

# Czesław Hernas

---

## "Wszystek krąg ziemski" w poezji renesansowej

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5-6 (35-36), 21-41

---

1977

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Szkice

Czesław Hernas

## „Wszystek krąg ziemski” w poezji renesansowej

W wiekach średnich „człowiek nie stał się jeszcze podmiotem, w którym potwierdzało swoją autentyczność wszystko co istnieje i powinno być w nim skorelowane”<sup>1</sup>, objawienie bowiem nie wymagało potwierdzenia, a modele korelacji były dane i stałe, podstawowy porządek trwał nie jako otwarty zbiór przyczyn i skutków, lecz jako model stałych konfrontacji wartości, a człowiek wpisany w stały symboliczny porządek był zawsze częścią „my”, trwałej zbiorowości, co ujawniało się m.in. także w zbiorowym „my” poezji średniowiecznej, w dominacji liryki chóralnej. Jeśli w poezji polskiej tamtych czasów pojawia się „ja”, jest synonimem „my”, może być przypisane człowiekowi każdemu (jak w *Skardze umierającego*), określa rolę autora (inwokacja, przesłanie); oddala się nieco od tej zasady wierszowany list miłosny, który jednak traktowany jest także jako schemat wypowiedzi do powtarzania. Prawdliwość ta, określająca związki poezji ze świadomością społecznej elity, utrzy-

Przewaga  
liryki  
chóralnej

---

<sup>1</sup> Termin „podmiot” użyty tu w znaczeniu „rzeczywista osoba”. (A. Guriewicz: *Kategorie kultury średniowiecznej*. Tłum. J. Dancygier. Warszawa 1976, s. 317); w dalszym ciągu tekstu w znaczeniu „fikcyjna osoba” z odesłaniem — w zasadzie — do artykułu J. Sławińskiego *O kategorii podmiotu lirycznego*. W: *Wiersz i poezja*. Red. J. Trzyniecki. Wrocław 1966.

muje się w poezji polskiej wczesnego renesansu (np. Kleryka), natomiast w tym samym czasie odrywa się od średniowiecznej tradycji liryka łacińska (Klemens z Januszkowa, Jan Dantyszek i in.), w ślad za nią pójdzie poezja polska, której wzory budują Rej, a przede wszystkim bliższy tradycji łacińskiej Jan Kochanowski, oraz ich następcy. Oni tworzą polską poezję renesansową, nie jedyną w wieku XVI, bo na biegunie przeciwległym wobec awangardy trwa i rozwija się poezja *nierenesansowa*.

W tym przeciwstawieniu akcent zostaje postawiony nie na pole oddziaływania renesansowych poetyk normatywnych (poezja nierenesansowa rozwija się oczywiście poza tym polem), nie na stosowany repertuar gatunków (bo z kolei w poezji renesansowej wykorzystywane są i gatunki wywodzące się z antyku, i te, które rozwijały się jako nowe, wraz z literaturą nowożytną), lecz na opozycję myśli humanistycznej renesansu i utrzymującej się w XVI w. myśli humanistycznej średniowiecza. Podział ten odpowiada procesowi stratyfikacji kultury. Bieguna żywej tradycji średniowiecznej szukalibyśmy w poezji rękopiśmiennych kancjonałów katolickich, szczególnie zakonnych. Był to w świadomości literackiej XVI w. margines poezji lub obszar poza marginesem. Niestety tak samo traktowany jest w nauce i na to zgodzić się nie można, bo właśnie u schyłku tamtego stulecia, gdy średniowiecze obwołane zostaje — jak pisał Stanisław Grochowski — „złotym wiekiem” obok antyku, czy ponad antykiem, ów żywy margines poezji, innej niż w kancjonałach reformacyjnych, staje się źródłem wzorów i norm, zostaje ujawniony jako przeciwieństwo wobec kultury renesansu, a potem określający się w tym przeciwieństwie, deklaruje więź myślową z schyłkowym renesansem lub młodym barokiem.

Równoległość rozwojowa obu tradycji była możliwa dzięki temu, że przełom nowożytny w Polsce utrzy-

Żywa  
tradycja  
średniowiecza

many był w duchu tolerancji. Zasada tolerancji za-  
 ważyła na przyspieszeniu procesu kulturowego, na  
 przybliżeniu współczesności polskiej do współczes-  
 ności europejskiej, stąd ponad zarysowanymi bie-  
 gunami poezji była możliwa jeszcze inna postawa  
 twórcza: przeciwnorenesansowa, najbliższa aktualnym  
 refleksjom i niepokojom części literatury europejskiej.  
 Na zasadzie kontrapunktu ujawniają się w poezji  
 łacińskiej świadectwa kryzysu myśli i sztuki  
 poetyckiej renesansu (np. Jan Dantyszek), zanim  
 jeszcze rozwinie się twórczość Jana Kochanowskiego  
 i już objawi się w twórczości polskiej zrodzony  
 przez ów kryzys zwrot ku barokowi (Mikołaj Sęp  
 Szarzyński) — zanim zamilknie Jan Kochanowski.  
 Przy takim rozumieniu polskiej poezji renesansowej  
 chciałbym tu przybliżyć się do jej mówiącego „ja”,  
 przyjmując, że samo wyodrębnienie podmiotu — ja-  
 ko szkieletowanych portretów jednostki — jest no-  
 wością, a w wyodrębnieniu kryją się trzy korelacje:

Trzy  
 odniesienia  
 podmiotu

wobec konwencji podmiotu w antycznej i aktualnej  
 poezji, tej, którą autor akceptuje, wobec kulturo-  
 wego wzoru (wzorów) jednostki w aktualnej myśli  
 i praktyce społecznej, wobec rzeczywistej biografii  
 autora, która stanowi autentyczne tworzywo pod-  
 porządkowane jednak normom obu układów wyż-  
 szych, tzn. autor dokonuje wyboru w autobiografii  
 pod kątem przyjętych norm kulturowych i poetyc-  
 kich, tym samym to, co zróżnicowane, przybliża się  
 ku określonym jednościom.

Odpowiada to ogólniejszemu pojęciu ładu w wie-  
 lości kosmosu, natury, społeczeństwa. Kryje się za  
 tym i tradycyjne rozumienie zróżnicowania spo-  
 łecznego na stany i istotne dla renesansu pojęcie  
 zróżnicowania na tzw. „obyczaje”. „Różne obyczaje”  
 (J. Kochanowski, Marszałek), różne „żądze przyro-  
 dzone” (Dziewosłab), to również porządek dany, jest  
 więc zgodne z sakralnym ładem natury, że „ten to  
 lubi, a ów zaś indziej się podaje” (Marszałek). Oby-  
 czaje dzielą ludzi inaczej niż różność stanów, ale

Ja i wy

porządku stanów nie anulują, natomiast z obu przywołanych tu porządków wywodzić się będą znamiona podmiotu, który w poezji czarnoleskiej nie staje się wyrazem jednostkowej, niepowtarzalnej osobowości — mówiąc dobitniej — nie jest poza zbiorowością ani przeciw zbiorowości (tę drogę otworzy dopiero poezja barokowa), lecz daje się wpisywać w porządek określonych zbiorowości.

Liryczne „ja” oscyluje ku zaimkowi „my” i określönemu rzeczownikowi także w polemicznych przeciwstawieniach „ja” wobec „wy”, np. „Wy, którzy pospolitą rzeczą władacie” (*Odprawa posłów greckich*) — „ja” wśród jednostek nie obarczonych odpowiedzialnością władzy, „Po co wy, heretycy, w kościele bywacie” (*Fraszki III, Na Heretyki*) — „ja” w społeczności katolickiej. W poezji Kochanowskiego „ja” mówiące nie wyraża dramatycznej samotności (poza *Trenami*), podmiot nie odsłania egzystencjalnych sytuacji wyboru, lecz informacje o wyborze już dokonanym przed otwarciem monologu.

Korelacyjny wobec tej grupy zaimkowej rzeczownik „człowiek”, to jest także „człowiek poczciwy” u Reja, „poeta”, „gospodarz”, „oracz” u Kochanowskiego, powstaje jako rezultat wpisywania podmiotu w określone zbiorowości, które wyposażają ów nadrzędny rzeczownik w doświadczenia autobiografii szlacheckiej. Z tej perspektywy oglądane są inne stany. „Człowiek Każdy” — jako kategoria uniwersalna, byt założony — utrzymuje się w moralitecie czy poezji nierenesansowej, natomiast w literaturze renesansowej, prozie parenetycznej czy liryce pojawia się byt i podmiot rzeczywisty, człowiek stanu szlacheckiego, z jego zachowaniami i normami, z jego światem życia i działania jako wyrazem jego osobowości. A więc „człowiek” to szlachcic i w tym sensie humanizm poezji renesansowej jest zdeformowany przez przyjęty kąt widzenia, ale ponieważ na pytanie „kim jest człowiek?” nie było i nie ma jednej odpowiedzi, każda jest prawdą i deformacją,

trzeba też — dla dopełnienia — odwrócić powyższy wniosek, prawdą jest bowiem także, że szlachcic to człowiek, co więcej, ani z innej gliny, ani z innej krwi — wbrew ówczesnym złudzeniom — i jeśli poeta szlachecki umiał wypowiadać trafnie swoje utrapienia, doznania, radości i przygody, to po prostu wypowiadał się jako człowiek o tym, co zróżnicowane i wspólne w kondycji gatunku, budował też wizję świata autentyczną. Świat jest bowiem taki, jak przyjęta przez autora perspektywa widzenia. W poezji innych środowisk i kolejnych epok zmieniły się perspektywy, rodziły się inne wizje człowieka i świata, także prawdziwe, bowiem złudzenia środowisk i epok, jako wyraz symbolicznego zróżnicowania kultur, wchodzą w skład społecznej rzeczywistości, są rzeczywistością.

Dla rozwoju poezji była to deformacja odkrywcza i twórcza, sprzyjająca odsłonięciu różnych wizji świata. Pobudziła przede wszystkim rozwój poezji ziemiańskiej, odnajdującej w tym wzorze swoje formy naturalne, ale pobudziła też do odkrywania innych możliwości widzenia. Gdy na przełomie XVI i XVII w. Jan z Kijan czy Jan Jurkowski — idąc śladem Jana Kochanowskiego — szukają dla własnego „ja” relacji zbiorowych „my”, przywołują zbiorową autobiografię stanów zdominowanych przez szlachtę i — idąc dalej śladem Kochanowskiego — konfrontują gromadzone refleksje i doświadczenia z prawdą objawioną, która głosi, iż „uczynił Bóg człowieka panem” (Jan z Kijan), wówczas dochodzi do sporu o rzeczownik „człowiek” i ujawnienia podziału społecznej świadomości. Renesansowej wizji ładu świata zostaje przeciwstawiona wizja nieładu, „świata na opak”. Inny kierunek sporu o nadrzędny rzeczownik zaczął się kształtować w poezji ariańskiej. Natomiast w poezji metafizycznej dostrzegamy rezygnację z obiektywizującej relacji „ja — my”, zwrot ku interioryzmowi i obserwacji zam-

Świat  
w perspekty-  
wie widzenia

Osobowość  
tworzywem  
poezji

kniętej pytaniem „com ja jest?” („gdy rozmyślałam com jest?” — Sebastian Grabowiecki).

Otworzona przez poezję renesansową identyfikacja „ja — my” wyznaczyła nie tylko dla poezji kierunek penetracji różnicowań kulturowych, środowiskowych, obyczajowych, językowych, wspomagała ujawnienie podziałów świadomości społecznej, natomiast pytanie poezji metafizycznej „com ja jest?” przedmiotem obserwacji czyni samoświadomość jednostki, toruje drogę do poznawania osobowości jako tworzywa poezji.

U Jana Kochanowskiego wśród wielu możliwych identyfikacji podmiotu ze zbiorowościami, jedna wnosi ład nadrzędny i nie jest to identyfikacja stanowa, lecz włączenie własnego ja w zbiorowość: „poeci”; włączenie, a nie utożsamienie.

Jest to w wieku XVI zbiorowość nowa. W renesansie rozpoczyna się poezja autorska, kształtuje się — między mecenatem dworskim a mecenatem rynku czytelniczego — wysoki, nowożytny prestiż pisarza, także jako twórcy norm etycznych. Nie jest to jeszcze zindywidualizowana wersja prestiżu poety „naznaczonego”, samotnego wieszczka — jak w baroku i romantyzmie — ale już w renesansie wyraźna obecność autorska w tekście, indywidualność twórcy jest warunkiem włączenia do tego grona.

Podmiot jako upostaciowanie poety odślania się w cyklu autorefleksji twórczej, w wypowiedziach o tworzeniu i utworach, domyślamy się go i tam, gdzie identyfikacja nie następuje, oglądamy wreszcie w portrecie zbiorowym „my poetowie” (*Marszałek, Muzy*) wśród twórców antycznych (Homer, Pindar, Tybullus, Horacy, Wergiliusz). Ich chce „w rymie” naśladować, na ich wzór kreśli swój autoportret z symboliczną lutnią, od nich bierze miarę na wyznaczenie samotności twórczej wobec „prostego gmi-  
nu” i wobec współczesnych poetów („ja jeden niech wam służę” — *Muzy*), z ich inspiracji buduje własny wzór życia etycznie wyższy i inny niż obywa-

telski wzór stanowy. Ów wzór własny określony został w *Marszałku* jako „żywot spokojny”. Przypomnijmy, że wzór Reja to „żywot poczciwy”, wśród arian otwarty dla interpretacji „żywot chrystiański”, we wczesnej poezji barokowej „żywot pobożny”.

Wzór wzięty przez Kochanowskiego od mistrzów, duchownych ojców, został przeniesiony w polską współczesność i tradycję szlacheckich ojców, i zlokalizowany w *Pieśni świętojańskiej o sobótce* zestawieniem dwu wyrazów „wsi spokojna”. Określają one renesansowy powrót w środowisko natury — nie śródspołeczne, lecz przyspoleczne — centrum życia jednostki. Stały się te wyrazy — na zasadzie wspólnoty doświadczeń — formułą polskiej arkadii poetyckiej<sup>2</sup>, czyli miejsca, gdzie odnajdywane związki z naturą i tradycją umożliwiają określenie ładu osobowości wobec ładu świata; nazwały wzór kultury żywy i poza poezją, atrakcyjny także dla nieszlachty, różnie adaptowany przez epoki następne; dający się wreszcie porównywać z folklorystycznym rozumieniem centrum życia w naturze, jako źródłem ładu.

W poezji renesansowej top „wsi spokojnej” narzucał sposób widzenia, preferencje wyborów tematycznych w kronice zdarzeń, rozwinięć kompozycyjnych, środków językowych, ale zawierał też nakazy eliminacji tych kątów widzenia, które odsłaniałyby konflikty, niepokoje wiejskiego życia. Te pomijane kąty widzenia, z których widać wieś jako obraz społecznego nieładu, otwierały się w publicystyce, w kaznodziejstwie, w późniejszej poezji, szczególnie tzw. sowizdrzalskiej czy w „lamentach chłopskich”. Wobec tych dwu wizji stawał podmiot dokonujący wyboru, człowiek jako podmiot, czego dobitnym świadectwem są pamiętniki szlacheckie, oglądane

Powrót  
Kochanowskiego

<sup>2</sup> C. Hernas: *W kalinowym lesie*. Warszawa 1965, t. I, rozdz. 1 „Arkadia”.



Matafora wsi  
spokojnej

jako ciąg decyzji autorskich, które z wydarzeń go-  
dzi się włączać w opis życia wiejskiego, a które  
unieważnić przez przemilczenie.

Formuła „życot spokojny” występuje w trybie ży-  
czącym, *optativus* stanowi jej kontekst właściwy,  
zestawienie „wieś spokojna” byłoby tu — w ro-  
zumieniu Kwintyliana — metaforą, przymiotnik  
„spokojny” przeniesiony został w kontekst niewła-  
ściwy, w rzeczywistość. Funkcją podmiotu jest okre-  
ślenie wizji świata między tymi dwoma konteksta-  
mi.

W poezji renesansowej jest to wizja tak oszczędna  
w realia rzeczywistego pejzażu wsi, przyrody, życia  
w naturze, że odczytano ją w nauce jako wyraz bez-  
radności wyobraźni poetyckiej wobec natury, bo  
jeśli możemy zrozumieć, dlaczego w przyjętej per-  
spektywie widzenia społecznego panorama wsi  
(pan — chłop) określana być musi klasycznym,  
wieloznacznym i patriarchalnym skrótem „domu  
gospodarza” (w rozumieniu takim, jak u Sebastiana  
Petrycego „dóm zowiemy pospolicie familią gospo-  
darczą”), to w zapisach pejzażu, przyrody analog-  
iczna oszczędność wydaje się niczym nie uzasad-  
niona. Ale tylko pozornie nie uzasadniona. Błąd  
w tym tradycyjnym rozumowaniu jest dziś oczy-  
wisty, pomija ono bowiem i zasadę jedności widze-  
nia w poezji, jedności stylu, i ówczesną interpreta-  
cję *mimesis*. Jest jednak w tej tradycyjnej krytyce  
jedno ustalenie prawdziwe: kłopoty z wyobraźnią.  
Nie adresujemy jednak tego zarzutu, dotyczyć on  
może bowiem wyobraźni dzisiejszego czytelnika.

Przyroda w poezji renesansowej pojawia się jako  
syntetyczna wizja natury, ale bywa też przywoły-  
wana epizodycznie, jako drobny szkic porównawczy,  
uzupełnienie humanistycznej refleksji.

Ten drugi typ odniesienia do przyrody pojawia się  
najczęściej w porównaniach. O tym jak się porów-  
nuje i z czym się porównuje decydował nie niezależ-  
ny, indywidualny, dokonywany poza konwencjami

wybór poetycki, lecz wybór kulturowy, odwołujący się do znanych już i symbolicznych uporządkowań natury. Tak jest i u Reja, i u Kochanowskiego, ale jeśli przyrzeć się dokonywanym wyborom, stwierdzimy, że obaj poeci preferują różne porządki symboliczne.

Drobne szkice z natury u Reja analizował kiedyś Aleksander Brückner, po nim Stanisław Dobrzycki<sup>3</sup>, który uznał, że np. galeria świata zwierzęcego w zasadzie ogranicza się do okazów, którym „sam dokładnie się przypatrzył i sam poznał” na podwórzu, w polu, w lesie. Można by się z tym zgodzić, z zastrzeżeniem, że wybierając, miał przed oczyma nie naturę, lecz kulturę, nie chaotyczny świat zwierząt, lecz wyselekcjonowaną, zwaloryzowaną galerię ojczystej fauny, uporządkowaną przez kulturę tradycyjną, odwołującą się do źródeł folkloru. Inaczej na podwórzu oglądał świnię jako gospodarz decydujący o jej życiu, inaczej jako poeta decydujący o jej życiu w literaturze, wilk był istotnie zwierzęciem z lasu, ale także symbolicznym bytem z wierzeń, baśni, przysłów.

Rej w epizodach porównawczych według tych symbolicznych znaczeń dokonuje wyboru w naturze, przywołuje układy wartościujące stałe w tradycji, żywe w świadomości ówczesnej i w mowie potocznej. Na przykład „orzeł” i „dudek” są w jego tekstach symbolami wartości przeciwnych, podobnie jak w ówczesnych przysłowia. Fauna w kulturze jest inna niż w naturze, a przymiotnik „ojczysta” sięga poza granice Polski i Europy, poza autopsję, żyje tu więc i „tygrys”, i „kokodrył” (tj. krokodyl). Ale autopsja nie jest sprawą obojętną, nabiera zna-

Reja porządkowanie natury

<sup>3</sup> A. Brückner: *Mikołaj Rej. Studium krytyczne*. Kraków 1905; S. Dobrzycki: *Przyroda w literaturze polskiej w epoce Odrodzenia*. W: *Z dziejów literatury polskiej*. Kraków 1907, s. 147—214. Cytaty z *Wizerunku* M. Reja odsyłają do wydania w Bibliotece Pisarzy Polskich, seria B nr 19 (1971).

czenia przy odpowiedzi na pytanie „jak żyją?”. Inaczej pisał Rej o tygrysie, którego nie widział, inaczej o psach myśliwskich, towarzyszących mu na polowaniu. Rysuje się w szkicach z autopsji tendencja do wydobywania szczegółów, zapisu obserwacji, do fabularyzowania tych drobnych szkiców wprowadzanych do prozy i do wiersza, jak np. w opisie zabawy chartów („więc się tu po piasku gonia, więc tu przez się skaczą, więc tu jeden drugiego obali, a z onej krotofile, to idą w się, aż jeden z chromą nogą, drugi z rozdartym uchem, idą skowycząc do domu” — *Zwierciadło*, k. 72) czy w dwuwierszu o kokoszach, „Ktora sobie po śmieciach pochodzając gdacze, / A wygrzebszy ziarneczko, polatując skacze” (*Wizerunek*, s. 61). Dystych dzięki pięciu starannie dobranym — zestawionym lub przeciwstawionym — czasownikom rysuje impresyjny obrazek, dowcipnie różnicujący dystans narratora i bohaterki wobec ziarneczka jako wydarzenia, tu rzeczywiście wydarzenia z podwórza.

Rejowa  
tradycja

Sądzę, że u Kochanowskiego jest to obrazek niemożliwy i nie od niego, lecz od Reja rozwija się w poezji ziemiańskiej smakowanie szczegółu w krajobrazie, zapisy drobnych doznań i przelotnych wrażeń jako sposób utrwalania zróżnicowanych wartości przez podmiot poezji.

Trafnie Brückner nazwał Reja „pierwszym u nas i w Europie malarzem świata przyrody”, ale to określenie nie wykracza poza szkice epizodów, od których istotnie „roi się” w twórczości Reja (s. 186). Rozwinęła się ta tendencja w wierszach Andrzeja i Piotra Zbylitowskich, objawiła w pełni w poezji Hieronima Morsztyna, gdzie podmiot odsłania barokową urodę świata poprzez opis bogactwa rzeczy. Epizody z natury są i u Kochanowskiego symboliczne. Wiktor Weintraub<sup>4</sup> do szczegółowego zestawie-

<sup>4</sup> W. Weintraub: *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977. Tu przedruk pracy *Styl Jana Kochanowskiego* (Kraków 1932) przywoływanej w wykładzie.

nia dokumentacyjnego wtrącił zdanie: „wszędzie symbole i symbole”. Różnica wobec Reja polega przede wszystkim na tym, że jeśli Rej dobierał epizody nie z natury, lecz poprzez tradycję kulturową, to Kochanowski najczęściej — poprzez tradycję poezji. Odwoływał się więc przede wszystkim do tych znaczeń i porządków symbolicznych, które wpisane były w tekst *Psalterza Dawidowego* czy w teksty poezji antycznej. Nie ma też w jego poezji dążności do urealnienia opisu z natury — jak to jest u Reja — przeciwnie, jest tu dążność do dobitnego a skrótowego określenia istoty symbolu, czasem przez epitet, który badacze kwalifikują jako tautologiczny, np. „zielona łąka” (Fr. I, *O Hannie*). Można by się z tym zgodzić, bo łąka jest z natury zielona, ale to pozorna tautologia. Z epitetami jest tu jak z porównaniami budowanymi — jak trafnie stwierdził W. Weintraub — „niemal wyłącznie dla ich wartości lirycznej. Na efektach obrazowych przeważnie nie zależało (poecie) zupełnie” (s. 84). A więc rzeczy są tu nie z natury, lecz z projektu wywiezionego z odczuć lirycznego „ja”; jest więc i łąka „kwitnąca” lub zastępuje ją „uschnięta trawa”, jest morze „ciche”, ale też „szalone”, „łakome”, „chytre”, „błędne”, „burzliwe”, „głębokie”, „szumne”, nawet „bystre” (por. zestawienie W. Weintrauba, s. 115). Szkice z natury pomagają raczej poznawać podmiot niż świat natury.

W tekstach Reja — poza tekstami odautorskimi — pojawia się nie tyle podmiot liryczny, co narrator, niewiele zróżnicowany w epice, parenetyce czy frazsce. Niechętnie mówi bezpośrednio o sobie, choć obecny jest w ocenach, sposobach motywacji, opowiada żarty, mówi — zdążając do formułowania refleksji — o różnych przypadkach ludzi świata tego. Epizody z natury służą mu — jak w żywej gawędzie — do egzemplifikowania, uwierzytelniania opowieści poprzez dobór symboli znanych także jego odbiorcy.

Symboliczna  
natura u Ko-  
chanowskiego

Zbliżenia  
biblijne

Akcentowane są tu różnice, choć korzysta i Kochanowski z ojczyściej fauny, a Rej z symboli biblijnych. Jeszcze bardziej zbliża ich obu sposób rozumienia i widzenia pełnego obrazu świata przywołujący wizję biblijną z *Księgi Genesis* wprost lub pośrednio, ale początek *Pięcioksięgu* był także metatekstem literatury przed renesansem i po renesansie. W interpretacji renesansowej szczególnie akcentowana jest w biblijnej relacji teza o „duchowym szlachectwie” (jak to określa Alfred Läßle<sup>5</sup>) człowieka wobec natury, z niej też wynikają spory o aktualne rozumienie humanizmu, wobec ujawnianych różnicowań kondycji społecznej człowieka. Biblijny wzór obrazu świata może być przywoływany w bliskiej transkrypcji poetyckiej, jak np. w pieśni *Czego chcesz od nas Panie*, ale częściej poeci muszą przywoływać obraz świata, kreując krajobraz, przestrzeń i panoramę zgodnie z planem artystycznym konkretnej wypowiedzi lirycznej lub epickiej. I trzeba od razu powiedzieć, że obaj — jako malarze krajobrazów — nie zyskują większej aprobaty, ich wizje wydają się, czy po prostu są, niesugestywne, lub też — założmy i taką możliwość — nie wiemy, jak na nie patrzeć. Jest to z reguły obraz w pełnym i nie zróżnicowanym świetle (pejzaż nocy jest w poezji renesansowej rzadkością), wyraźnie wpisany w cykl natury lub według praw cyklu konfrontowany (np. zima — wiosna; Kochanowski *Pieśni*, I. 2), przekazywany przez nagromadzenie rzeczowników; znaczenie stylistyczne czasowników jest małe, nawet w przypadku opisu zmiany stosowane bywają równoważniki zdań i raczej parataksa.

Obrazy  
statyczne  
i ogólne

W efekcie gromadzą się elementy obrazów statyczne czy hieratyczne w swych uproszczonych nazwach, uogólnionych, o zatartym rysunku. Nie wiemy, jaki ład wnosić w to nagromadzenie, stajemy wobec kło-

<sup>5</sup> A. Läßle: *Od Księgi rodzaju do Ewangelii*. Tłum. J. Zychowicz. Kraków 1977, s. 62.

potu, gdy chcemy zobaczyć we własnej wyobraźni kreślony przez poetów krajobraz, a kłopot stąd głównie, że rzeczowniki, które mają ewokować panoramę, prawie z reguły używane są w liczbie mnogiej, bez względu na to, czy mają tworzyć szeroki, czy wąski plan widzenia. Łatwiej w ogóle zobaczyć brzezinę czy dąbrowę niż las, ale przy odbiorze poezji renesansowej stoimy wobec większych trudności. Jan Kochanowski w najbardziej malarskim pejzażu (*Pieśni*, I. 2) użyje liczby mnogiej „lasy” i w tej skali powiększonej buduje cały pejzaż: „łąki”, „pola”, „krzaki”, „drzewa”, „lody”, „ptacy”. Nie zmienia tego porządku użycie liczby pojedynczej: „śnieg”, „zboże”, „wiatr”. Jest to ład intelektualny i gramatyczny, a nie malarski. Ład malarski może powstać, jeśli współtworzyć go będzie wyobraźnia odbiorcy. Podobnie w wąskim planie widzenia nazwana zostaje „łąka”, otoczona przez „rozliczne drzewa” (*Fragm.* 12).

Ład gramatyczny  
i malarski

Wskazywano już wielokrotnie, że tam gdzie oczekujemy zróżnicowania i identyfikacji, nasze oczekiwanie zostaje częściowo potwierdzone, lecz zwykle bez identyfikacji. Napotykamy więc przymiotniki typu „rozliczny”, „rozmaity” przy kwiatach, ptakach, ziołach, barwach. Jest to prawidłowość żywa jeszcze w późnym renesansie, np. u Szymonowica.

Nikt nie będzie dopatrywał się tu serii osobowości twórczych nacechowanych genetycznym defektem wyobraźni. Nie jest też to ograniczenie świadectwem niemożliwości leksykalnych polszczyzny szesnastowiecznej. Gdy trzeba Kochanowski potrafi oddać subtelną wersję koloru np. „burstynem świecą” (*Proporzec*), a bogatszy w kolorystykę Rej — jak trafnie wskazała ostatnio Ewa Ostrowska<sup>6</sup> —

<sup>6</sup> E. Ostrowska: *O artyzmie opisów przyrody w «Wizerunku» Reja*. „Język Polski” 1961 z. 4, s. 269—287. Wykorzystuję też pewne ustalenia autorki z artykułu *O języku opisów przyrody w pieśniach Jana Kochanowskiego*. „Język Polski” 1973 z. 1, s. 1—5.

Powściągliwa  
kolorystyka

umie, gdy trzeba, przekazać grę półswiateł i półcie-  
ni czy mieszanie się kolorów. Ale nieczęsto korzy-  
stają z tych możliwości. Powściągliwość w identyfi-  
kacji barwy, w określaniu zróżnicowań, wydaje się  
po prostu cechą warsztatu, ma swoje motywacje we  
wzorach poezji i poetykach, ale nieobojętny jest  
tu także kontekst kulturowy.

Kolory, podobnie jak zwierzęta, zioła, kamienie, by-  
ły symbolami, trzeba by je oglądać na tle tradycyj-  
nej *Farbenlehre*, nauki o pochodzeniu, znaczeniach  
i właściwościach barw. Stara „filozofia kolorów”  
przeżywa kryzys w renesansie, malarze szukają  
nowej wiedzy o barwach, ale ubogo przedstawiają  
się sformułowane teorie tej nowej wiedzy, chwiejna  
stała się sama terminologia barw. Trzeba odwołać  
się do badań nad historią sztuki<sup>7</sup>, gdy Kochanow-  
ski (*Fragm.* 6), różnicując warsztatowe możliwości  
rzeźbiarza, malarza i poety, mówi: „Ja na farbach  
*malarskich* nic się nie rozumiem”. Nie rozumiał, bo  
nie mógł, nowej wiedzy o kolorach, natomiast do  
upowszechnionej w wiekach średnich filozofii kolo-  
rów odnosił się niechętnie. Sądzę, że w tych odnie-  
sieniach trzeba szukać motywacji — obok dyrektyw  
klasycystycznych — kiedy autor decyduje się ukryć  
kolor pod opisem „barwy rozmaite” czy pod przy-  
miotnikiem „pstry”, lub kiedy decyduje się wydo-  
być kolor, np. zieleń jako symbol młodości, wital-  
ności, lub biel i czerwień jako szlachetne zestawie-  
nie barw, o złożonej symbolice (temat do osobnego  
artykułu), przejęte u nas już w średniowieczu z po-  
ezji romańskiej (np. róża i lilia), u Kochanowskiego  
stosowane do opisu urody kobiecej, u Reja do opisu  
kompozycji ogrodów.

Niedobór kolorów i niedobór kształtów (zauważmy,  
że nawet lipa czarnoleska portretowana jest jako

<sup>7</sup> Por. M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. I: *Antyk, średniowiecze, renesans, barok*. Kraków 1970.

symbol, a nie jako drzewo) to w moim przekonaniu efekty przyjętej dyrektywy stylistycznej, a nie — jak przyjmowano — świadectwo słabej wrażliwości poety (poetów) na kształty i barwy. Ogólniej mówiąc: *podmiot jest wyniesiony ponad rzeczy*, a rzeczy jako tło podmiotu są widoczne, lecz proporcjonalnie dewaluowane. Sądzę, że jest to podstawowa zasada waloryzacji perspektywy w poezji renesansowej.

Poeci nie chcą malować krajobrazów, lecz budują wokół podmiotu zamkniętą krajobrazem *przestrzeń* życia w naturze, czyli trójwymiarowy obszar subiektywnie wyodrębniany, harmonijny w swojej horyzontalnej i wertykalnej konfiguracji. Przy takim ujęciu sztuka poezji renesansowej daje się w swej odrębności porównywać z dzisiejszą sztuką poezji, ale też z zasadami poezji folklorystycznej. Jest to przede wszystkim sztuka wyodrębniania z całości przestrzeni życia wokół własnego „ja” w zgodzie z normami świadomości środowiskowej szlacheckiej czy chłopskiej. Wobec obu tych poezji, renesansowej i ludowej, wysuwa się ten sam zarzut małej wrażliwości na piękno natury. Rzeczywiście nie portretują przyrody, lecz człowieka, według norm kulturowych własnego środowiska. Można poezję renesansową odczytywać jako zapis norm kulturowych środowiska szlacheckiego, a więc także wyraz folkloru. Przyjmując to założenie zauważymy, że — podobnie jak w folklorze chłopskim — najważniejsze jest określenie własnego, tj. sakralnego centrum życia. Jest nim dom, w wariacie szlacheckim — wieś, czyli dom w tym rozumieniu, jak u Petrycego („familia gospodarcza”), wieś właśnie w liczbie pojedynczej, często w dawnej poezji „jedna wieś”, to znaczy ta jedna wieś, wokół ojczystego gniazda.

Gdyby ułożyć liryki Kochanowskiego w swoisty cykl biografii podmiotu, to wszystkie jego miejsca pobytu są wartościowane w odniesieniu do tej jednej, na-

Skutek  
postawy  
stylistycznej

Centrum życia



turalnej, przyrodzonej mu przestrzeni, najczęściej w formie dramatycznego lub ironicznego przeciwstawienia. Można tu dla przykładu wskazać na konfrontację różnych przestrzeni w pieśni panny XII w *Sobótce*. Synonimy przestrzeni sakralnej otwiera rzeczownik „człowiek”, zmieniany kolejno na „oracz”, „gospodarz”, „pasterz”: każdy z tych rzeczowników ewokuje wariant sakralnej przestrzeni. Ale i ich kolejność jest nieprzypadkowa, bowiem — tak jak w folklorze chłopskim — wymienione są najpierw synonimy gospodarza na tle jego działań w naturze, później zaś pojawia się w pieśni (jak w rytualnych tekstach folkloru) „gospodyni” na tle domu i zabudowy domu. Z perspektywy oznaczonego tu centrum życia oglądamy możliwości wyboru złej przestrzeni egzystencji: przy dworze, na morzu, w mieście. Rej dokładał tu jeszcze tych, co do cudzych krajów jeżdżą. Niestety wśród tych złych przestrzeni pojawiać się będą coraz wyraźniej także forum obywatelskie i forum żołnierskie.

Budowa  
świata

Ów wyodrębniony świat życia — podobnie jak makrokosmos natury — jest przestrzenią wyznaczoną przez centrum i okrąg. Okrąg jest ten sam, naturalny horyzont widzenia, natomiast w centrum ziemi osadzony zostaje substytut „człowiek”. Centrum kosmosu zajmuje „Pan z niebieskich wysokości”, co dobitnie wydobywał Jan Kochanowski np. w przekładzie psalmu 16 *O, który siedzisz na wysokim niebie* (Buchanana „*O, rerum statoris*”). Jako najwyższy jest tym, który mieszka na „wysokim Syjonie” (psalm 9) i może być przywołany metonimią „góry”. „Pańska Góra” otoczona jest przez wspinające się ku niej „góry zazdrościwe” (psalm 68). Biblijne określenie „Pańskiej Góry” można wymienić na sakralne góry mitologii antycznej, wraz z łąką pod Parnasem, którą „zewsząd rozliczne drzewa otoczyły” (*Fragm.* 12), lub góry innych mitologii, także ludowej, rodzimej. Jednym słowem przyjęcie symbolu góry wiązało harmonijnie różne tradycje kulturowe

powszechne i żywe zresztą do dziś (Góra św. Anny, Jasna Góra).

Przytoczymy jeszcze inne przykłady wyznaczania centrum i okręgu: „tu góra”, „a pod nią łąka zielona”, „tu źródł” (Kochanowski, *Fr. I, O Hannie*), „był sad piękny, murem otoczony” „a frontanna prawie pośród stała” (Kochanowski, *Zuzanna*), „pośrodku kryniczka” „trawka wszędy w koło niej pięknie zieleniąca” (Rej, *Wizerunek*, s. 302), „gaj piękny, zielony, ze wszech stron jako płotem różą osadzony” (*ibidem*, s. 137), „lipa stojąc wpośród dworu, wygląda cię” (Kochanowski, *Pieśni*, II, 2), „domek pocziwy” „ogrodzono onym nadobnym płotem, drzewki osadzono” (Rej, *Wizerunek*, s. 301), „prawie w środku mały domek w dole. A drzewa kasztanowe wszędy w koło niego” (*ibidem*, s. 226), „komin” „wkoło obsiadziemy” (Kochanowski, *Sobótka*, 12).

Jak widać z przykładów różnej proveniencji, centrum wyznaczone jest przez stare symbole kulturowe, które dałyby się ułożyć od wyrazu początkowego „Bóg” poprzez „wysokie niebo”, „góra”, „łąka”, „źródło”, „gaj”, „drzewo”, „domek” i ognisko domowe („komin”) jako ostatni synonim świętego miejsca przed rzeczownikiem „człowiek”. Świadczy to, iż symboliczne jest centrum przestrzeni budowanej przez poetów. Ale jest też pewna prawidłowość i symbolika w sposobie określenia granic horyzontu, jest to przestrzeń obrysowana okręgiem, domyślna jako horyzont widzenia lub identyfikowana wyrazami „otoczony”, „otoczyły”, „o(b)sadzony”, „ogrodzony”, „w koło niej”, „obsiadziemy”. Trudno tu nie powołać się na przestrzeń obrzędowego koła w folklorze i „piękne koło” rytualnego tańca wokół ognia Świętojańskiego w *Sobótce*, a także na przypadki tautologii znaczącej — jak sądzę — w stylu renesansowym. Przykład z Reja: „a około bukszpany” „stały jako ogrodki ogrodzone imi” (*Wizerunek*, s. 138).

Symboliczne  
centrum  
przestrzeni

Przestrzeń wpisana w koło to krąg solarny i jego centrum, tradycyjna święta przestrzeń. Pojawia się więc i jej negatyw, np. w psalmie 18 przekładania Jana Kochanowskiego Bóg „oblókł się w noc, swą stolicę mgłami osadził i ogromne burze zgromadził”, podmiot psalmu znalazł się w zagrożonym kręgu: „już mię była sroga zewsząd śmierć otoczyła”.

Sądzę więc, że gdy w psalmie 99 u Kochanowskiego Bóg przemawia z „obloku okrągłego”, nie jest to błąd epitetu — jak widział Wiktor Weintraub — lecz najkrócej ujęty synonim różnych rzutów perspektywicznych tej samej przestrzeni. Brückner, dyskutując ten epitet z Weintraubem, odwołał się właśnie do folkloru, wskazał na popularną ikonografię, gdzie Bóg pojawiał się „śród koła lub półkola oblóków” („Pamiętnik Literacki” 1932 z. 3—4, s. 519). Jest to w moim przekonaniu korekta trafna, lecz niepełna. Potrzebne jest jeszcze jedno spojrzenie porównawcze. „Okrągły oblók” u Kochanowskiego, jako zwięzły znak stacjonarnego ładu czasu i przestrzeni, i przeciwstawione mu w poezji Sępa Szarzyńskiego „obrotne obloki” (sonet 1) — nb. u Horacego „*anni*” (*Carm* 2, 14) — jako znak linearnego, pędzącego czasu. Nie jest tu obojętna ani liczba pojedyncza „oblók” u Kochanowskiego, ani miejsce na ziemi, z jakiego otwiera się perspektywa oglądania znaku zamykającego trzeci wymiar. Przymiotnik „obrotny” u Sępa przywołuje renesansową wizję okręgu (obracać, koło) po to, by ją unieważnić wraz z całą perspektywą widzenia, bo oblóków tych jest wielość, określa je zaś jedyny kontekst wyrazów oznaczających ruch, zmianę<sup>8</sup> („gwałt”, „pędki”, „lotny”, „pędzić”), wreszcie wprowadzony do dystychu „Tytan” koryguje miejsce podmiotu; to nie miejsce na ziemi, tytani byli dziećmi nieba i zie-

Ład i nieład

<sup>8</sup> Pragnę tu odesłać do gruntownej analizy A. Vincenza: «Sonet 1» Mikołaja Sępa Szarzyńskiego: próba ponownej lektury. „Pamiętnik Literacki” 1976 z. 4, s. 131—188.

mi, lecz zawieszono między niebem a ziemią miejsce, gdzie przemija — jak to powiedział Sęp w sonecie 4 — „był nasz podniebny”.

Zestawmy te sposoby widzenia. Poezja renesansowa traktowana być może jako wiedza o wymierzaniu perspektywy, ale nie można oglądać tej perspektywy spoza symbolicznego centrum przestrzeni, spoza kąta widzenia podmiotu. Można tylko budować ją wraz z podmiotem, jako konstrukcję intelektualną, poddać się kolejnym lekcjom wyobraźni prowadzonym przez podmiot. Kontakt podmiotu z odbiorcą nawiązywany bywa przez czasownik „patrzeć”, chętnie stosowany w imperatiwie np. u Kochanowskiego „patrzaj teraz na lasy” (*Pieśni*, II 9), „patrzaj jako śnieg po górach się bieli” (I, 9 nb. u Horacego „*videa*” i góra Soracte). W *Wizerunku* imperativus ten wiąże cały tok narracyjny (por. indeks) jako forma dialogu z odbiorcą w tekście i z odbiorcą spoza tekstu. Rej przeprowadził tu analizę „natury widzenia” (s. 118) i odbiorca musi dostosować się do różnych intencji czasownika „patrz”, „pożrzy”, „patrzaj”, „weźrzy”, od najprostszych „pożrzy wzgorę” (s. 181), „a patrzaj więc na wiosnę, kiedy zioła wschodzą” (s. 354), do bardziej złożonych „patrzaj (...) po rzekach które z gor wychodzą” (s. 625), „patrzajże na tej gałce, co ziemią zowiemy” (s. 625). Ale „patrz” znaczy u niego także „sprawdź” i dotyczy różnych zmysłów wspomagających umysł, myśl ludzką, pisze np. o wodach „patrz-że, że jedna zimna, a druga gorąca”, „patrzże, iż jedny śmierdzą, a drugie są słone” (626). To dążenie do wiedzy doświadczonej ma jednak swoje granice, nie może naruszać przyjętej filozofii życia, dlatego „oczy zatulamy, gdy co rozmyślamy, aby rzeczy przypadłe nie targaly sprawy” (s. 526).

Zamiast średniowiecznego „słuchajcie”, utrzymującego się w poezji nierenesansowej, pojawia się imperativus w l.p. „patrzaj”, możliwy w epoce druku, gdy ustala się jednostkowy kontakt nadawcy

Patrz  
i sprawdzaj

i odbiorcy tekstu, ale też znamieny jako swoista manifestacja na rzecz indywidualności i autopsji, wbrew średniowiecznej niechęci do wiedzy doświadczanej okiem. Ta forma kontaktu z odbiorcą przeniknie i do kancjonałów.

Można powiedzieć, że renesansowy sposób widzenia to „sposób mierników”:

Miernik wszystek krąg ziemski linijami kryśli  
Nie wiele oczom, więcej pokazuje myśli.

Bartłomiej Zimorowic, poeta baroku, przeciwstawił mu styl sensualistów, piewców urody świata, nazwany „sposobem malarzy”:

Malarz kraj do widoku wybrawszy wesoly,  
Lub wirydarz pięknymi usadzony zioły,  
Uczyni z niego lanczaft z uciesznym wejźrzeniem.

Pełny krąg —  
„szyrokość  
nieprzeżrzana”

Tam był pełny „krąg ziemski”, tu wybrany pejzaż. „Wszystek krąg ziemski” to bardzo rozległe pole widzenia — jak pisał Rej — „szyrokość nieprzeżrzana”, ale także zakreślona linią umiaru, znowu nie malarskiego, lecz intelektualnego. Tam gdzie kończą się możliwości racjonalnego pojmowania, kończą się perspektywy renesansowego ładu, otwierają się perspektywy barokowych kolizji. Te granice okręgu identyfikował Kochanowski niejednokrotnie, np. we *Fragmentach* (p. 6):

To takie, co widzimy. Cóż, gdzie nasze oczy  
Dosiąć nie mogą? gdzie myśl, która niebem toczy,  
Gdzie sama piękność świeci i kształty wszech rzeczy?  
Nie może tego pojąć mdły rozum człowieczy.

Od tej granicy sensualiści barokowi ogłaszali odwrót w stronę natury, poeci metafizyczni przekroczyli tę granicę z programową ufnością w ćwiczenie mdłego rozumu (Sęp Szarzyński) lub programową niewiarą w jakiegokolwiek możliwości poznawcze rozumu (Grabowiecki), co jednak wiodło do tej samej nieufności wobec wiedzy potocznej, z doświadczenia, z natury, do degradacji natury.

W procesie rozwojowym poezji oznaczało to, że

wraz z naruszeniem granic poezji renesansowej, kończy się jej wizja ładu świata. Podmiot przestaje być znakiem zgodnej jedności trwania i przemijania, duszy i ciała. Z nowych dociekań nad naturą człowieka — szczególnie w myśli reformacyjnej — wyłania się człowiek jakby troistej natury. Jak pisał Grzegorz Paweł z Brzezin, arianin (*O prawdziwej śmierci*, ok. 1568 r.), człowiek to ciało i dusza, cechy bytu i niebytu, a oprócz tego „duch”, swoista cecha jednostki, decydujący wektor, mówiąc jego słowami „rada, wola, moc, zezwolenie”, a więc niepowtarzalna siła osobowości nadająca ruch kierunkowy trwaniu i przemijaniu. Podmiot traci hierarchiczną, statyczną pozycję w symbolicznym centrum, wchodzi w świat barokowej „decentracji” i nowy ład keplerowskiej „elipsy” (jak to określa Severo Sarduy)<sup>9</sup>, zanim jeszcze Johannes Kepler opisał nowy horyzont: „błędzimy pośród bezmiaru, któremu odmówiliśmy wszelkiej granicy, wszelkiego środka, czyli wszelkiego określonego miejsca”.

Tradycja renesansowej poezji w wieku XVII schodzi na plan drugi, lecz rozwija się — szczególnie w środowisku szlacheckim — jako konsolacyjna alternatywa, jedna z wielu, wobec trudnych wizji świata, jakie tworzył barokowy *artifex doctus*.

Barokowa  
„decentracja”

<sup>9</sup> S. Sarduy: *Barok*. Tłum. M. Walecka. „Literatura na Świecie” 1976 z. 9, s. 93—107.