

ALEKSANDRA MUCHA

## MIEDZY EROTYKĄ A ŚWIĘTOŚCIĄ (w poezji Kaspra Twardowskiego i Hieronima Morsztyna)

### Abstrakt

Studie se zabývá podobnými prvky v poezii dvou čelných představitelů tzv. druhé generace polských barokních autorů, Hieronima Morsztyna a Kaspra Twardowského. Všimá si výrazných konvergencí zvláště v jednom ryse – zásadní proměně charakteru jejich tvorby. Záliba v tělesných rozkoších se s postupem času mění v kajicnost, kterou lze považovat za jistý druh zpytování svědomí. Na příkladu konkrétních Morsztynových a Twardowského děl je představena jejich rozdílná koncepce lásky, konflikt tělesnosti a duchovnosti i návaznosti na středověkou a renesanční erotickou poezii.

### Abstract

#### Between Erotic and Venerability (In Poetry of Kasper Twardowski and Hieronim Morsztyn)

The study deals with the similarities in the poetry of two leading representatives of so-called second generation of the Polish baroque authors, Hieronim Morsztyn and Kasper Twardowski. The author analyzes the marked upturn in Morsztyn's and Twardowski's poetry as the main convergence. Differences in the authors' conception of Love, conflict between spirituality and sensuality as well as their relationship to the Medieval and Renaissance erotic poetry are discussed.

### Klíčová slova

polská barokní poezie ■ erotika ■ posvátnost ■ K. Twardowski ■ H. Morsztyn ■ erotické motivy ■ konflikt mezi duchovností a tělesností ■ kajicnost ■ emblematika

### Key Words

Polish baroque poetry ■ erotic ■ venerability ■ K. Twardowski ■ H. Morsztyn ■ erotic motives ■ conflict between spirituality and sensuality ■ repentance ■ emblematics

Wbrew powszechnym opiniom świat XVII w. nie jest oparty na chaosie zburzonej harmonii, który przesłania ideową widoczność, lecz jest rozszerzeniem horyzontów myślowych – jest światłem, które wyzyskuje z mroku zaciemnione dotychczas elementy świata. Barok nie jest zatem tylko „przebudzeniem z marzenia Renesansu“, o którym pisał Graciotti.<sup>1</sup> Jest bowiem syntezą wertykalnej perspektywy spojrzienia średniowiecza z horyzontalnym renesansem, która za-

<sup>1</sup> S. Graciotti, *Religijność poezji Jana Kochanowskiego*, (w:) *Od Renesansu do Oświecenia*, Warszawa 1991, t. 1, s. 232; cyt. za: J. Gładzewski, *Poza człowiekiem i grzechem. Wizja Boga w siedemnastowiecznej polskiej elegii pokutnej*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka“, 2000 r., VII/2, s. 146.

owocowała koniecznością konfrontacji często odmiennych racji, z których każda ma ugruntowane w wytwarzającym ją prądzie myślowym prawo bytu. Barokową sumą średniowiecza, wielbiącego Boga i antropocentrycznego renesansu było zrównanie ekstazy religijnej z seksualną w duchu poznania Boga. Zmysły miały być więc narzędziem, które pośrednio umożliwiało kontakt ze Stworzycielem. Kładziony w sztuce nacisk na zmysłowość paradoksalnie nie oznacza zatem odalenia się od Boga, ale sprzyja unaocznieniu wyobraźni człowieka, a w konsekwencji zdolny jest antycypować refleksje eschatologiczne.<sup>2</sup>

Wśród wielu zróżnicowanych stanowisk, jakie zajęła wobec tych problemów poezja, możemy obserwować pewne zbieżności. Dostrzegamy wśród nich podobieństwo twórczości Hieronima Morsztyna i Kaspra Twardowskiego. P. Buchwald-Pelcowa podejmując trudną próbę klasyfikacji pisarzy polskiego baroku zaliczyła obu wspomnianych poetów do *drugiego pokolenia* pisarzy barokowych w Polsce.<sup>3</sup> Jako cechy charakteryzujące tę grupę podała zbieżność biografii twórców, umieszczenie ich dzieł na listach ksiąg zakazanych oraz wynikającą stąd słabą znajomość ich twórczości. W przypadku Twardowskiego i Morsztyna należałoby dodać jeszcze erotyczny charakter ich poezji, który przełomowo zmienił się w pokutny.

Biografie obu twórców są zbieżne w jednym zwłaszcza aspekcie – przemiany. Z manifestowanego w debiutanckich utworach zamiłowania do rozkoszy cielesnych ich twórczość zmienia charakter na pokutny, jest swego rodzaju rachunkiem sumienia, wyrazem skruchy, ubolewania nad własną grzesznością i małością wobec nieskończonego łaskawego Boga. Zbieżność ta jest dość zaskakująca, ale – jak się okazuje – uzasadniona. Lata życia i twórczości obu poetów przypadają bowiem na okres potrydencki, kiedy dyskusja na temat dogmatów wiary jest już oficjalnie zakończona. Nie oznacza to jednak bezsprzeczności podjętych ustaleń i pełnego ujednoczenia wiary, wręcz przeciwnie: Sobór przebiegał w atmosferze wahań i niepewności, a podjęte z pewnymi wątpliwościami postanowienia miały stawić czoła reformacji. W świadomości ludzi poddawanych jej buntowniczymu wpływowi zrodziła się niepewność: które z mnożących się wyznań zagwarantuje człowiekowi zbawienie? W poszukiwaniu pewności często odwoływano się do tej religii, która przed rozpoczęciem reformacji była bezsprzeczna; całkowita jej akceptacja nie była już jednak możliwa. Potęgowało to poczucie zagubienia i jednocześnie skłaniało jednostki do poszukiwań prawdy na własną rękę. W takim kontekście można rozumieć poezje obu wspomnianych twórców. Twardowski pewnie nie poczytałby swojej choroby za znak od Boga, gdyby nie to, że żył w okresie religijnej niepewności i to skłaniało go do poszukiwania śladów działalności Boga we własnym życiu. Podobnie Hieronim Morsztyn, którego poe-

<sup>2</sup> B. Miciński, *Z notatnika*, w: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, oprac. A. Micińska, przedm. J. Błoński, Kraków 1970, s. 189–190; cyt. za: J. Gładzewski, *Poza człowiekiem i grzechem. Wizja Boga w siedemnastowiecznej polskiej elegii pokutnej*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”, 2000 r., VII/2, s. 147.

<sup>3</sup> P. Buchwald-Pelcowa, *O drugim pokoleniu pisarzy polskiego baroku*, „Poezja” 1977, z. 5–6.

tycka pokuta wynikała ze strachu i pragnienia osiągnięcia – jakże wątpliwego w tym czasie – zbawienia.

Dziełem kultury renesansowej kontynuowanej w baroku jest nobilitacja miłości zmysłowej. Miała ona miejsce za sprawą neoplatonika Leona Hebrajczyka, który próbował znieść platoński dwupodział na sferę cielesną i duchową. W swoim dziele *Dialoghi d'amore* z roku 1501 wyróżnił wprawdzie rodzaje miłości należące do obu tych sfer, ale sformułował pogląd na temat swoistej zależności między nimi. Uznał, że uniesienie zmysłowe służy umocnieniu prawdziwej miłości, zrodzonej przez wrażliwy na piękno umysł. Dopiero uczucie będące wypadkową duchowości i cielesności stanowi drogę dwojga ludzi ku Bogu. Obydwie sfery mają się zatem uzupełniać, a nie konkurować ze sobą lub wzajemnie zwalczać. W praktyce oznacza to harmonijne współlistnienie obok siebie pierwiastków cielesnych i duchowych, wykluczające jakiegokolwiek rozdarcie człowieka między erotyką a świętością.

W kontekście tej aprobaty filozoficznej cielesności nie dziwi wzrastające zainteresowanie tematyką erotyczną wśród poetów. Towarzyszyła jej także aprobata o charakterze obyczajowym, w skrajnych przypadkach objawiająca się rozwiązłością, co zwiększało popyt na lirykę erotyczną. W baroku uważano bowiem, że skoro na człowieka składa się ciało i dusza to należy dążyć do utrzymania właściwej kondycji całości poprzez pełne zaspokajanie potrzeb obu tych składowych. O tym, jak bardzo istotną rolę w życiu człowieka baroku odgrywało zaspokajanie potrzeb seksualnych może świadczyć fakt, iż Zbigniew Kuchowicz, poza licznymi wzmiankami na ten temat w całej swej książce, poświęca tym zagadnieniom dwa obszernie rozdziały.<sup>4</sup>

Dzieje rozumianego po Hebrajczykowskiemu uczucia stały się tematem wierszowanej noweli Hieronima Morsztyna o księżniczce Zygizmundzie i jej nieszczęśliwym kochanku Gwizardzie. Jedyną córką księcia Tankreta została dość późno wydana za mąż i szybko owdowiała. Zazdrosny o córkę ojciec nie chciał się z nikim dzielić jej miłością, skazując kobietę na niezaspokojenie potrzeb zmysłowych. Zygizmuda postanowiła potajemnie dać upust swym pragnieniom. Uczucie do nisko urodzonego Gwizarda zrodziło się jednak nie tyle z nieugaszonych potrzeb cielesnych, ile ze swoistego rozsądku. Księżniczka bowiem z rozmysłem poddała ocenie dworzan kandydatów na ukochanego i zakochała się w ich wybrańcu. Doskonała, zdaniem neoplatoników, miłość umocniona związkiem ciał, stała się przyczyną, dla której rozgniewany ojciec kazał zabić Gwizarda i zanieść jego serce córce.

Na podstawie tej opowieści można by przypuszczać, że Morsztyn jest piewą neoplatonickiego wzorca miłości duchowej harmonizującej ze zmysłami. Nic bardziej mylnego. Poglądy Morsztyna szybko ewoluują pod wpływem przemysłów dokonywanych w niesprzyjającej atmosferze czasów, w jakich przyszło mu żyć.

<sup>4</sup> Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, rozdział XVI pt. *Seks* (s. 264–298) i XVII pt. *Czarny erotyzm* (s. 299–331).

Morsztyn zaczyna zdawać sobie sprawę z silnej rozbieżności między erotyką a świętością i stopniowo uświadamia sobie niemożność ich pogodzenia. Mentalność czasów, w jakich żył Morsztyn, daleka była koncepcjom miłości doskonałej, harmonijnie łączącej zmysłowość z religijnością. Pojawiające się w połowie XVI wieku zwątpienie zaowocowało sceptycyzmem, który można by uznać za ucieczkę przed psychozą strachu przed wojnami religijnymi oraz niemożności pogodzenia zmysłowości z religią. To wyjaśnia następującą po historii o Zygmundzie i Gwizardzie opowieść o nieszczęśliwej miłości Orestylli do Alfonsa. Bohaterowie połączeni doskonałą miłością przysięgali sobie uczucie aż po grób. Srogi ojciec dziewczyny w ataku wściekłości zabił obojga, a zwłoki mężczyzny rzucił psom na pożarcie. W komentarzu do tego wydarzenia Morsztyn sarkastycznie sprowadza doskonałe uczucie do pogrzebu kochanka w psich żołądkach. W ten sposób poeta daje wyraz niewiary w istnienie doskonałej, platońskiej miłości, podkreślając jednocześnie rozdarcie człowieka między sferą zmysłów a duchowością i niemożność ich harmonijnego połączenia. Swoje wnioski poeta formułuje przez negację sugestii przeczących jego poglądom. Piętnuje więc neoplatońską wizję miłości doskonałej, a także jej petrarkistowskie kontynuacje. W tym celu wykorzystuje charakterystyczne dla niej motywy umieszczając je w nowych, erotycznych kontekstach. Przykładem może być zastosowanie w opisie biustu kochanki metaforyki więzienia, służącej petrarkistom do wyrażania uszlachetniających cierpień. Podobnym drwinom poddaje poeta stoicyzm. Deprecjonuje jego emocjonalny dystans do życia, lokując akt samobójczy – dowód stoickiej obojętności wobec życia – w kontekście intensywnego aktu miłosnego. Wyśmiewa wartość stoickiej cnoty, a za *grunt wszystkiego* uważa łaskawość kobiet, dopuszczających mężczyzn do swego łoża.

Rozdarty między erotyką a świętością Hieronim Morsztyn staje przed trudnym problemem. Konflikt cielesności i duchowości pociąga za sobą nie tylko grzeszność wszelkich form zbliżenia fizycznego, ale także pytanie o charakter miłości jako najwyższego uczucia łączącego w sobie elementy obu porządków. Miłość w świetle rozdartej natury ludzkiej jest zarazem uświęcona przez religię, jak i uwznioślona przez potrzeby cielesne. Poeta, negując prądy myślowe opowiadające się za harmonią duszy i ciała, przyjmuje w tej sytuacji postawę sceptyczną. Nie obnaża jednak fałszu religii i wytworzonych przez nią pierwiastków duchowych.

Miłość w pojęciu Morsztyna sprowadza się do pożądania. Żądza jest zdolna determinować życie człowieka, każdy podlega jej władzy. Podkreśleniu potęgi żądzы służy symboliczne określenie jej metaforą ognia, a jej siła stawiana jest ponad lękiem przed utratą życia. W naturze człowieka tkwi bardzo silna pokusa, której trudno sprostać. Poeta dramatyzuje konflikt zmysłowości i religijności udowadniając, że człowiek nie jest zdolny wyzwolić się od swoich potrzeb cielesnych. Orestylla wyraża nawet pogląd, że tylko śmierć może uwolnić od porywów namiętności. Jakże żalosne wydaje się to wobec podkreślanego przez poetę faktu, iż w nieuniknionym konflikcie między ludzką naturą seksualną a religią płciowość zrównuje nas ze zwierzętami. U podstaw miłości nie leży bowiem

nie – jak sądził Platon – pragnienie wiecznego piękna, ale zwykle zwierzęce instynkty. W swoich utworach Morsztyn odkrywa wszechobecną, determinującą człowieka płciowość, która pozostaje w ciągłej kolizji z duchowością. Stępień słusznie dostrzega, że *ciało nie tyle zdominowało, ile styranizowało wyobraźnię Morsztyna*.<sup>5</sup> Jako dowód podaje obsesyjny erotyzm i wszechobecną zmysłowość poezji Morsztyna.

Koncepcja miłości u Kaspra Twardowskiego wydaje się podobna do wizji prezentowanej w poezji Morsztyna. Autor *Lekcyj Kupidynowych* także utożsamia miłość z pożądaniem, nieposkromioną żądzą, pragnieniem realizacji pociągu cielesnego. Jego koncepcja różni się jednak zasadniczo od Morsztynowej, gdyż nie ma w niej miejsca dla religijności. Poeta w swoim erotycznym poemacie wcale nie zastanawia się nad grzesznością głoszonych nauk. Z tego względu pieśni Kupidynowe nie prezentują żadnych wartości: świat *Lekcyj* jest światem cielesności, w którym zbliżenie fizyczne stanowi cel i środek w osiągnięciu szczęścia – taka jest filozofia ucznia Akademii Miłości. Każdy element przedstawianego tu świata dotyczy tego najwyższego uczucia, a także praktycznych sposobów jego osiągania i realizacji. W rzeczywistości tej miejsce duchowości wypełnia pustka.

Można by się zastanawiać, czy fakt, że *Lekcyje* nie przedstawiają żadnych realnych wartości nie pozostaje w sprzeczności z założonym w nich dydaktyzmem. Otóż nie. Debiutancki poemat Kaspra Twardowskiego już samym tytułem sygnalizuje formę, w jakiej poeta realizuje swoją koncepcję miłości. Zapowiedź dydaktycznego charakteru *Lekcyj Kupidynowych* pojawia się już we wstępnym wierszu *Do Czytelnika: Ja z Kupidynowej szkoły/ idąc do domu wesoly,/ radbym, żeby mej łaciny/ nauczył się i kto inny./ Jeśli dobrze repetuję,/ niechaj twoją łaskę czuję;/ a ten komu nie smakuje,/ niechaj po swemu miłuje*. Dydaktyzm ma tu dotyczyć jedynie praktyki miłosnej, bez zagłębiania się w jej wartość moralną.

Charakter nauk, które zgodnie z wolą Wenus ma pobierać bohater u Kupidyna, zostaje określony dopiero wtedy, gdy miłosna akcja jest już w pełni rozwinięta. W *Lekcyji VI* poeta nazywa siebie *Tyronem*, nazywając w ten sposób pośrednio Kupidyna Cynceronem. Porównanie to pozwala zρέcznie sprowadzić „sztukę kochania“ do sztuki wymowy.

Nie jest to zresztą zabieg przypadkowy. Twardowski buduje swoje *Lekcyje* w oparciu o rozpowszechniony w średniowiecznej i renesansowej literaturze erotycznej motyw *quinque lineae amoris*. Jego źródło stanowi popularny komentarz Eliusza Donata do Terencjuszowego *Eunucha*, w którym pośrednio zawarta jest charakterystyka miłości jako uczucia mającego *pięć porządków, mianowicie spojrzenie, zagadnięcie, dotyk, calus czyli pocałunek, zbliżenie cielesne*.<sup>6</sup> W *Lekcyjach* Twardowski przekłada czysto definicyjny opis na pewne etapy składające się na płynny proces rozwoju najsilniejszego uczucia łączącego dwojga ludzi. Zauważamy zatem różnicę między Donatowym rozumieniem miłości, a sposo-

<sup>5</sup> Tamże, s. 11.

<sup>6</sup> Cyt. za: R. Grześkowiak, *Wprowadzenie do lektury*, (w:) K. Twardowski, *Lekcyje Kupidynowe*, Warszawa 1997, s. 8.

bem jego pojmowania u Twardowskiego. Dla gramatyka miłość jest uczuciem, na które składa się wspomniane *pięć porządków*, dla poety – owo *pięć porządków* to jedynie elementy procesu, którego efektem jest miłość. Taka koncepcja miłości byłaby zatem sprzeczna z poglądami Hebrajczyka, według którego zbliżenie fizyczne nabiera sensu dopiero, gdy uzupełnia prawdziwą miłość – uczucie to musi więc poprzedzać owo spełnienie, a nie być jego wynikiem. Łączenie punktów definicyjnych miłości mające na celu uzyskanie płynnego procesu stanowi podstawę „akcji” utworu, ale ujawnia również pewne trudności, które widoczne w analizie owego *zagadnienia*. Komunikacja werbalna pełni nie tylko funkcję jednego z etapów całego procesu, ale warunkuje osiągnięcie kolejnych szczebli zażyłości. Zdobywanie umiejętności pięknej wymowy, uwodzenia słowem, sztuki komplementu jest więc w tym procesie nieodzowne i warunkuje jego pomyślny przebieg. Dodatkowym utrudnieniem jest sama miłość, która onieśmielając, uniemożliwia podjęcie rozmowy i prawidłowe wysłowienie się: *Taić nie mogę, mówić nie wiem jako,/ i stąd, i z owąd próbuję wszelako*. Bohater świadomy, że nikt go w mowie nie wyręczy, pokłada jednak nadzieję w Amorze, który *nauczy mówić język nie ćwiczony*. Ostatecznie jednak znajduje się pośredniczka, której poeta zwierza się ze swej namiętności i niemocy, prosząc: *Tylko mię zaleć tak grzecznej osobie,/ a umiej udać szerokimi słowy/ tę miłość moję i ten ogień nowy*. Jak się okazuje, Basia już wcześniej zainteresowała się tą sprawą, rozmawiała z Zosią i zapewnia bohatera o jej wzajemności. Udziela przy tym kilku wskazówek, zaczerpniętych z Owidiuszowego *Ars amandi*. Po kolejnych prośbach zanesionych do Kupidyna-Cycerona bohater przeprowadza w końcu rozmowę z ukochaną, a dzięki namówieniu jej na podjęcie znanej gry miłosnej w „zielone”, dochodzi do zbliżenia. Miłosne spełnienie nie ma jednak miejsca, gdyż kochankom przeszkodziło wejście do izby gospodyni. *Lekcyję dziesiątą* kończą złorzeczenia pod adresem nieproszonego gościa. Mimo niefortunnego zakończenia erotycznej przygody radość bohatera, o której czytamy w *Do Czytelniczki*, jest w pełni uzasadniona: nauki sztuki miłosnej, sprowadzone do korepetycji z retoryki, zakończyły się sukcesem, o czym świadczy uległość dziewczyny.

Bezkrytyczna apoteoza rozkoszy cielesnych sprawia, że *Lekcyje* nie ukazują żadnych realnych wartości, a miłość pozbawiona jest duchowości. Poeta nie wychodzi poza realizację potrzeb zmysłowych, co można by tłumaczyć ogólnoludzką niemożnością oderwania się od cielesności. Potwierdzałoby to słuszność twierdzenia Morsztyna, że potrzeby cielesne tkwią w naturze człowieka.

Jednak problem grzechu i zbawienia musiał mocno tkwić w umysłach obu poetów, bo ostatecznie religijność wzięła górę nad zapatrzaniem w cielesność. R. Grześkowiak trafnie dostrzega zbieżność nieudanego debiutu bohatera *Lekcyj* z nieudanym debiutem poety.<sup>7</sup> Popularność krążących w odpisach *Lekcyj* zadcycydowała o podjęciu przez Twardowskiego próby druku. Wybór padł na nowo utworzoną oficynę krakowskiego typografa, Franciszka Cezarego, do której w 1617 r. zostało złożone debiutanckie dziełko. Wspomniana data jest jedno-

<sup>7</sup> Tamże, s. 11.

cznie rokiem objęcia stanowiska biskupa krakowskiego przez Marcina Szyszkowskiego, który natychmiast skodyfikował prawa rządzące diecezją. Jednym z jego działań było powoływanie przed sąd biskupi krakowskich drukarzy. Stał przed nim także Cezary, który dopiero rozpoczął karierę drukarską i – nie chcąc narażać się na oskarżenia silnej konkurencji i złą opinię duchowieństwa – wymienił *Lekcje* wśród ksiązek, które nie zostały jeszcze wydane. W ten sposób skazał dziełko na zapis na liście ksiąg zakazanych, uniemożliwiając jego druk. Jak wnioskujemy z *Przedmowy* do kolejnego utworu Twardowskiego pt. *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca* poeta nie przejął się biskupim zakazem i nadal próbował wydać swój debiutancki utwór – tym razem anonimowo. Zaatakowała go wówczas ciężka choroba, którą Twardowski poczytał za znak poparcia Chrystusa dla biskupiego zakazu. Pociągnęło to za sobą przemianę, której zapowiedzią był wspomniany utwór pokutny – *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*. Ostatecznym przekreśleniem *Lekcyj* miał być napisany dziesięć lat później poemat *Pochodnia Miłości Bożej*.

Przemiana w poezji Morsztyna ma równie jasne uzasadnienie biograficzne, co „nawrócenie“ Kaspra Twardowskiego. Literacką pokutę Morsztyna generuje doświadczenie krańcowe – otarcie się o śmierć. Przyczyn przemiany dopełnia erotyczna twórczość poety, która pozwala zaobserwować rozdarcie między cielesnością a świętością. Polem walki sfery duchowej ze zmysłową staje się umysł poety – na papierze dominuje erotyka. Elegia pokutna Morsztyna jest ostatecznym triumfem religijności w konflikcie dwóch porządków. Strach przed wiecznym potępieniem zrodził potrzebę poetyckiej spowiedzi, której owocem jest elegia pokutna tytułowana w odpisach: *Księdza Hieronima penitencyja, którą przy swych fraszkach zostawił* lub *Wiersze do pokuty się mającego*. Trudno ocenić, na ile tytuł księdza faktycznie przysługiwał poecie, ale postać ta interesuje nas nie tyle w kontekście autorstwa utworu, co w charakterze pokutnika bijącego się w piersi za grzechy swoich fraszek. Dotychczas kwestią sporną pozostaje, czy Morsztyn rzeczywiście napisał *Penitencyję*. Poza tym utworem istnieje jeszcze jeden księdza Hieronima, *Lament za grzechy*, któremu daleko do kunsztowności *Penitencyj*. Zgodnie z odpisami utwór ten należy do twórczości Morsztyna i tak należy go traktować.<sup>8</sup>

Centralnym punktem spowiedzi księdza Morsztyna jest wymienienie popełnionych przewin, które pokrywają się z siedmioma grzechami głównymi. Bohater *Penitencyj* przyznaje się do popełnienia wszystkich siedmiu grzechów oraz do złamania wszystkich przykazań dekalogu. Takie ukorzenie się przed Bogiem świadczyłoby o wielkiej pokorze pokutnika. Przeczy temu pojawiający się siedmiokrotnie, przy okazji tego wyliczenia, zaimbek „ja“, który może być odbierany jako egotyczna potrzeba zwrócenia na siebie uwagi. Wyeksponowana postać pokutnika przyćmiewa nieco samą pokutę. Zabieg taki ma duże znaczenie w procesie konstrukcji świata przedstawionego. Dzięki niemu w utworze powstaje jasno

<sup>8</sup> P. Buchwald-Pelcowa, *Hieronim Morsztyn – pierwszy z rodu poetów*, „Przegląd Humanistyczny“ 1980, nr 4, s. 34–36.

określony świat bohatera, który następnie zostaje przeciwstawiony światu Boga celem ukazania dystansu pomiędzy upadłym grzesznikiem a doskonałym Stwórcą. Centrum świata pokutnika stanowi pojawiające się wielokrotnie w utworze skażone serce, które na różne sposoby przyczynia się do grzeszności bohatera. Przeciwstawione mu zostaje serce miłosiernego, nieskończonego dobrego Boga. Przestrzeń między opozycyjnymi światami pokutnika i Stwórcy wypełnić ma wiara i ufność. W ten sposób poeta formułuje akt żalu w połączeniu z aktem wiary i ufności: bohater pokłada w Bogu nadzieję na bezpieczne dopłynięcie zmurszałą łódką do zbawionego brzegu. Można by się zastanawiać, czy wobec tradycji liryki pokutnej łzy wylewane przez grzesznika nie są już zbyt skonwencjonalizowane, by wzbudzać współczucie?<sup>9</sup>

Kasper Twardowski pisząc swoją literacką pokutę w dużym stopniu opierał się na elegii Morsztyna. Uświadomiony w grzeszności swoich debiutanckich poczynań, postanowił wstąpić na drogę pokuty poprzez związanie się z krakowską Kongregacją Wniebowzięcia NMP. Było to jedno z licznie w tym czasie powstających bractw maryjnych, podlegających ustanowionej przez papieża Grzegorza XIII sodalicyi rzymskiej (Kongregacja Zwiastowania NMP założona przez Jana Leunisa przy kościele Il Gesu w Rzymie), gromadzących najpilniejszych i najbardziej pobożnych uczniów. Dla Jezuitów w okresie potrydenckim każda nawracająca się zbłąkana dusza była powodem do dumy, dlatego kilka tygodni później nazwisko poety widniało już na liście sodalistów. Wyznanie Twardowskiego zostało szczególnie mile przyjęte ze względu na owo pokutne dziełko, które z jednej strony zawierało chlubne treści, z drugiej poetycko wrażało w przedmowie słowa szacunku i uwielbienia władz Kongregacji.

Szukając pomysłu na przekonujące przedstawienie przemiany, Twardowski sięgnął do symboliki stosowanej w emblematyce. Nie było to posunięcie nowatorskie. Wiek XVII jest okresem dominacji tematyki erotycznej w europejskiej emblematyce. Powstają całe cykle emblematów przedstawiające różne ujęcia Kupidyna i związaną z nim symbolikę miłości.<sup>10</sup> Wielość wizerunków Kupidyna silnie wpływała na literaturę – podobnie fakt, iż emblematyka nie była skora do bezkrytycznych pochwał potęgi przedstawianego bożka miłości, ale obfitowała w sugestie moralizujące, mające charakter ostrzeżenia przed Kupidynem. Świadomość bolesnych konsekwencji słanych na oślep strzał Amora przejawia się wyraźnie już u poetów-petrarkistów.

Już sam tytuł poematu sugeruje, kto miał być jego adresatem. Zawarte w nim treści Twardowski kieruje do tego samego czytelnika, dla którego przeznaczone były wcześniejsze *Lekcje*. Charakter utworu jest jednak uderzająco odmienny od napisanych rok wcześniej pieśni. Na grzeszność debiutanckiego dziełka skła-

<sup>9</sup> Kwestii tej J. Duba (KUL) poświęcił referat pt. *Granice rozpaczy i łez w kulturze staropolskiej*, wygłoszony podczas konferencji naukowej *Łzy w kulturze staropolskiej*, która odbyła się w dniach 26.-28. 09. 2001. Patrz „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 2001, VII/2.

<sup>10</sup> Wymienia je J. Pelc w książce *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 136–139.



dało się wiele elementów – poeta musiał zadbać o zaznaczenie przemiany na wszystkich tych poziomach.

W pierwszej kolejności uwagę czytelnika zwraca język. W obu przypadkach jest dopasowany do tematu i dlatego tak różny. W debiutanckim dziełku poeta, zgodnie z „lekkim“ tematem *Lekcyj*, buduje proste, nieskomplikowane leksykalnie i stylistycznie zdania. W *Łodzi młodzi* język jest załegoryzowany i bogaty w środki stylistyczne. Jest to przejaw rozumienia świata jako „księgi natury“ napisanej przez Boga<sup>11</sup> – świat przemawia do człowieka przez symbole, zatem język opisujący ten świat musi być załegoryzowany.

Poeta zmienia też nauczycieli poetyckiego fachu rezygnując z „opiek” J. Kochanowskiego i H. Morsztyna-lubieżnika – zalecanych przez samą Wenus – na rzecz H. Morsztyna-pokutnika, autora *Penitencji* i P. Kochanowskiego – autora przekładu *Goffreda albo Jeruzolimy wyzwolonej* T. Tassa. Ponadto Twardowski wplata w pokutne dziełko łacińskie przytoczenia z pism Ojców Kościoła, z których czerpał inspirację – głównie św. Augustyna i św. Jana Chryzostoma oraz z Biblii. Nowi nauczyciele mają pomóc skruszonemu poecie odnaleźć właściwą drogę pokuty i sformułować przekonujące tezy nawracające czytelników *Lekcyj*. Użycie cytatów z pism wymienionych świętych świadczy o słabej erudycji Twardowskiego,<sup>12</sup> zatem słuszne wydaje się stwierdzenie J. Sokołowskiej, że realizacja barokowej zasady *persvasione* u Twardowskiego polega na oddziaływaniu na czytelnika środkami odwołującymi się bardziej do wyobraźni niż do intelektu.<sup>13</sup> Wydaje się to tym bardziej uzasadnione, że dziełko powstawało w okresie, kiedy intelektualne rozstrzygnięcie sporów religijnych stało się właściwie niemożliwe, a cały ciężar relacji Bóg-człowiek spoczął na uczuciu.

Nawracając czytelników poeta nie odwołuje się do żadnych wywodów filozoficznych, nie wkłada w usta pustelnika moralizujących kazań, ale działa poprzez użycie środków audiowizualnych – bohater *Łodzi* zostaje zaprowadzony do ogrodu pełnego alegorycznych obrazów i śpiewa z pustelnikiem pobożne pieśni. Poeta stosuje zatem zalecane przez Sobór Trydencki metody nawracania grzeszników. Do wyobraźni odbiorcy najsilniej przemawiają obrazy i muzyka, dlatego Sobór uściślił łaciński kanon pieśni liturgicznych i wprowadził zdobienia do kościołów. Zaowocowało to licznymi przekładami pieśni religijnych do odśpiewywania na co dzień oraz bogatym, wpadającym niekiedy w przepych, zdobieniu świątyń malowidłami i rzeźbami o tematyce religijnej. Twardowski realizuje postulat „nawracania sztuką“ poprzez piosenki śpiewane przez pustelnika i jego wychowanków oraz odwołanie się do emblematów. Z konieczności oddziałuje na zmysły czytelnika. Zmysłowe przedstawienie cielesnej miłości w *Lekcyjach* jest

<sup>11</sup> Por. M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 2001, s. 35–46.

<sup>12</sup> R. Grześkowiak, *Wprowadzenie do lektury*, (w:) K. Twardowski, *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*, Warszawa 1998, s. 12–13.

<sup>13</sup> J. Sokołowska, „*Jesteś, któryś jest, wieczny, niepojęty...*“, (w:) *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 96.

oczywiste i w pełni uzasadnione. Jednak zmysłowość użyta w poemacie pokutnym jest dość zaskakująca. Nie dziwi natomiast jeśli rozpatrywać ją w kontekście *Ćwiczeń duchownych* św. Ignacego z Loyoli. Czynieniu dobra z powodzeniem – zdaniem św. Ignacego – mogą posłużyć środki, które poprzednio poprowadziły do grzechu. Wszystko zależy od *applicatio* – zastosowania. Zgodnie z tym przesłaniem nie dziwi użycie tego samego środka – zmysłów w utworach o wykluczającej się tematyce.

Zastosowanie zmysłów w omawianych poematach jest różne. W *Lekcjach* zmysły służą tylko pobudzeniu emocji, a ściślej: instynktów. Droga do sfery emocjonalnej człowieka jest więc prosta – przebiega przez instynkt, a zatem działa płytko, wywołuje uczucia ulotne, oparte na nietrwałych wrażeniach, nie przynoszących żadnych stałych i bezsprzecznych wartości. Tym samym możliwa jest opozycja nieprzekonanego rozumu i uwiedzionego wrażeniami serca. W *Lodzi młodzi* droga do sfery emocjonalnej człowieka wiedzie przez rozum, który winien udzielić aprobaty dla poruszanych kwestii, zając określone stanowisko, a następnie wdrożyć je sercu. Między rozumem a sercem nie ma więc konfliktu, dzięki czemu wpajane uczucia są trwałe. A brak tej trwałości odczuwało się w baroku szczególnie silnie.