

Katarzyna Zimek

Miłość cienia : interpretacja mitu o Narcyzie w erotyku "Do Kasie" i rękopisu Zamoyskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 94/4, 5-26

2003

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.

KATARZYNA ZIMEK

MIŁOŚĆ CIENIA

INTERPRETACJA MITU O NARCYZIE W EROTYKU „DO KASIE”
Z RĘKOPISU ZAMOYSKICH*

Gdy w dziele *De perfecta poesi* (powstałym ok. 1626 r.) Maciej Kazimierz Sarbiewski bronił prawa poetów do wykorzystywania fabuł mitycznych jako materii literackiej, powoływał się na autorytet Galuzziego (XVI/XVII w.) i na cytowaną przezeń opinię Arystotelesa: „Wątków treściowych od dawna już ustalonych i mających powszechne uznanie nie należy zmieniać, choćby zawierały nieprawdopodobieństwa logiczne”¹. Trwałość i powtarzalność toposów, obrazów, metafor, a nawet całych fraz czerpanych z jakiegoś poważanego dzieła należy do specyficznych cech literatury dawnej. Dotyczy to także antycznych opowieści mitycznych, przywoływanych i adaptowanych wciąż na nowo. Należy jednak pamiętać, że przejęta z tradycji opowieść pojawia się za każdym razem w nowym kontekście, zyskując nowe znaczenia. W tej sytuacji badacz powinien dociekać, w jakim celu sięga poeta do konkretnego mitu. Pytanie to narzuca się przy lekturze anonimowego utworu *Do Kasie* (powstałego w latach siedemdziesiątych lub na początku lat osiemdziesiątych XVI w.), który jako jedyny spośród 21 erotyków zachowanych w rękopisie Zamoyskich zawiera adaptację opowieści mitycznej².

* Artykuł ukończony został w grudniu 2002. Po tej dacie ukazały się dwie istotne publikacje, które zawierają kilka ustaleń zbieżnych z przedstawionymi w niniejszej pracy, co nie zostało odnotowane w przypisach. Są to: A. Karpiński, *Sęp, Kasia i Narcyz*. „Teksty Drugie” 2003, z. 1. – M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*. Wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński, przy współpr. K. Mrowcewicz. Warszawa 2001.

¹ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer. / De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus*. Przeł. M. Plezia. Oprac. S. Skimina. Wrocław 1954, s. 189. BPP, B 4.

² Kwestia atrybucji erotyków z rękopisu Zamoyskich, wiązanych z osobą Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, pozostaje poza obszarem dociekań niniejszego artykułu. Na ten temat zob. J. Błosiński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Wyd. 2, popr. Kraków 2001, s. 249–264. – R. Grześkowiak, *Poeta przelomu. O sporze atrybucyjnym na przykładzie erotyków z kodeksu Zamoyskich*. W zb.: *Świt i zmierzch baroku*. Red. M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński. Lublin 2002. Ostatnim głosem w dyskusji, przysadzającym erotyki autorowi *Rytmów*, jest rozstrzygnięcie wydawców *Poezji zebranych* Sępa Szarzyńskiego (zob. *Komentarz edytorski*. W: *ed. cit.*, s. 118–119). Autorka niniejszego artykułu decyduje się analizować utwór *Do Kasie* jako anonimowy, nie szukając ewentualnych podobieństw łączących go z twórczością Szarzyńskiego. Uznanie Sępowych *Rytmów, abo wierszy polskich* (1601) za naturalny kontekst erotyków narzuca bowiem określony kierunek interpretacyjny. Tymczasem wiersz *Do Kasie*, badany w perspektywie mitu, który adaptuje, daje się analizować osobno.

Z tego powodu zwracał dotąd uwagę wielu badaczy, lecz nigdy nie stał się przedmiotem osobnej analizy. Był natomiast przywoływany w pracach poruszających problem znaczenia mitu o Narcyzie bądź to w kulturze *sensu largo*, bądź to w literaturze staropolskiej³. Opowiadając historię Narcyza, anonimowy autor erotyku opiera się na *Metamorfozach* Owidiusza (III 339–510). Nie parafrazuje jednak całej opowieści. Pomija wiele wątków: narodziny Narcyza, wróżbę wieszczka Tejrezjasza dotyczącą jego losu, historię nieszczęśliwej miłości nimfy Echo i jej spotkanie z pięknym młodzieńcem⁴. Koncentruje się zdecydowanie na postaci głównego bohatera. Co więcej, dzieje Narcyza opowiadane są od momentu, w którym spostrzega on swoje odbicie w wodzie, a zatem od chwili, kiedy się zakochuje. Przedmiotem wiersza jest bowiem miłość.

Epicka opowieść o Narcyzie stanowi wprawdzie większą część utworu *Do Kasie* (13 z 17 strof), poprzedzona jednak została lirycznym wstępem. Zasluguje on na szczególną uwagę jako nowy kontekst, w którym pojawia się Owidiuszowa opowieść, zaadaptowana przez XVI-wiecznego autora. Dla twórców XVI i XVII w. dzieła poetów starożytnych pozostawały żywe i nośne znaczeniowo. Stanowiły powszechny kod kulturowy, za którego pomocą pisarze tych epok wyrażali także własne przekonania i zmagali się z nurtującymi ich problemami. Badając tekst będący adaptacją opowieści mitycznej, filolog powinien zatem próbować odpowiedzieć na pytanie, co znaczy dany mit w obrębie nowego dzieła. Fragment, który jest parafrazą innego tekstu, stanowi bowiem zawsze integralną część większej całości, samodzielnego utworu. Należy zatem dociekać sensu tej całości, dążąc do odnalezienia wewnętrznej reguły, jaką się ona rządzi. Warto także sięgnąć do kontekstu kulturowego, by sprawdzić, jak wpisuje się badany tekst w szeroki europejski nurt recepcji i interpretacji mitologii. Artysta niewątpliwie odnosi się bowiem do znaczeń mitu utrwalonych w kulturze, zakładając, że są one znane czytelnikowi.

W wierszu *Do Kasie* wypowiada się mężczyzna, dla którego doświadczenie miłości staje się impulsem do ponownego odczytania mitu o Narcyzie. W pierwszych czterech strofach kochanek opisuje swoje położenie, by następnie przejść do dziejów mitycznego bohatera, które staną się drugim członem rozbudowanego porównania: „Tak napiekniejszej Narcysus urody [...]” (w. 17). Podstawę nawiązania do mitu stanowi zatem przekonanie, iż los, którego doświadcza kochanek, był niegdyś udziałem Narcyza. To samo, co dzieje się z nim, stało się dawniej

³ Zob. M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*. W: *Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometheus. Marcholt. Labirynt*. Kraków 1990, s. 76, 78. – S. Jaworski, *Narcyz*. W zb.: *Mit – człowiek – literatura*. Wstęp S. Stabryła. Warszawa 1992, s. 139. – K. Mrowciewicz, *Atalanta i Narcyz. Udręka ruchu i pragnienie trwania*. „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 19. – M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. Lublin 1998, s. 70–75. – N. Korniłłowicz, *Narcyz i narcyzm w poezji staropolskiej*. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 3.

⁴ W retrospektywnej strofie 9 pojawia się jednak krótka wzmianka o nimfie Echo jako ofierze pełnego pychy Narcyza: „Zgardzał ten nimfy, co się mu kłaniały / prze jego hardość, chodząc między skały, / stwardziała Echo, powtarzać gotowa / człowiecze słowa” (*Erotyki z rękopisu Zamoyskich: Do Kasie* (LXIV)). W: M. Sęp Szarzyński, *Poezje*. Wstęp i oprac. J. S. Gruchała. Kraków 1997, s. 134–137; wszystkie fragmenty utworu cytowane są z tej edycji). Sformułowanie „stwardziała”, nie wyjaśnione przez wydawcę, odnosi się do przemiany odrąconej nimfy, której ciało z żalości rozplynęło się w powietrzu. Pozostał z niej tylko głos, a jej kości przybrały formę kamienia: „*ossa [...] lapidis taxisse figuram*” (*Met.* III 399). Od kamieni i skał odbija się bowiem głos, echo. Wszystkie łacińskie cytaty z *Metamorfoz* przytaczam z wyd.: P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*. Ed. W. S. Anderson. Leipzig 1977.

z urodziwym młodzieńcem. Przywołanie antycznej opowieści pozostaje w ścisłym związku z próbą rozpoznania fenomenu miłości, jakiej zapisem jest erotyk *Do Kasie*. Jak jednak należy rozumieć zaskakującą paralelę między zakochanym w kobiecie mężczyzną a nieświadomie zakochanym w swym własnym odbiciu chłopcem z Beocji? Dlaczego wybór autora pada na postać Narcyza, będącą symbolem miłości jałowej, fałszywej i z istoty swej niemożliwej do spełnienia?

Stulecie XVI, zwłaszcza we Włoszech, było wiekiem bujnego rozkwitu filozoficzno-estetycznych rozważań o miłości, inspirowanych dialogami Platona, głównie *Uczta* i *Fajdrossem*. Jednocześnie *Cinquecento* to złoty wiek Petrarcki, autora *Il Canzoniere* (powstałego w drugiej połowie XIV w.), który znajduje wówczas naśladowców w niemal całej Europie. Wyrażona w liryce Petrarcki koncepcja miłości wyrastała w dużym stopniu z platonizmu, którego tradycję przejął poeta po *dolce stil nuovo*⁵. W warstwie refleksyjnej utwory petrarkistów pozostały silnie związane z „filozofią miłości” przez cały XVI wiek. Rezonans tej twórczości był niemały także w Polsce⁶.

Źródłem opiewanej przez petrarkistów miłości jest doświadczenie piękna. Dlatego w erotycznym misterium szczególną rolę odgrywa oko. Ono prowadzi także kochanka w wierszu *Do Kasie*. Opisany przez niego za pomocą antyteż wstrząs miłosny, zachwianie duchowej równowagi, rozpoczyna się od patrzenia na twarz kobiety:

Jako lód taje przezroczysty z lekka,
Kiedy go ogień zagrzewa z daleka,
Tak ja na twarz twą na każdą godzinę
Patrzam a ginę. [w. 1–4]⁷

Miłość bierze początek ze sfery zmysłów, z których najważniejszy okazuje się wzrok. W tradycji literatury erotycznej spojrzenie stanowi pierwszą z tzw. *quinque lineae amoris* – pięciu sposobów uczestniczenia w miłości⁸. W stuleciach

⁵ Zob. choćby J. Kotarska, *Petrarkizm*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*. Red. T. Michałowska, przy udziale B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temierusz. Wrocław 1990 (wyd. 2: 1998), s. 629–630. Równie istotna była dla liryki Petrarcki tradycja chrześcijańska. Zob. *Historia literatury włoskiej*. Red. P. Salwa. T. 1: P. Salwa, K. Żaboklicki, *Średniowiecze. Renesans. Barok*. Warszawa 1997, s. 95–97.

⁶ Pisali o nim m.in.: M. Brahmér, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*. Kraków 1927. – A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978. – J. Kotarska: *Petrarkizm w poezji polskiego renesansu i baroku*. W zb.: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Red. T. Michałowska, J. Ślaski. Wrocław 1980; *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980; *Antypetrarkizm i Petrarkizm*. Hasła w: *Słownik literatury staropolskiej*. Wiele uwag o metodzie czytania tekstów petrarkistycznych przedstawiła A. Nowicka-Jeżowa podczas dyskusji nad J. Kochanowskiego *Pieśnią IX z Fragmentów*. Zob. *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Zespół Badań nad Historią Kultury i Literatury Epok Dawnych Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego 14–15 października 1998*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, P. Stępień. Warszawa 2000, s. 300–301.

⁷ Wszystkie podkreślenia w cytatach – zarówno z erotyku *Do Kasie*, jak i z pozostałych tekstów przywoływanych w tej pracy – K. Z.

⁸ Za źródło motywu uchodzi komentarz E. Donata, rzymskiego gramatyka z IV w., do Terencjusowego *Eunucha* (IV 2, 10): „*Quinque lineae sunt amoris, scilicet visus, allocutio, tactus, osculus sive suanium, coitus*”. Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 540–542. Zob. też R. Grześkowiak, *Objaśnienia*. W: K. Twardowski, *Lekcje Kupidynowe*. Wyd. R. Grześkowiak. Warszawa

XVI i XVII żywe są także utrzymane w duchu fizjologicznej definicje miłości, zgodnie z którymi wstępuje ona do serca właśnie przez oczy⁹. Przekonanie to szczególnie wyraźnie dochodzi do głosu w liryce Guida Cavalcantiego (druga połowa XIII w.)¹⁰. Upowszechnione zostaje przez włoskich neoplatoników Quattrocenta, zyskując w ich dziełach naukowe uzasadnienie¹¹. Oko jako medium miłości to „miejsce wspólne” liryki erotycznej. Istotną rolę pełni u francuskich trubadurów (XI–XIII w.), w poezji włoskiego „nowego słodkiego stylu” (*dolce stil nuovo*, XIII/ XIV w.) oraz w utworach Petrarcki i petrarkistów (od w. XIV)¹².

W erotyku *Do Kasie* od pierwszej strofy autor wiąże wzrok ze śmiercią: „patrzam a ginę”. Skojarzenie to, zapowiadane choćby w biblijnej *Pieśni nad Pieśniami* (Pnp 6, 4–5), rozwinęli poetycko twórcy średniowiecznej i nowożytnej liryki erotycznej. Ale w utworze *Do Kasie* brak tak charakterystycznego dla tradycji gatunku wspomnienia o niszczącej sile spojrzenia kochanki¹³. Autor nie sięga po motyw zabójczych oczu, w których zakłada swą siedzibę bóg miłości, by godzić w niebaczne ofiary strzałami z łuku i palić je ogniem pochodni. Nie oczy ukochanej zostają związane ze śmiercią, lecz sama czynność patrzenia na uwielbianą kobietę. Budzi to skojarzenie ze słynną pieśnią Safony, znaną przede wszystkim z łacińskiej wersji Kattullusa¹⁴ i parafrazowaną m.in. przez Jana Kochanowskiego, który,

1997, s. 82. – M. Hanusiewicz, *Sarmackie pocałunki. Szkic z dziejów kształtowania się języka erotycznego w polskiej poezji barokowej*. W zb.: *Barok w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej. Drogi przemian i osmozy kultur. Materiały z konferencji naukowej „Barok w krajach Europy Środkowej i Wschodniej” (Warszawa, 23–25 marca 1999 r.)*. Red. J. Pelc, K. Mrowcewicz, M. Prejs. Warszawa 2001, s. 299–300.

⁹ Zob. antyczną sentencję zachowaną pod imieniem Publiusza Syrusa: „*Amor ut lacrima ab oculis oritur ad pectum cadit*” (cyt. za: Grześkowiak, *op. cit.*, s. 82).

¹⁰ A. Nowicka-Jeżowa (*Dyskusja z platońską koncepcją miłości w erotyce Jana Andrzeja Morsztyna*. W zb.: *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, A. Karpiński, M. Hanusiewicz. Lublin 1995, s. 418, przypis 10) uważa, że pod wpływem Cavalcantiego pozostaje M. Ficino w komentarzu do *Uczty Platona*, w którym porusza ten temat.

¹¹ Genezę motywu, która łączy się z opisem oka i procesu widzenia w *Timajosie Platona* (45 b–e), oraz jego dalszy rozwój omawia M. Hanusiewicz w artykule *Promienie oczu. Z dziejów pewnego motywu* (w zb.: *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*). Autorka pomija wszakże jeden z podstawowych tekstów, jakim jest komentarz Ficina do *Uczty Platona* (VII 4), na którym opiera się cytowany przez nią B. Castiglione (s. 158), a za nim i L. Górnicki (on sam wprost wskazuje na to źródło w wypowiedzi przytoczonej przez badaczkę w przypisie 17 na s. 157). Na Ficina powołuje się jeszcze w XVII w. C. Ripa (*Ikologia*. Przeł. I. Kania. Kraków 1998, s. 315–316), opisując wizerunek Pochodzenia Miłości, przedstawiający kobietę ze zwierciadłem wyciągniętym w kierunku słońca, którego promienie, przechodząc przez środek zwierciadła, zapalają pochodnię trzymaną przez kobietę w drugiej ręce. Ripa tłumaczy: „Miłość rodzi się w oku, z widzenia i oglądania pięknego przedmiotu. [...] Niniejsza figura jest podobieństwem: jak promienie słoneczne, przechodząc przez żywe zwierciadło sztuki ustawione naprzeciwko oka Słońca, zapalają pochodnię, tak też za pośrednictwem naszych oczu, zwierciadeł natury, w sercu zażęga się pochodnia miłości”.

¹² Zob. cytaty z utworów Cavalcantiego, Petrarcki i Michała Anioła w: Hanusiewicz, *Promienie oczu*, s. 154–156. Zob. też Nowicka-Jeżowa, *Dyskusja z platońską koncepcją miłości [...]*, s. 415–417.

¹³ Zob. Hanusiewicz, *ibidem*, s. 152, 155, 156, 159–160. Autorka cytuje także rozwijające metaforykę zabójczych oczu teksty barokowe, m.in. Sz. Zimorowica i J. A. Morsztyna (s. 151–152, 161–162).

¹⁴ Sappho, *Carmina* II (31 V). Zob. Safona, *Pieśni*. Przeł., przedm. J. Brzostowska. Warszawa 1961, s. 30. – C. Valerius Catullus, *Carmina* LI („*Ille mi par esse deo uidentur [...]*”). Zob. Kattullus, *Poezje*. Przeł. A. Świderkówna. Oprac. J. Krókowski. Wrocław 1956, s. 46–47. BN II 105.

niewiele podobnie jak Anonim, wyznaje kochance: „skoro namniej wzrok skłonię ku tobie / [...] / tylko że martwy przed tobą nie padnę”¹⁵. Sygnałem odsyłającym do tej antycznej pieśni może być także użycie strofy safickiej, którą pisany jest erotyk *Do Kasie*.

Jednakże w porównaniu z opisem symptomów miłosnej choroby – tzw. patografią, której wzór czerpało z utworu Safony wielu poetów nowożytnych, a wśród nich także Kochanowski¹⁶, sformułowanie Anonima „patrzam a ginę” odznacza się szczególną zwięzłością. Mężczyznę mówiącego w erotyku *Do Kasie* zdaje się interesować przede wszystkim skojarzenie patrzenia ze śmiercią, łączy je bowiem bardzo konsekwentnie, powtarzając: „patrzam a ginę” (w. 4 i 5), „śmierć tuż, gdy patrzam” (w. 10). Wiele wskazuje na to, że od pierwszych słów opisuje on swoją sytuację mając w pamięci okrutny przypadek pięknego bohatera *Metamorfoz*, choć porówna się do niego dopiero w strofie 5. Sformułowanie „patrzam a ginę”, wyrażające dramat zakochanego mężczyzny, należy czytać w kontekście historii Narcyza, o którym Owidiusz pisze: „*perque oculos perit ipse suos* [ginie przez swe oczy]” (*Met.* III 440)¹⁷. Nieprzypadkowo ten sam kluczowy czasownik „patrzeć”, użyty trzy razy w pierwszej osobie przez podmiot mówiący (w. 4, 5, 10), powraca – powtórzony także trzykrotnie – w odniesieniu do mitologicznego bohatera:

Patrza a patrza, a jem patrza pilniej
Tym w jego sercu słodka miłość silniej
Cieniem a wodą – kto się nie zadziwi! –
Płomienie żywi. [w. 25–28]

Warto też zwrócić uwagę, że już pierwsza strofa erotyku *Do Kasie*, w sposobie obrazowania bliska petrarkistom z tak charakterystyczną dla nich antytezą ogień–lód¹⁸, przypomina również fragment *Metamorfoz*:

[...] *ut intabescere flavae
igne levi cerae matutinaeque pruinae
sole tepente solent, sic attenuatus amore
liquitur et tecto paulatim carpitur igni* [*Met.* III 487–490]¹⁹

Zakochany w kobiecie mężczyzna mówi zatem o swojej miłości słowami po-

¹⁵ J. Kochanowski, *Do Anny*. W: *Fraszki*. Oprac. J. Pełc. Wyd. 3, przejrzone. Wrocław 1998, s. 100, w. 7–12. BN I 163.

¹⁶ Zob. *ibidem*: „Bo skoro namniej wzrok skłonię ku tobie, / słowa nie mogą domagać się w sobie; / Język mi zmilknie, płomień się w mię kradnie, / w uszu mi piszczy, noc przed oczy padnie, / pot przez mię bije, drzę wszytek i bladnę, / tylko że martwy przed tobą nie padnę”. Zob. też fraszkę *Do Magdaleny* (III 28).

¹⁷ *Metamorfozy* cytowane będą w oryginale oraz w przekładzie autorki niniejszego artykułu.

¹⁸ Zob. tytuł tomu studiów poświęconych zjawisku petrarkizmu: L. Forster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge 1969. Zob. też sonety Petrarke, choćby następującego fragment: „*L'amor m'ha posto come segno a strale, / come al sole neve, come cera al foco, / e come nebbia al vento*” (F. Petrarca, *Dal Canzoniere* / Petrarque, *Le Chansonnier*. Paris 1969, s. 158). Zob. przekład staropolski, przypisywany tradycyjnie D. Naborowskiemu (*Poezje*. Oprac. J. Dürr-Durski. Warszawa 1961, s. 113): „Miłość mię strzałom na cel właśnie wystawiła, / jak śnieg słońcu, ogniewi jak wosk gorącemu, / jak mgłę wiatrom”.

¹⁹ Przekład: „Jak zwykły topnieć żółte woski od lekkiego ognia, a śniegi ranne od cieplejszego słońca, tak wycieńczonego [Narcyza] roztopia miłość i trawi ukryty ogień”. Być może zresztą łaciński przymiotnik „*levis*” – ‘lekki’ leży u podstaw wyrażenia Anonima: „lód [...] przezroczysty z lekka”, choć u Owidiusza epitet odnosi się do ognia.

dobnymi do tych, jakimi Owidiusz opisuje męki Narcyza znajdującego się już na skraju wyczerpania, spalanego przez niezaspokojone pragnienie.

Podobieństwo między mitologicznym bohaterem a wypowiadającym się w erotyku kochankiem ujawnia się jednak także na innych płaszczyznach. Narcyz lekceważył potęgę miłości, lecz ostatecznie musiał jej ulec. Podobnie przedstawia swą sytuację kochanek, którego „nieszczęście okrutne w p r a w i ł o” (w. 9) w niepojęte dla niego uczucie. Z perspektywy czasu dokonuje on rewizji swych wcześniejszych przekonań:

Gdzież on mój umysł, który płomień taki
Aż nazbyt sobie miał za łada jaki? [w. 13–14]

Pytanie to nawiązuje swoją postacią do znanej z literatury wanitatywnej formuły *Ubi sunt? Ubi est?*²⁰ Znamienne wydaje się jej przekształcenie. Poszukiwanym daremnie, a przez to deprecjonowanym dobrem staje się umysł, władza człowieka, z którą renesansowi humaniści wiążą jego godność w hierarchii bytów, a przede wszystkim jego wolność, możliwość dokonywania wyboru modelu życia. Człowiek ma wolną wolę. Nie jest bezwzględnie poddany kosmicznemu prawu, które niepodzielnie rządzi innymi stworzeniami, światem natury²¹. Autor erotyku *Do Kasie*, nawiązując do zaaprobowanych przez renesans ideałów stoickich, podkreśla motyw oporu, jaki kierujący się racjami rozumowymi człowiek stawia naturalnemu impulsowi miłości, nieuchronnie niosącej cierpienie. Poeta podaje jednak w wątpliwość możliwość autokreacji:

O próżne dumy! Nie my sobą sami,
Bóg rządzi nami. [w. 15–16]

Stwierdzenie to, wyłamujące się z klasycznej konwencji erotyku, sytuuje się też na antypodach renesansowej antropologii²². Ufne przeświadczenie o władzy

²⁰ Na temat tradycji tego toposu zob. S. Skwarczyńska, *Topos „Ubi sunt qui ante nos fuerant?” oraz styczne z nim formacje treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego*. W: *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*. Warszawa 1985. Zob. też D. Künstler-Langer, *Idea vanitas. Jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*. Toruń 1996, s. 147–161. Formuła pytajna „*Ubi sunt? Ubi est?*” stosowana była nie tylko jako wyraz myśli o przemijaniu ludzkiego życia i o nietrwałości sławy. Przywoływano ją także w innych kontekstach, by podkreślać znikomość różnych zjawisk, o które w ten sposób pytano. Zob. Sz. Zimorowic, *Cyceryna*. W: *Roksolanki, to jest Ruskie Panny*. Wyd. R. Grześkowiak. Warszawa 1999, s. 47, w. 25–36. – K. Twardowski, *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*. Wyd. R. Grześkowiak. Warszawa 1998, s. 37, w. 199–202.

²¹ Zob. choćby mowę G. Pico della Mirandoli *De hominis dignitate* (1486) w: *De hominis dignitate, Heptaplus de Ente et Uno. E scritti vari*. A cura di E. Garin. Firenze 1942, s. 102–122. Zob. także polski przekład początku tej mowy dokonany przez Z. Kalitę (w zb.: *Filozofia Odrodzenia we Włoszech*. Wybór, wstęp i przypisy A. Nowicki. Warszawa 1966, s. 137–142). Por. traktat Erazma z Rotterdamu *De libero arbitrio* (1524), Ib, 10: Erasmus Roterdamus, *De libero arbitrio diatribae*. Ed. J. Walter. Leipzig 1910. Zob. też K. Mrowcewicz, „*Czemu wolność mamy?*” *Antynomie wolności u Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. Wrocław 1987, zwłaszcza rozdz. *Wolność jako „dignitas”*. Neoplatoniska koncepcja wolności.

²² Zob. M. Ficinus, *Theologia Platonica* (1474) XIII 3 (w: *Opera*. T. 1. Basileae 1561, s. 296): „*Homo autem unus tanta abundat perfectione, ut sibi ipsi imperet primum, quod bestiae nullae faciunt* [Jedynie człowiek taką ma w sobie doskonałość, że rządzi, po pierwsze, samym sobą, czego nie czynią zwierzęta]”. O zmianach, jakim podlega rozumienie i wartościowanie ludzkiej wolności na przełomie renesansu i baroku, pisze Mrowcewicz w książce „*Czemu wolność mamy?*”.

umysłu nad namiętnościami, zbieżne z poglądami głoszonymi przez humanistów²³, podlega teraz rewizji. W oczach nieszczęśliwie zakochanego jego wcześniejsze przekonania zasługują jedynie na miano „próżnych dum” – nierealnych wyobrażeń. Epitet odsyła do sfery *vanitas*, wyraża myśl o marności i daremności ludzkich poczynań²⁴. W konfrontacji z mocą Boga, co „rządzi nami”, ujawnia się bowiem nicość człowieczych uroszczeń.

Miłość postrzega kochanek jako siłę zewnętrzną, narzuconą człowiekowi wbrew jego woli. Bezpośrednio po strofie o „próżnych dumach” przytoczony zostaje mit o Narcyzie. Ma on stanowić ilustrację prawdy, że człowiek nie może sam decydować o swoim losie. Historia opowiedziana jest nie od początku, lecz właśnie od momentu, w którym bogowie ingerują w życie Narcyza, zmieniając jego bieg. Narrator podkreśla sprzeczność między tym, co się dzieje, a wolą i oczekiwaniami młodzieńca:

Tak napiekniesz Narcysus urody,
Gdy się chciał napić, nachyliwszy, wody,
Jak we zwierciadle, choć nie tego żądał,
Twarz swą oglądał. [w. 17–20]

W wersji Anonima Narcyz zostaje ukarany przez Kupidyna (strofa 8), a nie, jak w *Metamorfozach*, przez boginię Nemezis. Wbrew Owidiuszowemu oryginałowi nie dzieje się to na skutek ludzkiego wołania o zemstę, lecz jest suwerenną decyzją syna Wenery. Strofy 8 i 9, stanowiące dygresję w toku opowiadania, retrospektywnie wyjaśniają pominiętą wcześniej przyczynę interwencji boga. Jest nią pycha, „hardość” Narcyza (w. 31, 34), który sądzi, że może oprzeć się powszechnemu prawu miłości. Autor sugeruje, że owa hardość bierze się ze świadomości własnej urody (w. 31: „prze piękność hardy”)²⁵. Motyw wydaje się podporządkowany celom perswazyjnym. Pokonany przez Kupidyna Narcyz, który sądził, iż piękność wynosi go ponad innych śmiertelników, ma stanowić przykład dla innych, w tym także z pewnością dla adresatki erotyku.

Kochanek odkrywa jednak, że i on, podobnie jak Narcyz, zgrzeszył pychą. Pokładał bowiem zbyt dużą ufność w mocy swego rozumu²⁶. Potężniejszy okazuje

²³ Zob. choćby fragment poematu *Satyry, albo Dziki mąż* (1564) J. Kochanowskiego (w: *Dzieła polskie*. Wstęp i przypisy J. Krzyżanowski. Wyd. 2, zupełne. Warszawa 1953, s. 75, w. 351–360), w którym centaur Chiron poucza młodego Achillesa: „A iżeś się urodził w domu zawołanym / i czasu swego będziesz panował poddanym, / pocznij rząd sam od siebie, a uskrom chciwość i [scil. pragnienia, pożądania], / niechaj będą posłuszne rozumnej zwierchności. / Bo tak wiedz, że w człowieku są mocarki dziwne / nie tylko sobie różne, ale i przeciwne: / jest bystra popędliwość i żądza niesyta, bojaźń mdła, żalność smutna, radość niepokryta, / nad którymi jest rozum jako hetman, który / ma strzec, aby z nich żadna nie mogła wziąć góry”.

²⁴ O zakresie znaczeniowym kategorii „*vanitas*” zob. Künstler-Langner, *op. cit.*, s. 9–13.

²⁵ Takie rozumienie winy Narcyza często spotyka się w nowożytnych interpretacjach mitu. Właściwie wydaje się ono dalekie od przesłania Owidiuszowego oryginału. W *Metamorfozach* pojawia się jednak raz pojęcie „*superbia*” w kontekście, który może mu nadawać znaczenie nieprzystępności, wyniosłości: „*sed (fuit in tenera tam dura superbia forma) nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae* [lecz nie tknął go żaden młodzieniec ani żadna dziewczyna (tak twarda duma była w delikatnej postaci)]]” (*Met.* III 354–355).

²⁶ W literaturze dawnej pojęcie pychy (gr. „*hybris*”) zdaje się najczęściej występować w związku z nadmiernymi ambicjami i zuchwałością ludzkiego rozumu. Zob. u J. Kochanowskiego w *Trenie XV*, w którym pojawia się mitologiczna postać Niobe (*Treny*. Oprac. J. Pelc. Wyd. 16, popr. Wrocław 1997, s. 27–29, w. 10, 25. BN I 1), określenia „głupi rozum”, „harda myśl”.

się zaś miłosny płomień, który „umysł [...] aż n a z b y t sobie miał za lada jaki” (w. 14). To osobiste doświadczenie skłania kochanka do przewartościowań. Wcześniej nie doceniał siły namiętności, teraz uznaje zwycięstwo Kupidyna i jego prawo do wymagania od człowieka absolutnego posłuszeństwa:

C h w a lę, Kupido, strzały twe; w tej mierze,
Niechaj za przykład każdy sobie bierze,
Że ty na tego, co prze piękność hardy,
Masz mońsztuk twardy. [w. 29–32]

Użyte w odniesieniu do Narcyza określenie „hardy” oznacza nie tylko ‘pyszny’, lecz także ‘krnąbrny’. Młodzieniec opiera się miłości, nie chce jej ulec. Jednakże Kupido kietła nieposłusznych za pomocą wędzidła i każdego czyni sobie powolnym²⁷. Twardy munsztuk (w. 32) służy poskromieniu ludzkiej pychy, lecz zarazem odbiera człowiekowi moc kierowania sobą samym, powierzając ją synowi Wenery²⁸. Obraz człowieka, któremu Kupidyn zakłada wędzidło, by móc nim kierować, wydaje się odejściem od renesansowej antropologii²⁹.

Pierwsze cztery strofy *Do Kasie* poruszają się w petrarkistowskim świecie wyobrażeń. Znaleźć w nich można wiele elementów charakterystycznych dla utworów Petrarke i jego naśladowców: akcentowanie motywu wzroku, natręctwo myśli o śmierci nierozzerwalnie związanej z miłością, nastrój udręki i wołanie o pomoc. Bliski petrarkistom jest także język pierwszych strof erotyku: antyteza ogień–lód, określenia temporalne (w. 3: „na każdą godzinę”), pytania i wykrzyknienia (w. 9, 13, 15), wreszcie liczne powtórzenia (w. 4 i 5, 10 i 11) – *signum* petrarkizmu, świadczące o medytacyjnym paradygmacie wypowiedzi i jej zamierzonej monotonii. Ale w te pierwsze strofy autor precyzyjnie i konsekwentnie wprowadza także elementy paraleli między bohaterem lirycznym wiersza a mitologicznym Narcyzem. Prowadzą one do porównania, które zostanie sformułowane w strofie 5. Osobliwy wybór mitu wydaje się podpowiadać, jakie aspekty fenomenu miłości stoją w centrum zainteresowań poety w tym utworze.

Kluczowy dla całego erotyku jest bez wątpienia motyw patrzenia, które okazuje się zgubne i zabójcze. Narcyz w swojej miłości pozostaje jedynie na poziomie myślu wzroku, z którego się zrodziło i w którym wyczerpuje się jego uczucie.

²⁷ Motyw miłości zmuszającej do hołdu wszystkich, którzy nie chcą zgiąć karku pod jej jarzmem, rozwinię liryka barokowa. Zob. słowa Kupidyna w *Gracjanie z Roksolanek* (powst. 1629, wyd. 1654) Sz. Z i m o r o w i c a: „Kędy mi się odejmują, bardziej się strożę. / D o w c i p y [scil. rozumy] h a r d e i myśli twarde, / ciało i duszę / w proch ja pokruszę. / Mądrość, uroda, bogactwo – nic nie pomoże” (w. 65–70).

²⁸ Zob. sonet *Do Jana Grotkowskiego internuncjusza królewskiego w Neapolu z Lutni* (1661) J. A. M o r s z t y n a (w: *Utwory zebrane*. Oprac. L. K u k u l s k i. Warszawa 1971, s. 104, w. 9–14), gdzie nie ma już mowy o nagannej pysze człowieka, lecz o potędze i grozie boga miłości, którego atrybutem jest wędzidło: „Jeszczeć to płacić Kupidu poboru / nie kazał anić pokazał swej grozy / [...] / Nie lubi Wenus i jej synek pusty, / że twoje pióro lata po swej woli, / i rozumiejąc, że słodszy mi usta / jeszcze zaśpiewasz, gdy cię co zaboli, / z n a j d z i e ć wędzidła, któreć do rozpusty / (Polska nie mogła) przybierze Napoli”.

²⁹ Widać to choćby przy porównaniu z parafrazą *Psalmu XXXII* pióra J. K o c h a n o w s k i e g o (w: *Dziela wszystkie*. T. 1: *Psalterz Dawidów*. Cz. 1. Oprac. J. W o r o n c z a k. Wrocław 1982, s. 95, w. 25–32), w której także pojawia się munsztuk: „To były ku mnie, Boże mój łaskawy, / Twe słowa: Dam ja tobie rozum prawy / [...] / Nie bądźże tedy tym, co jest koń, ani / tym, co muł, bo ci w rozum są obrani / i potrzebują muńsztku i wodze, / aby je człowiek miał po woli w drodze”.

Reprezentuje statyczny model miłości, biegunowe przeciwieństwo modelu utrwalonego w liryce petrarkistycznej, a wyrastającego z tradycji platońskich. W *Uczcie* Platona (210a–211e) Diotyma odkrywa przed Sokratesem „najświętsze tajemnice Erosa”³⁰, opisując szczeble miłosnego wtajemniczenia. Wspinając się po nich, człowiek przechodzi od uwielbienia pięknego ciała do zachwyty nad pięknem, które objawia się w czynach i naukach, aż wreszcie dociera do szczytu, jakim jest oglądanie w miłosnym uniesieniu piękna samego w sobie. Doktryna Platońska legła u podstaw „duchowej pseudobiografii” petrarkistów³¹, opisującej drogę stopniowego wznoszenia się ku transcendencji przez kontemplowanie coraz wyższych form piękna, zwłaszcza zaś przez miłość do pięknej kobiety. Podsumowując swój wywód o stopniach inicjacji w misteria Erosa, Diotyma mówi do Sokratesa: „Tędy biegnie naturalna droga miłości, czy ktoś sam po niej idzie, czy go kto drugi prowadzi”³². W utworach literackich, którym przyświeca słońce neoplatonizmu, funkcję przewodnika wskazującego tę drogę pełni *donna angelicata*. Jej piękno jest znakiem triumfu ducha nad materią, odblaskiem piękna Boskiego i dlatego kobieta wzbudza w mężczyźnie miłość. Wrażenia wzrokowe spełniają zatem rolę inicjującą. Jednak misterium miłości w rozumieniu platońskim tylko zaczyna się od patrzenia. Archetypiczna platońska droga zakłada postępowanie w górę³³. Marsilio Ficino, XV-wieczny żarliwy wyznawca neoplatonizmu, pisze w dziele *De Amore* (1469), będącym komentarzem do *Uczty*:

Wszelka miłość zaczyna się od spojrzenia. Lecz miłość człowieka kontemplującego wznosi się od spojrzenia w dziedzinę umysłu, człowieka lubieżnego zniża się do dotyku, człowieka aktywnego pozostaje przy spojrzeniu. [...] Miłość człowieka kontemplującego jest nazywana boską, aktywnego ludzką, a lubieżnego zwierzęcą³⁴.

W tej perspektywie wybór mitu, w którym nie ma miejsca na wyjście poza sferę doznań wzrokowych i lustrzanych odbić, wydaje się znamieny. Czy wolno jednak mit o Narcyzie łączyć z koncepcjami platońskimi?

Obiektem namiętności Narcyza, do którego porównuje się zakochany mężczyzna w erotyku *Do Kasie*, jest cień (w. 27, 39, 65). Słowo to oznacza w tym wypadku odbicie w tafli wody, od którego Narcyz nie potrafi oderwać oczu. „Cień”

³⁰ Platon, *Dialogi. Fajdros. Uczta. Memon. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon. Timajos. Kritias*. W przekładach W. Witwickiego. Wybrał, tekst przejrzał, przedmową i objaśnieniami opatrzył A. Lam. Warszawa 1993, s. 110.

³¹ Określenia tego używam za Błońskim (*op. cit.*, s. 206).

³² Platon, *Uczta* 211b (*ed. cit.*, s. 111).

³³ W poezji staropolskiej przykładem utworu splatającego ideę piękna, ucieleśnioną w kobiecie, z refleksją religijną jest J. Kochanowskiego *Pieśń VI z Fragmentów* (w: *Pieśni*. Oprac. L. Szczerbicka-Słęk. Wyd. 4, zmien. Wrocław 1997, s. 123–128. BN I 100). Na ten temat zob. Brahmmer, *op. cit.*, s. 37. – Kotarska, *Erotyk staropolski*, s. 55. – *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, s. 279–296.

³⁴ M. Ficinus, *Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, IV 8: „*Amor omnis incipit ab aspectu. Sed contemplativi hominis amor ab aspectu ascendit in mentem. Voluptuosi ab aspectu descendit in tactum. Activi remanet in aspectu [...]. Contemplativi hominis amor divinus, activi humanus, voluptuosi ferinus cognominantur*”. Komentarz Ficina do *Uczty* cytuję we własnym przekładzie, sporządzonym na podstawie bilingwicznego wydania łacińsko-francuskiego: M. Ficini, *Sur le Banquet de Platon ou de l'Amour*. Par R. Marcel. Paris 1956. Z tej samej edycji pochodzą cytaty łacińskie. W dalszej części pracy używam skróconego tytułu: *De Amore*. Cyfrą rzymską oznaczam numer mowy, arabską numer rozdziału.

jest jednak w staropolszczyźnie słowem bardzo wieloznacznym³⁵, uwikłanym dodatkowo w konteksty platońskie jako odpowiednik greckich „*to eidolon*”, „*he skia*”, „*to fantasma*”, mogących oznaczać zarówno odbicie w zwierciadle lub wodzie, jak i odwzorowanie bytów umysłowych w świecie widzialnym³⁶.

Platon ustanawia ścisłą hierarchię bytów, którą przedstawia w VI księdze *Państwa*, odwołując się do obrazu odcinka podzielonego na dwie nierówne części, oznaczające świat widzialny („*ta horatā*”) i świat niewidzialny, umysłowy („*ta noetā*”) ³⁷, z których pierwszy jest odzwierciedleniem drugiego³⁸. Każdą część odcinka dzieli Platon na kolejne dwie, według tej samej proporcji. Po stronie świata widzialnego do pierwszej grupy zalicza obrazy i cienie, do drugiej byty, których tamte są odwzorowaniem, a zatem ludzi, wszelkie istoty żywe, rośliny i przedmioty. Świat widzialny dzieli się więc – wedle słów filozofa – na prawdziwy i nieprawdziwy („*aletheia kai te me*”). W świecie umysłowym wyróżnia autor z kolei byty niższe i wyższe.

Do tej hierarchii nawiązuje słynna przypowieść o jaskini zawarta w VII księdze *Państwa*, w której Platon przedstawia sytuację egzystencjalną śmiertelników jako bytowanie istot skutych kajdanami, siedzących tyłem do światła i widzących jedynie cienie („*skiai*”) postaci, rzucane na ścianę (VII 514–515). Ten obraz służy filozofowi do ukazania wielkości dialektyki, która posługuje się jedynie czystą myślą, nie opierając się na danych zmysłowych. Dzięki niej człowiek umysłem „ogłada” byty idealne, a nie tylko ich wizerunki w świecie widzialnym. Taki człowiek – powiada Platon – jest podobny więźniowi uwolnionemu z kajdan i wypuszczonemu z jaskini na światło dzienne, który patrzy wreszcie na przedmioty, nie zaś na cienie przedmiotów³⁹.

Takie pojęcia jak „cień” czy „obraz” są zatem kluczowe dla ontologii i epistemologii platońskiej. Wchodzą też na trwałe do języka tej filozofii oraz twórczości literackiej nią inspirowanej. Już na podstawie przytoczonych fragmentów widać wyraźnie, jak ważna jest dla platoników hierarchia. Świat stworzony stanowi odwzorowanie, lustrzane odbicie świata bytów umysłowych. Ale świat bytów umy-

³⁵ Zob. *Słownik polszczyzny XVI wieku*. T. 3. Wrocław 1968, s. 472–477.

³⁶ Zob. *Εἰδωλον*. Hasło w: *Greek-English Lexicon*. Completed by H. G. Liddle, R. Scott. Oxford 1996. – *Thesaurus Graecae Linguae*. Ab H. Stephano constructus. T. 3. Parisii 1835, s. 214. W polskich tłumaczeniach z języka greckiego obok słowa „cień” występują też określenia „widmo”, „widziadło”, „mara” bądź „wizerunek”, „obraz”. Zob. też A. Calpinus, *Dictionarium undecim linguarum*. Basileae 1590, hasła: *Imago* (jako synonimy podane: gr. „*eikon*”, pol. „obraz”, s. 709), *Simulacrum* (gr. „*eidolon*”, „*eikon*”, pol. „wyobrażenie”, s. 1411), *Vmbra* (gr. „*skia*”, pol. „cień”, s. 1631).

³⁷ Platon, *Państwo* VI 510–511. Greckie odpowiedniki niektórych kluczowych słów w tekście Platona przytaczam na podstawie wyd.: Platon, *Oeuvres complètes*. T. 7.1: *La République: livres IV–VII*. Texte établi et traduit par É. Chambry. Paris 1989.

³⁸ Metaforę zwierciadła w tym samym kontekście rozwija też kontynuator Platona, Plotyn (*Enneady VI*. Przeł. A. Krokiewicz. Warszawa 2003, s. 656 (VI, II 22)): „Świat umysłowy, doskonała wszechcałość ze wszystkich bytów umysłowych, jest taki, jak ten nasz świat, naśladownictwo tamtego świata [...], jak owa namalowana lub w wodzie odbita zjawia”.

³⁹ Zob. Platon, *Państwo* VII 532c: „Oto uwolnienie z kajdan i odwrócenie się od cieni [*skiai*] do wizerunków [*eidola*] i do światła, oto wyjście z jaskini na słońce, do roślin i zwierząt, gdzie można patrzeć na światło słońca i na Boskie »odbicia w wodzie« [*en hydasi fantasmata theia*], i na cienie bytów [*skiai ton onton*], a nie na cienie wizerunków [*eidolon skiai*], rzucane przez to inne światło, które jest tylko odbiciem słońca”.

słowych nie jest odbiciem świata widzialnego. Istnieje wyraźna gradacja⁴⁰. To, co pierwsze, jest najdoskonalsze, a wszystko, co wtórne, co „odbite” – coraz mniej doskonałe. Cienie i obrazy rzeczy stoją zatem w hierarchii bytów najniżej. Fakt ten będzie miał decydujący wpływ na platońskie interpretacje mitu o Narcyzie, miłośniku swojego cienia.

Epistemologia platońska opiera się na przekonaniu, że możliwe jest poznanie tego, co niewidzialne, na podstawie jego widzialnych obrazów. Schrystianizowany neoplatonizm nowożytny chętnie rozwija ten aspekt nauki antycznego filozofa, podkreślając, iż Boga można poznać poprzez rzeczy stworzone. Marsilio Ficino, wydawca, tłumacz, komentator dzieł Platona i Plotyna, pisze np., że światło słoneczne daje wyobrażenie o blasku Bożej piękności⁴¹. Porównując Boga do Słońca, sięga po metaforę zwierciadła: „Tak patrząc na niebiańskie Słońce, widzimy w nim, niby w zwierciadle, Tego Ponadniebiańskiego, który w Słońcu umieścił swoje tabernakulum”⁴². Autor *Ikonologii* (1603), Cesare Ripa, który często odwołuje się do koncepcji twórców Akademii Florenckiej, umieszcza zwierciadło jako jeden z atrybutów upersonifikowanej Wiedzy, wyjaśniając:

Lustro oznacza to, o czym mówią Filozofowie – że mianowicie *scientia sit abstrahendo*, ponieważ zmysły, chwytając to, co przygodne, dostarczają intelektowi poznania substancji idealnych, tak jak oglądając w zwierciadle formę przypadłościową rzeczy istniejących zarazem kontemplujemy ich esencję⁴³.

Ujęcie platońskie bliskie było nauce chrześcijańskiej. Ujawnia się to choćby w dziele jezuita Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. W poświęconym Kupidynowi rozdziale traktatu mitograficznego *Dii gentium* (powst. ok. 1627) autor podkreśla, że Boga odkrywać można w życiu doczesnym i rzeczach stworzonych. W takim urządzeniu świata upatruje celowego zamysłu Bożej Mądrości. Albowiem nawet tym, którzy nie wznoszą się do „błogosławionego, nadprzyrodzonego widzenia”, pozwala ono kochać Boga poprzez umiłowanie rzeczy widzialnych⁴⁴. Amor patronujący temu rodzajowi miłości jest u Sarbiewskiego synem Irydy, bogini tęczy. Autor wyjaśnia, że podobnie jak tęcza jest tylko „poruszeniem wzroku”, a jej różnokolorowa piękność „falszywa” –

⁴⁰ Przypomina o niej w wielu miejscach także Plotyn (*op. cit.*, s. 656): „To jednak naśladownictwo w obrazie i w wodzie nie oddaje obopólnego związku, lecz tylko człon jeden, ten który został ukształtowany przez drugi”.

⁴¹ Wiąże się to z przekonaniem neoplatoników, że piękno ma naturę światła: „*An tu esse aliud quam lucem pulchritudinem ducis? Porro corporum omnium pulchritudo lumen istud est Solis*” (Ficino, *De Amore* VI 17).

⁴² M. Ficinus, *Epistolarum Liber VI*. W: *Opera*, t. 1, s. 826 (Marsilius Ficinus et Joannes Cavalcantes Locterio Neronio, conphilosopho suo, *Orphica comparatio Deus ac Solis* (1479)): „*Solem coelestem ita suspiciendo, prospiciamus in eo supercoelestem illum, tanquam in speculo, qui in Sole posuit tabernaculum suum*”. Światło słoneczne uchodzi za cień, odbłask Boskiego światła. Motyw ten można odnaleźć w twórczości Sępa Szarzyńskiego (*Poezje*, s. 85 (Pieśń I: *O Bożej opatrności na świecie*, w. 13–16)): „Ale ta twa powszechna łaska, Panie wieczny / (by cień światła twojego, ten to blask słoneczny) / chociaż serca oświeca jednak poddane, / same promieni czyste i polerowane”.

⁴³ Ripa, *op. cit.*, s. 411.

⁴⁴ M. K. Sarbiewski, *Dii gentium. / Bogowie pogan*. Wstęp, oprac., przekł. K. Stawicka. Przygotowanie wydania rozpoczął S. Skimina przy współpracy M. Skiminowej (Wrocław 1972, rozdz. XV, zwłaszcza s. 155–163; zacytowano fragment ze s. 157).

tak i przebiegły wymysł Amora u ludzi szlachetnych i kochających piękno powoduje jakieś załamanie pamięci przez rzeczy zewnętrzne i nazywane pięknymi, a tymczasem wtedy właściwie wpatrujemy się w słońce, tj. samego Boga, owo godne miłości i podziwu, naprawdę uszczęśliwiające piękno⁴⁵.

Miłość definiują platolicy jako pożądanie piękna⁴⁶. Za jego źródło uważają Boga⁴⁷. Piękno postrzegane zmysłowo nie jest zaś, według nich, niczym innym jak „obliczem Boga”, odbijającym się w ciałach⁴⁸. To, co wzbudza w ludziach gorące uczucia, stanowi więc zaledwie cień piękna nieskończenie doskonalszego i bardziej godnego miłości. Poglądy takie popularyzuje m.in. Baldassare Castiglione w *Il Cortegiano* (1528), a za nim Łukasz Górnicki w *Dworzanie polskim* (1566):

Jeśliż tedy ta piękność, którą oczyma śmiertelnymi na ludziach widzamy (która ani tego przyrównania doszła, jakie jest świece od słońca, ale jest prosto c i e ń jakiś piękności), zapala serca nasze i przynosi uciechę, iż więc drugi nic nad to miłszego nie ma, cóż tamta, niebieska, na którą patrząc aniołowie są błogosławieni? Może być przyjemniejsza miłość, miłszy płomień, który się z widzenia najwyższej piękności rodzi?⁴⁹

Rzeczy widzialne, które radują ludzkie oczy, są jedynie odzwierciedleniem Boskiej piękności. Powinny zatem budzić w człowieku tęsknotę za swym doskonałym wzorem, kierować myśl ludzką ku Stwórcy. Píše Sarbiewski:

Wszystkie bowiem rzeczy stworzone są jakimiś służącymi do zabawy celami, i malowanymi, i jakby papierowymi, i widzialnymi, przeznaczonymi dla poznania Boga i dotknięcia Go w jakiś swoisty sposób⁵⁰.

Rozwijając zaś porównanie uchwytne zmysłowo piękna do ludzkiej ludzkie oko tęczy, autor dodaje:

Pomocne dla nas jest to jakieś zwodzenie, abyśmy w rzeczach stworzonych, jakby w przelotnych chmurach i cieniach [łac. „*umbrae*”] starali się szukać tęsknoty za Bogiem, na wzór dzieci, które chcą złapać rękami tęczę, starając się schwytać to, co widzą⁵¹.

Tekst Sarbiewskiego jest bodaj najbardziej wyrazistym przykładem tego, że także u twórców XVII-wiecznych słowo „cień”, zachowując właściwe mu znaczenie czegoś znikomego, przemijającego (por. „p r z e l o t n e chmury i cienie”), rozumiane jest jednocześnie w sposób programowany przez filozofię platońską: jako niedoskonały obraz wyższego bytu.

Wszystkie wypowiedzi inspirowane koncepcjami platońskimi wyraźnie podkreślają, że cień ma kierować myśl ludzką wyżej, ku swojemu doskonałemu wzorcowi. Platoński „cień” oglądany na ścianie jaskini jest przecież także symbolem

⁴⁵ *Ibidem*, s. 157 (tekst polski), 156 (tekst łaciński).

⁴⁶ Zob. Ficinus, *De Amore* II 9: „*Amor enim fruende pulchritudinis desiderium est*”.

⁴⁷ Zob. *ibidem*, VI 17: „*Fons itaque totius pulchritudinis deus est. Fons ergo totius amoris deus est*”.

⁴⁸ Wyrażenie A. Bruciolego z dzieła *Dialoghi della naturale philosophia e humana* (1544). Cyt. za: E. Garin, *Filozofia odrodzenia we Włoszech*. Przel. K. Żaboklicki. Warszawa 1969, s. 166.

⁴⁹ Ł. Górnicki, *Dworzanie Polscy*. W: *Pisma*. Oprac. R. Pollak. T. 1. Warszawa 1961, s. 450.

⁵⁰ Sarbiewski, *Dii gentium*, s. 155 (tekst polski), 154 (tekst łaciński).

⁵¹ *Ibidem*, s. 157 (tekst polski), 156 (tekst łaciński).

ograniczeń poznawczych człowieka, który nie może zmysłami percypować prawdy i piękna. Dlatego podstawą nauki platońskiej jest oderwanie od zmysłowego konkrety i porzucenie „cienia” na rzecz dążenia do prawdziwej piękności. Przed przywiązaniem do zmysłów przestrzega Plotyn w *Enneadach*. Wzywając człowieka, by powrócił do swej niebiańskiej ojczyzny, próbuje wskazać drogę, jaka tam prowadzi:

Do jej odbycia nie potrzeba nóg [...]. Nie musisz także przygotowywać wozu z końmi ani żadnej łodzi, lecz musisz to wszystko precz odrzucić i nie „patrzeć”, musisz jakby zmrużyć powieki i zmienić wzrok i wzbudzić inny, który wprowadzie każdy posiada, ale którego mało kto używa⁵².

W docieraniu do prawdy zaufanie zmysłom jest jedynie przeszkodą. Rozwijając ten temat, Plotyn przywołuje historię Narcyza. Nieprzypadkowo aluzje do tej mitologicznej postaci znajdują się w dwóch księgach *Ennead*, poświęconych problemowi piękna⁵³. Plotyn podkreśla, że prawdziwe piękno „przebywa jakby w tajemnym wnętrzu świętych przybytków i nie wychodzi na zewnątrz”. Na pytanie, jak zatem człowiek może je zobaczyć, autor odpowiada:

Niech pozostawi zewnątrz wzrok swych oczu [...]: trzeba bowiem, skoro zobaczy cielesne piękności, by nie ścigał ich więcej, lecz wiedział, że są podobiznami, śladami i cieniami tylko [*eikones ichne kai skiai*], i by uciekał do tamtej, której one są tylko podobiznami [*eikones*]. Bo jeśli przybiegnie i zechce uchwycić owo piękno [*scil.* cielesne], jakby było prawdziwe, to będzie tak, jak było z owym widmem [*eidolon*] płynącym po wodzie: chciał je ktoś uchwycić – tak mniej więcej głosi, mam wrażenie, jedna opowieść [...] – i, zanurzysz się w głąb strumienia, zniknął na wieki⁵⁴.

W *Enneadach* Plotyn odwołuje się do wersji mitu, według której Narcyz utonął, chcąc uchwycić widziany na powierzchni wody przedmiot swego pożądanego. Żałosny koniec mitycznego młodzieńca staje się figurą śmierci duchowej, jaka czeka tych, którzy popełnią jego błąd:

Otóż tak samo zanurzy się nie ciałem, lecz duszą w mroczne i dla umysłu zgola ponure głębiny ten, kto zostaje niewolnikiem pięknych ciał i nie zrzuca jarzma, i będzie na ziemi ślepcem w ciemnościach Hadesowych, obcującym i tu, i tam jeno z marami [*skiai*]⁵⁵.

Kto nie rozpoznaje prawdziwej istoty piękna i nie odrywa się od materii, by podążać w sferę spirytualną, ten zamiast wznosić się do swej niebiańskiej ojczyzny schodzi za życia w otchłanie Hadesu⁵⁶. Platońskiemu doświadczeniu materii

⁵² Plotyn, *Enneady I–III*. Przekład i wstęp A. Krokiewicz. Warszawa 2000, s. 139 (I, VI 8).

⁵³ *O pięknie* (I, VI) i *O pięknie umysłowym* (V, VIII).

⁵⁴ Plotyn, *Enneady I–III*, s. 139 (I, VI 8). Występujące w oryginale greckie odpowiedniki słowa „cien” lub jego synonimów, umieszczone tu w nawiasach, przytaczam na podstawie wydania dwujęzycznego z łacińskim tłumaczeniem i komentarzami Ficini: Plotinus, *Opera omnia [...] cum M. Ficini „Commentariis” et eiusdem interpretatione castigata*. Ed. F. Creuzer. T. I. Oxonii 1835, s. 112.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Dlatego motyw powrotu duszy do jej niebiańskiej ojczyzny rozwija Plotyn w przeciwstawieniu do historii Narcyza. Za wzór do naśladowania stawia Odyseusza, podążającego niestrudzenie do ojczystej Itaki i uciekającego od kochanek – czarodziejki Kirke i nimfy Kalypso. Staje się on symbolem niestrudzonego dążenia wzwyż, albowiem „nie spodobało mu się pozostać, chociaż zażywał

zawsze towarzyszy intuicja śmierci. Giovanni Pico della Mirandola, jeden z czołowych neoplatoników florenckich, wprost nazywa świat materii podziemiem – „*il mondo sotteraneo*”⁵⁷.

Narcyz przyłgął zmysłami do tego, co widział. Zachwyciła go uroda, a nie wiedział, skąd ona pochodzi. Dla wyznawców filozofii platońskiej młodzienc staje się więc tym, który nie rozpoznał prawdziwej, duchowej istoty piękna. Plotyn spostrzega, że człowiek ze swej natury narażony jest na błąd Narcyza:

My, którzy nie jesteśmy przyzwyczajeni i w ogóle nie umiemy widzieć tego, co wewnętrzne, ścigamy to, co zewnętrzne, nie wiedząc, że wzrusza to, co jest wewnętrzne. Podobnie ścigałby ktoś swoje własne odbicie [to *eidolon hautu*], widział je, a nie wiedział, skąd pochodzi⁵⁸.

Zakochany Narcyz nie dostrzega tego, co dla innych wydaje się oczywiste. Nie wie, że ma przed oczyma swoje własne odbicie. Choć jego główną aktywnością jest patrzenie, młodzienc paradoksalnie staje się symbolem zaślepienia. Kładzie na to nacisk Owidiusz. Badacze spostrzegli, że komponując swój poemat z wielką precyzją, opisuje on przypadek Narcyza w ciągu historii powiązanych motywem wzroku. Ich bohaterowie cierpią bądź to dlatego, że widzieli, bądź dlatego, że nie potrafili zobaczyć⁵⁹. Autor *Metamorfoz* wprowadza do opowieści o Narcyzie motyw proroctwa wieszczka Tejrezjasza (*Met.* III 345–350). W ten sposób płynnie przechodzi od jednego mitu do drugiego. Wydaje się jednak, że historie Tejrezjasza i Narcyza łączy także dlatego, iż dostrzega symboliczny związek między tymi postaciami. Znający przeszłość i przyszłość Tejrezjasz jest niewidomy. Otwierając oczy na „tamten świat”, na ziemi pozostaje ślepcem. Utrata wzroku połączona ze znajomością niedostępnej dla innych prawdy jest symbolicznym wyrazem przeświadczenia, że w jej poznawaniu zmysły stanowią jedynie przeszkodę. Podobna nauka płynie z historii Narcyza. Bohater kieruje się wzrokiem i ulega złudzeniu, stając się symbolem ślepej miłości (łac. „*caecus amor*”). Jak bowiem powiada Owidiusz: jego oczy zostają oszukane⁶⁰.

Platonicy są piewcami miłości widzącej. Ikonografia tradycyjnie ukazywała Amora pod postacią nagiego, skrzydatego chłopca z pochodnią, łukiem i kołczanem oraz przepaską na oczach. Ten ostatni element ma rodowód średniowieczny, nie pojawia się w ikonografii ani poezji antycznej. Przepaska symbolicznie wyrażała przekonanie, że „miłość jest ślepa”. Oznaczać to miało, że uderza ona na ośle, dosięgając każdego i nie bacząc ani na wiek, ani na stan. Wiązało się jednak także z przekonaniem, że zaślepia człowieka, którego porazi, odbierając mu roz-

rozkoszy oczu i obcował z mnogim pięknem zmysłowym” (*ibidem*, s. 139). Wywody Plotyna są przykładem alegorycznego czytania dzieł Homera, charakterystycznego dla neoplatoników w. III–V, od których przejmują tę tradycję twórcy nowożytni.

⁵⁷ G. Pico della Mirandola, *Opere di Giovanni Benivieni*. Cyt. za: E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji i północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*. W: *Studia z historii sztuki*. Wybór, oprac., posłowie J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 191.

⁵⁸ Plotyn, *Enneady IV–V*. Przeł. A. Krokiewicz. Warszawa 2001, s. 570 (V, VIII 2). – Plotinus, *Opera omnia [...]*, t. 2, s. 1003–1004.

⁵⁹ Zob. J. Carlier, *Narcisse*. Hasło w: *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Sous la direction d' Y. Bonnefoy. T. 2. Paris 1999, s. 1432. Motyw wzroku i patrzenia akcentowany jest w historii dziejów Tejrezjasza, Narcyza, Penteusza.

⁶⁰ Zob. *Met.* III 431: „*Atque oculos idem, qui decipit, incitat error* [I pociąga oczy to samo złudzenie, które je oszukuje]”.

sądek i władzę prawidłowego rozpoznawania rzeczywistości. Neoplatonicy Quattrocenta upowszechniają zatem wizerunek Amora, który ściąga przepaskę z oczu na znak unii miłości i dążeń poznawczych. Odrzuca on zaślepienie zmysłowe, towarzyszące miłości zwierzęcej, na rzecz miłości kontemplacyjnej, złączonej nierozzerwalnie z *virtù cognitive*⁶¹.

Platonicy i poeci pozostający pod wpływem tej filozofii dokonują zatem także nobilitacji zmysłu wzroku. „Oczy to świetlne ciała przejrzyste i duchowe, nie zbudowane z prymitywnej cielesności” – pisze Francesco Cattani da Diacceto, jeden z uczniów Ficina⁶². Oczy są oknami dla umysłu, przez które może on przenikać i rozpoznawać prawdziwą istotę rzeczy. W dziele *Di Natura d'Amore* (1525) Mario Equicola pisze: „poprzez patrzeć [umysł] rozpoznaje prawdziwe piękno naszej duszy, która ma to do siebie, że może być widziana, bo posiada widzialną podobiznę”⁶³.

Tymczasem autorowi erotyku *Do Kasie* oczy jawią się przede wszystkim jako narzędzia iluzji, co zwiastuje schyłek renesansowego optymizmu poznawczego⁶⁴. Anonim pamięta bowiem, że właśnie zaufanie do zmysłów zgubiło pięknego Narcyza. Słowa, które wypowiada mitologiczny bohater w utworze *Do Kasie*, stanowią przykład wyrokowania o świecie na podstawie fałszywego świadectwa zmysłów. Omamiony Narcyz zwraca się bowiem do własnego odbicia:

Ach! W i d z ę twojej chęci ku mnie z n a m i e:
Dokąd ja patrzam na cię, patrzasz na mie,
Mówię – usta tve snadź odpowiadają,
Bo się ruchają. [w. 49–52]

Problem iluzji, podlegania złudzeniu to zatem jedna z podstawowych kwestii, którą wiąże z mitem o Narcyzie anonimowy autor⁶⁵. Sprawcą okrutnego losu pięknego młodzieńca jest zaś w jego erotyku Kupido, *Amor Vulgaris*, mający w swej pieczy ludzkie zmysły. To on poraża Narcyza jałową miłością do własnego cienia, każąc mu ślepo wierzyć w to, co widzi.

Nie należy jednak zapominać, że w wierszu *Do Kasie* historia mitycznego Narcyza jest metaforą losu mężczyzny zakochanego w kobiecie. W *Metamorfozach* (III 446–447) zrozpaczony Narcyz wypowiada słowa, które mogły inspirować autora erotyku, brzmią bowiem jak uogólnienie losu *hominis amantis*: „*et placet et video, sed, quod videoque placetque non tamen invenio. Tantus tenet error amantem!* [widzę i podoba mi się, lecz tego, co widzę i co mi się podoba, nie znajduję. Takie błędzenie więzi kochającego!]”⁶⁶. Erotyk *Do Kasie* podejmuje fundamentalny problem relacji między miłością a poznaniem. Dla zarliwych renesansowych wyznawców filozofii platońskiej, jak też dla platonizujących poetów pe-

⁶¹ Zob. P a n o f s k y, *op. cit.*, s. 205–207.

⁶² F. Cattani da Diacceto, *I tre libri d'amore* (1561). Cyt. za: G a r i n, *op. cit.*, s. 167.

⁶³ Cyt.: jw.

⁶⁴ Na temat kwestionowania świadectwa zmysłów na przełomie XVI i XVII w. zob. K. M r o w c e w i c z, *Poeta z cyrklem*. „Twórczość” 1989, nr 6, s. 75–76. – H a n u s i e w i c z, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, s. 35–46.

⁶⁵ Z istotną dla baroku kategorią iluzji popularność mitu o Narcyzie łączy H a n u s i e w i c z (*ibidem*, s. 70–75).

⁶⁶ Słowo „*error*”, przełożone tu jako „błędzenie”, można też tłumaczyć: „błąd”, „pomyłka”, „złudzenie”.

trarkistycznych, miłość i poznanie są jednym, a raczej mogą być jednym. Staje się tak wówczas, gdy od wrażeń wzrokowych, od podziwiania cielesnego piękna, *homo amans* wznosi się coraz wyżej po szczeblach hierarchii bytów, które są zarazem stopniami miłosego wtajemniczenia. Droga ta prowadzi do piękna, którego nie sposób ujrzeć oczami, lecz pojmuje się je umysłem, do kontemplacji piękna samego Boga. Wobec Jego blasku gaśnie urok cielesny. Natomiast bohaterowie erotyku *Do Kasie* jedynie „patrzają”, pozostają na poziomie zmysłów.

Obiektem namiętności, która doprowadza do śmierci mitycznego młodzieńca, jest cień. Zakochany mężczyzna uważa się zaś za drugiego Narcyza. Co to znaczy? Nie można mieć wątpliwości, że mit, po który sięga autor erotyku *Do Kasie*, łączy się ściśle z platońską hierarchią bytów różniących się stopniem doskonałości, stopniem uczestniczenia w Boskim pięknie. Marsilio Ficino wspomina postać Narcyza w dziele, które miało bodaj największy wpływ na kształtowanie się XVI-wiecznych koncepcji miłości, w swoim komentarzu do *Ucztę Platona*. Przywołuje ją w rozdziale zatytułowanym: *Que comparatio inter pulchritudines Dei, angeli, anime, corporis*, a zatem w tekście traktującym o rzeczach bezpośrednio związanych z problemem platońskiej hierarchii. Ficino podkreśla, że każdy z wymienionych w tytule bytów pozostaje w takim stosunku do bytu wyższego, jak cień do przedmiotu, który odbija, a ostatecznym wzorem i źródłem wszelkiego piękna jest Bóg⁶⁷. Boga i ciało uznaje zatem platonik za najbardziej oddalone skrajności⁶⁸.

Ficino zwraca uwagę przede wszystkim na dualizm ludzkiej natury i związany z nim człowieczy dramat, który wydaje się nieobcy także anonimowemu autorowi erotyku *Do Kasie*:

Nigdy Bóg nie posuwa się do tego, by ukochać cień swojej piękności w aniele, a zapomnieć o swej własnej, prawdziwej piękności. Ani też aniola nie pociąga piękno duszy, które jego własnego piękna jest cieniem, do tego stopnia, żeby, zatrzymany przez ten cień, porzucił własną postać. Tymczasem nasza dusza – co jest godne najwyższego ubolewania, gdyż stanowi źródło wszelkiego naszego nieszczęścia – jako jedyna tak jest uwiedziona przez uroki postaci cielesnej, że porzuca swą własną postać i, zapomniawszy o sobie samej, ściga ciało, swój własny cień⁶⁹.

Po tych rozważaniach, w których mowa o cieniu, Ficino nawiązuje do mitu o Narcyzie, interpretując go alegorycznie:

Stąd też tak okrutny los Narcyza u Orfeusza⁷⁰. Stąd żałosna klęska człowieka. *Pewien Narcyz, młodzieniec*, tj. dusza człowieka nierozważnego i nieświadomego. *Nie patrzy na swoje*

⁶⁷ Ficinus, *De Amore* VI 17.

⁶⁸ Zob. też Ficinus, *Theologia Platonica* III 2 (s. 119): „*Deus et corpus extrema sunt in universo et invicem diversissima*”.

⁶⁹ Ficinus, *De Amore* VI 17: „*Deus nunquam ita decipitur ut sue spetiei umbram in angelo amet quidem, propriam sui ac veram negliget pulchritudinem. Neque angelus usque adeo capitur anime spetie que ipsius est umbra, ut sui umbra detentus, figuram propriam deserat. Anima tamen nostra, quod summopere dolendum est, hec enim est totius nostre infelicitatis origo, anima, inquam, sola ita corporalis forme blanditiis delinitur ut propriam posthabeat spetiem, corporis vero formam, que sue umbra est, sui ipsius oblita sectetur*”.

⁷⁰ Ficino niewątpliwie zna Owidiusza i Plotyna, sam jednak powołuje się na Orfeusza. Wśród zachowanych fragmentów orfickich brak wzmianki o Narcyzie. Wydawca tekstów orfickich umieszcza tę wypowiedź Ficina w dziele *Fragmenta dubia aut falso inter orphica relata* (fr. 315). Zob. *Orphica*. Recensuit E. Abel. Lipsiae 1885, s. 271–272. Na sposób, w jaki Ficino interpretuje mit o Narcyzie, wpływa, być może, także lektura *Poimandresa*, traktatu hermetycznego przypisywanego legendarnemu Hermesowi Trismegistosowi. Przedstawia on m.in. upadek pierwotnego, doskonałego

oblicze, nie docenia własnej substancji i doskonałości. *Lecz ściga jego odbicie w wodzie i usiłuje je objąć*, co znaczy, że w ciele kruchym i odpływającym jak woda podziwia piękno, które jest cieniem duszy, czyli jej samej. *Porzuca swoją postać, cienia zaś nigdy nie dościga*. Ponieważ dusza, goniąc za ciałem, zaniedbuje siebie samą, a używaniem ciała się nie nasyci. Albowiem to, czego w istocie pragnie, nie jest ciałem; ona pożąda własnej postaci, uwiedziona, niczym Narcyz, przez formę cielesną, która jest tej postaci obrazem. A nie spostrzegając tego, wciąż czego innego pragnie [tj. siebie – duszy], a co innego ściga [tj. własny cień – ciało], a zatem nie może zaspokoić swego pragnienia. Dlatego *Narczyż, tonąc we łzach, niknie*, tj. dusza, odszedłszy od siebie i upadłszy w ciało, jest dręczona przez zabójcze namiętności i, zarażona nieczystością ciała, jakby umiera, gdyż już zdaje się bardziej ciałem być niżli duszą. Aby Sokrates uniknął takiej śmierci, Diotyma zaprowadziła go od ciała do duszy, od duszy do anioła, a od anioła do Boga⁷¹.

W erotyku *Do Kasie* jednym z najważniejszych fragmentów opowieści o Narcyzie wydaje się strofa 7. Przez powtórzenie czasownika „patrzeć” nawiązuje ona do początku wiersza, gdzie zakochany mężczyzna mówił o swej własnej miłości. Do niego zatem, a nie tylko do Narcyza, można odnieść zawarty w tej strofie obraz metaforyczny:

Patrza a patrza, a jem patrza pilniej,
Tym w jego sercu słodka miłość silniej
Cieniem a wodą – kto się nie zadziwi!
Płomienie żywi. [w. 25–28]

W kontekście całego utworu ten mający budzić „zadziwienie” koncept nabiera sensu ogólnego: miłość karmi się cieniem, czyli tym, co ulotne i nieprawdziwe. Słowo „cień” ma bowiem w staropolszczyźnie konotacje wanitatywne, istotne zwłaszcza dla poezji manierystycznej i barokowej. Za przykład może posłużyć fragment *Sonetu I z Rytmów* (1601) Mikołaja Sępa Szarzyńskiego:

O moc, o rozkosz, o skarby pilności,
Choćby nie darmo były, przedsię szkodzą,
Bo naszą chciwość, od swej szczęśliwości
Własnej (co Bogiem zowiemy) odwodzą.
Niestale dobra! O stokroć szczęśliwy,
Który tych cieniów wczas zna kształt prawdziwy⁷².

go Człowieka, którego piękno było wiernym odbiciem (!) piękna Ojca, czyli Umysłu. Lecz spoglądając z Nieba w dół, Człowiek ujrzał w wodach ziemi odbicie (!) swej pięknej postaci, zakochał się w nim i chcąc się z nim zjednoczyć, połączył się z materią. Zob. *Corpus hermeticum*. Texte établi par A. D. Nock et traduit par A.-J. Festugière. T. I. Paris 1945, s. 11 (I 14–15).

⁷¹ Ficinus, *De Amore* VI 17: „*Hinc crudellissimum apud Orpheum Narcissi fatum. Hinc hominum miseranda calamitas. Narcissus quidem adolescens, id est, temerarii et imperiti hominis animus. Sui vultum non aspicit, propriam sui substantiam et virtutem nequaquam animadvertit. Sed eius umbram in aqua prosequitur et amplecti conatur, id est, pulchritudinem in fragili corpore et instar aque fluenti, que ipsius animi umbra est, ammiratur. Suam quidem figuram deserit. Umbram nunquam assequitur. Quoniam animus corpus sectando se negligit et usu corporis non impletur. Non enim ipsum revera appetit corpus sed sui ipsius spetiem a corporali forma, que spetiei sue imago est, illectus, quemadmodum Narcissus, affectat. Cumque id minime advertat, dum aliud quidem cupit, aliud sequitur; desiderium suum explere non potest. Ideo in lachrimas resolutus consumitur, id est, animus ita extra se positus et delapsus in corpus, pernitiosus perturbationibus cruciatur corporisque infectus sordibus quasi moritur, cum iam corpus esse potius quam animus videatur. Quam utique mortem ut Socrates devitaret, Diotima ipsum a corpore ad animum, ab hoc in angelum, ab eo in Deum reduxit*”.

⁷² Sęp Szarzyński, *Poezje*, s. 69–70, w. 9–14.

Szarzyński zdaje się wprawdzie odwoływać także i do platońskiego przeciwstawienia „prawdziwego kształtu” – bytu idealnego i wiecznego, oraz „cienia” – jego odwzorowania w materii. Jednakże w cytowanym sonecie słowo „cień” odsyła przede wszystkim do sfery *vanitas*⁷³. Użyte jest na oznaczenie dóbr przemijających, których nikłą wartość należy dostrzec odpowiednio wcześniej, by uchronić duszę od zguby. Zabieganie o jakiegokolwiek dobra doczesne, nawet jeśli wymaga trudu, okazuje się szkodliwe, gdyż odwraca pragnienie ludzkie (staropol. „chciwość”) od Boga, jedynego źródła nieprzemijającego szczęścia⁷⁴. Dlatego człowiek musi przede wszystkim odróżnić dobro prawdziwe od fałszywego i nietrwałego.

W epoce baroku mit o Narcyzie, który zakochał się we własnym „cieniu”, łączy się coraz silniej z problemem umiłowania tego, co znikome. Takie znaczenie przypisuje mitowi Daniel Naborowski w wierszu *Cień* (1607):

Jaką dziecię radość ma, kiedy je cień jego
we szkłe ł u d z i, a ono mniema być drugiego,
albo dziewczyna licha, gdy w zwierciadło swoje
patrząc, widzi twarz drugą, widzi drugie stroje,
i dziwując się myśli, cóż wždy się to dzieje,
że ona twarz z nią płacze, z nią się współ śmieje?
[.]
Cień Narcyza o gardło przyprawił kochany,
bo skoro się oglądał w przeźroczywej wodzie,
z miłości cienia podległ śmiertelnej przygodzie⁷⁵.

Naborowski, opierając swój utwór na wieloznaczności tytułowego słowa, wykorzystuje ją także w sformułowaniach, które dotyczą Narcyza. Cień to odbicie w tafli wody, lecz staje się on zarazem jakimś autonomicznym i groźnym bytem, mogącym zaszkodzić człowiekowi, a nawet doprowadzić go do śmierci, „przyprawić o gardło”. Narcyz ginie z powodu „miłości cienia”. Wyrażenie to odsyła już wyraźnie do myśli o przemijaniu pozornych wartości doczesnych. Umilowanie cienia, czegoś fałszywego i znikomego, przynosi nieuchronną zgubę. Przywołanie postaci Owidiuszowego bohatera stanowi moment zwrotny utworu Naborowskiego. Poprzedza je opis złudzenia, jakiemu podlegają bawiące się szkiełkiem dziecko i patrząca w lustro dziewczyna. Antycypuje on pojawienie się Narcyza, gdyż wyraźnie nawiązuje do motywów znanych z przedstawionej w *Metamorfozach* wer-

⁷³ Por. funkcję słowa „cień” choćby w utworze J. D. Morolskiego (pierwsza połowa XVII w.) o znamiennym tytule, odsyłającym do *Księgi Hioba: Sicut umbra diei nostri super terram* (Hi VIII 9) (w zb.: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Wybór tekstów, wstęp i komentarze A. Vincenz. Oprac. tekstów i bibliografii M. Malicki. Wrocław 1989, s. 270): „O lata aza nie ulatujecie / równo jako cień, który w ocemgnienu / znika, choć się zda wielkim na porzrzeniu? / Nie znać, jeśli był cień kiedy na ziemi, / toż się i z laty dzieje człowieczemi”.

⁷⁴ Te przekonania Sępa są proweniencji platońskiej. Ich ważnym kontekstem jest również, inspirowana platonizmem, myśl św. Augustyna. Na związek poezji Sępa z myślą Augustyńską zwrócił uwagę W. Weintraub (*Do charakterystyki stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. W: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977, s. 55).

⁷⁵ D. Naborowski, *Cień*. Przypisany ks. ks. J. M. Januszowi Radziwiłłowi, *podczaszemu naonczas* W. Ks. L., A. 1607 (w. 77–82 i 86–88). W zb.: „*Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*”. *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku: od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*. Oprac., wstęp K. Mrówcewicz. Warszawa 1993, s. 93–96.

sji mitu⁷⁶. W wersach o miłującym cień młodzieńcu daje się zauważyć nagła zmiana tonu (zwiastuje ją choćby sformułowanie „przyprawić o gardło”). W tym punkcie autor od erudycyjnego opisu i słownej, zdawałoby się, igraszki niepostrzeżenie przechodzi do ponurych rozważań nad nędzą ludzkiej kondycji⁷⁷. Bezpośrednio po wspomnieniu o śmierci Narcyza padają słowa „i my”, które każą czytelnikowi zmienić perspektywę czytania utworu – traktować go bardziej *serio* i odnieść do własnego losu. Naborowski osiąga ten efekt także przez dwuznaczność składniową:

I m y, co ziemię małą, małe morze mamy
a myślą górmołotną nieba się tykamy,
c i e ń – niestetyż! – i marę zostawim po sobie [w. 89–91]

W erotyku *Do Kasie* zakochany mężczyzna upatruje zbawienia we wzajemności ze strony pani swego serca, zapowiadając: „patrzam a ginę z wielkiego fraunku; / a jeśli nie dasz łaskawie ratunku / [...] przyjdzie mnie zginąć” (w. 5–8). Jeśli kobieta okaże kochankowi łaskę, może go ocalić. W przeciwnym razie śmierć, która powoli go wyniszcza („g i n ę”), ostatecznie nad nim zatriumfuje („przyjdzie mnie z g i n ą ć”). Wersy te zdają się odsyłać do znanego z liryki erotycznej toposu ukazującego wielbioną kobietę jako szafarkę życia i śmierci mężczyzny, którego dusza nie należy już do niego, lecz do niej. Pokrewna tym przekonaniom jest także refleksja neoplatoników. W ujęciu Ficina dusza kochającego, obumarła w jego ciele, może zmartwychwstać tylko w ukochanej osobie. Odwzajemniając miłość, dokonuje się wskrzeszenia, a odrzucając kochanka, staje się odpowiedzialnym za ostateczną śmierć jego duszy⁷⁸. Jednak autor erotyku *Do Kasie*, choć przywołuje ten topos, poświęca mu jedynie trzy wersy (w. 6–8), w większej części utworu rozwija zaś porównanie kochanka do Narcyza, którego uczucie wykluczało jakąkolwiek formę wzajemności, nadzieję na uwolnienie od dojmującego pragnienia i szansę ocalenia przed zgubą.

W ujęciu platońskim miłość jest komunią mężczyzny i kobiety, którzy stają się jedną wolą, duszą i ciałem, odzyskując sytuację rajska sprzed upadku człowieka (zob. Rdz 2, 23–24). Miłość jest bowiem siostrą niebiańskiej Zgody, Harmo-

⁷⁶ Por. także odnoszące się do dziecka sformułowanie Naborowskiego: „a ono mniema być drugiego” (w. 78) i fragment erotyku *Do Kasie*: „przeto mniając kogo być inszego” (w. 22).

⁷⁷ O takich nagłych zwrotach w poezji Naborowskiego, która od tonu lekkiego przechodzi do nieoczekiwanego *serio*, pisze M r o w c e w i c z w artykule *Poeta z cyrklem* (s. 79–80).

⁷⁸ Zob. F i c i n u s, *De Amore* II 8: „*Amorem Plato rem amaram vocat. Nec iniuria, quia moritur quisquis amat. Hunc et Orpheus γλυκύπικρον, id est, dulce amarum nominat. Quippe cum amor mors voluntaria est. Ut mors est, amara res est. Ut voluntaria, dulcis. [...] Non ergo in se amantis est animus [...] nec vivit in seipso. Qui non vivit mortuus est. Quare in se mortuus est quicumque amat. Num vivit saltem in alio? Profecto [...] Propterea omnino mortuus est non amatus amator. Nec reviscet umquam*”. Przekład: „Platon nazywa miłość rzeczą gorzką. I słusznie, albowiem ktokolwiek kocha, umiera. Orfeusz nazywa ją γλυκύπικρον, to jest słodko-gorzka. Miłość jest bowiem dobrowolną śmiercią. Jako śmierć jest rzeczą gorzką, lecz jako dobrowolna jest rzeczą słodką. [...] Dusza kochającego [...] przestaje być w sobie i nie żyje w sobie. To, co nie żyje, jest zaś martwe. Dlatego umiera w sobie, ktokolwiek kocha. Czy żyje natomiast w drugiej osobie? Z pewnością. [...] Jednakże kochający, który nie jest kochany, umiera całkowicie. I nie zmartwychwstanie”. Odzwierciedlenie tych neoplatońskich koncepcji w sztuce renesansowej analizuje E. W i n d w artykule *Amor as a God of Death* (w: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New Haven 1958).

nii⁷⁹. Model miłości będącej odtworzeniem doskonałej jedności i pełni ucieleśnia się choćby w platońskim micie o Androgynie czy w Owidiuszowej historii o Hermafrodyce i nimfie Salmacis, zamienionych przez bogów w splecione powoje⁸⁰. W przeciwieństwie do tych postaci Narcyz jest symbolem miłości jałowej i daremnej. Porównanie z nim zdaje się zatem negować wiarę w możliwość osiągnięcia upragnionej metafizycznej jedności kochanków. Dramat uczuciowy sięga jednak głębiej. Nie można zapominać, że w tradycji platońskiej Narcyz funkcjonuje jako przykład tego, kto błędnie ukierunkował swoją miłość, nazbyt pożądając piękna cielesnego, uchwytnego zmysłowo, a zaniedbując to, co duchowe⁸¹.

Ujrzana w wodzie twarz wydaje się Narcyzowi ze wszech miar godna miłości. W swym zaślepieniu młodzieniec nie zauważa, że jest ona jedynie cieniem. Zmysłowe pragnienie fizycznej bliskości nie pozwala mu się oderwać od umiłowanej postaci i dostrzec, jak nietrwałym i znikomym jest bytem. Kochanek z wiersza *Do Kasie* zdaje się sugerować, że z nim dzieje się podobnie. Patrzenie na kobietę, stanowiące rozkosz dla oczu, niesie mu tę samą zgubę, którą przyniosło Narcyzowi wpatrywanie się w piękny cień: „śmierć tuż, gdy patrzam na to, co mi miło” (w. 10). Jednakże kochanek nie jest w stanie oderwać zmysłów od najdroższej: „śmierć tuż gdybych cię namniej spuścił z oczy / za mną się toczy” (w. 11–12). Zmysłowe przeżywanie miłości znajduje się wbrew pozorom w samym centrum niepokojów autora erotyku. Poeta już w pierwszej strofie każe zakochanemu mężczyźnie mówić „patrzam a ginę”. Wielokrotnie podkreśla też nierozzerwalny związek zmysłu wzroku i zgubnego uczucia Narcyza:

Twarz swą oglądał.
[.]
swej się piękności zdziwował
I rozmiłował.

Patrza a patrza, a jem patrza pilniej,
Tym w jego sercu słodka miłość silniej
[.]
Płomienie żywi. [w. 20–28]

A gdy tak patrzył na swoją twarz chciwie,
Już poczuł miłość, wzdycha żałośliwie [w. 37–38]

Anonim zaznacza przy tym, że Narcyz chce uczestniczyć w miłości nie tylko wzrokiem, lecz także innymi zmysłami, przede wszystkim dotykem. Ujawnia się

⁷⁹ W mitologii Harmonia jest córką Afrodyty i Aresa. Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Wrocław 1987, hasło *Harmonia*, s. 118 (przeł. A. Nikliborc).

⁸⁰ Zob. P. Latoń, *Uczta 189c–193d. – Owidiusz, Metamorfozy IV 271–388*.

⁸¹ O tym, że platońska egzegeza mitu nie była czymś ekskluzywnym i odosobnionym, świadczą może fakt jej przenikania do popularnych kompendiów symboli. W XVII w. na fragment *De Amore Ficina*, w którym jest mowa o Narcyzie, powołuje się (łącznie z podaniem adresu) np. J. Maseenus (*Speculum imaginum veritatis occultae*. Coloniae Ubiorum 1664, s. 299): „*Narcissus, suae imaginis amore captus [...] significat illos, qui vel sui amore peccant, resque suas alienis, quamvis melioribus, caeco amore proponunt; vel qui corporis sui pulchritudine (quae est umbra quaedam Dei atque etia animae) plus quam divinae gratiae atque animae specie delectantur*”. Przekład: „Zdjęty miłością własnego obrazu Narcyz [...] oznacza albo tych, którzy grzeszą miłością własną i ze ślepej miłości przedkładają swoje rzeczy nad cudze, chociaż lepsze; lub też tych, co w piękności swego ciała (które jest jakimś cieniem Boga, a także duszy) znajdują większą rozkosz niż we wdziękach Boskich i duchowych”.

to zwłaszcza w słowach bohatera skierowanych do niemego widziadła. Z całej Owidiuszowej historii właśnie ten jeden epizod autor erotyku przedstawia szczególnie obszernie, poświęcając mu aż sześć strof (11–16)⁸². Z monologu zakochanego Narcyza wyraźnie wynika, że jego uczucie ma naturę zmysłową. Wyraża on tęsknotę za fizycznym zespoleniem z obiektem miłości:

Któżkolwiek jesteś – rzecz – co mieszkanie
Masz pod tą wodą, usłysz me żądanie:
Niech będzie wolno dotknąć się twojego
Ciała ślicznego.

Co cie wsadziło, dziecię napiekniejsze,
W tę wodę? Wynidź do mnie! [...] [w. 41–46]

Chcę cię obłapić [...] [w. 55]
Chcę cię całować [...] [w. 57]

Autor erotyku nie pozwala jednak zapomnieć, że pragnienie zmysłowego obcowania jest w historii Narcyza domeną iluzji. Cała wypowiedź mitycznego młodzieńca zostaje symetrycznie okoloną przez strofy, w których autor przypomina, że niemyim partnerem rozmowy jest dla Narcyza jego własny cień. Najpierw napomyka o tym w strofie 10:

Już poczuł miłość, wzdycha żałośliwie,
Już się rozmawiać (z) swem cieniem nie wstydzi [w. 38–39]

Następnie w strofie 17, ostatniej:

Tak siedział (z) swoim cieniem rozmawiając,
A wszelką pomoc żywota zgardzając. [w. 65–66]

W żarliwej wypowiedzi Narcyza skierowanej do własnego odbicia złudzenie osiąga zatem swoje apogeum. W *Metamorfozach* bezpośrednio po niej następuje moment, w którym bohater rozpoznaje w lustrzanym odbiciu siebie i odkrywa swoją pomyłkę (*Met.* III 463). U Anonima brak tego epizodu rozpoznania prawdy. Utwór kończy się śmiercią Narcyza, który „usechł z tęsknice” (w. 67), strawiony ogniem niezaspokojonego pragnienia. Iluzja utrzymuje się do ostatniej chwili, stając się przyczyną ostatecznej zguby młodzieńca. Jedno jest bowiem źródło miłości i złudzenia: ludzkie zmysły⁸³. Okazują się one zdradzieckie, lecz ma je w swej pieczy Kupido, bóg wszechmocny, przed którym nie ma ucieczki. Próbowali jej tak Narcyz, jak i porównujący się do niego kochanek (strofa 4). Na próżno. Wola człowieka jest bezsilna w starciu z „płomieniem” Kupidynowej pochodni.

Miłość ludzka, naznaczona piętnem zmysłowości, to domena nierozzerwalnie związanej ze zmysłami iluzji. Dlatego symbolem zakochanego może stać się oszukany Narcyz. W erotyku *Do Kasie* autor mówi o miłości przy użyciu toposów platońsko-petrarkistycznych, lecz przyrównując zakochanego mężczyznę do Narcyza zdaje się wyrażać wątpliwość w istnienie opiewanej przez neoplatoników cudownej unii miłości cielesnej i duchowej, niebiańskiej i ziemskiej. *Do Kasie* nie jest dyskusją z neoplatońską koncepcją miłości podobną do tych, jakie z pozycji sensualistycznych prowadzić będą poeci barokowi, najpierw Hieronim (zm. ok.

⁸² Zawartością treściową odpowiadają one mniej więcej fragmentowi *Met.* III 454–462.

⁸³ Por. fragment *Metamorfoz* cytowany w przypisie 60.

1623), potem Jan Andrzej Morsztyn (zm. 1693)⁸⁴. W erotyku brak sformułowań i obrazów, które można by uznać za polemiczne w stosunku do poglądów zawartych w dziełach przenikniętych duchem neoplatonizmu, zwłaszcza zaś wobec obszaru tradycji literackiej, jakim jest liryka petrarkistyczna. Jednak centralny w historii Narcyza problem umiłowania cienia odsłania niepokoje dotyczące relacji między miłością a poznaniem, między miłością a religią – kwestii fundamentalnych dla kultury zarówno XVI, jak i XVII wieku.

Neoplatonicy apoteozują miłość ludzką jako formę miłości niebiańskiej, której ostateczny cel objawia się kochankom stopniowo w postaci Boga. Marsilio Ficino, komentując zawartą w *Uczcie* mowę Pauzanasza o dwóch Wenerach⁸⁵, tłumaczy, że *Venus Coelestis* i *Venus Vulgaris* to dwie bliźniacze siły w człowieku, których działania doskonale się uzupełniają. Pierwsza z nich jest dążeniem do kontemplacji Piękna, druga do jego pomnażania w ciele. Obydwie formy miłości, którym patronują Wenera, są chwalebne, albowiem „obie ścigają Boski obraz”⁸⁶. Piękny obraz ścigał także Narcyz, a jednak dla neoplatoników staje się on przykładem tego, kto pobił. Zanadto przywiązał się bowiem do samego obrazu, będącego zaledwie widzialnym znakiem tego, co niedostępne zmysłowo, lecz nieskończenie doskonalsze i jedynie godne prawdziwej miłości. U Plotyna i Ficina odwołania do mitu o Narcyzie pojawiają się jako przestrogi, neoplatonicy są bowiem świadomi problemów wynikających z dualizmu ludzkiej natury, rozdartej między duszę a ciało. Wierzą jednak w wielkość człowieka. Ufają, że potrafi on nie przywiązywać się do tego, co zmysłowe, i podążać wzwyż. Autor erotyku *Do Kasie* zdaje się nie podzielać tej wiary⁸⁷. Możliwość panowania nad własnymi namiętnościami i kierowania pragnienia, które rodzi się w ciele, ku duszy, aniołowi, Bogu zostaje zakwestionowana: „O próżne dумы! Nie my sobą sami, / Bóg rządzi nami”.

⁸⁴ Zob. P. Stępień: *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*. Warszawa 1996, rozdz. 1: *Hieronim Morsztyn (ok. 1581 – ok. 1623): śmierć – groza i nadzieja*, zwłaszcza s. 9–24; *Miłość, śmierć, mistyka. O liryce erotycznej Jana Andrzeja Morsztyna*. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1. – Nowicka-Jeżowa, *Dyskusja z platońską koncepcją miłości w erotyce Jana Andrzeja Morsztyna*.

⁸⁵ Zob. P l a t o n, *Uczta* 180c–185c.

⁸⁶ Zob. F i c i n u s, *De Amore* II 7: „*Utrobique igitur amor est. Ibi contemplantur hic generande pulchritudinis desiderium. Amor uterque honestus atque probandus. Uterque enim divinam imaginem sequitur*”.

⁸⁷ Por. fragment innego erotyku z rękopisu Zamoyskich, *Frasunk. Do Kasie* (LXXIII) (w: Sę p S z a r z y Ń s k i, *Poezje*, s. 143–144), w którym „ślachetna piękność” kobiety, a więc nie tylko zewnętrzna i czysto cielesna, „srodze pali” kochanka (w. 17), zadaje zatem ból zgoła fizyczny, zarazem zaś rozpala zmysłowy ogień w ciele mężczyzny, którego „oczy chciwe [...] czynią, że jej serce jest życzliwe” (w. 7–8). Kochanek nie waha się wyznać, iż jego serce, omamione przez pożądlivość oczu, „chwali” cielesną piękność kobiety „coś milej niżli Boga” (w. 28).