iż w erotykach nie sposób nie dostrzec konwencjonalnych schematów sytuacji lirycznej oraz konwencjonalnych, renesansowych motywów charakterystycznych dla tego gatunku liryki, nie powinno przesłaniać ani na chwilę swoistości i świeżości tych tekstów. Fakt posłużenia się taką właśnie a nie inną topiką uważać trzeba za znamienny i znaczący, określenie zaś ich głębokiego sensu jest zasadniczym celem uważnej, uwzględniającej kontekst porównawczy, lektury. Niepewność, rozterka duchowa podmiotu lirycznego, zestawienie miłości z umiarem oraz dialektyka kochania i nienawidzenia są bez wątpienia wzorami obiegowymi europejskiej liryki miłosnej, jednakże w omawianych tu utworach pełnią funkcje niepowtarzalne w takim sensie, w jakim każdy tekst literacki i każde dzieło sztuki stanowi zjawisko niepowtarzalne i swoiste. Czerpiąc ze skarbcza wspólnego dla całej naszej kultury języka poetyckiego, należą do ponadczasowego i ponadindywidualnego systemu; będąc jednak zarazem, każde z osobna, wypowiedzią liryczną, zawierają rozmaite, nie dające się sprowadzić do obiegowości znaczenia.

Tak więc za stylistyką omawianych utworów, która jest niewątpliwie stylistyką konwencjonalną, kryje się obraz czyjejs osobistej postawy wobec rzeczywistości, postawy nieufnej, jakby podejrzliwej, dla której to, co realne, mniej się wydaje prawdziwe od marzeń — a także od przeszłości i od przyszłości. Marzenie o przeszłości, czyli wspomnienie, oraz marzenie o przyszłości, czyli nadzieja, zdecydowanie kontrastują z obrazem terażniejszości:

Były też ty czasy, gdy był śmiech niedrogi
I żadne wesela nie psowały trwogi;
Były też ty czasy, kiedy tania była
Żałość, lecz me serce nadzieja cieszyła.

Nadzieja cieszyła, która i dziś cieszy,
Mówiąc: za nieszczęściem tuż się szczęście spieszy.

(*Frasunk*, 85, w. 5—10)

Próba racjonalizacji cierpienia miłosnego, a może i cierpienia w ogóle (podobnie jak u Kochanowskiego w *Trenach*), polega tu na zwątpieniu w to, co oczywiste, oraz na uchwyceniu się nadzieją tego, co siłą wiary widzi się jako możliwą lub wręcz konieczną przyszłość. W znanych nam utworach Mikołaja Sępa Szarzyńskiego zwłaszcza pierwsza część: zakwestionowanie rzeczywistości naocznej, więc nietrwałej, wydobyta jest w sposób uderzający na plan pierwszy sytuacji lirycznej. Wydaje się, iż podobne przeniesienie uwagi podmiotu lirycznego dostrzec można w większości spornych co do autorstwa erotyków. Jeden z tekstów zresztą wręcz mówi o rozczarowaniu i pomyśle:

Siebie muszę, nie ciebie w tej mierze winować,
Trudno tobie obłudność zdradną przypisować:
Dawałaś znać i mową, i postawą twoją,
Ześ gardziła stateczną uprzejmością moją.

(*Do Anusie*, 81, w. 1—4)

Niezwykłe „*confiteor*”! Bohaterka liryczna pozostaje tu, jak była zazwyczaj, wzgardliwa i nieprzystępna, aliści podmiot liryczny siebie obwinia o charakterystyczną dla refleksji Sępa Szarzyńskiego „niebaczność”:

Baczyłem ja to wszystko, ale me baczenie
Obłudliwa nadzieja miała w podłej cenie
I niebaczny afektem rozum mój wiązała,

Ze mi się twa niewdzięczność uprzejmością zdała. [81—82, w. 5—8]

Widać, że reguła złudzenia jest tutaj ta sama co w filozoficznych wierszach Sępa: „niebaczny afekt” i „obłudliwa nadzieja” są owymi wątpliwymi kategoriami poznania, które z natury swej fałszują obraz rzeczywistości skazując podmiot liryczny na ból rozczarowania, jeżeli odważy się on uwierzyć własnemu marzeniu, a uwierzywszy zestawia je niebacznie z prawdą. Wynikałoby z tego, iż cała sytuacja miłosnego

zadurzenia jest w erotykach przeciwstawna wobec tego, co prawdziwe. Niechże więc trwa złudne marzenie, które w ramach konwencji gatunku posiada tę samą wartość co świat prawdziwy — przynajmniej do chwili sprawdzenia, którą chciałoby się odsunąć w nieokreśloną przyszłość.

Nie przypadkiem zapewne aż dwa razy pojawił się w erotykach obraz Narcyza, który uosabia pojęcie „miłości nie do spełnienia”, jeśli zauważymy, iż pierwotnie mit nie podkreśla, że w zwierciadle Narcyz dojrzał samego siebie, ale że zakochał się w obrazie nierzeczywistym. We *Fraszce do Anusi* pada takie oto retoryczne pytanie: jeśli boginie opłakiwały śmierć z beznadziejnej miłości „Narcyza pieknego”, jak tu nie płakać samemu „od ciężkiej żalości”? Paralela jest oczywista, i Narcyz, i serce podmiotu lirycznego zasługują na litość i łzy — istota cierpienia miłosnego w obydwu przypadkach jest ta sama:

Jesli nieśmiertnym stanom żalość rozkazuje,
Gdy niebaczna fortuna co niesłusznie psuje:
Jakoż ja mam hamować, by na lice moje
Z oczu smutnych żalośne nie płynęły zdroje?
(*Fraszka do Anusi*, 89, w. 5—8)

W drugim tekście puenta autorefleksji jest zarazem puentą przytoczonej jako porównanie — historii o Narcyzie:

Usechł z tesknice. Potem jego ciało
Kwiatem się stało.
(*Do Kasie*, 78, w. 67—68)

Tym, co pozbawia wartości naoczną, doczesną rzeczywistość i co zarazem czyni bezradnymi wobec złudzenia kategorii ludzkiego poznania, jest wspomniana już „nędza” świata, którą w obrazie ukazywanym przez Sępa warunkują personifikacje ruchu, niestałości i rozkładu. Pojęcia te lub po prostu alegorie określone jeszcze we wczesnym średniowieczu, a nawet i w starożytności, to Czas (Chronos), Fortuna i Śmierć. W przytoczonym wyżej fragmencie *Fraszki do Anusi* „niebaczna fortuna [...] niesłusznie psuje” ludzkie sprawy. Przypomina to określenie *Drugi temuż* — nagrobek Marcina Starzechowskiego, noworodka, który zmarł po 30 godzinach: „Podan niebacznej śmierci na progu żywota”. Obraz śmierci „niebacznej”, czyli z ludzkiego punktu widzenia okrutnie bezmyślnej, przejęty z poezji rzymskiej i rozpowszechniony w epitafiach renesansowych, spotykamy w postaci rozwiniętej, tak jak w *Trenie V* Kochanowskiego, w *Nagrobku Marcinowi Starzechowskiemu*. Ścięcie kwiatka, złamanie gałązki zielonej przez upostaciowioną Śmierć jest z punktu widzenia świeckiej logiki natury tak samo absurdalne jak niestałość, którą Fortuna niweczy człowiecze zadowolenie. W kategoriach ludzkiego poznania zarówno u Sępa, jak i u Kochanowskiego nie ma naturalnego wytłumaczenia tego absurdu — można się z nim pogodzić po stoicku (jak np. w *Trenie IX* i w *Trenie XVI* poety czarnoleskiego oraz w *Pieśni IX* Szarzyńskiego) albo też wypada oszaleć utra-

ciwszy nadzieję i ufność w sensowny porządek rzeczywistości (figurą tego stanu jest u Kochanowskiego Niobe skamieniała; Sęp zazwyczaj, jak np. w wierszu *O tymże epigramma, abo napis krótki*, mówi wprost o szaleństwie).

Jako alternatywa w rozważaniach o cierpieniu pozostawał jeszcze drugi, chrześcijański punkt widzenia, przedstawiający tajemnicę początków zła, zmienności i „śmierci świata” w kategoriach wolności wyboru, niepojętej tymczasem celowości oraz nadziei; poświęcone są temu m. in. *Sonety* i *Pieśni* Sępa oraz treny III, XVII, XVIII, XIX Kochanowskiego. Szczególnie paradoksalnym zestawieniem podkreślającym głęboką sprzeczność pomiędzy istotą człowieka a porządkiem świata jest u Szarzyńskiego jeden z najstarszych i posiadających najbogatszą tradycję motywów literackich — „miłość i śmierć”. Bliskość czy nawet jakieś powiązanie miłości i śmierci ukazuje wieloznaczny obraz z erotyku *Do Kasie*, który może wydałby się jedynie dworskim konceptem w rodzaju: ‘umieram, gdy patrzę na twą urodę — umieram, gdy cię nie widzę’, gdyby nie uderzająca anafora, która brzmi niemal dosłownie tak samo jak wers z *Sonetu I* Sępa Szarzyńskiego:

Śmierć tuż, gdy patrzam na to, co mi miło,
Śmierć tuż, gdybych cie namniej spuścił z oczy,
Za mną się toczy.
(*Do Kasie*, 76, w. 10—12)

Śmierć — tuż za nami spore czyni kroki.
(*Sonet I*, 6, w. 4)

Zauważmy, że w dalszych częściach wspomnianego erotyku ukazany obraz Narcyza przywodzić musi na myśl śmierć z pożądania, które nigdy nie może być zaspokojone. Obraz śmierci jest więc niejako tuż pod powierzchnią obrazu przedmiotu miłości czy raczej pragnienia, jeżeli jest to przedmiot, który z istoty swej nie może owego uczucia nasycić czy zaspokoić. Zarówno więc w *Sonecie I* Sępowym, jak i w przytoczonym liryku miłosnym obraz śmierci nie ma oddziaływać jako moralitetowe straszdyło upiększające prawem przeciwności urodę świata. Raczej chyba trwoży, ale i zastanawia pojawiając się nieodłącznie obok nietrwałego przedmiotu pożądania i obnaża go jakby ze „ślicznych świata tego pozorności”²⁸. Śmierć, czyli rozkład rzeczy, jak wykłada to Szarzyński za powszechnie panującym wyobrażeniem, jest „nędzą” bytu materialnego, bo powstała równocześnie ze złem popełnionym przez człowieka u samego zarania dziejów. Średniowieczną legendę na ten temat, którą znamy chociażby z *Rozmowy mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, przypomina na samym początku Sępowy *Napis na statuetę, abo na obraz Śmierci*:

²⁸ H. Morsztyn, *Światowa rozkosz z ochmistrzem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien*, w. 13. W antologii: *Poeci polskiego baroku*. Opracowały J. Sokołowska i K. Żukowska. T. 1. Warszawa 1965, s. 231.

Córa to grzechowa

Świat skazić gotowa: [5, w. 1—2]

Tym bardziej więc fałszywe byłoby przypuszczenie wyinterpretowane z utworów Sępa Szarzyńskiego, jakoby „poeta pożywał śmierci” czy też z upragnieniem jej oczekiwał. Nieporozumienie może wynikać z niewłaściwego pojmowania poetyckiego języka mistyki chrześcijańskiej, nie tylko współczesnej Sępowi, zasadniczo hiszpańskiej, ale w ogóle całej tradycji mistycznej żyjącej w świadomości od czasu pierwszych pisarzy wczesnochrześcijańskich i okresu patrystycznego. W tym języku śmierć jest pojęciem należącym najściślej do świata materialnego (podobnie jak jest jego „nędzą” u Sępa). Czy więc jest bliska człowiekowi, uwalnia go od cierpień, czy też panuje nad nim okrutnie — jest w każdym razie marnością podlegającą również przemijaniu, autorytet zaś *Pisma św.* określił wyraźnie, kiedy i w jakich okolicznościach nastąpi „śmierć śmierci”. Jest więc śmierć dla Szarzyńskiego, jak każde zło, czymś przerażającym, jest „niebaczną” — czyli absurdalnie bezmyślna, jeśli oceniać jej działanie z punktu widzenia rzeczywistości materialnej, bo pożera niejako samą siebie.

Z drugiej jednak strony należy podkreślić, iż śmierć z mistycznego punktu widzenia jest momentem granicznym, jakby bramą z e świata. Ten aspekt zagadnienia warto chyba szczególnie podkreślić, gdyż charakterystyczna dla poezji Sępa zgoda na śmierć (przypomnieć też można zbratanie się ze śmiercią u św. Franciszka) to nic innego jak głęboko humanistyczne pogodzenie się z rzeczywistością materialną, lecz wcale nie jej afirmacja. Oczekiwanie (nie bez trwogi!) na śmierć nie może tu być jakąś przewrotną „miłością śmierci”, lecz oczekiwaniem wyzwolenia od „nędzy” kondycji ludzkiej, innymi słowy, wyzwolenia od samej śmierci. Podobną stylistykę znamy z poezji św. Teresy de Cepeda y Ahumada oraz z twórczości św. Jana od Krzyża.

Obraz doli człowieczej ukazany w tekstach lirycznych Sępa Szarzyńskiego mógłby działać na podmiot liryczny porażająco i prowadzić do postawy kwietystycznej. Jednakże argumentów przemawiających za odrzuceniem jakiegokolwiek rezygnacji i skłaniających Sępa do „tragicznego optymizmu” dostarczyła poecie m. in. biblijna *Księga Hioba*. Podstawowe założenia potrzebne w rozumowaniu wiodącym do przyjęcia postawy heroicznej w cierpieniu szeroko pojętym to przekonanie o celowości i konieczności walki ze złem, oraz nadzieja, iż Bóg — zdumiewająco żarliwy przyjaciel człowieka, nie pozostawi go w tej walce samotnie. *Sonet II* mówi właśnie przede wszystkim o zdumieniu — nędzy człowieczej oraz niepojętym uzasadnieniom miłości Boga do człowieka dziwią się ludzie i aniołowie:

Dziwne są Twego miłosierdzia sprawy.

Tym się Cherubim (przepaść zrozumności)

Dziwi zdumiały [...]

(*Sonet II*, 8, w. 9—11)

Zdziwienie to możemy zrozumieć w kontekście Sępowej filozofii wartości, według której kocha się na ogół jakąś wartość, zwłaszcza trwałą, człowiek zaś jest jedną wielką i tragiczną nietrwałością, co „Ginie, od słońca jak cień opuszczony” (w. 4). Co więcej, ów „cień” nie ma być zgoła przedmiotem miłości, ale ma także sam kochać wartość najwyższą i niepojętą — Absolut. W tej sytuacji, której nie może sprostać świadomość ludzka ani anielska, zarysowuje się najostrzej bezradność podmiotu — być może ona właśnie w sposób dobitny wyraża motywy skłaniające Sępa oraz wielu jemu współczesnych do poszukiwania wyraziście określonego systemu religijnego i światopoglądowego. Tracąc zaufanie do mocy własnego poznania powierzali się systemowi wiedzy i wiary odpowiadającemu globalnie na wszystkie pytania, lub raczej zwalnającemu z obowiązku stawiania pytań w zamian za absolutne zaufanie. Podobne motywy zdają się skłaniać człowieka w liryce Sępowej do swoistego wyrzeczenia się „nadmiaru” wolności, która przewyższa znacznie moc człowieczej woli, jak czytamy w *Sonecie II*. W warunkach „wojny naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem” (*Sonet IIII*) ukazuje się cała delikatność równowagi, jaką musi zachować bohater Sępowej „psychomachii” pomiędzy powierzeniem swej wolności z wiarą i nadzieją w ręce Opatrzności a zdecydowaniem walki rozniecanym przez miłość wartości najwyższej. Ludzka nietrwałość jest tutaj groźnym, bo „niebaczny” wewnętrznym sprzymierzeńcem zła, nędzy świata oraz „hetmana ciemności”. Dlatego patetyczne pytanie:

Cóż będę czynił w tak strasliwym boju,
Wątły, niebaczny, rozdwojony w sobie?
(*Sonet IIII*, 10, w. 9—10)

— jest pomimo wszystkie wątpliwości pytaniem retorycznym. Tak samo bowiem jak w *Księdze Hioba* — i u Sępa nie ma mowy o fałszywej teodycei, która tłumacząc językiem ludzi logikę Boga, próbowałaby pogodzić człowieka ze złem. Dobitnie podkreślone zostaje zdecydowanie na walkę do końca, przedmiotem zaś nadziei jest nie tyle samo zwycięstwo, co raczej osiągnięcie dobra w zupełnie innym wymiarze i w innym systemie wartości aniżeli ten, w którego polu toczy się obecna walka. Zauważmy, że w *Sonecie IIII* mowa o takim samym polu bitwy i o podobnym zwycięstwie, jakiego bohaterami byli „mężny Fridrusz” i „nietrwożny Strus”.

W takich mniej więcej zarysach widzielibyśmy syntetyczny portret człowieka w liryce Szarzyńskiego, przypuszczając, iż w znacznej mierze jest on również „autoportretem” autora *Rytmów*. Zestawienie tego obrazu z podmiotem lirycznym cyklu spornych erotyków, nie rozstrzygając, rzecz jasna, kwestii, pokazuje, jak dalece autorstwo Sępa jest prawdopodobne, przede wszystkim jednak pozwala wyobrazić sobie dokładniej

Sępową filozofią miłości, z której w *Rytmach* pozostały tylko dwa ostatnie człony: antyteza i synteza.

Na planie autoportretu nader rzadko starczy miejsca na pejzaż. Obraz świata w liryce Szarzyńskiego stanowi więc zagadnienie odrębne, tu jednak dopowiem tylko, że jest to obraz nadzwyczaj bogaty wobec ilościowej szczupłości zachowanego do naszych czasów dorobku poetyckiego. Odzwierciedla się w nim nie tylko bardzo konsekwentnie i wyraziście filozofia poety, o czym pokrótce była mowa, ale także złożoność i barwa konkretów rzeczywistości autorowi współczesnej, historycznej. Szczególnie głęboka u Sępa poezja okolicznościowa, zwięzła, lecz jasno wyrażająca jego wiedzę o świecie, stanowi również ciekawą i rzeczową dokumentację czasów i kultury otaczającej poetę bezpośrednio. Dzieło poetyckie Mikołaja Sępa Szarzyńskiego ukazuje się więc oczom dzisiejszego czytelnika jako zjawisko wszechstronnie interesujące, zadziwia także prawdziwą wirtuozerią stylu, co podkreśla się zapewne najczęściej. Tym bardziej więc godne zadumy jest to, iż oczy patrzące z tego tak obfitego w interesujące szczegóły autoportretu spotykają się z naszym wzrokiem bez trudu, jak gdyby nic poza prostym i głębokim spojrzeniem na sprawę dla człowieka zasadnicze nie zwracało tam na siebie uwagi.