

## Naborowski – warsztatowo, ale *bona fide*<sup>1</sup>

KRZYSZTOF MROWCEWICZ

ORCID: 0000-0002-8533-4178

(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

### WIEK MASZYN

Wiek XVII można określić wiekiem maszyn. Kręci się wielka *machina mundi*, na wieżach bije coraz więcej zegarów, z których wyłaniają się ożywione inżynierską sztuką ruchome figury. W zamożnych domach – ba, nawet w kieszeniach – cykają zegarki, małe kosmosy zębatych kół, drucików i sprężyn. W ogrodach królują urządzenia hydrauliczne – organy, fontanny, sztuczni ludzie i zwierzęta, a wszystko to poruszane siłą wody. Głośno śpiewają mechaniczne ptaki.

W gabinetach osobliwości ważne miejsce zajmują różne przemyślnie mechanizmy. W teatrach czysto umowne dekoracje zastępuje skomplikowana machina, umożliwiająca iluzjonistyczne efekty.

W piątej pieśni arcyepoematu Marina Wenera i Adon odwiedzają teatr. A tam – cuda. W jednej chwili piękna łąka zmienia się w las, a potem w arenę straszliwej naumachii – burzliwe morze, po którym pływają skrzydlate, zionące ogniem okręty:

» widać tam morze, czyli krystalowe,  
nie wiem, czy srebrne, czyli szafirowe [...]  
Maszty skrzydlate żagle rozwijały,  
w niestałym polu ze dwóch stron biegały,  
z wielkim się krzykiem armaty zbijały  
i z wielkim trzaskiem wojnę zaczynały<sup>2</sup>.

1 Artykuł jest wersją referatu pod tym samym tytułem, wygłoszonego na konferencji *Naborowski. Poeta – tłumacz – epistolograf – uczestnik wielkiej historii. W czterysta pięćdziesiątą rocznicę urodzin* (Warszawa, 23 listopada 2023 r.), zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich PAN oraz Instytut Filozofii i Socjologii PAN. Słowo komentarza do tytułu: artykuł jest próbą dekonstrukcji warsztatu poetyckiego Naborowskiego; autor, choć czasem wyciąga niekorzystne dla poety wnioski (np. kwestionowanie autorstwa niektórych tekstów), działa jednak w dobrej wierze, będąc od lat pod wielkim wrażeniem mistrzostwa poety.

2 G. Marino/Anonim, *Adon*, t. 1, wyd. L. Marinelli, K. Mrowcewicz, Roma–Warszawa 1993, s. 210.

A wszystko to za sprawą ukrytej maszynerii, na poły boskiej i magicznej, na poły ludzkiej, dzięki urządzeniom, które pozwalają bezszelestnie i błyskawicznie zmieniać dekoracje:

- » tak, że ilekroć nowotne widzenie  
 zechce pod cudze wystawić widzenie,  
 ukaże postać miejsca odmienioną  
 we mgnieniu oka maszyną przestroną,  
 co w dętej śrubie z lekka się kieruje,  
 a nikt żadnego zgiełku nie poczuje  
 i jest w obrocie misterstwa takiego,  
 że oko widząc nie postrzeże tego.  
 Dzierżą maszynę rozliczne podpory,  
 biegle, stojące, tragarze, zapory,  
 drzewa mosiądzem potężnym obite.  
 mocne łańcuchy i żelaza lite...<sup>3</sup>

Za boskim teatrem bogini miłości ukrywa się więc sztuka inżynierska, a jego piękno to po prostu *pulchritudo ex machina*. Widzowie nie pamiętają o tym skomplikowanym świecie kół, lin, gwoździ i podpór, dając się ponieść wszechogarniającej iluzji – więcej nawet – iluzja przysłania im rzeczywistość, bo „rzeczy prawdziwej zmyślona zrównała”<sup>4</sup>.

Czy zresztą ci, którzy podziwiają niezwykle maszyny, sami nie są tylko obdarzonymi duszą automatami? Píše Kartezjusz:

- » Przyjmuję, iż ciało jest zaledwie posągiem bądź maszyną, którą Bóg umyślnie w taki sposób ukształtował [...], by maszyna ta mogła chodzić, jeść, oddychać [...]. Zdarza się nam widzieć zegary, fontanny, młyny i inne podobne maszyny, które – zbudowane zaledwie przez ludzi – nie są pozbawione zdolności samoistnego poruszania się w najrozmaitszy sposób<sup>5</sup>.

A czy możliwa jest sztuka z maszyny? Jak najbardziej. Genialny, choć ekscentryczny i szalony, jezuita Athanasius Kircher wymyśla urządzenie, dzięki któremu

3 Ibidem, s. 208.

4 Ibidem, s. 210.

5 R. Descartes, *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*, tłum. A. Bednarczyk, Warszawa 1989, s. 3.

nawet ludzie kompletnie niemuzycalni mogą tworzyć muzykę (*Arca musarithmica*)<sup>6</sup>, a ogromny traktat Emanuele’a Tesaura *Il Cannocchiale Aristotelico* można uznać – jak to zrobił Umberto Eco – za opartą na Arystotelesowskich kategoriach (substancja, ilość, jakość, relacja, działanie, doznawanie, położenie, czas, miejsce, wygląd) maszynę do produkcji konceptów i metafor.

» Ojciec Emanuel powiedział, że właśnie gotował się do zaprezentowania swoim gościom Maszyny Arystotelesowskiej. Poprowadził towarzystwo do izby, gdzie znajdował się najdziwniejszy sprzęt, jaki można sobie wyobrazić [...]. Składał się z komody czy skrzyni z rozmieszczonymi w szachownicę osiemdziesięcioma i jedną szufladkami...<sup>7</sup>

Malarze coraz śmielej sięgają po udoskonaloną przez użycie soczewek *camera obscura*.

Co prawda burzenie iluzji może być nie tylko nierozsądne, ale też niebezpieczne (pamiętam przestrogę Tolkiena: „kto psuje jakąś rzecz, żeby lepiej zbadać jej istotę, ten zbacza ze ścieżek mądrości”<sup>8</sup>), jednak *bona fide*, spróbuję zajrzeć w poetycki warsztat Daniela Naborowskiego. Jaka machina ukrywa się za tą poezją? Posłużę się przy tym jak Tesauro – przynajmniej powierzchownie – kategoriami Filozofa.

## 1. Substancja, ilość

Przez substancję i ilość rozumiem korpus wierszy, który będzie przedmiotem moich rozważań.

Twórczość poetycka Daniela Naborowskiego to rysunek o rozmazanych brzegach. Środek zdaje się wyraźny, czytelny i pewny. Na skrajach wszystko się zaciera. Edycja Jana Dürra-Durskiego sprzed ponad pięćdziesięciu lat to dziś jedynie wątpliwej jakości zabytek. Badając tę poezję, trzeba więc zarazem podjąć decyzję, jakie teksty uznamy za autentyczne, które wyszły spod pióra poety, a które tylko mu przypisano – czasem zdecydowanie zbyt pochopnie.

## 2. Ilość

Po dłuższym zastanowieniu postanowiłem skupić się na około dziewięćdziesięciu wierszach<sup>9</sup>. Będą to głównie utwory z *Wiryardza poetyckiego* (choć też nie wszyst-

6 Kircher opisał tę maszynę w traktacie *Musurgia universalis* (1650).

7 U. Eco, *Wyspa dnia poprzedniego*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1995, s. 75–76.

8 J.R.R. Tolkien, *Władca pierścieni*, t. 1, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1981, s. 343.

9 Nie miejsce tu na przedstawienie wszystkich kryteriów wyboru. Podstawą muszą zostać *Wiryardz*

kie), zachowane w autografach listy poetyckie, kilka panegiryków, epigramatów i wierszy epitafijnych. Z różnych względów – o czym będzie jeszcze mowa – zrezygnowałem z obszernych tłumaczeń z Petrarcki i Du Bartasa.

### 3. Jakość

Przez jakość rozumiem konstrukcję poszczególnych utworów, ich rozmiar wersyfikacyjny i przede wszystkim ich opracowanie retoryczne.

#### A. Wiersz

W twórczości Naborowskiego obserwujemy absolutną dominację trzynastozgłoskowca. Bardzo rzadko pojawia się jedenastozgłoskowiec (w tym dwa razy w strofie safickiej), częściej ośmierzgłoskowiec (mniej więcej w dziesięciu procentach badanych utworów). Jako pięcierzgłoskowce można potraktować przekład *Descriptio gentium*. Osobnym przypadkiem jest skomplikowany, madrygałowy układ translacji *Pieśni Lobwassera*, imitujący wersyfikacyjnie oryginał (odcinki ośmio-, siedmio- i czterozgłoskowe).

Wiersze Naborowskiego nie wyróżniają się więc pod tym względem różnorodnością. Przeważają utwory stychiczne. Stroficznych jest niewiele.

#### B. Rym

Rymy Naborowskiego są, mówiąc łagodnie, niewyszukane. Mamy co prawda trochę rymów egzotycznych, przede wszystkim wynikających z klasycznej erudycji poety, często zresztą w gruncie rzeczy zbanalizowanych (*Euroty – złoty; Filidzie – idzie; Izydzie – bydzie; snopy – Kalijopy; akwilony – tryjony; rymy – lachrymy* etc.), oraz konceptycznych zabaw dziwnymi imionami i nazwami (*Droga z Litwy do Prus*) lub medyczno-alechemiczną terminologią (*pannę – medyjannę; esencja – alchimijska*). Zdarzają się rymy składane o charakterze wyraźnie ludycznym (*na udry – pludry; prosię – dbał o się* etc.)<sup>10</sup>, podobnie jak rymy z transakcentacją (*cyrulikowe to – zdechnie to; bestyja – i ja*). Jednak zdecydowanie dominują (i powtarzają się) rymy dokładne, z wielką przewagą gramatycznych. Na przykład w kunsztownej pochwalce oczu królowej angielskiej na dziesięć par rymowych tylko cztery nie wynikają z gramatyki. To dużo, podobnie jak w kolędownym, enumeracyjnym wierszu *Cień*, gdzie rymy niegramatyczne stanowią około trzydziestu procent. Nie są

*poetycki* i często pisane własną ręką poety wierszowane listy. Nawet w *Wirrydarzu* znajdują się zresztą utwory sporne, przypisywane innym twórcom. Wszystkie pozostałe teksty są w przeważającej mierze wątpliwe, niekiedy także te, które sam przypisałem Naborowskiemu. Cytuję zwykle za opracowaniem Jana Dürra-Durskiego: *D. Naborowski, Poezje*, Warszawa 1961. Tytuł oznaczam w tekście skrótem P, podając dalej numery stron.

10 Wyjątkiem zdaje się rym w *Darze Bellony*: *i ta – przyzwoita*.

to przy tym rymy specjalnie oryginalne (w rodzaju *trzeba – nieba*). Zwykle poeta rymuje rzeczownik z rzeczownikiem, czasownik z czasownikiem, przymiotnik z przymiotnikiem, zaimek z zaimkiem (*twoja – moja*), korzystając z gramatycznej zbieżności końcówek.

U Naborowskiego prawie zawsze współbrzmieniu podlegają trzy ostatnie głoski. Rzadko pojawiają się rymy pogłębione (na przykład *zbędziesz – będziesz; dobrodzieja – nadzieja; się puści – nie wypuści; będziesz – nabędziesz*). Poeta niemal nie stosuje częstych w epoce rymów homonimicznych, choć przecież nieobce są mu zabawy w ekwiwokacje. Wyjątkiem jest tu dwuwiersz z listu do Janusza Radziwiłła:

» Że do was osobliwie nie piszę, bo drogi  
Papir u nas, do tego spracowanym z drogi [...] (P, s. 140).

Układ rymów u Naborowskiego jest typowy dla tradycji czarnoleskiej. Miażdżącą przewagę mają rymy parzyste, zewnętrzne. Jeśli odrzucimy domniemane przekłady poety z Petrarcki i Du Bartasa oraz raczej niewątpliwą translację *Pieśni Lobwassera*, to praktycznie powyższe stwierdzenie dotyczy całej znanej twórczości poety. Zdarzają się co prawda nieliczne rymy wewnętrzne (na przykład *Wiatr srogi kwiat...; Gdzie ostrą broń, dzielny koń; piskorz i grosz; pełne czary, puchary...*); To na nich opiera się też translacja *Descriptio gentium*, odwzorowująca konstrukcję oryginału, którą można jednak uznać w gruncie rzeczy za pięciozłogłoskowiec rymowany parzyście.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że jedyny pewny przekład sonetu, który wyszedł spod pióra Daniela Naborowskiego (*Na oczy królowny angielskiej*), nie tylko nie odtwarza wzorca metrycznego, ale także głęboko modyfikuje treść, co stawia pod znakiem zapytania twierdzenie o wierności Naborowskiego – tłumacza. Otrzymujemy po prostu dwudziestowersową, stychiczną pochwałę pięknej królowny, napisaną trzynastozłogłoskowcem rymowanym parzyście. Nie można wykluczyć, że wynika to z użytkowego charakteru, jaki – w moim przekonaniu – miał ten utwór (wiersz dołączony do obrazu)<sup>11</sup>, ale zarazem trudno nie zauważyć, że może stawiać to pod znakiem zapytania autorstwo przekładów sonetów Petrarcki, *Triumfu Miłości* oraz *Triumfu Wiary*.

Jako wielbiciel poezji Naborowskiego piszę to z ciężkim sercem. Dotyczy to szczególnie sonetów (a przede wszystkim 132 i 134). Są to bowiem przekłady świetne! Wierne i doskonałe poetycko. Być może najlepsze, jakie wydała nasza kultura. Wydaje się, że łączenie ich na siłę z ciężko rymowanymi poematami (chodzi zwłaszcza o *Triumf Wiary*) jest stanowczo zbyt pochopne. Ustalenia Wiktora Weintrauba

11 K. Mrowcewicz, *Mate folio*, Warszawa 2011.

dają się sprowadzić do ukrytego gdzieś w podtekście zdania: jeśli nie Naborowski, to kto? Literatura staropolska pełna jest białych plam. Wciąż szybuje w powietrzu nazwisko poety bez wierszy, Jana Grotkowskiego; minęło już trzydzieści lat od wydania polskiego *Adona*, a nikt nie zbliżył się nawet do tajemnicy autorstwa poematu, który przewyższa swoją objętością (ponad szesnaście tysięcy wersów) cały dorobek Daniela Naborowskiego. Ani tercyna z *Triumfu Miłości*, ani okalające rymy z *Triumfu Wiary* nie mają w znanej nam twórczości poety żadnych odpowiedników.

### C. Retoryka

Naborowski jest poetą klasycyzującym. Jak już wspominałem, wyrastającym z wielkiej tradycji czarnoleskiej z pominięciem awangardy polskiego baroku. Jego poezji przyświeca ideał *j a s n o ś c i*. Szyk wyrazów w zdaniu jest zasadniczo prosty, czasem tylko konceptycznie komplikowany. Na przykład:

» Krótka rozprawa: jutro, coś dziś jest, nie będziesz,  
A żeś był [...] (P, s. 158).

Szczególnie dotyczy to puent, operujących niejasnymi (z pozoru) zaimkami:

» Tą, kto żyje [cnotą], ma dosyć, choć nie ma niczego,  
A bez tej kto umiera, już nic ze wszystkiego (P, s. 167).

W zasadzie poeta nie stosuje wielce wówczas popularnej inwersji.

Klasycyzm Naborowskiego kończy się na poziomie retorycznego *ornatus*. Teksty te są gęste od tropów i figur retorycznych.

Naborowski nie jest poetą metafory. Najczęściej metaforyczny charakter mają czasowniki lub przymiotniki, co wynika zwykle z antropomorfizacji bądź animizacji:

» [...] drapie zwierz zuchwały [...] (P, s. 62).

[...] jasne zorze błagają [...] (P, s. 144).

[...] wiek łakomy [...] (P, s. 77).

Za metafory (w rozumieniu retorycznym – jako skrócone porównania) można też uznać *pochodnie*, *gwiazdy*, *słońca*, *nieba* i *bogów* ze słynnej pochwały oczu królowej angielskiej, *dźwięk*, *cień*, *dym*, *wiatr*, *błysk*, *głos*, *punkt* z wiersza *Na krótkość żywota* lub emblematyczne zrównania świata z morzem, człowieka z okrętem, przygód ze skałami, a *Szczęścia/ Fortuny* z szalonym wiatrem w *Imprezie*.

Zdecydowanie więcej jest porównań, zazwyczaj dość konwencjonalnych i mało obrazowych (*Jak z gniazda młody orlik...*; *Czemu by cię przyrównać próżno miesiacowi; Twój dom jak klasztor, pokój jak świątynia, usta zdroj modlitw, oczy czystych lez krynica...*).

Podążając szlakiem czarnoleskim, Naborowski nie jest poetą obrazu. Jego wyobrażenia, choć z pozoru emblematyczna, ma też skłonność do emblematycznej konwencjonalności i abstrakcji. Wspomniany szereg metafor/ porównań z wiersza *Na oczy królewny* jest czysto intelektualny, a nie plastyczny.

Najwyraźniej widać to w przypadku epitetów. Kwiaty są *rozliczne*, burza i śmierć – *srogie*, sen – *twardy*. Oczywiście tych przymiotników, tak jak u Kochanowskiego, zbliża je do zwykłej tautologii: morze jest *głębokie*, skała – *twarda*, słońce – *jasne*, gaj – *zielony*, krzewina – *zielona*, trawy – *zielone*, lament – *płatliwy*, promień – *złoty*.

Poeta czasem urozmaica zestawienia epitetu z rzeczownikiem, ale pozostaje wciąż w obrębie konwencji. Nieba mogą więc być *łaskawe*, *życzliwe* albo *surowe*, *rozniewane*; żal – *surowy*, *serdeczny*, *nieutulony*; morze: *błędne*, *dzikie*, *rozniewane*; Mars – *zbrojny*, *krwawy*, *srogi*, *surowy*, *bitny*, *żelazny*. Już na tych przykładach można zauważyć powtarzalność niektórych epitetów.

Nie jest zaś Naborowski poetą oksymoronów. W poddanych analizie wierszach poety udało mi się odnaleźć zaledwie jeden oksymoron:

» Wesolej tylko śmierci pamiątka zostaje (P, s. 47).

Bardzo rzadko pojawiają się epitety zaskakujące: na przykład olej – *cichy*, lot – *bujny*. Z całą pewnością nie w obrazowości należy więc szukać silnych stron tej poezji. I nie przeczy temu hypotypoza z *Ćwiczenia dzieiatek*, w istocie nieobrazowa, bo całkowicie konwencjonalna:

» Uboga cnota w szatach oszarpanych chodzi  
I zebrząc, nieszczęśliwa, ulice obchodzi,  
Aby wždy mogła dostać chleba spleśniałego... (P, s. 161).

Sztuka poetycka Naborowskiego polega raczej na umiejętnym operowaniu językiem, na budowaniu układów słownych, na eksploatowaniu sensów słowa. To poeta powtórzeń, poeta enumeracji. Jego świata, w odróżnieniu od kosmicznych, uniwersalnych obrazów Kochanowskiego, nie da się zamknąć w syntetycznych formułach. Stąd wyliczenia i powtórzenia.

Mnożyć można przykłady anafor. Anafora (a mówimy o czasach przed Janem

Andrzejem Morsztynem) stanowi podstawę konstrukcyjną całych wierszy (na przykład *Cnota grunt wszystkiemu, Do Anny, Na oczy królowny, Do Aleksandry/ Do tejże, Cień*) lub jest chętnie wykorzystywana w dużych fragmentach tekstów.

Rozwijanie wypowiedzi często przyjmuje postać anadiplozy:

» Bo teraz i dni krótkie, krótkie też do tego... (P, s. 90).

Nie niebo: niebo torem jednostajnym chodzi,  
Nie słońca: słońce jedno wschodzi i zachodzi... (P, s. 144).

Zgotuję jej zbroję, zbroję wstydu [...] (P, s. 78).

Bo teraz i dni krótkie, krótkie też do tego  
Twoje tu przebywanie [...] (P, s. 90).

I my, co ziemię małą, małe morze mamy [...] (P, s. 152).

Osądziła być godne wiekuiestej sławy,  
Sławy, którą zdarzy Bóg [...] (P, s. 179).

Na anadiplozie oparta jest pierwsza część *Odmiany świeckiej*:

» Wszytki coraz wiek laty, lata miesiącami,  
Miesiące dniami, a dni zasię godzinami,  
Godziny minutami [...] <sup>12</sup>.

Do ulubionych figur poety należy poliptoton. Wynika on poniekąd z enumeracyjnego charakteru wielu wierszy Naborowskiego. Pomińmy przykłady oczywiste (*Róża, Cień, Malina, Sól, Kalendy*). W *Żywocie ludzkim* czytamy:

» Nie to żywot żyć długo, ale żyć cnotliwie,  
Bo jeśli żywot długi długością właściwie  
Życia naszego mierzym, bydlęta z tej miary  
Czemu mają od Boga większe niż my dary?  
Lecz żywot ten doczesny przecie jest i wrota  
Do niebieskiego, Bogu równego żywota,  
Do którego się rodzim, stąd drogą nazwany

12 Pozwalam sobie w tym miejscu zacytować wiersz *Odmiana świecka*, który przypisałem przed laty Naborowskiemu; por. *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 2010, s. 104.

Do żywota wiecznego, żywot ten stroskany,  
 Bo ten żywot, którego długo zażywają,  
 Acz nie wszyscy, ci, którzy w ziemi oczy mają,  
 Ziemski żywot właściwy, a żywot bydłęcy,  
 Co im właśnie należy, który też zwierzęcy  
 Stan swym własnym poczyta, a ten skoro minie,  
 Iże już swój czas skończył i sam z czasem zginie [...] (P, s. 156).

Poeta obraca w ustach tytułowe słowo „żywot”, dorzucając przy okazji „miarę” (*mierzym – miary*) i „czas” (*czas – za czasem*). Na anaforach i poliptotonach opierają się także moralistyczny epigramat *Łazarz do Bogacza*, panegiryczne *Złote pobożności pęto* i wiele innych utworów Naborowskiego.

Obok poliptotonów, które eksploatują znaczenia słów i ich mniej lub bardziej ukryte związki, poeta chętnie sięga po asyndeton:

- » Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt [...] (P, s. 158).  
 [...] łuk, cięciwa, strzały,  
 Lutnia, strony [...] (P, s. 141).

Zdarzają się również wyliczenia ze spójnikami, czyli polisyndetony:

- » Tęskność i narzekanie, i płacz serdeczny,  
 I ciężkie wzdychanie [...] (P, s. 79).  
 Już pozwem, już mandatem, już woźnim turbuje [...] (P, s. 136).  
 [...] w domu, w polu, w pokoju, w potrzebie [...] (P, s. 138).  
 Droga, prawda i żywot, kotwica wieczności [...] (P, s. 164).

Powtórzenie jest w twórczości Naborowskiego jednym z podstawowych mechanizmów rozwijania wypowiedzi poetyckiej, co widać nie tylko w znanych wierszach enumeracyjnych, ale także w wielu innych tekstach.

- » Wstydać się wprawdzie muszę, ale wstydu tego [...]  
 Bogowieście nazwani i synami Boga,  
 Z ofiarami do świętych przystępują proga,  
 Ofiara zaś z boskiego zdarzenia pochodzi [...]  
 Tym kołem wszystko płynie z wyroku wiecznego,  
 Tenże wyrok jest sprawcą staniku mojego (P, s. 33).

Mury murom ustępują, klęska po klęsce przychodzi [...] (P, s. 81).

Próżen i domniemania, próżen i sromoty [...] (P, s. 157).

Szczęśliwy, gdy od szczęścia będę oddalony (P, s. 157).

Dał ci się Bóg urodzić do wysokich rzeczy,  
Wysokie tedy zawsze sprawy miej na pieczy [...] (P, s. 158).

Powtórzenie przybierać może formę chiazmu:

» I król sielankę lubi, sielanin królową [...] (P, s. 35).

Miłujmy i żartujmy, żartujmy i miłujmy [...] (P, s. 58).

Cienia pragnie nowożeń, nowo za mąż dana  
Cienia pragnie [...] (P, s. 151).

Noc dniowi, dzień zaś nocy ustępuje [...] (P, s. 181).

Nic nie weźmie, nie weźmie nic wróg szalony [...] (P, s. 157).

Pojawiają się również figury etymologiczne (pseudoetymologiczne):

» Gdzie uczytel darmouk, który darmo dawa  
Naukę [...] (P, s. 161).

[...] jutro, coś dziś jest, nie będziesz,  
A żeś był, nieboszczyka imienia nabędziesz [...] (P, s. 158).

Wreszcie – paronomazje:

» Malinasz sama sprawi, tylko w swoim rządzie  
Chciej przestawić litery, że Namilsza będzie [...] (P, s. 175).

Zdarzają się też konstrukcje antytetyczne i to nie tylko w słynnej pochwalie niczego:

» Radosny przyjazd, ciężkie twoje odjechanie [...] (P, s. 90).

Wszakże tym, co zachodzi, znowu słońce wstaje [...] (P, s. 91).

[...] jutro, coś dziś jest, nie będziesz [...] (P, s. 158).

Wysoki umysł w dolnych rzeczach uwikłany [...] (P, s. 160).

[...] iż to wszystko mija, za nic wszystko stanie [...] (P, s. 167).

Paradoksy pojawiają się przede wszystkim we fraszkach, na przykład wykorzystujących znaczące nazwiska:

- » I z ciołka [...] spory byk za czasem bywa [...] (P, s. 47).  
Skop się wadził z Baranem, Wołk rzecz odprawuje [...] (P, s. 57).

– oraz w puentach tekstów filozoficznych i panegirycznych:

- » Szczęśliwy, gdy od szczęścia będę oddalony (P, s. 157).  
Wielom była kolebka grobem, wielom matka ich mogiła (P, s. 158).  
Dwakroć żyje, kto żyjąc umrzeć się gotuje,  
Umiera dwakroć, kto się śmiertelnym nie czuje (P, s. 159).  
Tą kto żyje, ma dosyć, choć nie ma niczego,  
A bez tej kto umiera, już nic ze wszystkiego (P, s. 167).

Czasem paradoks przyjmuje nawet postać rozbudowanego wywodu:

- » Wszakże w takim obfitym dostatku wszystkiego  
Zgoła żeć nie dostaje (rzekę tak) Niczego.  
Przeto żebyś miał i to, czegoć nie dostawa,  
Przyjmi Nic z łaską, które chudy sługa dawa,  
A mnie dla samej sfory, o wielki hetmanie,  
Co daj, a tak Co i Nic pospołu zostanie (P, s. 172–173).

Poetycka retoryka Naborowskiego ma charakter manierystyczny – przekształceniu i komplikacji podlega klasycyzm, znany z tradycji czarnoleskiej alfabet. Zmiany nie są jednak jakościowe, lecz raczej ilościowe, jakby klasycyzm porządek, przez multiplikację elementów, prowadził do nadmiernej gęstości, do *horror vacui*, obrazu, który jest tak wypełniony wielością form, że wymaga nieustannej uwagi, skupionego namysłu nad tym, co jest przedmiotem, a co tylko jego odbiciem albo odbiciem odbicia. Gabinet osobliwości (erudycja) połączony z gabinetem luster (styl) – tak można by obrazowo opisać tę poezję. Jeśli zakwestionujemy autorstwo przekładów z Petrarcki, to zaskakiwać może bardzo słaba obecność w twórczości Naborowskiego elementów petrarkizmu. Pisałem co prawda o antytezach i paradoksach, ale nie są one zbyt liczne, brakuje zaś oksymoronów i typowej dla petrarkistów metaforyki, choćby w opisach kobiecej urody.

Podsumowując: poetycka retoryka Naborowskiego nie jest na tyle oryginalna,

by nazwać go, jak to zrobił Stanisław Żórawiński (jeszcze jeden siedemnastowieczny pisarz bez twórczości), „polskich poetów ozdobą”<sup>13</sup>.

#### 4. Stosunek

Przez stosunek (naginając nieco Arystotelesowskie kategorie) będę rozumiał oryginalność albo raczej element wyróżniający poezję Naborowskiego na tle/ w stosunku do innych twórców epoki.

Tym elementem jest, jak sądzę, opracowanie brzmieniowe. Jest ono co prawda częścią retoryki, ale chcę, poświęcając mu osobne miejsce, szczególnie je wyeksponować.

Figurą retoryczną jest onomatopeja, ale Naborowski praktycznie z niej nie korzysta. Organizacja brzmieniowa jego utworów nie polega na zwykłym dźwiękonaśladownictwie. Duża część instrumentacji głoskowych wynika w tej poezji (przynajmniej częściowo) z preferowanych figur retorycznych, takich jak anafora, anadiploza, poliptoton czy też różne rodzaje wyliczeń. Tak będzie w *Cieniu, Róży, Soli, Kalendach* czy *Kurze*. Nasylenie tych tekstów powtarzającymi się głoskami wydaje się naturalne, ponieważ poeta eksploatuje po prostu pojemność słów, które są tematem tych utworów. Towarzyszą temu figury etymologiczne i pseudoetymologiczne:

- » [...] wstyd rumiany różą zafarbuje [...] (P, s. 170).  
 i rozkosz sama nigdy, lecz z troską na poły [...] (P, s. 171).  
 róża nam wyraziła nasze krótkie lata [...] (P, s. 171).  
 Zbroję rdza je [...] (P, s. 175).  
 [...] nowożeń, nowo za mąż dana [...] (P, s. 151).  
 [...] błoto błotnej ziemi [...] (P, s. 156).  
 [...] uczyciel darmouk, który darmo dawa [...] (P, s. 161).  
 Z kurem Merkuryjusza [...] (P, s. 168).  
 Wiatr srogi kwiat owionął [...] (P, s. 77).  
 [...] styr – umysł stateczny [...] (P, s. 157).

– wreszcie anagramatyczne:

- » Malinasz sama sprawi, tylko w swoim rządzie  
 Chciej przestawić litery, że Namilsza będzie [...] (P, s. 175).

13 J. Dürr-Durski, *Wstęp*, w: D. Naborowski, *Poezje*, s. 32.

Ale specyficzną cechą poezji Naborowskiego jest po prostu abstrakcyjne kojarzenie słów przez współbrzmienia. Naborowski, jak poeci XX wieku, przez dźwięki spokrewnia wyrazy i tworzy nowe znaczenia<sup>14</sup>.

W niewielkim korpusie wierszy poety możemy znaleźć zarówno aliteracje inicjalne, na przykład:

- » Nie pogardzisz pokłonu pani ubogiego [...] (P, s. 146).
- Wzruszony wałów wiatry niesfornymi [...] (P, s. 147).
- I my, co ziemię małą, małe morze mamy [...] (P, s. 152).
- Od ciała sławy smakiem będzie zhołdowany [...] (P, s. 160).
- Z pamięcią zaraz z świata znosi wiek łakomy [...] (P, s. 77).

– jak i końcowe:

- » który widzian być może, lecz iman nie będzie (P, s. 150).
- [...] czary, puchary [...] (P, s. 152).
- [...] zginie tu w godzinie [...] (P, s. 165).
- Jedyna jest przyczyna niefortuna moja [...] (P, s. 32).

Nie brakuje całych tekstów opartych na jednym zespole głosek, jak w słynnej *Róży*, w której wciąż powracają *ro-ra, or-ro, ró-ór*.

- » Ta róża, która mi się wśród zimy rozwiła [...] (P, s. 171).

Zadziwia przy tym pewna regularność, metoda tworzenia skojarzeń słowno-dźwiękowych. Wiele spośród tych aliteracji można nazwać lustrzanymi, bo w następnym albo bliskim słowie odbija się w odwrotnym lub lekko przekształconym szyku ten sam zespół głosek:

- » Błagają nagłym wiatrem rozgniewane morze [...] (P, s. 144).
- Tym ma nad Macedona Aleksandra moja [...] (P, s. 145).
- Droga, prawda i żywot, kotwica wieczności [...] (P, s. 164).
- Drzewo owoc wydać miało [...] (P, s. 77).

14 L. Pszczołowska, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław 1977, s. 36.

Mus surowy [...] (P, s. 176).

I my, co ziemię małą, małe morze mamy [...] (P, s. 152).

Ojcowie, co ich wonczas [...] (P, s. 163).

Zostawuje twe łoże, żona już nie twoja [...] (P, s. 75).

[...] rozgniewane bogi u pogan błagano [...] <sup>15</sup>.

Spotykamy też aliteracje – echa. Następne słowo odbija fragment poprzedniego:

» [...] szklenice nicuje [...] (P, s. 152).

[...] na drzewku kur złoty [...] (P, s. 168).

Śliczna Wenus spłodzona z słonej morskiej piany [...] <sup>16</sup>.

Przygody – skryte skały, szczęście – wiatr szalony,

Gdzie styr – umysł stateczny [...] (P, s. 157).

Godzina za godziną niepojęcie chodzi [...] (P, s. 158).

Ten tryb rzeczy był przedtem, ten i teraz będzie [...] (P, s. 166).

Spólny raz ostrym nosem i pazury bywa [...] (P, s. 168).

Miasto grotu był zawsze subtelnej roboty [...] (P, s. 168).

Cnót strażnik, wstyd rumiany różą zafarbuje [...] (P, s. 170).

[...] ostre swoje strzały [...] (P, s. 173).

I jeszcze jeden przykład, z wykorzystaniem palindromu:

» Zaraz ogon ogromny zwiesi między nogi [...] (P, s. 167).

Czasem aliteracja przyjmuje formę geometrycznie ścisłą, gdzie w członie przed- i pośredniówkowym mamy taki sam porządek głosek:

» I stRASzne suROwego RAdamanta gROdy [...] (P, s. 152).

Przyjrzyjmy się, jak Naborowski buduje mistrzowskie permutacje niewielkiego zespołu głosek:

15 *Wysoki umysł...*, s. 100.

16 *Ibidem*.

» Tym ma nad Macedona Aleksandra moja [...] (P, s. 145).

Powtórzeniom podlegają zespoły głosek: YM – MA – NAD – DO – AND – MO.

Podobnie w zakończeniu *Cienia*:

» I my, co ziemię małą, małe morze mamy [...] (P, s. 152).

W tym przypadku powtarzają się: MY – MA – MA – MO – MA – MY.  
I jeszcze cytowany już przykład z *Błędu ludzkiego*:

» Droga, prawda i żywot, kotwica wieczności [...] (P, s. 164).

Tu z kolei powtórzeniu podlegają głoski: RO – RA – WOT – OTW – WI – WIE.

Nie brakuje także instrumentacji prozodyjnej, opartej na akcencie. W przywoływanej już kilkakrotnie *Krótkości żywota* w jednym wersie pojawia się siedem jednosylabowych, konceptycznie dobranych symboli znikomości ludzkiej egzystencji:

» Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt – żywot ludzki słynie  
(P, s. 158).

Cały tekst ma zresztą niesłychanie wyrafinowaną konstrukcję dźwiękową:

» Godzina za godziną niepojęcie chodzi [...] (P, s. 158).

Dwukrotnie powtórzone słowo „godzina” wraca echem w końcowym: DZI, które jest zresztą ukrytym dźwiękowym motywem przewodnim całego epigramatu.

I dalej:

» Krótka rozprawa: jutro, coś dziś jest, nie będziesz [...] (P, s. 158).

Rozpisując ten wers na zespoły dźwięków, otrzymujemy: RÓT – RO – UTR – RO – DZI – DZI. W dwunastu wersach DZI powtarza się dziewięć razy.

Instrumentacje głoskowe nadają poezji Naborowskiego indywidualny, mistrzowski charakter. Zasługują też na pewno na osobne studium.

## WARSZTAT MISTRZA

Co dała ta próba rozmontowania poetyckiej maszyny poety? Z jednej strony – rozczarowanie. W większości omawianych elementów Naborowski specjalnie się nie wyróżnia. Ot, jeden z wielu poetów tej epoki, operujący typowymi dla niej środkami. Ot, mechanizm, składający się z dobrze znanych części. Ot, niebo, co ma swój znany uczonym obrót. Ale ten mechanizm gra, jak sztuczny ptak z gabinetu osobliwości, jak wypełniony kółkami i trybikami zegar, wreszcie jak cudowna machina nieba, która nam daje prawdziwy cud poezji – muzykę sfer.

## BIBLIOGRAFIA

- Descartes R., *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*, tłum. A. Bednarczyk, Warszawa 1989.
- Eco U., *Wyspa dnia poprzedniego*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1995.
- Marino G./Anonim, *Adon*, t. 1, wyd. L. Marinelli, K. Mrowcewicz, Roma–Warszawa 1993.
- Mrowcewicz K., *Mate folio*, Warszawa 2011.
- Naborowski D., *Poezje*, oprac. i wstęp J. Dürr-Durski, Warszawa 1961.
- Pszczółowska L., *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław 1977.
- Tolkien J.R.R., *Władca pierścieni*, t. 1, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1981.
- Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, oprac. K. Mrowcewicz, Warszawa 2010.

**SŁOWA KLUCZE:** Daniel Naborowski (1573–1640), klasycyzm, manieryzm, instrumentacja głoskowa, wersyfikacja

## NABOROWSKI – TECHNICALLY, YET *BONA FIDE*

The article is devoted to the analysis of style of Daniel Naborowski. As a critical edition of the poet's works has not yet been created, the author selects a set of texts that do not raise any doubt for scholars (especially the pieces within the manuscript *Wiryardz poetycki* [The poetry cloister]). Naborowski's art of versification is analysed (metre, rhymes), and so is his poetic rhetoric. The author states that the poet is a continuator of the Kochanowski tradition, which he transforms in a Mannerist spirit, albeit never departing far from Renaissance Classicism. The author recognises the carefully edited phonic layer (the richness of instrumentation of phones of various nature) as a distinguishing element of Naborowski's poetry. The studies conducted also lead to the conclusion that attributing translations of Petrarch or Du Bartas to Naborowski is a very uncertain hypothesis.

**KEYWORDS:** Daniel Naborowski (1573–1640), Classicism, Mannerism, vocal instrumentation, versification