

Walter Koschmal

"Kanikuła" Jana Andrzeja Morsztyna : cykliczność i poetycka kondensacja

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/3, 167-180

1989

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.

WALTER KOSCHMAL

„KANIKUŁA” JANA ANDRZEJA MORSZTYNA:
CYKLICZNOŚĆ I POETYCKA KONDENSACJA

Deformacja znaczeniowo-tematyczna

Gwiazdozbiory Psa Wielkiego (*Canis Maior*) i Psa Małego (*Canis Minor*) obserwować można podczas największych upałów przypadających na okres od końca lipca do końca sierpnia, nazwany przez Horacego „*caniculae aestus*”. W cyklu Jana Andrzeja Morsztyna *Kanikuła*¹ staje się „Psia Gwiazda” zarówno realnym, jak i metaforycznym pojęciem kluczowym dla wszystkich 32 utworów. Wykorzystują one koncept rzeczywistego upału oraz miłosego ognia i chłodu.

W tej fazie europejskiego baroku autor używający takiej metaforyki cytował funkcjonujące od dawna, a nawet zautomatyzowane tematy. Już Giambattista Marino, tak chętnie przez Morsztyna czytany i tłumaczony (także w *Kanikule*), nadał w swych konceptach poetycki kształt związkowi „Psiej Gwiazdy”, upału i miłości. Jednak również polska liryka barokowa przed Morsztynem przedstawia, czasami ironicznie, stosunki między gwiazdozbiorami, miłością i kobietami. Tradycji tej poświęcono w badaniach znacznie mniej miejsca niż włoskiemu wzorcowi liryki Morsztyna. Należałoby uwzględnić szczególnie polską literaturę sowizdrzańską, np. *Minucje nowe sowiźrzałowe* Maurycjusza Trztrzyprztyckiego: planety niedobrze tu wróżą złym kobietom, które w lipcu powinno się dla ich ukarania przywiązywać nago do drzew w lesie².

Morsztyn, lokując siebie w wierszu dedykacyjnym *Kanikuły* jakby na miejscu „psa niebieskiego”, idzie w ślad za Danielem Naborowskim,

¹ Wiersze J. A. Morsztyna cytowane tu będą z edycji: *Utwory zebrane*. Opracował L. Kukulski. Warszawa 1971. Liczba poprzedzona literą K wskazuje numer wiersza w cyklu *Kanikuła*.

² M. Trztrzyprztycki, *Minucje nowe sowiźrzałowe*. W antologii: *Polska fraszka mieszczańska*. Opracował K. Badecki. Kraków 1948, s. 304, 294.

w którego analogicznym wierszu dedykacyjnym poeta sięga głową aż ponad konstelacje Wielkiej i Małej Niedźwiedzicy³. Do twórczości tego autora nawiązuje Morsztyn także w wierszu *Dwoja bieda*, w którym znajdujemy fragment odwołujący się do *Cienia* Naborowskiego⁴.

Morsztynowe epitafium dla pieska pokojowego, *Nadgrobek Perlisi*, sytuuje się nie tylko w europejskim kontekście wyznaczanym przez takie utwory, jak Giovanniego Loredana *Epitafii giocosi* (1635), Martina Opitza *Grabschriften eines Hundts* (1624) czy Hansa Assmanna żartobliwe epitafium poświęcone psu imieniem Bellhumor — *Bellhumor im Garten begraben*. Również w polskim baroku inskrypcja nagrobna była bardzo popularnym gatunkiem. Hieronim Morsztyn, Jan Dominik Morolski⁵ czy Zbigniew Morsztyn kształtowali je jeszcze w pierwotnym duchu stosownej powagi, w przeciwieństwie do Samuela ze Skrzyżny Twardowskiego, piszącego z zauważalnym dystansem⁶. Ironiczna deformacja związana z zastąpieniem oplakiwanego człowieka przez zwierzę nie pojawia się jednak dopiero u Jana Andrzeja Morsztyna. Już Jan Kochanowski pisał (wcześniej niż Loredano) „nagrobki” dla kota czy konia⁷.

Jan Andrzej Morsztyn zatem tematy i teksty oraz sposoby poetyckiego postępowania właściwe europejskiemu czy polskiemu barokowi podejmuje dopiero w tym momencie, kiedy stały się one już zautomatyzowane, jeśli nie nawet zbanalizowane. Tematyka jego zbiorów wierszy — *Kanikuly* i *Lutni* — jest więc nader ograniczona i rzadko oryginalna.

Morsztyn włącza owe tematy, naturalnie ze świadomością ich zautomatyzowania, w swoją grę konwencjami literackimi. Jego *Minucje* np. są wprawdzie tak samo ironiczne jak te z literatury sowizdrzałskiej, które w swym sceptycyzmie kierowały się przeciwko systemowi wartości przedstawianego świata⁸, ale ironia Morsztyna dotyczy przede wszy-

³ D. Naborowski, *Do Księcia Imci Krzysztofa Radziwiłła, wojewody wileńskiego i hetmana wielkiego W. K. L.* P 179—180. Skrót P oznacza antologię: *Poeci polskiego baroku*. Opracowały J. Sokołowska, K. Żukowska. T. 1. Warszawa 1965. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

⁴ Por. D. Naborowski, *Cień*. P 182, w. 37 n. — J. A. Morsztyn, *Dwoja bieda*. K 3, w. 1—3.

⁵ H. Morsztyn, *Nagrobek JM Panu Krzysztofowi z Raciborska Morsztynowi*. P 276. — J. D. Morolski: *Na grób, w którym leży*. P 328; *Na śmierć małżonki*. P 333.

⁶ S. Twardowski, *Nagrobek p. Samuela Twardowskiego, poety polskiego. Sam go sobie pisał 1661 r.* P 566.

⁷ J. Kochanowski, *Nagrobek kotowi oraz Nagrobek koniowi*. W: *Dzieła polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. T. 1. Warszawa 1953, s. 239, 248.

⁸ Zob. A. Borowski, *Z zagadnień kompozycyjnych i stylistycznych polskiego baroku*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” t. 15 (1977), s. 32.

stkim literatury barokowej, która świat rzeczywisty przedstawia za pomocą konwencji.

Tym nastawieniem na metapoziom literatury tłumaczą się, zauważane przez większość badaczy poezji Morsztyna (jednakże bez wskazania przyczyn), tendencja do sprzecznego z przyjętym zwyczajem kształtowania barokowych motywów oraz pewnego rodzaju obojętność na tematy takie, jak śmierć, jak marność egzystencji, podejmowane z wielką powagą jeszcze przez Hieronima Morsztyna czy Szymona Zimorowicza⁹. Jan Andrzej Morsztyn porusza wprawdzie te problemy, ale zostają one poddane semantycznej deformacji. Interesuje go bowiem jedynie ich funkcjonowanie w charakterze barokowych elementów literackich¹⁰.

Świat realny staje się tylko pośrednio przedmiotem gry poetyckiej z literackimi konwencjami baroku¹¹. Katastrofy w przyrodzie, takie jak wybuchy wulkanów, nie znaczą wiele w tym modelu świata, zwłaszcza gdy porównane zostają z miłosnym żarem znoszonym przez liryczne „ja” (tak dzieje się w wierszu *Dwoja bieda*). Podobnie krytyka społeczna czy polityczna, której tony pobrzmiwają w *Wiejskim żywocie*, nie dotyczy treści zjawisk, ale należy ją rozumieć jako element związany z grą poetycką. Dwa obszary rzeczywistości — życie dworskie i życie wiejskie — zostają połączone w tym utworze w całość często komiczną. Przecinają się tu także konteksty zaczerpnięte z rzeczywistości i z mitologii; ten typ interferencji charakteryzuje cały cykl: wzorowane na *Georgikach* Wergiliusza opisy życia wiejskiego stawiają je na równi z wizją złotego wieku. Już wiersz dedykacyjny do Aleksandra Lubomirskiego opiera się na mitologicznym podaniu opisującym umieszczenie w charakterze gwiazd na niebie psów myśliwego Oriona.

Interferencja kontekstów sprawia, że w sposób nieraz komiczny zawieszona zostaje ich semantyczna autonomia i koherencja. Wzorowane

⁹ Zob. J. Sokołowska, *Kilka słów o baroku*. P 32.

¹⁰ Już E. Porębowicz (*Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej*. „Rozprawy AU”, Wydział Filologiczny, t. 21 (1894), s. 91 n.) zwracał uwagę, że Morsztyn nie był romantyczny. J. Koterska (*Antyetrarkizm w poezji staropolskiej. Rekonesans*. W zbiorze: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*. Wrocław 1973, s. 228 n.) odczytuje w *Vaneggiar d'una innamorata* przeciwstawienie się lirycznego „ja” uczuciowości. M. Brahmer (*Z Morsztynowej piwniczki*. „Prace Filologiczne” t. 18, cz. 1 (1963), s. XXX) zauważa, iż Morsztyn „skłonny jest [...] lekko traktować sprawy dotyczące Kościoła i wiary”. J. Pełc (*Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 192 n.) stwierdza, że Morsztyn wyraża się o kobietach jednocześnie pozytywnie i negatywnie. Wątpliwe wydaje się twierdzenie M. Szmidt (*Liryka w epice. Tropy, metaforyka, figury liryki miłosnej w romansie barokowym*. W zbiorze: *Barok. Analogie — opozycje*. Lublin 1979, s. 51), że takie motywy, jak ogień i miłość, jeszcze u J. A. Morsztyna nie są zautomatyzowane i że zjawisko to obserwować można dopiero w *Nadobnej Paskwalinie* S. Twardowskiego.

¹¹ Zob. Porębowicz, *op. cit.*, s. 57.

na *Metamorfozach* Owidiusza wyliczenie drzew udzielających cienia w *Chłodzie daremnym* przerywa autor przy wiazie, aby dać prozaiczną informację o pożytkach, jakie przynosi krajowi produkowany z tego drzewa potaż. W *Suszy* zakochany, który w drodze do swej Zosi przechodzi w bród rzekę prawie wysuszoną przez „Psią Gwiazdę”, porównuje się do Leandra przekraczającego Hellespont podczas wędrówki do ukochanej. Leander utopił się przy przepławie, na wieść o tym zabiła się również kochająca go Hero. W „przyziemnym” wariacie Morsztyna woda sięga kochankowi zaledwie nad kostki. Zamiast podwójnej śmierci pojawia się w zakończeniu wiersza myśl kochanka o czekającym go osuszeniu w miękkiej pościeli łoża Zosi.

Z kolei do Herkulesa przekraczającego Cieśninę Gibraltarską przyrównuje się podmiot wiersza *Łażnia*, kiedy chce posuwać się jeszcze dalej (ku górze) po nogach swej kochanki. Nawet *Biblia* zostaje włączona w ową zabawową interferencję różnych kontekstów: zakochany chce objąć jak Samson nie prawdziwe słupy, ale słupy nóg dziewczyny. Horyzontalnej spójności izolowanych kontekstów przeciwstawia autor wertykalną zabawową „spójność” poszczególnych motywów w różnych kontekstach, która jest często zawikłana, oparta na wewnętrznych sprzecznościach.

Do tego splątania przyczynia się jeszcze autor (rozumiany jako instancja wewnątrztekstowa) przyjmujący — niczym zakochana dziewczyna — przeróżne role. Pisze zatem wiersz dedykacyjny z autobiograficznej perspektywy, prosi muzy (w wierszu *Ad Musas*) o pomoc, jak zazwyczaj czynili ówczesi poeci, zwraca się do „Psiej Gwiazdy” (*Do Kanikuły*) jako doświadczony cierpieniami miłosnymi kochanek, w *Czepcu* zaś ogranicza się do obiektywnej relacji.

Jego ukochane zmieniają nie tylko imiona — nazywają się Zosia (K 10), innym razem Jaga (K 11, 23, 30, 31), Filis (K 14) czy Kasia (K 28), ale też status społeczny: Kasia w *Przechadzce* doi krowy, Jagnieszka w *Ogrodniczce* podlewa ogród, a Jaga w *Wiejskim żywocie*, chwalać dwory i miasta, gardzi urokami życia wiejskiego. Cały cykl szkicuje zatem paradymatyczny szereg kochanków i kochanek.

Obraz tych ostatnich okazuje się w wielu wypadkach cytatem z Marina, którego znaczenie dla Morsztyna badacze zawsze podkreślali, ale często przeceniali. Marino służy polskiemu poecie przede wszystkim jako źródło typowo barokowych, mocno zautomatyzowanych motywów, które Morsztyn czyni przedmiotem swej gry. Znajdujące się w *Kanikule* przełożone i sparafrazowane wiersze włoskiego poety (*Do pieska*, *Czepiec*, *Oddana*, *Przechadzka*, *Vaneggiar d'una innamorata*) współkonstytuują cykl także w ten sposób, że na poziomie leksyki składają się prawie wyłącznie z obrazów „zaprojektowanych” już w jego wcześniejszej części. Nieprzypadkowo parafrazy utworów Marina usytuowane zostały pod koniec cyklu, z tego względu są nacechowane estetycznie tylko

w swym nowym, cyklicznym wymiarze, ich treść zaś pozostaje nienacechowana (nie wyróżnia się z całości cyklu)¹².

Wprowadzone przez Morsztyna do parafraz i przekładów Marina ob-sceniczne aluzje dodatkowo uwyrażniają dystansującą grę autora prowadzoną z wzorcem. W odróżnieniu od wiersza *Paszport kurwom z Zamością* z *Wierszy ulotnych*, w których Morsztyn bez ogródek opisuje seksualne zachowania i zwyczaje, tutaj *poeta ludens* staje się *poetą alludens*. W *Ogrodniczce* Morsztyn uzupełnia parafrazę Marina o następujące wersy:

Błogosławiony ogródeczku, który
 Odwilża, prędko pomkniesz się do góry
 I hojność wielką przyniesiesz owocy,
 Bo ta ręka jest tej władzy i mocy,
 Ze czego się tknie, czego mocno imie,
 Roście jej w garści, chociażby i zimie. [K 22, w. 13—18]

Całkiem zwyczajna ogrodniczka Marina staje się w wierszu polskiego poety źródłem seksualnego pobudzenia i zadowolenia¹³. To samo odnosi się do *Zapału* i do będącej parafrazą Marina *Przechadzki*, w której znaczenie seksualne nie tylko że zostaje nadane czynności dojenia, ale jest także przywołane poprzez wprowadzenie motywu łąki, wiążącego się, nie tylko w polskiej tradycji¹⁴, z defloracją dziewczyny:

I tak mam, Kasiu, gdy cię z sobą biore,
 I łąkę z kwieciami, i z mlekiem oborę. [K 28, w. 21—22]

Ta ignorowana przez badaczy (z wyjątkiem ostrożnych wypowiedzi Juliana Lewańskiego i Norberta Kornilłowicza¹⁵) modelująca forma erotyki nie tylko spełnia w „erocentrycznym” modelu świata Morsztyna

¹² N. Kornilłowicz (*Wiersze „ogrodowe” Jana Andrzeja Morsztyna. „Do jegomości pana Jana Sobieskiego” i inne utwory. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1, s. 102*) kończy swoje analizy następującym wnioskiem, wspierającym przedstawione tu wywody: „Topika stanowi również ważny uniwersalny motyw kulturowy twórczości Jana Andrzeja Morsztyna, jednak jego związki z tradycją polegają raczej na »naśladowaniu« konkretnych utworów, podejmowaniu form i technik poetyckich, którym poeta potrafił nadać niekiedy charakter wzorcowy, odciskając na nich równocześnie własne piętno”.

¹³ W tak ważnych dla cyklu Morsztyna *Georgikach* Wergilego bóg Priap pojawia się jako strażnik ogrodu. Przedstawianemu przeważnie z nadnaturalnej wielkości fallusem bożkowi płodności przypisywane są przede wszystkim cechy obsceniczne. Zob. też analizę Kornilłowicza (*op. cit.*, s. 96), który jednak znaczenie Priapa dla Morsztyna wyprowadza z *Metamorfoz* Owidiusza, oraz rozprawę T. W. Ciwjana *Verg. Georg. IV, 116—148: k mifologiiemie sada* (w zbiorze: *Tiekst: siemantika i struktura*. Moskwa 1984, s. 150 n., 144).

¹⁴ Według M. R. Mayenowej (*Słownik w warsztacie językoznawcy*. W zbiorze: *Tekst — język — poetyka. Zbiór studiów*. Wrocław 1978, s. 272) „łąka” i „ogród” występują w literaturze polskiej jako symbole dziewczyny bądź kobiecości. Koszenie łąki staje się zatem symbolem aktu miłosnego.

¹⁵ Zob. J. Lewański, *Polskie przekłady Jana Baptysty Marina*. Wrocław 1974, s. 142. — Kornilłowicz, *op. cit.*

funkcję zabawowej deformacji wzorca pochodzącego od Marina, ale również ugruntowuje, poprzez przeniesienie dominanty z tematyki na formę artystyczną utworu, opozycję wobec wszechwładnego petrarkizmu¹⁶. W związku z tym zjawiskiem Andrzej Borowski mówi o depersonalizacji kobiety, Jadwiga Sokołowska zauważa w *Rękawicach* „swoisty rodzaj dehumanizacji liryki miłosnej”¹⁷.

Również ciało kochanki i jej ubranie podlegają w cyklu Morsztyna procesowi „anatomizacji”: poszczególne utwory opisują jedynie jej piersi (*Jablka*), nogi (*Łażnia*), jej rękawice (*Rękawice*) czy letnie szaty (*Letni strój*). Antypetrarkizm Morsztyna polega — inaczej niż przedstawia to Jadwiga Kotarska¹⁸ — przede wszystkim na dystansującej grze formułami erotycznymi pustymi, która jednak nie wyklucza obscenicznej erotyki. Owo modelowanie erotyki oraz stosunek do petrarkizmu muszą być jednak rozpatrywane w szerszym kontekście zależności między deformacją semantyczną a barokową tematyką w *Kanikule* i w całej twórczości Morsztyna.

Wewnątrztekstowy wymiar cykliczności

Większość podstawowych procedur i figur barokowej poetyki opiera się na zasadzie powtórzenia bądź wariacji: zarówno peryfraza, jak i paradygmatyczne uszeregowanie, anafora tak samo jak zamknięcie wiersza, nawet antyteza mogą być rozumiane jako powtórzenie *ex negativo*. U Morsztyna owa procedura poetyckiego powtarzania osiąga szczególną intensywność¹⁹.

Zwłaszcza w *Kanikule* wiele wierszy opiera się na samych szeregach paradygmatycznych. W *Dwojej biedzie* natura i liryczne „ja” stale wymieniają się w przedstawianiu siebie jako ofiar szkód wyrządzonych przez Kanikulę. W *Denominacji* wyliczane są przyczyny, dla których „Psia Gwiazda” otrzymać mogła swoją nazwę. Chłód daremny wylicza rozmaite drzewa dające cień. W *Minucjach* i w *Wiejskim żywocie* opisywane są wielorakie czynności, jakie wykonuje się na wsi w ciągu roku. W *Oddanej* poeta zestawia paradygmatycznie części ciała ukochanej, w *Letnim stroju* — części ubioru dziewczyny, w *Rzekach* zaś — wiele rzek. Z techniką tą łączy się użycie licznych konkluzji (*Ad Musas*), peryfraz oraz anafor obejmujących nawet siedem elementów (jak w *Denominacji*).

¹⁶ Zob. np. wskazaną przez Kornilłowicza (*op. cit.*, s. 99) w wierszu *Do jegomości pana Jana Sobieskiego* dominację elementów formalnych nad treściowymi.

¹⁷ Zob. Borowski, *op. cit.*, s. 14. — J. Sokołowska, *Liryka*. P. 40.

¹⁸ Kotarska, *op. cit.*

¹⁹ Zob. J. Kotarska, *Model popularnej liryki miłosnej w Polsce XVII wieku*. W zbiorze: *Wiek XVII — kontrreformacja — barok*. *Prace z historii kultury*. Wrocław 1970, s. 191.

Forma kompozycyjna paradygmatycznego szeregu, a co za tym idzie — wiersza, ma, poczynając od utworu dedykacyjnego, często antytetyczny charakter. Autor gra jednakże również różnymi formami realizacji antytezy. W *Minucjach* jest to antyteza między początkiem a końcem tekstu (wilgotność — suchość), w *Ad Musas* zbiorcza antyteza kraju muz i ziemi, w *Dwojej biedzie* oraz w *Wiejskim żywocie* przeciwstawienie dwóch przeplatających się ze sobą paradygmatów, w *Chłodzie daremnym* antyteza: wyliczenie drzew mogących dawać cień oraz zamykająca wiersz pointa, która neguje możliwość znalezienia ochłody przez „ja” liryczne. Wspomniane procesy powtarzania, a także nastawienie autora na prezentację cyklu rocznego, jak chociażby w *Minucjach*, generują typowe dla Morsztyna łańcuchy tekstów o otwartej strukturze²⁰. W wielu wierszach poety (np. w *Boginiach z Lutni*) można stwierdzić występowanie charakterystycznego wewnątrztekstowego cyklicznego uporządkowania. W *Vaneggiar d'una innamorata* strofy zamykają się w ten sposób, że początek kolejnej strofy podchwytuje temat z końca poprzedniej.

Cykliczność wewnątrztekstowa przechodzi w międzytekstową zarówno na poziomie procesu tworzenia cyklu, jak i na poziomie motywów. Autor nie używa w kolejnym wierszu motywów nowych, lecz grupuje i zestawia już znane. Zbiorcza analiza motywów występujących w całym cyklu prowadzi do wniosku, że nie ma w nim motywów pojedynczych, unikatowych. Każdy motyw pojawiający się w wierszu albo został wykorzystany już wcześniej, albo zostanie przywołany w którymś z następnym utworów. Każdy wiersz zatem czerpie swe motywy wyłącznie z cyklicznego kontekstu i jawi się jako wariant całego cyklu. Autor buduje w ten sposób cykliczną spójność, która nie ma równej sobie w całej literaturze polskiego baroku. Nawet powtarzające się tytuły i mało znaczące motywy poboczne, jak np. „krzywa łódź” (K 5, w. 15; K 10, w. 19; K 7), wspomagają cykliczność.

Te wewnątrzcyklowe powtórzenia zachodzące wewnątrz tekstów i między nimi tworzą jednak już drugi szczebel powtarzalności, na którym Morsztyn zabawowo adaptuje zautomatyzowane metody oraz motywy używane przez europejskich i polskich poetów barokowych. Ważne źródło repetycji motywów stanowi emblematyka, która w polskiej literaturze była do tej pory wiązana prawie wyłącznie z utworami Zbigniewa Morsztyna²¹.

²⁰ Zob. L. Kukulski, *Precjoza Morsztynowska. II. „Przegląd Humanistyczny”* 1975, z. 10, s. 103 n. — Borowski, op. cit., s. 14.

²¹ D. Tschizewskij (*Emblematische Literatur bei den Slaven*). W zbiorze: *Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*. Hrsg. von S. Penkert. Darmstadt 1978, zwłaszcza s. 149) przytacza — oprócz emblematów Z. Morsztyna — także wiersz emblematyczny W. Kochowskiego. Znaczenie emblematyki, nie tylko dla Z. Morsztyna, ale i dla

W tradycji tej sytuują się szczególnie *Nadgrobek Perlisi* i *Jabłka*. Jednak także konstytutywna dla całego cyklu podstawowa idea połączenia miłości, psa bądź „Psiej Gwiazdy” oraz żaru czy ognia charakteryzuje liczne emblematy. Nadzwyczaj wiele związanych z psem emblematów odwołuje się do tego właśnie powiązania²². Podobnie jak podmiot liryczny *Nadgroбка Perlisi* chętnie widziałby się w roli małego pieska pokojowego swej ukochanej, tak w emblematyce przedstawiana w wierszu daremna miłość i tęsknota kochanka za ukochaną są symbolicznie wyrażane za pomocą „psiego emblematu”²³. Również miłosny stosunek pani do jej pieska został odwzorowany w emblemacie, przy czym podpis mówi, że mały pies — w przeciwieństwie do wielkiego i silnego — powinien być miły swej pani²⁴.

Porównanie piersi ukochanej z jabłkami (w *Jabłkach*) również mieści się w tradycji emblematycznej. Emblemat *Malżonkowie z psem i jabłkami*²⁵ przedstawia parę z psem u nóg leżącą obok jabłoni. Mężczyzna zwrócony do swej żony chwytą ją namiętnie ręką za pierś: „Jabłka są sposobem Wenery” — jak głosi podpis. Także centralne obrazy i figury mitologiczne *explicite* bądź *implicite* związane z Kanikulą (Orion, Kupido czy Akteon podglądający Dianę w kąpielu) były szeroko rozpowszechnione w emblematyce²⁶. Dla Jana Andrzeja Morsztyna nie posiada ona takiego znaczenia jak dla Zbigniewa Morsztyna, jednakże i on włącza liczne emblematy w swą grę poetycką zautomatyzowanymi motywami.

Wariacyjne powtarzanie barokowych chwytów i motywów mieści się więc w nastawionym na powtarzalność charakterze procesu tworzenia. Już ta specyfika podstawowej zasady barokowego postępowania poetyckiego zdradza wyraźny związek z wewnątrztekstowym szeregowaniem i cyklicznością. Reguły zastosowane w pojedynczym wierszu oddziałują także w płaszczyźnie ponadtekstowej i rozszerzają wewnątrztekstową cykliczność na cały cykl. Z podstawowej zasady twórczej liryki baroku wyrasta zatem cykliczność rozumiana jako główny czynnik łączący pojedyncze teksty. Poszczególne teksty i zespoły tekstów są więc izomorficzne. Autor osiąga w ten sposób kondensację poetyckiego ukształto-

całej liryki barokowej powinno się uwzględniać w badaniach znacznie szerzej niż dotychczas. — Według P. Buchwald-Pelcovej (*Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI—XVII wieku. Bibliografia*. Wrocław 1981, s. 38) J. A. Morsztyn mógłby uchodzić za autora powstałych około połowy w. XVII *Hieroglifik i emblematów miłosnych*.

²² Zob. teksty i ryciny w zbiorze: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Hrsg. von A. Henkel und A. Schöne. Stuttgart 1967, łamy 564 n., 556 n., 558, 573 n., 580.

²³ *Ibidem*, łamy 584 n., 570 n.

²⁴ *Ibidem*, łamy 575 n.

²⁵ *Ibidem*, łamy 966 n.

²⁶ *Ibidem*, łamy 1623, 1625.

wania nie dającą się przewyższyć przy użyciu literackich środków wyrazu jego epoki.

Poetycka kondensacja dośrodkowa

Istotną podstawę poetyckiej kondensacji liryki Jana Andrzeja Morsztyna tworzyło ograniczenie do pewnej małej liczby motywów i wynikające z tego przejście od dominacji wielości znaczeń do dominacji ich jakości. Autor wciąga wprawdzie do swego przedstawienia całe uniwersum, ale wybiera z różnych kontekstów tylko te jego elementy, które mają związek z „Psią Gwiazdą”. Np. w *Minucjach* cykl roczny zaczyna się 20 lipca, a zatem wraz z pojawieniem się *Canis Maior*, w *Denominacji* zostały wprowadzone tylko te mitologiczne obrazy i figury, które wiążą się z psem.

Ekstremalną kondensację motywów w 32 utworach, przynoszącą także liczne powtórzenia leksykalne, można pokazać wyraźnie nawet na niewielu przykładach. Do głównych motywów cyklu należą: „palące słońce” (K 2, w. 10; K 3, w. 26; K 4, w. 8; K 5, w. 31; K 8, w. 28; K 11, w. 91; K 12, w. 11; K 15, w. 1; K 20, w. 5, 38; K 21, w. 14; K 22, w. 10, 12; K 23, w. 6; K 24, w. 3 n.; K 26, w. 21; K 27, w. 10; K 30, w. 1, 2), „Wenus” (K 2, w. 8; K 3, w. 25; K 5, w. 19; K 11, w. 123; K 13, w. 4; K 14, w. 10; K 27, w. 35), „Kupidyn” (K 3, w. 32; K 9, w. 10; K 11, w. 121; K 13, w. 1; K 14, w. 5; K 20, w. 19; K 27, w. 18; K 31, w. 1), „biała skóra” (K 7, w. 7, 27 n.; K 9, w. 16; K 12, w. 7, 10; K 15, w. 52; K 18, w. 9 n.; K 20, w. 29; K 23, w. 7; K 25, w. 5; K 28, w. 11 n.) oraz „śnieg” (K 5, w. 4; K 7, w. 27; K 12, w. 7; K 18, w. 10; K 20, w. 29; K 25, w. 6; K 31, w. 9). Ograniczenie się do niewielkiej liczby głównych motywów tworzy podstawę dla nowej struktury poetyckiej.

Poetycka kondensacja przebiega w cyklu Morsztyna w dwóch przeciwstawnych kierunkach: do wewnątrz (dośrodkowo) i na zewnątrz (odśrodkowo). Z jednej strony zaczyna się ona od najmniejszych cząstek tematycznych, podstawowych leksemów i motywów, z drugiej zaś — od semantycznych powiązań między tekstami cyklu. I dośrodkowa i odśrodkowa kondensacja poetycka określa zatem to samo poetyckie ukształtowanie i odpowiada uniwersalistycznym wymaganiom w sferze tematyki.

Kondensacja dośrodkowa może zostać przedstawiona na przykładzie wiersza dedykacyjnego *Do jaśnie wielmożnego jegomości pana koniuzszego koronnego*. W tym pierwszym wierszu cyklu, skierowanym do Aleksandra Lubomirskiego, autor ukazuje osiem różnych możliwości rozumienia wyrazu „kanikuła”. Dwa pierwsze, z inicjalnego wersu, wskazują na kanikułę jako czas powstania wiersza (znaczenie₁ = Z₁) i na kanikułę jako czas szczególnie upalny (Z₂). Dalsze konotacje odnoszą

się do kluczowego wyobrażenia myśliwego Oriona i jego psa, osadzonego według mitologicznych przedstawień na firmamencie (Z_3), oraz do ekwiwalentnego wobec niego myśliwego Lubomirskiego z jego psią sforą (Z_4). „Kanikuła”, czyli „niebieski piesek”, oznacza w końcu Syriusza, najjaśniejszą z gwiazd „psich dni” (Z_5).

Poprzez splecenie tych pięciu znaczeń odsyłających do realiów pozatextowych z trzema znaczeniami wewnątrztekstowymi autor buduje przykładowe wręcz przejście od konkretnego i autobiograficznego świata realnego do świata odniesień wewnątrztekstowych. Wewnątrztekstowe są: „psia gwiazda” realnego autora — Morsztyna, który w Lubomirskim czci swego mecenasa (Z_6), autor cyklu *Kanikuła* (Z_7) i w końcu sam stworzony przez niego cykl *Kanikuła*, psia sierść — „sierć sobacza”, w której rozmiłowany jest Lubomirski (Z_8).

Tych osiem znaczeń wciągniętych zostaje w oszalamiającą grę „nierównej równości”; w ten sposób pojedyncze pojęcie generuje całą sieć konceptów.

Jak przebiega ta gra różnymi sensami? Wielość sensów unieważnia tradycyjne znaczenie i zarazem przypisanie jednego sensu do jednego słowa. Uchylenie tradycyjnej barokowej tematyki znajduje tu swoją kontynuację wewnątrz słów. Gra możliwościami znaczenia polega na ciągłej zmianie połączonej z jednoczesną kumulacją sensów pochodzących z rozmaitych kontekstów. Nie aktualizowane możliwości zostają *implicite* lub *explicite* odrzucone.

Przykładowo: „niebieski piesek” garnie się chętnie do pieszczoł w psiej sforze Lubomirskiego; wówczas Syriusz i „psia sfora” są zgodne ze sobą jako elementy realne. Zarysowana przez autora relacja między nimi jest jednak niemożliwa, jeżeli za jej podstawę przyjmujemy znaczenia Z_5 i Z_4 . Gdy jednak pojmować będziemy „niebieskiego pieska” zgodnie ze znaczeniem Z_6 jako autora-Morsztyna, który sławi myśliwego-Lubomirskiego jako mecenasa, darzącego opieką nie tylko swe psy, ale także swych przyjaciół i poddanych, wówczas „rozkład sensów” staje się zrozumiałą.

Nieco dalej czytamy, co „niebieski piesek” opowie, „Jeśliby kiedy zaciekł się do nieba”; w ten sposób zostaje zaktualizowane znaczenie Z_5 odnoszące się do „Psiej Gwiazdy”, Syriusza, rzeczywiście już znajdującego się na niebie. Dostać się do nieba może również sam autor — przecież wybór tytułu cyklu wskazuje na podjęcie „niebieskiego” tematu (Z_8), którego poetyckie ukształtowanie może zaowocować (po śmierci autora) przyznaniem mu wiecznej sławy. Nie da się jednak wykluczyć tutaj autoironii, skoro przedstawia on siebie jako pieska „myśliwego” Lubomirskiego.

W ostatnim fragmencie wiersza dedykacyjnego, kiedy mowa jest o „psie kudłatym”, który także w zimie przynosi „ciepłą Małgorzatę” (kolejny to przykład zabawy znaczeniami), gra sensami „kanikuły” osią-

ga swój najwyższy punkt. „Pies kudłaty” może oznaczać tu zarówno czas powstania cyklu, jak i najgorętszą porę lata, a także sam cykl, rzeczywistego autora, autora cyklu, i w końcu gwiazdę — Syriusza.

Ta konfiguracja skumulowanych zróżnicowań znaczeniowych dotyczących jednego wyrazu przenosi typowe powtarzalne struktury barokowe w semantykę pojedynczego wyrazu, która — podobnie jak cały wiersz — realizuje się w postaci paradygmatycznego szeregu. Oddziaływanie paradygmatycznego ciągu wyrazów zostaje spotęgowane przez występowanie w jego poszczególnych elementach paradygmatycznych szeregów znaczeń. Ta skierowana na strukturę poszczególnych słów dośrodkowa kondensacja poetycka kształtuje koncept nie jako „nierówną równość” między dwoma wyrazami, ale jako sieć konceptów między licznymi znaczeniami jednego wyrazu. Autor nie gra zatem „w koncept” sensami różnych słów, lecz w oszalałymi sposobem gra konceptem „zaciemniając” znaczenie całości tekstu. Idąca dalej poetycka kondensacja byłaby niewyobrażalna; właściwa jej, skierowana dośrodkowo gra jest komplementarna w stosunku do zjawisk mających charakter odśrodkowy.

Poetycka kondensacja odśrodkowa

Odśrodkowa kondensacja poetycka odnosi się do formy i spójności cyklu. Według Porębowicza nie mógł Morsztyn wzorować się pod względem formy cyklu na swym poprzedniku — Marinie²⁷; podobnego w wyrazie cyklu nie znajdujemy w całej europejskiej literaturze barokowej.

Dla polskiej literatury XVI i, zwłaszcza, XVII wieku łączenie wierszy w zespoły tekstów wolno uznać za zjawisko dość typowe. Jako przykłady można by tu wskazać liczne *florilegia* i wirydarze poetyckie²⁸, cykl sonetowy Sebastiana Grabowieckiego²⁹, *Symfonie anielskie* Jana Żabczyca, *Lekcje Kupidynowe* Kaspra Twardowskiego i wiele innych utworów. Od zbiorów tekstów powinno się — mimo trudności w rozgraniczeniu — odróżniać właściwe cykle poetyckie. Jako takie określa się w literaturze polskiego baroku tak ważne dzieła, jak *Roksołanki* Szymona Zimorowica, *Emblemata* Zbigniewa Morsztyna czy *Pieśni pokutne* Olbrychta Karmanowskiego i *Somnus* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego.

Zespoły utworów i cykle bazują na powtórzeniach formalnych i, przede wszystkim, treściowych elementów, podobnie jak odwoływały się do nich wskazane wcześniej główne zjawiska typowe dla poetyki baroku.

²⁷ Porębowicz, *op. cit.*, s. 50.

²⁸ Zob. J. Maleszyńska, *Staropolskie ogrody literackie. Między topiką a genologią*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1.

²⁹ Zob. R. Montusiewicz, *Cykl sonetowy Sebastiana Grabowieckiego*. W zbiorze: *Barok. Analogie — Opozycje*.

Można wyjść zatem od stwierdzenia powinowactwa cykliczności i dominant barokowej praktyki poetyckiej³⁰. W większości zespołów utworów oraz cyklów polskiego baroku syntagmatyczna spójność cyklu powstaje w sposób powierzchowny, przede wszystkim w wyniku zbieżności tematycznych: w cyklu Karmanowskiego jako skutek podjęcia tematów krzyża i pokuty, w cyklu Zimorowica dzięki radosnym i melancholijnym pieśniom o miłości, u Zbigniewa Morsztyna na podłożu emblematów służących jako inspiracja do wierszy, w *Kalendarzu wiecznym* Żabczyca dzięki wykorzystaniu konstelacji gwiazdnych oraz dat.

Jan Andrzej Morsztyn podejmuje w *Kanikule* tę metodę kształtowania cykliczności i doprowadza ją w zgodzie z postulatami baroku do szczytowej postaci poprzez przeniesienie głównych zasad barokowej poetyki na kompozycję cyklu. W *Kanikule* każdy utwór jest osadzony w cyklu podwójnie — wskutek odwoływania się *implicitie* i *explicitie* do innych wierszy. Każdemu tekstowi w cyklu mogą zostać zatem przypisane określone współrzędne, które są rezultatem cytowania pozostałych tekstów; każdy tekst posiada więc miejsce określone względem całości cyklu.

Była już mowa o świadomym usytuowaniu parafraz Marina i wierszy erotyczno-obscenicznych na końcu cyklu. Wiersz *Do Pieska* (K 21) ma np. koordynaty K 7 i K 16, gdyż ukształtowany został jako synteza wiersza o ulubionym piesku (*Nadgrobek Perlisi*, K 7) i wiersza o psach strzegących pokoju, „Gdzie sypia pani” (*Do Psów*, K 16). Wiersz *Redivivatus* (K 19) odwołuje się do tekstów K 2, 9, 11, 12 oraz 17.

Szczególną kondensację semantyczną osiąga autor także dzięki transformacji motywów nienacechowanych w nacechowane. Prawie wszystkie motywy cyklu, które stają się tematem poszczególnego wiersza, są już wspomniane w poprzedzających go utworach, w których nie otrzymują jednak funkcji nośników znaczeń podstawowych. W drugim wierszu cyklu, *Ad Musas*, poeta określa siebie jako „upalonego” przez miłość, który to motyw staje się głównym tematem w wierszu następnym — *Dwojej biedzie*. Wpływ znaków zodiaku na naturę zostaje zasygnalizowany już w *Dwojej biedzie*, a jego wyczerpujące omówienie znajdujemy w *Minucjach*. O uśmiercaniu rzeczywistych psów przez „Psią Gwiazdę” wspomina się w *Dwojej biedzie* i w *Denominacji*, jednak dopiero w *Nadgrobkku Perlisi* temat ten otrzymuje centralne miejsce.

³⁰ Cykliczność mogłaby ewentualnie służyć nie tylko jako wyznacznik baroku, ale również szerzej — jako cecha „wtórnych systemów literackich”; ku literackiemu modelowaniu form cyklicznych skłaniają się także romantyzm i symbolizm, tendencji takiej nie przejawiają zaś klasycyzm i realizm. O pojęciu „wtórnych systemów literackich” zob. D. S. Lichaczow, *Razwitiye russkoj litieratury X—XVII wiekow. Epochi i stili*. Leningrad 1973.

Wewnątrztekstowa zasada powtarzania motywów działa — jak się już wskazało — także międzytekstowo. Szczególnie wymowne jest tu nadanie ostatnim utworom cyklu funkcji ramy: *Serenada* i *Zapał* w znacznie wyższym stopniu niż poprzedzające je wiersze cytują utwory z początku cyklu.

Zwłaszcza podstawowa dla poszczególnych wierszy zasada antyteycznej kompozycji określa strukturę całego cyklu. Np. *Chłód daremny* tworzy antytezę w stosunku do poprzedzającej go *Dwojej biedy*. W tym ostatnim wierszu kochające „ja” jest palone przez wewnętrzny i zewnętrzny żar, w *Chłodzie daremnym* — trawione tylko przez wewnętrzny ogień, podczas gdy drzewa daremnie ofiarowują mu zewnętrzny cień. Wewnętrzna opozycja wiersza wiąże się antytecznie z wcześniejszym tekstem.

W podobny sposób sytuuje się *Susza* wobec wiersza *Do kanikuly*, w którym kochające „ja” prosi zimną ukochaną o pomoc. W *Suszy* „Psia Gwiazda” przynosi ową pomoc przez wysuszenie rzeki oddzielającej zakochanego od Zosi, której — w przeciwieństwie do pierwszej ukochanej — nie można w żaden sposób nazwać upartą i niechętną. Przedstawiona w *Suszy* pomoc „Psiej Gwiazdy” ukazuje także antytezę między „ja” a naturą — żar, który szkodzi naturze, pomaga zakochanemu „ja”. Ta wewnątrztekstowa antyteza znajduje się z kolei w opozycji do analogicznej antytezy w *Dwojej biedzie*, gdzie jednak „Psia Gwiazda” przynosi zło zarówno kochającemu „ja”, jak i naturze:

[...] wiele złego
 Aspektem swoim nad ziemią przewodzi:
 Stoki wysusza, urodzajom szkodzi,
 [.]
 Ale z osobna ze mną harce zwodzi [K 3, w. 8—10, 15]

Antytezy wewnątrz- i zewnątrztekstowe zająbiają się zatem wzajemnie i budują cykliczną jedność *Kanikuly*.

Antyteczność przejawia się również w wierszach ramowych. Przedostatni wiersz, *Zapał*, tworzy antytezę w stosunku do drugiego wiersza cyklu — *Ad Musas*. W tym wierszu „ja” domaga się ochłodzenia, aby móc sprostać poetyckim zadaniom, a pod koniec cyklu żąda ono od swej dziewczyny ognia miłości — w słowach parafrazujących wcześniej użyty zwrot:

A póki jeszcze żywota co staje,
 Upalonemu, z hipokreńskiej wody
 Przywróćcie żywot, dodajcie ochłody! [K 2, w. 12—14]
 Lecz póki stanie człowieku żywota,
 Twoja to, Jago, palić mię robota. [K' 31, w. 25—26]

Wewnątrztekstowa funkcja kompozycyjna antytezy działa również w relacjach między tekstami.

Wiersz ostatni, *Vaneggiar d'una innamorata*, przekład fragmentu *Adone Marina*, odzwierciedla tematycznie i formalnie cały cykl. Z jednej strony wiersz ten zbudowany jest wyłącznie z wcześniej zastosowanych motywów należących do inwentarza cyklu, z drugiej zaś tworzy sam — wskutek ścisłego powiązania strof — wyrazistą cykliczną strukturę. Cykliczna kondensacja osiągnięta przez przeniesienie wewnątrztekstowej poetyckiej reguły postępowania na cały cykl oraz gra konceptem, czyli poetycka kondensacja dośrodkowa, osiągają w tym ostatnim wierszu cyklu stopień najwyższy. W *Vaneggiar d'una innamorata* utrzymana zostaje podstawowa sytuacja 31 poprzednich utworów, tematem jest nie odwzajemniona miłość, ale typowa dla konceptu oraz fraszki pointa odnajduje się teraz w wymiarze cyklicznym. Nie mężczyzna, ale kobieta jest tym, kto cierpi w ogniu miłości i nie zostaje wysłuchany. Także cały cykl otrzymuje więc tutaj swoją pointę.

Jan Andrzej Morsztyn przywołuje zatem w poetyckiej formie główne zasady polskiego baroku, nadaje im jednak — przez dośrodkową i odśrodkową kondensację — nową jakość. Np. utwór 18 w tym cyklu, *Do kanikuly*, składa się tylko z takich motywów, sytuacji i dialogicznych powiązań, które już wcześniej były wielokrotnie modelowane poetycko. Tak więc nie tylko cykl rozrasta się przez dodawanie poszczególnych utworów, ale i poszczególne wiersze wyrastają całkowicie z cyklu. Użycie poetyckich reguł baroku na całym obszarze twórczego działania prowadzi do izomorfii izolowanych form poetyckich i złożonej formy cyklicznej.

Z niemieckiego przełożył Marcin Cieński