

## Jan Andrzej Morsztyn w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza

Spośród ogromnej ilości tekstów Jana Andrzeja Morsztyna Jarosław Marek Rymkiewicz wybiera przede wszystkim te, które wydają się stosunkowo mało reprezentatywne dla twórczości barokowego poety. Poezja religijna i refleksyjna Morsztyna stanowi bowiem niewielki procent jego spuścizny literackiej. *Lutnia* i *Kanikuła* oraz teksty zamieszczone przez Leszka Kukulskiego w zespołach zatytułowanych jako *Erotyki* i *Pieśni* zawierają głównie poezję madrygałową – przy czym madrygałowość należy tu rozumieć nie tyle jako określenie wersyfikacyjnego czy stroficzego kształtu utworu, ile raczej jako pewną konwencję, charakterystyczną dla dworskiej poezji erotycznej w ogóle<sup>1</sup>. Zatem twórczość poetycka, a w zasadzie przekładowa Morsztyna, to głównie erotyki. Tymczasem Rymkiewicz koncentruje się z jednej strony na dwóch wierszach religijnych Morsztyna *Pokuta w kwartanie* (*Wiersze religijne* 11<sup>2</sup>) oraz *W kwartanie. Sonet* (*Rel.* 12), z drugiej zaś – na bardzo znanym, sztandarowym nieomal sonecie *Do trupa* (*Lut.* 170). Do tego ostatniego tekstu nawiązuje jednak autor *Animuli* w taki sposób, iż całkowicie pomija przy tym zasadniczy koncept, na którym sonet został oparty i przez pryzmat którego jest najczęściej interpretowany: mianowicie pomysł zestawienia sytuacji zmarłego ze smutnym losem nieszczęśliwego kochanka.

Utwory Rymkiewicza o których mowa i których dalsza analiza dotyczyć będzie w największym stopniu to: *Wiersze w kwartanie* (tom *Animula*, 1964) a także cykl wierszy *Na trupa* (I, II, III, IV z tomu *Anatomia*, 1970; i V z tomu *Co to jest drozd*, 1973) oraz *Do trupa* (z tego samego tomu).

Teza, którą zamierzam postawić i w dalszym toku analizy uzasadniać, daje się sformułować następująco: Rymkiewicz, pomijając w swoich nawiązaniach tematykę erotyczną, szczególnie typową dla poezji Jana Andrzeja Morsztyna, oraz reinterpreterując związany z ową tematyką krąg motywów, schematów metafor i środków obrazowania, traktuje tę poezję przede wszystkim jako klucz do idei *vanitas*. Idea ta nie jest wcale najbardziej istotna dla rozumienia twórczości Morsztyna<sup>3</sup>, ale jest za to jedną z najważniejszych koncepcji, organizujących zakres tematów i motywów sztuki baroku w

---

<sup>1</sup> Zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*, Wrocław 1978, s. 28.

<sup>2</sup> Teksty Jana Andrzeja Morsztyna, na które powołano się w niniejszym artykule, posegregowane są w zespoły, spośród których tylko dwa wyodrębnione zostały w zbiory i opatrzone tytułami przez samego poetę: mianowicie *Lutnia* i *Kanikuła*. O wyodrębnieniu pozostałych zespołów (pod następującymi tytułami: *Erotyki*, *Pieśni* i *Wiersze religijne*) oraz o nadaniu poszczególnym wierszom kolejności w obrębie każdego zespołu (oznaczanej cyfrą arabską po tytule utworu) zdecydował redaktor edycji, według której cytuję utwory Morsztyna: J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, opr. L. Kukulski, Warszawa 1971. W dalszym ciągu artykułu w odniesieniu do tytułów poszczególnych zespołów stosowane będą następujące skróty, przyjęte przez Leszka Kukulskiego: *Er.* – *Erotyki*, *Kan.* – *Kanikuła*, *Lut.* – *Lutnia*, *Pn.* – *Pieśni*, *Rel.* – *Wiersze religijne* (zob. L. Kukulski, [komentarz edytorski do:] J. A. Morsztyn, dz. cyt., s. 655).

<sup>3</sup> Aczkolwiek może służyć jako kontekst dla jej interpretowania, o czym świadczy np. praca Pawła Stępnia *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996; oraz inne prace tego badacza dotyczące obecności idei *vanitas* w twórczości Morsztyna.

ogólności<sup>4</sup>. Jest też ideą kojarzoną z epoką baroku w potocznej świadomości. W tomie *Moje dzieło pośmiertne* pisze Rymkiewicz:

Popiół są nasze słowa Szarzyński, Morsztynie  
I co z popiołu wyjmę to w popiele ginie  
(*Popiół są nasze słowa*)<sup>5</sup>

Nie jest istotne, czy wymieniając nazwisko Morsztyna, ma na myśli poeta Jana Andrzeja czy Zbigniewa albo Hieronima. Nazwisko sygnuje tutaj epokę. Twórczość Morsztyna, traktowana jako swoiście rozumiana ikona baroku, to – dla Rymkiewicza – symbol przemijania, rozpadu i śmierci. W dodatku nie chodzi wcale o śmierć zestawianą z miłością – ta paralela jest przecież charakterystyczna dla poezji madrygałowej, w której operowano niezwykle rozbudowaną metaforą miłości jako wojny. W przestrzeni tekstów Rymkiewicza poezja Morsztyna interpretowana jest raczej przez pryzmat wierszy Józefa Baki albo liryki religijnej i metafizycznej Stanisława Grochowskiego, Sebastiana Grabowieckiego czy wreszcie Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego.

### Wariacje na temat trupa

Skojarzenie z formą wariacji cyklicznych jest oczywiste, choć równie dobrze inspiracją dla Rymkiewicza mogła być – w wypadku czterech wierszy z *Anatomii* oraz jednego z *Co to jest drozd* – pewna barokowa zasada konstruowania cyklu poetyckiego, polegająca na pisaniu kilku wersji tego samego tekstu, opracowywaniu różnych wariantów jednego konceptu poetyckiego, względnie tego samego tematu lub motywu za pomocą różnych konceptów. Praktykował zresztą taki sposób pisania sam Morsztyn – stosowne przykłady można zaczerpnąć z *Lutni*: wiersze od numeru 184 do 187 noszą tytuł *Na zausznice w dzwonki*, od 190 do 192 – *Diana na fontanie*. Szczególnie reprezentatywny jest drugi z tych cyklów: ten sam – pod względem podstawowej zawartości, sensu, najogólniejszego konturu obrazu poetyckiego – epigramat powtórzony został trzykrotnie, za każdym razem w minimalnie innej formie, przy czym druga repetycja jest nieco swobodniejsza od pierwszej.

Cykl wierszy *Na trupa* I–V (bo można chyba te wiersze nazwać cyklem, choć zostały zamieszczone w dwóch tomach poetyckich) Rymkiewicza ma jednak inny charakter i zasada wariacyjności czemuś innemu w nim służy.

Przede wszystkim wydaje się, że powtarzalność dotyczy głównie słów-kluczy, w oparciu o które budowane są poszczególne utwory, i że słowa te można w jakiś sposób pogrupować, w zależności od tego, do jakiej sfery przedstawionej w wierszach rzeczywistości one odsyłają.

Pierwsza grupa obejmuje wyrazy, określające przestrzeń, w którą składa się po śmierci człowieka jego ciało. Są to wyrazy: ‘ziemia’, ‘woda’, ‘glina’, ‘piasek’. Częstotliwość występowania owych słów-kluczy narasta w kolejnych tekstach: *Na trupa* I, II i III, aby w tym ostatnim przekształcić się w szczególnie uporczywe, monotonne *ostinato*, prowadzone w dwugłosie:

Jak on łaknie jak on suchy piasek łyka  
Jak się krztusi jak się ciekłą glina dławia  
Jak w nim glina jak w nim piasek szybko znika  
Jak on gryzie jak on czarną ziemię trawi

O tym piaskiem niech on naje się do syta  
A tą glina niech do woli się opije

<sup>4</sup> Zob. D. Künstler-Langner, *Idea vanitas. Jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996, s. 57–60.

<sup>5</sup> Cyt. za: J. M. Rymkiewicz, *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993, s. 9.

[...]

Co jest głina może się w nim przeoblecze  
Co jest piasek może z niego się wyroi  
(*Na trupa* (III))<sup>6</sup>

Drugą grupę stanowią wyrazy, za pomocą których oznakowuje poeta naturę ciała. Widziane jest w ono wierszu jako zbiór rozłożonych części – nie zaś jako harmonijna całość. Ciało to, składające się z osobnych łokci, powiek, palców, włosów, czaszki, kości, obnaża przed odbiorcą całą swoją fizjologię – ślinę, krew, gruczoły, obłożony język, krtani. Ciekawe, że właśnie język i krtani – narządy artykulowania mowy – szczególnie uporczywie się w tym obrazie destrukcji u Rymkiewicza przewijają. Jest to jakby dopełnieniem myśli, zawartej w pierwszym wierszu cyklu, a poświęconej umarłemu, który przez śmierć wyzbyty został umiejętności mowy, więc jakby pozbawiony swojego człowieczeństwa. Z kontekstu wiersza można dodatkowo wnioskować, że nie chodzi tu o zwykłą mowę, ale o mowę poetycką. Rymkiewicz posłużył się motywem poety jako śpiewającego ptaka, bardzo charakterystycznym dla madrygału, choć akurat przez Morsztyna niespecjalnie często eksploatowanym:

Nie wysłowi ani słowa ani drzewa  
Ani liści o świtanu nie ma ani  
Ptaków wszelkich gdy ptak wszelki się rozśpiewa  
Nie wysłowi ani ptaka nie ma krtani  
(*Na trupa* (I), s. 159)

Na motywach z drugiej grupy oparty został zwłaszcza czwarty wiersz zatytułowany *Na trupa*:

A chce w nim ślina i krew czegoś chce  
I chciałby język obłożony biało  
[...]  
A nam w gruczołach będzie rosła pleśń  
I będzie w krtani fermentować ślina  
Będziemy puszczać z siebie ciepłą krew  
(*Na trupa* (IV), s. 162)

I wreszcie, ciało zmarłego, temat wariacji poetyckich, poddane jest rozkładowi: tej myśli podporządkowana została trzecia grupa słów-kluczy, konotujących procesy trawienia, gnicia, pleśnienia, fermentowania, próchnienia, obracania w popiół, w dym, niszczenia. Obrazy tych procesów przewijają się przez cały cykl, a z tematyką wanitatywną bardzo dobrze korespondują poprzedzające go dwa wiersze, stanowiące doń swoiste preludium: *Do mego Boga gdy umieram* i *Na ciało moje gdy umieram*, nawiązujące nieco w charakterze także do sonetu *W kwartanie*:

Co jest pleśń biała to w mych ustach wzbiera  
Mój język pleśń jest i pleśń będę wszystek  
Ja com wyśpiewał w pleśni każdy listek<sup>7</sup>  
(*Na ciało moje gdy umiera*, s. 158)

<sup>6</sup> Cyt. za: ibidem, *Wybór wierszy*, Warszawa 1976, s. 161. Wszystkie cytaty z tomu *Anatomia* pochodzą z tego wydania. Podkreśl. – M. L.

<sup>7</sup> Uwagę zwraca to, iż wykorzystując brzmieniowe podobieństwo słów ‘pleśń’ i ‘pieśń’, Rymkiewicz odwołuje się do charakterystycznego dla literatury dawnej motywu poety-śpiewaka. Do motywu tego powróci w poemacie *Wiersze w kwartanie III* (zob. dalsza część tego artykułu).

Proces dematerializacji ciała, a raczej jego zamiany w inną materię, przekształcania się trupa w ziemię, w którą został złożony, a w której powstaje jakaś nowa, niewiadoma jakość istnienia – wszystko to opisane zostało w naturalistycznej nieomal konwencji:

Te białe wargi to jest popiół biały  
Ten siny język to są wody sine  
A palce glina [...]

(*Do mego Boga gdy umieram*, s. 157)

Twarz błękitna może nam się przepoczwarzy  
Zeschła ślina może jeszcze będzie śliną  
Wargom złotym inne wargi już się marzą

(*Na trupa* (II), s. 160)

Stan, który opisuje Rymkiewicz, to powszechność rozkładu. Obejmuje on wszystko i wszystkich, bo punktem wyjścia, niejako tematem wariacji, jest prosta refleksja nad przemijalnością, obracaniem się ludzkich spraw i rzeczy w nicość, zatracaniem przez nie swojej istoty i zarazem nad nieodwracalnością tego procesu (*Na trupa* (I)). W miarę, jak temat rozwija się w kolejnych przekształceniach, narasta też wrażenie totalności tak zaprezentowanej wizji świata<sup>8</sup>. W czwartym wierszu cyklu okazuje się, że wszyscy poddani są temu samemu procesowi umierania, jakby włączeni w ogólny *danse macabre*, równający ze sobą żyjących i umarłych. Subtelny obraz ptaka śpiewającego o świecie – symbol momentalności i ulotności piękna świata, zestawionych z momentalnością życia ludzkiego – ustępuje miejsca neobarokowej makabresce, której ikoną staje się uśmiechnięta trupia czaszka:

Będziemy leżeć obok naszych żon  
Stukać w piszczele w pustą goleń dmuchać  
Będziemy płodzić aż spłodzimy coś  
Będziemy śmiać się od ucha do ucha

(*Na trupa* (IV), s. 162)

Wszystko to jednak niewiele ma wspólnego z Janem Andrzejem Morsztynem, chociaż bardzo dużo – z wanitatywną sztuką barokową. Rymkiewicz posłużył się tytułem najbardziej znanego wiersza Morsztyna, a także (w pierwszych trzech wierszach) stosowaną przezeń formą sonetu, jako pewnym hasłem wywoławczym, mającym w założeniu przywołać ogólnie pojmowaną tradycję baroku. Gdy jednak przyłożyć cykl *Na trupa*, a także wiersz *Do trupa*, do tekstu wiersza Morsztynowego, do którego utwory te aluzyjnie nawiązują, ujawnia się całkowita wzajemna nieprzystawalność światów poetyckich, kreowanych w dziełach obydwu twórców oraz odrębność ich poetyk.

Morsztyn pisze nie tyle o śmierci, ile raczej o jej obrzędku, ponieważ właściwym tematem jego wiersza jest konwencjonalność chwytu literackiego, stosowanego dla opisanie konkretnego afektu, jakim jest miłość. Stąd właśnie – jak pisze o tym Janusz Gruchała<sup>9</sup> – przesadne, rażące wręcz nagromadzenie w sonecie *Do trupa* zużytych już mocno przez poetów-petrarkistów motywów cierpienia miłosnego (strzała miłości, płomień, ogień i lód, popiół, łańcuch). Trup u Morsztyna składa się z katafalku, sukna, bladeści, zimna, i ustawionych dookoła świec. Nie ma tu miejsca na opisywanie ciała wraz z jego fizjologią,

<sup>8</sup> Por. J. Drzewucki, *O życiu, które jest śmiercią i życiem*, „Twórczość” 1994, nr 1, s. 105: „to umieranie jest tak intensywne, tak totalne i absolutne, że człowiek sam sobie wydaje się – nawet w pełni życia – trupem [...]”

<sup>9</sup> Zob. J. S. Gruchała, *Koncept osobliwy Jana Andrzeja Morsztyna*, [w:] *Koncept w kulturze staropolskiej*, pod red. L. Ślękowej, A. Karpińskiego i W. Pawłaka, Lublin 2005, s. 79–83.

przedmiotem zainteresowania poety nie jest bowiem przemijalność prawdziwych rzeczy, ale wręcz przeciwnie – uporczywa trwałość konstrukcji językowych. Inaczej jest u Rymkiewicza:

A tam w tobie czy jest coś co by rzeczą było  
Czy to nic jest złociste co nam na nic zgniło  
(*Do trupa*)<sup>10</sup>

Zarazem jednak obraz trupa, który przedstawia Morsztyn, jest i odpowiednio realistyczny – stanowi to podstawę konceptu, ponieważ realność wizerunku dotkniętego śmiercią ciała umożliwia odbiorcy odpowiednio unaoczniające wyobrażenie sobie zabójczej potęgi miłości, czyni tę metaforę miłości jako śmierci wiarygodną. Rymkiewicz zaś oscyluje w swoich przedstawieniach martwego ciała albo w stronę zniekształcającej, makabrycznej groteski (jak w cyklu *Na trupa*), albo w stronę potocznie pojmowanego symbolizmu, jak w wierszu *Do trupa*, gdzie uderza nagromadzenie elementów oznaczających śmierć i przemijanie (trumna, świerszcz, czaszka, pajak). Trup w tej „symbolicznej” konwencji zostaje przez Rymkiewicza opisany za pomocą motywu bramy, która jest metafizycznym znakiem przejścia pomiędzy różnymi stanami istnienia:

Gdyś na oścież otwarty bramą jesteś komu  
Kto przez ciebie przechodzi do złotego domu  
(*Do trupa*, s. 12)

Podczas gdy sonet Morsztyna ma w pewnym sensie charakter metaestetyczny, poezja Rymkiewicza, jak pisze Krzysztof Nowicki: „przestaje być doktryną estetyczną, szeregiem praktycznych przepisów, a zaczyna funkcjonować jako system filozoficzny, jako zespół pewnych przeświadczeń co do człowieczego istnienia – w czasie, przemijania i śmierci. Program ten staje się poetyckim światopoglądem”<sup>11</sup>.

Również i forma sonetu, którą zapożycza Rymkiewicz od Morsztyna (ale która jest jednak przede wszystkim sygnałem potocznie rozumianej „klasyczości”), w niewielkim stopniu zbliża do siebie obydwu twórców. W poezji Rymkiewicza nie ma najmniejszych nawet nawiązań do szerokiego, retorycznego okresu Morsztyna, do powolnego, melodyjnego, trocheiczno-amfibrachicznego toku jego wiersza. Wizualny kształt sonetu (dwie strofy czterowersowe z dwiema tercynami) skrywa w rzeczywistości typowy dla Rymkiewicza układ dystychów o monotonnym, nieco „katarynkowym” rytmie trocheicznym.

Wyłuskiwanie Morsztyna z utworów Rymkiewicza jest przedsięwzięciem niezwykle ryzykownym, jeśli zważyć, że na nawiązania do tekstów barokowego poety nakładają się jeśli nie aluzje, to co najmniej reminiscencje poezji Bolesława Leśmiana i Juliusza Słowackiego<sup>12</sup>. „Umieranie śmiercią wtórą” (*Na trupa V*, w. 24, s. 11) to refleks *Śmierci wtórej* („Straszno zmarłym umierać raz wtóry!”)<sup>13</sup>, a fraza „Komu ty złota wieżo wśród obłoków stoisz” (*Do*

<sup>10</sup> Cyt. za: J. M. Rymkiewicz, *Co to jest drozd*, Warszawa 1973, s. 12. Wszystkie cytaty z wierszy *Do trupa* i *Na trupa (V)* pochodzą z tego wydania.

<sup>11</sup> K. Nowicki, *Anatomia metafizyki*, „Nowe Książki” 1970, nr 23, s. 1434. Nowicki dość swobodnie i na zasadzie równorzędności zestawia ze sobą pojęcia systemu filozoficznego i światopoglądu: wydaje się wszakże, że o ile poezję Rymkiewicza istotnie można do pewnego stopnia traktować jako wyraz przekonania światopoglądowego poety, to ze spójnym systemem filozoficznym nie ma ona nic wspólnego.

<sup>12</sup> Podobnie jak zespala się nawiązania do poezji Zbigniewa Morsztyna i Cypriana Kamila Norwida w wierszu *Zbigniew Morsztyn wraca z Warszawy do Królewca (wiosna 1661 r.)* z tomu *Metafizyka* (1963): „Lecz już się zbierały / Ogniste wiatry. Wiedział, te pałace / Strawi płomień i kości bezdomne zaskrzeczą, / Późny wnuk grudkę żużłu zabierze odchodząc, / [...]”. Cyt. za: J. M. Rymkiewicz, *Wybór wierszy*, s. 63.

<sup>13</sup> B. Leśmian, *Śmierć wtóra*, [w:] *Poezje*, Warszawa 1979, s. 370. Można w tej frazie doszukać się ponadto wpływów innych jeszcze wierszy Leśmiana – *Dziewczyny* z tomu *Napój cienisty* a także *Ubóstwa* oraz *Po śmierci* z cyklu *W nicość śniąca się droga*: „I powymarły jeszcze raz, bo nigdy dość się nie umiera...”; „Umieracie raz jeszcze śmiercią spoza świata”; „Trzeba nam dalej płynąć, / Umierać wciąż — bez przerw, / Bo

*trupa*, w. 22, s. 13) – brzmi jak echo piątej pieśni *Beniowskiego* („Komu ty jedziesz?”)<sup>14</sup>. Wydaje się, że szczególnie istotne są dla twórczości Rymkiewicza wpływy Leśmiana i że nawet bezpośrednie nawiązanie do tekstu Morsztyna nie tyle przywołuje manierystyczną koncepcję poezji, ile raczej służy wyeksplikowaniu Bergsonowskiej idei *elan vital*, wiecznie żywej natury, leśmianowskiego niespokojnego i nieustannego poruszenia zaświatów:

A co on tam robi w ziemi  
Czy dmie w trąby w bębny bije  
Czy się krztusi bo je glinę  
Czy skrzekocze bo mgłę pije  
[...]

A ty trzepocz się języku  
A ty kołacz się w ciemności  
A ty trupie łomocz w próchno  
My prosimy ciebie w gości

(*Na trupa* (V), s. 10)

Tej nieustanności poruszenia zaś przeciwstawia poeta nietrwałość i błahość życia ludzkiego, a zarazem trwałość poezji. Przekonanie o wieczności poezji, która to wieczność ma swoje źródło w głoszeniu wciąż tych samych formuł, operowaniu repertuarem powtarzalnych znaków<sup>15</sup>, to być może jedyna myśl, która głębiej łączy twórczość Rymkiewicza z pisarstwem Jana Andrzeja Morsztyna.

### W ogniu kwartany

Podobnie jak w cyklu wierszy *Na trupa*, Rymkiewicz organizuje poemat *Wiersze w kwartanie* wokół zespołu ostinatowo powracających motywów. Wśród nich jednym z najważniejszych jest motyw ognia, który ma szczególne znaczenie także dla twórczości poetyckiej Morsztyna, gdzie za każdym niemal razem służy zobrazowaniu afektu miłosnego. Ogień jest najmocniej chyba eksploatowaną przez Morsztyna poetycką ikoną afektu, a słowa „ogień” i „słońce” należą do najczęściej przez poetę używanych leksemów<sup>16</sup>. Intuicja Rymkiewicza, który opatruje swoje *Wiersze w kwartanie* mottem z sonetu *Do trupa*, jest zatem trafna:

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

(J. A. Morsztyn, *Do trupa*. Sonet, s. 105)

Morsztyn, pisząc w swoich religijnych wierszach *Pokuta w kwartanie* i *W kwartanie*. Sonet o ogniu kwartany (tzn. malarii, nazywanej tak, ponieważ jej atak nadchodzi co czwarty dzień), ma na myśli rzeczywistą chorobę, choć zarazem przenosi ją na staję się w obydwu utworach podstawą pewnej paraleli: podmiot liryczny prosi Boga w pierwszym rzędzie o wybawienie od „ognia wiecznego” po śmierci. Wiersze religijne Morsztyna cechuje autentyczna żarliwość, której próżno by szukać w jego erotykach. Zarazem jednak, co ciekawe, dla wyrażenia treści religijnych służy poecie ta sama metaforyka i środki obrazowania, którymi posługuje się w swoich madrygałach z *Lutni* i *Kanikuły*. To samo

---

nie dość raz zaginąć / Tym, co istnieli wpierw”. B. Leśmian, *Dziewczyna, Ubóstwo, Po śmierci*, [w:] dz. cyt., s. 236, 315, 318.

<sup>14</sup> J. Słowacki, *Beniowski*, [w:] *Wiersze i poematy*, Warszawa 1988, s. 359.

<sup>15</sup> Por. J. Drzewucki, dz. cyt., s. 104.

<sup>16</sup> Por. D. Ostaszewska, *Język poetycki Jana Andrzeja Morsztyna. Z zagadnień semantyki*, Wrocław 1993, s. 10, 15.

*signifiant* – posługując się słowami Tomasza Jeża – obrazuje diametralnie różne *signifié*<sup>17</sup>. Ogień i wiatr to żywioły, które najczęściej w poezji Morsztyna odnoszą się do treści erotycznych, do choroby zupełnie innej niż kwartana – mianowicie do *aegritudinis amoris*. Te dwa motywy – ognia i wiatru – stają się główną podstawą nawiązania do poezji Morsztyna w *Wierszach w kwartanie* Rymkiewicza, dla którego groźna choroba jest, jak się zdaje, symbolem zawsze niepewnej kondycji ludzkiej:

Każdego dnia akwilon do mych drzwi kołacze,  
A nie wiem, czy nadchodzi czas pieśni czy płaczu.  
(*Wiersze w kwartanie* I, s. 7)<sup>18</sup>

Czy nas wskrzeszą Czy akwilon  
Strawi kości A czy kości  
Zostały znalezione  
(II, s. 9)

A moje kości suszy i drze wiatr.  
(II, s. 10)

Nim ciało strawi płomień, by wiatrem się stało,  
[...]  
Nim duszę strawi płomień, by Tobą się stała, [...].  
(IV, s. 12)

A ogień ciało przenika i suszy  
(IV, s. 13)

Wersy te noszą na sobie znamiona nie tylko tekstu sonetu *W kwartanie*, ale innych jeszcze utworów Morsztyna, przede wszystkim właśnie erotyków, w których wspomniane motywy mają najistotniejsze znaczenie:

Goreję, Panie! Coraz większy wstaje  
Ogień palący wnętrzości w perz suchy, [...].  
(*W kwartanie. Sonet, Rel. 12*, s. 227)

Goreje ogień nieznośnej miłości,  
Najgłębsze w popiół spalił we mnie kości; [...].  
(*Milczenie, Er. 3*, s. 238)

Jest to ogień, o którym pisze Morsztyn, że nie może zostać ugaszony, aż:

Kiedy strawiwszy me wszystkie wilgości,  
Pośle do grobu z alembika kości, [...].  
(*Zapał, Kan. 31*, s. 183)

Akwilon – mroźny wiatr północny, inaczej zwany Boreaszem – u Morsztyna paradoksalnie ma zdolność rozpalania, rozdmuchiwania tego „wnętrznego” ognia:

Wiatry, moskiewskiej komornicy strony,  
Śniegowe Eury, mroźne Akwilony!  
[...]  
Proszę, abyście w piersi me wywiały,

<sup>17</sup> Por. T. Jeż, *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja, recepcja, przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2003, s. 139.

<sup>18</sup> Poemat *Wiersze w kwartanie* cytuję według wydania: J. M. Rymkiewicz, *Animula*, Łódź 1964.

Że w nich me ognie albo zadmuchniecie,  
Albo je na śmierć moję rozdemiecie.  
(*Do wiatrów, Lut. 148, s. 94*)

Ta szczególna właściwość wiatru staje się źródłem poetyckiego konceptu:

Co mi wiatr czynić, co mię chłodzić miało,  
To mię płomieniem żywym podzegało.  
(*Wachlarzyk oddany, Lut. 75, s. 60*)

Istotą afektu, który obrazuje ogień, jest poruszenie, organizujące całą wyobraźnię poetycką epoki baroku. W swoim aspekcie metafizycznym afekt jest przecież właśnie poruszeniem duszy. Poetycki obraz ognia wyraża także to wszystko, co związane jest z ruchem, przemieszczeniem, ale także i ze zmianą, ulotnością, chwilowością. Afekt jest czymś nietrwałym, podobnie jak ogień – gaśnie. Stąd częste w poezji Morsztyna powiązania tego obrazu z koncepcją *vanitas*, przemijalnością kondycji ludzkiej. „Królująca w erotykach Morsztyna metafora ognia ewokuje krąg znaczeń wanitatywnych, budząc nieuchronnie w epoce przerażonej żywiołem rwącego strumienia godzin, dni, lat konotacje”, zauważa Paweł Stępień<sup>19</sup>.

Podobne znaczenie mają motywy ognia i wiatru w poemacie Rymkiewicza. Jednak Rymkiewicza w znacznie większym stopniu niż Morsztyna interesuje zagadnienie kondycji człowieka, jego istnienia na tym i na tamtym świecie:

Czy zbudzę się do śmierci jako i do życia?  
Czy pierzastego zbędę się okrycia?  
[...]  
Czy u źródła pić będą te kości zbutwiałe?  
Czy zbędę się i siebie, gdy się zbędę ciała?  
(*Wiersze w kwartanie I, s. 7–8*)

Podczas gdy Morsztyn – o czym była już mowa – zajmuje się konstruowaniem wariantów tego samego obrazu, opisywaniem różnych możliwości poetyckiego zobrazowania uczucia, podejmuje próbę przystosowania istniejącego w literackim języku kodu „madrygalizmów” do uprawianego przez siebie erotyku, Rymkiewicz zadaje przede wszystkim pytania i powtarzalność motywów służy właśnie owemu zadawaniu pytań. Liryka Morsztyna nie ma charakteru dociekań egzystencjalnych. Zajmowała poetę raczej, a chciałoby się nawet powiedzieć – niemal wyłącznie – estetyka. Nawet w nielicznych wierszach religijnych nie ma miejsca na wątpliwości, przeciwnie – poezja ta tchnie pozbawioną jakichkolwiek wahań, prostoduszną wiarą:

Ty rad odpuszczasz, a mnie tego trzeba,  
Ty nas chcesz zbawić, i ja chcę do nieba; [...]  
(*Pokuta w kwartanie, Rel. 11, s. 227*)

Tymczasem w poemacie Rymkiewicza mówiący podmiot, prosząc o zbawienie (aluzja do zakończenia *W kwartanie. Sonet*: „Ty od wiecznego wybaw ognia duszę”, *Rel. 12, w. 14, s. 228*) akcentuje przede wszystkim właśnie swoją niewiedzę, dotyczącą siebie samego, swojej przyszłości, a także natury Tego, który o niej decyduje:

<sup>19</sup> P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn, Szymon Zimorowic, Jan Andrzej Morsztyn*, s. 112; *Jana Andrzeja Morsztyna wizja świata*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 3, s. 87. Zob. ponadto tegoż, „Żywot ten nasz bez śmierci byłby piękniejszy” – *Jana Andrzeja Morsztyna wizja świata*, [w:] *Czytanie Jana Andrzeja Morsztyna*, pod red. D. Gostyńskiej i A. Karpińskiego, Wrocław 2000, s. 31.



Gdy nic nie wiem a czekam, aż wszystko się stanie,  
Od ognia ową duszę chciej wybawić Panie.

(*Wiersze w kwartanie I*, s. 8)

*Vanitas* pojmuje Rymkiewicz jako opozycję pomiędzy nietrwałością ciała, przerażeniem tą nietrwałością i niepewnością przebudzenia, a długowiecznością słów i motywów:

mówię to po raz ostatni,  
Co powiem po raz pierwszy, a z tych samych ust  
To samo słowo, choć zamilkły usta,  
Słowo uczestniczące w Słowie, jedno w wielu słowach,  
Zawsze i jedno [...].

(IV, s. 12)

„Słowo”, pisane u Rymkiewicza z wielkiej litery, jest oczywiście nawiązaniem do znanego początku ewangelii według świętego Jana, który nazywa w ten sposób Chrystusa, jako przyczynę wszystkiego. Być może jednak należałoby to „Słowo” interpretować raczej jako powszechną i odwieczną, nieśmiertelną mowę poetycką, w której ma swój udział poeta, ale którego głos – z uwagi na ograniczoność ludzkiej egzystencji – jest tylko jednym z wielu głosów, milknących i zamierających. Na taką koncepcję *vanitas* wskazują i inne powtarzane w poemacie motywy, sugerujące właśnie przemijalność i ulotność, a zarazem ściśle powiązane z madrygałową motywiką arkadyjską: gałązka bzu, wpleciona we włosy, dźwięk fletu rozbrzmiewający w ogrodzie, porównywany z głosem ptaka, wiatr, liść, drżące światło o poranku, śpiew pasterza:

Kochałem cię, pasterzu, twe trzody są cienie.  
Gdzieś teraz jest, pasterzu, nad jakim strumieniem?  
Komu śpiewasz, pasterzu, italski kamieniu?

(III, s. 11)

Poemat Rymkiewicza poświęcony jest także w dużym stopniu zagadnieniu czasu – zagadnieniu szczególnie bliskiemu problematyce wanitatywnej. Fraza „zanim szedziwa zima włosy w mróz ubierze” (*Wiersze w kwartanie I*, w. 13, s. 7) jest parafrazą z wiersza *Do Jagnieszki* (*Er.* 34)<sup>20</sup>. W omawianym erotyku poeta pozornie obiera za temat czas, względność odczuwania jego upływu. Jednak, jak zwykle u Morsztyna, motyw czasu podporządkowany został dwornemu komplementowi, a niedokładnie przytoczony przez Rymkiewicza wers jest elementem w tym wypadku dość prostego konceptu:

Bez ciebie, chociaż piecze kanikuła włosy,  
U mnie szedziwa zima w mróz ubrała włosy,  
A przy tobie, choć luty wilki w kupę zbiera,  
Życzliwe lato piękną żywność rozpościera.

(*Do Jagnieszki*, s. 265)

Rymkiewicz, cytując wers Morsztynowego erotyku, pomija jego najistotniejszy kontekst, podporządkowuje go własnej poetyckiej myśli na temat charakteru czasu, egzystencji skazanej na przemijanie. Podmiot mówiący w poemacie koncentruje się na

<sup>20</sup> W przypisach do *Wierszy w kwartanie* (na s. 14) Rymkiewicz podaje tytuł *Tesknica*, który jednak w edycji Kukulskiego nie pojawia się w ogóle. Przymuszczenie Rymkiewicz opierał się na wersji tekstu, pochodzącej z wydania Aleksandra Brücknera *Jakuba Teodora Trembeckiego wirydarz poetycki*, t. 1, Lwów 1910, t. 2, Lwów 1911, gdzie ten erotyk Morsztyna figurował właśnie pod tytułem *Tesknica*. Zob. L. Kukulski, dz. cyt., s. 670.

przeszłości i przyszłości zarazem: przyszłość jest niepewna i nieznaną, jest źródłem pytań, na które nie ma odpowiedzi. Przeszłość przesuwana się przed naszymi oczami w szeregu ulotnych obrazów, przypominanych i odtwarzanych: pasterza z dalekiej italskiej Arkadii, pochodzący minorytów. Terazniejszość natomiast jest jednym i drugim:

Jeżeli czas jest wszędzie, czas jest tylko teraz,  
Czas przeszły teraz i czas przyszły teraz, [...].  
(*Wiersze w kwartanie IV*, s. 11)

Do zrekonstruowania tej poetyckiej wizji poeta używa słów Morsztyna: fraza „nogi od cienia przebite” (IV, w. 20, s. 12) zapożyczona jest z wiersza *Na Wielki Piątek 1651. Cierniowa korona* (Rel. 4, ww. 21–22, s. 214 – „mając przebite / Nogi od ciernia”); fraza „kości łańcuchem powite” (IV, w. 26, s. 12) z sonetu *Do trupa*, (w. 8, s. 105 – „Zbywszy mam rozum łańcuchem powity”). Korzystając jednak z tych zapożyczeń, Rymkiewicz albo celowo lekceważy, albo nie uświadamia sobie ciężaru manierystycznej estetyki, w jakiej zostały nakreślone te obrazy w szych literackich pierwowzorach.

Adam Poprawa, komentując wiersz *Popiół są nasze słowa* stwierdził, iż „wanitatywne przeznaczenie poezji nieoczekiwanie odsłoniło swoją wartość jako czynnika współtworzącego więź łączącą poetów różnych epok”<sup>21</sup>. Zapewne do tego zdania – w jego najbardziej ogólnym sensie – można by się przychylić. A jednak wydaje się, że język Rymkiewicza, tematyka, jaką podejmuje on w swojej twórczości, typ jego wyobraźni poetyckiej – dyskwalifikują go jako równorzędnego partnera Jana Andrzeja Morsztyna w tego rodzaju ponadczasowym dialogu tekstów literackich. Stąd właśnie – powtórzmy to raz jeszcze – Morsztyn istnieje w przestrzeni poezji Rymkiewicza jedynie jako pewna ikona epoki, znak tendencji, mocno zresztą spłyconej i uproszczonej, nie jako indywidualny i oryginalny twórca, z którym wchodzi się w dyskurs, a którym Wielki Podskarbi Koronny niewątpliwie był.

---

<sup>21</sup> A. Poprawa, *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999, s. 72.