



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„FUNKCJA ŚRODKÓW STYLITYCZNYCH W
DZIELACH LIRYCZNYCH JANA ANDRZEJA
MORSZTYNA“

„FUNKTION STYLISTISCHER MITTEL IN DEN
LIRYSCHEN WERKEN VON JAN ANDRZEJ
MORSZTYN“

Verfasser

Robert Drażyk

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 375

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik - Polnisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan

Für die hilfreiche Unterstützung bei allen während der Arbeit aufgetauchten Problemen und offenen Fragen möchte ich mich bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan herzlich bedanken.

Für das Erwecken der Interesse für die Barock Epoche möchte ich mich bei Doz. Dr. Bonifacy Miązek auch herzlich bedanken

Robert Drażyk

Spis treści

Wstęp.....	4
Ustalenia ramowe.....	4
Tło Historyczno - społeczne.....	9
Człowiek polskiego Baroku	12
Sen.....	12
Śmierć.....	12
Rzeczywistość społeczna.....	13
Wrażliwość artystyczna.....	14
Erotyzm	15
Literatura	16
Terminologia Baroku	16
Ogólna charakterystyka.....	18
Barok w literaturze polskiej	24
Style Poezji Barokowej	26
Styl społeczny i dworski.....	27
Styl retoryczny.....	28
Styl literacki - manieryzm.....	28
Styl genologiczno - sielankowy.....	30
Styl semantyczno - wanitatywny.....	30
Styl semantyczno - turpistyczno - makabryczny.....	31
Styl Synkretyczny.....	31
Konceptyzm	31
Jan Andrzej Morsztyn i jego stylistyka.....	34
Nota biograficzna	34

Analiza utworów	38
Koncept jako narzędzie zaskoczenia.....	38
(O swej Pannie).....	39
(Do Panny)	40
(O sobie).....	41
(Niestatek).....	42
(Cuda miłości).....	44
(Cuda miłości "II").....	47
(Do Zorze).....	49
(Nagrobek Perlisi).....	50
(Nagrobek Kusiowi).....	52
(Jabłka).....	54
(Pot krwawy).....	55
Porównania - rzeczy, ludzi i zjawisk.....	57
(Do Trupa).....	58
(Do Galerników)	60
(Przechadzka).....	61
(Ogród miłości)	63
(Do Tejże)	65
(Do Motyla).....	67
(Niestatek "II").....	68
(Do Lutnie).....	70
Inwersja - lustro skomplikowanej rzeczywistości.....	75
Brzmienie - narzędzie percepcji.....	79
Zakończenie.....	84
Literatura	88

Pierwotna:.....	88
Pomocnicza:	88
Encyklopedie i Słowniki	93
Aneks.....	94
Abstrakt	94
Deutsche Zusammenfassung	95
Rahmenvereinbarungen.....	95
Historisch-politischer Hintergrund.....	98
Der Barockmensch	99
Die Literatur	100
Konzept	102
Vergleich	103
Inversion.....	105
Abschluss	105
Lebenslauf des Autors.....	107

Wstęp

Ustalenia ramowe

Jedną z bardziej kontrowersyjnych wypowiedzi dotyczących literackiej epoki polskiego Baroku została opublikowana w 1966 roku. Burzyk wskazuje „dane” uniemożliwiające przyjęcie koncepcji uznania Baroku, jako odrębnego kierunku literackiego. Złepok „*najrozmaitszych zupełnie niejednorodnych zjawisk literackich*” przeczy teoretycznej zasadności zastosowania ogólnie przyjętej definicji tego kierunku w literaturze. Autor sugeruje aby zarówno mistycyzm (reprezentowany według Budzyka przez Szarzyńskiego, Grabowieckiego a nawet Lubomirskiego), brak tolerancji i prostą dewocję (reprezentowaną przez „*innych niby tutaj należących pisarzy*”) jak i sprzeciwiającą się tej postawie „*zuchwałą chwilami cyniczną poezję dworską Morsztyna*” traktować „*jako swoisty etap rozwoju kierunków powstałych w ramach polskiego renesansu*”. (Budzyk:1966:162-167).

Podczas gdy Jacob Burckhardt nazywa Barok „*zwyrodniałym Renesansem*” (Borowski¹:1985:99, Sajkowski:1987:7) traktując ten okres, jako późną fazę rozwoju sztuki renesansowej, Cornelius Gustav Gurlitt dokonuje rehabilitacji epoki, a Heinrich Wölfflin traktuje Barok, jako odrębny styl zestawiając go z Renesansem na zasadzie przeciwieństw². (Hernas:2008:624-625, Sajkowski:1987:8-9, Krzyżanowski:19387)

Ignacy Chrzanowski charakteryzuje XVII wieczną literaturę słowami:

Literatura nasza w wieku XVII (...) jest od literatury wieku złotego znacznie niższa (...).

(Chrzanowski:1983:272)

Andrzej Borowski w pracy zbiorowej „*Okresy literackie*” uważa, że wysoka złożoność dorobku artystycznego tego okresu, jego samodzielność i posługiwanie się przez niego

¹ Borowski powtarza prawdopodobnie niezwykle powszechne pojęcie "zwyrodniałego renesansu" przeniesione z architektury i przypisane w wielu źródłach zarówno książkowo-czasopismowych jak i internetowych Burckhardtowi w dziele "Der Cicerone". Opis włoskiej architektury (Strony 346 - 376) zawierający między innymi zdanie "Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon." (Burckhardt. 1953, s. 348) stanowi o niezwykle negatywnej ocenie tego stylu przez autora. Dotyczyła ona jednak architektury.

² Der Barock bedient sich desselben Formsystems, aber er gibt nicht mehr das Vollkommene und Vollendete, sondern das Bewegte und Werdende, nicht das Begrenzte und Fassbare, sondern das Unbegrenzte und Kolossale. (Wölfflin. 1915, s. 10)

swoistymi zasadami powinna nas wyzwolić od uprzedzenia i niechęci do Baroku, przejętych dziedzictwem tradycji. (Borowski. 1985, s.993, Hernas. 2008, s.621-630, Sajkowski. 1987, s.5).

Julian Krzyżanowski charakteryzuje lirykę jako rodzaj literacki najlepiej nadający się do realizowania zasad nowego prądu „barokowego”.

Wśród zasad tych miejsce naczelne przypadają zaskakiwaniu czytelnika niezwykłością, przykuwaniu jego uwagi efektami retorycznymi opartymi na kontrastach, niewoleniu go kwiecistością słów i zagadkowością pomysłowych, wyszukanych obrazów poetyckich (...).

(Krzyżanowski:1972:112-113)

Charakterystyka ta, owocna w hiszpańskim Gongoryźmie, włoskim Mariniźmie, (Krzyżanowski:1972:112-113;Porębowicz:1893:17-18) ukształtowała zjawisko konceptyzmu, którego mistrzem na ziemiach polskich był niewątpliwie Jędrzej⁴ (Jan Andrzej) Morsztyn

(...) wyższy od nich pochodzeniem, zdolnościami i stanowiskiem (...).

(Krzyżanowski:1972:112-113).

Podsumowując, fakt istnienia Baroku jako odrębnego i samodzielnego kierunku w literaturze polskiej nie powinien być poddawany w wątpliwość. Alojzy Sajkowski w monografii wydanej w 1987 roku uważa „*spór o samo istnienie Baroku(..) za zakończony*” (Sajkowski:1987:14). Czesław Miłosz zaznacza że w Baroku panowała „*powszechna mania pisania*” i zauważa niemożliwość ustalenia konkretnej daty, gdy w literaturze polskiej „*zwyciężyły elementy barokowe*” (Miłosz:1993:144-145). Wybitny znawca epoki Baroku Czesław Hernas w swoich publikacjach nie wspomina nawet możliwości nie istnienia epoki zaznaczając, że Morsztyna uznawano niemal za synonim poezji barokowej.(Hernas:2008:294)

Zjawiska barokowe, które w swoim nasileniu urosły do miana epoki trudno jest ubrać w ramy czasowo-przestrzenne. J. Krzyżanowski ujmuje to w słowach:

(...)studia nad barokiem literackim stale wykazują jedno podstawowe niedomaganie - nie umieją prądu tego umiejscowić w czasie i przestrzeni, związać go z tym, co go poprzedziło, i z tym, co przyszło po nim, w skutek czego wisi on poza czasem i w próżni, a do niedawna jeszcze budzić nawet mógł wątpliwości, czy w ogóle prąd taki naprawdę istniał,

³ Jednym z powodów niechęci, z jaką wspominało czasy Baroku polskiego (...) było przekonanie, iż właśnie w owych czasach nastąpiło (...) wprowadzenie Rzeczypospolitej na fatalną drogę wiodącą ku katastrofie (Borowski:1985:103).

⁴ Imię używane przez Ignacego Chrzanowskiego.

czy był prądem samodzielnym, czy tylko schorzeniem lub zniekształceniem jakiegoś prądu innego

(Krzyżanowski:1938:7)

Literacki fenomen barokowy, o którym pisał Krzyżanowski w aspekcie innych dziedzin kultury i sztuki stwarza dodatkowe komplikacje w nadaniu Barokowi konkretnych dat początku i końca.

Aby uprościć ten problem Henryk Barycz proponuje pewne „założenia pomocnicze”. Uważa on za niewłaściwe odrywanie pewnych sfer życia intelektualnego od całokształtu życia w danym okresie postrzeganym jako sumę wszystkich zjawisk stanowiących o „kolorycie” danej epoki. Teorie sztywnych granic chronologicznych poszczególnych epok zamienia na uzasadnioną i bardziej racjonalną koncepcję „przygotowania jednej epoki przez poprzednią”. Przy ustalaniu dat początku i końca należy zatem operować „większymi całościami czasowymi”, pamiętając przy tym, że „każda (...) społeczność narodowa wykazuje pewne odchylenia czasowe dla danej epoki historyczno-kulturalnej”. (Barycz:1970:8).

Janusz Pelc słusznie zauważa, iż granice epok są prawie zawsze dyskusyjne i w pewnym zakresie ruchome. (Pelc:1993:9). Wystarczy zauważyć, że Mikołaj Sęp-Szarzyński powszechnie uważany za prekursora baroku umiera w roku 1581, na trzy lata przed śmiercią renesansowego ojca polskiej poezji - Jana Kochanowskiego. (Borowski:1985:101)

Niemieckojęzyczna Wikipedia ⁵ jednoznacznie definiuje ramy czasowe epoki od roku 1575 do roku 1770, anglojęzyczna⁶ określa początek około roku 1600 (por. Pelc. 1993, s.9-11) nie podając jednoznacznego końca. Polscy⁷ autorzy Wikipedii umieszczają obserwowane zjawiska barokowe w przestrzeni czasowej pomiędzy XVI a XVIII stuleciem, włoscy⁸ pomiędzy XVII a XVIII wiekiem, francuscy⁹ między XVI i XVII.

Podobne ramy czasowe nadaje Barokowi Stanisław Żak.

⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/Barock> 02.11.2012; 00:53

⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Baroque> 02.11.2012; 01:10

⁷ <http://pl.wikipedia.org/wiki/Barok> 02.11.2012; 01:38

⁸ <http://it.wikipedia.org/wiki/Barocco> 02.11.2012; 01:39

⁹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Baroque> 02.11.2012; 01:40

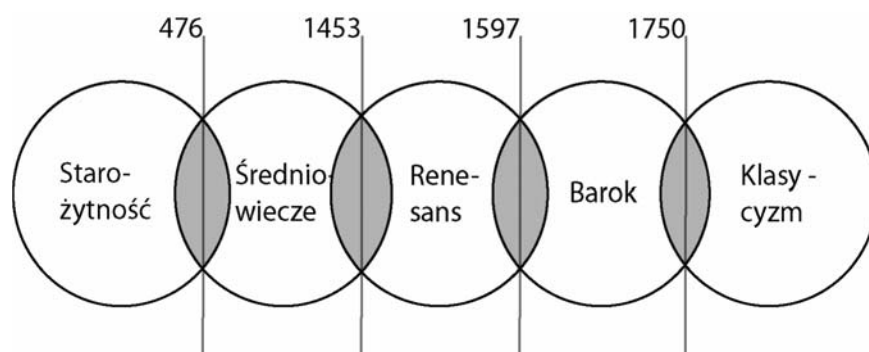
(Barok) Najwcześniej powstał we Włoszech bo już w połowie XVI wieku. W innych krajach rozwijał się pod koniec XVI i w XVII wieku. Stosunkowo prędko przestał oddziaływać we Francji (połowa XVII), najdłużej trwał w Polsce, bo aż do połowy XVIII wieku

(Żak:1991:33)

Przypominając „założenia pomocnicze” Barycza tylko niemieccy autorzy artykułów Wikipedii nie zastosowali „większych całości czasowych” i odważyli się epoce Baroku nadać konkretne daty początku i końca. Wiele innych niemieckojęzycznych źródeł internetowych tłumaczy zjawiska barokowe na przestrzeni XVI i XVII wieku co odpowiada ogólnie przyjętym ramom czasowym.

Bardziej obrazowo przedstawił to muzykolog Bogusław Śmiechowski. Zamieszczając w swej książce niżej umieszczoną grafikę; podaje on dokładne daty początku i końca traktując je jako pojęcia umowne, związane z konkretnymi wydarzeniami historycznymi.

10



Śmiechowski podkreśla, że koniec jednej i początek następnej epoki stanowi okres zawarty w iloczynie czasowym, w którym elementy charakterystyczne obu epok współistnieją w procesie zanikania jednych i stopniowej dominacji drugich. (...) jeszcze trwa Średniowiecze, a już pojawiają się „pierwsze jaskółki” Renesansu. (Śmiechowski:1993:15-16, Wilkoń:2002:11).

Aby jednak ograniczyć przestrzeń czasową dalszych rozważań w tej pracy, opisywane będą zjawiska i wydarzenia wieków XVI i XVII, kształtujące w sposób pośredni lub bezpośredni twórczość Jana Andrzeja Morsztyna.

¹⁰ 476 - detronizacja Romulusa Augustulusa; ostateczny rozpad Cesarstwa zachodniorzymskiego, 1453 - zdobycie Konstantynopola przez Turków; rozpad Cesarstwa Wschodniorzymskiego, 1597 - powstanie pierwszej opery "La Dafne favola drammatica" autorstwa Jakuba Periiego, 1750 - śmierć Jana Sebastiana Bacha; twórcy "Das Wohltemperierte Klavier". (BWV 846-893)

W roku 1938 Julian Krzyżanowski charakteryzuje studia nad Barokiem literackim, jako „stosunkowo młode i przez to skazane na operowanie bardzo szczupłym materiałem faktycznym”. Wiedzę o Baroku w porównaniu z „bardzo rozległą i bogatą wiedzą o renesansie lub romantyzmie” uważa za „mało precyzyjną i wręcz niedostateczną”. (Krzyżanowski. 1938,s. 7-8)

Publiczność polska nie знаła literatury siedemnastowiecznej, a za sprawą klasycznych pisarzy oświecenia gardziła jej barbarzyńską groteskowością. W tej tradycji literatura Baroku pozostawała niezbadana aż do końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku. Sposób postrzegania twórczości literackiej jako „*ornamentu stosunków towarzyskich*” spowodował prawdziwą erupcję twórczości. Upadek drukarni w połowie XVII stulecia zapoczątkował krążenie z rąk do rąk „*wszelakich manuskryptów*” twórczości literackiej. Większość tego materiału uległa zagubieniu, zniszczeniu lub grabieży. (Miłosz:1993:145)

Tło Historyczno - społeczne

Jednym z ważnych wydarzeń historycznych mających wpływ na powstanie i późniejsze kształtowanie się epoki Baroku, był Sobór Trydencki (1545-1563) Jego postanowienia miały przełomowe znaczenie. Jedno z nich nakazywało biskupom czuwanie w swoich diecezjach nad sztuką, aby była ona zgodna z religią. Biskupi zobowiązani byli dopasować postanowienia i ogólne zasady Soboru Trydenckiego do sytuacji miejscowej. Odbywało się to na prowincjonalnych i diecezjalnych synodach biskupich.

Dużą rolę w realizowaniu tych postanowień odegrał zakon Jezuitów będący niejako egzekutywą kościoła i głównym realizatorem postanowień soboru. Gdy w roku 1587 królem Rzeczypospolitej zostaje Zygmunt III Waza pozycja Jezuitów w Polsce zostaje wzmocniona. Zygmunt III opowiadał się za kontrreformacją. Będąc pod wpływem jezuity między innymi Piotra Skargi i prymasa Stanisława Karnkowskiego umacniał się w nietolerancji wobec różnowierców. (Tazbir:1966:91)¹¹

Jezuici z jednej strony zbudowali wiele szkół - co było wielką zasługą - z drugiej jednak skupiali się przede wszystkim na treściach religijnych w pewnym stopniu ograniczając tym samym świadomość społeczeństwa. (NEP:1995:t.3,s176)

Już po śmierci ostatniego Jagiellona Zygmunta Augusta (1572), zachwiała się nie tylko ciągłość dynastyczna władców Rzeczypospolitej, ale przede wszystkim zbieżność interesów króla i państwa. Władcy elekcyjni w swoim postępowaniu kierowali się często interesami krajów lub obszarów sobie rdzennych, nie będąc w pełni zorientowani w interesach wielonarodowościowego państwa polskiego. Walka między szlachtą a magnaterią będąca rezultatem zależności ekonomicznych bynajmniej nie ułatwiała im tego zadania. (Mączak:1984:33-46)

Syn Zygmunta III Wazy - Władysław IV zostaje koronowany na króla Rzeczypospolitej w 1633 roku. Pierwszym jego zadaniem politycznym była wojna z Rosją zakończona "pokojem wieczystym" w Polanowie pod Wiaźmą¹². Jednocześnie Imperium Osmańskie wykorzystując

¹¹ W 1596 doprowadził do zawarcia unii brzeskiej pomiędzy Kościołami katolickim i prawosławnym, której wynikiem było powstanie kościoła unickiego, podporządkowanego papieżowi

¹² 14.06.1634 - Polska dostała ziemię smoleńską, siewierską, czernihowską w zamian za rezygnację roszczeń do tronu moskiewskiego.

zaabsorbowanie Polski w wojnę z Rosją wysłało swoje wojska na Podole. Władysław IV samą liczebnością armii, którą udało mu się zgromadzić (do spotkania zbrojnego nie doszło) przestraszył wojska tureckie. W rezultacie porozumienia Turcja uznała granice Rzeczypospolitej i obiecała powstrzymać najazdy Tatarskie.

Kolejny konflikt polityczny dotyczył Szwecji. Zarówno Zygmunt III jak i jego syn będąc królami Polski nigdy nie zrzekli się roszczeń do tronu szwedzkiego. Władysław IV przekonał Rzeczpospolitą w 1635 roku na sejmie w Warszawie¹³ do wojny ze Szwecją. W tym samym roku zawarty został rozejm ze Szwecją¹⁴ otwierający okres pokojowy w panowaniu Władysława IV.

Mimo że przez dwa małżeństwa¹⁵ udało się królowi utrzymać przyjazne stosunki zarówno z Habsburgami jak i z Francją to chęć wojny z Turcją popychała Władysława do intryg. Potajemne rokowania z Kozakami Krymskimi zakładały początek wojny z Turcją w 1647 roku. Jednak sejm w Warszawie (1647) nie poparł zamierzeń króla. Niezadowolenie Kozaków doprowadziło do powstania któremu przewodził Bogdan Chmielnicki. Lokalny bunt szybko przerodził się w wojnę kozacko-polską, znaną pod nazwą "powstanie Chmielnickiego".

Powstanie to trwało jeszcze za panowania następcy Władysława, Jana Kazimierza koronowanego na króla Rzeczypospolitej w 1649 roku. Podobnie jak poprzednicy zmagał się on z trzema przeciwnikami państwa obojga narodów. Chmielnickiemu pomogła Rosja, co doprowadziło do wojny z polską w latach 1654 -1667, przerwanej w latach 1655-1660 wybuchem wojny ze Szwecją, zwanej powszechnie Potopem. W początkowej fazie zmagających wojennych Potopu, wiele województw koronnych przeszło na stronę króla Szwecji Karola X Gustawa, porzucając Jana Kazimierza, w rezultacie czego w krótkim czasie wojska szwedzkie zajęły prawie całą Koronę i część Litwy. Dopiero po udanej obronie Częstochowy i zawiązaniu konfederacji Tyszowieckiej¹⁶ szala zwycięstwa zaczęła się przechylać na polską

¹³ W styczniu 1635 na sejmie w Warszawie została uchwalona *Konstytucja o poparciu wojny ze Szwedami*.

¹⁴ Rozejm w Sztumskiej Wsi - rozejm pomiędzy Rzeczypospolitą a Szwecją, przedłużający Rozejm w Altmarku i zmieniający jego postanowienia. Rozejm ten został zawarty po tzw. "wojnie o ujście Wisły" i podpisany 12 września 1635 roku w Sztumskiej Wsi. Zawarty został na 26 lat.

¹⁵ 1637 z Cecylią Renatą Habsburżanką, w 1645 z Ludwiką Marią Gonzagą

¹⁶ Zawiązana 29 grudnia 1655 w Tyszowcach, niedaleko Zamościa. Inicjatorzy: Stefan Czarniecki, hetman wielki koronny Stanisław Rewera Potocki i hetman polny koronny Stanisław Lanckoroński. Głównym jej zadaniem była mobilizacja wszystkich Stanów do wystąpienia przeciw Szwedom.(NEP:1995:t6s522)

stronę. Te zmagania prawdopodobnie zmęczyły Jana Kazimierza i w 1668 król abdykował, by w następnym roku wyjechać do Francji. Historycy surowo oceniali jego rządy nazywając je początkiem nieszczęść Królestwa.

Podczas czteroletniego panowania Michała Tomasz Wiśniowieckiego herbu Korybut - kolejnego króla (1669-1673) elekcyjnego - wzmożyły się wewnętrzpaństwowe niepokoje wywołane przez zmagania dwu stronnictw - profrancuskiego, do którego należał między innymi Andrzej Morsztyn i stronnictwa rzesz szlacheckich dbających przede wszystkim o swoją "Złotą Wolność".

Jego następca - koronowany na króla brał czynny udział prawie we wszystkich wyżej wymienionych potyczkach wojennych - Jan III Sobieski uhonorowany przez papieża Innocentego XI w 1684 tytułem Obrońcy Wiary za Odsiecz Wiedeńską. Wykształcony mecenas sztuki, znakomity, wielce doświadczony dowódca umarł w 1696, trzy lata po śmierci Jana Andrzeja Morsztyna. Obaj w swoim życiorysie mają epizod posądzenia o zdradę - pierwszy na rzecz Szwedów¹⁷, drugi - Francuzów.

W czasach tak intensywne potyczek wojennych i przede wszystkim częstymi zmianami sojuszników w przeciwników i odwrotnie, niezwykle trudne jest rozpoznanie i akceptacja właściwej, poprawnej czy też przynoszącej największe korzyści dla kraju postawy na politycznej arenie Rzeczypospolitej. Nasuwa się przypuszczenie, iż wielu przedstawicieli tej areny nie potrafiąc uporać się właśnie z tą trudnością, działając często w dobrej wierze, zostało surowo, czasami może niesłusznie ocenionych mianem zdrajców Rzeczypospolitej.

¹⁷ Jan III Sobieski na początku potopu szwedzkiego wraz z wieloma innymi oddziałami poddał się pod Ujściem pod protekcję króla szwedzkiego Karola X Gustawa. 16 października 1655 jako pułkownik wojska kwarcianego pod wodzą Aleksandra Koniecpolskiego złożył przysięgę wierności królowi szwedzkiemu. (Wikipedia)

Człowiek polskiego Baroku

Zbigniew Kuchowicz w swojej książce *"Człowiek polskiego Baroku"* bardzo szczegółowo opisuje cechy charakterystyczne często ubierając je w opisy "postawa wobec" zagadnień takich jak śmierć czy religia, które znacząco napiętnowały sposób myślenia i postępowania ludzi tamtej epoki. W osiemnastu rozdziałach swojej pracy, korzystając z niezliczonej ilości źródeł zarówno pierwotnych jak i wtórnych, podaje zjawiska które znalazły odbicie również w twórczości tytułowego bohatera tych rozważań - Jana Andrzeja Morsztyna. Autor już we wstępie wskazuje na brak w naszej historiografii literatury dotyczącej ściśle tego tematu. Wskazuje on dodatkową trudność w przedstawianiu motywów kierujących postępowaniem człowieka. Wynika ona z pojawienia się w Baroku człowieka rozdwojonego, rzuconego na pastwę rozterek moralno-religijnych, podpierając tę trudność stwierdzeniem: *"łatwiej jest odtworzyć wnętrza mieszkań niż dusz ludzkich"*. (Kuchowicz:1992:5). Oto niektóre z nich.

Sen

Kuchowicz zauważa różnicę w sposobie spania w zależności od zamożności i podkreślając, że płeć piękna zwłaszcza magnacko - szlachecko - mieszczańska o wiele szybciej przyswoiła sobie łoża, pościelenie i nocną bieliznę niż płeć męska mająca w tej kwestii nastawienie raczej konserwatywne.

Niedostatek snu nabierał brzemiennego znaczenia przechylając szalę zwycięstwa na stronę tych bardziej wyspanych w częstych działaniach wojennych epoki Baroku. Według Kuchowicza w źródłach barokowych jest wiele informacji o śnie poalkoholowym (wielkie pijatyki) i o alkoholu stosowanym jako środek nasenny. Te fakty z kolei były często wyśmiewane literacko.

Śmierć

Śmierć oglądana w codzienności wojen i epidemii nie była w Baroku tematem tabu. Pisano o niej wiele i szeroko. W nawiązaniu do średniowiecza w utworach barokowych podkreślana jest często równość wszystkich ludzi wobec śmierci. Szaty, ozdoby, bogactwo i stanowiska, stanowiące niesprawiedliwość społeczną, zostaną przez śmierć wyrównane. Wśród innych śmierć postrzegana była niejednokrotnie jako kara za przewinienia lub jako akt

uwolnienia z padolu cierpienia. Występował także model śmierci chwalebnej jako rycerza poległego w obronie Kremla lub Zbaraża lub w potrzebie chocimskiej, beresteckiej czy wiedeńskiej.

W okresie Baroku wykształciła się (...) pompa pogrzebowa, jakiej nie znały u nas ani poprzednie ani późniejsze epoki.

(Kuchowicz, 1992 s. 346)

Makabra dotyczy operowania motywami śmierci, trupów i rozkładu ciała. Opisywane przez Kuchowicza rozrywki np. Paryżan w XVII w. podczas "czarnej mszy" przerastały okrutnym, wręcz sadyzmem nam współczesne wyobrażenia. Dodatkowym czynnikiem wzmacniającym potrzebę okrucieństwa są działania wojenne, niezwykle liczne w czasach Baroku, zwalniające często ostatnie hamulce człowieczeństwa. Makabra towarzyszyła również różnego rodzaju "barokowym" epidemiom dziesiątkujących społeczność przyzwyczajoną niejako do makabrycznych obrazów.. Odbicie tych obrazów jest często spotykane w poezji i literaturze epoki Baroku docierając nawet do motywu miłości, co przedstawia sonet Jana Andrzeja Morsztyna "*Do Trupa*".

Rzeczywistość społeczna.

W Baroku wykształciły się cztery główne grupy społeczne: chłopci, szlachta magnaci i duchowieństwo. Kuchowicz zaznacza bardzo duże zróżnicowanie warunków bytowych i zdrowotnych panujące pomiędzy tymi stanami przedstawiając najlepiej życie chłopów przełomu XVI i XVII wieku.

Nie spotykamy tekstów mówiących o złym stanie somatycznym czy zdrowotnym tych klas. Przyjmując pracę na świeżym powietrzu i umiarkowany sposób odżywiania jako podstawy tego stanu rzeczy.

(Kuchowicz:1992:107)

Bogatsi - szlachta i magnaci, już od końca XVI wieku poprzez nadmiar jedzenia i niehigieniczny tryb życia sukcesywnie niszczyli swój stan zdrowia. Wygodnictwo, obżarstwo, pijaństwo i "przewinienia in Venere" stając się w kręgach magnacko - szlacheckich zjawiskiem powszechnym, jednocześnie tworzyły temat niezliczonych utworów literackich wyśmiewających te przywary.

Znawcy kultury barokowej - powtarzając za Kuchowiczen - preferowali zamiłowanie do uciech światowych opozycyjnie piętnowanych przez przedstawicieli kościoła w często dewocyjnych tekstach gdzie szatan i ciało są głównymi wrogami duszy i moralności. Mimo

opozycji kościelnej, minimalizm hedonistyczny dostrzeżony przez Mickiewicza w księdze IX "*Pana Tadeusza*"

(...) dzisiaj żyjem, jutro gnijem,
To tylko nasze, co dziś zjem i wypijem (...)

jest cechą charakterystyczną wielu ludzi Baroku. Ta cecha w połączeniu z opisanym wiele lat później przez Ziemkiewicza¹⁸ "*pieniactwem*" polskim spowodowała zaistniały fenomen powolnego lekceważenia intelektu w nadmiarze hedonizmu i sensualizmu.

Wrażliwość artystyczna

Człowiek Baroku, mimo wielu zagrożeń, a niekiedy klęsk, chciał i potrafił cieszyć się życiem, urokami codzienności.

(Kuchowicz, 1992 s. 151)

Strój, śpiew, muzyka, gry i zabawy towarzyskie często były opisywane w wielu tekstach źródłowych rodzimych jak i zagranicznych. Te wydarzenia pochłaniały sporą ilość pieniędzy których znaczenie zaczęto dostrzegać; Człek bez pieniędzy jak ciało bez duszy. (Kuchowicz:1992:157)

Niezwykłą wagę miał honor będący wyznacznikiem zasad postępowania i wartości etycznych. Przede wszystkim odwaga i rycerskość była notowana bardzo wysoko a tchórzostwo było piętnem wielce kompromitującym. W ramach ówczesnego honoru nie znalazło miejsca oddawanie długów, będące zjawiskiem dość powszechnym. Fakt ten opisuje między innymi Jan Andrzej Morsztyn we Fraszcze "*Proprium pańskie*"¹⁹

Przewaga sensualizmu wzrokowego kolorów nad formami - nie rozumianymi przez lud, była prawdopodobnie jednym z powodów faktu , że malarstwo i architektura przegrywały z doznaniem wynikającym np. z obcowania ze zwierzętami. Kuchowicz wskazuje np. na częste opisy koni i spraw z nimi związanych w różnych źródłach historycznych.

Innym faktem podkreślonym przez Kuchowicza była ucieczka od szarości w kierunku ostrych kolorów, nie tylko w ubiorze ale i w otoczeniu. Donosi, że dominujący w mieszkaniach obok czerwonego i żółtego kolor zielony miały również stoły, łóżka, listwy, półki i skrzynie. Barwne stroje charakteryzowały nie tylko stan magnacko - szlachecki, ale występował też u patrycjuszy miejskich i wojskowych.

¹⁸ Rafał Aleksander Ziemkiewicz, polski dziennikarz, publicysta, komentator polityczny i ekonomiczny,

¹⁹ Morsztyn, 1971, s.61

Uroda - jej znaczenie w baroku znacznie wzrosło - polskich niewiast odnosiła na arenie międzynarodowej znaczne sukcesy, chwalona przez koneserów galicyjskich, włoskich i tureckich.

Nic dziwnego, że tak rozumiana estetyka, preferująca niespotykaną w poprzednich epokach barwność, bujność, zamaszystość i soczystość była wykorzystywana w wielorakich środkach stylistycznych przez literatów i poetów barokowych.

Erotyzm

Swego rodzaju nasilenie aktywności, witalności i zmysłowości erotycznej Kuchowicz tłumaczy faktem "*młodego społeczeństwa*" epoki Baroku. Przeciętnie trwanie życia ludzkiego było znacznie krótsze a próg starości osiągało niewiele. Magia erotyzmu będąca sposobem przewycięzania strachu, antidotum lęku wyprowadzająca człowieka z osaczenia, oparta była nie tylko na samym akcie. Obejmowała również wszelkie działania płciowe jak również humor erotyczny.(Kuchowicz:1992:266-267)

Erotyzm w połączeniu ze ściśle z nim związaną miłością stanowi temat najbardziej czczony i używany poetycko w epoce Baroku.

Literatura

Terminologia Baroku

Terminu barok można używać w znaczeniu pejoratywnym, opisowo lub pochwalnie.

Croce zaleca powrót do użycia pejoratywnego i posuwa się do orzeczenia, że "sztuka nie jest nigdy barokowa, barok zaś nigdy nie jest sztuką". (...) Croce jest jednak całkowicie odosobniony w tym poglądzie, powstałym z pewnością w następstwie negatywnej oceny siedemnastowiecznej włoskiej poezji. Przeważa użycie wyrazu "barok" jako terminu opisowego, nie wartościującego, (...) Wśród Niemców barok jest zaszczytnym terminem, choćby dzięki temu, że pojawia się po właściwej stronie w ciągu gotyk - barok - romantyzm, przeciwstawionym starożytności klasycznej, renesansowi i neoklasycyzmowi.

(Wellek:1979:188).

Termin Barok wywodzi się prawdopodobnie od portugalskiego wyrazu - barocco czy hiszpańskiego barrueca - terminu jubilerskiego określającego perłę o dziwacznych i nieregularnych kształtach. Był to termin jubilerski, używany na pewno w wieku XVI. Benedetto Croce stwierdził jednak, że już w roku 1750 słowo to pojawiło się we włoskiej burlesce, w satyrze, w znaczeniu podobnym, choć bez wyraźnego jeszcze zabarwienia estetycznego. U schyłku XVIII i na początku XIX w. przymiotnik barokowy był stosowany powszechnie jako równoważnik wyrazu dziwaczny, a rzeczownik barok przyjął się jako nazwa złego gustu w architekturze.

Kształtowanie się pojęcia baroku jako nazwy stylu przez długi czas odbywa się w atmosferze dezaprobaty. Na początku XIX wieku pojęcie Baroku nie było wciąż jeszcze sprecyzowane. Zaczęto jedynie zwracać uwagę na pewne pozytywne jego cechy. Dopiero w 1841 roku pojęcie Barok staje się terminem z dziedziny historii sztuki w "*Suplement zum Universallexicon oder Enzyklopädischen Wörterbuch der Wissenschaften, Kunste und Gewerbe*". (Sokołowska:1971:20)

Próbie scharakteryzowania Baroku jako odrębnej epoki, historycznie równorzędnej w stosunku do Gotyku czy Renesansu, podjął po raz pierwszy niemiecki Historyk Franz Kugler (1808 - 1858), autor dzieła "*Handbuch der Kunstgeschichte*", przyjmując do oceny sztuki barokowej kryteria stosowane przy badaniu sztuki klasycznej.

Do rozślawienia baroku przyczynił się Jakub Burckhardt dziełem "*Cicerone*", którego pierwsze wydanie ukazało się w 1855 roku. Burckhardt ocenia Barok jako styl podrzędny w stosunku do Renesansu, ale jako pierwszy połączył on obie te epoki, wywodząc Barok z

Renesansu. Burckhardt uznał Renesans za epokę, która dała początek sztuce nowożytnej, natomiast Barok jako epokę późną i zwyrodniałą już fazę Renesansu.

Punktem zwrotnym w formowaniu się pojęcia Baroku był rok 1885 - rok wydania leksykonu Mayera, w którym pojawiły się opinie przychylnie Barokowi.

Dopiero Benedetto Croce dowiódł w swojej pracy *Storia dell'etf barocca in Italia. Pensiero - poesia e letteratura - vita morale* (1929), że można mówić o epoce baroku w dziedzinie myśli, poezji i życia moralnego. Croce ocenił Barok negatywnie, uważając, że w porównaniu z Renesansem był to okres dekadencji. A jednocześnie niewątpliwie zafascynowany był okresem dziejów, zwłaszcza ówczesną myślą filozoficzną i literaturą. (Sokołowska:1971:34) Ostatnie dziesięciolecia XIX wieku przyniosły wydatny wzrost zainteresowania Barokiem i życzliwą jego ocenę (Sokołowska:1971:22)

Pionierem nowoczesnych metod badania Baroku jest Cornelius Gurlitt, którego *"Geschichte des Barockstiles in Italien"* z 1887 roku przygotowuje grunt dla obiektywnej oceny Baroku. Dzięki pracom Gurlitta powstała synteza Baroku europejskiego, w której elementy historycznego rozwoju sztuki i architektury łączą się z elementami narodowymi. (Sokołowska:1971:25)

Dopiero w wieku XIX Edward Porębowicz (1862-1937) używa terminu "Barok" w odniesieniu do literatury. (Hernas:2008:624)

Ogólna charakterystyka

Wiek XVII to lata wcześniej opisanych wojen politycznych i religijnych, stulecie pełne wielowątkowych dramatów i napięć, pożarów i grozy. Rozpadł się harmonijny ład renesansu, ludzie stanęli wobec wewnętrznego dramatu: jaką postawę przyjąć wobec świata, który jest tak zmienny, kiedy życie trwa tak krótko. Czy zgodzić się z jego ulotnością, czy może szukać tego co trwałe, czego czas nie narusza? Bohater nowej epoki to człowiek postawiony wobec przemijalności, poszukujący wartości trwałych i pewnych, dlatego zwrócony do religii, dlatego bliski ideałom wieków średnich. Dające podstawy Renesansu zdanie Terencjusza : "Człowiekiem jestem; nic co ludzkie nie jest mi obce"²⁰ wymagało ponownej interpretacji.

Odpowiedzią na wstrząs poznawczy były w epoce baroku dwojake postawy. Z jednej strony zrodziło się przekonanie o bezradności człowieka wobec potęgi Boga rządzącego owym niezmiernym światem, który wymyka się ludzkiemu poznaniu. Z drugiej zaś ukształtował się pogląd o potędze rozumu odkrywającego tajemnice Boga i wszechświata, poznającego prawa kierującego naturą. Konsekwencją tej postawy stał się nie tylko optymizm poznawczy, ale i przekonanie, że uzbrojony w wiedzę człowiek jest w stanie zapanować nad siłami przyrody. Kryzys renesansowych dążeń do godzenia wartości ziemskich i wartości wiecznych, horyzontalnego i wertykalnego ruchu życia doprowadził do kolizji i rozbicia jedności.

Schyłkowy renesans dążył do restytucji nadrzędnej roli Kościoła, a objawiało się to odrodzeniem tematyki i gatunków literatury średniowiecznej. Kryzys świadomości społecznej, konieczność weryfikacji wartości i podstawowych pojęć towarzyszyły soborowi w Trydencie (1545-1563), który miał określić na nowo rolę kościoła wobec wewnętrznego rozbicia chrześcijańskiej Europy. Postanowienia soborowe dotyczące nie tylko Kościoła, ale również programu wychowania, nauki i sztuki, literatury zapoczątkowały ruchy kontrreformacyjne. (Chrzanowski:1983:274).

Równoległe do prac soborowych kształtował się program przemian literatury. Manifest nowych poszukiwań zawarł w poetyckich parafrazach psalmów i pieśni biblijnych Marcus Antonius Flaminius. Literatura powinna podjąć swoje funkcje wychowawcze, winna z

²⁰ Homo sum; humani nihil a me alienum puto. Słowa pochodzą z Heautontimoroumenos - właśc. Heautontimoroumenos .tytuł komedii Terencjusza.

młodzieży ukształtować nowe pokolenie o sposobie życia opartym na wskazaniach Kościoła.
(Hernas:2008:23)

(...) Nowej deklaracji towarzyszy nawrót do poezji średniowiecza (w języku, weryfikacji, formie gatunkowej) i próba stworzenia wzoru poezji ekspacyjnej, dydaktycznej, odpowiedzialnej za losy kultury chrześcijańskiej.

(Hernas. 2008, s. 24)

Barok był zjawiskiem ogólnoeuropejskim, nie dającym się sprowadzić do jednego ducha narodowego czy jednej warstwy społecznej. Dla wielu badaczy był wyrazem "kultury dworskiej" kojarzącym się z arystokracją i wyższą warstwą społeczną. Barok mieszczański zaistniał w północnych Niemczech, a ponadto przeniknął szeroko do mas chłopskich w Niemczech i Europie Wschodniej. Znaczna część czeskiej poezji ludowej pochodzi z tego stulecia i ujawnia cechy barokowe w stylu, formie wierszowej i uczuciach religijnych.

Najskuteczniejszym sposobem bardziej adekwatnego opisu baroku jest dążenie do analizy, która by łączyła kryteria stylistyczne z ideologicznymi. Starcia ideologiczne znajdują wyraz w antytezach stylistycznych, paradoksach, inwersjach, zmaganiu się z ciężkim brzemieniem języka. Kunsztowny i wymyślny styl artystów barokowych jest wyrazem agresji, wysublimowaną formą niezawisłości, konfliktu między jednostką a światem nie zapewniającym bezpieczeństwa. U wielu pisarzy można dostrzec bezsporny związek między obrazem emblematycznym a wiarą w powszechną równoległość między makro i mikrokosmosem, w rozległy system odpowiedników, który da się wyrazić tylko przez symbolikę zmysłową. Większość poetów barokowych żyła w świecie zgodnym z tradycyjnym gradualizmem chrześcijańskim i wynalazła metodę estetyczną, w której obrazowanie i figury łączą pozornie obce, nieciągłe sfery. (Wellek:1976:200)

Pozycja Baroku umocniła się wraz z pojawieniem się w 1915 roku książki Heinricha Wölfflina "*Kunstgeschichte Grundbegriffe*", w której autor skonstrastował Renesans i Barok jako dwa główne rodzaje stylów, a kryteria tego rozróżnienia opracował bardzo szczegółowo. (Wellek, 1979, s.171).

Heinrich Wölfflin w książce "*Kunstgeschichte Grundbegriffe*" wyróżnił dwie podstawowe formy artystycznego widzenia: klasyczną (renesansową) i barokową. Powszechnie przyjmujemy do dziś określoną przez Wölfflina opozycję wyznaczników sztuki Baroku wobec Klasycyzmu renesansowego:

1. malarskość - linearność,
2. głębia - płaskość, jednowymiarowość,
3. forma otwarta - forma zamknięta,
4. wielość w koordynacji - jedność w subordynacji,
5. niejasność - jasność.

(Pelc:1992:150)

Stopniowo rozszerzając zakres i pogłębiając Wölffinowską charakterystykę historycy sztuki i kultury zaczęli kształtować pojęcie "epoki Baroku", "człowieka barokowego" i "barokowego stylu życia".

Janusz Pasierb zauważa zjawisko sztuki potrydenckiej²¹ które odgrywało doniosłą rolę na kształtowanie się osobowości artystycznej twórców barokowych.

Liturgia potrydencka u nas była prawdziwym Gesamtkunstwerk, apelującym do wszystkich zmysłów człowieka: nawet powonienie syciło się wonią kadzideł i zapachem kwiatów.

(Pasierb:1984: 49)

Sensualizm ten, obserwowany był we wszystkich dziedzinach kultury i sztuki. Styl barokowy w przeciwieństwie do poezji renesansowej wzbogaca słownik i dąży do niezwykłości używanych wyrażen i zwrotów. Poeta barokowy posługuje się skomplikowanymi przestawniami, a w obrazowaniu skłania się metafory. W wersyfikacji tok składniowy nie pokrywa się często z tokiem rytmicznym wiersza. W składni poeta renesansowy dąży do szyku prostego. Kompozycja i obrazowanie barokowe charakteryzuje się autentycznością. W wersyfikacji pojawia się tendencja do tego, aby tok składniowy nie pokrywał się z tokiem rytmicznym wiersza. U pisarza barokowego inny jest niż u renesansowego stosunek do środków wyrazu, inna strategia poetycka. Poetę renesansowego cechuje dążenie do ekonomii i dyskrecji w użyciu środków wyrazu, natomiast u poety barokowego mamy tendencję do pewnej ostentacji. (Weintraub:1960:10)

W XVII wieku tendencja literatury wyraziły się najbardziej pod piórem najświetniejszego poety włoskiego Baroku - Giambattista Marino. Jednym z motywów przewodnich jego twórczości był postulat wywołania zdumienia u odbiorców poezji. Niemniej ważnym było podobanie się ludziom żywym i czującym. Te postulaty, a jeszcze bardziej poezja Marina, odznaczająca się finezyjną techniką artystyczną, szczególną wrażliwością na

²¹ Pasierb uważa użycie terminu sztuka potrydencka bardziej uzasadnione niż terminu sztuka kontrreformacyjna. Nie wszystkie tendencje były kontrreformacyjne, a więc polemiczne do reformacji. (por. Pasierb. 1984, s. 47).

muzyczność wiersza, popisami erudycji i wirtuozerią stylistyczną, spopularyzowała się niemal w całej Europie, w tym i w Polsce. Wiele czynników zadecydowało o nasileniu się w XVII-wiecznej Europie poezji autonomizującej się, eksponującej funkcje poetyckie. (Fałęcka:1983:143)

W Baroku zauważalne jest wyraźnie "nakierowanie na język", który czasami urasta do rangi głównego przedmiotu poetyckiej wypowiedzi. Przykucie czytelniczej uwagi do sensualistycznej strony tworzywa poetyckiego wiąże się z istotnym dla Baroku zagadnieniem syntezy sztuk. Epoka rozmiłowana w jednoczesnym atakowaniu wielu zmysłów, ceniąca rozmach, poszukujący niecodziennych środków ekspresji, w pogoni za którymi uciekała się aż do iluzyjności, stworzyła lub rozpowszechniła typy utworów z pogranicza sztuk (nie tylko popularne emblematy), w których to jednym ze współistniejących tworzyw jest muzyka. Twórcy wierszy wpisanych w konwencję kunsztowną odkrywali i wykorzystywali możliwości poetyckiego słowa do maksimum.

Wydobywanie nowych efektów ze znanego, starego materiału, czyli pełne panowanie świadomego swych celów twórcy nad przyzwyczajeniami epoki, jest wyrazem całkowitej swobody i poczucia niezawodności własnej techniki literackiej, która pozwalała jakby z uśmiechem przekory podejmować dawno zużyte motywy i wydobywać z nich nowe walory poetyckie; pojawia się przeto wykorzystanie tradycyjnego materiału do nowej koncepcji twórczej, próba subtelnej gry na przyzwyczajeniach literackich epoki. (Fałęcka:1983:65)

Barokowa teoria wartości to filozofia bardzo pokorna i gorzka, opanowana ideą *vanitas*²², powtarzaną nazbyt często za starotestamentową "Marność nad marnościami i wszystko marność". Idei tej była podporządkowana nie tylko topika literacka (motywy obiegowe w literaturze), ale również ikonografia (motywy malarskie i rzeźbiarskie). Refleksja nad wartością ukazana w poezji barokowej odrzuca przeto rzeczy nęcące, lecz podległe "*nędzy i doczesności*", albo też "*afirmuje*" urodę "*ślicznych pozorności*" człowieka i świata, z góry jednak, jakby licząc

²² motyw religijno-artystyczny związany ze sztuką, poznaniem i czasem. Pojęcie ma związek z myślą przewodnią Księgi Koheleta – *Vanitas vanitatum et omnia vanitas – Marność nad marnościami i wszystko marność* (Koh 1,2 BT).

się zawczasu z rozczarowaniem, określa swój stosunek do tych przedmiotów jako pragnienie czy pożądanie. (Borowski:1983:115)

Barokowa teoria wartości odtworzyła hierarchiczny, neoplatonicki system wartości, znany w średniowiecznej scholastyce, na którego szczycie jako ostateczny cel i punkt dojścia mieściła się wartość absolutna - Absolut czyli Bóg. Barokowa teoria wartości, podobnie jak filozofia poznania opierała się na akcie woli (woluntaryzm), który - jak u Kartezjusza i Pascala - poprzedza decyzję posługiwania się rozumem, aby przedstawić sobie rzeczywistość. Wybór wartości nietrwałych, choć nęcących to pożądanie, a wybór wartości nieprzemijających - miłość.

Dramat narzucony jednostce, zmuszonej do podejmowania ostatecznych decyzji, wyrażał się w dążeniach do uwolnienia człowieka z uwikłania w nie kończące się i nie rozstrzygnięte kolizje twierdzeń, terminów, definicji. Dociekliwość i zacierzowanie były wyrazem głębokiego niepokoju wobec rezultatów wielkiej rewizji humanistycznej, dokonanej przez renesans. Ci którzy wierzyli w możliwość racjonalnego uporządkowania kolizji, roztrząsali jeszcze raz te same sporne kwestie, inni szukali wyjścia z kryzysu przez zlekceważenie kolizji na rzecz ugody opartej na podobieństwach i zbieżnościach, stąd duch nietolerancji, heroiczne zaangażowanie w świętą wojnę lub filozoficzna dezercja: samotność w pustelni, zamknięcie w mistycznej "twierdzy wewnętrznej". (Hernas:2008, s. 19)

Ludzie oświecenia do zjawisk uznawanych za barokowe, czyli dziwaczne, naruszające klasyczne rozumienie ładu i harmonii, odnosili się krytycznie. Sztuka baroku wydobywała przeciwieństwa, dziwności, dążyła do zadziwienia odbiorcy. (Pelc:1993:5)

Estetyka barokowa widoczna w sztuce i literaturze ilustruje ową teorię. (por. Borowski,1983, s. 115). Epitety określające urodę odnoszą się do przedmiotów cielesnych i nietrwałych, a nawet martwych, a owe przedmioty cielesne, nietrwałe i martwe służą porównaniom i metaforom mówiącym i urodzie i o szczęściu zmysłowym. Barok lubuje się we wrażeniach kolorystycznych i świetlnych, przedstawienia literackie są bardzo malownicze ukazując sugestywnie i szczegółowo barwy, grę światła i cieni, plastykę kształtów, perspektywę, gwałtowność ruchu, przede wszystkim zaś różnorodne skutki oddziaływania iluzji, mylących widza upiększeń i czarujących pozorów.

"Dziwność" nieuchwytność urody jest dla Baroku znacznie istotniejszym wyznacznikiem prądu aniżeli (...) podkreślane "przeładowanie" lub "przerost formy nad treścią"(...).Samo słowo "Barok" wywodzi się prawdopodobnie z określenia perły "dziwnej", nieregularnej. Niezwykłość, dążenie do olśnienia odbiorcy, zaskoczenia go - oto

znacznie ważniejsze postulaty estetyki barokowej, w dodatku sformułowane historycznie przez artystów, filozofów lub poetów epoki.

(Borowski,1983, s. 123).

Barok w literaturze polskiej

Początków baroku jako stylu i jako swoistej, znamionującej kulturę baroku postawy wobec świata doszukujemy się w Polsce - na terenach Rzeczypospolitej Obojga Narodów, za czasów panowania Stefana Batorego. Już w *Trenach* "ojca poezji polskiej"²³ Sajakowski dostrzega kryzys ideałów renesansowych wskazując chronologicznie pierwszych prekursorów w postaciach Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Sebastiana Grabowieckiego i Kaspra Twardowskiego. (Sajakowski:1987:s:102)

Nowe tendencje pojawiają się około 1600 roku na terenach Rzeczypospolitej w architekturze sakralnej i świeckiej. Podobne przemiany historycy dostrzegają w dziedzinie kultury politycznej, w funkcjonowaniu mechanizmów demokracji szlacheckiej, ustroju Rzeczypospolitej. Barok zyskując pozycję dominującą w kulturze i literaturze w pierwszym dwudziestoleciu XVII wieku zachowuje ją do lat trzydziestych XVIII w. W dynamice rozwoju literatury barokowej wyróżnia się trzy fazy. (Hernas:1973:11)

1. kształtowanie się początków literatury baroku (od lat osiemdziesiątych XVI w. do lat dwudziestych XVII w.)
2. pełny barok (od lat dwudziestych po lata siedemdziesiąte XVII w.)
3. późny barok (lata siedemdziesiąte XVII w. po lata trzydzieste XVIII w.)

Zmierzch baroku datowany jest na drugą połowę XVIII stulecia, o czym świadczy nowoczesna sztuka sakralna, i nie tylko sakralna. Późne pogłosy i znamiona stylu barokowego odnajdujemy w tekstach sentymentalistów dojrzałego i późnego oświecenia.

Specyfika literatury barokowej wyraża się w paradoksalnych związkach treści z formą. Artyści barokowi świadomi byli dystansu między słowem a rzeczą, dostrzegali łączność znaczenia z formą, widząc jednocześnie ich rozpadanie się. Artysta barokowy zdaje sobie sprawę ze wszystkich trudności tłumaczenia zamiaru na wyraz. Dlatego właśnie jego styl jest wymyślny i wyszukany.

W poezji barokowej dopatrywano się podobieństwa do współczesnego ekspresjonizmu niemieckiego, do jego niespokojnej, pełnej napięcia, rozdartej mowy i tragicznego poglądu na świat, będącego dziedzictwem wojny. (...) Zastosowanie Baroku do literatury przyjęło się również w

²³ Nie mylić z "ojcem języka polskiego" którym nazywany był Mikołaj Rej.

krajach słowiańskich o przeszłości katolickiej. Wyraz ten powszechnie występuje w Polsce jako nazwa dla literatury jezuickiej XVII w., a w Czechosłowacji obudziło się nagle zainteresowanie prawie całkiem zapomnianą literaturą kontrreformacyjną, która zawsze nosi nazwę barokowej.

(Wellek:1979:201).

Początek Baroku w Polsce zastał świeżą jeszcze humanistycznie nacechowaną spuściznę teoretyków poezji, działających na terenach Rzeczypospolitej przy końcu XV i na początku XVI stulecia. Michałowska podaje następujących przedstawicieli: Konrad Celtis (*Ars versificandi et carminum*, Lipsk ok. 1486), Laurentius Corvinus (*Carminum structura*, Landsberg 1496), Valentin Ecchius, Valentin Eck (Ecchius) (*De arte versificandi opusculum*, Kraków 1515), Heinrich Bebel, (*Ars versificandi*, Kraków 1518), Ulrich von Hutten, (*De arte versificatoria*, Kraków 1525, wskazując że wszyscy oni posługiwali się równocześnie niesprzecznymi w ich ujęciu kategoriami "natchnienia" oraz "sztuki" Kategorię natchnienia konstruowali oni opierając się na dziełach Platona Owidiusza i Horacego nazywając je furor²⁴, spiritus divinus²⁵, vis caelestis²⁶ itp. Drugą kategorię sztuki definiowali oni w swych traktatach w sposób dwojaki; albo jako świadomość przepisów i reguł lub też ćwiczenie, nabieranie wprawy, umiejętności, praktyka.²⁷ (Michałowska, 1973, s.19)

Słowa Sarnowskiej - Temeriusz podsumowują rozważania nad bazą budującą teoretyczne podstawy lirycznej (opartej na fikcji) działalności Jana Andrzeja Morsztyna.

Zawartość treściowa siedemnastowiecznego pojęcia poezji w Polsce sprowadza się do utożsamienia sztuki poetyckiej ze sztuką słownego naśladowania (...), obdarzoną pewną cechą dodatkową i zarazem swoistą. Był nią cel naśladowania (...), przedmiot naśladowania, czyli rzeczywisty układ odniesienia (...), oraz funkcjonalny charakter imitacji.(...)W rezultacie prób podejmowanych celem rozwiązania zaistniałych sprzeczności dawne idee stawały się często elementem składowym nowych poglądów, fragmentem definicji, której centrum stanowiły opinia, iż poezja jest sztuką wytwarzania fikcji.

(Sarnowska-Temeriusz:1973:53)

²⁴ pasja szaleństwo (tłumaczenie autora)

²⁵ boskie natchnienie (tłumaczenie autora)

²⁶ niebiańska siła (tłumaczenie autora)

²⁷ Michałowska wprowadza te terminy za Konradem Celtisem.

Style Poezji Barokowej

Według Encyklopedii języka polskiego styl definiowany jest jako sposób wyrażania myśli w mowie i w piśmie lub całokształt cech językowych charakteryzujących: sposób mówienia i pisania jednego człowieka (styl indywidualny), teksty o tej samej funkcji społecznej (styl funkcjonalny) lub teksty reprezentujące ten sam kierunek artystyczny. (EJP:1994:340)

Encyklopedia językoznawstwa ogólnego podaje definicję o szerszym zakresie. Według niej styl to sposób ukształtowania tekstu w ramach tej samej zawartości komunikacyjnej w zależności od wyboru różnych środków synonimicznych należącej do danej odmiany języka. Wybór ten zależy od wielu czynników obiektywnych i subiektywnych. (EJO:1993:522)

Te dwie definicje wskazują stosunkowo dużą rozpiętość "semantyczną" tego pojęcia, która stwarza pewne trudności w opisanu "stylu barokowego" dokładniej stylów występujących w baroku. O ile takie terminy jak: "Manieryzm" i "Marinizm"²⁸ - występujące prawie w każdym tekście źródłowym dotyczącym Baroku - znajdują odzwierciedlenie w pierwszej definicji, to termin "konceptyzm" - o równie częstej frekwencji w tychże tekstach - mając charakter instrumentalny jest raczej sposobem ukształtowania tekstu, a więc narzędziem, którego zastosowanie w efekcie może utworzyć (lub podkreślić) przyporządkowanie danego dzieła do np. Marinizmu. Nie oznacza to jednak traktowania konceptyzmu jako gatunek literacki

Aleksander Wilkoń przytaczając wypowiedź Giordano Bruno - "*piękno jest wielorakie*" - twierdzi iż renesansową harmonię w Baroku zastąpiła dysharmonia. Dalej wyróżnia on nowe poetyckie kategorie stylistyczne tworzące dynamiczny układ 12 kategorii w 6 przeciwstawnych lub/i współtowarzyszących tendencji stylowych.

- 1 synkretyzm - monostylowość wyrazista
- 2 nadmiar, amplifikacja - precyzja w budowie tekstu
- 3 dynamizacja tekstu - werbalizacje statyczne
- 4 autoteliczność - dążenie do utożsamienia res i verbum
- 5 wieloznaczność - przesadna jasność przekazu
- 6 konceptualność - udziwnienie.

²⁸ NEP podaje manieryzm jako termin z historii sztuki, marinizm jako styl poetycki. Analizując materiały źródłowe termin manieryzm w odniesieniu do literatury używany jest czasami synonimicznie w znaczeniu marinizmu.

Cechy po lewej stronie zestawienia są bardziej charakterystyczne dla barokizmu, natomiast po prawej stronie manieryzmu²⁹ (wyjąwszy cechy w p. 6, które są wspólne tym dwóm zasadniczym tendencjom epoki).

(Wilkoń:2002:10)

Teresa Skubulanka odcina się od stosowania pojęć z zakresu sztuk plastycznych w literaturoznawstwie pisząc:

(...)stosowanie aparatury pojęciowej z zakresu estetyki sztuk plastycznych w natrafia w praktyce na poważne bariery wynikające z innej natury sztuki słowa, jak choćby zupełnie odmienny w dziele literackim typ organizacji semiotycznej tegoż dzieła uwarunkowany przede wszystkim względami genologicznymi.

(Skubulanka, 1992, s.192)

Wskazany przez Wilkonia jako w ujęciu współczesnym najbardziej interesujący artykuł Skubulanki wyróżnia cztery style w poezji Baroku. Styl modlitewno - religijny wyrastający na tradycji psalterzowo - biblijnej, epicko gawędziarski - jego podstawę stanowi retoryka typowy dla sarmatyzmu, sielankowo liryczny - oparty na tradycjach antyczny - romańskich i styl dowcipu językowego uważany przez autorkę jako najmniej wyrazisty. (Skubulanka:1992:192 - 196)

Wilkoń dalej, uważa ten podział za nie trafny, gdyż brak w nim podstaw do mających zastosowanie prostych implikacji w stylu jeżeli gatunek A to styl a, i możliwość łatwego przeniesienia tej typologii stylów poetycki do epoki Renesansu. Na podstawie cytowanej już wypowiedzi G. Bruno proponuje wprowadzenia metastylu jako nadgrupy wszystkich stylów noszących dobitne piętno barokowości. W swej książce wyróżnia około 25 stylów występujących w baroku porządkując je w czterech grupach: ogólne, genologiczne, obrazujące mowę i semantyczne.

Styl społeczny i dworski.

Zła cecha zazdrości wywoła w czasach dynamicznego rozwoju rodów magnackich pęd, aby okazałość dworu królewskiego znajdowała odbicie u magnatów a nawet ją prześcigała. Realizacja tych ambicji dawała niezliczoną ilość "miejsc pracy" a termin "dworzanin" rozszerzył swoje pole semantyczne dodając do dworu królewskiego również magnacki. W przeciwieństwie do stylu sarmackiego gdzie tworzył sam sarmata (szlachcic), dworzanin tworzył w aspekcie zależności od swego (często) pracodawcy lub zleceniodawcy - mecenasa. Konstelacja zależności

²⁹ patrz przypis 28.

widoczna w panegiryzmie, zobowiązywała dworzanina do uwzględnienia wielu reguł a swego rodzaju rywalizacja wymagała staranności lekkości i błyskotliwości przygotowywanych dzieł.

W rezultacie poeta dworski powinien znać i stosować aktualne trendy poetyckie (włoskie, francuskie), być obeznany z literaturą, w swojej uniwersalności biegle władać wieloma gatunkami i zależnie od potrzeby ubierać w nie różne tematy, nie zapominając przy tym o wysokim stopniu elegancji i sztuczności/fikcyjności języka. (Wilkoń:2002:45 - 46)

Styl retoryczny.

Geneza i funkcja retoryki skupiająca się przede wszystkim na sztuce przemawiania w XVII zapanowała we wszystkich nie oratorskich gatunkach literackich; w formach liryki erotycznej, refleksyjnej i metafizyczno - refleksyjnej.³⁰ Przede wszystkim zwrócenie uwagi czytelnika i przekonanie go do swoich racji wprowadzało w poezji funkcje pragmatyczne (tu w rozumieniu strategii zdobywania zwolenników) realizowane w niezwykle wymyślnych figurach myśli i języka.

Dydaktyczne nacechowanie w połączeniu z wyzbyciem się naturalności w zakresie składni i słownictwa tworzyło konstrukcję która nie bez powodu określana była jako przerost formy nad treścią. Ta charakterystyka przesuwła styl retoryczny na płaszczyznę meta stylu (arcystylu), gdyż jemu właściwe perorowanie występowało prawie w wszystkich utworach bez względu na ich typ wypowiedzi, gatunek, formę podawczą czy temat. (Wilkoń:2002:51 - 54)

Styl literacki - manieryzm³¹.

Łamanie wszelkich reguł reprezentowane przez Giambattistę Marino - twórcę marinizmu - znalazło żyzną ziemię w sercach i umysłach wielu, ale nie wszyscy mogli sprostać jej bardzo wysokim wymaganiom. Marinizm - ucieczka w krainę estetyzującej wolności - w aspekcie twórczości do szuflady³² stwarzał nieograniczone możliwości delektowania się swoim fikcyjnym światem, bez względu na oficjalną przynależność do reformacji czy kontreformacji.

³⁰ W słowniku literatury staropolskiej jest mowa o polskiej szkole retorycznej (SLS, 1990, s.718)

³¹ W przytaczanej książce Wilkonia nazywany manieryzmem literackim. Będąc wiernym definicjom opisanym w rozdziale "co to jest styl" zamieniłem je na marinizm (przyp. autora)

³² Uzdolnieni twórcy, np. Jan Andrzej Morsztyn czy Wacław Potocki, ze względu na cenzurę kościelną i obyczajową piszą przeważnie, mówiąc dzisiejszym językiem, "do szuflady". (Kuchowicz:1992:143)

Wielorakie kombinacje imitacyjne marinizmu bawy raczej antycecerońskie i opierały się na Tacycie i Senecie. Intelktualizm, indywidualizm i ekskluzywność tekstów, sentencjonalna lub eliptyczna zwięzłość zdań, dworskie słownictwo z niezliczonymi niespodziankami leksykalnymi w świecie imitacji to według Otwinowskiej główne cechy Marinizmu.

Pelec widzi w demonstracyjnym dyrygowanym przez wirtuoza poszukiwaniu subtelnej uduchowionej wręcz spirytualistycznej dziwności pokazującej sprzeczności drażące człowieka, główną charakterystykę marinizmu.

Wilkoń bardzo szczegółowo zestawia marinizm z barokizmem³³ uwypuklając znaczące różnice na płaszczyźnie: struktury tekstu, preferencji genologicznych, tendencji stylistycznych, topiki i tropów, słownictwa i frazeologii i słowotwórstwa.

Na płaszczyźnie tekstu marinizm w utworach charakteryzuje się w krótkich i zamkniętych formach, wysokim stopniem spójności tekstu, konceptem intelektualnym. W przypadku tekstów długich występuje segmentacja formalno - semantyczna. Genologicznie królują formy żartu, anegdota i zagadki czasami ubrane w intelektualne dyskusje przeplatane liryką erotyczną. Stylistyczne ograniczenie lub sublimacja figur retorycznych i umiar w zakresie środków stylistyczno - językowych w opozycji do podyktowanej konceptem wielości figur o ograniczonym synkretyzmie³⁴ i skłonności do gier językowych na poziomie wyrażenia i zdania stanowią charakterystyczną stylistykę marinizmu. Zwiększona frekwencja odległych metafor i symboli, operowanie oksymoronami³⁵ i paronomazjami³⁶ pseudoetymologizacje i deleksykalizacje związków frazeologicznych umieszcza Wilkoń na płaszczyźnie topiki i tropów. (Wilkoń:2002:56-69)

Manieryzm jest bliższy renesansowi. Przekształcając zużyte konwencje nie dąży do odrzucenia, zanegowania wszystkiego. Wprowadza do sztuki i literatury wyrafinowanie, wysoki stopień sztuczności i perfekcję w

³³ (...) termin barokizm został użyty w funkcji zawężającej znaczenie terminu barok, który odnosimy do całej epoki (...). Odnosi się barokizm do właściwości typowych dla stylu barokowego, w przeciwstawieniu do stylu manierystycznego lub neorenesansowego. (Wilkoń, 2002, s. 65)

³⁴ połączenie różnych, często rozbieżnych i sprzecznych elementów.

³⁵ figura retoryczna, którą tworzy się przez zestawienie wyrazów o przeciwstawnych znaczeniach, np, czarny śnieg, sucha woda, żyjąc umieram itd.

³⁶ figura retoryczna, leksykalny środek stylistyczny, polegający na zestawieniu podobnie brzmiących słów

zakresie form wyrazu.(...) W ich (marinistów³⁷) utworach prawie wszystko jest sfunkcjonalizowane na wszystkich poziomach tekstu. Kontrasty i asymetrie w budowie strofy lub całego tekstu mają dobitnie strukturalny charakter, jeszcze bardziej wiążący składniki tekstu niż harmonijne i symetryczne konstrukcje renesansowe.

(Wilkoń, 2002, s. 66)

W mariniźmie można dostrzec swego rodzaju wolność od nachalnego dydaktyzmu epoki wkraczającego w sferę prywatności i sumienia twórcy, co było elementem niezwykle pociągającym dla wielu, w tym Jana Andrzeja Morsztyna, dzięki jego twórczości upowszechniał się u nas wzór Mariniego. (Wilkoń:2002:78, Hernas:2008:299)

Styl genologiczno - sielankowy.

Styl ten oprócz tradycji antyczno - romańskiej ma nawiązania do pieśni ludowej. dostrzegając te elementy w niektórych utworach liryki Jana Andrzeja Morsztyna. (Skubulanka:1992:192) W baroku występuje nasilenie motywów sielankowych w rozgałęzionych i niejednorodnych formach. Karpiński zalicza co prawda Morsztynów do twórców odwołujących się do poezji czarnoleskiej ("*Pieśń świętojańska o Sobótce*" - stanowiła niezwykle atrakcyjny wzorzec) to jednak u Jana Andrzeja występują tylko motywy sielankowe przewijające się zarówno w utworach Kanikuły jak i Lutni. (Wilkoń:2002:101 - 104)

Styl semantyczny - wanitatywny.

Wywodzący się z Koheletowej³⁸ formuły o marności stanowił znamienne tendencję epoki Baroku w całym okresie jej trwania. Wilkoń zauważa dwie formy: refleksyjną i ekspresyjną. Refleksyjna rozwija niejako biblijną formułę, ekspresyjna:

W semantycznym polu tego stylu pojawiają się abstrakcyjne leksemy z kręgów: grzeszność, nieprawość, błędliwość, marność, nicość, znikomość, cierpienie, wieczna męka, choroba, trwoga, groza, samotność, opuszczenie, czas: niestałość, zmiana, nietrwałość, śmierć

(Wilkoń, 2002, s.118)

zbliża się w wielu utworach do stylu turpistyczno - makabrycznego.

³⁷ przyp. autora.

³⁸ Kohelet (albo Ekklesiastes, Eklezjastes) – autor Księgi Koheleta – jednej z ksiąg dydaktycznych (mądrościowych) Starego Testamentu; w Wulgacie "vanitas vanitatum, et omnia vanitas" - "marność nad marnościami i wszystko marność".

Styl wanitatywny z jednej strony kierujący rozważanie poetyczne w kierunku wnętrza człowieka i jego niepokoi określonych przez Pelca zestawieniem "*światowej rozkoszy i vanitas*" z drugiej ograniczając retorykę i erupcyjność w poezji sublimuje retoryczne tendencje, wychodząc zdecydowanie poza szkolną retorykę i obiegowe wzorce poezji barokowej. (Wilkoń:2002:118 - 129, Pelc:1993:108 - 125)

Styl semantyczno - turpistyczno - makabryczny

Styl ten stanowił skrajny wariant wcześniej wspomnianego stylu wanitatywnego w swej ekspresywnej formie. Piętrzące się okropności i sceny budzące grozę (Michałowska:1982:419) stanowiły charakterystykę tego stylu. Prowadziły one często (u niektórych, jak D. Naborowski i J.A. Morsztyn) do typu poezji antyestetycznej. Wiersz Morsztyna "*Stara Baba*" stanowi klasyczny przykład tendencji tego stylu. Niezwykle dokładny portret wręcz somatyczny stanowi on niejako odwrócenie portretu panegirycznego, odrzucającego konwencje wstydlivego erotyku polskiego ówczesnych czasów. Brzydota wręcz makabryczna stanowi temat kumulujący często pejoratywno-ekspresywne słownictwo. (u J.A.Morsztyna w Do przystarej, Starej, Na Pawła) (Wilkoń:2002:129 - 140)

Styl Synkretyczny.

Synkretyzm nie był obcy literaturze renesansowej jednak w baroku przybrał on specyficzne formy. Przede wszystkim zmienił się cel artystyczny w stosowaniu/wywoływaniu tego zjawiska. W Renesansie - wariacyjna dekoracja w Baroku element wprowadzający udziwienie, niespodziankę a nawet spięcie stylistyczne. Jako niezwykle interesujące przypadki są kiedy synkretyzm języka utworu jest przejawem ścierania się różnych poglądów i idei, będących wyrazem niepokoju i niezdecydowania autora w niepewnym świecie zachwianych wartości. (Wilkoń:2002:172 - 176)

Konceptyzm

Konceptyzm był nurtem powszechnie występującym w literaturach europejskich przełomu XVI i XVII wieku. Poprzez kolegia jezuickie dotarł też do krajów wschodniosłowiańskich. W baroku polskim odegrał znaczącą rolę, pociągając naszych pisarzy eksperymentami stylistycznymi, niezwykłością i ozdobnością artystycznych środków wyrazu. Konceptyzm podkreślał wymyślną doskonałość języka poetyckiego i subtelność myśli. Zdaniem

hiszpańskiego jezuita Baltazara Graciana³⁹, koncept to: pokarm duszy, jego pojmowanie jest rzeczą orła, tworzenie rzeczą anioła, pracą cherubina ku podźwignięciu człowieka, ku wzniesieniu go na najwyższe stopnie bytu.(Otwinowska:1968:81).

Źródłem terminu "koncept" jest łaciński "conceptus", od czasownika concipiere - łączyć, jednoczyć. W Antyku conceptus (rzeczownik i imiesłów) oznaczał to, co poczęte oraz akt poczęcia, a także akt chwytania ognia i zbiornik wody. W języku rzymskiej filozofii i retoryki conceptus i jego synonim conceptio nabrały znaczeń przenośnych nazywających pojęcia umysłu, idee oraz oficjalne wypowiedzi czy formuły. (Gostyńska:1991:5). W XVII - wiecznej teorii twórczości koncept definiowany jest jako związek przeciwieństw, ekstremów, rzeczy różnych, sprzecznych, odległych, zgodna niezgodność czy zaskakująca myśl.

Teoria konceptyzmu sformułowana została później w stosunku do poetyckiej praktyki włoskiego poety Giambattisty Marina oraz Hiszpana Luisa Góngory. Jednym z pierwszych teoretyków konceptyzmu był jezuita Maciej Kazimierz Sarbiewski, zaliczany do najslawniejszych w Europie poetów łacińskich, wykładowca i autor poetyki, który w łacińskiej rozprawie O puencie i dowcipie poddał analizie pojęcie zasadnicze dla konceptyzmu: acutum, tj. puentę, powiedzenie celne i lapidarne, określające znaczenia pozornie sprzeczne, a znakomicie się uzupełniające. Opisał actum jako "zgodną niezgodność" lub "niezgodną zgodność".

Operowanie kontrastem i paradoksem należało do ulubionych środków wyrazu artystycznego, ze względu na skuteczność w osiąganiu zamierzonych efektów percepcyjnych: zaskakiwaniu, oszaleńczeniu czytelnika. Częsty jest typ konceptu poprzez kompozycję. W żadnym innym prądzie literackim poeci nie wykorzystywali równie konsekwentnie i świadomie możliwości, jakie dają zwłaszcza fragmenty puentowe. Koncept "*skierowany na siebie*" demonstrujący własną artystyczną doskonałość jest znakiem talentu poety, znakiem jego inwencji wyrażającej się w ujawnianiu nieograniczonych niemal możliwości tkwiących w materiale poetyckim. (Fałęcka:1983:95 - 107).

Konceptyzm jako sposób organizowania wypowiedzi pomysłowej i w tym sensie estetycznie nośnej wypowiedzi poetyckiej - to w konsekwencji, technika jako odkrywczość. Wśród wierszy polskich zdecydowanie przeważają te, w których koncept słowny oparty jest na skojarzeniach etymologicznych, przy czym kwestia wyprowadzenia poprawnej czy też fałszywej

³⁹ Baltasar Gracián y Morales (1601 - 1658) – hiszpański prozaik i pisarz polityczny, ksiądz, jezuita.

etymologii ustępuje miejsca wyeksponowaniu pomysłowości twórcy. Można to zaobserwować na przykładzie pełnego inwencji wykorzystywania przez poetów podobieństw brzmieniowych rymujących się ze sobą wyrazów - w Pieśni II prekursora poetyckiego baroku w Polsce

Porzuć straszne pioruny, zatrać i przygody.
Które mi nam znać dawasz, że chcesz z nami zgody.
A utwierdź wolność chceniu, której nie zna użyć;
Wolim w świętej ojczyźnie służyć.

(Mikołaj Sęp Szarzyński Pieśń II O rządzie Bożym na świecie)

gdzie jeden wyraz mieści się całkowicie w drugim, stanowiąc jednocześnie samodzielną jednostkę leksykalną i współdźwięczne zakończenie wyrazów.

Podmiot sprawczy utworu dysponuje wiedzą o tym, jakie środki wypowiedzi poetyckiej uległy skonwencjonalizowaniu, wiedza ta pozwala mu przewidywać reakcję odbiorcy. Potrzebne jest to dla wprowadzenia elementu niespodzianki, leżącego u podstaw najogólniej pojętej teorii konceptu. Pomysłowość, a w związku z tym niekonwencjonalność ujęcia konwencjonalnych tropów poetyckich osiągnięta została poprzez wydobycie odmiennego niż dotąd aspektu prezentowanych zjawisk; ich przewartościowanie. Świat złożony z przedmiotów i zjawisk dostępnych człowiekowi był postrzegany jako wielki, niewyczerpany zbiór znaków. Każdy z tych przedmiotów mógł mieć ważne znaczenie, wyjaśniać zagadki życia ludzkiego, odkrywać właściwości uniwersum. (Kaczmarek:1993:17).

Osobliwością języka barokowego była również autentyczność stylu - oksymoron oraz inwersyjność składni. Oksymoron - albo inaczej "określenie pozornie sprzeczne" polegało na tworzeniu związków z wyrazów wykluczających się. Dotyczy właściwości przedmiotu, czyli obejmuje głównie epitety: mroczne światło. Oksymoron służy do budowy metafory o dużej sile ekspresji, ponieważ doprowadza do paradoksalnych efektów. Inwersja polega na odejściu od naturalnego szyku zdania. Inwersja pełni w polskim zdaniu funkcję ekspresywno-stylistyczną. Siła ekspresji polega na tym, że w sposób istotny zakłócony został tok zwyczajowy zdania i normy składniowe, bo orzeczenie pojawia się później niż byśmy oczekiwali.

Struktura wiersza, tak na pozór czytelna, w rzeczywistości odznacza się dużym stopniem skomplikowania. Tego rodzaju poetyka utworu, odznaczającego się maksymalnym zagęszczeniem znaczeń, determinuje sposób jego percepcji, apelując tym samym do określonego typu odbiorcy.

Jan Andrzej Morsztyn i jego stylistyka

Nota biograficzna

Ród Morsztynów, przybyłych na Śląsk niemieckich kolonistów osiągnął swą pozycję społeczną poprzez handel i piastowanie patrycjuszowskich urzędów. Z czasem z mieszczaństwa przeszli do szlachty oraz nabyli miejscowość Raciborsko pod Wieliczką, która stała się rodzinną posiadłością. Morsztynowie nie tylko byli bardzo zamożni, co przedsiębiorczo potrafili powiększyć swe dobra. Ich dłużnikami byli Lubomirscy - jedna z najmożniejszych rodzin małopolskich. Morsztynowie byli arianami⁴⁰, którzy przechodząc na kalwinizm, zyskali sobie miano patronów małopolskiego zboru.

Jan Andrzej Morsztyn, urodzony w roku 1620, był pierworodnym synem Andrzeja Morsztyna, wychowywanym w Chorzelowie. Młody Andrzej Morsztyn w wieku lat 18 wyprawiony został na studia do Niderlandów. Zatrzymując się w Gdańsku napisał swój pierwszy wiersz. Był to list poetycki do Otwinowskiego, zawierający prośbę o egzemplarz przekładu *Metamorfoz*.

Jan Andrzej immatrykulował się na fakultet filozofii i sztuk wyzwolonych na Uniwersytecie w Lejden. Uwieńczeniem studiów była podróż po niemal całej Europie. Prawdopodobnie podstawy gruntownego wykształcenia humanistycznego, które kontynuował na dworze Tęczyńskich i Opalińskich w Rytwianach, zdobył w okresie studiów.⁴¹

Wykształcenie literackie Morsztyna, wybitne jak na ówczesną epokę, o niezwykle szerokich, europejskich horyzontach, stanowiło cenną podstawę, na której mógł powstać dorobek poetycki i przekładowy zasługujący nie tylko na uwagę wykształconego czytelnika, wrażliwego na urok dawnej poezji.

(Sokołowska:1965:18)

⁴⁰ Bracia Polscy - wyodrębnili się w 1562-65 z polskiego Kościoła ewang.- reformowanego. Odegrali wybitną rolę w sporach teologicznych XVI-XVII wieku, rozwoju szkolnictwa (Akademia Rakowska), oraz nauki i literatury polskiej (NEP Tom1 hasło ARIANIE)

⁴¹ Tęczyńscy, średniowieczny polski ród możnowładczy herbu Topór. Za panowania ostatnich Piastów oraz Jagiellonów Tęczyńscy byli najpotężniejszą rodziną w Małopolsce, wielu z nich pełniło ważne funkcje kasztelanów krakowskich i wojewodów krakowskich, posiadali ogromny majątek. Członkowie rodu działali aktywnie najpierw na rzecz zjednoczenia kraju po okresie rozbicia dzielnicowego, potem na rzecz unii z Litwą.

Przypuszczalnie i Morsztyn po młodzieńczych studiach za granicą i po swej europejskiej podróży, dokształcony na rytwiańskim dworze, odznaczał się niezłą znajomością francuskiego, który to język mu towarzyszył przez całe burzliwe życie poety-dyplomaty. (Sokołowska:1965:31)

Pobył na dworze Lubomirskich w Osieku pod Staszowem owocuje podróżą do Włoch. Aleksander Lubomirski - italo-man - nie tylko zabiera Morsztyna do Włoch, a także nakłania go do twórczości literackiej. Wojewodzie Lubomirskiemu, któremu zawdzięczał swoje pierwsze kontakty z dworem królewskim i pierwszy piastowany przez siebie urząd, podstolego sandomierskiego, dedykuje cykl wierszy *Kanikuła*.

W latach 1637 - 1661 zajmował się Jan Andrzej Morsztyn intensywnie pracą literacką. W tym okresie powstały najważniejsze jego utwory ocalone w rękopisach. Morsztyn nie ogłosił żadnego zbioru liryków ani przekładu. Zdaniem Wiktora Weintrauba, badacza polskiego baroku, jednym z najbardziej znamienitych rysów ówczesnej literatury jest jej charakter rękopiśmiennie-prywatny. (Weintraub:1960:21)

Można by sporządzić wielką listę polskich autorów XVII wieku jak Hieronim i Zbigniew Morsztynowie, Adam Korczyński, Daniel Naborowski, Jan Chryzostom Pasek, którzy nie ogłosili żadnego ze swych utworów lub tylko niewielki fragment ich twórczości przeszedł przez próbę druku.

Do najwcześniejszych utworów Morsztyna należy przekład utworu Tassa *Amyntas*. Utwór ten cieszył się w ówczesnej Europie niesłychanym powodzeniem. Jan Andrzej Morsztyn w swoim przekładzie wprowadza nowe elementy.

Temat (...) a także jego przedstawienie na scenie – mają charakter nader zmysłowy: pod osłoną rzekomego dramatu psychologicznego ukazuje on głównie erotykę. O etapach akcji decydują zmiany nastrojów miłosnych, wzajemnych stosunków uczuciowych, niezwykle łzawych i sentymentalnych w tonacji.

(Sokołowska:1965:64)

Poeta tłumaczył, parafrazował i przerabiał wiersze Horacego, Marcjalisa, Marota, Marina, Ronsarda, Voiture'a.

We wczesnym okresie swoich prac literackich tłumaczy i parafrazuje czwartą pieśń *L'Adone Marina*, opowieść o Amorze i Psyche.

W dziedzinie liryki Morsztyn szukał pierwowzorów we Włoszech, które propagowały w Europie nowy gust, smak i nową poetykę. Dlatego też oddziaływały one najsilniej we wczesnym okresie twórczości.

Francja zaważyła natomiast na okresie późniejszym, kiedy to Morsztyna wciągnęły wiry europejskiej dyplomacji. W latach 1638-1660 powstały zbiory utworów poetyckich *Lutnia* (wydana w 1844 roku) oraz *Kanikuła albo Psia gwiazda*. Pierwszy zbiór obejmuje ponad 200 wierszy, głównie erotyków wzorowanych na utworach Mariniego (nawet tytuł *Lutnia* pochodził od tytułu zbioru wierszy Mariniego *La Lira*). *Kanikuła albo Psia gwiazda* zawiera niewiele ponad 30 wierszy, w których autor wprowadza związek między kanikułą (okresem największych upałów) a żarem uczuć miłosnych wypełniających ludzkie serca pogrążone w miłości.

Po śmierci wojewody Lubomirskiego Morsztyn zajął się aktywnie działalnością polityczną.

(...) wybierany był z Opatowa niemal że na wszystkie kolejne sejmy (...), a z sejmów wyznaczany do rozmaitych funkcji: był deputatem na sądowy Trybunał Lubelski i na skarbowy Trybunał Radomski, zasiadał w rozmaitych sejmowych komisjach.

(Sokołowska:1965:64)

Aktywność polityczna Morsztyna to trudny okres konfliktów i starć jak wojna kozacko-chłopska i wybuch wojny polsko-rosyjskiej. Na wiosnę 1653 roku wybrany został posłem sandomierskim na sejm i odbył swoją pierwszą misję dyplomatyczną, do księcia siedmiogrodzkiego Rakoczego. Jego zadaniem było zbadanie walorów wojskowych Rakoczego jako sojusznika w przewidywanej wojnie z Chmielnickim. (Kubała:1880:173-253) Rok później Jan Andrzej Morsztyn przebył następną wyprawę poselską, tym razem do Szwecji, by zapowiedzieć przybycie poselstwa polskiego i nakłonić Karola Gustawa do wystąpienia przeciwko Moskwie. Morsztyn przebywał w Szwecji kilka miesięcy, nie otrzymując posłuchania u króla szwedzkiego z powodu nie dodania w liście tytułów, do których władca szwedzki rościł sobie pretensje. (Sokołowska:1965:117)

Nie jest wykluczone, że wobec planowanej napaści Karol Gustav nie chciał się pertraktacjami z posłem Rzeczypospolitej zajmować. Prawdziwymi zamiarami Karola Gustawa była inwazja szwedzka na kraj polski.

W 1658 roku Jan Andrzej Morsztyn uzyskał jedną z najwyższych godności dworskich: stanowisko referendarza wielkiego koronnego i wszedł w skład komisji powołanej do uporządkowania spraw mennicy państwowej.

W roku następnym wraz z innymi wysokimi dygnitarzami Rzeczypospolitej bierze udział w przygotowaniach dotyczących traktatu pokojowego ze Szwedami.

Jan Andrzej Morsztyn następne lata spędza na dworze królewskim, na którym jego pozycja jest mocno ugruntowana. Na zamku warszawskim wystawiony *Cyd Pierre Corneille'a* był dziełem przekładu Morsztyna.

W 25 lat po ukazaniu się *Cyda* we Francji, przekład polski był nie tylko ukończony przez tłumacza, lecz opracowano już jego sceniczną wersję. W historii teatru polskiego jest to data wielkiej doniosłości i zapowiedź olbrzymiego wpływu Francji na kulturę polską.

(Sokołowska:1965:126)

Morsztynowski przekład to jedyna praca poety, w której dokonała się interesująca symbioza dwóch dziedzin jego działalności: polityki i literatury.

W roku 1669 poeta poślubił Katarzynę Gordon, która pochodziła z jednej z najbardziej wpływowych rodzin szkockich. Po ślubie Morsztyn rozpoczął budowę własnego pałacu według projektu Tylmana z Gameren w Warszawie.

Poeta miał czworo dzieci, z których jedna córka Izabela została wydana za Kazimierza Czartoryskiego i była babką Stanisława Augusta Poniatowskiego. Przez następne lata sprawował funkcję pośrednika między Ludwiką Marią a Lubomirskim, odbywał poselstwa do Paryża, był jednym z głównych działaczy porozumienia z Francją wbrew królowi Sobieskiemu, który związał się z Austrią.

Oskarżony przed sejmem o zdradę stanu, uszedł z Polski we wrześniu 1683 i zamieszkał we Francji. Rezydował przeważnie w swoich dobrach (...) pod Chaumont.

(Sokołowska:1965:142)

O ostatnim okresie życia zachowały się tylko skąpe wzmianki. Nie odegrał już poważniejszej roli w życiu dyplomatycznym Francji i Polski. Jan Andrzej Morsztyn w wieku osiemdziesięciu lat zmarł w Paryżu w swoim domu przy ulicy rue St. Peres 8 stycznia 1693 roku.

Analiza utworów.

Niektórzy uważają, iż przy analizie literackiej nie należy się zbyt kierować przesłankami zewnętrznymi, koncentracja rozważań powinna kierować się w kierunku analizy tekstu. Jednak analiza oprócz rozłożenia, podziału, opisu struktury i funkcji poszczególnych elementów na pewne jednorodne elementy konkretnego utworu literackiego, otwiera szerokie pole interpretacji treści. Nie jest możliwe aby interpretacja oparta tylko na informacjach zawartych w tekście bez znajomości przesłanek zewnętrznych była zbliżona do rzeczywistości twórczej autora.

Zaznaczyć należy, że interpretacja realizowana jest w trybie przypuszczającym. Przypuszczenia te wydają się tym bliższe rzeczywistości dzieła im więcej logicznych dowodów (z przesłanek zewnętrznych) pomogło poczynić takie lub inne założenia. Nie sposób omawiać typowego Morsztynowi stylu dworskiego bez znajomości zwyczajów dworu francuskiego.

Koncept jako narzędzie zaskoczenia

Epokę baroku określa się często jako czasy, gdy po raz pierwszy na tak dużą skalę ówczesni artyści i myśliciele dostrzegli złożoność i skomplikowanie świata, jego nieokreśloność, zwłaszcza w sferze humanistycznej, ludzkiej psychiki i wrażliwości. Z tego względu pewne zagadnienia szczegółowe, na przykład problem konceptu, trzeba widzieć daleko szerzej niż tylko jako przykład figury stylistycznej. Można mówić o pewnym sposobie pojmowania i odczuwania rzeczywistości. Myślenie konceptyczne to jednoczesne odkrycie faktu w jego uniwersalnym i jednostkowym wymiarze.

Przyjemność związana z konceptem pozwalała czytelnikowi uznać swoją dotychczasową wiedzę, a jednocześnie poprzez dokonanie w niej jednorazowego wyłomu, uzyskać jej istotne pogłębienie. Elementem zaskakującym ma być nie tyle efekt samego poetyckiego kojarzenia, co przede wszystkim fakt, że tak można kojarzyć. Koncept obliczony jest wyraźnie na „drażnienie” czytelnika. Dla XVII-wiecznego twórcy świat był pełen konceptów – dzieł człowieka, Boga, Natury. Jako narzędzie interpretacji służyły mu one nie tylko do analizy wytworów sztuki słowa, ale całej otaczającej go rzeczywistości. (Prejs:1989:174)

Operowanie kontrastem, paradoksem i oksymoronem należało do ulubionych środków wyrazu artystycznego, ze względu na skuteczność w osiąganiu zamierzonych efektów percepcyjnych: zaskakiwania, oszłamiania czytelnika. Ale nie tylko szeroki zakres środków stylistycznych służył conceptowi. Morsztyn podobnie jak wielu innych conceptystów układał w odpowiedni sposób również treść utworów.

(O swej Pannie)

Przykładem zastosowania narzędzia treści jest krótki zawarty w ośmiu wersach liryk "*O swej pannie*". Trzynastozgłoskowiec w paroksytonicznej szacie rymów najwyraźniej pokazuje tę metodę.

Zaskoczenie wywołuje już brak spójności pierwszych strof z oczekiwaniami czytelnika wynikającymi z interpretacji tytułu. "O" w połączeniu z zaimek dzierżawczym *swej* (swojej) sugeruje przynależność opisywanej panny do opisującego w tym wypadku domyślnego podmiotu lirycznego. Zatem czytelnik czytając tytuł jest przygotowany na opis osoby płci żeńskiej znanej podmiotowi lirycznemu. Enumeracja anafory form gramatycznych przymiotnika *biały*, trudna jest początkowo do logicznego połączenia z oczekiwanym opisem panny.

Biały jest polerowany alabastr z Karrary,
Białe mleko przysłane w sitowiu z koszary,
Biały łabędź i białym okrywa się piórem,
Biała perła nieczęstym zażywana sznurem
Biały śnieg świeżo spadły, nogą nie deptany,
Biały kwiat lilijowy za świeża zerwany,

Przy pomocy pojęć, które automatycznie kojarzą się z kolorem białym (alabastr, mleko, łabędź, perła, śnieg, kwiat lilii) czasami wzmocnionej epitetem (polerowany, świeży, nie deptany) autor uzyskuje wysublimowanie białości koloru białego. Wydawać by się mogło że po tych sześciu wersach, stopień białości w wyobraźni czytelnika osiągnął już apogeum,

Ale bielsza mej panny płeć twarzy i szyje
Niż marmur, mleko, łabędź, perła, śnieg, lilije.

wtedy pojawia się przymiotnik w stopniu wyższym wykazując, że istnieje rzecz bardziej biała - biel skóry twarzy i szyi opisywanej panny. Zastosowana tutaj figura sumacji dobitnie uwydatnia tę białość.

Tylko te dwa wersy mają dwojakie znaczenie dla conceptu tutaj zastosowanego. "Puenta" w nich zawarta olśniewa czytelnika pozwalając mu logicznie powiązać wysublimowaną białość

z oczekiwaniami właściwymi dla opisu panny. Z drugiej zaś strony pozwala dopiero na końcu utworu przyporządkować go formie komplementu.

Komplementu niezwykle wyszukanego biorąc pod uwagę fakt, że damy "barokowe" zwracały szczególną uwagę aby cera ich twarzy i szyi była biała. Stosując rękawiczki i parasolki jako pomagające temu rekwizyty, unikały przebywania w promieniach słonecznych bez stosownej ochrony. Opalenie się dyskwalifikowało daną osobę towarzysko, gdyż tylko chłopki pracując w polu miały sposobność aby się opalić. Praca dla damy była wtenczas zjawiskiem niedopuszczalnym.

Wystarczyłyby ostatnie dwa wersy umieścić na początku utworu aby zniwelować stopniowo porcjowane napięcie z wiązane z pytaniem "co ma kolor biały wspólnego z panną".

Przekształcenie wiersza w odę na cześć białej cery opisywanej panny przez zastosowanie klasycznej formy enumeracyjnych porównań; skóra twarzy i szyi jest tak biała jak.... nie stanowiłoby większego problemu. Jednak obecna forma tego utworu stanowi o koncepcie w nim zastosowanym.

Dokładnie taką samą formę Morsztyn zastosował w wierszu "*Do panny*"

(Do Panny)

Utwór ten nie jest tekstem uwypuklającym zaletę -jasną karnację skóry panny, tylko frazuską podkreślającą wadę (w rozumieniu autora) - twardość; brak wrażliwości na uczucie podmiotu lirycznego.

Zamiast białości jest twardość ubrana w anaforyczne powtórzenia zaczynające cztery pierwsze wersy utworu. Twardość za każdym razem zostaje wykorzystana w celu dookreślenia przedmiotu posiadającego taką cechę . Podmiot liryczny wylicza więc kolejno żelazo, dyjament, dąb i skały. Dodane do każdego rzeczownika epitety i określenia opisujące

Twarde z wielkim żelazo topione kłopotem,
Twardy dyjament żadnym nieużyty kłopotem,
Twardy dąb stary wiekiem skamieniały,
Twarde skały na morskie nie dbające wały

żelazo topione z wielkim kłopotem, czy dąb wiekiem skamieniały podkreślają twardość opisanego przedmiotu lub zjawiska (o którym oczywiście dowiadujemy się dopiero na końcu) przesuwając umownie pojęcie twarde na stopień wyższy (twardszy) w skali stopniowania przymiotników.

Puenta zaskakuje czytelnika,

Twardszaś ty, panno, której łzy me nie złamały,
Nad żelazo, dyjament, stary dąb i skały.

a rekursywne przemyślenia czytelnika ukazują istotę konceptu. Polega on na zestawieniu zjawisk twardych, niezniszczalnych z dziewczyną niedostępną i obojętną na zaloty zakochanego w niej mężczyzny. W końcowej sumacji poeta podkreśla, że serce kobiety jest o wiele twardsze niż żelazo, diament, stary dąb i skały.

(O sobie)

Podobny schemat konceptu Morsztyn zastosował tym razem w nieco dłuższym wierszu "O sobie". Sam tytuł przygotowuje czytelnika na opis osoby autora. Zaskoczenie jest już w pierwszych zdaniach.

Nie tyle Puszcza Niepołomska zwierza,
Nie tyle ordy janczarskie żołnierza,
...

Zaimek liczebny "nie tyle" wskazujący warunkujący drugą część zdania po zaimku "ile", niewiele ma wspólnego z opisem osoby.

Zastosowana jest tu konstrukcja zdania podrzędnie złożonego przydawkowego, zdanie nadrzędne zaczyna się od zwrotu "nie tyle" a zdanie podrzędne jest po zwrocie ile. Specyfika tego utworu polega na tym że zdanie nadrzędne rozciągnięte jest na szesnaście wersów zaczynających się anaforą "nie tyle" i jednej potężnie rozbudowanej (na cztery linijki) przerzutni.

Anafora "nie tyle" powtórzona szesnaście razy jako wyliczenie zdania nadrzędnego, stanowi obraz zgromadzenia czegoś w znacznej ilości. Ilość ta jest porcjowana i powoduje stopniowy wzrost wyobrażeń czytelnika by w wersie piątym zostać wyzerowana zestawieniem amazonek z kozakami krymskimi.

Nie tyle babskich strzał krymskie sajdaki,

Zestawienie amazonek, słynących ze swej sztuki łuczniczej z futerałami na strzały krymskich kozaków stanowi wyzerowanie ilościowe, gdyż kobiet u kozaków w wojsku nie było. By zaraz potem ponownie stopniowo powiększać zasób ilościowy aż do apogeum którego obraz zaczyna się w wersie piętnastym i jest dodatkowo wzmocniony przerzutnią.

Nie tyle wiosna kwiatków, lato kłosów,
Jesień owoców i organy głosów,

Gwiazd jasne niebo, piasku morskie brzegi,
Kropel spory deszcz, spłachcia gęste śniegi.

Tu pojawiają się zestawienia rzeczowników jednoznacznie niepoliczalnych - gwiazdy na niebie, morski piasek, krople deszczu, płatki śniegu.

Dopiero ostatnia linijka przynosi lekko zdenerwowanemu monotonią i ilością wyliczeń czytelnikowi rozwiązanie. Wszystkie te wyliczenia dużej ilości rzeczy, zwierząt czy ryb służą temu, aby stwierdzić analogicznie do poprzedniego utworu; wszystkiego jest bardzo, bardzo dużo ale najwięcej mam (...) bólów dla mej Katarzyny.⁴²

Koncept widoczny jest również w niezwykle zaskakującym doborze miejsc gdzie autor liczy rzeczy, zwierzęta i ryby. Swą wędrówkę zaczyna autor licząc zwierzęta w Puszczy Niepołomskiej, zastrzeżonej dla polowań królewskich, by zaraz potem policzyć żołnierzy w hordach tureckich janczarów. Następnie z niedalekiej Ukrainy gdzie autor liczył pszczoły udaje się do Włoch gdzie liczy pływające na gondolach damy dworu. U tatarów na Krymie autor prawdopodobnie strzał amazońskich nie znalazł i w wielu miejscach gwoździe statków handlujących z Indiami liczyć musiał. W Brabancji (dzisiejsza Belgia) liczył wrzeciona i kółka młynów przerabiających jedwab, potem policzył śledzie w morzu północnym, by następnie powrócić do Włoch, a tam aby liczyć modlitwy w Loretto. Po drodze do Gdańska gdzie liczył łaszy⁴³ tureckie policzył w Wiedniu sieci i sidła. Podróż kończy się we Frankfurcie gdzie na targach liczy książki.

(Niestatek⁴⁴)

Kolejnym przykładem zastosowania konstrukcji zdania podrzędnego powodującego zaskoczenie czytelnika jest wiersz "*Niestatek*"

Zdanie nadrzędne rozbudowane jest w nim do trzynastu wypowiedzi zaczynających się anaforą "prędzej" nie mającą na pierwszy rzut oka nic wspólnego z tytułem.

Prędzej kto wiatr w wór zamknie, prędzej i promieni
Słonecznych drobne kąski wżenie do kieszeni,

⁴² Katarzyna była żoną Morsztyna.

⁴³ jednostka miary ciał sypkich 3640l lub 1865 kg.

⁴⁴ Chodzi tu o wiersz zaczynający się słowami "Prędzej kto wiatr w wór zamknie...", Nie mylić z innym utworem o tym samym tytule zaczynającym się słowami " Oczy są ogień..."

Tym razem już od pierwszych linijek wyobraźnia czytelnika skierowana jest w strefę zjawisk niemożliwych wyolbrzymionych przez swego rodzaju dynamikę tekstu wynikającą z użycia wyrazu "prędzej".

Prędzej zamknie w garść świat ten, tak wielki, jak stoi,
Prędzej pięścią bez swojej obrazy ogniowi
Dobije, prędzej w sieci obłoki połowi,

Prędzej niemy zaśpiewa, i ten, co szaleje,
Co mądrego przemówi: prędzej stała będzie,
Fortuna, i śmierć z śmiechem w jednym domu siedzie

Liczne paradoksy: zamknie w garść świat, w sieci obłoki połowi itp., a także oksymorony: niemy zaśpiewa, szalenie mądre przemówi dodatkowo podkreślają dziwność, niewyobrażalność opisywanego zjawiska, potęgując tym samym ciekawość czytelnika. Jaka jest treść zdania podrzędnego po zaimku "niżli", warunkująca ciąg tak nieprawdopodobnych zdarzeń.

Podobnie jak w innych utworach dopiero na końcu dowiadujemy się o co właściwie chodzi.

Niżli będzie stateczną która białogłowa.

Stalość w uczuciach, sądach, podejmowanych decyzjach jako główne motto wpływa dopiero po rekursywnych przemyśleniach czytelnika zainspirowanego puentą, ostatniego zdania.

Niezwykle zadziwiająca jest bogata paleta zjawisk niewyobrażalnych. Złapanie wiatru w worek, schowanie promieni słonecznych do kieszeni, pobicie pięścią ognia, zgaszenie wulkanu łzami, zachód słońca do jaskini, przeprowadzka ludzi na pustynie - oto niektóra z nich. Sztuka konceptu nie polega tylko na kojarzeniu i zestawianiu ale też na tym że tak też można zestawiać i kojarzyć. Powstają wtedy często wyobrażenia absurdalne:

morze burzliwe groźbą uspokoi,
śmierć z śmiechem w jednym domu siedzie

które służą wyższemu celom konceptu.

Apogeum sztuki konceptu treściowego, gdzie wyżej wymienione elementy: niespójność początkowej treści z oczekiwaniami czytelnika sugerowanymi przez interpretację tytułu czy końcowa puenta wyzwalamy rekursywnie poprawną interpretację treści pozostają daleko w tyle, zaprezentował Morsztyn w obu sonetach o tym samym tytule "*Cuda miłości*". Anaforą są całe zwrotki, a czytelnik prowokowany jest do rekursywnej dedukcji nie po przeczytaniu całego utworu, tylko po przeczytaniu kolejnej zwrotki a nawet wersu.

Zanim zajmiemy się specyfikami tego utworu wznoszącymi poziom koncept na wysokie szczyty przyjrzymy się tytułowi.

Wyraz "cud" zawarty w tytule utworu, przygotowuje czytelnika na opis paranormalnych zjawisk lub zdarzeń nie posiadających wiarygodnego, naukowego wytłumaczenia, a w kontekście religijnym przypisywanych mocy nadprzyrodzonej. W kraju chrześcijańskim jakim była Rzeczypospolita - miejsce życia twórcy - cud odnoszony był przede wszystkim do działalności Chrystusa. Dlatego też zestawienie cudu z miłością nie do Boga ale do kobiety (o czym dowiadujemy się, podobnie jak w innych utworach, rekursywnie po przeczytaniu puenty umieszczonej na końcu utworu), było śmiałym posunięciem autora. Być może miało nawet charakter prowokacyjny. Pozytywna asocjacja, która powinna być wywołana u czytelnika po przeczytaniu tytułu, nie do końca znajduje odzwierciedlenie w dziełach co stanowi kolejny element zaskoczenia.

Pomijając wyżej opisany aspekt chrześcijański, "*Cuda miłości*" można zinterpretować w sposób nieco odmienny. Nie da się zmienić asocjacji wywołanych pojęciem cudu, niewytłumaczalnego zjawiska lub zdarzenia, którego dowodem zaistnienia jest fakt postrzeżenia przynajmniej przez kilku obserwatorów. Przeniesienie zjawiska cudu na poziom emocji, pomijając indywidualizm jednostkowy, (każdy odczuwa samodzielnie) powoduje specyficzną nienamagalność tego zjawiska. Dopiero wielokrotne szczegółowe opisanie tych cudów; co w epoce Baroku miało niezwykle intensywną realizację, stanowi dowód ich istnienia.

(Cuda miłości ⁴⁵)

Przebóg! Jak żyję, serca już nie mając?
Nie żyjąc, jako ogień w sobie czuję?
Jeśli tym ogniem sam się w sobie psuję,
Czemuż go pieszczę, tak się w nim kochając?

Bliżej nieokreślony podmiot liryczny zaczyna swoją wypowiedź wykrzyknikiem "Przebóg" akcentując tym samym pierwsze z ciągu pytań retorycznych pierwszego tetrastychu.

Podmiot liryczny sam zadaje sobie to pytanie, by następnie w puencie sam udzielić sobie odpowiedzi. Fakt ten nadaje dziełu formę rozważań - głośnego myślenia podmiotu lirycznego. Pytania stanowiące ciąg logiczny - następne pytanie wynika z poprzedniego - w swojej kolejności stopniują nasilenie inkongruencji zawartych w nich paradoksów. Jeżeli nie mam serca

⁴⁵ Chodzi tu o wiersz zaczynający się słowami " Przebóg! Jak żyję, serca już nie mając?"

to nie mogę żyć. Jeżeli nie żyje to dlaczego czuję w sobie ogień. Jeżeli ten ogień mnie psuje dlaczego się nim delectuję.

Ogień i jego destruktywne działanie oraz ciepło dające lub podtrzymujące życie to główny motyw pierwszej zwrotki.

W sukurs walce z ogniem w drugim tetrastychu autor przywołuje łzy, ciało ciekłe mogące ugasić ogień.

Jak w płaczu żyję, wśród ognia pałając?
Czemu wysuszyć ogniem nie próbuję
Płaczu? Czemu tak z ogniem postępuję,
Że go nie gaszę, w płaczu opływając?

Forma ciągu paradoksalnych pytań jest jeszcze bardziej wysublimowana niż w pierwszej zwrotce. Zestawienie dwu fizycznie wykluczających się na wzajem zjawisk; ogień nie wysusza łez, łzy nie gaszą ognia; umieszcza illokutora we wręcz niewyobrażalnej płaszczyźnie pomiędzy ogniem a łzami. Ekscentryczność tej sytuacji polega na tym że podmiot czuje ogień jednocześnie opływa on we łzach. O ile zachodzi tu oddziaływanie tych "żywiółów" na podmiot liryczny, o tyle "potęgi" te nie oddziałują na siebie (łzy nie gaszą ognia, ogień nie suszy łez).

Ponieważ wszystkie w oczach u dziewczyny
Pociechy, czemuż muszę od nich stronić?
Czemuż zaś na te narażam się oczy?

Przerzutnia (u dziewczyny/Pociechy) zastosowana w pierwszej tercynie powodując zamęt niezrozumienia u czytelnika, prowokuje go tym samym do ponownego prześledzenia tekstu.

Zwrotka ta oparta na tej samej zasadzie paradoksalnych pytań retorycznych jest nie jako oderwana od poprzedniego ciągu logicznego opartego na dwóch żywiołach - ogniu i "łzach". Pojawia się nowy element logicznie niezwiązany z poprzednimi - oczy dziewczyny.

Być może podmiot z jednej strony zdaje sobie sprawę z rozumnej konieczności unikania tych oczu, z drugiej zaś zastanawia się pytając, dlaczego ma ich unikać (niestety jest na to skazany) i pozbawiać się tych wszystkich pociech.

Przypuszczać by nawet można, biorąc pod uwagę treść poprzednich strof, że autor stworzył metaforę błędnego koła; świadomy niebezpieczeństw wynikających z zauroczenia pomiot liryczny mimo wszystko poddaje się samoczynnie temu zjawisku.

Cuda te czyni miłość, jej to czyny,
Którym kto by chciał rozumem się bronić,
Tym prędzej w sidło z rozumem swym wskoczy.

Dopiero puenta stanowiąca treść ostatniej tercyny krystalizuje motyw przewodni całego ciągu paradoksalnych pytań retorycznych. Miłość jako przyczyna tych rozważań.

Wymienienie głównego motywu dzieła na jego końcu powoduje u czytelnika rekursywne przemyślenia. Dwa żywioły ogień i "łzy" mogą symbolizować stan psychiczny osoby nieszczęśliwie zakochanej. Osoba ta - podmiot liryczny utworu - miotana ogniem miłości jednocześnie pogrążona w rozgoryczeniu, zawieszona jest w sferze nieustannej, destruktywnej niepewności.

Miłość jest nie do objęcia przez rozum, jest więc cudem nie dającym się ani wiarygodnie przewidzieć, ani naukowo (rozumowo) wytłumaczyć. Im bardziej ktoś podchodzi do tego zjawiska naukowo, tym bardziej popada w większy dylemat logicznego wytłumaczenia zjawisk i wydarzeń z tego faktu wynikających.

Genialne zestawienia paradoksów stanowiące same w sobie hiperbole świadczy o niezwykle wysokiej inteligencji poetyckiej autora. Użycie imiesłowów przysłówkowych współczesnych (pierwsze dwie zwrotki) dodatkowo podkreśla zawieszenie illokutora w przestrzeni pomiędzy dwoma żywiołami których reakcja wzajemnego zniszczenia (mimo że jest logiczna) z niezrozumiałych przyczyn nie zachodzi nie pasuje do krytyczno nacechowanego stwierdzenia o Baroku "przerost formy nad treścią". Tu właśnie treść, a ściślej wzajemne powiązania treści poszczególnych zwrotek stanowią o niezwykle wysublimowanej inteligencji przekazanych motywów myślowych autora.

Podobny schemat ciągu logicznego jak ten w pierwszych dwu zwrotkach zastosował autor w następnym utworze o tym samym tytule. Specyfika zawartego w nim geniuszu polega, podobnie jak w poprzednim utworze, na stworzeniu ciągu myśli logicznych wynikających jedna z drugiej. Jeszcze większe wyrafinowanie i ekscentryzm obserwujemy w fakcie stworzenia listy składników pokarmowych które stanowią o egzystencji opisywanej osoby (metafora miłości) nie mogącej żyć bez jedzenia.

(Cuda miłości "II" ⁴⁶)

Metafora karmionej miłości już w pierwszym wersie wskazuje czytelnikowi kierunek rozważań autora. Miłość jest przekształcona w stworzenie dla którego pożywienie stanowi podstawę istnienia. Rodzaj pożywienia podkreśla wcześniej wspomnianą płaszczyznę emocji, na której porusza się w swoich rozważaniach podmiot liryczny.

Karmię frasunkiem miłość i myśleniem,
Myśl zaś pamięcią i pożądlivością,
Żądzę nadzieją karmię i gładkością.
Nadzieję bajką i próżnym błędzeniem.

Zasada ciągu logicznego stwierdzeń (następne wynika z poprzedniego) występuje również w tym utworze. Jest ona zachowana przy pomocy figury konkatencji (powtórzenie zwrotów lub wyrazów jednego wersu, na początku następnego). Logicznie autor tworzy łańcuch składników pokarmowych miłości.

Miłość jest zasadniczo żywiona dwoma składnikami: frasunkiem i myśleniem. Jeden z tych składników (myślenie) jest z kolei metaforycznie przekształcany w stworzenie potrzebującego pokarmu składającego się również z dwóch składników. (pamięć i pożądlivość). Ta druga z kolei potrzebuje nadziei i gładkości a nadzieja bajki i błędzenia. Zatem z tego tetrastychu wynika że miłość żywi się: frasunkiem, pamięcią, gładkością, bajką (iluzją) i błędzeniem. Pozostałe nie wyliczone tutaj składniki są wypadkową dwu innych. Myślenie = (pamięć + (pożądlivość = nadzieja + gładkość ...)) itd.

Biorąc po uwagę emocjonalne nacechowanie tych wyrazów da się zaobserwować stopniowy wzrost tragizmu zjawisk stanowiących pożywienie miłości; od frasunku do próżnego błędzenia w iluzji.

W drugim tetrastychu utworu autor wykorzystując ten sam model metafory i specyficznego ciągu logicznego enumeruje kolejne składniki pokarmu miłości.

Napawam serce pychą z omamieniem.
Pychę zmyślonym weselem z śmiałością.
Śmiałość szaleństwem pasę z wyniosłością.
Szaleństwo gniewem i złym zajątrzeniem.

Kierunek stopniowania ekspresywności kolejno wyliczanych, pojęć stanowi antytezę kierunku zwrotki pierwszej. Od smutnego spokojnego błędzenia w iluzji podmiot liryczny

⁴⁶ Chodzi tu o wiersz zaczynający się słowami " Karmię frasunkiem miłość i myśleniem "

zaczyna być targany niezwykle dynamicznymi uczuciami. Wyrwany z omamienia wpada w szaleńczy wyniosły gniew.

Pojawiają się kolejne "składniki pokarmowe"; omamienie, pycha składa się z wymyślonej wesołości i śmiałości, która z kolei potrzebuje wyniosłego szaleństwa, a ono jest odżywiane gniewem i zajątrzeniem.

Specyficzną dynamikę w pierwszej tercynie utworu wprowadzają rzeczowniki ogień i wiatr.

Karmię frasunek płaczem i wzdychaniem,
Wzdychanie ogniem, ogień wiatrem prawie,
Wiatr zasię cieniem, a cień oszukaniem.

Dynamika nasycenia emocjonalnego zaczyna się melancholijnym frasunkiem płaczem i wzdychaniem. W drugim wersie osiąga apogeum przez zestawienia ognia z wiatrem by w trzeciej opaść w cień oszukanej (wymyślonej) iluzji.

Druga tercyna sonetu zawiera puentę i obrazuje istotę przeżyć podmiotu lirycznego.

Kto kiedy słyszał o takowej sprawie,
Że i z tym o głód cudzy się staraniem
Sam przy tej wszytkiej głód ponoszę strawie.

Te trzy wersy w wysublimowany sposób pokazują istotę miłości. Miłość warunkuje "sposób odżywiania się" opisany w poprzednich trzech zwrotkach. Na pierwszy rzut oka, puenta nie ma bezpośredniego powiązania z poprzednimi wypowiedziami. Dopiero rekursywne refleksje czytelnika wiążą wszystko w jednolitą całość.

Miłość przedstawiona jest jako destrukcyjne źródło szczęścia. Stan psychiczny podmiotu lirycznego posiada bardzo szeroką paletę uczuć w całej skali nacechowania emocjonalnego. Od melancholii przez smutek aż do szalonego gniewu. Przyrównanie tych uczuć do pożywienia obrazuje głęboką myśl w nim zawartą. Pokarm stanowi podstawę bytu każdej istoty żywej. I nawet gdy ta istota jest świadoma destruktywnych skutków to odruchowo sięga po pożywienie.

Zupełnie inny sposób zaskoczenia czytelnika Morsztyn zastosował w sonecie "Do Zorze". Złożoność zrozumienia/odkrycia konceptu tej formy ma zdolności dostrzeżenia diametralnych różnic między Zorzą Owidiusza a zorzą Morsztyna warunkujących znajomość dzieła Owidiusza "Metamorfozy".

(Do Zorze)

Cechą wspólną tego utworu jest fakt, iż zawarty w tytule zwrot "Do Zorze" nie ma nic wspólnego ze zjawiskiem optyczno-fizycznym określanym jako zorza polarna. Tym razem autor sięga do dzieła Owidiusza (Metamorfozy) - bardzo popularnego w czasach Baroku - aby lepiej wyrazić swoje myśli lub podkreślić zawarte w nich przesłanie.

Pierwszy tetrastych tego sonetu, jest opinią ogólną i nie posiada jeszcze bezpośrednich wypowiedzi podmiotu lirycznego.

Mnie dzień, mnie i noc trapi ubrudzona;
Tak mnie jej cienie toczą żywe płacze,
Jako twarz Zorze ślicznie zarudzona,
Choć ta wraz ze mną rosą swoją płacze:

Stwierdza tylko dobrze wszystkim znany fakt niemożliwości korzystania z odpoczynku podczas snu gdy "umysł smętny i serce żebracze".

Podmiot liryczny pojawia się już na początku drugiej zwrotki rekursywnie nawiązując do poprzedniej wypowiedzi (Mnie dzień, mnie i noc trapi) by następnie porównać swoją sytuację nieszczęśliwie zakochanego z zorzą Owidiusza.

Mnie dzień, mnie i noc trapi ubrudzona;
Tak mnie jej cienie toczą żywe płacze,
Jako twarz Zorze ślicznie zarudzona,
Choć ta wraz ze mną rosą swoją płacze:

Zorza, mieszkanka niebios została odrzucona przez Cefala pozostającego wiernym swojej żonie. Wyidealizowana miłość podmiotu lirycznego podobnie jak propozycja Zorzy uczyniona Cefalowi zostaje odrzucona. Zakochany oczekuje współczucia od Zorzy ("patrzy miłosiernie") której uczucia odrzuconego są znane.

W porównaniu z Owidiuszem utwór Morsztyna opisuje uczucia raczej powierzchownie. Autor świadomie i konsekwentnie przeciwstawia się Owidiuszowi. Przykładem tego jest chociażby kontrastowa hiperbolizacja przedstawiająca uczucia. Ona (on u Owidiusza) twarda jak skała, on (ona u Owidiusza) cierpiący spalany ogniem miłości (ona spalana nie tyle ogniem miłości co złością poniżającego odrzucenia) którego żal symbolizowany jest bledością.

Jednak zaskakująca i przeciwna oryginałowi jest opisana sytuacja Zorzy. W oryginale to nie Zorza cierpi ale Cefal z Prokrydą. To nie zorza rozpacza i lamentuje. Morsztyn wprowadzając ekstrawagancję niejako na przekór Owidiuszowi każe Zorzy cierpieć i rozpaczać, nie wspominając w ogóle jej gniewu i wymierzonej kary. Wykorzystując jeden odwrócony,

wyrwany z kontekstu, niezgodny z rzeczywistością wątek do swoich celów aby jeszcze bardziej zadziwić i zaskoczyć czytelnika swoim pomysłem. Prawdopodobnie ta wysublimowana niezgodna z Owidiuszem stanowiła główną oś twórczą tego utworu; wymyślić coś czego jeszcze nikt nie wymyślił aby zaskoczenie było całkowite.

Jeszcze inny rodzaj zaskoczenia czytelnika jest "epitafium" poświęcone tragicznie zdechłej małej psinie. Niezwykle szeroka paleta możliwości interpretacyjnych tego utworu wznosi go na wyżyny sztuki poetyckiej epoki Baroku.

(Nagrobek Perlisi)

Po niewiele mówiącym tytule wskazującym jedynie fakt śmierci Perlisi autor zaczyna metaforą perły wzbogaconą peryfrazami opisującymi o jaką perłę chodzi.

Perła tu leży, nie ta, co Szczęśliwe
Wyspy więc noszą ani brzegi krzywe
Oryjentalskie, ani te skorupy,
Które bogate w sobie kryją łupy.

Kim jest ta perła, tego dowiadujemy się bezpośrednio dopiero w wersie czternastym "W malteńskich piaskach , jej samej służyło". Pośrednie wskazanie typu "sierść bielsza niż wełna" lub "ogon zakręcony" pojawiają się wcześniej.

Kolejno wspomniane są jej zalety by figura animizacji peryfrazy śmierci dokonała zwrotu treściowego z wychwalania zalet na ukazanie rozpacz po stracie zmarłego (zdechłego),

Pies ją niebieski żywota pozbawił,
Ale postrzegsz, co niechący sprawił,
Zawył lamenty trąbą swą do góry
I za żałobę przywdział czarne chmury.

Animizacja - zawył lamenty - połączona z personifikacją przywdziania żałoby zaskakuje czytelnika być może wzbudzając również uśmiech. Następne personifikacje opisujące płacz

Płakał jej pokój i łóżka płakały,
Płakał i ciepły komin owdowiały:
Płacze i łzami kosztownymi ani
Da się utulić nad nią moja pani.

brzmia dość humorystycznie a końcowe dwa wersy

Sam się śnieg śmieje, bo za jej pogrzebem
Bielszego nadeń nie masz nic pod niebem.

nadają utworowi jednoznacznie lekko humorystyczny charakter.

Zaskoczenie kontrastem wynika już z faktu że epitafium jako forma poświęcona czci zmarłej osoby jest utworem poważnym i smutnym. Podstawienie psa w miejsce często drogiej i szanowanej osoby jest śmiałym posunięciem. Niezwykłość i często wychwalane bohaterstwo podmienione jest tu faktem że pies jest ukochanym stworzeniem swojej pani.

Perlisia też jest opisywana w samych superlatywach, była zadbana, grzeczna, wierna swej pani i dowcipna co świadczy o jej personifikacji. Okoliczności śmierci Perlisi były tragiczne, została zagryziona przez innego psa. Po jej śmierci pozostał już tylko smutek i pustka, wielki żal, że odeszła.

Epitety „oczy wypukłe” „wzrost niezwykajny”, porównania takie jak „sierść bielsza niż wełna” opisują nieprzeciętność stworzenia. W ten sposób postać psa jest hiperbolizowana i stawiana na równi z człowiekiem. Peryfrazy, nadające bogactwa stylowi, tworzą poetycki sposób opisywania zjawiska śmierci Autor zamiast używać prostych słów - Perlisia umarła - uwzniośla wydarzenie przez omówienie „pies ją niebieski żywota pozbawił”.

Utwór ten - epitafium nieodżałowanej suczce można interpretować również jako rodzaj drwiny z pustoty i głupoty dworskiego towarzystwa. Nie mając żadnego innego zajęcia w swej próżności banalne zjawisko - zdechnięcie psa - wnoszone jest na piedestał ludzkiej tragedii towarzyszącej często śmierci bliskiej osoby. Fakt ten dla twórcy stał się okazją, do zaprezentowania mistrzostwa swego pióra; temat błahy, ale podany w misternej i bogatej formie.

Motyw nagrobka pojawia się u Morsztyna wielokrotnie. W utworze "*Nagrobek Lukanowi*"⁴⁷ parafrazuje epigramat Marcjalisa a "*Nagrobek młodej paniej*" jest przekładem z łaciny epitafium Auzoniusza.⁴⁸

Następnym epitafium, które ponownie zaskakuje czytelnika jest "*Nagrobek Kusiowi*". Utwór wydawać by się mógł niesmacznym żartem jednak obrazuje uwypukla i podkreśla strach przed nieplodnością. Lękali się jej zarówno obawiający wygaśnięcia rodów magnaci, szlachcice, jak i potrzebujący rąk do pracy i pomocy prości mieszczenie, chłopci. (Kuchowicz:1992:101)

⁴⁷ Marcus Annaeus Lucanus (39 - 63). poeta rzymski, który został skazany na śmierć, ponieważ był zamieszany w spisek przeciw Neronowi, wykonanie wyroku uprzedził podcinając sobie żyły. Informacja umieszczona w przypisach Dzieł zebranych - patrz literatura pierwotna

⁴⁸ Takie informacje podaje Leszek Kukulski w opracowaniach dzieł zebranych Morsztyna, z których to cytowane są wszystkie utwory w tej pracy. Informacja umieszczona w przypisach Dzieł zebranych - patrz literatura pierwotna

(Nagrobek Kusiowi)

Tym razem tytuł właściwie manipuluje myśli czytelnika w kierunku treści utworu. Bardzo długa fraszka Morsztyna charakteryzuje się przede wszystkim olbrzymią ilością pomysłów opisujących lub porównujących zasługi w działaniach penisa.

Początkowo autor drastycznie podkreśla tragizm sytuacji po jego śmierci. Obwijając Parki, okrutne boginie przeznaczenia, podmiot liryczny stawia im bezpośrednie pytanie

Czy nie wiecie, że z kusiem oraz i świat ginie?

Kuś, jak dowodzi podmiot, może przeżyć wiele – tak obrzezanie, jak i wszelkie choroby weneryczne. Jednak śmierć wymierzona przez Parki skutecznie kusia zmogła, pogrążając w żałobie całe rzesze damskich narządów płciowych.

Kolejne wersy utworu mają charakter pochwalno-lamentacyjny i skupiają się na opisie różnych przymiotów zmarłego. Zestawienie kusia z nurkiem

On się na żadną przepaść nic nie wzdraga ani
Smrodliwej jak Kurcyjusz poważa otchłani;
Nurka takiego nie masz, bo że w tyle czuje
Dwa pęcherze, wskoczy tam, gdzie i nie zgruntuje.

może być interpretowane jako element humorystyczny.

Jak pokazuje kolejny cytat, słabość do kusia okazała się dziejowym kołem zamachowym:

Dla niego dziesięć letnią wojną Troja wstała,
Przezeń i Rzesza Rzymska wolności dostała,
Dla niego niecierpliwa Dydo się zabiła,
Dla niego brata, dzieci Medea dusiła,
Dla niego Dedal krowę Pazyfajej robił,
Dla niego Aleksander perskich posłów pobił,
Dla niego Kleopatra została królową,
Dla niego utraciła żywot śmiercią nową.
Dla niego Mesalina, byle wyjeżdżoną,
Wolała kurwą zostać niż cesarską żoną

Znalezienie i zestawienie takiej ilości wielkich i niezłomnych kobiet znanych z historii i mitologii, które poprzez dążenie do zaspokojenia cielesnych żądz tworzyły historię w sposób nie zawsze aprobowany moralnie, świadczy o dobrej znajomości historii i mitologii. Natomiast sam fakt tego typu zestawienia zaskakuje swym sposobem. Hiperbolizacja pochwały doprowadzona jest do granic możliwości wraz z niezwykle wyrafinowaną brawurą w eksploatacji zasobów języka polskiego.

Można przypuszczać, że to śmiałe posunięcie Morsztyna, konsekwentne wyciągnięcie na zewnątrz i pokazanie tytułowego kusia, miało charakter prowokacyjny. Pokazanie kusia jako mocarza i bohatera, rycerza i wojownika znakomicie kontrastowało z żalem i płaczem po jego śmierci. Anaforyczna enumeracja płaczu przybrała wręcz niebotyczne wartości. Płacz ogarnia przedstawicieli płci żeńskiej „dziewczeta, panny, mężatki i wdowy” przedstawicielek różnych nacji, czasów historycznych czy konfesji religijnych.

Tak czarnej żałoby nie było jeszcze w historii polskiej literatury. Nawet w *Trenach* mistrza z Czarnolasu nie wylano tylu łez, ile upłynęło w poemacie Morsztyna. Nic dziwnego, śmierć głównego bohatera niezliczonych literackich reprezentacji mitów fallicznych, staje w swojej egzystencji pod znakiem zapytania. Pocieszeniem dla jęków i żalów jest umieszczenie Kusia na firmamencie niebieskim jako gwiazda kontrolowana Smoka, aby nie pozwolić na wstęp do nieba kurwie i bękartom.

Kuś urasta więc do wielkości otaczanego czcią bóstwa z przypisanym mu nawet drugim stworzeniu człeka rozumnego. On manipulator zarówno męskich jak i żeńskich umysłów powoduje wojnę lub pokój, kłótnię lub zgodę, szczęście lub smutek.

Czy to ubóstwienie kusia, oparte na z dużym rozmachem i pomysłem wyliczonych niezwykle zaskakujących i emocjonalnie nacechowanych argumentach stanowiło konceptową prowokację?

W literaturze baroku lirykę dworską cechowało przede wszystkim zaskoczenie czytelnika. Zatem Nagrobek Kusiowi prawdopodobnie był tylko zgrabną fraszką jeśli prowokacją to nie do skandalu lecz raczej do śmiechu i dobrej zabawy podczas uczt i zabaw (gdzie były zwyczajowo wykonywane publiczne deklamacje).

Dziwna, konceptyka jest również widoczna w swoistej ponadczasowości tego utworu a ściślej prowokacyjnego charakteru utworu w interpretacji współczesnej chociaż Morsztyn prawdopodobnie tego nie przewidział.

Rubaszny, bezkompromisowy i pogardliwie zarysowany obraz świata. rani uczucia religijne dzisiejszego czytelnika, szafuje najbardziej intymnymi stereotypami narodowymi obnażając starą jak świat prawdę. Wszystko co dobre i złe ma swój początek i koniec w stosunku seksualnym

Dziś, wyciągając z lamusa „Kusiowy nagrobek” i będąc zaznajomieni z kulturą i literaturą tamtej epoki możemy doszukać się głęboko ukrytej prowokacji.

Oprócz zabawy czytelnika który to cel przyświecał wielu autorom doby Baroku, Morsztyn swym utworem zadrwił z odbiorców jako spętanych pruderyjnymi schematami ówczesnego świata.

Kończąc rozważania o prowokacji jako elementu konceptu jeszcze jedna myśl zasługuje na uwagę. Zestawienie Morsztyna znanego ze szkoły jako autora "*Niestatku*" czy sonetu "*Do Trupa*" z autorem "*Kusiowego nagrobka*" może sprowokować czytelników do poszukiwań informacji o tak zwanej literaturze wstydlivej. Przez te poszukiwania czytelnik zostanie skonfrontowany z innymi wielkimi twórcami takimi jak Kochanowski, Fredro, Mickiewicz, Słowacki, Tuwim, Miłosz których tego typu utwory zostały przez społeczno-moralną cenzurę schowane a ich znaczenia zmarginalizowane prawie do zera.

Morsztyn przesiąknięty ideą konceptu nie był w stanie napisać prawie żadnego utworu pozbawionego chociażby najmniejszego elementu który zaskoczyłby czytelnika.

(Jabłka)

W erotyku "*Jabłka*" dającym wyraz sensualizmu barokowego opisuje kobiece piersi, już pierwszym wyrazem utworu "*Drażnięta*" nazywa przedmiot swego zainteresowania. Jabłka jako metafora piersi aż do puenty umieszczonej na końcu utworu pojawiają się marginalnie (jeden raz). Czytelnik sugerujący się treścią tytułu oczekuje jego rozwinięcia, którego nie znajduje, tym samym jest nieco rozczarowany. Dopiero w puencie pojawiają się tytułowe jabłka.

Strzeżcie się kanikuły i słońca, można-li,
Bo i jabłka dojrzeją, i płeć się przypali.

Mogą być one (jabłka) interpretowane w dwojaki sposób. Jako metafora rumianości (płeć się przypali), opalenizny która w czasach Baroku dyskwalifikował kobiety towarzysko (cera musiała być nieskazitelnie biała) lub jako symbol przemijania. Następnym etapem dojrzałości jest starość której jędrne piersi mogą się obawiać, Strach podkreślony jest czasownikiem "strzeżcie się" i wpływającym z tego faktu ostrzeżeniem zawartym w puencie. Innym przykładem gdzie nie tak jak w jabłkach zaskakuje brak tytułowego motywu jest "*Pot krwawy*" Tu motyw główny pojawia się tylko na końcu.

(Pot krwawy)

Poci się Jezus zemdlący:
Niebieski kowal, rzemieślnik jedyny,
Który przy kuźni, co go węgłem piecze,
Pilnej swej prace żywym potem ciecze;

Myśli czytelnika już po przeczytaniu pierwszej linijki kierowane są na motyw męczeństwa Jezusa, który jest wymieniany kilkanaście razy przy użyciu różnych sformułowań i epitetów. Enumeracja Jezusa w różnych postaciach: Jezus zemdlący, Jezus zbolący, modlący się do Ojca, Jezus w Ogrójcu, Bóg prawy, mój Stworzyciel, mój Zbawiciel, Król wprowadza jednoznaczność w interpretacji i oczekiwaniach Czytelnika - męczeństwo Pana naszego Jezusa Chrystusa.

Po ośmiu zwrotkach tego długiego utworu Morsztyn wprowadza zamieszanie odbiegając w treści od potu Jezusa Chrystusa i ukazując inne sytuacje warunkujące proces pocenia.

Poci się Słoń w bitwę wprawny, Ofiara wolna i nieprzymuszona, Malarz w nauce swojej doświadczony, Król (...) własnej dochodząc korony, wstyd święty, Alembik⁴⁹, wór pełen rubinów i złota, grono dojrzałe - te zestawienia mogą być jeszcze interpretowane jako metafory porównawcze podkreślające ważność męki Jezusa w utworze. Ostatnie cztery (wiersz ma 22 zwrotki) zwrotki ukazują do tej pory ukryty motyw przewodni.

Dwie ostatnie zawierające puentę jednoznacznie obrazują zamierzenia autora.

O Miłości ukrwawiona:
Więźniu niewolny, przykuty za nogę,
Który, zrzucając ten ciężar niemiły
Nie chcąc się w sercu zmieścić, rwiesz i żyły;

O Krwi, Krwi nieprzepełacona:
Kosztowny pocie, czemuż ja nie mogę
Tych świętych kropel z krwawymi zmazami
Osuszyć, omyć wzdychaniem i łzami!

Krew z miłości symbolizuje najwyższy stopień cierpienia. Jest ono tak duże, że obejmuje całe ciało nie tylko serce, duszę i umysł ale i żyły symbolizujące całokształt kondycji człowieka. Tak jak ogień miłości nie może być ugaszony łzami tak pot tego uczucia nie może być nimi ani osuszony ani obmyty.

⁴⁹ dawny sprzęt laboratoryjny w postaci szklanego lub metalowego naczynia - zbiornika, zakończonego szyjką, w której osadzano korek lub specjalną główkę z wychodzącą z niej zagiętą rurką. Służył do destylacji.

Głównym celem Morsztyna w swoich utworach było zaskoczenie i olśnienie czytelnika nie tyle tematyką, ale formą - tym, jak każdy temat potrafi poeta ująć w sposób nieoczekiwany. Często prowadząc często czytelnika na intelektualne manowce druzgocze go odkryciem głównego przesłania, odkrytego na końcu utworu i inspirującego czytelnika do rekursywnych przemyśleń zmieniających diametralnie interpretację utworu.

Dominujące w całej poezji Morsztyna jest częste używanie przez poetę hiperboli. W jego wierszach znajdziemy ogromną przesadę, poetyckie fajerwerki – prawie wszystko jest w nich przesadzone. Widać to wyraźnie w wierszach miłosnych, gdzie poeta mnoży pochwały adresatek swoich uczuć lub wyolbrzymia do granic niemożliwych do wyobrażenia mękę zakochanego. Hiperbola pojawia się również, aby odświeżyć znaną już czytelnikowi, dobrze ugruntowaną w kulturze metaforę miłości jako ognia.

Często wykorzystuje antytezę ognia i wody, gorąca i zimna, nocy i dnia, radości i smutku, życia i śmierci aby wpłynąć na stan emocji czytelnika dodatkowo podsycając druzgocący efekt zaskoczenia.

Porównania - rzeczy, ludzi i zjawisk.

Świat renesansu został nobilitowany przez Jana z Czarnolasu w Hymnie: "*Czego chcesz od nas, Panie, za twe hojne dary?*" do godności dzieła sztuki stworzonego przez Boga - artystę. Dzieło to ukazało wersję świata podporządkowanego panowaniu ładu i harmonii.

Światopogląd renesansowy był światopoglądem optymistycznym. Wspierał się na przekonaniu, że stworzony przez Boga ład kosmosu i ziemskiej przyrody jest wieczny i niezmienny. Harmonia przyrody stanowiła dla człowieka renesansu gwarancję harmonii w świecie spraw ludzkich, gwarancję nienaruszalności i niezmienności raz ustanowionego porządku moralnego i społecznego. Stwierdzenie, że świat jest harmonijny i piękny, że jest odbiciem boskiej doskonałości, jest zarazem stwierdzeniem, że człowiek jest zdolny poznać harmonię tego świata, przeniknąć i zrozumieć prawa nadane przez Boga naturze. Świat piękny i harmonijny, doskonale dzieło boskie rządzi się też prawami moralnymi, które wspierają i ugruntowują optymistyczny światopogląd. (Grzeszczuk:1985:62)

Artystom następnego stulecia niedostępna była ta idealna synteza. O ile sam tok dowodzenia istnienia Stwórcy poprzez porządek wszechświata – ujęty zgodnie z założeniami metafizyki chrześcijańskiej jako transcendentálna właściwość bytu – pozostał przez długi okres nie zmieniony, o tyle wersja poetycka przeszła znamiennej modyfikację.

Poezja baroku niosła ze sobą wizję Ziemi jako miejsca przymusowego zesłania, osaczenia, domeny bólu i rozpacz. Wizja ta przebija z wielu utworów Morsztyna głównie w postaci cierpień zakochanego, nie potrafiącego ani przestać kochać ani wyzwolić się z pęt kupidyna.

Rzeczywistość ziemská to padół łez, cierpienia, palącego ognia; poprzez owo ciągle stosowanie hiperboli rodzi się rzeczywistość brutalna, okrutna - lepiej umrzeć niż kochać nieodwzajemnioną miłością

Jednak Morsztyn zachowuje przy tym zdrowy rozsądek jakby jego utwory opisujące męki zakochanego zabarwione były nutą fikcji.

Miłość Morsztyna daleka jest treściowo od metafizycznej miłości do Boga (np. Sępa Szarzyńskiego) jego miłość jest metafizyczną tęsknotą, lamentem nad losem człowieka, którego

duchowe łaknienie wywołuje niezaspokojona miłość, spragnionego dopóty, dopóki dusza nie ujrzy piękna wiekuistego Boga a czasami jeszcze dłużej.

Obraz tego głodnego i spragnionego przedstawia Morsztyn w bardzo wielu niezwykle wyszukanych, paradoksalnych porównaniach do różnych przedmiotów, osób i wydarzeń, przedstawiając również złożoność a tym samym różne rodzaje głodu i pragnienia.

Tragizm sytuacji owego łaknącego przedstawia między innymi w sonecie "*Do Trupa*".

(Do Trupa)

Już w tytule dostrzegamy pierwszy obraz. Zwrot "do trupa" kieruje rozmyślenia czytelnika na dziwnego adresata, nie będącego w stanie usłyszeć wypowiedzi (lamentów) autora (zakochanego) do niego skierowanych (przez co kochanek lamentuje monologicznie, samotnie). Metafora główna sygnalizowana jest już w drugiej linijce. Strzała miłości w zestawieniu ze śmiercią sygnalizuje makabryzm przeżyć człowieka zakochanego. Kondycja nieboszczyka, warunkuje formę monologu dramatycznego (pozorowanego dialogu) wybranego przez autora, aby opisać cierpienia nieszczęśliwie zakochanego podmiotu lirycznego. Męki te spotęgowane są przez zaskakujące zestawienie duszy poety z ciałem zmarłego; zestawienie harmonii i zewnętrznej sytuacji trupa z niewidoczną dynamiczną sytuacją zakochanego. Trup, milczy i nic nie czuje, zakochany kwili i cierpi w gorącym płomieniu miłości.

Utwór w charakterystycznej dla sonetu budowie dwa tetrastychy i dwie tercyny można podzielić na dwie części treściowe.

Leżysz zabity i jam też zabity,
Ty - strzałą śmierci, ja - strzałą miłości,
Ty krwie. ja w sobie nie mam rumianości.
Ty jawne świece, ja mam płomień skryty.

Tyś na twarz suknem żałobnym nakryty,
Jam zawarł zmysły w okropnej ciemności,
Ty masz związane ręce. ja wolności
Zbywszy mam rozum łańcuchem powity.

Bezpośredni zwrot do adresata "ty" w anaforycznej enumeracji stanowi pierwszy człon zestawienia porównawczego w dwóch tetrastychach. Mają one wymowny charakter porównawczy. W pierwszej linijce czytelnik konstatuje, że utwór jest o nie jednym ale dwóch zabitych. Powód jest jednak inny. Zabity strzałą śmierci: leży bez krwi, otoczony palącymi się świecami, zakryty suknem, ze związanymi rękami. Drugi - zabity strzałą miłości - jest bardzo

podobny: błąd, płonie w ukryciu, w ciemności nie funkcjonowania swojego umysłu, zniewolony swoim uczuciem.

Konstrukcja "ty" plus cecha charakterystyczna, i "ja" plus cecha charakterystyczna stanowi rusztowanie całego dzieła. W pozostałych dwu tercynach konstrukcja ta zastosowana jest, aby pokazać przeciwieństwa różniące tych dwóch "nieboszczyków".

Ty jednak milczysz, a mój język kwili,
Ty nic nie czujesz, ja cierpię ból srodze,
Tyś jak lód. a jam w piekielnej śródzie.

Ty się rozsypiesz prochem w małej chwili,
Ja się nie mogę, stawszy się żywiołem
Wiecznym mych ogniów, rozsypać popiołem.

Spokojny harmonijny obraz nic nie czującego, nic nie mówiącego zimnego jak lód umarłego, zestawiony jest z dynamiką kwilącego, cierpiącego i miotającego się w piekielnym ogniu zakochanego. Wskazanie u tego pierwszego perspektywy zaniknięcia materialnego - rozsypania się w popiół potęguje tragizm tego drugiego - zakochanego - który nawet takiej możliwości jest pozbawiony. Apogeum cierpienia podmiotu lirycznego jest fakt, że jako zakochany jest palony ogniem, ale ten ogień go nie spala. Narzędzie paradoksu tutaj zastosowane, rozszerza cierpienie mężczyzny na czas nieograniczony, stanowi metamorfozę wiecznych katuszy zakochanego bez perspektywy uwolnienia się od tych męczarni.

Wewnętrzna dysharmonię podmiotu lirycznego oddają inwersja i przerzutnie, które jednocześnie podkreślają lub uwydatniają informacje zawarte w treści. Dodatkowymi przyprawami są zastosowane w utworze porównanie: "tyś jak lód", hiperbola: "cierpię ból srodze" oraz przerzutnia "Ty masz związane ręce, ja, wolności/ Zbywszy"

Biorąc pod uwagę formę i tematykę innych utworów Morsztyna chociażby później analizowanych galerników nasuwa się następujące przypuszczenie. Trup posłużył Morsztynowi jako narzędzie, element porównawczy który przez temat z którym jest porównywany stanowi nie byle jaką sublimację zaskoczenia. Każda niedola, cierpienie, ból zarówno u galerników jak i u trupa ma kres, dający nadzieję. Zakochany takowej nie posiada, dlatego w każdym przypadku jego sytuacja jest gorsza. Drastyczna konkluzja utworu zawiera się w słowach : lepiej byś martwym aniżeli nieszczęśliwie zakochanym.

Podobnie jest ze światem galerników.

(Do Galerników)

Obraz świata jako przymusowego zesłania autor metaforyzuje już w tytule „Do galerników”. Galernicy - ludzie skazani na ciężką pracę za swoje przewinienia. Nie jest to niestety jak by się mogło początkowo wydawać próba dodania otuchy tym czasami niesłusznie skazanym na ciężką pracę.

Już w pierwszych dwu wersach myśli czytelnika kierowane są na odbiór kolejnej metafory dotyczącej zjawisk, które towarzyszą człowiekowi zakochanemu. W drugiej linijce pojawia się podmiot liryczny który zestawia swoją niedolę z niedolą galerników.

Strapieni ludzie, źle się z wami dzieje,
Lecz miłość ze mną okrutniej poczyna:
Was człowiek, a mnie silny bóg zacina,
Wy macie wynieść, jam bez tej nadzieje.

Stopień wyższy przysłowka okrutnie sugeruje, iż autor uważa pozycję zakochanego za gorszą od pozycji skazańców, czyniąc to już na początku utworu, wskazując analityczny sposób dowodu naukowego. (nie jak u trupa gdzie zastosowana była synteza - teza na końcu utworu). Już w ostatnich dwóch linijkach pierwszego czterowiersza zaczyna swoistą paralelę opartą na antytezie porównawczej sytuacji jego - zakochanego i ich - ciężko i przymusowo pracujących.

Każde zestawienie zaczyna się anaforycznie zaimkiem "wy" odmienianym w zależności od potrzeb gramatycznych Druga część - obiekt komparacji zaczyna się zaimkiem ja. Początek stanowi porównanie człowieka - dozorcę dogląającego galerników - z bogiem, przy czym okrutność obu postawiona jest na równi. Jednak galernicy mają nadzieję, której pozbawiony jest zakochany.

Was wspólne słońce, mnie własny jad grzeje,
Was pręt od grzbieta, mnie z serca zacina,
Wam nogi łańcuch, a mnie szyję zgina,
Wam ręka tylko, a mnie dusza mdleje.

Epitety "spólne słońce" i "własny jad" użyte na początku drugiego tetrastychu jako elementy do ogrzewania zarówno podmiotu jak i adresatów, stanowią element zaskoczenia intelektualnego. Jad jest trucizną i na ogół nie rozgrzewa. Podobny efekt autor uzyskał porównując chłostanie prętem (galernicy byli bici specjalnym batem) galerników i jego, zakochanego. Cierpienia galerników autor sprowadza do odczuć fizycznych „Wam nogi łańcuch zgina”, „Wam ręka tylko mdleje”, przedstawiając swoje męczeństwo jako udrękę duchową „mnie z serca zacina”, „mnie dusza mdleje”.

Was wiatr, a mnie ból ciska na przemiany,
Was prawo, mnie gwałt trzyma w tym więzieniu,
Wam podczas sternik sfolguje zblagany

Ja darmo czekam ulgi w uciążeniu.
A w tym jest mój stan nad wasz niewytrwany,
Że wy na wodzie, ja cierpię w płomieniu.

Refleksyjny charakter mają zestawienia rozszerzone od drugiej części (dwa wersy) pierwszego tetrastychu do ostatnich dwu linijek drugiej tercyny. Również refleksyjne podsumowanie stanowią ostatnie dwie linijki utworu.

W poincie autor zauważa że życie zakochanego jest gorsze od życia galerników, którzy mają nadzieję, widzą koniec "swoich męki", i czasami doznają zmiłowanie dozorca. Tego wszystkiego pozbawiony jest zakochany, który nie może przerwać, ugasić płonących w nim ogniu. Paradoks zawarty w tym utworze dopiero po przemyśleniu ujawnia czytelnikowi nieoczekiwaną prawdę. Obydwaj - galernik i człowiek zakochany - cierpią i nie obce im są uczucia bólu i męki.

Po raz kolejny pojawia się ogień i woda. Elementy wykluczające się nawzajem a jednocześnie oddziaływujące na zakochanego przy jednoczesnej paradoksalnej obojętności wobec siebie. To zbliża sytuację zakochanego do parmenidasowego⁵⁰ niebytu.

Nie wszystkie jednak utwory Morsztyna związane z miłością czynią to tak tragicznie. Czasami również zakochany ma chwile wytchnienia. Odpoczynku szuka Morsztyn na przechadzce do ogrodu.

(Przechadzka)

Tytuł "Przechadzka" - spacer dla zdrowia, oderwanie się od codziennych czynności dla zażycia odpoczynku, zaczerpnięcia powietrza, nabrania dystansu do rozważanego zagadnienia, lub po prostu zmiana otoczenia.

Dwanaście zwrotek z zastosowaniem na przemian jedenasto i trzynastozgłoskowca z rymem krzyżowym uzyskanym często przerzutniami stanowi rusztowanie tego utworu.

Ogrodzie wdzięczny, niech mi wolno będzie
Przechadzki dziś po tobie zażyć i z swoimi
Smutkami twe uciechy w jednym zmieszać rzędzie
I zażyć wczasu pod cieniami twymi.

⁵⁰ Parmenides z Elei - filozof, który jako pierwszy systematycznie i szczegółowo zanalizował byt.

W pierwszej zwrotce podmiot lityczny utożsamiony jest z autorem. Początkowa apostrofa "Ogrodzie wdzięczny" wskazuje adresata tej wypowiedzi jednocześnie definiując miejsce przechadzki. Zaimek "mi" podkreśla autora jako podmiot liryczny, który prosi ogród o zniwelowanie jego smutków przez swoje uciechy.

Kolejne dwie zwrotki przenoszą podmiot liryczny do trzeciej osoby.

Ale, niestetyż, cóż za wczas być może
Temu, choćby był wpośród ogrodu rajskiego,
Który w sercu swym nosi utajone noże
I jest w opale ognia gorącego?

Nic mu nie k'myśli, wszystko w niesmak idzie,
Śmiech mu się miesza z płaczem i bankiet z gorzkością,
I przy muzyce przecie on myśli o biędzie;
Te męki cierpi, kto w bractwie z miłością.

Ktoś w opale ognia gorącego - w bractwie z miłością - nie jest w stanie nawet w rajskim ogrodzie zażyć spokoju, gdyż wszystko go drażni, mieszając radość ze smutkiem.

Czwarta zwrotka ma charakter refleksyjny, daleki od romantycznych jęków miłości, reprezentuje zdroworozsądkowe podejście do problemu.

I ja i w tobie do smętku przyczyny
Znajduję, które mi ta wesołość podaje;
Ale-ć nic nie przyganiam ani-ć daję winy:
Kto sobie winien, niech inszym nie łaje.

W pierwszych trzech wersach podmiot liryczny w pierwszej osobie jest świadomy swojej sytuacji. Widząc winę tylko sobie nikogo innego nie obwinia.

Następne zwrotki są anaforyczną enumeracją spotykanych na przechadzce elementów i zjawisk ogrodowych zestawianych z negatywnymi przeżyciami podmiotu towarzyszących jego miłości do nadobnej dziewczyny.

W następnych zwrotkach autor stosuje taki sam system: dwa pierwsze wersy poszczególnych zwrotek zaczynające się anaforą "jeśli" lub w dwóch przypadkach synonimicznie użyte zwroty "gdy widzę" i "ilekroć patrzę" i opisują postrzeżoną rzecz lub zjawisko, dwie następne wskazują jego odniesienie do przeżyć narratora.

Liczne kwiatki i trawa są licznymi mękami jakich doznał zakochany od nadobnej panny. Kamień, skała i drzewo skamieniałe, symbolizują niedostępność kobiety. Labirynt ścieżek ogrodowych z labiryntem uczuć i postępowań, a wietrzyk z westchnieniami zakochanego. Zaloty ptaków wzbudzają zazdrość wręcz zawiść bo zakochany nie był do tychże dopuszczony.

Podlewanie ogrodu i krople rosy są wylewaniem łez a sadzenie roślin z nadzieją zebrania plonu , wskazuje że takowej nadziei zakochany jest pozbawiony.

W podsumowaniu narrator nie chce więcej tu przyjść.

Dobranoc tedy, mój miły ogrodzie,
Nie nawiedzę cię, mogę to ślubować śmieie,
Aże miłość albo mnie puści po swobodzie,
Albo mi miększe łożę gdzie pościele.

Jego rozpacz nie jest pozbawiona zdrowego rozsądku. Nie wyklucza on definitywnie ponownych odwiedzin ogrodu. Stawia warunek albo się odkocha, albo znajdzie inny obiekt miłości gdzie jego przeżycia będą przebiegały łagodniej (miększe łożę.)

Specyficzny stan duchowy autora nie pozwala mu dostrzegać obiektywnie otaczającego go świata. Myśli on tylko o jednym, obsesyjnie trawiony przez te same myśli o swoim nieszczęściu. Nic więc dziwnego, że każdy obraz pojawiający się na przechadzce, na zasadzie zdeterminowanych jego sytuacją skojarzeń jest automatycznie powiązany z jego nieszczęściem. Począwszy od szerokiego i ogólnego skojarzenia labiryntów ścieżek z ciemni drogami miłości a skończywszy na konkretnym powiązaniu łez z kropelkami rosy.

Aby jeszcze raz rozważyć czy na pewno w ogrodzie zakochany nie znajduje odpoczynku Morsztyn ponownie powtarza swoje przemyślenia w utworze "*Ogród miłości*".

(Ogród miłości)

Tytuł wiersza wskazuje na główny temat zawartej w nim treści. Miłość porównana jest z ogrodem, który powinien dawać wypoczynek, zatem chwilę wytchnienia dla zakochanego. Adresat, a są nimi czytelnicy, spodziewa się zatem charakterystycznych dla ogrodu roślin z przełożeniami na uczucie miłości. Podmiot liryczny - obserwator wylicza elementy ogrodu które poprzez paralelizm składniowy użyty przez Morsztyna porównywane są z odczuciami towarzyszącymi miłości. Przy pomocy antytezy i kalamburów pokazuje zarówno pozytywne jak i negatywne aspekty tego zjawiska.

Wiersz daje się podzielić na trzy części. Część pierwsza to pierwsze cztery wersy.

Nie zawsze strzały Kupido zawodzi,
Czasem luk złoży i bez broni chodzi
I gospodarskiej pilnując pogody,
Gracuje z trawy pafijskie ogrody.

Kupido, rzymski bóg miłości przestaje polować i staje się ogrodnikiem miejsca gdzie przebywają upolowani - ogrodu miłości stworzonego na wzór ogrodów na cypryjskiej wyspie Pafos miejscu czczenia Wenery bogini piękna i miłości.

Część środkowa jest wyliczeniem elementów tego ogrodu.

W ogrodzie jego zioła są nadzieje,
Chwast - obietnice, które wiatr rozwieje,
Męczeństwa, posty są suche gałęzi,
Labirynt - pęta, w których swoje więzi,
Niewola - kwiatkiem, owocem jest szkoda,
Fontana - oczy i gorzkich łez woda,
Wzdychania - letnim i miłym wietrzykiem,
Nieszczerość - łapka, figiel - ogrodnikiem,
Szalej, omylnik, to są pierwsze zioła,
Które głóg zdrady otoczył dokoła;
Nadto ma z muru nieprzebyte ploty,
Gdzie wapnem - troska, kamieniem - kłopoty.

Zestawiając elementy abstrakcyjne towarzyszące uczuciu: nadzieję, obietnicę, męczeństwo, nieszczerość, zdradę z konkretnymi roślinami: zioła, chwast, sucha gałąź, pułapka, uzyskuje efekt intelektualnego, pobudzającego do myślenia - zaskoczenia.

Labirynt miłości z którego nie ma wyjścia osacza człowieka owładniętego tym uczuciem, ukazując mu kwiaty i owoce, które wabią do pułapek niewoli i szkody. Mur z trosk i kłopotów stwarza swego rodzaju trudności aby wejść do tego ogrodu.

Trzecia część jest odniesieniem do osoby ogrodnika, robotnika ogrodu

podmiotu lirycznego jako mieszkańca a właściwie robotnika
tego ogrodu.
Jam w tym ogrodzie przedniejszym kopaczem,
Ja wsiawszy moją tęsknicę i płaczem
Skropiwszy, orzę skały twardej Tatry,
Wisłę uprawiam i żnę płone wiatry.

Robotnik ten nabrał już doświadczenia początkowo siejąc tęsknotę i płacz teraz określa siebie jako przedniejszego kopacza, który orze skały i zbiera plony ze swojej uprawy.

Nasuwa się jeszcze jeden ogólny kierunek interpretacji tego utworu.

Kobieta jest tym ogrodem a jej uczucie labiryntem. Trudno jest do niego wkroczyć a gdy się już dostanie do środka każde nieumiejętne posunięcie (często trudne do przewidzenia skutki; szalej - omylnik) zamiast kwiatów i owoców daje zdradę troskę i kłopoty.

Zupełnie nowy (w naszych rozważaniach) obraz miłości, której można się nauczyć, przez doświadczenie i rutynę nabytą wieloletnią praktyką. Nie trzeba już aż tak cierpieć (jak w poprzednich utworach), można też z pewnym wyrachowaniem korzystać z uciech miłości, znając tajniki jej używania. Najpierw jednak trzeba zapłacić "frycowe".

Sugestia tej myśli mogąca być interpretowana jako spłylenie, wielkiego (romantycznego) uczucia, była w epoce Baroku powszechna. Sprowadza się ona do erotyzmu, współzycia seksualnego.

Ten obszerny rozdział miłości stanowi temat najbardziej czczony i używany poetycko w epoce Baroku. U Morsztyna wystarczy zauważyć ile razy przewija się imię rzymskiego boga miłości (pożądania) Kupido.

Magia erotyzmu będąca sposobem przewycięzania strachu, antidotum lęku wyprowadzająca człowieka z osaczenia, oparta była nie tylko na samym akcie. Obejmowała również wszelkie działania płciowe jak również humor seksualny. Tym samym, konceptem erotycznym nasycona była zarówno fraszka szlachecka jak i utwory folklorystyczne.

Ten kierunek w mało dosadnej formie u Morsztyna obserwujemy w utworze "*Do tejże*".

(Do Tejże⁵¹)

Przyimek "do" połączony z zaimkiem wskazującym "tejże" sugeruje kierunek rozważań autora - Osoba płci żeńskiej. Kim ona mogła być możemy się tylko domyślać, jednak forma określona zaimka pozwala przypuszczać, że do tej osoby były już kierowane poprzednie utwory. Osiem linijek stworzonych trzynastozgłoskowcem są jednym wielkim komplementem. Adresatka jest nie znana, prawdopodobnie spostrzeżona kobieta, której wdzięki zafascynowały autora do tego stopnia, że postanowił sprawić jej komplement w parzysto rymowanym wierszu.

Z pośród niezliczonych elementów urody kobiety autor wybiera trzy: oczy, usta i piersi. Dwa rozbudowane zdania, rozłożone na osiem wersów opiewają te właśnie detale. One to prawdopodobnie najsilniej oddziałują na twórcę, lub przy spotkaniu wywarły na nim najsilniejsze wrażenie.

Oczy twe nie są oczy, ale słońca jaśnie
Świejące, w których blasku każdy rozum gaśnie;

⁵¹ Utwór zaczynający się słowami: Usta twe nie są usta, lecz koral rumiany

Pierwszy element zachwytu autora to oczy. Poeta zaprzecza ich cielesnemu wymiarowi przypisując im właściwości słońca. Ich blask powoduje zgaszenie rozumu, czyli różnie nie przemyślane zachowania, będące efektem zauroczenia. Innymi słowy mężczyźni dla oczu tracą rozum.

Usta twe nie są usta, lecz koral rumiany,
Których farbą każdy zmysł zostaje związany;

Drugim elementem są usta które w zaprzeczeniu wymiaru cielesnego przyrównane są do korala którego kolor zniewala każdego. Zmysłowy obraz ust zapada głęboko w pamięć tego kto je widział. Każdy zmysł zostaje oczarowany.

Piersi twe nie są piersi, lecz z nieba surowy
Kształt, który wolą nasze zabiera w okowy;

Ostatnim detalem którym zachwyca się autor są piersi. Porównuje je do chmur - surowy kształt nieba który zniewala.

Paralelizm składniowy, trzykrotnie powtarzający ten sam układ zaprzeczeń i przeciwstawięń zastosowany jest przy pomocy metaforycznych porównań (oczy twe nie są oczy, ale słońca...). Dwa pierwsze zestawienia oczy - słońce, usta - koral były w czasach współczesnych autorowi dość pospolite. Wkroczenie natomiast w sferę religii porównując piersi z niebem (jeżeli niebo w percepcji czytelnika jest kojarzone z religią) jest odważne i może być postrzegane jako prowokacyjne.

Tak oczy, piersi, usta, rozum, zmysł i wolą,
Blaskiem, farbą i kształtem ćmią, wiążą, niewolą.

W ostatnich dwu wersach autor podkreśla obezwładnienie zauroczonego: rozum przyćmiony jest blaskiem oczu, zmysły związane są farbą ust, a piersi kształtem zniewalają, stosując przy tym figurę sumacji dodatkowo wzmocnioną inwersją (orzeczenie na końcu wypowiedzi). Aliteracja wolą - niewolą stanowi zakończenie zawierające puentę - zauroczony pozostaje w niewoli zauroczenia.

Rozumiejąc zauroczenie jako miłość utwór opisuje zmysłową niewolę miłości. Zmysł wzroku wprowadza zakochanego w labirynt miłości, podmiot liryczny uwięziony przez urodę dziewczyny nie może się z tego labiryntu wydostać, przestaje władać swoim rozumem, wolą i zmysłami. Metamorfoza oczu w słońca, ust w korale a piersi w kształt nieba potęguje niezaradność zakochanego.

Nieco więcej erotyzmu widzimy w porównaniu zakochanego z motylem który zdecydował się na śmierć aby przed tym dokonać zawziętej rozpusty

(Do Motyla)

Sonet o z pozoru błażej zgrabnie ubrany w epitety i wprowadzające swego rodzaju dynamikę wykrzykniki, opisuje często obserwowane zjawisko śmierci motyla nocnego - ćmy - który bezmyślnie wpada w ogień świecy tracąc przy tym życie. Opisowy charakter tej sytuacji sugeruje grupowego adresata tej wypowiedzi, czyli każdego który przeczyta ten utwór.

Dzieło bez ostatniej tercyny zawierającej puentę, może być traktowane jako rodzaj ostrzeżenia (przestrogi) dla nierozsądnych kierujących się powierzchownością, nie dostrzegających czającego się w pozornym cieple i blasku niebezpieczeństwa.

Lekko, motylu! Ogień to szkodliwy!
Strzeż się tej świecy i tej jasnej twarzy,
W której się skrycie śmierć ozdobna żarzy,
I nie bądź swego męczeństwa tak chciwy.

Motyl kierowany odwiecznym instynktem swoich przodków, wielokrotnie ostrzegany przez autora, jest w tej sytuacji bezradny, tak jakby tych ostrzeżeń w ogóle nie słyszał. Być może jego głupota nie pozwala mu dostrzec wskazanych przez autora oczywistych skutków jego starań.

Sam się w grób kwapisz i w pogrzeb zdradliwy,
Sam leziesz w trunnę i tak ci się marzy,
Że cię to zbawi, co cię na śmierć sparzy -
Ach! Jużes poległ, gachu nieszczęśliwy!

Desperacja motyla, dotarcie do ognia, mimo że

przyplącił to życiem jest spełnieniem jego marzeń.
Aleś w tym szczęśliw, że z pocałowaniem
I dokazawszy zawziętej rozpusty
Z swoją kochaną rozstałeś się świecą.

Tak jakby motyl świadomie wybrał śmierć ale dopiął swego. Umarł usatysfakcjonowany dokonaniem "zawziętej rozpusty" z jego ukochaną świecą.

Jak to zwykle u Morsztyna bywa dopiero puenta umieszczona na końcu (druga tercyna) zaskakuje czytelnika inspirując do rekursywnych rozważań.

O! Gdybyż wolno równym powołaniem
Dla tej, której się ognie we mnie niecą,
Umrzeć, złożywszy pierwej usta z usty!

Już w drugiej linijce utworu epitet jasna twarz, może sugerować metaforę związaną z kobietą ale dopiero ostatnia tercyna nadaje zastosowanej w utworze metaforze ewidentny charakter. Przypomina się sonet do trupa, gdzie trup jest w lepszej sytuacji niż kochanek lub Galernicy mogący liczyć na miłosierdzie Dozorcy . Podobnie jest i w tym utworze. Zakochany jest w gorszej sytuacji niż motyl. Podobnie jak i owad zakochany podmiot liryczny kierowany jest instynktem (lub potrzebą pożywienia - "*Cuda miłości*") stanowiącym podstawę jego istnienia. Mimo świadomości niebezpieczeństw towarzyszących temu uczuciu, nie potrafi nie kochać. Chciałby umrzeć "złożywszy pierwaj usta z usty!" ale takiej możliwości w przeciwieństwie do motyla zakochany nie ma.

Jest skazany na nieustannie wzniecane u niego (przez kobietę) ognie - marzenia o zawziętej rozpuszcie - bez możliwości jej spełnienia nawet za cenę życia.

Od czasu do czasu ma chwile wytchnienia których nie znalazł na spacerze w ogrodzie. Wytchnienia i radości doznaje tylko wtedy gdy wydaje mu się że dostrzega przychylność obiektu swojej miłości. Niestety chwile te nie trwają długo by za chwilę przekształcić się ponownie w sytuację duchowej niepewności a czasami nawet gniewu. Taką sytuację (jakby z życia wziętą) obserwujemy w utworze "*Niestatek*" (Oczy są ogień....)

(Niestatek "II")

Sam tytuł, słowo "niestatek" będące negacją przymiotnika "statek", (pochodzącego od słowa "stateczny") stwarza możliwości interpretacyjne idące w jednym kierunku; niestateczność/zmienność świata, uczuć, sytuacji i otoczenia. Obraz zmienności w tym utworze zwraca uwagę na sytuację z codziennego życia niejako chleb powszedni, którego podstawą są zmiany w postrzeganiu jednej i tej samej osoby, diametralnie różne, w zależności od sytuacji emocjonalnej między postrzeganym a postrzegającym.

Po przeczytaniu pierwszych linijek wydawać by się mogło że to kobieta jest niestała tu jednak podmiotem lirycznym jest mężczyzna.

Oczy są ogień, czoło jest zwierciadłem,
Włos złotem, perłą zęb, płeć mlekiem zsiadłem,
Usta koralem, purpurą jagody,

On to właśnie adresuje do kobiety - w pierwszych trzech wersach - wykwintne porównania, wymienione po przecinkach na zasadzie wyliczenia. Gorące i namiętne jak ogień oczy, czoło gładkie jak zwierciadło, złote włosy, piękne jak perły zęby, cera (płeć) delikatna i biała jak zsiadłe mleko, usta czerwone jak koral, a policzki (jagody) rumiane jak purpura.

Zmiana postrzegania tej samej kobiety przez podmiot liryczny następuje w sposób diametralny w przypadku zwady, kłótni przebierając wręcz paradoksalne formy.

Póki mi, panno, dotrzymujesz zgody.
Jak się zwadzimy (...)

Wtedy to policzki podobne są do policzków trędowatej, ołowiana cera i czeluść w ustach, zęby jak u starej kobyły, włosy jak pajęczyna, czoło pomarszczone jak deska do maglowania a oczy wypalone jak popiół.

(...)- jagody są trądem,
Usta czeluścią, płeć blejwasem bladym,
Ząb szkapią kością, włosy pajęczyną,
Czoło maglownią, a oczy perzyną.

Zamienione wyliczenia negatywne mają odwrotną kolejność niż pozytywne.

Dwa jednoczesne, diametralnie różne obrazy tej samej osoby są praktycznie niemożliwe. Kreacja poetycka autora wskazuje na emocjonalizm percepcji właściwy tej epoce. Piękność czy brzydkość w Baroku odrzucając wszelkie kanony kierowała się przede wszystkim stosunkiem oceniającego do ocenianego przedmiotu czy zjawiska lub ocenianej osoby.

Dostrzec można również przedstawienie miłości jako gry dworskiej wolnej od głębokiej więzi emocjonalnej - stojącej ponad codziennymi zwadami. Istotny jest wygląd zewnętrzny i przede wszystkim nastawienie wybranki do tego który dokonał tego wyboru. Przeniesienie tej sytuacji gdzie decyzje za lub przeciw uwarunkowane są emocjami tego który je podejmuje, na każdą płaszczyznę życia jest niezwykle proste. Fakt że na przykład wpływ "Kanikuły - psiej gwiazdy" na wiele zjawisk w tym również kondycji psychicznej człowieka był przez Morsztyna wielokrotnie podkreślany.

Podstawowym środkiem stylistycznym tego stychicznego⁵² wiersza jest kontrast. Stosowane w nim wyliczenia w formie wyszukanych porównań odwołują się do dość stereotypowych wyobrażeń brzydkiej lub pięknej kobiety. Wyjątek stanowią oryginalne porównania bardziej ząb jak u szkapy czy czoło jak maglownia. Wyliczenia te dodatkowo nadają utworowi swoistą gęstość która przy małej ilości słów tworzy dwa bardzo sugestywne obrazy tej samej kobiety.

⁵² wiersz bez podziału na zwrotki

Te obrazy właśnie metaforyzują awersowo zmienność kobiety, przewrotnej i wręcz nieuczciwej rewersowo natomiast zmienność mężczyzny który (dowody w innych utworach) miotany jest szeroką paletą uczuć zaczynając na melancholii a skończywszy na szaleńczym gniewie.

Dodatkowo posługując się niejako tym obrazem miłości autor krytykuje postawę subiektywizmu nacechowanego emocjonalnie.

Morsztyn stosując tak bogaty warsztat środków stylistycznych nie ograniczał używania ich tylko do utworów o miłości lub jej erotyzmie. Wielokrotnie powtarzany motyw Lutni jako symbolu poety, posłużył poecie aby w następnym utworze po raz kolejny zaprezentować swoje niezwykle zdolności porównawcze.

(Do Lutnie⁵³)

Utwór i zbiór, z którego pochodzi (Lutnia) jak wskazują badacze literatury jest zwierciadłem/nawiązaniem do zbioru wierszy lirycznych La Lira autorstwa Giambattisty Mariniego.

Symbolika lutni sięga starożytnej Grecji, gdzie poezja występowała jeszcze z akompaniamentem muzycznym. Dwa instrumenty zyskały miano twórców leksykalnych. I tak powstały melika - poezja z towarzyszeniem fletu i liryka - poezja z towarzyszeniem lutni. Sugerując się tą informacją, interpretacja tytułu brzmi "do poezji". Przyimek "do" w połączeniu z dopełniaczem stanowi o zamierzeniu autora skierowania się w głąb określonego rzeczownikiem miejsca lub rzeczy. W tym przypadku chodzi o zagłębienie się w poezji a ściślej w natchnieniu literackim.

Z Lutnią, w utworze Morsztyna utożsamiana jest lira Amfiona, Apolla i Ariona oraz lira i kitarra Orfeusza. Lutnia była w okresie pisania utworu powszechnie znanym instrumentem a jego używanie należało wtedy do dobrego tonu.

Siedem pierwszych strof ukazuje wszechwładzę i wszechobecność poezji nadając jej wręcz boskie możliwości. Do nich należą poruszanie kamieni, spajanie murów, uspokajanie fal, zmiana natury zwierząt, a nawet wyprowadzanie ze świata umarłych.

⁵³ Chodzi o utwór zaczynający się słowami: Lutni wszechmocna, lutni słodkostronna

W ostatnich dwu strofach następuje zmiana charakteru narratora epickiego opisującego siłę poezji w osobę dzielącą się własnymi refleksjami; zysk z działań przy wtórze Lutni zostaje wtenczas przerwany gdy lutnia zamilknie - autor zaśnie/umrze.

Dzieło jest hymnem o poezji, której mocy ulega i zasadom podlega cały świat wraz z żyjącymi na nim stworzeniami.

Lutni wszechmocna, lutni słodkostronna,
Której smacznego dźwięku nieuchronna
Wdzięczność złe myśli rozpędza i człeku
Przysparza wieku.

Wszechmoc i nieuchronne działanie poezji to atrybuty przypisywane tylko bogu. Słodkostronna o smacznym dźwięku czyli przyjemna, przyciągająca uwagę poezja oparta jest na boskich zasadach zależności - każdy podlega jej działaniu. Swoją mocą poezja pozytywnie oddziałując na człowieka odsuwając od niego negatywne emocje, powoduje konstruktywność myśli w czasoprzestrzeni życia ludzkiego.

Potęę poezji podkreśla autor w kolejnej zwrotce, nadając jej zastosowanie praktyczne; w tym przypadku nawiązując do mitologii ukazuje przydatność poezji do budowy umocnień miasta Teby.

Wspomnij (bo lepiej pomnisz) swoje siły,
Jako za tobą kamienie chodziły,
Gdy nowy mularz bez żelaz potrzeby
Stanowił Teby.

Dwaj synowie Zeusa i tebańskiej królowy Antiopy - Amfion i Zetos posłużyli autorowi do upracticznienia mocy natchnienia literackiego. Podczas gdy Amfion - poeta- nie używając żadnych narzędzi był w stanie na dźwięk otrzymanej od samego Apollina Liry przenieść głązy potrzebne do fortyfikacji, jego brat Zetos - starożytny praktyk, musiał je nosić na plecach. Natchnienie zatem jest w stanie przenosić ciężary i tworzyć materialne wartości.

Podkreślając wyżej wspomnianą moc Amfiona wskazuje na jeszcze bardziej potężną i przez to bardziej wymowną postać mitologii w aspekcie "pseudo" praktycznego zastosowania.

Trojańskie mury i dardańskie grody
Twymi strunami Apollo bezbrody
Wiązał i lepił z budowniczej rady
Gruzu gromady.

Apollo z Posejdonem na rozkaz Zeusa budowali mury Troi. Apollo - patron muzyki i sztuki przewodnik muz jako jedyny z Bogów przedstawiany bez brody trzymający w ręce łuk

lub lutnie. Profesor Weintraub uważa fakt zmuszania kamieni do układanie się w mury przy pomocy grania na lutni za osobisty wkład Morsztyna w mitologię grecką.

Opiewanie mocy lutni jeszcze się nie skończyło. Następną osobą mitologiczną jest tracki śpiewak Orfeusz, w jego rękach lutnia powoduje kolejne niewyobrażalne wręcz zjawiska

Tyś w orfejowych rozigrana palcach,
Gniew w lwach, wściekłość w tygrach, jad w padalcach
Śmierzyła, po twej nucie tańcowały
Z lasami skały

Poskromienie lwa, tygrysa i węża jadowitego ⁵⁴ uważanych za władców świata zwierzęcego w jest nawiązaniem do mitologicznego faktu, że zafascynowane grą na lutnie i śpiewie Orfeusza zwierzęta - drapieżnie obok roślinożernych - zapomniały o swoich podstawowych instynktach przetrwania podążając zgodnie delektując się pięknem muzyko Orfeusza.

Wzmocnieniem efektu jest fakt, że nie tylko istoty żywe ale i nieruchome lasy i ciężkie skały na rozkaz lutni (po twej nucie) opuszczały swoje od wieków stałe miejsca. Fascynacja pięknym śpiewem pobudza ich nie do powolnego marszu właściwego fizycznej masie obu pojęć, ale do tańcowania, co stwarza obraz jeszcze bardziej trudny do wyobrażenia. Potęga poezji przewycięża porządek świata ruszając lasy i góry - elementy nieruchomego krajobrazu.

I na tym autor nie poprzestaje, po raz kolejny zakłócając porządek świata; lutnia jest przyczyną zmartwychwstania Eurydyki.

Z tobą on przebył piekielne otchłanie
I za łagodne otrzymał śpiewanie,
Że rozerwała śliczna Eurydyka
Piekielne łyka.

Po śmierci żony Eurydyki - ukąszonej przez jadowitego węża - niepokieszony Orfeusz zstępował do Hadesu. Graniem na lirze (lutni) oczarował on cały świat zmarłych tak dalece, że jego władcy Hades i Persefona wyrazili zgodę na wyprowadzenia Eurydyki do świata żywych. Podobno nawet głaz Syzyfa w czasie grania i śpiewu Orfeusza przestał się staczać. Porządek świata - piekielne łyka - śmierć - został po raz kolejny pokonany potęgą sztuki.

Następne zakłócenie praw natury nawiązuje do mitologicznej postaci Ariona.

⁵⁴ nastąpiło tu utożsamienie węża jadowitego z padalcem, gdyż padalec *Anguis fragilis* należy do gatunku jaszczurek i jest nie jadowity.

Wściekłego morza pogodzi twa strona
Burzliwe wały, ona Aryjona
Stawiła w porcie pewniej niż w okręcie
Na rybim grzbiecie.

Aryjon pochodzący z wyspy Lesbos śpiewa i lutnista, według relacji Herodota⁵⁵ przebywając na dworze tyrana Koryntu Periandra udał się na konkurs poetycki na Sycylii. Tam jako zwycięzca hojnie obdarowany przez słuchaczy wracał zakupionym statkiem obładowanym bogactwami. W podróży został on napadnięty przez własnych marynarzy którzy chcieli go utopić w morzu aby zagarnąć jego bogactwo. On odśpiewując hymn na cześć Apolla uspokajając tym samym wzburzone fale, zafascynował delfina który zabrał go na grzbiecie do Koryntu⁵⁶.

Wszędzie cię pełno, i bogów kościoły
Bez ciebie nie są, i biesiadne stoły;
Tańce wesoly, smutny w swej mizerze
Miód z ciebie bierze.

Zbieżność tej strofy, z hymnem Kochanowskiego "*Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary...*", biorąc pod uwagę zaznaczaną przez wielu historyków literatury znajomość i uznanie Morsztyna dla mistrza z Czarnolasu, wydaje się nie przypadkowa. Przymioty potęgi stwórcy Boga - wszechmoc, wszechwładza i wszechobecność wskazane przez Kochanowskiego przeniesione są i wskazane w podobny sposób na poezję przez Morsztyna.

Tyś i mych myśli uciecha jedyna,
Z tobą się szczera, dobra myśl mi wszczyna,
Z tobą zabawa, z tobą próżnowanie
Za zysk mi stanie.

Rozpuść i teraz swoje wdzięczne tony
I aż cię puszcze, gnuśnym snem zmorzony,
Wtenczas dopiero wesołość twą utni,
Wszechmocna lutni.

Dwie ostatnie zwrotki mają charakter refleksyjny. Poezja stanowi nie tylko uciechę, ale pozytywnie oddziałuje na myśli autora zarówno podczas zabawy jak i próżnowania. Nawiązując

⁵⁵ Herodot z Halikarnasu (ok. 484 p.n.e. - 426 p.n.e.) – historyk grecki, zwany *Ojcem historii*, czasem także *Ojcem geografii*

⁵⁶ Temu wydarzeniu poświęcił wiersz "*O słynnym śpiewaku Arionie*" profesor Weterynarii znany jako bajkopisarz i wierszokleta Franciszek Kobryńczuk.

do mitologii sen można zinterpretować jako śmierć gdyż sen zwany małą śmiercią był pod patronatem boga Hyposa rodzony brata Tanatosa boga śmierci. Śmierć jednak nie zabiera w zapomnienie poezji, która jest w stanie swoją mocą pokonać "piekielna łyka".

Inwersja - lustro skomplikowanej rzeczywistości.

Świadomość istnienia w nietrwałym świecie, podległym działaniu czasu, a zarazem poczucie nieskończonej wieczności i konieczności samookreślenia się wobec obu tych opozycji ukształtowały niespokojny rytm literatury i sztuki baroku, ujawniły wewnętrzne rozdarcie jednostki. Człowiek świadomie przeżywający swe istnienie - musiał zatem przyjąć określoną zdecydowaną postawę z wszystkimi jej ostatecznymi konsekwencjami: wybierał albo zgodę na świat, nietrwały, lecz piękny, a ciesząc się jego urokami, wyrażał wdzięczność Stwórcy, albo też, odrzucając łudzące pokusy świata, poszukiwał wartości trwałych, ostatecznego, trwałego portu zbawienia. Pierwszą z tych postaw reprezentowali tzw. poeci światowych rozkoszy, drugą - poeci "metafizyczni", usiłujący rozwiązać zagadkę bytu. Religia, która mogła być oparciem w wewnętrznych zmaganiach człowieka, w dużej mierze utraciła wartość jedyne, niepodważalnego autorytetu. Reformacja wyostrzyła bowiem problem duchowych decyzji, ujawniła konkurencyjność postaw wyznaniowych: katolików i niekatolików, ukazała dramatyzm wyboru którejs z możliwych dróg. Stąd też m.in. wynikało poczucie zagrożenia, zaznaczające się najsilniej w pierwszym okresie baroku.

Pierwszymi chronologicznie znamionami baroku w literaturze (również i polskiej) były: zwiększona wrażliwość na doskonałość języka artystycznego i na subtelność myśli oraz równoczesna dramatyczność obrazu sytuacji człowieka w świecie. Głęboka i całościowa analiza oraz interpretacja większości tekstów barokowych dowodzi, iż pogłębiona i udratyzowana z reguły silniej niż poprzednio refleksja nad „*kondycją ludzką*” wręcz domaga się odpowiednio precyzyjnej, a także kunsztownej werbalizacji tej jakże indywidualnej kondycji różnej dla każdego człowieka. (Borowski:1985:124)

Zarówno w sferze fizycznej, Morsztyn

 Nie gardź folwarkiem, tak wielcy panowie
 Zbiegali w pole po pokój i zdrowie,
 Tak się bawili ludzie przed potopem
 Bydłem a snopem.

wskazuje potrzebę odpoczynku na świeżym powietrzu. W utworze "Na Tabak do Piotra" piętnuje szkodliwe palenie tytoniu, nazywając go "smrodliwym ziele"⁵⁷

Smrodliwe ziele, o ziele śmiertelne,
Które w krainy morzami oddzielne
Życzliwe skryło od nas przyrodzenie.

Znaczenie snu wychwalanej jest w wieloraki sposób. Sen porównywany jest ze śmiercią jako wyzwolenie (*Do Lutnie*⁵⁸), jako chwile ukojenia w cierpieniu (*Na Sen*⁵⁹), sen podczas spania wychodzący z rogowej lub słoniowej bramy (*Na Sen*⁶⁰), zakłócający czasami spokojny sen (sonet *Sen*⁶¹).

Być może aby udowodnić nienamagalne fenomeny zachodzące w tejże "kondycji", psychice człowieka, autorzy (również Morsztyn) poezji barokowej wielokrotnie powtarzali dany temat nie tylko w wersach czy zwrotkach, ale pisząc całe utwory o tym samym tytule, rozwijając temat w drugim utworze lub przedstawiając jego inny aspekt.

Jeśli u Morsztyna los człowieka (głównie zakochanego, zarówno "platońsko" jak i "kupidowo") pełen jest dwuznaczności, niedomówień i paradoksów, to język użyty do jego zobrazowania i do refleksji musi być celowo wieloznaczny i paradoksalny.

Osobliwości języka poetyckiego baroku odzwierciedlały refleksję nad zawikłanym obrazem rzeczywistości. Charakterystyczną cechą poezji Morsztyna są jego inwersje kształtujące styl wierszy.

W wierszu " *Ad Musas*" gramatycznie poprawne wyrażenie "wszelki wiersz" w zmieniającą pozycję o jedno miejsce na "Panny, od których powód ma wiersz wszelki,". Już w następnej linijce analogicznie "Cne obywatelki helikońskich gór" o dwie pozycje na "Cne helikońskich gór obywatelki,". W pozostałych dwu wersach

⁵⁷ Przez atrakcyjność i oszłamiające działanie tytoniu zostały przełamane wszelkie bariery i od schyłku XVI wieku spożywany jest już bez przeszkód w całej Europie i Azji. Zaskakującym jest fakt, że tytoń popierany był przez polskich Jezuitów wyśmiewających angielskie zakazy wydawane przez króla Jakuba I. (Kuchowicz:1992:50-102)

⁵⁸ Chodzi o utwór zaczynający się słowami: Lutni wszechmocna, lutni słodkostronna

⁵⁹ Chodzi o utwór zaczynający się słowami: Sen z śmiercią brat z siostrą

⁶⁰ Chodzi o utwór zaczynający się słowami: Dwie bramie, jako poetowie bają

⁶¹ Chodzi o utwór zaczynający się słowami: Spałem i wdzięczny sen swoje słodczy

Co (chodzicie)po parnaskich dąbrowach chodzicie
I (chłodzicie) kastalijskim zdrojem się chłodzicie, (...)

cytowanej zwrotki zmienić miejsce o trzy pozycje.

Niektóre inwersje mają charakter nieco bardziej złożony

Dzień na świat wozem przywiezie różanym,
(Dwoja Bieda)

co zwyczajowo brzmiało by (ktoś rodzaju żeńskiego) Dzień przywiezie na świat różanym powozem. lub wypowiedź

Lubo sykańska Etna, gdy szaleje,
Ogniste rzeki z paszczęki swej leje, (Dwoja Bieda)

zwyczajnie brzmiała by: "szalejąca sykańska Erna lubi łąć z paszczęki rzeki ogniste".

Szyk zdań na przykład w Cudach miłości (chodzi tu o oba utwory) jest sztuczny aż do granic zrozumiałości. Przystawnie wymagają szczególnego skupienia czytelnika aby nie tylko zrozumieć znaczenie poszczególnych zdań ale problem stanowi również powiązanie ich w logiczną całość.

Jan Andrzej Morsztyn bawił się porządkiem słów, często odwracał szyk, nie dlatego jednak, by osiągnąć równowagę, harmonię dźwiękową, wręcz przeciwnie. Celem jego było zmylenie czytelnika, prowadząc odbiorcę w fałszywym kierunku (często przez wiele wersów utworu) pokazywał z jednej strony komplikacje w zrozumieniu prostych zjawisk. Z drugiej strony głęboko analizując, obrazował niezrozumiałą i zaniepokojoną (wydarzeniami epoki Baroku) duchową osobowość człowieka tamtych czasów.

Celowo opóźniał zrozumienie utworu, chętnie przypisując jednemu podmiotowi kilka orzeczeń i odwrotnie lub przerzucając - na wzór łaciny - orzeczenia na koniec zdań, a na początku, gdzie łatwo się czytelnikowi zgubić, grupował rzeczowniki. Osobno ustawiał rzeczowniki, osobno przymiotniki, w środek zdania wstawiał zaimki, przyimki, spójniki, poświęcając logikę emocji.

Albo na łąki kwitnące do siana
I do dobytku przechodzić się z rana, (*Przechadzka*⁶²)

⁶² Chodzi o utwór zaczynający się słowami: Czy z mej namowy, czy-li z dobrej woli

Występujące przy sobie rzeczowniki „łąki”, „siano” i „dobytku” z przymiotnikiem kwitnące, a podporządkowane jednemu tylko czasownikowi „przechodzić się” akcentują atmosferę dynamiki. Zdanie odczytane: (Katarzyna chciała) się przejść rankiem na kwitnącą łąkę (by zobaczyć siano nie wywiera już zamierzonego efektu ruchu emocjonalnego).

Podobnej figury porządkującej części mowy Morsztyn użył w utworze "*O sobie*"

Nie tyle wiosna kwiatków, lato kłosów,
Jesień owoców i organy głosów,
Gwiazd jasne niebo, piasku morskie brzegi,
Kropel spory deszcz, spłachcia gęste śniegi.
Nie tyle mają i jeziora trzciny,
Jak ja mam bólów dla mej Katarzyny.

Zawilść składni, inwersje są wybitnie barokową cechą - i mają na celu wyrazić przesłania autora nie w sposób zrozumiały - unieruchomiony w syntetycznej harmonii, ale w sposób perceptywnie trudny, płynny i niezrównoważony.

Brzmienie - narzędzie percepcji

Utwory poetyckie baroku stanowią dowód uświadomienia sobie przez ich autorów faktu, że odpowiednio zorganizowana płaszczyzna brzmieniowa może być pełnosprawnym środkiem wyrazu.

Dbłość twórców o jakość warstwy brzmieniowej prowadziła do różnorodnych konsekwencji artystycznych. W wypowiedziach teoretycznych z zakresu antycznej retoryki można wyodrębnić dwa główne ujęcia problemu. Jedno sprowadzało się do stwierdzenia, że płaszczyzna dźwiękowa powinna być tak zorganizowana, aby ułatwić percepcję utworu, własne swoje możliwości usuwając w cień. Drugie ujęcie postulowało bardziej samodzielną funkcję warstwy brzmieniowej będącej jednym z komponentów tekstu, organizującym i modyfikującym znaczenia. (Fałęcka:1983:46)

Renesans cechuje znaczny umiar w stosowaniu efektów brzmieniowych. Poeci kształtują warstwę brzmieniową utworów według zasad zbliżonych do eufonii, obejmującej cały tekst, który powinien być dźwięczny i harmonijny, a zarazem o brzmieniu miłym, ale nie narzucającym się uwadze, nie przysłaniającym tekstu. Natomiast okres baroku charakteryzuje fascynacja możliwościami artystycznymi, jakie tkwią w warstwie dźwiękowej języka.

Wyjaśnieniem tego fenomenu - faktu reagowania na jakości dźwiękowe poezji przez odbiorców czytających - może być stwierdzenie R. Ingardena, iż nie jest możliwe, aby w dziele literackim (...) warstwa brzmieniowa zupełnie odpadła. Nawet jeśli dzieło jest 'napisane' (...) związane z symbolami wzrokowymi brzmienia słów są współwyznaczone i (...) niejako występują w trybie doświadczenia, które mamy z dzieła. Barokowi twórcy wierszy pisanych w 'konwencji dźwiękowej' byli na ogół świadomi tego, że ich utwory poddane zostaną percepcji wzrokowej. Dowodem - dbłość o kształt graficzny będący czasem istotnym elementem poetyki utworu.

(Fałęcka:1983:47)

Barok polski dostarcza niezliczonej ilości przykładów ukazujących znaczenie płaszczyzny dźwiękowej jako jednego z ważnych elementów składowych utworu, przy czym warstwa dźwiękowa i znaczeniowa zazębiają się wzajemnie. Efekty dźwiękowe bardzo często współgrają ze sferą sensów.

W utworach Jana Andrzeja Morsztyna roi się od igraszek słownych, których funkcjonalność spełnia się w przekazywaniu prawd egzystencjalnych.

Przykładem tego jest utwór Morsztyna "Raki" który jest wierną kopią fraszki o tym samym tytule autorstwa mistrza z Czarnolasu. Tytuł wskazuje na formę której tekst można odczytać od lewej do prawej i od prawej do lewej czasami nawet od początku do końca i od końca do początku. Odczytanie "od tyłu" ujawnia zazwyczaj sens przeciwny do tego, który jest zawarty w normalnie odczytywanym tekście.

Cnota cię rządzi nie pragniesz pieniędzy;
Złota dosyć masz nie boisz się nędzy;
Czystości służysz nie swojej chciwości;
W skrytości mieszkasz nie przywabiasz gości;

Zastosowanie tej formy jest uwarunkowane stworzeniem rymów również przy czytaniu na wspak. Zatem, co widzimy w wyżej cytowanym fragmencie, rymy występują zarówno na początku cnota - złota, czystości - w skrytości jak i na końcu pieniędzy - nędzy, chciwości - gości, każdego wersu. Fakt ten wprowadza wzmocnienie melodyczności wypowiedzi zwiększając lekkość/przyjemność czytania i powiększając tym samym wrażliwość percepcyjną czytelnika.

Igraszki z anaforą Morsztyn opracował do perfekcji przenosząc zasady stosowania tej figury stylistycznej na wersy a nawet całe zwrotki. Zjawiska te zostały omówione w innym rozdziale; anafory wersowe - Cuda miłości, zwrotkowe - Cuda miłości 2.

Użycie anafory "melodycznej" można zaobserwować w dwojaki sposób. Pierwszy polega na wprowadzeniu akcentu melodycznego na początku wersu wprowadzając tym samym specyficzną dynamikę wypowiedzi zwracającą uwagę czytelnika. Warunkiem osiągnięcia zamierzonego celu jest nie przesadzone ilościowo powtarzanie jednego wyrazu lub wypowiedzi. Przykładem tego sposobu jest na przykład sześciokrotne użycie przez Morsztyna "wybuchowego" słowa biały w utworze "O swej pannie". W wersie trzecim

Biały łabędź i białym okrywa się piórem,
czy w wersie drugim utworu "Do trupa"

Ty - strzałą śmierci, ja - strzałą miłości,
Morsztyn stosuje nawet anaforę wewnątrzwersową.

Podobne brzmienie występuje w pierwszym fragmencie "Serenady" (Już słońce padło) gdzie z kolei dźwięczne "Już" powtórzone zostało również sześć razy. Tego typu figura wywołuje wrażenie nasilenia głośności melodii tekstowej na początku wersu i stopniowe wyciszenie jej ku końcowi linijki utworu. Efektem jest niezwykle podkreślenie, hiperbolizacja

powtarzanego wyrazu. Przymiotnik "biały" osiąga nie istniejący stopień najniższy a przedział czasowy przysłówka "już" zawęża się do wartości nanosekundy.

Nieco inny efekt uzyskał Morsztyn powtarzając szesnaście razy wyrażenie (ani dźwięczne ani wybuchowe) "nie tyle" w wierszu "*O sobie*". Monotonia tego wielokrotnego powtórzenia podbudowana konstrukcją sylabiczną jedenastozgłoskowca usypia wręcz czytelnika. Efekt ten jest przypuszczalnie zamierzony gdyż przebudzenie jest przewidziane po przeczytaniu puenty, stanowiącej istotę konceptu, umieszczonej zazwyczaj na końcu utworu.

Bardzo wygodnym i często stosowanym przez Morsztyna narzędziem "akustycznym" jest przerzutnia. Przełożenie zdania lub jego części do wersu następnego aby wypowiedzieć myśl wykraczającą poza ramy jedenastu trzynastu lub jakiegokolwiek ilości sylab, czy zachować układ przyjętych rymów. Przerzucenie części zdania do wersu następnego wywołuje napięcie dzięki schematowi wersyfikacyjnemu między intonacją oczekiwaną a rzeczywistą.

Morsztyn stosuje przerzutnie w całej pałecce możliwości od jednowyrazowych: nieuchronna/Wdzięczność,

Lutni wszechmocna, lutni słodkostronna,
Której smacznego dźwięku nieuchronna
Wdzięczność złe myśli rozpędza i człeku
Przysparza wieku (Do Lutnie wersy 1-4)

dwu wyrazowych ; człeku/Przysparza wieku by w wierszu "*O sobie*"

Nie tyle wiosna kwiatków, lato kłosów,
Jesień owoców i organy głosów,
Gwiazd jasne niebo, piasku morskie brzegi,
Kropel spory deszcz, spłachcia gęste śniegi.
Nie tyle mają i jeziora trzciny, (O Sobie)

przenosić całe zdania.

Całkowicie świadomego wykorzystania przerzutni dowodzą te miejsca w dziełach Morsztyna, w których została ona jakby zamaskowana: pierwszy wers jest całością sensowną, jakby nie wymagającą uzupełnień, a dopiero drugi dodaje ciąg dalszy, czasami zmieniający sens wypowiedzi.

Ty masz związane ręce, ja wolności
Zbyszy mam rozum łańcuchem powity.
(Do Trupa)

Można bowiem niektóre fragmenty rozumieć dwójako, przyjmując, lub odrzucając przerzutnię, na przykład w utworze "*Nagrobek Lukanowi*"

Ach, okrutny Neronie, godny wiecznej nocy,
Tu przynajmniej nie miała głowa być w twej mocy.

lub jeszcze bardziej jednoznacznie w utworze "*Nagrobek kusia*"

Płacze leniwa w łóżku Polka i co taje
Z lubnością Niemka, jak jej dotknie męskie jaje,

Ab ułatwić czytelnikowi percepcję swojego przekazu utworze *Do kanikuły* ⁶³

Co Lodowate Morze (kędy wozów
Większy pożytek niżli krzywych łodzi),
Co Wołga (którą Moskwicin przechodzi
Cały rok lodem) kryje zimnej wody.

Morsztyn wprowadza dodatkowo nawiasy. Podobnie czyni to w pierwszej zwrotce utworu "*Wiejski żywot*",

Chociaż ty, Jago, same tylko dwory
I miasta chwalisz, nawiedzić obory
(Wszak się i dworscy przejeżdżają radzi)
Wiejskie nie wadzi.

tu nawias może być traktowany jako element konceptu

Zaobserwowane zabiegi poetyckie ujawniają świadomy stosunek poety do tworzywa językowego. Nie znaczy to, że renesans tej świadomości nie posiadał. W baroku jednak, w jego nurcie preferującym poetykę kunsztowności, widać bardzo wyraźnie „*nakierowanie na język*”, który czasami urasta do rangi głównego przedmiotu wypowiedzi poetyckiej. (Fałęcka:1983:64)

Powszechnym zjawiskiem w liryce są rymy, w poezji barokowej pełniły one rolę wężła łączącego szereg istotnych dla struktury wiersza funkcji. Jest konstantą klauzulową, a stosunkowo często dodatkowym czynnikiem instrumentacyjnym. Do tych dwóch może dołączyć się funkcja stylistyczna. Każde powtórzenie, zabieg o charakterze stylistycznym, musi oddziaływać na warstwę brzmieniową wypowiedzi.

Rymy pozostają w ścisłym związku z kunsztem warstwy brzmieniowej wiersza. Twórczości Morsztyna występują one w formie łączenia stycznego (aa bb), ale w przeciwieństwie do wielu staropolskich rymów często nie mają charakteru współbrzmień gramatycznych: „nosi - osi” (czasownik z rzeczownikiem "Nad Siły"), przemiany - zblągany

63 chodzi o wiersz zaczynający się słowami Potężny piesku, co władasz gorącem ...

(rzeczownik z czasownikiem "Na Galerników"), czy tatarski - jarmarki (przymiotnik z rzeczownikiem "O sobie").

Rym, ze względu na to, że jest jakością dźwiękową, wpływa na ukształtowanie brzmienia całego utworu. Ta jego dodatkowa i jednoznaczna (w stosunku do wersyfikacyjnej) funkcja może zostać wzmocniona m.in. aliteracją obejmującą cząstki nie podległe zasadzie współdźwięczności. Na przykład wiersz "Boginie" jest bardzo wysublimowaną zabawą tytułowym wyrazem.

Słusznie mówimy, że panny boginie,
Bo ginie każdy, kto się im nawinie;
Kto tedy wpadniesz w ręce tych to bogiń,
Trudno inaczej: albo gnij, albo giń.

Zestawienie: "boginie, ginie, nawinie, bogiń, gnij, giń", tworzy z wiersza specyficzny konglomerat brzmieniowy, wyrafinowaną melodykę intonacji, którego wartość jest znacznie większa niż banalnej treści tego utworu.

Cechy charakterystyczne poezji przedstawia Morsztyn w hymnie, apostrofie poświęconej poezji, wszechwładcy całego świata stosując przy tym często przez niego używany motyw lutni. W utworze "Do Lutnie" poezja opisana jest piękną, siedemnastowieczną polszczyzną o bogatym słownictwie. Przez stosowanie inwersji w rozwiniętych nasyconych epitetami zdaniach autor wywołuje u czytelnika wrażenie wzniosłego stylu który jednocześnie reguluje oddech czytelnika. Motywy mitologiczne stanowią swego rodzaju szlif właściwy ludziom wykształconym znającym świat greckich bogów.

Strofa saficka tu zastosowana służy jako narzędzie, gdzie ostatni wers jest pointą zwrotki, wzmocnioną zastosowaniem przerzutni. Popularny wtenczas rym żeński, został tu zastosowany z jednym wyjątkiem w wersie 23 i 24 gdzie autor rymuje "okręcie - grzbiecie". Parzysty "aabb" układ rymów występuje w każdej zwrotce, co przyczynia się do jego wręcz wzorcowego sylabizmu⁶⁴. Średniówka⁶⁵ po 5 zgłosce w wersach 11 zgłoskowych, klauzula paroksytoniczna⁶⁶ stanowi o spokojnej regularności melodyki utworu.

⁶⁴ jednakowa ilość sylab w wersie

⁶⁵ podział wersu na dwie części.

⁶⁶ stały akcent na przedostatniej sylabie.

Zakończenie.

W czasach schematu myślenia wzorującego się na Kartezjuszu⁶⁷ i Pascalu⁶⁸, kiedy człowiek zawieszony był pomiędzy piekłem i niebem Ptolemeusza a heliocentryzmem Kopernika, począwszy od drugiej połowy XVI wieku kształtuje się prąd kulturowy nazwany później przez Edwarda Porębowicza (w odniesieniu do literatury) Barokiem (Hernas:2008:624).

Zgodna niezgodność lub niezgodna zgodność; powtarzając za Maciejem Kazimierzem Sarbiewskim; głęboko wnikając w charakterystykę tamtych czasów wzbudziła moje zainteresowanie.

Wiele kontrowersyjnych wypowiedzi znawców tamtej epoki przytoczonych w rozdziale - Ustalenia ramowe - zainspirowało mnie do przyjrzenia się tej właśnie epoce nieco dokładniej. Za przykład posłużył mi Jan Andrzej Morsztyn uważany za synonim poezji barokowej (Hernas:2008:294) - dyplomata piastujący znaczące stanowiska państwowe, by pod koniec kariery politycznej być posądzony o zdradę.

Dodatkowym aspektem motywującym do napisania pracy dyplomowej na jego temat jest jego biografia. W wielu przypadkach fakty z życia autora pomagają przy zrozumieniu i interpretacji jego utworów. W przypadku Morsztyna wnoszą one (...) dodatkowe komplikacje i pytania, kim był ów zagadkowy polityk i poeta (a.a.O.).

Pisanie "*do szuflady*" określone w ten sposób przez Kuchowicza nasuwa przypuszczenia, że wielu autorów epoki Baroku nie chciało publikować swoich utworów z tej lub innej przyczyny. Oczywiście "pytanie dlaczego?" pojawia się samoczynnie. Wynikający z niego proces dedukcyjny można skierować w kierunku rozważań zadawanych sobie przez wszystkich badaczy literatury. Dlaczego dana epoka (w ogólnym tego słowa znaczeniu) była taka, a nie inna. Dlaczego stosowała takie, a nie inne instrumentarium aby wyrazić swoje przesłania, idee i przemyślenia czytelnikowi.

⁶⁷ Podstawą systemu Kartezjusza była pewność istnienia własnej duszy ze względu na jej czynność myślenia [*cogito ergo sum*]. Pojawiał się nawet pogląd, że Kartezjusz skierował teorię poezji i sztuki na drogę racjonalizmu. (Tatarkiewicz: 2009:472)

⁶⁸ Pascal był propagatorem rozdziału nauki od religii i rozumu od wiary, uważając, że człowiek może poznać rzeczy nadprzyrodzone przez serce i wiarę.

Moim zdaniem przyczyny te są bardzo złożone i często pomijane w historii literatury, gdyż zaczęły się dużo wcześniej w epoce renesansu, która ogólnie rzecz ujmując, harmonię i spokój preferowała jako model życia a tym samym model tworzenia jednoznacznie widoczny w dziełach twórców tamtej epoki.

Wydarzeniem początkującym wielkie zmiany w kościele, było wystąpienie Lutra. Augustinianin Marcin Luter wywiesił 31 października 1517⁶⁹ na drzwiach kościoła w Wittenberdze 95 tez przeciw "handlowi odpustami". W rezultacie wieloletnich, prowadzonych z przerwami i w różnych miejscach obrad zwanych Soborem Trydenckim (1545-1563), był początek kontrreformacji z jej naczelnym egzekutorem zakonem Jezuitów (Societas Jesu.), reformą Inkwizycji (Sanctum officium), i Indeksom Ksiąg Zakazanych (Index librorum prohibitorum). (NEP:1995:t3s176)

Duże znaczenie miała postać Mikołaja Kopernika. *De revolutionibus orbium coelestium - O obrotach sfer niebieskich - dorobek obserwacji Mikołaja Kopernika*⁷⁰ opublikowany w 1543 roku było arcyciekawym. Autor - literat, geograf, geometra, lekarz, ekonom i ksiądz⁷¹ - odważył się racjonalno-empiryczną metodą badawczą zachwiać fundamenty wielowiekowej popartej przez kościół katolicki budowli geocentryzmu, stanowiącej utarty rytm ówczesnego świata. Przewrót kopernikański naukowo obalił mistycyzm Ziemi, dając początek Racjonalizmowi, gdzie doświadczenie stanowi ostateczną instancję potwierdzającą lub obalającą teorię (Samsonowicz:1985:154).

Koło roku 1600 zmarli: Filip II Hiszpański (1598) i Elżbieta angielska⁷² (1603), najpotężniejsi z monarchów, którzy przez pół wieku rządili wielkimi krajami (...). Po ich śmierci Hiszpania i Anglia nie utrzymały swej potęgi - i zrobiło się w Europie miejsce dla innych potęg, w szczególności dla Francji. Nie tylko w polityce, ale także w nauce, w sztuce, w nauce o sztuce.

(Tatarkiewicz:2009:361)

⁶⁹ Fakt przybicia tych tez do drzwi został potwierdzony naukowo dopiero w 2006 roku. Co do dokładnej daty tego wydarzenia prowadzona jest nadal polemika.

⁷⁰ ur. 19 lutego 1473, zm. 24 maja 1543; ciekawa monografia Kopernika autorstwa Karola Górskiego jest do znalezienia w formie digitalnej. (patrz literatura)

⁷¹ zob. Wardęska. 1969, s. 455-472.

⁷² Chodzi o Elżbietę I Tudor - królowa Anglii i Irlandii, panowała od 1558 do 1603.

W Europie gdy Ludwik XIII przy pomocy znakomitego polityka i merkantylisty kardynała Richelieu wznosi Francję na wyżyny mocarstwa. W kraju szarej eminencji za samowolę płaciło się często głową w systemie mającym na celu zubożenie francuskiej magnaterii.

W Polsce po Unii Lubelskiej Rzeczpospolita była

państwem o najbardziej w Europie zróżnicowanym składzie narodowościowym, wyznaniowym i kulturowym. Obok trzech głównych nacji, Polaków, Rusinów i Litwinów, dosyć liczne były mniejszości narodowe: Żydzi, Niemcy, Holendrzy, Szkoci, Włosi, Ormianie, Grecy. Wielu z nich osiedlało się w Polsce, uciekając z własnej ojczyzny przed prześladowaniami religijnymi, inni dla podjęcia dobrze płatnej pracy zawodowej czy intratnego handlu. Rzeczpospolita u progu XVII w. była nadal jedynym w Europie "krajem bez stosów", otwartym dla wszystkich bez względu na narodowość i religię. (...) Ciągłe, codzienne obcowanie Polaków ze współmieszkańcami o różnej narodowości, religii, tradycji kulturowej wyrabiało w nich skłonność do postawy tolerancyjnej i do asymilacji różnych wzorów.

(Kowalczyk:1984:63)

W 1576 roku Konfederacja Warszawska stanowiła o tolerancji religijnej Rzeczypospolitej by w 1658 roku Arianie zostali wygnani z Polski (likwidacja "sarmackich Aten" w Rakowie i spalenie Leszna domostwa Jana Amosa Komeńskiego).

Nic więc dziwnego, że w takich warunkach ludzie są niezdecydowani i niepewni. Nie wiedzą do końca co należy lub co nie należy czynić i mówić, by nie przypłacić tego głową na wzór francuskiej arystokracji lub być spalonym na stosie jak Giordano Bruno (1548 - 1600) w szponach świętej inkwizycji. Odwaga wzorem Kopernika, który jako duchowny podważył doktryny duchowieństwa, przewyciężała jednak strach. Aby zniwelować konsekwencje śmiałych wystąpień i ciętego języka tak jak Kopernik nie publikował tak poeci pisali do szuflady.

Z tą atmosferą skonfrontowany był Jan Andrzej Morsztyn, który jako człowiek wykształcony wiedział kto to był Kopernik i znał Bruno, a przebywając we Francji kilkakrotnie (Sokołowska:1965:25-38). znane mu były szykany francuskiej arystokracji. Przypuszczalnie dostrzegł niebezpieczeństwo "Liberum Veto" (zastosowanego po raz pierwszy w 1652 roku) i widząc ratunek we wzmacnieniu władzy królewskiej przystąpił do stronnictwa profrancuskiego.

W swej twórczości Morsztyn ukazuje swoje wyrafinowane mistrzostwo władania piórem lirycznym Pojawia się pytanie - czy całe to obszerne instrumentarium poetyczne było tylko

manierą marinizmu; wzmocnieniem renesansowej krytyki dworzan wzbogaconej o ekspresje obrazowe; odbiciem ówczesnego świata lub tylko narzędziem umożliwiającym przedstawienie własnej osobowości twórcy. (Hernas:2008:303-304)

Morsztyn przekazywał wybranym - będącym w stanie odczytać jego przesłania - głęboki niepokój i ponadczasowe treści. Oczywiście rozważania te są tylko moimi własnymi przypuszczeniami i tworzą jedną z wielu możliwości interpretacyjnych.

Bogate instrumentarium stylistyczne, koncept, nieprawdopodobne porównania, inwersje było kamuflażem treści, które Morsztyn zostawił w swojej spuściźnie.

Czy tak często opiewane cierpienia zakochanego, nie mającego żadnej nadziei na lepsze, będącego w gorszej sytuacji od trupa i od galerników, nie znajdującym spokoju ani we śnie ani na spacerze w ogrodzie, nie jest metaforą człowieka tamtych czasów? Niepewnego jutra i nękanego niepewnością widzącego prywatę, egoizm i kierowanie się emocjami w decyzjach wymagających zimnej rzeczywistości.

Czy strach przed niepłodnością, rozpacz po śmierci kusia nie jest przestrożą; strachem przed niepewną przyszłością?

Czy Motyl instynktownie lecący na śmierć nie jest przestrożą dla zaślepionych polskich polityków czerpiących korzyści z "Liberum Veto".

Czy w epitafium dla psa nie ma nuty ironii i chęci wyśmiania konserwatyzmu i płytkości obyczajowej.

Na te pytania nigdy nie uzyskamy odpowiedzi, a rozważania zawsze będą umieszczone na płaszczyźnie przypuszczeń. Zgłębianie poezji Jana Andrzeja Morsztyna stanowiło dla mnie bardzo interesujący okres i jak pisałem wcześniej zainspirowało mnie do dalszych badań i poszukiwań które być może jeszcze zaowocują w formie pisanej.

Literatura:

Pierwotna:

Morsztyn Jan Andrzej, 1971, *Utwory zebrane*, opracowanie Leszek Kukulski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Pomocnicza:

Backvis Claude, 1993, *Renesans i Barok w Polsce; Studia o kulturze*, opracowanie Hanna Dziechcińska i Ewa J. Głębińska, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa.

Backvis Claude, 1977, *Pewne charakterystyczne cechy polskiej poezji baroku*, czasopismo Poezja, nr 12 s.40-54, Warszawa.

Barycz Henryk, 1970, *Barok; [w:] Historia Nauki polskiej tom II*, pod red. Bogdana Suchodolskiego, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław/Warszawa/Kraków.

Borowski Andrzej, 1985, *Barok; [w:] Okresy literackie*, pod red. Jana Majdy, Wydawnictwo szkolne i pedagogiczne, Warszawa.

Burckhardt Jacob, 1953, *Der Cicerone; Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.

Budzyk Kazimierz, 1966, *Stylistyka, Poetyka, Teoria literatury*, opracowanie Hanna Budzykowska/Janusz Sławiński, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław/Warszawa/Kraków.

Chlebowski Bronisław, Rozwój kultury polskiej; W treściwym zarysie przedstawiony, Nakład Gebethnera i Wolfa, Warszawa/Kraków/Lublin/Łódź/Poznań/Wilno/Zakopane.

(Cyfrowa Biblioteka Narodowa, 08.11.2012 21:48)

<http://www.polona.pl/dlibra/doccontent?id=11670&from=&from=generalsearch&dirids=1&lang=pl>

Chrzanowski Ignacy, 1983, *Historia literatury niepodległej polski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Dziechcińska Hanna, 1996, *Ciało, strój, gest w czasach Renesansu i Baroku*. Semper, Warszawa.

Fałęcka Barbara, 1983, *Sztuka tworzenia: Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku (Studia staropolskie)* Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław.

Gostyńska Dorota, 1991, *Retoryka iluzji; koncept w poezji barokowej*, Instytut Badań Literackich PAN; Warszawa.

Górski Karol, 1973: *Mikołaj Kopernik; środowisko społeczne i samotność*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław / Warszawa / Kraków / Gdańsk

(Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa , 09.12.2012 11:05)

<http://kpbc.umk.pl/dlibra/docmetadata?id=49750&from=publication>

Grzeszczuk Stanisław, 1985, *Odrodzenie; [w:] Okresy literackie*, pod red. Jana Majdy, Wydawnictwo szkolne i pedagogiczne, Warszawa.

Hergenröther Józef, 1903, *Historia powszechna Kościoła Katolickiego. T. 11*, Skład Główny w Księgarni Gebethnera i Wolfa, Warszawa

(Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa , 09.12.2012 20:43)

<http://kpbc.umk.pl/dlibra/docmetadata?id=40800&from=publication>

Hernas Czesław, 2008, *Barok*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa.

Kaczmarek Marian, 1993, *W kręgach baroku i barokowości*, Wydawnictwo "KWANT" , Opole.

Koschmal Walter, 1989: *"Kanikuła" Jana Andrzeja Morsztyna: cykliczność i poetycka kondensacja [w:] Pamiętnik Literacki rok LXXX zeszyt 3 s.167-180*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk.

Kośny Witold, 1992: *Barocke Elemente in Sławomir Mrożeks Dramatenschafften [w:] :]* Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku. Materiały z konferencji naukowej 25-29 sierpnia 1987 roku w Krakowie s.75-88, Wydawnictwo naukowe PWN Kraków/Warszawa.

Kowalczyk Jerzy, 1984: *Europejskie i narodowe znamiona sztuki polskiej na przełomie XVI i XVII wieku [w:] Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej s.63-76*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk/Łódź.

Krzyżanowski Julian, 1938, *Od Średniowiecza do Baroku; Studia naukowo-literackie*, Towarzystwo wydawnicze "Rój", Warszawa.

Krzyżanowski Julian, 1973, *Dzieje literatury polskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Kubala Ludwik, 1880. *Wyprawa żwaniicka [w:]Szkice historyczne, Serya II, s.173-253*, nakładem księgarni Gubrynowicza i Schmidta, Lwów.

(Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa , 09.01.2013 22:23)

<http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=3881&from=publication>

Kuchowicz Zbigniew, 1992 *Człowiek polskiego baroku*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.

Kuchowicz Zbigniew, 1992, *Miłość staropolska*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.

Kukuszka-Szczytkowska Irena, 1986: *"Pokuta w kwartanie" Jana Andrzeja Morsztyna - chrześcijanina i poety [w:] Roczniki Humanistyczna; Literatura polska Tom XXXIV zeszyt 1 s.179-195*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

Lam Andrzej, 1992,: Echa Baroku w poezji Wisławy Szymborskiej [w:] :] Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku. Materiały z konferencji naukowej 25-29 sierpnia 1987 roku w Krakowie s.115-120, Wydawnictwo naukowe PWN Kraków/Warszawa.

Łukaszewicz Lesław, 1848,: *Rys dziejów piśmiennictwa polskiego*, W drukarni Uniwersyteckiej nakładem Józefa Cypcera, Kraków.
(Cyfrowa Biblioteka Narodowa, 08.11.2012 20:01)
<http://www.polona.pl/dlibra/doccontent?id=11727&from=&from=generalsearch&dirids=1&lang=pl>

Mączak Antoni, 1984,: *Przełom stulecia -przełomem lasów Rzeczypospolitej [w:] Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej s.63-76*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław / Warszawa / Kraków / Gdańsk / Łódź.

Miązek Bonifacy, 1993,: *Polnische Literatur des Mittelalters und der Renaissance*, Lang, Frankfurt am Main.

Miązek Bonifacy, 1995: *Studien zur Polnischen Literatur*, Lang, Frankfurt am Main.

Michałowska Teresa, 1973,: Reguły w staropolskiej sztuce poetyckiej [w:] *Estetyka - Poetyka - Literatura*; Materiały z konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej 3-4 Maja 1972 s 7-50, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław/Warszawa/Kraków/Łódź.

Michałowska Teresa, 1982,: *Poetyka i poezja; Studia i szkice staropolskie.*, Państwowe wydawnictwo naukowe, Warszawa.

Miłosz Czesław, 1993,: *Historia literatury polskiej do roku 1929*, Wydawnictwo "Znak", Kraków.

Nowak Zbigniew, 1968: *Kontrreformacyjna satyra obyczajowa w Polsce XVII wieku*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk.

Otwinowska Barbara , 1968: *"Consors Discordia" Sarbniewskiego w teorii konceptyzmu*, [w:] *Pamiętnik Literacki zeszyt 3* PAN Instytut Badań Literackich, Wrocław /Warszawa/Kraków.

Ostaszewska Danuta, 1993: *Język poetycki Jana Andrzeja Morsztyna; z zagadnień semantyki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Pasierb Janusz S, 1984,: *Sztuka czasów potrydenckich [w:] Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej s.47-61* Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk/Łódź.

Potocki Wacław , 1898, *Wojna Chocimska; Poemat epiczny w 10 częściach*, Nakładem Towarzystwa Pedagogicznego Czcionkami drukarni Ludowej, Lwów.
(Internet Archiv , 20.12.2012 22:40)
<http://archive.org/stream/wojnachocimskapo00potouoft#page/n3/mode/2up>

Prejs Marek, 1989, *Poezja późnego baroku*, Warszawa.
(„Otwórz Książkę” - cyfrowa kolekcja książek, 08.11.2012 23:47)
http://otworzksiazke.pl/ksiazka/poezja_poznego_baroku/strona/17/

Pelc Janusz, 1975, *Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII w.*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Pelc Janusz, 1984,: *Literatura na przełomie dwu stuleci (XVI i XVII) [w:] Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej s.63-76*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk/Łódź.

Pelc Janusz, 1992, *Dynamika rozwoju i periodyzacja polskiej literatury barokowej [w:] Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku. Materiały z konferencji naukowej 25-29 sierpnia 1987 roku w Krakowie s.141-162*, Wydawnictwo naukowe PWN Kraków/Warszawa.

Pelc Janusz, 1993, *Barok - epoka przeciwieństw*, Czytelnik, Warszawa.

Rzehak Wojciech, 2010, *Antologia poezji staropolskiej*; wydanie z opracowaniem, Wydawnictwo "GRAG", Kraków.

Sajkowski Alojzy, 1987,: *Barok*, Wydawnictwo szkolne i pedagogiczne, Warszawa.

Samsonowicz Henryk, 1985, *Historia Polski do roku 1795*, Wydawnictwo szkolne i pedagogiczne, Warszawa.

Sarnowska-Temierusz Elżbieta, 1973,: *Pojęcie poezji w Polsce w XVII Wieku. Streszczeniej [w:] Estetyka - Poetyka - Literatura; Materiały z konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom literatury staropolskiej 3-4 Maja 1972 s 51 - 53*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław/Warszawa/Kraków/Łódź.

Sarnowska-Temierusz Elżbieta, 1974, *Droga na Parnas; Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk.

Sarnowska-Temierusz Elżbieta, 1985, *Zarys dziejów poetyki; Od starożytności do końca XVII w*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Sokołowska Jadwiga, 1963,: *Jan Andrzej Morsztyn*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Sokołowska Jadwiga, 1971,: *Spory o Barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Stępień, Marian [red.], 1992, *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku; Materiały z konferencji naukowej 25-29 sierpnia 1987 r. w Krakowie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa/Kraków.

Stępień Paweł, 1992, *Fraszki erotyczne Jana Andrzeja Morsztyna, czyli w poszukiwaniu prawd ostatecznych [w:] Przegląd Humanistyczny Nr 1 (310) rok XXXVI s.139-147*; Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Stępień Paweł, 1993, Jana Andrzeja Morsztyna sny o marności, [w:] *Polonistyka* Nr 1 (301) rok XLIV s.11-13; Ministerstwo Edukacji Narodowej, Warszawa.

Stępień Paweł, 1992,: Miłość, Śmierć, Mistyka; O liryce erotycznej Jana Andrzeja Morsztyna [w:] *Pamiętnik Literacki* rok LXXXIII zeszyt 1 s.125-132; PAN Instytut Badań Literackich, Wrocław /Warszawa/Kraków.

Śmiechowski Bogusław, 1993,: *Z Muzyką przez Wieki i Kraje (Historia Muzyki)*, Polski Dom Wydawniczy, Warszawa.

Skubalanka Teresa, 1992, Główne tendencje stylistyczne w polskiej poezji barokowej [w:] *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku. Materiały z konferencji naukowej 25-29 sierpnia 1987 roku w Krakowie* s.189-198, Wydawnictwo naukowe PWN Kraków/Warszawa.

Tatarkiewicz Władysław, 2009,: *Historia Estetyki Tom 3*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Tazbir Janusz 1966, *Historia kościoła katolickiego w Polsce 1460-1795.*, Warszawa

Otwinowska Barbara, 1968, „*Consorts discordia*” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu, [w:] *Pamiętnik Literacki zeszyt 3*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk.

Otwinowska Barbara, 1984, *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław.

Wardęska Zofia, 1969,: Problemy święceń kapłańskich Mikołaja Kopernika [w:] *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*: rok XIV nr 3, PWN, Warszawa.

(Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa , 08.12.2012 19:01)

http://kpbc.umk.pl/dlibra/docmetadata?id=45866&from=&dirids=1&ver_id=&lp=1&QI=

Weintraub Wiktor, 1960, *O niektórych problemach polskiego Baroku*, [w:] *Przegląd humanistyczny nr.5*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Weintraub Wiktor, 1977, *Od Reja do Boya*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Wellek Rene , 1979, *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*; opracowanie Henryk Markiewicz; Tłumaczenie: Andrzej Jaraczewski, Maria Kaniowa, Ignacy Sieradzki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Wichowa Maria, 1994,: Sonet "Do zorze" Jana Andrzeja Morsztyna (Próba interpretacji) [w:] *Ruch Literacki* rok XXXV zeszyt 3-4 (204-205) s.333-340, Polska Akademia Nauk, Kraków.

Wilkoń Aleksander, 2002, *Dzieje języka artystycznego w Polsce; Język i style literatury barokowej*, Universitas, Kraków.

Wolfflin Heinrich, 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, F.Bruckmann A.G, München.

Wolfflin Heinrich, 1961, Renaissance und Barock; Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, Fünfte Auflage, Benno Schwabe & Co Verlag, Bessel/Stuttgart.

Zabłocki Stefan, 1976, Od prerenesansu do oświecenia; Z dziejów inspiracji klasycznych w literaturze polskiej, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Zaśko-Zielińska Monika, 1998, Od pytania do poezji kunsztownej; Analiza językowa Gadki trzeciej J. A. Morsztyna [w:] Warsztaty Polonistyczne2 (25) s.71-76, Wrocławska Oficyna Nauczycielska, Wrocław.

Encyklopedie i Słowniki:

EJO, 1993, *Encyklopedia Językoznawstwa Ogólnego* PWN wydanie pierwsze, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo, Wrocław.

EJP, 1994, *Encyklopedia Języka Polskiego* PWN wydanie drugie, Zakład narodowy imienia Ossolińskich wydawnictwo, Wrocław.

NEP, 1995, Nowa Encyklopedia Powszechna PWN wydanie pierwsze, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa.

SLS, 1990, Słownik literatury staropolskiej; Średniowiecze, Renesans, Barok pod. red. Teresy Michałowskiej Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław.

Żak Stanisław, 1991, *Słownik; Kierunki - Szkoły - Terminy literackie*, Wydawnictwo Pedagogiczne ZG ZNP, Kielce.

Aneks

Abstrakt.

Thema dieser Arbeit ist die Funktion von Stilmitteln im lyrischen Werk von Jan Andrzej Morsztyn. Nach einer Einführung in die Epoche des Barocks und in die in Polen rezipierten und umgesetzten Stilmerkmale wird Jan Andrzej Morsztyn und der Reichtum seines literarischen Werks vorgestellt. Nach kurzer Vorstellung seiner Persönlichkeit und seines Lebensweges werden einzelne Werke analysiert und interpretiert.

Seine Lyrik wird nach vier Hauptaspekten betrachtet: 1 das Konzept als Werkzeug der Überraschung, 2 Vergleiche von Dingen, Personen und Ereignissen, 3 die Inversion als Spiegelung der Realität und 4 der Klang als Instrumentarium der Wahrnehmung..

Im Zuge der Analyse werden auch Stilmittel wie Metapher, Paradoxon, Oxymoron, Anapher, Enjambement sowie weitere aufgezeigt und einer genaueren literaturwissenschaftlichen Analyse unterzogen. Auf diese Weise wird das sehr interessante und höchst komplexe stilistische Instrumentarium von Jan Andrzej Morsztyn sichtbar.

In dieser Arbeit wird weiters versucht, das weit verbreitete Vorurteil über die Epoche des Barocks zu widerlegen. Die Aussage *Przerost formy nad treścią*, die dem deutschen Sprichwort *Mehr Schein als Sein* vergleichbar ist, wird von vielen Wissenschaftlern als negatives Merkmal dieser Epoche assoziiert. Obwohl die Form bei Morsztyn in der Tat die Grenzen des Möglichen auslotete, sind unter dieser Oberfläche dennoch tief liegende Inhalte zu finden. Als Beispiel sei hier das Werk "Penis Epitaph" *Nagrobek Kusiowi* genannt. Dem Anschein nach handelt es sich um ein komisches Werk. Es werden die zahlreichen Verdienste des Penis aufgelistet und die große Trauer nach seinem Tod beschreiben. Das Sein bringt die tief verwurzelte Angst vor der Unfruchtbarkeit zum Ausdruck. Denn auf Grund von Unfruchtbarkeit sind bedeutende adelige Familien unwiderruflich von der Bühne der Geschichte verschwunden.

In einem abschließenden Resümee werden die Gründe für das Verstecken der Botschaften, unter anderem Reformation und die Gegenreformation, erläutert und belegt, dass Morsztyn seinen Nachkommen nicht nur hinsichtlich ihrer Form, sondern auch hinsichtlich ihres Inhalts wertvolle Werke hinterlassen hat.

Deutsche Zusammenfassung.

Thema dieser Arbeit ist die Funktion der Stilmittel im lyrischen Werk von Jan Andrzej Morsztyn. In dieser Arbeit wird versucht, das weit verbreitete Vorurteil über die Epoche des Barocks zu widerlegen. Die Aussage *Przerost formy nad treścią*, die mit dem deutschen Sprichwort *Mehr Schein als Sein* vergleichbar ist, wird von vielen Wissenschaftlern als negatives Merkmal dieser Epoche assoziiert. Obwohl die Form bei Morsztyn tatsächlich die Grenzen des Möglichen auslotete, sind die unter dieser Oberfläche verborgenen Inhalte dennoch zu erkennen.

Bevor in diesem Beitrag auf Hintergrundinformationen über die Epoche des Barocks eingegangen wird, war es im Hinblick auf die vom Verfasser unternommenen Literaturrecherchen unerlässlich, einige Rahmenbedingungen zu erörtern.

Rahmenvereinbarungen

Im Jahr 1966 bezeichnete Kazimierz Budzyk das Barock als eine Etappe innerhalb der Entwicklung der Renaissance. (jako swoisty etap rozwoju kierunków powstałych w ramach polskiego renesansu) (Budzyk:1966:162-167). Zieht man gleichzeitig die Aussage von Burkhardt (Der Cicerone) *Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon* (Burkhardt:1953:348) heran, lässt sich die Existenz der Autonomie der Epoche in Frage stellen. Mit dem Begriff "*zwyrodniały Renesans*" wurde die Literatur dieser Epoche ziemlich negativ bewertet, dennoch wurde dieser Begriff von der Kunst übernommen. Eine gewisse Rehabilitierung des Barocks findet sich in den Arbeiten von Cornelius Gustav Gurlitt. Heinrich Wölfflin betrachtet das Barock als vollkommen autonome Epoche und bringt den Unterschied zwischen den beiden Epochen mit folgenden Worten deutlich zum Ausdruck:

Der Barock bedient sich desselben Formsystems, aber er gibt nicht mehr das Vollkommene und Vollendete, sondern das Bewegte und Werdende, nicht das Begrenzte und Fassbare, sondern das Unbegrenzte und Kolossale.

(Wölfflin. 1915, s. 10)

Auch in der polnischen Sekundärliteratur über das Barock spiegelt sich in zahlreichen Aussagen die negative Haltung wider, dass das Barock ein wesentlich weniger wertvolles Erbe als die Epoche zuvor oder die Epoche danach hinterlassen hätte. (Borowski:1985:99, Sajkowski:1987:7) Im Gegensatz dazu stehen positive Aussagen (Hernas:2008:624-625, Sajkowski:1987:8-9, Krzyżanowski:1938:7), die auf die offensichtliche Ursache der „Unbeliebtheit“ des Barocks hinweisen.

Jednym z powodów niechęci, z jaką wspominano czasy Baroku polskiego (...) było przekonanie, iż właśnie w owych czasach nastąpiło (...) wprowadzenie Rzeczypospolitej na fatalną drogę wiodącą ku katastrofie

(Borowski:1985:103).

Viele Wissenschaftler vertreten die Ansicht, dass Polen im XVII Jh. eine Entwicklungsrichtung genommen hat, die schlussendlich zum Untergang des Landes führte – eines Landes, das zwei Jahrhunderte zuvor eine bedeutende Macht in Mitteleuropa war. Es verwundert daher nicht, dass das Urteilsvermögen der Literaturwissenschaftler einer mehr oder minder starken Trübung unterlag und viele Elemente des Reichtums der Literatur des Barocks übersah.

Einen weiteren bedeutenden Aspekt finden wir bei Krzyżanowski:

(...) studia nad barokiem literackim stale wykazują jedno podstawowe niedomaganie - nie umieją prądu tego umiejscowić w czasie i przestrzeni, związać go z tym, co go poprzedziło, i z tym, co przyszło po nim, w skutek czego wisi on poza czasem i w próżni, a do niedawna jeszcze budzić nawet mógł wątpliwości, czy w ogóle prąd taki naprawdę istniał, czy był prądem samodzielnym, czy tylko schorzeniem lub zniekształceniem jakiegoś prądu innego

(Krzyżanowski:1938:7)

Er vertrat die Ansicht, dass ein Verortungsproblem vorläge. Es ist fast unmöglich oder zumindest äußerst schwierig, die Literatur des Barocks im historischen Zeitraum richtig zu platzieren und das Barock mit allem, was vorher war und allem, was nachher kam, in den richtigen Kontext zu stellen und miteinander zu verbinden. Aus diesem Grund hängt das Barock gewissermaßen in der Luft der Raumzeit. Dies wird beispielsweise auch in den entsprechenden Wikipediaeinträgen deutlich. Im deutschsprachigen Wikipediaeintrag wird der Barock in die Zeitspanne zwischen 1575 und 1770⁷³ eingeordnet, im englischen wird als Beginn das Jahr 1600 festgelegt, das Ende des Barocks wird nicht eindeutig angegeben⁷⁴. Polnische Autoren platzieren das Barock zwischen dem XVI. und XVIII. Jahrhundert⁷⁵, italienische Autoren zwischen dem XVII. und XVIII.⁷⁶, französische Autoren zwischen dem XVII. und XVIII. Jahrhundert⁷⁷.

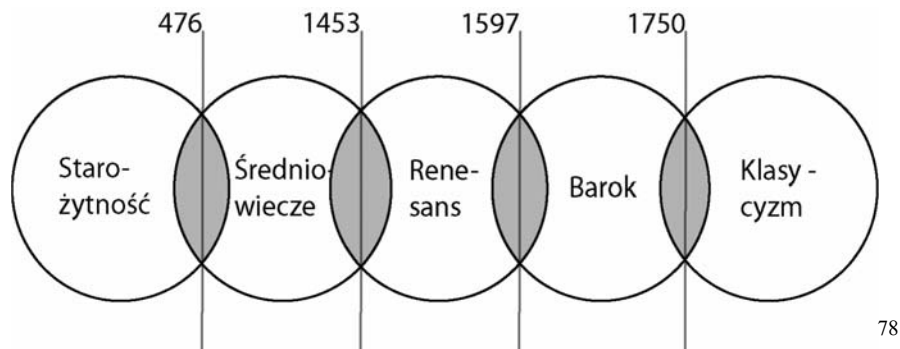
⁷³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Barock> 02.11.2012; 00:53

⁷⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Baroque> 02.11.2012; 01:10

⁷⁵ <http://pl.wikipedia.org/wiki/Barok> 02.11.2012; 01:38

⁷⁶ <http://it.wikipedia.org/wiki/Barocco> 02.11.2012; 01:39

Der polnische Musikwissenschaftler Bogusław Śmiechowski veranschaulicht diese Problematik folgendermaßen:



Wie der Graphik zu entnehmen ist, kann man nach Śmiechowski weder von einem eindeutigen Beginn einer Epoche noch vom klaren Ende einer Epoche sprechen. Die angegebenen Jahre beruhen mehr oder minder auf Konvention. Jene Zeitspanne, in der die Elemente einer Epoche in den Hintergrund rücken und andere an deren Stelle treten, ist immer einer Schnittmenge vergleichbar, sodass eine eindeutige Fixierung von Epochengrenzen unmöglich ist.

Czesław Miłosz fasst dies stimmig zusammen. Den Polen war es nicht die Literatur des eigenen Landes kennen zu lernen. Die Tradition der Missachtung des Barocks in der Aufklärung hatte Folgen. Bis zum Ende des XIX. Jh. wurde die Barockliteratur nur als Ornament, als Dekoration des gesellschaftlichen Lebens betrachtet. Im Barockzeitalter nahm die Zahl literarischer Werke gewissermaßen explosionsartig zu. Neben anspruchsvollen Werken wurden auch zahlreiche Werke verfasst, die kein allzu hohes *Niveau aufwiesen*. Der Niedergang der Druckereien in der Mitte des XVII. Jh. hatte zur Folge, dass die Druckwerke, darunter auch literarische Werke, von den Menschen untereinander weitergegeben wurden. Die Mehrheit dieser Werke wurde jedoch vernichtet, gestohlen oder geriet in Vergessenheit. (Miłosz:1993:145)

Aus diesem Grund sind Untersuchungen über die Barockliteratur verhältnismäßig neu und nicht mit großen, durch die Tradition bedingten Vorurteilen belastet. Es ist aber unbestritten,

⁷⁷ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Baroque> 02.11.2012; 01:40

⁷⁸ 476 - Untergang des Weströmischen Reichs, 1453 – Untergang des Oströmischen Reichs, 1597 - Entstehung der ersten Oper "*La Dafne favola drammatica*" von Jacopo Peri, 1750 - Tod von Jan Sebastian Bach; Komponist u.a. von "*Das Wohltemperierte Klavier*". (BWV 846-893)

dass die Summe aller stilistischer und inhaltlicher Merkmale, die in der Literatur im XVII. Jh. besonders deutlich in Erscheinung trat, wesentlich dazu beitrug, diese Zeit als eigenständige Epoche zu betrachten.

Historisch-politischer Hintergrund.

Zahlreiche historische Ereignisse beeinflussten die Kultur, die Literatur und auch die menschliche Denkweise in der Epoche des Barocks. Eines der bedeutendsten Ereignisse fand bereits in der Zeit der Renaissance statt, nämlich das Konzil von Trient (1545-1563). Die anlässlich des Konzils getroffenen Beschlüsse, die den Bischöfen eine gewisse Macht über Kunst und Literatur (die Kunst sollte mit den Richtlinien der Kirche übereinstimmen) verliehen und vor allem die Ausführung dieser Richtlinien durch den Jesuitenorden (ihnen lag besonders Bildung und Ausbildung der Menschen am Herzen) sollten die Gedanken der Menschen steuern. Reformation und Gegenreformation trugen zur Verunsicherung der Menschen bei, die sich auch in der Literatur widerspiegelte.

Im Jahr 1587 wurde Zygmunt III Waza zum polnischen König gewählt. Als Anhänger der Reformation erlangten die Jesuiten, u.a. Piotr Skarga, hohe politische Ämter. Gleichzeitig wurden Andersgläubige unter seiner Herrschaft zunehmend an den Rand gedrängt. (Tazbir:1966:91)

Nach dem Tod von Zygmunt August (1572), dem letzten König der Jagiellonen-Dynastie, gingen die Interessen des Landes nicht mehr Hand in Hand mit den Interessen der Könige. Durch die Elektionsverfahren wurde seit diesem Zeitpunkt ein Landfremder zum König gewählt (Stefan Batory war Ungar, Zygmunt III und Władysław IV waren Schweden). Der König war oft nicht in der Lage, die Interessen seines neuen Königsreiches zu erfassen und zu verstehen. Verständlicherweise vertrat er bevorzugt die Interessen seines Herkunftslandes. (Maćzak:1984:33-46) Der permanente Machtkrieg zwischen den Magnaten und den Adligen führte dazu, dass die politische Situation des Landes für den König noch unüberschaubarer wurde.

Die vorher angesprochene Unsicherheit hatte auch eine zweite sehr wesentliche Ursache - Kriege. Polen wurde von allen seinen Nachbarn bedroht. Kriege gegen Russland, das Osmanische Imperium sowie gegen Schweden gingen mit Aufständen und Konföderationen einher. Auf Grund der sich fortwährend ändernden Bündnisse - Verbündete wurden im steten Wechsel zu Gegnern, Gegner zu Verbündeten - war es für die Menschen ziemlich schwierig, den richtigen

politischen Weg sowie die für Polen günstigste Einwicklungsrichtung zu erkennen und umzusetzen. Man könnte vermuten, dass zur damaligen Zeit viele Menschen, die im guten Glauben handelten, zum falschen Zeitpunkt die „falschen“ Verbündeten gewählt haben und ihre Handlungen daher oft zu Unrecht als Landesverrat bewertet wurden. (Jan Andrzej Morsztyn - Frankreich, Jan Sobieski - Schweden).

Der Barockmensch

Den Menschen, der im Barock lebte, beschreibt Zbigniew Kuchowicz in seinem Buch. Achtzehn Kapitel des Buches zeigen uns, wie die Leute damals lebten und dachten, ihre Alltagsgewohnheiten und ihre Einstellung zum Tod. Bereits zu Beginn des Buches zeigte Kuchowicz Schwierigkeiten auf. *"łatwiej jest odtworzyć wnętrze mieszkań niż dusz ludzkich"*. (Kuchowicz:1992:5). Er vertrat also die Ansicht, dass es viel einfacher wäre, das Innere eines Zimmers zu rekonstruieren als das Innere einer Menschenseele. Der Mensch befindet sich in einem religiösen und moralischen Zwiespalt und ist nicht sicher, das Richtige zu tun.

Eine interessante Bemerkung von Kuchowicz bezieht sich auf die Gesundheit. Unter den vier Gesellschaftsgruppen, die sich damals herauskristallisierten - Bauern, Adelige, Magnaten und Klerus - war es um den Gesundheitszustand der Reichen (Adeligen und Magnaten) offensichtlich am schlechtesten bestellt. Hingegen konnte er keine Quellen finden, in denen der schlechte Gesundheitszustand der Bauer beschrieben worden wäre.

Nie spotykamy tekstów mówiących o złym stanie somatycznym czy zdrowotnym tych klas. Przyjmując pracę na świeżym powietrzu i umiarkowany sposób odżywiania jako podstawy tego stanu rzeczy.

(Kuchowicz:1992:107)

Die Reichen - Magnaten und Adelige – litten bereits seit dem Ende des 16. Jh. auf Grund falscher und übermäßiger Ernährung sowie mangelnder Hygiene an einem schlechten Gesundheitszustand. Bequemlichkeit, Völlerei und Trunksucht waren allgemein bekannte Übel und wurden oftmals zu Themen in zahlreichen Werken der Literatur. Adam Mickiewicz beschreibt dies im neunten Kapitel des „Pan Tadeusz“ folgendermaßen:

(...) dzisiaj żyjem, jutro gnijem,

To tylko nasze, co dziś zjem i wypijem (...)

In diesem Zusammenhang weist Kuchowicz auf die langsam fortschreitende Vernachlässigung des Intellektes hin, wofür seiner Ansicht nach Hedonismus und Sensualismus als Hauptursachen verantwortlich sind.

Eine nicht minder interessante Beobachtung von Kuchowicz betrifft die Beliebtheit des Erotismus. Ein Grund für dessen Beliebtheit sieht Kuchowicz in der Jugendlichkeit der Gesellschaft. Die durchschnittliche Lebenserwartung war zur damaligen Zeit bekanntlich noch ziemlich gering, die Schwelle zum Alter wurde selten erreicht. Dies trug zu einer größeren Vitalität der Gesellschaft bei. Die Magie des Erotismus wurde oft als Überwindung der Angst und der Befreiung von Sorgen erlebt. Sie beinhaltete nicht nur den Geschlechtsakt, sondern auch alle erotisch motivierten und sexuellen Handlungen sowie den erotischen Humor. Erotismus und, damit verbunden, die Liebe waren die am häufigsten vertretenen Themen der Literatur, die zur Zeit des Barocks verfasst wurde.

Die Literatur

Erst im Jahr 1841 wurde im "*Suplement zum Universallexicon oder Enzyklopädischen Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*". (Sokołowska:1971:20) das Barock als Fachausdruck der Kunstgeschichte festgelegt. Der Erste, der versuchte, die Epoche des Barocks jener der Gotik und der Renaissance als gleichwertig gegenüberzustellen, war Franz Kugler (1808-1858). In seinem Werk *Handbuch der Kunstgeschichte* wandte er zur Beurteilung des Barocks die gleichen Kriterien wie bei der klassischen Kunst an.

Seine Popularität verdankt das Barock Jacob Burckhardt, der mit seinem Buch *Cicerone* (erstmalig 1855 erschienen) für Aufsehen gesorgt hat, obwohl seine Aussagen über das Barock durchwegs negativ waren. Die ersten positiven Aussagen finden wir in Mayers Lexicon (1885), in der Literatur wurde das Barock erst im Jahr 1929 anerkannt. Benedetto Croce bewies mit seinem Werk „*Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero - poesia e letteratura - vita morale*“ (1929), dass es mehr als berechtigt ist, auch in der Literatur von einer Epoche des Barocks zu sprechen. Obwohl in der Beurteilung der Epoche der Begriff Dekadenz eher abwertend verwendet wurde, spürt man auch eine gewisse Faszination für die damalige Philosophie und Literatur. (Sokołowska:1971:34) Als weiterer Forscher über das Barock wurde von Sokołowska Cornelius Gurlitt, Pionier neuzeitlicher Untersuchungsmethoden, genannt. Sein Buch "*Geschichte des Barockstiles in Italien*" legte den Grundstein für objektivere, ja positive Arbeiten über das Barock. (Sokołowska:1971:25) Explizit wurde für die Literatur der Begriff Barock von Edward Porębowicz (1862-1937) verwendet. (Hernas:2008:624)

Für die Entwicklung des Begriffs Barock, dessen Beurteilungskriterien und bedeutende Stellung im Verhältnis zur Renaissance fasste Heinrich Wölfflin im Buch "*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*" (1915) zusammen. Er stellte den malerischen Barock der linearen Renaissance

gegenüber, die Mehrdimensionalität der Linearität, die offene Form der geschlossenen, die Mehrheit in der Koordination der Einheit in der Subordination. (Pelc:1992:150)

Am offensichtlichsten spiegeln sich die Tendenzen der barocken Poesie bei Giovanni Battista Marino wider. Nach Marino wurde auch eine Hauptströmung der Epoche benannt - der Marinismus. Hauptziel seiner Werke, so Marino, ist es, seinen Lesern eine übermäßige - man könnte auch sagen: grandiose - Überraschung zu bereiten. Um dieses Ziel zu erreichen, bedient er sich einer Sammlung von Stilmitteln, die im Allgemein als Konzept (ital. Concetto) bezeichnet werden. Die Bedeutung dieses Konzepts wurde in der Epoche selbst sowie in späteren literaturwissenschaftlichen Untersuchungen so groß, dass die Konzeptereignisse in den Werken von Jan Andrzej Morsztyn in einem eigenständigen Kapitel dieser Arbeit beschrieben werden. Die Poesie von Jan Andrzej Morsztyn ohne Konzept würde an Wert verlieren. Als zweiter Aspekt sowie als weiteres Thema eines Kapitels dieser Arbeit wurde eine Figur des Vergleichs gewählt, die bei Morsztyn eine besondere "poetische Intelligenz" besitzt und auch die Intelligenz des Lesers fordert. Zwei weitere Kapitel *Inversion als Spiegel der komplizierter Realität* und *Klang als perzeptorische Instrument* schließen meine Überlegungen sowie meine Analyse der Werke von Morsztyn ab.

In manchen wissenschaftlichen Kreisen wurde es Usus, dass man bei der Analyse von Texten ausgewählter Autoren, wie es die russischen Formalisten Viktor Šklovskij und Boris Eichenbaum bezeichnen, nur die "inneren literarischen Bereiche"⁷⁹ in Betracht ziehen sollte. Diese Meinung ist in dieser Arbeit leider nicht aufrechtzuerhalten. Es ist nicht möglich, einen Text zu analysieren, ohne einer solchen Analyse nicht zumindest gewissermaßen einen Hauch von Interpretation zu verleihen. Besonders deutlich wird dieses Phänomen bei der Analyse von poetischen Werken, beginnend bei der Untersuchung der Kongruenz des Titels mit dem Textinhalt des Werkes. Bleibt man bei der Analyse auf der Ebene von Syntax und Semantik, resultiert daraus meines Erachtens nach eine eher langweilige Analyse, die oft ergibt überhaupt keinen Sinn ergibt. Die pragmatische Ebene, die bei der Bearbeitung des Textes erforderlich ist, zieht die Frage nach sich, ob sie schon der Interpretation zugeordnet werden solle.

Man muss an dieser Stelle betonen, dass Analyse und Interpretation eines literarischen Werkes gewissermaßen in der Möglichkeitsform stattfinden. Die so gewonnenen Thesen stimmen umso eher mit der Wirklichkeit überein, je eindeutiger und zwingender die

⁷⁹ Nur das, was im Text steht und dem selbst Text entnommen werden kann. Keinerlei Beeinflussung von außen.

Zusammenhänge zwischen innerliterarischen und außerliterarischen Bereichen während der Lebenszeit des jeweiligen Verfassers sind. Man kann daher den höfischen Stil bei Morsztyn nicht beschreiben und analysieren, ohne die höfischen Regeln und Sitten zu kennen. Somit scheint es unerlässlich, sich zunächst mit der Epoche und den jeweiligen historischen, politischen und philosophischen Ereignissen und Strömungen auseinander zu setzen, bevor man die Texte interpretiert.

Konzept.

Wie bereits erwähnt war das Hauptziel der Verwendung des Concettos (Konzept) die Überraschung des Lesers. Morsztyn bediente sich dieses Werkzeugs auf so unterschiedliche Art und Weise, als ob er ohne das Element der Überraschung des Lesers nichts verfassen könnte. Neben den Stilmitteln Kontrast, Paradoxon und Oxymoron verwendet er speziell konstruierte Fabeln, was sich bereits im Titel widerspiegelt.

Ein Achtzeilen Werk *O swej Pannie* zeigt diese Methode. Der erste Überraschungseffekt wird bereits deutlich, wenn man versucht, den Zusammenhang zwischen Titel und Inhalt der ersten sechs Zeilen zu verstehen. Das Possessivpronomen *swej* lenkt die Erwartungen des Lesers auf die Beschreibung einer dem lyrischen Ich bekannten Frau. Damit jedoch hat die Enumeration der Anapher des Eigenschaftsworts "biały" der ersten sechs Zeilen zunächst wenig zu tun.

Biały jest polerowany alabastr z Karray,
Białe mleko przysłane w sitowiu z koszary,
Białą łabędź i białym okrywa się piórem,
Biała perła nieczęstem zażywana sznurem
Biały śnieg świeżo spadły, nogą nie deptany,
Biały kwiat lilijowy za świeża zerwany,

In weiterer Folge wird in der Phantasie des Lesers das Bild der "Weißheit" hervorgerufen. Die Aufzählung rein weißer Elemente wie Alabaster, Milch Schwan, Schnee usw. führt die "weiße" Vorstellung des Lesers an die Grenze des Möglichen. Darauf folgt das Adjektiv „weiß“ im Komparativ: Es gibt noch etwas, das weißer ist als alles zuvor Aufgezählte - die Haut der Frau / Dame des Dichters.

Ale bielsza mej panny pleć twarzy i szyje
Niż marmur, mleko, łabędź, perła, śnieg, lilije.

Erst am Ende des Gedichts finden wir in der Pointe den Titel wieder. Der gesamte Inhalt erschließt sich dem Leser lediglich durch rekursive Assoziationen, die erst am Ende des Gedichts aufgelöst werden, um dieses Werk dem Kompliment zuordnen zu können.

Ein Höhepunkt an Überraschung und gleichzeitig eine große Herausforderung für den Leser gelingt Morsztyn in zwei Werken mit demselben Titel "Cuda miłości" - Wunder der Liebe. Die Komplexität der dort auftretenden, von Vers zu Vers weitergezogenen, Konstruktionen verpflichtet zu rekursiven Gedankensprüngen - nicht nur am Ende des Werks, sondern auch am Ende der Strophe (manchmal sogar am Ende jedes Verses). Die dort verwendeten paradoxen Vergleiche sind so konstruiert, dass der jeweils folgende Vers beziehungsweise die Strophe aus den vorangegangenen hervorgeht.

Przebóg! Jak żyję, serca już nie mając?
Nie żyjąc, jako ogień w sobie czuję?
Jeśli tym ogniem sam się w sobie psuję,
Czemuż go pieścisz, tak się w nim kochając?⁸⁰

Der Leser wird förmlich von einer Flut von Fragen bedrängt. Wie kann man ohne Herz leben? Wie kann man Feuer in sich fühlen, wenn man nicht lebt? Wenn man das Feuer schädlich findet - warum liebkost man es dann? Dies ist nur durch Liebe möglich.

Die zweite Beschreibung des Wunders der Liebe betrachtet die Liebe als hungrige Wesen, die es zu füttern gilt, äußerst unerwartete Dinge zu sich nehmen muss.

Karmię frasunkiem miłość i myśleniem,
Myśl zaś pamięcią i pożądliwością,
Żadzę nadzieją karmię i gładkością.
Nadzieję bajką i próżnym błędzeniem.⁸¹

Das Stilmittel der Konkatenation - der Begriff des ersten Verses wird zu Beginn des nächsten Verses wieder aufgegriffen - macht die logische Verkettung leichter nachvollziehbar.

Das folgende Kapitel ist dem literarischen Vergleich mit acht analytischen Interpretationen gewidmet.

Vergleich

In der Barockzeit nahm das Stilmittel des Vergleichs eine etwas andere Richtung. Zum Vergleich werden Begrifflichkeiten herangezogen, die auf den ersten Blick nicht allzu viel miteinander zu tun haben, sodass der Vergleich zunächst sprichwörtlich „ziemlich weit hergeholt“ scheint. Die semantischen Felder der Bedeutung der im Barock zum Vergleich

⁸⁰ Cuda miłość I "beginnend mit "Przebóg! Jak żyję, serca już nie mając?"

⁸¹ Cuda miłość II "beginnend mit "Karmię frasunkiem miłość i myśleniem "

stehende Begrifflichkeiten liegen sehr weit voneinander entfernt, was bei den Rezipienten der Dichtung von der ersten Zeile an einen gewiss nicht kleinen Schock ausgelöst haben dürfte. Im Verlauf der Lektüre werden dem Leser Unterschiede und Gemeinsamkeiten der miteinander verglichenen Begrifflichkeiten veranschaulicht, so dass er allmählich die Gründe für deren Wahl versteht.

Das bedeutende und höchst populäre Sonett "Do Trupa" ist dafür ein klassisches Beispiel. Dort werden die Eigenschaften eines durch Pfeil getöteten Menschen den Eigenschaften des Verliebten gegenüber gestellt.

Leżysz zabity i jam też zabity,
Ty - strzałą śmierci, ja - strzałą miłości,
Ty krwie. ja w sobie nie mam rumianości.
Ty jawne świece, ja mam płomień skryty.

Beide kamen durch einen Pfeil zu Tode, der eine durch einen todbringenden Pfeil, der andere hingegen wurde vom Pfeil der Liebe getroffen. Der erste ist von Kerzenlicht umgeben, der andere trägt eine verborgene Flamme in sich. Die vierzeiligen Verse schildern, was beiden gemeinsam ist, während in den dreizeiligen Versen die Unterschiede zwischen den beiden genannt werden:

Ty jednak milczysz, a mój język kwili,
Ty nic nie czujesz, ja cierpię ból srodze,
Tyś jak lód. a jam w piekielnej śrózodze.

Das - ewige - Schweigen, jedwede Unempfindlichkeit und die (Todes)-Kälte des Verschiedenen werden dem Wimmern, Leiden und Höllenfeuer des Verliebten entgegengesetzt.

Ähnliche Vergleiche finden wir auch im Gedicht "Do gelerników". In diesem Werk wird das Leben von Galeerensträflingen ebenfalls mit der Situation des Verliebten verglichen. Das Erstaunliche an beiden Werken ist, dass der Zustand des Verliebt-Seins negativ dargestellt wird. Die Tragik, die sowohl der durch einen Pfeilschuss Getötete als auch der Galeerensträfling semantisch und auf Grund ihres Schicksals in sich tragen, wird von den schmerzlichen Empfindungen des Verliebten übertroffen. Allein der Verliebte hat keinerlei Hoffnung auf eine Verbesserung seiner Situation.

Ty się rozsypiesz prochem w małej chwili,
Ja się nie mogę, stawszy się żywiołem
Wiecznym mych ogniów, rozsypać popiołem. (Do Trupa)

Wam podczas sternik sfolguje zblagany

Ja darmo czekam ulgi w uciążeniu.

A w tym jest mój stan nad wasz niewytrwany,

Że wy na wodzie, ja cierpię w płomieniu. (Do Galerników)

Inversion

Während im Deutschen die Inversion satzbildende Funktion hat und gewissermaßen zum *bon ton* gehobener Ausdruckweise gehört, kennt das Polnische diese Funktion im Grunde genommen nicht. Daher kann deren Verwendung dem Inhalt einer Aussage expressiven Charakter verleihen. Darüber hinaus erfordert die gestiegene Komplexität, den Inhalt zu verstehen, eine kleine Nachdenkpause.

Lubo sykańska Etna, gdy szaleje,

Ogniste rzeki z paszczęki swej leje, (Dwoja Bieda)

Um im obigen Zitat den Inhalt nachvollziehen zu können, müssen wir zunächst die invertierten Elemente wieder in den richtigen Reihenfolge zu stellen. Der Satz lautet dann *szalejąca sykańska Etna lubi* (im Text „lubo“) *lać z paszczęki ogniste rzeki*. Inwiefern diese Inversion zur Einhaltung der Kadenz und der Reime verwendet wurde, im Gegensatz zu Spiegelung der komplexen Realität (so der Titel dieses Kapitel), bleibt jedoch offen.

Abschluss.

Mit diesen Schlussbemerkungen über das Instrumentarium der lautlichen Gestaltung in den Werken Morsztyns soll der analytisch-interpretative Teil dieses Beitrags beschlossen werden.

Das nun folgende Resümee wendet sich wieder den historischen Rahmenbedingungen zu und nennt als Grund der Unsicherheit der Barockmenschen jene Ereignisse, die noch in der vorangegangenen Epoche der Renaissance stattgefunden haben.

Der Ordensmann Kopernikus hatte den Mut, die damals allgemein etablierte ptolemäische Ordnung in Frage zu stellen. Ein weiterer Ordensmann prangerte in Wittenberg den Ablasshandel an und stellte viele kirchliche Ordnungselemente in Frage.

Nach der Union von Lublin (Unia Lubelska) war Polen zu einem multikulturellen Land geworden, in dem Menschen mit ganz unterschiedlichen religiösen Überzeugungen lebten.

(...) państwem o najbardziej w Europie zróżnicowanym

składzie narodowościowym, wyznaniowym i kulturowym.

Obok trzech głównych nacji, Polaków, Rusinów i Litwinów,

dosyć liczne były mniejszości narodowe: Żydzi, Niemcy, Holendrzy, Szkoci, Włosi, Ormianie, Grecy. Wielu z nich osiedlało się w Polsce, uciekając z własnej ojczyzny przed prześladowaniami religijnymi, inni dla podjęcia dobrze płatnej pracy zawodowej czy intratnego handlu. Rzeczpospolita u progu XVII w. była nadal jedynym w Europie "krajem bez stosów", otwartym dla wszystkich bez względu na narodowość i religię. (...) Ciągłe, codzienne obcowanie Polaków ze współmieszkańcami o różnej narodowości, religii, tradycji kulturowej wyrabiało w nich skłonność do postawy tolerancyjnej i do asymilacji różnych wzorów.

(Kowalczyk:1984:63)

Zwar wurde 1576 in Warschau (Konföderacja Warszawska) weitgehende Glaubentoleranz beschlossen, ein gutes dreiviertel Jahrhundert später, 1658, wurden die Arianer aus Polen vertrieben. Es verwundert daher nicht, dass weitgehende Unsicherheit darüber bestand, was erlaubt und was verboten war.

Aus diesem Grund war die Vorsicht zum Begleiter des täglichen Lebens geworden, schließlich wollte niemand wie die französischen Aristokraten ihr Leben riskieren oder wie Giordano Bruno verbrannt werden.

In weiterer Folge erhebt sich die Frage, ob die Botschaften der damals lebenden Künstler tatsächlich mehr dem Schein als dem Sein galten - meiner Meinung nach sind diese lediglich unter dem Deckmantel des Scheines vor der "Inquisition" der Gesellschaft versteckt.

Persönliche Daten

Staatsbürgerschaft : Österreich

Geburtsdatum: 28. 07. 1967

Familienstand: Verheiratet, 2 Kinder

Tel. +43 (0)6763341050

Email: robert.drazyk@chello.at



Ausbildungsweg

Ausbildung in Österreich

1991- 2013 Universität Wien - Slawistik - Polnisch

2009- 2012 Schule für allgemeine Gesundheits- und Krankenpflege

1997 - 2000 Kolleg EDV (Spengergasse)

Ausbildung in Polen

1987 - 1989 Pädagogische Akademie - Kolleg (4 Semester)

1983 - 1988 Mittlere Musik Schule - (Klasse) Fagott

1982 - 1987 HTL - Elektrotechnik

Beruflicher Werdegang

2009 - 2012 Polnische Akademie der Wissenschaften in Wien - Netzwerk betreuer

2008 - 2009 HIXBOOKS GmbH - Software Entwickler

2001-2008 ERSTE BANK AG - Software Entwickler Implementation Risk Mgmt. & Treasury

2000 - 2001 SIEMENS AG - Inteligent Network Service Designer

1999 - 2000 UPDATE.COM - Quality Software Engineer

1999 - 2000 WERKSVERTRAGS TÄTIGKEIT

WEB-Design, <http://www.as-wien.com>, <http://www.polonika.at>

1998 - 1999 THEMATIK GmbH i.A. der **OMV AG** - Netzwerk Administrator

1995 - 1997 NMT i.A. des NEWS - Graphiker, Systembetreuer

1993 - 1995 FORD AG (Triesterstrasse) - Kundenbetreuer Ost

1992 - 1995 UNI WIEN

Mitarbeiter des wissenschaftlichen Projektes „Erwerb der Sprache bei Kindern“

Publikation :„On the earliest states of acquisition of Polish declension“

1990-1992 Termo-Elektro/Elektro Pombauer - Elektrotechniker

Besondere Kenntnisse Hobby

Englisch - Sehr Gut., Polnisch - Muttersprache, Ehemaliger Fußball und Basketball Schiedsrichter, Karate (Kinder Trainer), Bergwandern, Schwimmen, Radfahren