

Barbara Fałęcka

Jan Andrzej Morsztyn - poeta wirtuoz

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/3, 147-165

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXVIII, 1977, z. 3

BARBARA FAŁĘCKA

JAN ANDRZEJ MORSZTYN — POETA WIRTUOZ

Zainteresowanie badaczy literatury twórczością Jana Andrzeja Morsztyna wynika nie tylko z jej przynależności do stosunkowo niedawno zrehabilitowanej epoki literackiej, ale w głównej mierze z jej wysokiej rangi artystycznej. Ta właśnie ranga stanowi bodziec do podejmowania wciąż nowych prób interpretacyjnych.

Niniejsza praca zmierzać będzie do przeprowadzenia analizy kilku utworów, które uznajemy za szczególnie charakterystyczne dla dorobku twórczego tego autora. Uzyskane wyniki dostarczą z kolei podstaw do scharakteryzowania pewnych aspektów poetyki Morsztyna i zrekonstruowania niektórych założeń jego twórczości.

Do założeń podejmowanych przez interesującą nas poezję nie należał z pewnością postulat oryginalności. Świadczy o tym fakt, iż większość Morsztynowych utworów to tłumaczenia bądź parafrazy tekstów i motywów literatur obcych. Trzeba tutaj jednak podkreślić, że te obce wzory literackie spełniały rolę tworzywa, na którym wyciskał Morsztyn znamię swojej osobowości poetyckiej, poprzez kierunki wyboru i kształty parafrazy¹. Głównym, a więc programowym kierunkiem wyboru było uznanie za wzór literacki twórczości Giambattisty Marina, piewcy miłości, autora subtelnych i kunsztownych wypowiedzi lirycznych. Dowodzą tego przede wszystkim dwa zbiory liryków Morsztyna: *Lutnia* oraz *Kanikuła*.

W toku rozważań będziemy się starali ujawnić ten sposób konstruowania wypowiedzi poetyckiej, który kieruje uwagę odbiorcy Morsztynowych utworów na ich „reżysera”, na jego wirtuozerską sprawność². Po-

¹ Zob. Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1973, s. 234.

² Piszac o reprezentatywności analizowanych tutaj liryków Morsztyna, należy wspomnieć i o utworach mniej licznych, nie będących przedmiotem naszych zainteresowań. Są to wiersze podejmujące odmienną konwencję. J. Kotarska w artykule *Jedna czy dwie poetyki Jana Andrzeja Morsztyna* („Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego”, *Prace Historycznoliterackie* 1974, nr 3, s. 140) wykazuje związki niektórych utworów poety z tradycją rodzimą, głównie z popularną liryką pieśniową. Za najważniejsze cechy tej ostatniej autorka uznała: jednoczenie dworności z rubaszością, niewymyślne opracowanie wątków, zwłaszcza

zwoli to przeprowadzić analogię pomiędzy interesującą nas poezją — reprezentującą, jak dotąd sądzono, wyłącznie styl barokowy³ — a nurtem manierystycznym. Dopiero bowiem w powiązaniu z tym ostatnim⁴ można, jak nam się wydaje, docenić wyjątkową pozycję twórczości Jana Andrzeja Morsztyna na tle polskiej poezji XVII-wiecznej⁵.

Jednym z najczęściej cytowanych utworów poety jest wiersz *O swojej pannie*. Interpretację wierszy, których konstrukcja najlepiej oddaje cechy warsztatu poetyckiego Morsztyna, rozpoczniemy jednak od następnego utworu:

DO TEJŻE

Oczy twe nie są oczy, ale słońca jaśnie
 Świejące, w których blasku każdy rozum gaśnie;
 Usta twe nie są usta, lecz koral rumiany,
 Których farbą każdy zmysł zostaje związany;
 Piersi twe nie są piersi, lecz nieba surowy
 Kształt, który wolą naszą zabiera w okowy.
 Tak oczy, usta, piersi, rozum, zmysł i wolą
 Blaskiem, farbą i kształtem ćmiał, wiązał, niewolą⁶.

erotycznych, zaczerpniętych z poezji elitarnej, czytelność metaforyki sięgającej często do sfery zjawisk potocznych, związanych z doświadczeniami mniej wykształconych czytelników, oraz profil piosenkowy. Kotarska wykazała, że konwencja popularnej poezji miłosnej, opartej zarówno na obcych jak i rodzimych wzorach, podjęta została przez Morsztyna na zasadzie stylizacji. Stylizacja była wyrazem kompromisu estetycznego. Rezygnując z gry intelektualnej, z bogactwa metaforyki, kunsztownej kompozycji i składni, ze szczególnej roli przerzutni — na rzecz prostszego wyrazu artystycznego, Morsztyn nie zszedł jednak całkowicie do poziomu symplifikacji charakterystycznego dla „pieśni, tańców i padwanów”. Oprawa poetycka jego pieśni jest strojnieszka. Indywidualność twórcza autora *Kanikuły* sprawiła, że stosowane przez niego obiegowe szablony uległy rewaloryzacji. Funkcjonowanie tej drugiej, znacznie mniej skomplikowanej poetyki w twórczości wyrafinowanego Europejczyka, twórcy o wysokim stopniu samowiedzy teoretycznej, jest — zdaniem Kotarskiej — dowodem świadomego uwzględnienia ambiwalencji gustów, jaką odznaczali się XVII-wieczni czytelnicy.

³ Dopuszczamy się w tym sformułowaniu jaskrawego uproszczenia, usprawiedliwionego jednak przez fakt, iż wyszczególnienie różnych tendencji istniejących w obrębie sztuki barokowej nie jest tu konieczne.

⁴ W niniejszej pracy — w powiązaniu z jego kilkoma wybranymi elementami.

⁵ Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że zawarte w tej rozprawie stwierdzenia nie pretendują do rangi bezwyjątkowości. I to w dwojakim sensie: nie wszystkie przejawy kunsztu poetyckiego przyporządkować można spornemu dotychczas i nieostremu pojęciu, jakim jest manieryzm; po wtóre, rozciąganie zjawiska wirtuozerii na całą twórczość poety byłoby oczywiście nie tylko uproszczeniem, ale i fałszem. Dopatrywanie się w strukturze konkretnych utworów absolutnej „czystości stylowej” to często wynik ich błędnej interpretacji. Należy o tym pamiętać szczególnie w badaniach nad wiekiem XVII, kiedy to granica między różnorodnymi tendencjami „nie dzieli poetów na grupy, lecz przechodzi przez ich warsztaty twórcze” (Hernas, *op. cit.*, s. 187).

⁶ Cyt. według: J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*. Opracował L. Kukulski. Warszawa 1971. Wszystkie przytaczane dalej wiersze pochodzą z tegoż wydania.

Na pozór mamy tutaj do czynienia z tradycyjną, mało odkrywczą metaforą. Portret komplementowanej adresatki wiersza to konwencjonalna wyliczanka „wdzięków niewieścich”, już z zasady swej statyczna. Ale to też tylko pozór. W rzeczywistości bowiem wymienione atrybuty kobiecej urody uchwycił poeta w oddziaływaniu. Każdemu z nich przyporządkowany został i poddany manipulacji odmienny element męskiej psychiki.

Wiersz stanowi charakterystyczny przypadek utworu pisanego jednocześnie do „tejże” i o niej. Adresatka jest zarazem obiektem poetyckich wynurzeń. Co więcej, zwykła relacja między podmiotem a przedmiotem ulega na innej płaszczyźnie utworu przewartościowaniu: adresatka — przedmiot wypowiedzi lirycznej, dzięki swej szczególnego rodzaju aktywności sprowadza podmiot tej wypowiedzi do roli przedmiotu. Bohaterka utworu (komponent przedstawionego świata) oraz „ja” wypowiadające są zasadniczymi elementami komunikatu poetyckiego. Zmiana tworzonej przez nie hierarchii następuje pod wpływem ich przyporządkowania odmiennej płaszczyźnie pojęciowej: to, co heterogeniczne, należące do niższego piętra struktury utworu, zostaje usamodzielnione w sensie, jaki nadaje temu pojęciu wewnętrzna logika świata przedstawionego, i odwrotnie, to, co bardziej autonomiczne, tworzące wyższe piętro strukturalne wiersza, staje się podrzędne na tej samej zasadzie. Mamy tu do czynienia z przewartościowaniem całości pod wpływem jej części.

Ważkich spostrzeżeń dostarcza również prześledzenie metaforyki wiersza. Cechuje ją rozległość skojarzeń, co wszakże nie znaczy, iż mamy do czynienia z ich dowolnością. Ciąg skojarzeniowy wywodzący się z każdorazowo innego „hasła wywoławczego” (jak: „oczy”, „usta”) poddany został wyraźnej dyscyplinie — jej celem jest wydobycie nie wizualnego konterfektu, lecz sensu pojęciowego. Hiperbolizacja (nazwanie oczu „słońcami” czy piersi — „nieba surowym kształtem”) jest w tym przypadku nie tylko manierą stylistyczną baroku, na niej bowiem nie zamyka się proces asocjacyjny. To, co w pierwszej fazie było niesamodzielnym, przywołanym elementem przenośni (np. „słońca”) — zaczyna funkcjonować na prawach podstawowego członu metaforycznego (w blasku słońce gaśnie każdy rozum). W konsekwencji mamy do czynienia z efektywnym „wyjaśnieniem” zaskakującego zjawiska pokory umysłowej wobec przedmiotu adoracji. Podobny zabieg obserwujemy w czterech kolejnych wersach utworu.

Ważną rolę w demonstrowaniu sposobu konstruowania tej skomplikowanej metafory odgrywa kompozycja, zarówno na poziomie zdania (a więc składnia) jak i całego utworu. I w tym przypadku mamy do czynienia z czyjąś czujną obecnością, poddającą tok wypowiedzi przemyślanym zasadom budowy. Płaszczyzna składniowo-kompozycyjna odznacza się łatwo zauważalną symetrią. Utwór dzieli się na dwie — różnej wielkości — części, z których każdą charakteryzuje właściwy jej rodzaj kompozycji. Część pierwsza, obejmująca 6 początkowych wersów,

składa się z 3 segmentów 2-wersowych. Owe segmenty to zdania o identycznej budowie, która ściśle przylega do wyżej analizowanych etapów skojarzeń. W grę wchodzi więc podwójna symetria: składniowa i składniowo-semantyczna. Charakterystyczne jest i to, że zarówno na planie pierwszej (dotyczącej typu składni poszczególnych zdań) jak i drugiej analogii (dotyczącej ścisłej odpowiedniości budowy składniowej zdania wobec jego warstwy semantycznej) istnieje ten sam podział 3-fazowy. Powołajmy się na przykład pierwszego zdania.

Oczy twe nie są oczy	[I]
ale słońca jaśnie świecące	[II]
w których blasku każdy rozum gaśnie	[III]

— jak już zaznaczono, temu podziałowi ściśle odpowiada fazowość ciągu skojarzeniowego. Ta sama zasada rządzi budową obu zdań następnych (liczbę zdań: 3 — wobec powtarzającego się podziału 3-fazowego należy chyba traktować jako celową).

Analogia struktury składniowej nie ogranicza się do identycznej liczby odcinków zdań, lecz sięga dalej, w kierunku identyczności ich budowy:

Oczy twe nie są oczy
Usta twe nie są usta
Piersi twe nie są piersi

— po każdym z tych stwierdzeń następuje pozorne zaprzeczenie sygnalizowane spójnikiem „ale” bądź jego wariantem „lecz”. Końcowy, powtarzalny odcinek to zdanie podrzędne rozpoczynające się zaimkiem względnym „który” — w 3 wariantach.

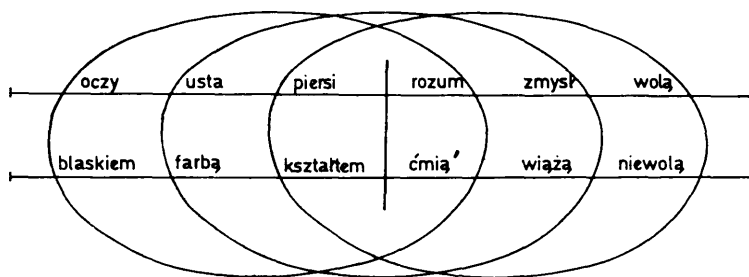
Mamy więc do czynienia z określonym schematem składniowym — i to, trzeba podkreślić, wyraźnie sygnalizowanym. Modelowa konstrukcja zdania, której potencjalny schemat ukonkretniony zostaje przy pomocy różnych, wymiennych elementów, kieruje naszą uwagę na sposób budowania określonego typu metafory, unaocznia zasady konstruowania wypowiedzi poetyckiej.

Oryginalność, pomysłowość polega w tym przypadku nie tyle na śmiałym zestawieniu odległych skojarzeniowo pojęć⁷, ile na wykorzystaniu kompozycyjnej funkcji przenośni rozwijanej w toku całej wypowiedzi. Przenikanie metafory „wszerz” i „w głąb” utworu, organizowanie przez nią każdego piętra struktury wiersza ujawnia się również w dalszym ciągu naszej analizy, tzn. w analizie dwóch ostatnich wersów. Ich uprzywilejowana pozycja kompozycyjna (jako wierszy zamykających utwór)

⁷ Zabieg ten, podobnie jak i budowanie całego łańcucha metafor, był znamienny dla epoki. Na ten temat zob. m. in.: B. O t w i n o w s k a, „*Concors discordiu*” *Sarbieńskiego w teorii konceptyzmu*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3. — S. Z a b ł o c k i, *Powstanie manierystycznej teorii metafory i jej znaczenie na tle prądów estetycznych epoki. Przyczynek do dziejów arystotelizmu w XVI wieku*. W zbiorze: *Estetyka — poetyka — literatura*. Wrocław 1973.

została w pełni — można by nawet rzec: demonstracyjnie — wykorzystana. I znów zwraca uwagę symetria wypowiedzi, wzmocniona dodatkowym elementem — wersyfikacyjnym. Średniówka przepoławia 13-zgłoskowiec na dwa odcinki: 7- i 6-zgłoskowe, porządkuje tym samym długi szereg wyliczeniowy, wyodrębniając z niego oddzielne całości. Konstrukcja tego fragmentu jest bardzo przejrzysta. Biorąc pod uwagę jedynie samodzielne części zdania (a stanowią one, poza nielicznymi spójnikami, zdecydowaną większość), bez trudu można dostrzec, że oba te wersy składają się z 2 członów 3-odcinkowych (3+3).

Każdy z elementów tego wyliczenia to motyw znany z poprzedniej części utworu⁸. Przywołanie ich po raz drugi i niezwykle zagęszczenie decyduje o roli, jaką pełni ta faza wiersza — będąca kwintesencją znaczeniową i efektowną puentą⁹. Każdy z wyodrębnionych odcinków zawiera w sobie 3 motywy odpowiadające kolejnym fazom konstrukcji metaforycznych. Jest to jedno kryterium podziału. Ale istnieje i drugie, równie istotne, które przegrupowuje zaszeregowane motywy, w całości wyznaczające już nie fazy konstrukcyjne przenośni, ale ich sens metaforyczny. Spróbujmy pokazać to za pomocą wykresu:



To jednoczesne przyleganie i odpychanie się słów, jednocześnie przechodzenie z jednego porządku w drugi decyduje o tym, że puenta jest kwintesencją w tym samym stopniu warstwy semantycznej wiersza co i jego poetyki.

⁸ Dwuwiersz ten zacytowany został przez D. Čyževskiego (*Neue Lese-früchte. II. „Zeitschrift für slavische Philologie”* t. 25 (1956), z. 2, s. 321) jako jeden z przykładów rozpowszechniania się na terenie słowiańskiej literatury barokowej zachodnioeuropejskiej mody na „*versus rapportati*”. W charakterystyce tego rodzaju utworów badacz nie wyszedł poza ogólnikowe stwierdzenie dotyczące skomasywania i uporządkowania w ostatniej strofie obrazów i pojęć ze strof poprzednich.

⁹ Na precyzyjną konstrukcję analizowanego tu utworu oraz na funkcję jego puenty będącej podsumowaniem wcześniej wymienionych elementów zwraca uwagę M. Szpakowska w artykule *Sami nie wiecie, co posiadacie* („Twórczość” 1965, nr 6).

Zademonstrowana w Morsztynowym utworze istota poetyckiego kunsztu polega na umiejętnym przeorganizowaniu składników komunikatu. Mamy tu jakby do czynienia z oryginalną realizacją funkcji poetyckiej¹⁰. Polega ona na innym rodzaju kombinacji jednostek ekwiwalentnych utworu, kombinacji dokonującej się nie na poziomej płaszczyźnie przyległości, lecz na osi pionowej zaznaczającej się wewnątrz struktury utworu. Doprowadza to do powstania konfiguracji alinearnej.

Struktura wiersza, tak na pozór czytelna, w rzeczywistości odznacza się dużym stopniem skomplikowania. W komplement opiewający wszechwładzę urody kobiecej wpisane zostały zasady jego budowy. Odsyłają nas one do niewidocznego reżysera, który jednak wyraźnie sygnalizuje swoją obecność, poprzez nieustanne ujawnianie własnej inwencji. Tego rodzaju poetyka utworu, odznaczającego się maksymalnym zagęszczeniem znaczeń, determinuje sposób jego percepcji, apelując tym samym do określonego typu odbiorcy. Musi to być ktoś, kto jest w stanie zainwestować sporą dawkę wysiłku umysłowego, aby podjąć prowadzoną przez nadawcę przekazu grę, innymi słowy, aby potraktować utwór jako popis kunsztu jego sprawcy.

Ten typ problematyki kieruje naszą uwagę w stronę często omawianego, a jednocześnie wciąż kontrowersyjnego nurtu, jakim w sztuce XVI w. (a w literaturze także w XVII w.) był manieryzm¹¹. John Shearman, autor monografii tego nurtu, w następujący sposób charakteryzuje twórczość jednego z najbardziej uzdolnionych przedstawicieli manieryzmu włoskiego:

Najlepiej chyba można ocenić niezawodną rękę Giovanniego da Bologna w jego małych figurkach z brązu. Są one przeznaczone do tego, by przyglądać im się długo i z bliska, bo te z nich, które są podpisane nazwiskiem Giovanniego, zadziwiają delikatnością techniki. [...] Trzeba je, zgodnie z intencją artysty, obracać w rękę, wtedy bowiem doznajemy mimo woli podnieci estetycznej, podobnie jak czasem przy słuchaniu muzyki.

Kompozycje Giovanniego da Bologna znalazły wielu naśladowców; powstały dzięki temu dzieła niekiedy piękne, nigdy jednak nie dorównujące wzrom skomplikowaną doskonałością¹².

Powyższe słowa przytoczone zostały nie tylko w celu podkreślenia pionierskiej, przewodniej roli, jaką w badaniach nad manieryzmem ode-

¹⁰ Niniejsze uwagi nawiązują do teoretycznych rozważań na temat istoty komunikatu poetyckiego zawartych w rozprawie R. Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa* (w zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Kraków 1976).

¹¹ Zob. na ten temat: J. Sokołowska, *Manieryzm — niebezpieczna kariera pojęcia*. W: *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971. — B. Otwinowska, *Od „maniery” do „stylu”*. *Paragon sztuki i literatury*. W zbiorze: *Estetyka — poetyka — literatura*.

¹² J. Shearman, *Manieryzm*. Przełożyła M. Skibniewska. Warszawa 1970, s. 9, 10.

grała historia sztuki. Chodzi jednocześnie o wydobywanie rysu znamiennej dla epoki: myślenia o sztuce polegającego na przeprowadzaniu analogii między poszczególnymi jej dziedzinami (co m. in. wynikało ze wspólnej tradycji krytyki starożytnej)¹³. Dążenie do artystycznej doskonałości leżało również w klimacie epoki. Z niego rodził się duch rywalizacji i ambicja doświadczenia wzorów¹⁴ — obojętne, czy na wzory te kreowano miniatury z brązu Giovanniego da Bologna, czy miniatury literackie Giambattisty Marina.

Na drodze do osiągnięcia mistrzostwa leżał jednak opór tworzywa. Był to czynnik o wartości dość ambiwalentnej — jako przeszkoda, ale przeszkoda pożądana, bez niej bowiem nie można było ujawnić cechy talentu szczególnie cennej w oczach manierystów; była nią łatwość w pokonywaniu trudności.

Przytoczmy kolejny wiersz Morsztyna z tego samego cyklu:

ZAPUST

Zapuszczam zapust smutny i gdy świat szaleje
Z wesołości, samemu mnie serce truchleje.
Nie masz cię, dziewczko droga, a ja zaś bez ciebie
Wesela nie znalazłbym dla siebie i w niebie.

Zapuszczam i z daleka cień mych powolności
Na twe pojrzenia wdzięczne, na twe łaskawości.
Nie masz cię, dziewczko droga, a choćby kto inny
Chciał być łaskaw, ja mu nic za to nie powinnym.

Zapuszczam się coraz tam, kędyś więc mieszkała,
I widzę z żalem, że mię droga oszukała.
Nie masz cię, dziewczko droga, a twoje pokoje
Bez ciebie w sercu moim budzą ciężkie boje.

Zapuszczam wtenczas łez mych na oczy zasłone,
Nie widząc cię, w którą się kolwiek udam stronę.
Nie masz cię, dziewczko droga, oczy się me brzydzą
Samym słońcem, gdy ciebie przed sobą nie widzą.

Zapuści na mnie kosę swoją śmierć i skróci
Życie me, jeśli mi cię niebo w skok nie wróci.
Nie masz cię, dziewczko droga, dobrą myśl opuszczam
Dla niebytności twojej i smutno zapuszczam.

¹³ Obecnie badacze literatury w pełni doceniają tę postawę, widząc w niej szansę na przeprowadzenie dalszych, bardziej owocnych interpretacji. Uściślają oni pojęcie krytyki antyku poprzez sprowadzenie jej do wspólnej wszystkim sztukom tradycji retorycznej. Daje to w efekcie bardziej literacki od kategorii Wöfflinowskich zestaw kryteriów, pozwalający rozróżniać XVI- i XVII-wieczny klasycyzm od stylów manierystycznych i barokowych. Zob. B. Otwinowska: rec.: M. W. Croll, *Style, Rhetoric and Rhythm. Essays*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4; *Od „manier” do „stylu”*.

¹⁴ Zob. Shearman, *op. cit.*, s. 12.

Już wstępne zapoznanie się z tekstem pozwala dostrzec świadome nawiązanie do *Trenów* Jana Kochanowskiego¹⁵. Dowodzi tego elegijny ton wypowiedzi, skarga podmiotu przeżywającego, pragnienie powrotu ukochanej: „jeśli mi cię niebo w skok nie wróci” („niebo” w tym przypadku może oznaczać los i dotyczyć jego ingerencji w sprawy istot żywych, choć nieobecnych, ważna jest jednak sama aura stylistyczna takiego ujęcia nasuwająca skojarzenie z *Trenami*). Podobną rolę spełnia motyw opustoszałych pokoi czy wreszcie, w sposób najbardziej wyraźny, powtarzający się jak *leitmotiv*, zwrot: „Nie masz cię, dziewczko droga”. Wymienione elementy pozwalają mówić o aluzyjnym nawiązaniu do jednego z czołowych utworów polskiej tradycji renesansowej.

Strukturę wiersza współtworzą jednak i elementy o odmiennym pochodzeniu. Mamy tu na myśli liczne powtórzenia słowa „Zapuszczam” — usytuowanego w części inicjalnej każdej całości stroficznej. Wiersz stanowi popis umiejętności wydobywania znaczeń z jednego, pozornie mało efektownego słowa. Umieszczenie go, jak to już zostało powiedziane, na początku każdej strofy jest celowym zabiegiem konstrukcyjnym. Wyrzeczony po raz pierwszy posiada wyłącznie znaczenie słownikowe, bez jakichkolwiek kontekstowych obciążeń, a więc w tym ostatnim sensie neutralne. W utworze Morsztyna każda ze strof spełnia rolę komentarza do znaczenia, którego w jej kontekście nabiera owo słowo. Jest to znaczenie każdorazowo inne; ile strof, tyle znaczeń: czym innym jest np. zapuszczenie (opuszczenie) zapustu, czym innym zapuszczenie się tam, gdzie mieszka adresatka wiersza, bądź zapuszczenie na oczy zasłony łez.

W wierszu można dostrzec wyraźne dążenie do wywołania niespodzianki — zaskoczenia. Efekt ten uzyskuje poeta różnymi sposobami: pierwszy z nich, najprostszy, mianowicie zderzenie się znaczenia słownikowego z wtórnym, kontekstowym, został już zasygnalizowany¹⁶. Ale na tym nie koniec: znaczenie wtórne utrwała się w świadomości odbiorcy, aby z kolei ulec zderzeniu z nowym sensem wyrazu, nadanym mu przez kontekst następnej strofy. Ponownie więc następuje „oswojenie się” z nowym sensem, który „przytwierdzony” zostaje do wyrazu otwierającego strofę kolejną. Gra z czytelnikiem toczy się dalej. Znane są już jej zasady, mimo to zainteresowanie trwa, nie wiadomo bowiem, jaki kontekst

¹⁵ Wzmiankę na temat powiązań niektórych utworów Morsztyna (m. in. przytoczonego wyżej) z twórczością Kochanowskiego zawiera książka J. Sokołowskiej *Jan Andrzej Morsztyn* (Warszawa 1965, s. 53—54).

¹⁶ *Thesaurus Polono-Latino-Graecus* G. Knapskiego (1621) notuje następujące znaczenia interesującego nas słowa: 1) „zapuszczam włosy”, 2) „zapuszczam las”, 3) „zapuszczam co firankami”, 4) „zapuszczam się, zaciągam się”. Strofy trzecia i czwarta przywołują dwa ostatnie znaczenia. Zapuszczenie na oczy zasłony łez wydaje się nawiązywać do wymienionego przez Knapskiego znaczenia zasłaniania czegoś. Sens jeszcze bardziej zgodny ze słownikowym uzyskuje rozpatrywane przez nas słowo w kontekście: „Zapuszczam się coraz tam, kędyś więc mieszkała”.

wyrazowy zdewaluuje poprzednie znaczenie, innymi słowy: czym zostanie ono zastąpione.

Mówiąc o dewaluacji warto może dodać kilka słów wyjaśnienia. Dewaluacja znaczeń to proces, który w omawianym wierszu zachodzi i nie zachodzi zarazem. Odbywa się na pograniczu sąsiadujących z sobą strof. Tym pograniczem jest powtarzalny czasownik, posiadający znaczenie nadane mu przez poprzedni kontekst, ale już „czekający” na wytrącenie tego znaczenia przez nowe, na razie nie znane — zjawisko chwiejnej równowagi. Nie znaczy to jednak wcale, że zdezaktualizowany sens zostaje usunięty. Linearność tekstu sprawia, iż równocześnie z wyżej opisanym zachodzi inny proces — stopniowej kumulacji znaczeń. Efektem tego zabiegu jest cały pęk znaczeń, w które obrasta kluczowy wyraz¹⁷.

Utwór zawiera więcej jeszcze dowodów na ową zonglerkę słowną, stanowiącą jego oś konstrukcyjną. Niezależnie od licznych powtórzeń słowo „zapuszczam” pojawia się i na końcu wiersza, a więc znów w miejscu szczególnie uprzywilejowanym. Daje to w efekcie kompozycję klamry: wyraz otwiera i zamyka wypowiedź — w ten sposób podkreślona zostaje jego rola elementu manipulacyjnego, umożliwiającego popis sprawności poetyckiej. Dodatkowym podkreśleniem tej roli jest zapis graficzny (wyodrębnienie pierwszego wersu każdej strofy)¹⁸ oraz tytuł — *Zapust* — który jednocześnie prezentuje wątek wiersza (choć nie brak i w nim elementu zaskoczenia, mowa bowiem w rzeczywistości o zapuszczeniu smutnym)¹⁹, a także sposób rozwinięcia tego wątku, sprowadzony do gry znaczeń (słowa „zapust” i „zapuszczam” należą do jednej rodziny wyrazów).

W obu wypadkach mamy do czynienia z jawnymi dowodami decyzji podmiotu czynności twórczych, która jest tu szczególnie wyraźna, bo sygnalizowana z pozycji wobec utworu niejako zewnętrznych. Prezentacja wiersza poprzez tytuł dokonana zostaje z pozycji autorskiej nieredukowalnej do poziomu podmiotu mówiącego, zachowującej dystans wobec jego wypowiedzi²⁰. To samo można powiedzieć o zapisie graficznym, dokładnie przewidującym sposób odbioru czytelniczego. Apelowanie do zmysłu wzroku jest, jak to już zostało wspomniane, dodatkowym sposobem zwrócenia uwagi potencjalnego odbiorcy na sprawność twórczą autora, który

¹⁷ Powoduje to zjawisko „migotliwości semantycznej”, wzmocnione oscylowaniem między dwoma biegunami: polisemantycznością słownikową a polisemantycznością kontekstową.

¹⁸ Zob. Bibl. Narodowa, rkps B. O. 599/I, k. 17v—18 (Mf 4333).

¹⁹ Znaczenie słownikowe „zapustu” potwierdzone przez *Lexicon Latino-Polonicum* J. Mączńskiego (1564) oraz *Thesaurus Polono-Latino-Graecus* Knańskiego określają jego synonimy: „mięsopust”, „bachanalia”, „dionisia”.

²⁰ Pojęcia te rozróżniamy według: J. Sławińskiego, *O kategorii podmiotu literackiego*. W: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974.

zaczepnięty z tradycji motyw poddaje nowej „obróbce artystycznej” w myśl odmienną, a uznawaną przez siebie, konwencji poetyckiej²¹.

Przeprowadzone analizy pozwalają dostrzec wiele analogii między badaną twórczością a nurtem artystycznym manieryzmu. Z tendencji wirtuozerskich tego ostatniego w sposób nieuchronny wynika postulat inwencji twórczej — pomysłowości. Doprowadził on do powstania i szczególnego uprzywilejowania teorii konceptu. Władysław Tatarkiewicz pisze o tym w następujący sposób:

prąd [manierystyczny] nazwano „*conceptismo*”: w nim chodziło już nie o subtelność słów, lecz — wyobrażeń, myśli. Nazwę swą czerpał od hiszpańskiego „*concepto*”, a pośrednio od włoskiego „*concetto*”, które to wyrazy znaczyły tyle co świetny i nieoczekiwany pomysł, błysk myśli, wyrażony lapidarnie, eliptycznie, epigramatycznie. [...] *concetto* — *concepto*, bystra myśl, stanie się głównym pojęciem estetyki. Gracian powie: „Czym dla oczu piękno, a dla uszu harmonia, tym jest »*concepto*« dla umysłu”²².

Jednym z licznych wierszy Morsztynowej *Lutni* jest erotyk *Do Zosie*. Oto jego fragment:

Żeś w swej twardości niezmienna,
Nie dziw, boś wszytka kamienna:
I usta masz rubinowe,
I rzędy zębów perłowe,
I ciało alabastrowe,
I serce dyjamentowe.
Co za dziw, że bożek mały
Nie przestrzelił twardej skały!

Nieoczekiwany efekt osiągnięty został przy użyciu ostentacyjnie konwencjonalnych środków wyrazu artystycznego. Na odcinku kilku wersów toczy się żartobliwa gra z czytelnikiem, tyle że prowadzona w myśl odmiennych niż poprzednio zasad. I tu również spostrzegamy wyraźny dowód istnienia świadomości twórczej obejmującej swym zasięgiem horyzont znacznie szerszy niż jednostkowy fakt poetycki. Tym horyzontem jest tradycja literacka. Podmiot sprawczy utworu dysponuje wiedzą o tym, jakie środki wypowiedzi poetyckiej uległy na jej tle skonwencjonalizowaniu, i wiedza ta pozwala mu przewidywać reakcję odbiorcy. Potrzebne jest to do wprowadzenia elementu niespodzianki, leżącego u podstaw najogólniej pojętej teorii konceptu, który ma być — powtórzmy — „świetnym i nieoczekiwanym pomysłem”. Pomysłowość, a w związku z tym niekonwencjonalność ujęcia konwencjonalnych tropów poetyckich osiągnięta została poprzez wydobywanie odmiennego niż dotąd aspektu prezentowanych zjawisk, co z kolei pozwala na ich przewartościowanie. Tra-

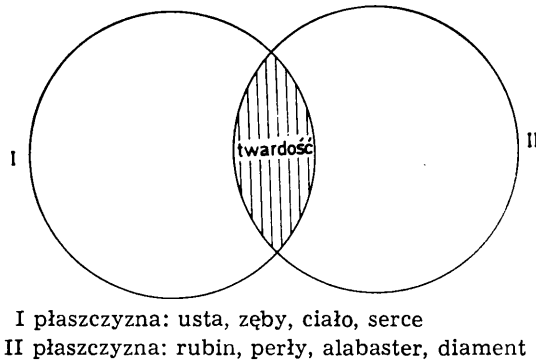
²¹ W uwagach dotyczących problemu nadawcy i wirtualnego odbiorcy utworu literackiego wykorzystano znajomość rozprawy J. Sławińskiego o *Socjologia literatury i poetyka historyczna* (w: jw.).

²² W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław 1967, s. 446.

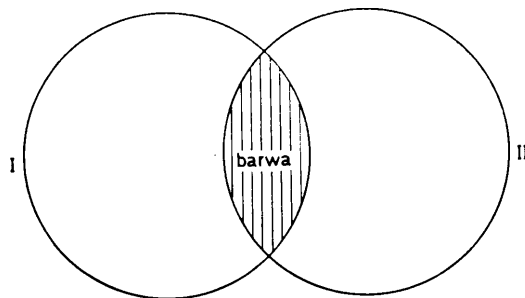
dycyjnym aspektem utrwalonym w świadomości odbioru była barwa desygnatów ewokowanych przez następujące zestawienia słowne:

usta rubinowe
zęby perłowe
ciało alabastrowe
serce diamentowe

Można to graficznie zilustrować następująco:



Mamy więc do czynienia z krzyżowaniem się zakresów. Miejscem wspólnym, upodabniającym do siebie oba szeregi desygnatów, jest barwa. Na tym skojarzeniu polegał zastany przez twórcę wiersza mechanizm odbioru czytelniczego. Zestawienie tych samych szeregów na innej zasadzie decyduje o przerwaniu tego automatyzmu skojarzeń. Ilustruje to następujący diagram:



Jak już wspomniano, powyższy zabieg pozwala na jeszcze jedną dekonwencjonalizację utartych znaczeń poetyckich. Podany przykład wskazuje na inny, niż wykazała to analiza wiersza *Do tejże*, a równie charakterystyczny dla Morsztyna sposób budowania metafor. Tym razem polega on na odświeżaniu schematów, dekonwencjonalizowaniu obiego-

wych tropów. Przyrównanie części kobiecego ciała do klejnotów ze względu na barwę było niekwestionowanym komplementem. Natomiast ujawnienie odmiennego aspektu, „kamienności”, pozwala ten tradycyjny komplement żartobliwie zdeprecjonować.

Wyrażany przez niektórych badaczy pogląd, że manieryzm to tylko jedna z tendencji występujących na tle większej całości, epoki²³, wydaje się szczególnie zasadny w odniesieniu do konceptyzmu. Jest to bowiem zjawisko obejmujące swoim zasięgiem różne, ale współistniejące czasowo style. Być może zależność od tych stylów doprowadziła do powstania kilku odmian konceptu. Dotychczasowa refleksja badawcza, zgodna na ogół z poglądami XVI- i XVII-wiecznymi, przeciwstawia koncept myślowy, rozumiany w kategoriach poznawczych, słownemu²⁴.

Rozpatrywane na tle obu tych odmian wiersze Morsztyna pozwalają mówić o trzecim wariantcie interesującego nas zjawiska. Koncept nie odzwierciedla tu charakterystycznej dla epoki postawy wobec świata, polegającej na wydobywaniu jego paradoksalnej złożoności. Nie jest też wyłącznie grą słów (jaką odznaczają się np. popularne „raki”). Jest on przede wszystkim „nastawiony na siebie”, toteż jego główna funkcja polega na wyeksponowaniu własnej doskonałości artystycznej.

Nieco odmienną sferę zagadnień artystycznych odzwierciedlają utwory skupione wokół jednego motywu. Najwyrazistszym tego przykładem jest cykl wierszy o zausznicach²⁵. Przytoczmy ich tytuły: *Na zausznice w dzwonki. Sonet*; *Na toż*; *Na toż* i jeszcze raz *Na toż*. Następnie: *Na zausznice w klóteccki* i *Na zausznice w węże*. Wszystkie wymienione utwory konstruują podobną sytuację liryczną. Wymyślne kształty elementu biżuterii noszonego przez bohaterkę wierszy prowokują do wygłoszenia uszczypliwie żartobliwego komentarza. Mamy do czynienia z twórczością, która wyrasta z klimatu wyrafinowania właściwego kulturze dworskiej. Kształty zausznice potraktowano jako symbole i nieme aluzje. Podmiot liryczny podejmuje się przewrotnego ich odczytania.

Pierwszy spośród tych utworów zdaje się nawiązywać do wyjątkowo

²³ Sokołowska, *Manieryzm — niebezpieczna kariera pojęcia*.

²⁴ Zob. Otwinowska, „*Concors discordia*” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu, *passim*. Trzeba tu zaznaczyć, że — niezależnie od podkreślania antynomii treści i formy — pojawiają się także opinie ostrzegające przed stosowaniem zbyt rygorystycznego podziału, np. Otwinowska (*Od „maniery” do „stylu”*, s. 111) pisze: „Zresztą również w badaniach Crolla widać wyraźnie, jak z czasem obie przeciwstawne tendencje zlewają się w jeden neoteryczny kierunek, współtworzą najpopularniejszy styl wieku, »stylus ingeniosus«. Jest to jednak sprawa pozostająca nadal problemem otwartym, wymagającym wielu badań i szczególnej ostrożności. Nie można przeoczyć w niej ani ewentualnych punktów styku, ani podstawowego antagonizmu obu tendencji”.

²⁵ Można się tu dopatrywać manierystycznej mody na cykle kompozycyjne otwarte. Zob. na ten temat: Otwinowska, *Od „maniery” do „stylu”*, s. 108–109.

bujnego nurtu poezji włoskiej, co zostało zresztą zaakcentowane podtytułem:

NA ZAUSZNICE W DZWONKI
SONET

Patrzcie, co pannie tej służycie, i wy,
Co gładkość znacie oczu, ust i skroni,
I moc dowcipu, i władzę jej broni,
Jakie to z wami miłość czyni dziwy:

Wiedząc, że każdy z was do skargi chciwy
Na jej surowość, tak jej i tym chroni,
Że w tę poblížszą uszu spiżę dzwoni,
Aby jej lament nie doszedł rzewliwy.

Już tedy mówić szkoda i fatygi,
Bo któż to sobie sprawi co u głucha
I kto z nim wskóra, chybaby na migi;

Jakoż, jeśli nas spotka ta otucha,
Że figle ręki, chyższej niżli cygi,
Pojmie, i oczu — dźwońcie jej do ucha.

Budowa stroficzna sonetu, obecność wątków erotycznego i refleksyjnego, model miłosnego przeżywania — nieprzystępność kobiety i związana z tym skarga mężczyzny — zdają się świadczyć o nawiązaniu do liryki petrarkistowskiej. Jednocześnie tekst dysponuje sygnałami informującymi o niemożności poprawnego jego odczytania wyłącznie w przytoczonym powyżej kontekście. Dwie ostatnie strofy, pełniące na ogół, zgodnie z tradycją gatunku, funkcję konkluzji, przynoszą wyraźne obniżenie tonu emocjonalnego. Dzieje się to na skutek wprowadzenia stylu żartobliwego i w pewnym sensie upotocznionego²⁶. Zabieg ten powoduje odidealizowanie bohaterki, której portret, zwłaszcza w pierwszej strofie, zarysowany został w sposób zachowujący jeszcze „poprawność” imitacji petrarkistowskiego wzorca. W wierszu Morsztyna brak wzajemności, niemożność spełnienia pragnień, nie wynika z samozaparcia w imię wyznawanych ideałów etycznych, lecz jest wynikiem zagłuszenia „lamentu rzewliwego” przez zausznice, a więc... głuchoty bohaterki. Przewrotność tego typu ujęcia, swoboda w potraktowaniu struktury gatunkowej każą umieścić analizowany utwór w ramach nurtu antypetrarkistowskiego, który doświadczenia poetyckie kwestionowanej konwencji wykorzystywał do jej zwalczania.

²⁶ Decydują o tym wyrazy takie, jak „figle” (synonimy: „zbytki”, „fortele”), „cyga” (‘zabawka dziecinna’ — zob. *Słownik polszczyzny XVI wieku*), czy: „kto [...] wskóra [u głucha], chybaby na migi” — przypominające liczne staropolskie zwroty przysłowiowe typu: „Głuchemu trudno co powiadać, bo nie słyszy” (Bielski), „Głuchemu próżne słowa” (Skarga) — zob. J. Krzyżanowski, *Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*. Warszawa 1969.

Różnica leżała w innej postawie, innym stosunku wobec wspólnego tematu: miłości, kobiety i piękna. Upraszczając nieco sprawę można petrarkizm zamknąć w pojęciu pochwały, idealizacji, antypetrarkizm zaś w pojęciu satyry, deheroizacji²⁷.

Gwoli ścisłości trzeba podkreślić, że sonet *Na zausznice w dzwonki* nie jest prostym zanegowaniem wzorca liryki miłosnej zawartego w *Sonetach do Laury*. Obie tendencje współistnieją na gruncie Morsztynowego wiersza bezkolizyjnie. Odidealizowanie kobiety jest dalekie od strywializowania (ponieważ jej niedostępność, jakkolwiek płynąca z przyziemnych pobudek, pozostaje faktem).

Inaczej w następnym wierszu, gdzie mamy do czynienia z wyraźnym ujednoliceniem stylu:

NA TOŻ

Znam twą, Kupido, zazdrościwą zręde:
Ze-ć się ta panna, zdradliwsza nad węde,
Nie dała prośbą (boś też ślepy) ruszyć,
Chcesz nasze prośby tym dzwonem zagłuszyć.
Bądź ty kaleką, a ta niech nas słucha;
Ty już bądź ślepy, ta nie będzie głucha.

Zaprezentowany model miłosnego przeżycia bliski jest postawie hedonistycznej. Typ bohaterki — „panna, zdradliwsza nad węde” — w niczym już nie przypomina nierealnej doskonałości. Wiersz akceptuje męską przedsiębiorczość. Ta cecha zadecydowała o strukturze wiersza — żartu poetyckiego. Podmiot mówiący występuje tu jako przedstawiciel zbiorowości: „n a s z e prośby”, „niech n a s słucha”. Kontekst wskazuje nie-dwuznacznie, że jest to zbiorowość męska. Nie ma więc mowy o intymności przeżycia — anonimowa „panna” także występuje raczej jako reprezentantka swej płci niż bohaterka indywidualna.

Przejdźmy do kolejnego utworu. O tym, że podejmuje on ten sam motyw, informuje tytuł — *Na toż*, czyli tak samo „na zausznice w dzwonki”. W obu poprzednich utworach już pierwsze wersy nawiązywały do tytułu i tym samym potwierdzały go, tutaj zaś wers początkowy musi spowodować zaskoczenie: „Wiemy to dobrze wszyscy chrześcijanie”.

Podmiot mówiący występuje i w tym przypadku jako przedstawiciel zbiorowości, tyle że jest to zbiorowość o zupełnie innym charakterze. Zanika kryterium płci, tak uzasadnione w utworach, w których dominuje erotyka. Zwrot retoryczny skierowany został do wspólnoty wyznaniowej „[my] chrześcijanie”. Więż, która łączy wypowiadającego ze słuchaczami, podkreślono odwołaniem się do wspólnie wyznawanych prawd:

Wiemy to dobrze wszyscy chrześcijanie,
Ze dzwony mają wielkich cnót nadanie,

²⁷ J. Kotarska, *Antypetrarkizm w poezji staropolskiej. Rekonesans*. W zbiorze: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*. Wrocław 1973, s. 218.

Pełnego namaszczenia, niemal kaznodziejskiego tonu nie podważa nawet kolejny wers mimo zasygnalizowania (spójnikiem przeciwstawnym) nadchodzącej zmiany:

Ale choć mają w kościele powagę

— toteż całkowite zaskoczenie mieści się dopiero w następującym wyznaniu:

Z tą, co te nosi, nie pójdą na wagę.

Dotychczasowe złudzenie mija. Kreacja podmiotu lirycznego jest i tutaj ta sama. *Mentor* to tylko maska dworaka pomysłowego w zwalczaniu oporów swej damy. Poczucie wspólnoty z grupą wyznaniową okazuje się pozorne, a wyznawana przez nią prawda zostaje podważona. Analogia między dzwonami kościelnymi a właścicielką „zausznic w dzwonki”, w myśl ówczesnych pojęć już dostatecznie szokująca, została przeprowadzona w sposób mający wykazać mniejszą doskonałość tych pierwszych. Następuje wyliczenie cech charakteryzujących porównywane zjawiska. Wymieniający je dba o ścisłą odpowiedniość tych zestawień, np.:

Ta zmarłych wskrzesza, te umarłym dzwonią;
Ta do swej służby, te do cudzej gonią.

— po to, by w konsekwencji uzyskać przekonujący szereg opozycyjny.

Ten śmiały komplement nie stanowi jednak celu samego w sobie, podporządkowano go bowiem nowej „dezynwolturze znaczeniowej”:

tu niż dzwony świętsza jest dzwonnica,
A świętsza będzie, gdy ją po jej sercu
Poświęci kapłan stułą na kobiercu.

Ostatnie wersy znoszą dotychczasową przeciwstawność prezentowanych zjawisk. Epigramatycznie zwięzłe, umieszczone w zakończeniu wiersza „rady” mają przynieść korzyść przede wszystkim ich autorowi. Jednocześnie mamy do czynienia z dokładnym powtórzeniem szkicu sytuacyjnego z wcześniej omawianych utworów — przypomnijmy choćby wersy poprzedniego *Na toż*:

Bądź ty [Kupido] kaleką, a ta niech nas słucha;
Ty już bądź ślepy, ta nie będzie głucha.

Oczywiście w pierwszym wypadku przywołanie mitologicznego bożka miłości decyduje o daleko większym skonwencjonalizowaniu utworu. Inaczej w wierszu obecnie analizowanym. Wykorzystanie motywów wywodzących się z kręgu obyczajowości chrześcijańskiej do skonstruowania swawolnego erotyku miało według ówczesnych wyobrażeń posmak liber tyński, ale było jednocześnie poetyckim *novum*. Nie polegało ono na samym fakcie zderzenia tych odległych kręgów pojęciowych. Wzbogacanie utworu religijnego metaforą konstruowaną na zasadzie łączenia moty-

wów religijnych z miłosnymi miało dość długą tradycję, wywodzącą się ze średniowiecza. Nowością była zmiana kierunku tej relacji: podporządkowanie motywów religijnych — funkcji erotycznej.

Warto przy okazji zaznaczyć, że z tego rodzaju zabiegiem, osobliwym na terenie poezji polskiej, spotykamy się w utworze jednego z mistrzów Morsztynowej muzy, w *Adone* Marina, gdzie apostrofa do kwiatu jest przykładem inkrustacji w poemat erotyczny tematu religijnego²⁸.

A oto trzecie opracowanie znanego już motywu:

/
NA TOŻ

Jużeś nam, panno, tyle serc nakradła,
Ześ ich i w dzwonki zauszne nakładła;
Znać, że wytrwają służyć ci do skonu,
Kiedy się zeszły za serca do dzwonu.
Swego tu nie kładź, będzie w dzwonie skaza,
Słucze go serce, bo twardsze żelaza.

„Serce dzwonu” to wyrażenie, któremu przywrócono zatarty w języku potocznym sens metaforyczny. Zabieg ten pozwala na skonstruowanie nowej przenośni, rozwijanej w toku całej wypowiedzi. Elementem organizującym budowę wiersza jest puenta. Ku niej właśnie ciąży metafora. Ambiwalentne jej odczytanie służy żartobliwemu zdeprecjonowaniu bohaterki.

Następny wiersz cyklu posiada pełny tytuł i już choćby z tego względu nie odsyła w sposób tak wyraźny do poprzednich tekstów. Pomimo to można go potraktować jako kolejne ogniwo łatwo wyodrębnialnej całości. Zmiana w tytule — *Na zausznice w kłóteczki* — jest mniej istotna niż wspólny element nawiązujący do pozostałych wierszy pisanych „na zausznice”. Ponownie więc obserwujemy wymianę ruchomych elementów powtarzalnej struktury. Element wykazujący do tej pory cechy trwałości (przydawka „w dzwonki”) został zastąpiony innym („w kłóteczki”) pełniącym identyczną funkcję. Jest to jeden ze sposobów organizowania nowej wypowiedzi poetyckiej za pomocą ściśle ograniczonych, niemal tych samych co poprzednio środków wyrazu artystycznego. Poniekąd wbrew tytułowi — spośród dwu przeciwstawnych tendencji organizujących strukturę wierszy: tendencji upodabniającej (monotematyczność) i odróżniającej (odmienność ujęcia), zdaje się przeważać pierwsza.

NA ZAUSZNICE W KLÓTECZKI

Nie dosyć było dla złej mnie otuchy,
Ze strzelczy bożek ślepy już i głuchy;
Nie dosyć było, że mię wzrok twój juszy,
A nie uleczy: zamknęłaś i uszy.

²⁸ Zob. J. Lewański, *Polskie przekłady Jana Baptysty Marina*. Wrocław 1974, s. 103.

Więc twarz twa wabi (o, jaka ochota!),
A serce okna zamknęło i wrota.

Ostatni utwór cyklu — *Na zausznice w węże* — to przekład wiersza Marina ²⁹. Motyw zaczerpnięty z mitologii antycznej i spleciony z motywem nieprzystępnej damy pozwolił na stworzenie wytwornego komplementu. Charakterystyczna dla wiersza erotyczna aluzyjność nie narusza jednak normy elegancji stylu:

NA ZAUSZNICE W WĘŻE

Złote jabłka murzyński Atlas sadu swego
Oddał w straż nieuchronną węża nieśpiącego;
Tymże sobie sposobem miłość postąpiła
I nakoło cię strażą węzów osadziła,
Bojąc się, żeby cię kto nie chciał okraść, bo ty
W zanadrzu nosisz jabłka, na głowie włos złoty.

Wszystkie te wiersze łączy, jak już wielokrotnie zaznaczono, podobieństwo wynikające głównie z ich monotematyczności. Fakt nawiązania przez niemalą przecież liczbę utworów do identycznego bądź zbliżonego motywu (podkreślony dobozem odpowiednich tytułów) pozwala na utworzenie całości łatwo wyodrębnialnej z kontekstu zbioru (*Lutni*). Jest to wynik świadomej decyzji autorskiej. Odpowiedź na pytanie o jej cel powinna w świetle zebranych przez nas faktów wypaść jednoznacznie. Oddzielne ujęcie poszczególnych wierszy każe dopatrywać się w nich cech erotyków wyrastających z klimatu hedonistycznego. Analizowane wspólnie — grą przebiegających między sobą napięć, różnokierunkowych tendencji — upodabniającej i różnicującej poszczególne struktury wierszowe, tworzą nową poetykę: wariacyjną. Nie stanowi ona celu samego w sobie. Liczebność wariantów — odmiennych opracowań zasadniczego tematu — to jeszcze jedna demonstracja kunsztu artystycznego.

Formułując zagadnienie z ściśle interesującego nas punktu widzenia należy stwierdzić, że realizowanym przez utwory Morsztyna wzorcem poety jest wirtuoz — osobowość twórcza odznaczająca się wysokim stopniem świadomości artystycznej ³⁰ i manifestacyjnie podkreślaną sprawnością techniczną. W obrębie kilku utworów (mamy tu na myśli zarówno płaszczyznę wewnątrz- jak i międzytekstową) przedstawiony zostaje popis umiejętności poetyckich. *Ostentacyjna szczupłość środków*

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 17.

³⁰ W rozważaniach na temat wzorca poety jako czynnika organizującego tekst wykorzystane tu zostały następujące artykuły: V. Erlich, *The Concept of the Poet as a Problem of Poetics*. W zbiorze: *Poetics. Poetyka. II oзн.а.* Warszawa 1961. — J. Ziomek, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna*. W zbiorze: *Biografia. Geografia. Kultura literacka*. Wrocław 1975.

wyrazu, jakimi dysponuje twórca³¹, prowadzi do spotęgowania trudności, a przewyciężenie jej pozwala na ujawnienie inwencji, cechy uważanej przez manierystów niemal za miarę talentu.

Z przyjęcia przez Morsztyna takiego właśnie wzorca poety wynikają określone konsekwencje, widoczne w strukturze wielu jego utworów. Demonstrowanie faktu bycia poetą i sprowadzenie tego do zasady *savoir-faire*³² decyduje o unikaniu tych nurtów w sztuce, które preferują walory poznawcze i stawiają sobie za cel naśladowanie rzeczywistości. Morsztynowi bardziej odpowiada naśladowanie rzeczywistości literackiej, pozwalającej skoncentrować się nad samymi metodami tworzenia³³.

Nowego na to argumentu zdają się dostarczać cykle, które nazwiemy wielowersyjnymi. Oto jeden z nich:

DIANA NA FONTANIE

Strudzona łowem, nad moim, bogini,
 Śpię zdrojem, a szum z niego mi sen czyni;
 Nie budź mię, proszę, i za twą wygodę,
 Cicho się i skąp, i cicho bierz wodę.

NA TOŻ

Na straży zdroju mego, strudzona łowami,
 Leżę, Dyjana, jego uśpiona szumami.
 Nie skąpam jednak — wody tej chwili gorącej
 Bierz, a za tę uczynność nie budź paniej śpiącej.

NA TOŻ

Nie budź mię, radzę-ć, widzisz, żem bez szaty,
 A tak mię widział Akteon rogaty;
 A ty, nie chcesz-li odmienić urody,
 Zostaw mię śpiąco, cicho sięgaj wody.

Są to trzy niemal bliźniacze struktury poetyckie, różniące się tylko szczegółami. W tej sytuacji wydaje się uzasadnione przypuszczenie czytelnika, że autor wciąga go w krąg swoich spraw warsztatowych propozycją wyboru najtrafniejszej artystycznie wersji.

Decyzja umieszczenia w zbiorze wszystkich trzech „propozycji” jako jednakowo godnych uwagi wyraźnie określa zaprezentowaną postawę twórczą. Epizod ze znanego mitu, rozwinięty w pastelową, subtelną scenę sielankową — stanowi pretekst do poszukiwań najdojrzalszego wyrazu artystycznego, najpełniej ujawniającego kunszt poety. Niewielkie (w przypadku dwóch pierwszych 4-wierszy minimalne) różnice są tu bardzo znaczące, podkreślają bowiem wagę detalu.

³¹ Bywa ona celowo podkreślana, jak wynika z zestawienia wierszy *Na toż* (pierwszy o tym tytule) i *Na zausznice w kłóteczki*.

³² Zob. Shearman, *op. cit.*, s. 28.

³³ Przypuszczalnie w tym tkwi przyczyna zainteresowania poety przekładami.

Dostrzeżone u Morsztyna przejawy wyraźnej dyscypliny twórczej i głębokiej samowiedzy poetyckiej pozwalają posłużyć się stwierdzeniem korespondującym w dużym stopniu z naszymi uwagami, a odnoszącym się do sytuacji z początku w. XVI we Włoszech:

zmienił się stosunek mecenasów do artystów, co z kolei wynikało z nowego pojęcia dzieła sztuki. [...] dzieła sztuki [...] zamawiane są po prostu dlatego, że mecenas pragnie mieć [...] okaz jedynej w swoim rodzaju *virtu* [...] artysty, jego sztuki; temat, rozmiary, nawet środki wyrazu, których zechciał użyć twórca, nie miały większego znaczenia ³⁴.

Poglądy te zapewne istniały już w w. XV, a nawet prawdopodobnie i w starożytności, ale dopiero w początkach w. XVI nabrały zupełnie nowej doniosłości i musiały nasunąć artystom dwa wnioski, oba bardzo ważne dla manieryzmu: pojęcie dzieła sztuki jako trwałego opisu wirtuoza i pojęcie „absolutnego” dzieła sztuki ³⁵.

³⁴ Shearman, *op. cit.*, s. 51—52.

³⁵ *Ibidem*, s. 52—53.