

PRACE HISTORYCZNO-LITERACKIE

Nr. 27

(WYDAWANE Z ZASŁUGI WYDZIAŁU NAUKI MIN. W. R. i O. P.)

PETRARKIZM W POEZJI POLSKIEJ XVI WIEKU

NAPISAŁ

MIECZYŚLAW BRAHMER



KRAKÓW — 1927

SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IM. J. MIANOWSKIEGO
WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 72

<http://rcin.org.pl>

Pan Profesorowi

D. Józefowi Ujejskiemu
z wyrazami głębokiego szacunku
pozwala sobie ofiarować

autor

Kraków, 4/II 1927

PETRARKIZM
W POEZJI POLSKIEJ
XVI WIEKU

PRACE HISTORYCZNO-LITERACKIE

- STANISŁAW PIGOŃ. O księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego
A. Mickiewicza. Wyczerpane.
- PIOTR BAŃKOWSKI. Maurycy Mochnacki, jako teoretyk i krytyk romantyzmu polskiego.
- STANISŁAW SZARSKI. Mitologia klasyczna w poezji Kochanowskiego.
Wyczerpane.
- WACŁAW BOROWY. Ignacy Chodźko (Artyzm i umysłowość).
- KAZIMIERZ CHODYŃICKI. Poglądy na zadania historii w epoce Stanisława Augusta.
- WŁADYSŁAW WŁOCH. Polska elegja patriotyczna w epoce rozbiorów.
Wyczerpane.
- Ks. CEZARY PĘCHERSKI. Brodziński a Herder. Wyczerpane.
- STEFAN HARASSEK. Kant w Polsce przed r. 1830. Wyczerpane.
- ALEKSANDER ŚLAPA. Fryderyk Skarbek, jako powieściopisarz.
- ZOFJA GAŚSIOROWSKA. Służba narodowa w Sprawie Andrzeja Towiańskiego. Wyczerpane.
- TADEUSZ NEWLIN-WAGNER. Słowacki wobec zagadnienia predestynacji.
- JAN GEBETHNER. Poprzedniczka romantyzmu (Anna Mostowska).
- IGNACY GÓRSKI. Ballada polska przed Mickiewiczem.
- EDMUND RAPPAPORT. Wacław Potocki, jako satyryk.
- ZOFJA REUTT-WITKOWSKA. Studja nad utworami dramatycznymi Korzeniowskiego. Część pierwsza, druga i trzecia.
- TADEUSZ MITANA. Religijność Skargi (studjum psychologiczne).
- MICHAŁ DADLEZ. Pope w Polsce w XVIII wieku.
- STANISŁAW SAPIŃSKI. Badania źródłowe nad kazaniami niedzielnymi i świątecznymi Skargi.
- ADAM BAR. Charakterystyka i źródła powieści Kraszewskiego.
- STEFAN HARASSEK. Józef Gołuchowski. Zarys życia i filozofji.
- JÓZEF ŁYTKOWSKI. Józef de Maistre a Henryk Rzewuski.
- JULJAN KRZYŻANOWSKI. Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI.
- JULJUSZ KIJAS. Kaczkowski jako współzawodnik Sienkiewicza.

385
PRACE HISTORYCZNO-LITERACKIE

Nr. 27

(WYDAWANE Z ZASILKU WYDZIAŁU NAUKI MIN. W. R. i O. P.)

PETRARKIZM W POEZJI POLSKIEJ XVI WIEKU

NAPISAŁ

MIECZYŚLAW BRAHMER



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEK

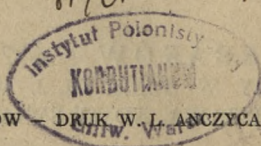
03-330 Warszawa, ul. Nowy Świat
Tel. 45-58-63

KRAKÓW — 1927

SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IM. J. MIANOWSKIEGO
WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 72

Biblioteka Seminarium
Hist. Lit. Polskiej U. J. P.

770.



KRAKÓW — Druk W. J. ANCYZYCA I SPÓŁKI

<http://rcin.org.pl>

T R E Ś Ć

	Str.
WSTĘP: STAN DOTYCHCZASOWYCH BADAŃ — ZAŁOŻENIA I CELE PRACY.	
I. Studja zagraniczne nad petrarkizmem.	
Brak opracowania ogólnego. — Literatura o Petrarce. — Studja nad petrarkizmem: Włochy, Francja, Hiszpanja i Portugalia, Niemcy i Anglja	1
II. Przyczynki do dziejów Petrarki w Polsce.	
Brak ujęcia historycznego. — Przyczynki, dotyczące poszczególnych poetów: Kochanowski. Długotrwałe ogólniki. Badania Windakiewicza i Dobrzyckiego. Chlebowski stara się wykazać wpływ Arjosta. Sprawa stosunków z Ronsardem. — Sęp-Szarzyński. — Anonim Protestant. — Grabowiecki	8
III. Wytyczne pracy.	
Rezultat dotychczasowych studjów. — Konieczność wyjścia poza Petrarke i uwzględnienia w szerszym zakresie liryki romańskiej. Korzyści tak ujętego stanowiska. — Kilka punktów programu. — Granice studjum	14
ROZDZIAŁ I: POPRZEDNICY KOCHANOWSKIEGO.	
Echa sławy Petrarki-humanisty. — Rękopisy utworów łacińskich Petrarki w Polsce. — Rola Petrarki w narodzinach epistulografji polskiej. — Przybysze z Włoch. — Nikłość łacińsko-polskiego erotyku. — Janicki i jego stosunki z Bembem. — Polska pieśń miłosna przed Kochanowskim. — Listy miłosne. — Postać kobieca i język miłosny w zaraniu piśmiennictwa polskiego. — Obrońcy czci niewieściej torują drogę prądom nowym. — Rej wyrazem przeciętności. — Kobieta a narodziny literatury polskiej	25

ROZDZIAŁ II: JAN KOCHANOWSKI.

Znajomość Petrarki. — Epigramy łacińskie — Dialogi Leona Hebrejczyka. — Nowe potrzeby twórcze. — Ideali-

zacja kobiety. «Pani». *Donna angelicata*. Piękno i cnota. — Portret fizyczny. Forma zachwyków. — Początki uczucia. Rola wzroku. «Dzień błogosławiony». — Przeżycia wewnętrzne. — Poglądy na miłość. Piękno objawem boskości. Miłość niezmienna, wyłączna, źródłem natchnienia. Ból rozkoszą. — Miłosne udręki. Niewola, służba i więzienie. Zbiegłe serce. Nowy Prometeusz. Groźba śmierci. Tęsknota i zazdrość oddalonego. — Przyroda. Cudowny wpływ ukochanej. Kochanka a słońce. Słonecznik. Winnica. Magnes. Przyroda jako tło miłości. — Kilka motywów. Nieudała serenada. «Szczęśliwa karto!...». *Mal mariée*. Inwektywy na stare załotnice. — Forma wierszowa. Próba ballady. — Wpływ Petrarcki, jako poety zgonu Laury, na potomnych. — Ślady tego wpływu w *Trenach* Kochanowskiego. Cykliczność kompozycji. Walka duchowa. Przeciwwstawienia. Zjawienie się Laury i Urszulki. Drobniejsze szczegóły. — Kochanowski jako petrarkista i poeta miłości 38

ROZDZIAŁ III: SĘP-SZARZYŃSKI — ANONIM PROTESTANT — GRABOWIECKI.

Sęp-Szarzyński. Ubóstwo szczegółów biograficznych. Dwie zasadnicze grupy poezyj: miłosna i religijna odbiciem praktyki petrarkistów. — Ukochana: Uroda i łaskawość. Rola oblicza. Bezlitosna srogość. Władza nieograniczona. — Zakochany: Sługa, zapominający o sobie, bierze wszelką winę na siebie. — Cierpienia miłosne. Dzień i noc. Śmierć i życie. Ogień i lzy. — Szereg motywów. Wewnętrzna dysputa. Obrazy wojenne. Nadzieja i bojaźń. «Kolęda» (*étrennes*). Temat pocałunków. Narcyz. Porównanie z morskiej żeglugi. — Styl. — Forma wierszowa. — Sęp wobec petrarkizmu. Wpływ Francji. — Anonim Protestant. Znikoma wartość artystyczna jego erotyku. Realizm. Nieporadność autora. Echa romańskie, z Francji zapewne przejęte. Znaczenie chronologiczne. — Grabowiecki. Nowe formy stroficzne, naśladowane z liryki włoskiej. Możliwość wzorowania się na strofach hiszpańskich i prowansalskich 89

ZAKOŃCZENIE: UWAGI OGÓLNE O PETRARKIŹMIE POLSKIM XVI WIEKU. — RZUT OKA NA LATA NASTĘPNE.

Słabe tętno polskiego petrarkizmu. Przyczyny: brak tradycji trubadurów i bujnego kultu Platona; prosta umysłowość młodego kulturalnie narodu i jej rola powściągająca. —

Szerszy zakres wpływów romańskich, niż przyjmowano dotychczas: obok Petrarcki jego naśladowcy; echa pieśni o charakterze «ludowym». — Współczesność kulturalnego oddziaływania Francji i Włoch. Anonim Protestant charakterystycznym przykładem wpływów francuskich. Plejada nie przeciwdziała popularności poezji włoskiej, lecz ją wzmacnia. Polska pieśń miłosna XVI w. a erotyk petrarkistów włoskich i «szkoły» Ronsarda. Tradycje związków z Francją w literaturze staropolskiej. — Dwa czynniki twórcze w rozwoju polskiego erotyku: liryka romańska i życie dworskie. Ograniczony społecznie oddźwięk tej sztuki dla sfer wyższych. — Wiek XVII. Przekład trzech sonetów i fragmentu *Triumfów*. Petrarka a Reformacja polska. Zmiana ideałów poetyckich: wpływ idyllicznej poezji romańskiej. Smolik. Zimorowicz. Andrzej Morsztyn. Poeci mniejsi. — Epoka Stanisława Augusta. Stosunek klasycyzmu francuskiego do Petrarcki. Sądy Krasickiego, Osińskiego i Brodzińskiego. — Odrodzenie kultu Petrarcki w zaraniu romantyzmu: Niemcy, Francja, Włochy. Zapowiedź nowej orientacji w Polsce: dwa wiersze A. Goreckiego. Mickiewicz. — Rola petrarkizmu polskiego 114

PRZYPISY

Główne źródła i skróty	139
Wstęp	145
Rozdział I	157
Rozdział II	161
Rozdział III	201
Zakończenie	219

DODATEK

A. P. Nidecki a Petrarka	233
------------------------------------	-----

INDEKS	236
------------------	-----

WSTĘP

STAN DOTYCHCZASOWYCH BADAŃ — ZAŁOŻENIA I CELE ROZPRAWY

I

Van Tieghem, jeden z głównych teoretyków i szermierzy literatury porównawczej we Francji, wskazując najpilniejsze potrzeby tej stosunkowo młodej gałęzi nauki, wymienia w liczbie zagadnień, nadających się — dzięki pracom przygotowanym — do syntetycznego ujęcia, także i dzieje petrarkizmu łącznie z rozwojem stylu *précieux* (1). Tego ogólnego, bardzo pożądanego opracowania, któreby objęło przynajmniej główne piśmiennictwa Europy, narazie nie posiadamy (2) i nie należy wnosić z słów przytoczonego badacza, iż wystarczyłoby poprostu zsumować wyniki szeregu istniejących monografij, oraz wyciągnąć wnioski z ustępów, dotyczących tego problemu w dziełach na inny — szerszy lub węższy — temat, ażeby dojść bitym gościńcem do upragnionego rezultatu. Zadanie nie jest bynajmniej tak łatwe. Przy bliższym wejrzeniu napisanie ogólnej historii petrarkizmu okazuje się rzeczą dość trudną, wysoce żmudnem zamierzeniem, wymaga bowiem nietylko zdolności ogarniania wzrokiem rozleglejszych widnokręgów, ale w pierwszym rzędzie przeprowadzenia w wielu punktach szczegółowych badań analitycznych przedarcia się przez dziesiątki tysięcy bliźniaczo do siebie podobnych sonetów, kancon, sestyn i innych form liryki, panoszących się w poezji przez kilka wieków wszechwładnie.

Przedewszystkiem nie posiadamy w chwili obecnej wszechstronnej monografji o samym Petrarce, a nawet brak nam wyczerpującej i na dzisiejszych kryterjach opartej charakterystyki jego twórczości poetyckiej. Rozwlekła książka Koertinga (3) i jubileuszowy zarys Geigera (4) mogą ułatwić początkowe zapoznanie się z pisarzem, są jednak oddawna przestarzałe i nie wyrażają stanu nowszych, bardzo ożywionych badań, o których bogactwie mogą dać pojęcie umyślnie temu przedmiotowi poświęcone bibliografie (5). Główne i najdonioślejsze zdobycze osiągnięto jednak w ostatnich lat dziesiątkach na bardziej ograniczonym polu. Jakgdyby odpłacając uwiecznionemu poecie za sądy krótkowzrocznych arbitrów, którzy, zrywając z zachwytem współczesnych mu wielbicieli i bezpośrednich następców, chcieli potępić lekceważącym gestem jego utwory łacińskie, — wzniesiono przedewszystkiem pomnik trwały wielkiemu entuzjastcie starożytności; zwłaszcza po znakomitych badaniach Voigta (6) i Nolhaca (7) znaczenie tej strony działalności Petrarki stało się dla wszystkich uchwytnie w całej pełni. Nie znaczy to, by równocześnie zapomniano do szczytu o zasługach poety w «ludowej» mowie. Uczeni różnych narodowości, jak we Francji H. Cochin, w Niemczech K. Appel, we Włoszech G. A. Cesareo i i., dorzucili nie tylko wiele zasadniczych przyczynków do przekazanego im zasobu wiedzy, ale niejednokrotnie sprowadzili dyskusję na nowe tory. Nikt jednak dotychczas, poza ogólnemi opracowaniami większych okresów literatury włoskiej (8), nie starał się tych fragmentarycznych obrazów przekształcić w jedną perspektywiczną całość. Niewielka, ale pożyteczna biografia Finziego (9) poprzestaje — zgodnie z zamierzeniem — na życiorysie i portrecie człowieka, zapowiadana zaś oddawna synteza Segre'go nie wypełniła dotąd istniejącej luki. Chcąc też poznać Petrarke, jako indywidualność artystyczną, należy zaw sze sięgać do nieprześcignionego i dziś jeszcze studjum de Sanctisa, które pozostaje najlepszym wizerunkiem literackim genialnego trecentysty (10). I — rzecz naprawdę znamieną dla zainteresowań badaczy — Jan Bologna, który w ciekawych i wartościowych pracach omówił uczucia religijne Petrarki, jego filozofję i politykę (11), zapowiadając serję trzecią swych

szkiców, gdzie z kolei przedstawi — tak wszechstronnie już, zdawałoby się, oświeconego — erudytę i wielbiciela klasycznych bogów, wielkiego poety Włoch postanowił nie wciągać w krąg swoich dociekań.

Podobnie niezupełne i różnej bardzo wartości jest to, czego dotychczas dokonano w zakresie badań nad poezją, której Petrarka stał się — nie chciałbym powiedzieć źródłem (bo było ono w Prowansji) — ale głównym i uświęconym wzorem. W nazbyt pobieżnym przeglądzie, jaki tu podać zamierzam, nie mogę oczywiście zapuszczać się w wyczerpujące oceny, a tembardziej uwzględniać wszystkiego, co ma bliski lub pośredni związek z petrarkizmem w licznych monografiach poszczególnych pisarzy lub dziełach, obejmujących całe epoki czy nawet dzieje całych literatur. Nie należy wprawdzie lekceważyć tych ujęć, wręcz przeciwnie: często są one najpoważniejszym, systematycznym zbiorem informacji i dają najlepszy pogląd na pewne strony zagadnienia, to też, w miarę potrzeby, uwzględnione w dalszym ciągu zostaną; konsekwentne atoli ich omawianie byłoby na miejscu chyba w ogólnej historii petrarkizmu i musiałoby urosć niemal do rozmiarów osobnej rozprawy. Idzie mi zaś tylko o parę wzmianek, wyliczających zwięźle prace wyłącznie problemowi temu w głównych literaturach europejskich poświęcone.

Z natury rzeczy pierwszeństwo należy dać Włochom: stąd szeroko się rozpostarł interesujący nas prąd literacki, tutaj najbujniej się rozkrzewił, zakorzenił silniej niż gdzieindziej, tak że petrarkizm nazwano wręcz «chorobą chroniczną» poezji włoskiej. W tej też bujności leży prawdopodobnie powód najważniejszy, sprawiający, że dotychczas nie posiadamy historii petrarkizmu na apenińskim półwyspie. Opracowanie jej wymagałoby szczegółowego zajęcia się mnóstwem drugiej trzeciorzędnych pisarzy, określenia ich — często niesłychanie nikłej, jeśli nie żadnej zgoła — oryginalności, ustalenia, o ile to możliwe, węzłów pokrewieństwa, rozsnucia pajęczej wprost sieci filjacji i zapożyczeń. Zadanie to nad wyraz uciążliwe i mało pociągające, nie dziwota więc, że nikt do tej pory nie wziął na barki swe tak przytłaczającego trudu. Różne, bardzo cenne wskazówki znaleźć można tu i ówdzie, choćby

w poszczególnych tomach wielkiej *Storia letteraria d'Italia* (12) lub w rozprawie Mazzoniego *La lirica del Cinquecento* (13), ale dzieł specjalnie ten problem poruszających wiele naliczyć się nie da, chociaż petrarkizm jako fakt literacki, budził sporo głosów krytycznych już w wieku XVI. W plonie historyczno-literackim, który tu mamy na oku, pominąć można kilka przygodnych stron w szkicach Ludwika Carrer (14) i Ludwika La Vista (15), pozbawionych trwalszej wartości. Rozdział drugi wspomnianego już *Saggio critico* de Sanctisa nosi wprawdzie tytuł *Il Petrarchismo*, ale określa tylko parę ujemnych cech, znamiona maniery u samego twórcy *Canzoniere*, nie zajmuje się zaś zupełnie jego naśladowcami i kontynuatorami. Z dłuższą rozprawą wystąpił dopiero Jan Crespan, lecz studjum jego (16) ograniczone jest terytorjalnie — podobnie, jak zwięzły rzut oka Molmentiego (17) — i nie wykracza poza laguny Wenecji, stolicy coprawda renesansowego kultu Petrarcki. Treściwe wywody L. Fioravantiego, obracające się głównie dookoła postaci Serafina z Akwili, mogą zatrzymać uwagę naszą dzięki temu, że noszą na pierwszym miejscu tytuł *I Petrar-chisti* (18) i określić się starają rozmiary petrarkizmu w wieku XV, XVI i XVII, tłumacząc jego rozkwit — jedno z najczęstszych wyjaśnień — przyczynami natury politycznej: upadkiem Włoch, w którym sonet stał się zabawką skrępowanych obcą przemocą umysłów. Zasługą Ernesta Lamma pozostaje, iż pomijając uprzywilejowany wiek XVI, nawrócił do *quattrocenta* i czerpiąc z źródeł rękopiśmiennych uniwersytetu bolońskiego, dobył na jaw poetów pomniejszych, zapomnianych zupełnie, by w ich utworach wykazać zapowiedzi prądu, który niebawem tak szeroką miał rozlać się falą (19). Pierwszy właściwie scharakteryzował petrarkizm i antypetrarkizm włoski — ale tylko na przestrzeni XVI stulecia — zasłużony badacz Artur Graf (20), usiłując z zestawienia najważniejszych tekstów wysnuć parę rysów ogólnych obserwowanego przez siebie zjawiska i dociec jeżeli nie przyczyn, to w każdym razie okoliczności, sprzyjających rozpowszechnieniu się petrarkizmu. Cenna ta praca do wyczerpania mnogiego materiału nawet w granicach jednego wieku praw sobie rościć nie może; zostawiając jednak na uboczu niełatwy do prze-

brnięcia las szczegółów, ujmuje zasadniczy rytm akcji i reakcji, stąd też przed wielu innemi postawić ją i dziś jeszcze należy. W tytule swoim całokształt zagadnienia objęły dwa odczyty: G. F. Gobbiego *La lirica petrarchista d'Italia* (21) oraz — hołd złożony w 600-letnią rocznicę urodzin poety — przemówienie R. Chiariniego *Il Petrarca di secolo in secolo* (22). Oba jednak są zbyt pobieżne, nowych wartości nie wnoszą i conajwyżej usługi pewne oddać mogą popularyzacji wiedzy. Podobnie i uwagi, jakie znaleźć można w podręcznym słowniku Turriego (23), streszczają tylko najdonioślejsze z osiągniętych rezultatów (24). W ostatnim dopiero czasie ukazała się książka obszerna, która drobiazgowo przedstawia dzieje Petrarcki we Włoszech przez cały wiek XIX, po jubileuszowy rok 1904; omawia ona zarówno twórczość poetów, jak badaczy literatury i erudyty, dla objętego jednak tą rozprawą okresu pozbawiona jest większego znaczenia (25).

Bezsprzecznie najlepiej do tej pory przedstawiono rozwój petrarkizmu we Francji. Zajęcie się wiekiem XVI, do którego dał hasło nadewszystko Sainte-Beuve, stało się tam w latach ostatnich niesłychanie żywe i płodne, wydając szereg znakomych dzieł literackich i niemniej doskonałe — ukończone lub znajdujące się w toku, krytyczne oraz komentowane — wydania najwybitniejszych pisarzy (26). Także w interesującej nas tutaj dziedzinie nie tylko trwale rzucić zdołano podwaliny, ale problem zasadniczy rozwiązano tak pewną ręką, że chyba drobne jedynie uzupełnienia przyrzucić będzie można do osiągniętych wyników. Stwierdzając to, mam na myśli nietyle tezę Marjusza Piéri (27), który, wysunąwszy na pierwszy plan stałe motywy liryki miłosnej, popełnił — by mniejsze usterki pominąć milczeniem — błąd zasadniczy, uwzględniając jako wzór poetów Plejady wyłącznie niemal Petrarke, jakkolwiek sam podnosił, że jego naśladowcy odegrali o wiele poważniejszą rolę, — co długoletnie, źródłowe badania Józefa Vianey. Bystry ten uczonec, nie poprzestawszy na serji drobniejszych przyczynków, dał w osobnej książce świetny, ogólny obraz petrarkizmu francuskiego w wieku XVI, stanowiący właściwie jedyne w nauce europejskiej, pełne oświetlenie całej epoki z tego punktu widzenia (28). Wytrawny

zmysł historyczny autora umożliwił mu ujęcie rozwoju badanego prądu na gruncie francuskim w następujące po sobie wyodrębnione umiejętnie fazy, które zupełne odpowiedniki znajdują w narzucającej artystyczną modę Italji. Wykazanie licznych, nieznanych przedtem zupełnie źródeł włoskich jest dalszą zaletą dzieła, a bardzo subtelne odczucie estetycznych walorów liryki Renesansu pozwoliło krytykowi uchwycić indywidualność każdego z omawianych poetów i ocenić, o jaką zdobycz własną powiększył przekazaną mu spuściznę. Rozprawa Vianey'a może więc być przykładem, jak studja porównawcze nie powinny ograniczać się do suchych zestawień tekstów, i jak one — dzięki metodzie porównawczej właśnie — rzucają nieraz nowy, silny snop światła na to, co w jednostce twórczej jest odrębne i niczem niezastąpione. Sumienną, ale pozbawioną już tych cech wybitnych, jest praca Lidy Bertoli (29), która ma zresztą na oku epokę o wiele późniejszą, a tylko we wstępie rzuca garść — słusznych naogół — uwag o poetach wieków dawnych, w oparciu przeważnie o badania poprzedników.

Bardzo wiele natomiast pozostaje do zrobienia na pireńskim półwyspie. O Hiszpanji można wogóle bez zbytej powiedziec przesady, że poza jednostkami — jak zwłaszcza Marcelino Menéndez y Pelayo — główny bodaj ciężar historycznych badań nad tem, tak ciekawem, wartościowem i ważnem piśmiennictwem, spoczywał do niedawna na barkach obcych erudyków. Nic więc dziwnego, że i na tym szczuplejszym terenie spotyka się nazwiska takie, jak F. Flamini (30), P. Savj-Lopez (31) lub E. Bourciez (32). Lecz są to zaledwie przyczynki, ogólniejsze zaś dzieło Bernarda Sanvisenti (33) obejmuje jedynie wiek XV, początki wpływu włoskiego, i nie dochodzi do epoki właściwego rozkwitu petrarkizmu. Także i dotyczące Portugalji studja Achillesa Pellizzari (34) są dopiero zapowiedzią szczegółowej, wyczerpująco umotywowanej historii związków kulturalnych między Włochami a Portugalją i poza informacyjno-syntetyzującemi ustępami o Bernardynie Ribeiro i Sã de Miranda, dotyczą bliżej w rozdziale trzecim stosunku Camoensa do Petrarki, kwestji, która wogóle najżywsze budziła zainteresowanie.

Byłoby bardzo dziwnem, że Niemcy nie zdobyli się dotąd na obszerną monografię swego petrarkizmu, gdyby nie to, iż — jak wiadomo — pochłonięta Reformacją Rzesza reagowała słabo na artystyczne prądy Renesansu. Przytem zaś wykwinny erotyk był czemś obcem dla *Zucht und Ehrbarkeit* przyciężkiego mieszczaństwa, w którym poezja niemiecka długo szukać musiała oparcia, tak, że Opitz usprawiedliwiał się, skoro miłość przedsięwziął opiewać (35), — a uwielbienie piękności kobiecej, wyszukany powab w jej oddaniu, uchodzą nawet w oczach krytyków niemieckich za egzotyczne zgoła wyjątki w ich kraju (36). To też petrarkizm niemiecki na szarym wlecze się końcu. Czterdzieści stron, na których rozpatrzył całokształt tego zagadnienia W. Söderhjelm (37), nie wyczerpuje jednak przedmiotu (po prawdzie martwego, jak rzadko), a rozprawa H. Souvageola (38) cierpi znów na brak szerszych horyzontów, przeciążona jest drobiazgowymi zestawieniami i cytataми, a przytem — co już od autora było niezależne — budzi znikome zainteresowanie, roztrząsając nieudolne próby ubogich duchem poetów, którzy nie zdołali się wznieść bodaj na wyższy stopień naśladownictwa, i z których najwybitniejszymi jeszcze są Weckerlin, Fleming i Gryphius (39).

Dla Anglii wreszcie znaczenie podstawowe zachowuje książka Einsteina (40), zawierająca doskonale przedstawienie wpływu literatury włoskiej na angielską w w. XVI i XVII, zwłaszcza petrarkizmu, który dociera na drugą stronę kanału za pośrednictwem Plejady. Wyatt i Surrey wysuwają się tu na czoło jako reformatorzy poezji i zwiastuni wieku złotego. Mniejszą wagę posiada studjum Köppla (41) i szkic Ludwika de Marchi (42), jak też ożywiona polemika, która toczyła się dokoła pytania, czy Chaucer spotkał się w Padwie z Petrarką (43).

A w Polsce? (44)

II

Już w połowie XIX wieku pisał W. A. Maciejowski, wspominając przekłady Jagodyńskiego: «Franciszek Petrarca zajął bardzo umysły pisarzy polskich i stanął im w równi z greckimi i rzymskimi. Naśladując go oni, nietylko w polskiej lecz i w łacińskiej poezji, wzięli się następnie do przekładu włoskich dzieł jego, nie tłumacząc łacińskich» (45). Poza tem jednak, bardzo ogólnikowem stwierdzeniem, wpływu, jaki poeta włoski wywarł na twórczość naszą, autor tych słów bliżej nie rozpatrzył i po dzień dzisiejszy dzieje Petrarki w Polsce, a tembardziej oddźwięki europejskiego prądu, który od wielbiciela Laury wziął początek, nie doczekały się omówienia, czy to na tle całej naszej przeszłości literackiej, czy też choćby w granicach pewnej określonej epoki.

Wprawdzie St. Węcowski starał się w zwięzłym zarysie przedstawić wpływy romańskie na literaturę polską do końca XVII w. (46), sądziłby więc można, że i obchodząca nas tu bliżej kwestja znalazła w nim oczekiwanego historyka. Książka jego (teza doktorska) posiada pewną wartość informacyjną, zdając sprawę z wyników, osiągniętych na tem polu badań porównawczych w ciągu XIX stulecia. Jest to wszakże rzecz bardzo daleka od wyczerpania rozległego tematu, dzisiejszy zaś stan wiedzy znacznie przekroczył jej nazbyt szczupłe ramy. Samodzielność autora przejawia się przytem w paru jedynie, podrzędnych całkowicie szczegółach, a problem petrarkizmu przez usta jego niemal zupełnie nie przychodzi do głosu (47).

Pozostają więc do rozpatrzenia wyłącznie rozprawy i monografie, dotyczące poszczególnych przedstawicieli literatury polskiej (48); w pierwszym rzędzie, tak ze względu na chronologję, jak i na liczbę poświęconych mu studjów, — prace, które odnoszą się do Kochanowskiego. Dawno, bo jeszcze w tomie XII *Rozpraw Wydziału filologicznego Akademji Umiejętności* zanotowano w sprawozdaniach z posiedzeń tej instytucji, że nie od Ronsarda, lecz od Petrarki nauczył się Kochanowski «sztuki pięknego wypowiedania uczuć miłosnych» (49). I z tego jednak wnosić nie należy, by do

zbadań ujętego w ten sposób zagadnienia przystąpiono niezwłocznie. Zbytecznym wprost się staje wymieniać długi szereg książek i artykułów o Kochanowskim po to jedynie, by za każdym razem stwierdzać, iż w niczem nie posuwają naprzód głębszego poznania sprawy (50). Dotyczy to nawet tak wiele — zdawałoby się — zapowiadającej swym tytułem rozprawy, jak Wacława Gasztowtta *Poezja europejska XVI wieku w stosunku do Jana Kochanowskiego* (51), uwag pobieżnych i wielce powierzchownych. Także i olbrzymia monografia Plenkiewicza (52) jest dla nas obojętną pozycją bibliograficzną. Bardzo szczegółowo przedstawiony tam został, jak wiadomo, życiorys poety, w oparciu o skrzętnie zebrane dokumenty, przyczem i całkiem bezprzedmiotowe dla poznania pisarza drobiazgi wiele kart wypełniły. Erotyk jest także dla autora głównie materiałem biograficznym, mocno wątpliwej zresztą i niepewnej wartości (53).

Istotny i poważny krok na tej drodze uczynił dopiero St. Windakiewicz (54). Po raz pierwszy wykazał on dowodnie, że kilka utworów Kochanowskiego jest wyraźnym odbiciem idei i obrazów, zajmujących ważne miejsce w dziele lirycznym Petrarke. Pisząc wogóle o erotyku poety z Czarnolasu — erotyku, który scharakteryzował nadzwyczaj subtelnie (odtworzenie na jego podstawie przeżyć Kochanowskiego musiało jednak pozostać w sferze misternie wzniesionych hipotez) — wpływowi włoskiego poety wyznaczył rolę doniosłą, poprzestał atoli na zebraniu najbardziej uderzających podobieństw (niektóre z nich przytoczymy w dalszym ciągu) i paru, zwięzłe ujętych, ale zupełnie nowych, słusznych i właściwy kierunek wskazujących następcom wnioskach. Wykorzystał też zebrany przez Windakiewicza materiał St. Dobrzycki (55), by silniej jeszcze podkreślić wpływ, jaki Petrarca wywarł na podniesienie kultury uczuciowej Kochanowskiego, tudzież obrazy, w których po raz pierwszy przejawia się u nas bliższy stosunek, łączący człowieka z przyrodą, — a przytem zaznaczyć sporadyczność i krótkotrwałość tego zjawiska zarówno w poezji polskiej XVI w., jak i w liryce autora *Sobótki* (56).

Wyjść poza Petrarke i w zakres poszukiwań wciągnąć

również innych poetów włoskich (prof. Windakiewicz półsłówkiem tylko dotknął Bemba) usiłował już dawniej Bronisław Chlebowski. Zwrócił się w tym celu do Arjosta, którego echa podchwycić pragnął w paru utworach Kochanowskiego. Starał się więc udowodnić — powracając kilkakrotnie z uporem do tej myśli — że *Szachy* poczęły się z ducha signor Lodovica, że wyliczenie królów polskich (*P I 10*) wzorowane jest na pochwalie Estów w trzeciej pieśni *Orlanda*, portret zaś kobiecy w dziesiątej pieśni *Sobólki* — to streszczenie opisu czarodziejki Alcyny (*Orlando furioso*, VII), iż nawet słowik, ćwierkający Kochanowskiemu w noc letnią, uciekł z epepej włoskiego Renesansu, a treny III, VI, VIII, X i XIII są echem skarg zakochanego rycerza (*Orlando*, VIII, 76—8). Podobieństwa atoli są tu we wszystkich wypadkach albo pozorne, przypadkowe, naciągane, albo też niezwykle zwodnicze, tak, iż z równem powodzeniem odnaleźć je można w innych zabytkach tej epoki (57). Nic więc dziwnego, że Porębowicz przeciwstawił się tym wywodom i odrzucił je stanowczo (58). Dążność jednak Chlebowskiego, by na Petrarce w badaniach tych nie poprzestawać, zasługuje na uznanie, chociaż na manowce sprowadziła zasłużonego pisarza. Jakkolwiek zaś kobiecego portretu nie odrysował Kochanowski z *Orlanda*, to, gdyby inaczej ująć zagadnienie, okazałoby się może — o czym później na właściwym miejscu, — iż istotnie Włochy nauczyły go spoglądać na wdzięk niewieści i wdzięk ten poetycko wyrażać (59).

Ponawiano wielokrotnie inną jeszcze próbę szerszego ujęcia stosunku Kochanowskiego do współczesnej mu poezji romańskiej. Dociekania na temat «przyjaźni» polskiego tłumacza *Psalterza* z Ronsardem niemało w ciągu ostatnich lat kilkudziesięciu zepsuły piór i papieru, by doprowadzić do zawstydzająco znikomych rezultatów. Na długi stosunkowo szereg pozycji bibliograficznych powoływać się tutaj można (60), za ostateczną zaś tych rozważań konkluzję — jeśli idzie o naśladownictwo w formie zapożyczeń, których doszukiwać się chciało z niegasnącym zapałem — uznać przyjdzie sąd badacza o uchu tak czułym przy nasłuchiwaniu ech literackich, jak Windakiewicz: «porównywuając pisma Ronsarda

z pismami Kochanowskiego, zbyt wielkiego wpływu lektury Ronsarda na Kochanowskim wykazać niepodobna». Inną natomiast jest kwestja, czy «program literacki» polskiego poety nie zdaje się czasem bliższy poczynaniom Plejady niż stanowiska pisarzy włoskich. W ten właśnie sposób postawił problem ów Windakiewicz w najnowszej pracy swej o Kochanowskim (61), rozprawie, która — będziemy mieli sposobność do tego powrócić — domaga się sprostowań czy uzupełnień, ale oznacza zasadniczy punkt wyjścia dla dalszej dyskusji. Równocześnie niemal Tadeusz Sinko w swem wydaniu *Trenów* (62) wskazał ogólną analogję między poematem polskim a częścią żałobną *Canzoniere*, — podejmując zagadnienie, o które potrafił już dawniej Antoni Mazanowski (63).

Pisząc o Mikołaju Sępie-Szarzyńskim, Falański po raz pierwszy dotknął jego stosunku do literatury włoskiej (64). Stwierdzał mianowicie na podstawie tej części utworów poety, którą naówczas znano: «wplywami temi [włoskimi] wskroś wygląda przesiąkły. Jakoż przedewszystkiem styl jego weźmy na uwagę. Takiego, ze współczesnych jemu, nie ma nikt drugi. Jednak właściwie, skoro tu o włoskie wpływy chodzi, z Kochanowskim jednym zestawiać go tylko można» (65). Pragnąc zaś twierdzenie swoje ująć ściślej, wyjaśniał: «w porze, w której Sęp sztuki włoskiej się uczył... świetnieje kilka imion ze szkoły Petrarki, a na ich czele bez zaprzeczenia stoi della Casa, oraz Wiktorja Colonna. Tych tedy niewątpliwie, a zwłaszcza pierwszego, Sęp nasz puścił się śladem» (66). Uznawszy widocznie, że słowo «niewątpliwie» za dowód starczyć powinno, w dalszym ciągu rzucił od niechcienia parę zapewnień gołosłownych, utrzymując, iż della Casę łączą z Sępem cechy takie — niestety przez autora nieokreślone bliżej — jak «średniowieczny» mistycyzm (67), łagodny a namiętny, zamknięty w sobie a wymowny charakter, tudzież mistrzostwo sonetu i języka, poczem dodawał: «z bliższego tych dwóch poetów porównania wychodzi na jaw niejedna, pobratymcza między nimi cecha [jaka?], niema jednak takiej, w którejby z czystem sumieniem stosunek ucznia do mistrza upatrzeć można». I w ostatecznym wyroku Szarzyńskiego Polsce przyznawał bez reszty: «Sęp, uczeń

włoskiej sztuki, całkowicie nasz jest, — tembardziej, że on nawet żywcem nic od drugich nie brał. Nawet i nie bardzoby potrafił...» (68)

Pozostaje zasługą Faleńskiego, że z naciskiem podniósł zależność Sępa od liryki włoskiej, wskazując w pierwszym rzędzie na styl polskiego poety. Poza tą jednak, ogólnikową, uwagą, dalsze wywody tłumacza Petrarki, niepoparte materiałem dowodowym, w części błędne, pozbawione są rzetelnej wartości. Można było zresztą przystąpić do szczegółowej analizy tego problemu dopiero z chwilą wydania całej spuścizny literackiej Sępa (1903)(69). Jak u innych pisarzy polskich tego okresu, tak też i tutaj zwrócono uwagę przede wszystkim na stosunek poety do wzorów klasycznych (70). Dopiero Władysław Ćwik w cennej monografji (71) przystąpił, między innymi, do rozważenia kwestji wpływów włoskich. Zestawił parę urywków Sępa z Petrarką, a chociaż nie zawsze przytem uczynił wybór trafny i część tylko istniejących analogij uchwycić zdołał, pominąwszy zasadnicze pytanie, czy zapożyczenia te nie dadzą się w jakąś całość organiczną ułożyć, — niemniej znalazł już pewną podstawę, na której oprzeć mógł sąd głoszący, że na Sępa oddziaływały «wpływy poetów łacińskich, jak Horacego, Owidego, Katulla, ale przede wszystkim Petrarki. Młody bowiem poeta, zaczytany w tych autorach jeszcze w czasie pobytu zagranicą, miał w pamięci całe obrazy i ustępy z ich dzieł, które mu co chwila się nasuwały, zwłaszcza przy pisaniu erotyków, wywołanych zazwyczaj niezbyt głębokiem uczuciem» (72). Ale Ćwik również, nie mówiąc już o wspomnianej codopiero ułamkowości przedstawienia związku Sępa z Petrarką, nie oparł swych dociekań na szerszym materiale porównawczym. Zwrócił się wprawdzie do Dantego i wskazał jakgdyby dwa oddźwięki *Boskiej Komedji* u Sępa, jednakże drobiazgi te pozbawione są wszelkiego znaczenia. Byłby to fakt wprost niezwykły i tem bardziej ciekawy, gdyby wbrew znanemu powszechnie odwróceniu się od Dantego ludzi Renesansu, powiodło się wykazać, iż Sęp genialnego twórcę znał i z niego czerpał. Lecz przytoczone przez Ćwika ustępy wykazują podobieństwo bardzo odległe i czysto przypadkowe, w rysach

całkiem podrzędnych, niepotrzebnie też zgoła do polskich naśladowców Dantego zaliczać poczęto od tej chwili i naszego poetę (73). Zajął także Ćwik stanowisko wobec wspomnianych przez Faleńskiego poetów, zaznaczając: «O wpływie innych poetów włoskich na Sępa nie wiadomo. Faleński mówi wprawdzie o reminiscencjach z della Casy, ale żadnego dowodu nie przytacza. W każdym razie Sęp wzoruje się na poezji włoskiej, lubując się... w przesadnym obrazowaniu, w peryfrazach, antytezach, w igraszkach myśli i wyrazów» (74). Jest to więc konkluzja ogólnikowa raczej i ostrożna, pozwalająca między wierszami odczytać wyznanie, że autor poza Petrarą innych liryków włoskich do rąk nie brał chyba wcale. I tu przeto stanowiące przedmiot tej rozprawy zagadnienie nie wystąpiło dotąd w jasnym świetle (75).

O Anonimie-Protestancie zapisać można w tej dziedzinie parę zaledwie dorywczych wzmianek. Brückner dostrzegł u niego «jakby pierwsze ślady tej gry słów miłosnych, przejętych z liryk obcych, od Petrarce i innych» (76). Dobrzycki, omawiając pieśni Kochanowskiego, napomknął ubocznie, że «wpływy włoskie widać też w erotykach Anonima Protestanta» i jako przykład wymienił I 41 nn. (77); z równym jednak prawem możnaby wskazać szereg innych «listów», a z większym bodaj wiersz oznaczony liczbą III. Wkońcu Józef Kutarski w osobnej rozprawie o Anonimie, która zajęła się jedynie mniej ciekawą i niewielu stosunkowo wymagającą objaśnień częścią twórczości poety: erotykami, podkreślił w nich «przesadę, czczą deklamację, grę słów tylko», przy czem dorzucił: «Jest ona czasem piękna, jak np. w antytezach na wzór Petrarce: «Żem żyw: acz konam, jeszcze nie umieram...», «Miasto wesela mam częste płkanie...», ale to tylko deklamacje w pozie aktora» (78). Wskazanie źródła tych antytez jest słuszne, chybioną natomiast ocena ich estetycznych walorów, pod tym jednakże względem ma p. Kutarski dość mętne poglądy (79).

Sebastjana Grabowieckiego dotyczy zwięzły, ale zasadniczy artykuł Edwarda Porębowicza (80), którego najważniejszą zdobyczą jest wskazanie źródła *Rymów duchownych* w *Rime Spirituali* Gabrijela Fiammy. Krótki rozbiór

form stroficznych opiera się na głębokiem znawstwie poezji romańskiej, natomiast kwestja ewentualnych wpływów hiszpańskich przekonywująco ujęta nie została: analogja jednej formy stroficznej (choćaż częściej u Grabowieckiego) nie wydaje się dostatecznie silnem poparciem tej hipotezy.

Wreszcie już w czasie pisania tych uwag ukazał się artykuł Władysława Folkierskiego *Sonet polski XVI wieku a francuska Plejada* (81), w którym autor dochodzi do wniosku, że pierwsze sonety polskie (Kochanowskiego i Sępa), jak świadczy budowa ich tercetów, naśladową — z wyjątkiem jednego utworu Kochanowskiego — francuski, a nie włoski typ sonetu. W ten sposób, obok częściej wskazywanego wpływu Włoch na poezję polską XVI w., rola Francji podkreślona została silnie i, co ważniejsza, z nowego punktu widzenia.

Tak się przedstawia dotychczasowy plon badań na obszarach, przez które pociągnąć należy granice «petrarkizmu» w poezji polskiej XVI w.

III

Można przeto, ogarniając ten obszar jednym rzutem oka, powtórzyć słowa, które w podobnych okolicznościach wyrzekł, Francję mając na myśli, Józef Vianey: «*le sujet, sans être intact, est en grande partie inexploré*» (82).

Istotnie, dotychczasowe w tym kierunku poszukiwania, mimo cennych rezultatów, pod wielu względami wystarczyć nie mogą. Najmniejszym jeszcze ich brakiem jest to, że dałoby się pomnożyć ilość punktów stycznych, jakie dotychczas wykazano między Petrarą a poetami polskimi. Niedomagania — poważne i zasadnicze — idą o wiele dalej.

Przedewszystkiem niemal wszyscy wymienieni powyżej badacze, chcąc określić stosunek któregoś z poetów polskich do liryki włoskiej w pierwszym rzędzie — porzeczali na wzięciu do rąk *Canzoniere* Petrarki i wydobyciu z niego ustępów pokrewnych Sępowi czy Kochanowskiemu. Metoda taka kryje znaczne niebezpieczeństwa. Trzeba bowiem zapytać, czy brane pod uwagę rysy są rzeczywiście właściwe tylko

wielkiemu trecentyście, czy też odnajdują się może u szeregu pisarzy i to na przestrzeni paru następujących po sobie wieków. Zmiana w poglądach, jaką pociąga za sobą takie postawienie sprawy, jest widoczna od pierwszego wejrzenia. Jeśli się bowiem okaże, że analogiczne motywy są istotnie wspólnym dobytkiem całego legjonu pisarzy, że dawno zatraciły indywidualny charakter i stanowią z pokolenia już na pokolenie przechodzące dziedzictwo, na którym tylko ten i ów z spadkobierców, w miarę zdolności słabsze albo silniejsze — lecz nigdy zbyt głębokie — piętno wycisnąć zdoła — to nie mamy prawa zaręczać, iż polski autor przejął je od Petrarcki (chyba że jakiś rys uchwytny i odrębny wskazuje na to źródło niezbiecie), conajwyżej zaś wolno nam przypuszczać, iż Petrarcka odegrał tutaj rolę ważną, choćby i nie zawsze bezpośrednio, zajmując miejsce idealnego arcywzoru. A przytem — co bardziej doniosłem się wydaje — wpływ ów i owe zapożyczenia zyskują w tem oświeceniu zupełnie inną wartość kulturalną. Nie mamy już do czynienia z osobistym upodobaniem w pewnym poecie, ale z przejęciem się panującą modą literacką; objaw, który, stosując dawną metodę, interpretować można było jako zwrócenie się ku wybitnemu twórcy przeszłości, nabiera znamion hołdu złożonego duchowi chwili współczesnej.

Jest rzeczą znaną, iż kiedy silna indywidualność twórcza nad swymi następcami zaciąży, przejmują oni pewne tylko jej cechy — zewnętrzne raczej i powierzchowne, łatwiej przeto dające się naśladować. W miejsce osobistego stylu powstaje tą drogą powszechna maniera — i o ile własny styl artysty nader trudno przychodzi określić, to w manierze uwytatnienie jej powracających ciągle i wszędzie składników nie natrafia na większe przeszkody. Dowiedziono też, że na Zachodzie — zwłaszcza we Francji — wpływ petrarkistów przewyższył znacznie siłę uroku, jaki wywierał ich mistrz. Rozpatrując więc stosunki polskie, okoliczność wskazaną tem baczniej na uwadze mieć trzeba, iż — jak się po poznaniu wielu najpopularniejszych naówczas poetów obcych przekonać można — nasi wybitni lirycy XVI-go wieku nie brali na własność cudzych pomysłów w całości, ani nie tłumaczyli wło-

skich czy francuskich utworów lub nawet ich fragmentów. To też nie powiodło się dotąd wydobyć na jaw i nazwać po imieniu ich źródła, wskazać palcem tekstu, na którym się oparli świadomie albo podświadomie. Nie pierwiastki cudzego stylu, lecz tylko przywłaszczanie sobie obcej manieri wyśledzić tutaj można. Spotykamy w Polsce jedynie te same, co na Południu i Zachodzie, zasadnicze motywy, obrazy, pojęcia, czy stylistyczne nawyczki — ułożone jednak w mniej lub więcej samodzielłą mozaikę. Objaw to nie wyjątkowy, przeciwnie, stwierdzony wielokrotnie i gdzieindziej (83); znajduje on poparcie w teorii, dość wspomnieć nakaz Plejady, żądający naśladownictwa a nie przekładu (84). W Polsce zaś ujawnia się tem silniej i w skrajnej — powiedzieć można — postaci, że pisarze nasi tego okresu z liryką Italji nie zaprzyjaźnili się tak serdecznie, jak Francuzi lub Hiszpanie, nie żyli się z nią tak blisko, jak z światem Hellady i Romy, nie uczynili jej codziennym pokarmem myśli i wyobraźni, skutkiem czego nie mogła też ona zabarwić ich wizji twórczej silnie i wyraziście, i w cień ustąpić musiała przed parafrazowaną na wszelkie modły starożytnością, poddając raczej ogólne tło nastrojowe, rysy najczęstsze — a więc i zapamiętane najlepiej, — ustaloną formę i ideowy kręgosłup. Tem bardziej więc wskazana tu metoda wydać się musi jedynie właściwą.

To nieodzowne rozszerzenie zakresu poszukiwań przez wciągnięcie w ich ramy nietylko samego «arcymistrza», lecz również pomniejszych jego kontynuatorów, słowem «petrarkizmu», inne jeszcze przynieść obiecuje korzyści. Oślepieni poetycką aureolą Petrarcki naśladowcy, choćby oryginalność ich była najzupełniej znikoma, nie przestawali mimo to na powtarzaniu wyłącznie treści *Canzoniere*. Czerpali także z innych źródeł — jedni mniej, drudzy więcej do zawdzięczenia im mając. Uwzględnienie przeto ich utworów pozwoli w literaturze polskiej wskazać i takie motywy — o podkładzie np. «ludowym», — których niema wprawdzie u Petrarcki, które jednak z Włoch (kiedyindziej znów raczej z Francji) pochodzą i bardzo często tam się pojawiają. Nie ulega chyba wątpliwości, że pisarze nasi, bawiąc w Italji, nietylko drogą lektury zapoznawali się z jej twórczością poetycką; wpływ

duży musiała na nich wywierać i pieśń śpiewana, zwłaszcza jeśli się zważy, jak bardzo muzyka rozpowszechniona była w okresie Renesansu i na apenińskim szczególnie półwyspie, jak dużą, rozstrzygającą rolę w rozwoju niektórych poetów odegrała (85). A zresztą i po powrocie z Włoch, na wawelskim dworze Jagiellonów poddani ich mieli sposobność słyszeć melodie Południa: wśród trzystu bez mała osób, które Bona z sobą przywiozła, nie brakło z pewnością takich, co, bodaj z amatorstwa, muzyką się parały, a Zygmunt August — wiadomo — chętnie nadwornych opłacał lutnistów. Niejeden zaś wiersz tych rymów był jakby wyjęty z utworów Petrarcki (i dziś wśród ludu włoskiego niewiele pod tym względem się zmieniło), co przejście od książki do piosenki bardziej jeszcze ułatwiało. I tutaj wszakże punkty wyjścia da się określić jedynie w przybliżeniu; to jednak zadziwiać nie powinno. Olbrzymia przecież część tych strof śpiewanych, rodzących się dziś, by jutro zginąć i miejsca nowym ustąpić, nie dochowała się do naszych czasów, pewna znów ich liczba — druki nadzwyczaj rzadkie, przeważnie ulotne — kryje się w niedostępnych zakątkach bibliotek; włoscy czy francuscy badacze napotykają tu na swej drodze te same, co i my, trudności (86). Przytem piosenka, zasłyszana przelotnie, odezwała się w pamięci wędrowca nieraz może i po latach, kiedy melodję jej i koloryt raczej niżli słowa wskrzesił nastrój do przeżytego ongiś podobny; czyż więc o naśladownictwie wiernem mówić tu było można? Tak czy owak, drogą choćby okrężną, da się i w tej dziedzinie osiągnąć wysoki stopień prawdopodobieństwa, o ile już nie zupełnej pewności rodowodu. A te przyczynki dowodzą znowu, że, jeśli idzie o poezję romańską, Petrarcka nie był jedynym wzorem dla naszych pisarzy — i utrwalają silniej jeszcze założenia poruszone poprzednio.

Ale starając się uwzględnić szerzej petrarkizm, jak wogóle lirykę włoską lub francuską różnych odcieni, zapominając niepodobna i o poezji klasycznej. Nie w tem znaczeniu, iżby powiększać liczbę wykazanych dotąd reminiscencyj; zamiar podobny nie leży na drodze wytkniętej tej pracy. Chodzi wyłącznie o zajęcie zasadniczego stanowiska. Nietrudno mianowicie spostrzec, że pewne motywy (w znaczeniu obszernem,

a więc stosowaniem i do «figur» stylistycznych), powracające stale w erotyku romańskiej szkoły, odnaleźć można już u elegików rzymskich — zwłaszcza u tak popularnego zawsze Owidjusza, — jak również w ocalałych zabytkach Aleksandryjskiej doby. Nie będę dotykał zawilej kwestji wpływu tych utworów na lirykę romańską, poczynając od prowansalskich trubadurów. Wystarczy stwierdzenie faktu bez dochodzenia jego genezy (tem więcej, że niejedno podobieństwo takie, tłumaczące się tą samą formą odczuwania, możnaby wykryć i w literaturach od ówczesnej Europy odciętych, jak w erotyku Dalekiego Wschodu), faktu, który z zajmującym nas problemem w ścisłej zostaje łączności. Oto bowiem nadarza się sposobność do wszczęcia sporu na temat, czy starożytnym czy też nowoczesnym poetom należy przyznać tu, w stosunku do Polski, pobudzającą rolę. Bo chociaż w licznych wypadkach odpowiedź dają na to same zabytki literackie, wskazujące niedwuznacznie na źródło zapożyczeń, to w wielu innych, zwłaszcza przy określonej powyżej, częściej u naszych pisarzy «metodzie» naśladowania, rozstrzygnięcie na rzecz jednej ze stron nie zdoła osiągnąć wartości wyroku bez apelacji.

Na tym terenie kopij kruszyć nie myślimy. Dla poznania wpływów klasycznych dokonano w historii literatury naszej najwięcej — co tłumaczy najlepsze w tym zakresie przygotowanie badaczy, niemniej jak rozmiary i doniosłość związków kulturalnych, — uczyniono zapewne nie wszystko, ale jednak tak wiele, że przystoi spojrzeć na rzecz z innego nieco punktu, powiadając: *audiatur et altera pars*. Renesans jest bezwątpienia odrodzeniem starożytności, ale odrodzeniem jej przez Włochy, odkryciem Hellady i Romy przez smak estetyczny ówczesnego człowieka. I jeśli wieki średnie, znając starożytność tylko w fragmentach (choćby nawet pokaźnych), wybierały z nich te, które duchowi ich były najbliższe, to, oczywiście, i o stuleciach następnych rzecz trzeba, że nie wszystko w uwielbianej spuściznie klasycznej równomiernie obdarzały względami. Wybór ten jednak — zwłaszcza w okresach takich, jak wiek XVI — nie jest wyrazem tylko upodobań jednostki; w większej jeszcze mierze uznać go należy za miernik skłonności i odbłask zamiłowań całej epoki. Nie zawadzi

przeto zdać sobie sprawę z tego, że pewne formy i ujęcia, Grekom i Rzymianom już znane, szczególne znalazły w epoce Renesansu powodzenie i w literaturach narodowych na dobre się zadomowiły. Nie będzie bowiem od rzeczy stwierdzić, że jeśli poeci nasi, z zagranicą obyci, w te właśnie struny chętnie uderzali, to czynili to nietylko z tej przyczyny, że pięknie one zabrzmiały u Horacego czy Katulla, ale również i dlatego, że zdawali sobie dobrze sprawę, iż są to tematy aktualne, tony, mogące liczyć na oddźwięk pełny i szeroki. Podobnie też, jak omawiając przekład *Psalterza*, nie wystarczy rozprawiać o dawidowych pieśniach, lecz trzeba także koniecznie uwzględnić niezwykłą wziętość psalmów, które mnóstwo poetów parafrazuje w danej chwili lub tłumaczy — a wówczas i bogactwo form wierszowych, jakie wniósł do literatury polskiej Kochanowski, wyjaśni się należycie (87), — tak samo wskazanie klasycznego źródła — o czym nie zawsze pamiętano — okazuje się zazwyczaj dopiero połową zadania. Chcąc je istotnie wypełnić, należy również określić żywotność analizowanych podniet w danym momencie dziejowym. Jest to znów próba odmłodzenia przeszłości, uczynienia jej bardziej współczesną — jaką była zresztą dla ludzi owej doby — próba, której zasadniczą wagę u wstępu podnieść wypadało, której jednakże daleko posuwać nie możemy, lekko jedynie tu i ówdzie o sprawę tę potrącając w związku z rozpatrywaniem zagadnieniem. A przytem jedno jeszcze dodać się godzi. Owe motywy, które znaleźć można tu i tam, w Rzymie Augusta tak dobrze, jak we Florencji Medyceuszów, nie powinny stać się kością niezgody między badaczami. Przeciwnie, uznać je raczej należy za pomost, który połączył z sobą dwa odrębne duchowo światy i w dużej zapewne mierze przyczynił się do tego, że poeci Odrodzenia z taką łatwością przechodzili od Petrarcki do Anakreonta, od idealnych zachwytów do upojen zmysłowych i wezwania: «*Chi vuol' esser lieto, sia: — Di doman non c'è certezza*» (88). Ogniwa to coprawda najzupełniej zewnętrzne, ale przecież właśnie ćwiczeniem poetyckim, kształceniem formy, nie głębszem przeżyciem jest naogół poezja miłosna Renesansu.

Lecz obok tych wypadków, gdzie sprzeczka byłaby ja-

łową, a niekiedy chybioną zgoła, są i inne, w których sprawa wydaje się przesądzoną odrazu. Chociaż bowiem oko uważne odszuka w łacińskich czy greckich utworach pewne zwroty lub obrazy, to wątpliwości nie ulega, że wiele z nich — setki razy powracających w petrarkizmie różnych krajów, od niego nieodłącznych — tej nowożytnej, a nie dawnej poezji zawdzięcza swe rozpowszechnienie. Istniały one wprawdzie już ongiś, nowoczesnym punktem wyjścia był jednak nie kto inny lecz Petrarca (89). Drobny przykład wystarczy. Rzekł wprawdzie Owidjusz: «Video meliora proboque, deteriora sequor» (90), ale powiedział również Petrarca — pomnąc zapewne poprzednika: — «veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio» (91). Wątpić tedy nie można, że poeci, naśladowujący widomie włoskiego trecentystę, jego mieli przedewszystkiem na myśli, pisząc w swych sonetach i kanconach:

«...vedendo il mio ben, seguo il mio male» (92)
 «Intendo e laudo il meglio, e seguo il peggio» (93)
 «Conozco lo mejor, lo peor apruebo» (94).

Chociaż więc o słowach autora *Metamorfoz* pomnieć nie zawadzi, to niemniej przytoczone wyznanie z pełnem prawem uznać wolno za utarty frazes petrarkistów. A takich szczegółów jest więcej — i do rozpoznania ich znowu sam *Canzoniere* Petrarki wystarczyćby, rzecz prosta, nie mógł.

Przyjęcie tych wytycznych pociąga za sobą konieczność nagromadzenia sporej liczby cytatów. Niema atoli innego sposobu udowodnienia, że ten czy ów motyw był rzeczywiście nadzwyczaj popularny i rozpowszechniony, jak wykazanie tego szeregiem przytoczeń. Stąd nieuchronna potrzeba przeplatania tekstu urywkami, zaczerpniętymi z różnych poetów, i ciągłego odsyłania do dłuższych niejednokrotnie przypisów. Oczywiście nie sposób zmierzać tutaj do wyczerpania materiału, choćby w przybliżeniu, wypisując z pisarzy kilku wieków wszystkie miejsca, które wchodzić mogą w rachubę. Byłoby to usprawiedliwione chyba w jakimś ogólnem opracowaniu stałych motywów liryki miłosnej, od trubadurów po romantyzm, opracowaniu, które — nawiasem rzekłszy — jest z wielu względów pożądane. Ograniczyć się zatem trzeba

do podania paru przykładów typowych, wskazania ogólnikowo innych — z pełną świadomością, iż jest to cząstka zaledwie obfitego materiału, któryby można wyzyskać.

Ilość cytatów dowodowych jest tem ważniejszym sprawdzianem, że, jak wspomniano, u poetów polskich nie mamy do czynienia z źródłami jednostkowemi, uchwytnemi, lecz raczej z przejściem się nawyczkami całego prądu. Obojętnem więc dla nas się staje, z jakiego autora zaczerpnął ten czy ów pisarz dane szczegóły: znajdował je wszędzie i wskazanie wierzyciela jest tutaj niemożliwe. Zresztą zagadnienie to nosi raczej znamię ciekawostki podrzędnego znaczenia wobec faktu, iż te formy literackiej ekspresji zostały już przyjęte i utrwalone *consensu omnium*. Ten zaś właśnie ogólnokulturalny charakter zapożyczeń wydaje się rzeczą w tym wypadku najważniejszą.

Pociąga to za sobą dalsze jeszcze następstwa. W szeregu cytowanych ustępów większość oczywiście zaczerpnięto z dzieł takich, które mogły być znane omawianemu autorowi polskiemu i twórczość jego zapłodnić. Granic chronologicznych nie przestrzegano jednak z skrupulatną ścisłością, jaką się w podobnych okolicznościach zachowywać zwykło. Znajdą się więc czasem, lecz tylko pośród innych, również przykłady z poetów o wiele wcześniejszych, których prawdopodobnie polscy pisarze nigdy w rękę nie mieli, jak też i z utworów nieco późniejszych, z których tem bardziej korzystać nie mogli. Idzie nam jednak o uwydatnienie, że rysy brane pod uwagę nie są cechą pewnych tylko indywidualności artystycznych i ściśle zamkniętej epoki dziejowej, ale że mając byt już długi za sobą, nie zamknęły także przed sobą przyszłości, że przeto poeci nasi brali z obcych literatur wartości niezłożone bynajmniej do lamusa wyszłych z użycia rupieci.

W tem miejscu wyłania się kwestja dziejów, rozwoju tych podstawowych «motywów». Rozwój ten zaznaczymy krótko, poświęcając więcej uwagi takim jedynie z pośród nich, których ewolucja posiada niewątpliwą doniosłość kulturalną, jest zwierciadłem ideowego ruchu, uczuciowych przeobrażeń czy artystycznego postępu, i przez różne fazy kolejno przechodziła, skutkiem czego określić należy, jaki jej stopień od-

bił się w polskim utworze. Tak jest np. z uanieleniem kobiety, z włoską — nadewszystko — *donna angelicata*. Kiedy indziej w szczegóły i drobiazgi zapuszczać się nie będziemy, gdyż zbyt daleko odwieśby nas to musiało od istotnego celu rozprawy. Poprzestać więc przyjdzie na zwięzłych notatkach i wzmiankach; o ile bowiem warto pamiętać, że np. obdarzany tak często epitetem «barokowego» kontrast miłosnych płomieni i łez jest dobrze znany liryce prowansalskiej, to byłoby jałowym trudem wymieniać przy tej sposobności wszystkich poetów, którzy — od XIII do XVII w., nie mówiąc o starożytności — posłużyli się ową przenośnią.

Rozdziały omawiające petrarkizm polski XVI wieku poprzedzone być miały pierwotnie ogólną charakterystyką petrarkizmu Odrodzenia. Petrarkizm jednak — sam w sobie jako przedmiot badań bardzo monotony — nabiera kulturalnego znaczenia dopiero przez swe dalsze i bliższe związki pokrewieństwa. Chcąc zaś je należycie uwzględnić, trzeba by z jednej strony cofnąć się do liryki dwornej trubadurów i starofrancuskiego *roman courtois*, z drugiej — posunąć się co najmniej po próg romantyzmu. Możliwy wówczas wykazać rozwój pewnej fikcji uczuciowej i ciągłość pewnej formy literackiej, które przekształcają się cokolwiek, podlegając jakgdyby stałym *corsi e ricorsi*, ale przez szereg wieków nie znikają wcale z powierzchni. Mówiąc o pieśni prowansalskiej, *dolce stil nuovo*, platonizmie *quattrocenta*, petrarkizmie wieku następnego czy seicentyzmie Marina, Gongory lub paryskich *précieuses*, badając sielankę Renesansu i czasów późniejszych, wertując mnogie tomy powieści sentymentalnych, zapomina się często, że ta obfita i w ogromnej części martwa już nie od dziś spuścizna przeszłości z jednego — pomijając boczne dopływy — wzięła początek źródła, a przeto łącznie dzieje jej ująć należy. Ocenił to dobrze Seillière w książce ciekawej i — jak zwykle u niego — trochę jednostronnej (95). Badania nieznużonego analityka «imperjalizmu» wartoby też podjąć na nowo i na szerszej oprzeć podstawie. Niepodobna jednak próbować tego we wstępie do pracy o wąłym petrarkizmie polskim. Powstałyby wówczas dwie, słabo jedynie związane z sobą części — i to mając przedewszystkiem na względzie,

uwagi ogólne odkładamy do osobnej i inny już zasadniczo mającej charakter rozprawy. A czynimy to tem chętniej, że — jeśli idzie o zarys faktów historycznych — wspomniane studjum Grafa wskaże każdemu rozmiary i natężenie petrarkizmu oraz antypetrarkizmu włoskiego wieku XVI, a omówiona również monografia Vianey'a unaoczni kolejne fazy w rozwoju tego prądu, zarówno we Włoszech jak we Francji.

Jedna tu tylko mimochodem uwaga. Znane dobrze skądinąd poglądy owej epoki na oryginalność i naśladownictwo — zlekka potrącono już o ten problem powyżej — sprawiają, że zestawienia, jakie w dalszym ciągu wypełnią wiele stron tej pracy, nie zdziwiłyby zapewne ani badanych w ten sposób poetów, ani też współczesnych im czytelników. Dowodem Ronsard, nie zakładający sprzeciwu przeciw komentarzowi Mureta, który właśnie źródła przywódcy Plejady przede wszystkim wskazać zamierzył, dowodem również dwie różne *Rencontres des Muses de France et d'Italie* — próbujące za życia autora oznaczyć liczbę plagjatów Desportes'a. Inną — niż my — miarą mierzyli ludzie Renesansu oryginalność pisarza, inny też w owym *secolo de' rimatori* — jak się wyraził Tiraboschi (96) — był ich stosunek do liryki, która zazwyczaj nie miała nic wspólnego z spowiedzią i osobistym wyznaniem, pozostając ćwiczeniem języka i stylu, dworską igraszką, obowiązkiem galanterji czy nawet płatnym komplementem. Stąd i o «szczerłość» tych utworów lepiej naogół nie pytać, i nie usiłować widzieć w nich choćby względnie wiernego odbicia przeżyć ich twórców (97).

Rolej Petrarki-humanisty wogóle, a wpływem jego na pisarzy polsko-łacińskich w szczególności, zajmować się nie będziemy. Jest to problem, z tym samym wprawdzie twórcą się wiążący, jednak o zupełnie odrębnym charakterze, to też żaden z badaczy «petrarkizmu» nie wciągał go w krąg swych dociekań. Parę pobieżnych uwag, jakie rzucono na ten temat w rozdziale o poprzednikach Kochanowskiego, jest tylko drobną próbą historycznego wprowadzenia w rzecz.

Ograniczono się w tej pracy do wieku XVI. Dalsze lata — po mickiewiczowskie *Sonetty* — ogólnym jedynie objęto rzutem oka, bez pretensyj do całkowitego wyczerpa-

nia materiału. Wprawdzie i później liryka Petrarcki budzi oddźwięki w literaturze polskiej. Ale już w stuleciu następnym, jakkolwiek wówczas dopiero przychodzi kolej na przykład, wielce fragmentaryczny, sonetów i *Triumfów*, autor ich schodzi na plan dalszy, wobec wzorów innych, modniejszych, jak np. Marino. Jeśli zaś w XIX w. imię Petrarcki sprzęgło się z erotykiem Mickiewicza, to jasnym jest, że w dziejach naszego romantyzmu poeta włoski odegrał rolę znikomą. Jeżeli przytem w okresach tych oddziaływać na potomnych nie przestał, to wpływał tylko on sam; czytanych gorliwie w dobie Renesansu naśladowców zapomniano doścześnie. O petrarkiźmie więc w szerokim, właściwym zwłaszcza dla *cinquecenta* znaczeniu, mówić tu już nie można.

Istotnie twórczym i kulturalnie nieobojętnym był w Polsce — mimo słabego naogół tętna — tylko «petrarkizm» XVI wieku. Naówczas bowiem nietylko do poezji wnosił pierwiastki bezwzględnie u nas nowe, lecz przyczyniał się zarazem do przeobrażenia Sarmatów w społeczeństwo o kulturze wewnętrznej i towarzyskiej ogładzie Zachodu, wtargnął w ich życie umysłowe i wycisnął na niem piętno, może niezbyt głębokie, którego jednak lata następne zatrzeć nie zdołały, gdyż stało się już jednym z rysów dziedzicznych nowożytnego człowieka. Ale wykazanie prawdy tych słów nie jest rzeczą wstępu, lecz bliższej analizy.

ROZDZIAŁ I

POPZEDNICY KOCHANOWSKIEGO

Jeśli Petrarca po swoich łacińskich pismach obiecywał sobie sławę ogólnoludzką, to nie pobył w tem tak dalece, jakby się zdawać mogło tym, którzy sąd o jego twórczości w języku Cyncerona i Wirgiljusza wyrażali przez długie lata dziedzicznymi frazesami o nieudanej próbie epickiej *Afryki* i ciemnej symbolice *Eklog*. Dziś stało się już oczywistem, że dopiero zgłębienie humanistycznych utworów samotnika z Wokluzy pozwala ująć całą kontrastową różnorodność jego indywidualności i ocenić należycie bogatą działalność, będącą już zapowiedzią wielolicych genjuszy Renesansu. Dwie miłości żłobiły bieg życia i nadały kształt dziełu uwieńczonego poety: jedna zwracała się ku kobiecie, zaklętej w dźwięczne strofy *Canzoniere* i królującej wśród tercyn *Triumfów*, druga obejmowała piękno zmarłej kultury, wskrzeszanej w klasycznych okresach listów i traktatów, w miarowym rytmie heksametru. Pierwsza pozostawiała ból w głębi duszy i cień melancholji na czole, druga darzyła cichą słodyczą ukojenia, a równie wdzięczny za serdeczne cierpienia, jak za chwile estetycznej kontemplacji, wielki artysta *trecenta* pozostał obu wiernym aż do zgonu.

Przez szereg wieków pilność benedyktyńska średnio-wiecznych mnichów kładła na karty pergaminowych kodeksów delikatne kontury minjatur i złote laski inicjałów. Petrarca położył na nich serce wezbrane uwielbieniem, a warstwy bibliotecznego pyłu rozprószył żywym tchnieniem entuzjasty. To też wraz z wiosennymi zwiastunami odrodzenia

starożytności dotrzeć musiało na północ imię ojca humanizmu, wskrzesiciela, pozostającego zresztą w bliskim związku z cesarzem Karolem IV, na którego dworze praskim bawił nawet w poselstwie od Viscontich (1356), otrzymując następnie w dowód przyjaźni, zawiązanej jeszcze we Włoszech, wyróżniający tytuł — *comes palatinus*.

I oto, gdy na soborze w Konstancji wypadło zdać Polsce egzamin z swej kultury, gdy znakomity rektor Akademii, Paweł Włodkowic z Brudzewa, miał wykazać wyższość polskiej pokojowej idei państwowej nad zaborczą metodą krzyżowych rycerzy, — przedstawicielom króla Jagielly wystąpić przyszło wobec areopagu przednich humanistów, w obliczu Poggia Braccioliniego, Piotra Pawła Vergeria i Manuela Chrysolorasa. I bezwątpienia w tym celu, by ogłada i wiedza Sarmatów niezgorzej reprezentowane były na epokowym zjeździe, który, skupiwszy z całej Europy najwybitniejszych koryfeuszów ruchu umysłowego, stał się zarazem świetnym i płodnym zjazdem naukowym, — jeden z drugorzędnych wysłanników, Piotr Wolfram ze Lwowa, obok cytatów z klasycznych pisarzy powoływał się również na zdanie Petrarcki (1).

Że zaś w wieku XV imię Petrarcki nie było nad Wisłą pustym jeno dźwiękiem, błakającym się jak przybłęda w gęstych mrokach średniowiecza, o tem świadczyć mogą dość liczne stosunkowo rękopisy łacińskie w naszych bibliotekach, tych właśnie sięgające czasów. Wczytywano się zwłaszcza w przepisywane niejednokrotnie księgi *De remediis utriusque fortunae* (2), mające w zamierzeniu autora być jakgdyby encyklopedją wskazań moralnych, przystosowanych do wszelkich przypadków ludzkiej doli i niedoli, — a charakterystyczniejsze od popisów kaligraficznego kunsztu scholarów są glossy sześciokrotnego rektora Jana Dąbrowski, jakiemi opatrzył kodeks z r. 1433 (3). Dziwić się nie można, że uwagi te nie odbijają od ogólnego tła zainteresowań myśli scholastycznej, która władnęła w murach wszechnicy, obwarowanej pod znakami mędrca ze Stagiry (4); w każdym razie wyrazem wmyślenia się w roztrząsane dzieło jest również powoływanie się na wywody Petrarcki w komentarzu do kroniki Kadłubka, który wyszedł z pod pióra krakowskiego uczonego (5). Z lek-

tura pism Augustyna łączono studjum głoszącego ucieczkę od występków świata traktatu ascetycznego (*De vita solitaria*) (6) nie szczędzono zainteresowania listom poety, zawartym w zbiorach (7), noszących znamię nowej epoki, wyraźne nietylko dzięki równoczesnemu pomieszczeniu w nich pism Poggia Guarina, ale widoczne już w samym brzmieniu wymownego tytułu: *Variorum oratorum et instauratorum artium liberalium orationes et epistolae*.

Lecz nietylko biernie krzepiono się u nieswojego źródła. Wpływ Petrarcki odegrał pierwszorzędną rolę pobudzającą w narodzinach polskiej (pochodzeniem, nie językiem) epistolografji. Wielbiciel Laury — rzecz znana powszechnie, — krocząc śladami ukochanego przez się Cycerona, nadawał celowo listom swym wykwintną formę literacką, przyczem miał na względzie nietylko ich okolicznościowe przeznaczenie, lecz nadewszystko zwracał się do szerokiego forum miłośników piękna, tworzących wielką, ponadpaństwową republikę umiejętności. Kładąc koniec monotonnej łacinie średniowiecza, zabarwiał ją akcentem osobistym, w miejsce skrępowanego szacunkiem «wy» wprowadzał bezpośrednio, proste, ludzkie «ty». Nie czekał też długo na naśladowców w tym ponętym rodzaju literackim, uznanym rychło za *columna vitae et sapientiae*, a dającym tak wiele sposobności do skreślenia własnego portretu duchowego ku pamięci potomnych pokoleń, obok niewątpliwych korzyści praktycznych, jak świadczy powoływanie humanistów na stanowiska sekretarzy monarchów i książąt. Nic przeto dziwnego, iż wymieniając listy z mistrzem w tym zakresie, Eneaszem Sylwuszem Piccolominim, Zbigniew Oleśnicki stanąć usiłuje na wyżynie godnej swojego partnera i nie zawodzi się na własnych siłach, skoro zmusza późniejszego papieża do wyrażenia podziwu dla ogłady Polaków, w przeciwstawieniu do niemieckiego zacofania i tępoty. Z kancelarji możnego kardynała biją naokół promienie młodej kultury, w której służby zapisują się równocześnie ludzie tego pokroju, co Jan Elgot (ze Lgoty), niezrównany «in componendis ornatissimis et dissertissimis litteris» lub niepowściągliwy Stanisław Ciołek, a niebawem głęboko religijny Sędziwój z Czechła. Owe to dążności pozwalają mówić Długo-

szowi o «wybrednych umysłach jego pokolenia, które nie pochwalą niczego, co cyceronńskiego nie objawi wdzięku.» Pod wpływem tej atmosfery w uniwersytecie krakowskim zainicjowano też od końca XV w. interpretowanie epistularjów klasycznych i humanistycznych; na półkach bibliotek mnożyć się poczynają kodeksy listów, powstają podręczniki nadążające za postępem udoskonalonej sztuki. Wykształcenie stylu epistolarnego, przebłyski platonizmu w miejsce dotychczasowych przysięg na wierność Arystotelesowi, oddźwięki świeżo powstałych poglądów na zadania poety — oto zadatki plonu, wzrastającego na północy z posiewu — między innymi — także wielkiego Florentczyka (8).

Humanizm, kwiat jeszcze egzotyczny, zyskuje zwolna wśród sfer najwyższych coraz więcej podatnego gruntu w Polsce, okolonej krajami, które musnął zaledwie powiew nowych prądów, i tak niedawno wprowadzonej na drogę intensywniejszego życia duchowego. W granicach Rzeczypospolitej pojawiają się wcześniej cudzoziemscy wyznawcy auzońskich bogów, pożądani początkowo nietyle jako artyści, co zwłaszcza jako doświadczeni dyplomaci, posiadający cenne wiadomości prawnicze, zdolność trzeźwej oceny warunków życia państwowego i pewność ręki w ujęciu jego steru. Jagiełło, ze względów tak handlowych, jak i politycznych, pozostaje w przyjaznych stosunkach z państwami półwyspu apenińskiego, zwłaszcza z Florencją i Medjolanem. Florency kupcy zakładają w Krakowie swe sklepy i kantory, Genueńczycy organizują polskie górnictwo, docierają do ziemi czerwieńskiej. Przygarniony przez Grzegorza z Sanoka Filip Buonaccorsi nawiązuje korespondencję z Wawrzyńcem Wspaniałym, z znakomitym platonikiem Marsyljuszem Ficino, z filozofem-mistyką Janem Pico de Mirandola, z piewcą *Stanc* Aniołem Polizianem (9).

Ale napływający w ten sposób humanizm, oparty na rozpowszechnieniu literackiej łaciny i naturalnej jej podstawy, jaką tworzyły dzieła pisarzy starożytnych, mógł Polsce uczynić bliskim jedynie Petrarce klasycyzującego (10). Dla odczucia Petrarki nowoczesnego liryka trzeba było o wiele więcej: należało wchłonąć w siebie — choćby powierzchownie —

parowiekową cywilizację Italji, przyuczyć słuch do obcej mu dotąd śpiewności tokańskiej mowy. Nigdzie indziej słowa Goethego: «Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen» nie mogą być słuszniej przypomniane, jak przy rozważaniu stosunku Polski, stojącej jeszcze u świtu XVI w. na prymitywnym naogół stopniu towarzyskiej ogłady — do Włoch, żyjących całą gamą skomplikowanych wrażeń, od subtelnych blasków idealizmu po jaskrawe barwy wyzwolonej z więzów i osłonek rzeczywistości.

To nam w dużej mierze tłumaczy, dlaczego dopiero wiek złoty literatury polskiej wysunie na widownię, obok innych, także nazwisko Petrarki, tym razem już jako autora *Canzoniere* i gwiazdy, przyświecającej z wysoka całej szkole rymotwórców. Poprzednio miejsca na niego nie było. Nawet poezja łacińska, co długo prym wiodła nad Wisłą, o miłość i kobietę dbała niewiele, w każdym zaś razie rzadko pióro swe oddawała w jej służbę, wołąc panegirykami zdobywać względy możnych tego świata. Chwalba magnata szła na wagę złota, a pocałunku nie trzeba było łacińskim komplementem opłacać. Wprawdzie Grzegorz z Sanoka, przejęty do głębi kulturą zagraniczną — jak świadczą współcześni — na rozgłośne *convivia* zaprasza również i współbiesiadniczki, a przytem, jakkolwiek muza bywała mu dość oporną, próbuje sił w elegjach erotycznych, z których szczątki jedynie dotarły do naszych czasów; wprawdzie przybysze z Włoch i Niemiec — Kallimach Buonaccorsi czy Konrad Celtis — nie pozostają obojętni na wdzięki pań poznanych i rytmem klasycznym pokłon im składają, lecz mimo to pieśń miłosna u polsko-łacińskich pisarzy na szarym pozostaje wciąż końcu. Nawet pobyt w Italji nie nastroił inaczej synów «zimnej» Sarmacji. Jedyną przeciw elegję erotyczną, przez Polaka po łacinie spisaną, jest do połowy XVI wieku pożegnanie Grynei, utwór dyplomaty Dantyszka (11), którego i przyjaźń z Janem Secundusem do współzawodnictwa na polu, uprawianem przez Katulla i Propercjusza, pobudzić nie zdołała. A chociaż Andrzej Krzycki w Bolonji uczył się sztuki dobierania gładzonych frazesów, to jednak jego rozwiozłe *Carmina amatoria* w niczem nie zdradzają, że autor ich bawił w mieście, które

ongiś było kolebką uduchowionego *dolce stil nuovo*. I jakżeż inaczej być mogło, skoro wszystkim im brakło przedewszystkiem uczucia, dla wszystkich poezja była nie wewnętrzną potrzebą, ale powszednim obowiązkiem, zadaniem płatnem — w najlepszym razie aktualną publicystyką lub rozrywką chwilową. Poruszali więc głównie tematy, znajdujące oddźwięk w sferach, od których byli zależni, o których kruchą łaskę dbać musieli; kultura towarzyska zaś na ten poziom jeszcze się nie wzniosła, by westchnienia miłosne stały się na dworach równie pożądaną rozrywką dla ucha, jak pochlebstwa, zostawiające całą swobodę uświęconej nawyczką, niewybrednej przesadzie. Bez Petrarcki obyć się mogli w zupełności.

Duchem odmiennego pokroju był już niewątpliwie artysta prawdziwy, od poprzednich bardziej utalentowany Klemens Janicki. Z tęsknotą niezwykłą wyrwał się do ziemi włoskiej, a gdy wreszcie spełniło się to jego marzenie, wówczas, przy całej swej gorącej miłości ojczyzestego kraju, wołał pod wpływem italskich wrażeń:

«Pace loquar patriae: quanto felicior essem,
Haec me tam felix si genuisset humus!» (12)

Zachwył ten przenosił się i na otoczenie, olśniewające przybysza wytworną ogładą, wśród którego wyróżnić się musiał Piotr Bembo, mianowany właśnie kardynałem, a skupiający w swej uroczej willi-muzeum «Nonianum» najznakomitszych przedstawicieli nauki i sztuki (13). Stosunki, jakie połączyły młodego cudzoziemca z autorem *Asolani* były niewątpliwie bliskie. Poeta zwraca się w jednej z swych elegij do wybitnego Wenecjanina, nadając mu miano «Veneti lux nominis» (14); jemu też zawdzięcza prawdopodobnie życzliwe a skuteczne poparcie u Marcantonio Contariniego w sprawie laurów poetyckich i doktorskiego tytułu (15).

Bembo — rzecz znana — jako poeta oryginalnością nie wyróżniał się zgoła; szedł krok za krokiem śladami Petrarcki, ale przez współczesnych stawiany bardzo wysoko, wpływem swym upowszechnił znajomość *Canzoniere* w Wenecji, która, głównie dzięki niemu, poczęła być nagle ogniskiem renesansowego kultu piewcy Laury. Stał się on wyrazem nawrotu do

petrarkizmu czystego, pozbawionego coprawda cech indywidualnych, ale zarazem i zbyt rażąco smak conceptów, w jakich znajdowali upodobanie niektórzy poeci XV w. (16). Znaczenie Bemba w znacznej mierze polega również na tem, że będąc sam wykwintnym stylistą łacińskim i jednym z najbogiejszych uczniów Cycerona, przykładem swoich utworów włoskich zachęcał i pobudzał do twórczości w języku rodzimym, a przekonywał tem łatwiej i skuteczniej, że mowa ojczysta nie była dla niego *malum necessarium* z powodu niemożności posługiwania się literacką łaciną. Podnieta taka była zaś bardzo na czasie, jako konieczna reakcja przeciwko jednostronności wielu zapalonych humanistów *quattrocenta*.

Nie widać jednak wcale, by i na Janickim zaznaczył się w tym kierunku wpływ Bemba lub też oddziaływanie padewskich towarzyszy, bawiących się składaniem nietylko *versi* ale i *rime* (17). Młody uczeń starożytnych wołał widocznie nie sprzeniewierzać się klasycznej tradycji, dającej mu uznanie pośród znakomych cudzoziemców, na korzyść języka obcego literackim arbitrom Europy, który zresztą do wynurzeń lirycznych dopiero usilną pracą twórczą uzdolnić wypadało. Stąd też naturalnym wzorem stali mu się poeci rzymscy, a nie Petrarca, który wprawdzie melancholją swą zbliżał się do jego rzewnej i spokojnej uczuciowości, ale z drugiej znowu strony ozdobną a wyszukaną częstokroć retoryką niewiele mógł dopomóc w wypowiedzeniu się szczerzej, prostej duszy polskiego elegika. Niemało przytem zaważyć musiała i ta okoliczność, że wogóle miłość nie odegrała, jak się zdaje, wybitniejszej roli w życiu znękanego cierpieniami fizycznymi młodzieńca, a przez to i w twórczości jego zaznaczyć się mogła tylko przelotnie i blade (18).

Gdy tak niewiele jest do powiedzenia o naszym erotyku łacińskim aż po połowę XVI wieku, to tem mniej jeszcze rozwozić się można nad polską pieśnią miłosną owej doby, skoro przed Kochanowskim pieśń ta w literaturze prawie że nie istnieje. Brak instytucji feudalnego rycerstwa, które na Zachodzie dało oparcie nowoczesnemu erotykowi, a w dużej części również go stworzyło, brak, co za tem idzie, wysubtelnionej, odrębnej, skodyfikowanej ściśle kultury dwor-

nej — zaważył tu najsilniej. A jeśli mimo wszystko życie bez pieśni miłosnej obejść się nie mogło, to pergamin był nazbyt cennym materiałem, by płóche na nim zapisywać igraszki. Więc myśl «swywolna» chyłkiem jeno wciskała się do poważnych rękopisów, i niekiedy — lecz jakże rzadko! — udało się jej przemycić do potomności, a choćby dać słaby znak swego istnienia, jak w owym *postscriptum* kopisty, co, ukończywszy przepisywać biblię, jedno ma tylko pragnienie: «Scriptori pro penna dabitur ei pulcra puella» (19). Skrzętność badaczy zdołała wydobyć na jaw parę nie zabytków nawet, ale tytułów, względnie oderwanych wierszy (czasem znów melodję) utworów na ten temat (20). Trudno wszakże budować jakiegokolwiek wnioski na urywkach takich, jak «Chciejże pomnieć, a dobrze baczyć namilejsza...», «Cóż czynisz miła, czemu mię frasujesz...» lub «Radabym śmierci, by już przyszła na mię...»

Posiadamy wprawdzie z wieków średnich kilka polskich listów miłosnych, prozą i wierszem (21), nikt jednak z Petrarką wiązać ich nigdy nie myślał i myśleć nie mógł. Jeśli przypadkiem da się w nich wyróżnić zdanie, które u liryka włoskiego oraz jego naśladowców znalazłoby odpowiedniki (22), to jest to oczywiście szczegół pozbawiony znaczenia, frazes wyswiechtany, będący własnością powszechną. Niejeden przecież rys oderwany, pamiętny nam z lektury włoskiego pisarza, istnieje i w poezji starożytnej, a wszak tradycja hellenistyczna — jakkolwiek pod średniowieczną szatą ukryta głęboko — okazuje się prawzorem łacińskich, nietkniętych jeszcze powiewem humanizmu, listów miłosnych XV w., jakie w przeważnej części wyszły z pod pióra zakochanych scholarów w Krakowie (23). Nie rycerzom bowiem, którzyby wedle przyjętego gdzieindziej zwyczaju oddawali się w służbę wybrankom serca, ale żakom miłość zawdzięcza, że wieść jakaś dotarła o niej do nas z owych czasów.

Jest rzeczą oczywistą — mimo braku bezpośrednich, literackich dowodów, — że o miłości w Polsce śpiewano od dawna, i że wierszyki tego rodzaju zajęły należne im miejsce w zabawach czy uczuciowych zabiegach. Gdyby przyjęcie tak najzupełniej oczekiwanego stanu rzeczy wymagało poparcia faktami — wystarczyłoby wskazać na świadectwa Reja, Mo-

drzewskiego, Kochanowskiego, a niemniej gromiących swawolę moralistów i satyryków (24). Nie mogąc jednak z tych nikłych ułamków pełniejszego odtworzyć obrazu, przekonani zresztą zgóry, że na zajmujące nas tutaj przedewszystkiem pytanie próżnoby było, nawet w lepszych warunkach badania, szukać odpowiedzi na tym gruncie, zatrzymamy się przecieź krótko u progu polskiej twórczości poetyckiej, by zobaczyć, jakimi o jej brzasku rysowała się konturami postać kobiety i jak brzmiała w miłosnych wyznaniach mowa, którą energicznie poczęto się wypierać wszelkiego pokrewieństwa z gęsiami.

W piśmiennictwie średniowiecznej Europy znaczą się dwa zasadnicze w tej dziedzinie kierunki: jeden, skrajnie mizoginiczny, wszelkie zarzuty — mniejsza o to, śmieszne czy poważne, urojone lub rzeczywiste: najczęściej nie przebierając w nich zgoła — kieruje przeciw kobiecie; drugi, broniąc jej, staje na przeciwległym krańcu: dobiera najkorniejszych wyrazów uwielbienia i wznosi swój ideał w niebiosa. Za pierwszym nieraz dostrzec można kaznodziejski gest wzgardy przedstawicieli Kościoła; wyrazem drugiego jest oczywista głównie liryka i powieść «dworna». Pierwszy z tych prądów w Polsce ówczesnej przejawia się naogół słabo. Być może, iż przyczyną tego jest poprostu zbyt podrzędne stanowisko społeczne kobiety, która, w głęboki cień usunięta, nie podniecała do jaskrawych przeciwko sobie inwektyw (25). Mikołaj Rej przez nieoryginalny zresztą w pomysle dialog *Warwasa z Dykasem* (26) i inne odezwania swe wkracza na to pole. Dominująca natomiast tendencja szła w literaturze — tak przynajmniej wnosićby można z zachowanych zabytków — raczej po linii, bliższej drugiemu prądowi. Nie można tu oczywiście mówić o apoteozie kobiety, o bezwzględnem wyniesieniu jej ponad mężczyznę, jakie przejawia się na Zachodzie; chodzi o zapewnienia szacunku, objawy czci, pokłon oddawany jej cnotom.

Charakterystyczny pod tym względem jest już w *Satyrach* Marcina Bielskiego *Sejm niewieści*. Mniejsza o jego literackie źródła, skoro w interesujących nas ustępach na rzeczywistości niewątpliwie się opiera. Autor dopuszcza tu

do słowa kobiety i im samym skarżyć się pozwala, a chociaż nie przebacza białogłowskim wybrykom, zwłaszcza strojeniu się szlachcianek i mieszczek, zapał ich zaś taneczny dosadnie wydrwiwa, to jednak, choćby dlatego, że przemawia w imieniu niewiast, piętnuje w pierwszym rzędzie i najwymowniej obyczaje silniejszej płci i daje niewesołą charakterystykę losu polskiej żony (27), utyskując bez przerwy na opilstwo oraz inne wady mężów (28). W tymże czasie Maciej Wirzbięta ima się przekładu pisma Henryka Korneliusza Agryppy *O ślachtetności a zacności płci niewieściej* (1575), «aby zahamować niektórych ludzi wszeteczne języki, którymi się uszczypliwie na płeć żeńską targają» (29). Czytelnikom zaś traktatu Hermana Schottena *Vita honesta* (przedrukowywanego wielokrotnie w Krakowie, przełożonego dopiero z końcem XVI w.) obcem nie było, iż «dla dwu przyczyn przystojna rzecz, abyśmy szlachetne a cnotliwe białogłowy w uczciwości mieli. Pierwsza, iż one są nasze rodzicielki i mamki... Druga przyczyna jest ta, iż czystość, która jest wielką cnotą, zachowują, o czym wiele przykładów mamy u historyków» (30). A już w pierwszych latach XV w., pisząc o zachowaniu się przy stole, nauczał Złota (czy Słota), najsilniej z dawnych naszych autorów muśnięty powiewem rycerskiego kultu dla kobiet:

«Lecz rycerz albo panosza
Czcí żeńską twarz, toć przysłusza...
Boć jest korona czsna pani,
Przepaść by mu, kto ję gani.
Ot matki Boże tę moc mają,
Iż przeciw jim książęta wstają
I wielką jim chwałę dają...
...ot nich wszystkie dobroć mamy,
Jedno na to sami dbajmy...» (31)

Nie należy, rzecz prosta, sądzić, jakoby poddani Jagielonów spoglądali istotnie z zalecanem przez Złotą nabożeństwem na towarzyski swojego żywota. Przytoczone powyżej świadectwa mają znaczną wagę, dowodząc, iż istniały już u nas dość wcześnie pewne ideowe zadatki, że powstawało kulturalne podłoże, na którym łatwiej już mogły się przyjąć w niedalekiej

przyszłości przeszczepione z obczyzny pojęcia o miłości i ściśle z nimi związane formy artystyczne. Ale chcąc uchwycić prawdziwą przeciętną panujących poglądów, najlepiej zaufać szlachcicowi poczciwemu z Nagłowic i o jego punkcie widzenia pamiętać. Pozwoli nam to później ocenić sprawiedliwie przestrzeń, jaką przebyć musieli i zdołali następcy. Zachwała Rej wielce małżeństwo, o miłości jednak słyszeć nie chce, lecz przykazuje: «Ale ty, nie rozmyślając się ani na żadne zbytnie miłości, ani na żadne powagi, ani na żadne spadki albo wielkie pomocy, gdyć się już w obyczajach i w urodzie i w poczciwych przyjaciółach upodoba dziewczeczka, między ty Pana Boga dziewosłębem, a anioły jego swaty, a bez wszech wielkich zalotów uczyni powinności swej krześcijańskiej dosyć... A tam ci już Pan Bóg pozdarzy wedle obietnic swoich, że z onym miłym a wdzięcznym a sobie równym towarzyszem swoim używiesz długo rozkosznego żywota swego i wszystko się sporzyć i mnożyć będzie około ciebie, jako ono powiadają, jako wianki wił». Żona zgodna, dobra gospodyni i troskliwa matka — to jedyny ideał kobiecy autora *Wizerunku*, ideał, który poruszyć go zdoła i prawdziwie ładny w swej naiwności obrazek rodzinnego szczęścia mu nasunąć: «Nuż, gdy jeszcze owi przyrodzeni błazenkowie a owy dziateczki wdzięczne przypadną, gdy jako ptaszątka około stołu biegając, świrkocą a około nich kuglują, jaka to jest rozkosz a jaka pociecha!» (32).

A oto próbki «miłosnego języka». Bierzemy je z rejoywego również dialogu Zefiry z Achizą, który, zdaniem Brücknera, jest «najciekawszym może ustępem dawnego dramatu polskiego,... wszystko inwencja samego Reja, gdyż u Crocusa nic podobnego niema; stosunki polskie do tej sceny go natchnęły...» Wyznania Zefiry — twierdzi znakomity uczyony — «pokazują nie lada jakiego psychologa, znawcę natury kobiecej i mistrza w szermierce słownej». W dodatku «odzywają się miejscami wiersze, jakby z erotyków ówczesnych wyjęte», słowem ustęp to «wykończony *con amore*, drga życiem, każde jego słowo typowe» (33). Słuchajmy więc tem uważniej zwierzeń Zefiry:

«Ten przeklęty cudzoziemiec,
U mego pana młodzieniec,
Co ji to Józefem zową,
Barzo mi zakręcił głową...
A dziwnie mi się w niej kręci:
Prawie czasem od pamięci...
Owdzie mi miłość frasuje,
Zewsząd mi myśl dobrą psuje;
Owdzie mi wstyd kole w oczy,
Serce dobrze nie wyskoczy:
Strach na mię zewsząd przychodzi,
A namędrszy nie ugodzi.
Gdzie walczy z miłością cnota
Iście tam siła kłopotu...» (34)

Chcąc zaś przekonać i pozyskać opornego Józefa, takich, między innymi, słów kusicielka dobiera:

«Byłbyś iście silne bydlę,
Byś to miał puścić na skrzydło (= zaniedbać)...
Łacność tobie, dobry panie,
Iżci zewsząd słów dostaje,
Iż cie ta rzecz nie dociska,
Która mnie dziś we łbie piska...» (35)

Gdy następnie poznamy, jak dołę serca wyrażać się nauczyli Kochanowski i Szarzyński, zdamy sobie dopiero należyte sprawę z dokonanego w tej dziedzinie już nie postępu do prawdy, ale wprost przewrotu.

Kobieta do narodzin literatury polskiej przyczyniła się również — ale w sposób inny, nie przez wzniecanie miłosnych zapałów, któreby w pieśni szukały ujścia i wyrazu. Słowa Dantego z *Vita nuova*: «pierwszy, który począł przemawiać jako poeta w ludowej mowie, kierował się tem, że chciał aby słowa jego rozumiała kobieta, której było nie tak łatwo rozumieć wiersze łacińskie; jest to zaś zwrócone przeciw tym, którzy rymują o innym przedmiocie niż miłosny, jako że ta modła mówienia była od początku wynaleziona jako język Miłości (36)...» — byłyby u nas, w świetle zachowanych utworów, fałszem historycznym. Kobiecie w początkach literatury polskiej zawdzięczamy nie erotyk, lecz przekłady psalterza, modlitewniki i tłumaczenia biblii; jej dedykowano pierwsze książki polskie (37). Nie znając łaciny, sama

wymownie swych uczuć i myśli wyrażać nie umiejąc, musiała korzystać z pomocy bardziej oświeconych, dać się im wziąć za rękę. A że byli to głównie duchowni, przeto i dzieła, jakie dla niewiast pisano, o niebie przedewszystkiem, nie o doczesnych rozprawiły marnościami (38). Nie trzeba zresztą wysnuwać stąd wniosku, jakoby narzucano polskim paniom te budujące utwory. Późniejszy, bardzo żywy udział kobiet w reformacyjnym ruchu, pieśni, które wyszły z pod pióra Zofji Oleśnickiej z Pieskowej Skały lub Reginy Filipowskiej, przemawiają za czemś przeciwnem. Ludzkie, ku mężczyźnie zwrócone serce tych białogłów nie było zapewne w uspieniu; nie przywykło atoli do tego, by o niem mówiono głośno, by mu myśl całą poświęcano, by oddawano mu pokłon rymem, który, jak kadzidło, zdawał się przynależeć rzeczom wyższym. A wreszcie niejedna pieśń miłosna zaginęła, względnie zbożną dłonią została zniszczona. To też w ostatecznym rezultacie, biorąc za jedyną możliwą podstawę literacki obraz epoki, jaki przetrwał do dnia dzisiejszego, orzec musimy, że kobieta w wczesnych latach poezji naszej nietylko wybitnego, ale żadnego niemal miejsca w sferze natchnień pierwszych pisarzy zająć nie zdołała. Ale ten stan rzeczy rychło ulegnie zmianie, a wtedy, równocześnie, usłyszymy już imię Petrarcki wyraźnie, jako uznanego za wzór piewcy miłości.

ROZDZIAŁ II

JAN KOCHANOWSKI

Bezpośrednie już i oczywiste dowody znajomości Petrarki zawierają dwa epigramy łacińskie Jana Kochanowskiego (1). Bawiąc we Włoszech, poeta polski odwiedził grób wielkiego liryka, ściągający do Arquà tłumne pielgrzymki zbliska i zdaleka:

«E d'Italia non pur gente vi corre,
Ma di Francia, Lamagna e di Castiglia» (2).

Chwilę tę upamiętnił pierwszym z wymienionych epigramów, idąc za modnym zwyczajem, który i Franciszkowi I — jak później Bohdanowi Zaleskiemu (3) — kazał uczcić wierszem mniemane miejsce spoczynku Laury, odkryte wspólnie (1533) przez Maurycego Scève.

W obu tych krótkich utworach zwraca uwagę przede wszystkim fakt, że w Petrarce wielbi Kochanowski nie humanistę, ale śpiewaka Laury. Widocznie zapoznał się już z *Canzoniere*, z którego szczególne na nim wrażenie wywarła część druga, oplakująca śmierć bohaterki. Upodobanie to znajduje silny wyraz w obu epigramach: w pierwszym wyobraża sobie Kochanowski, że boleść po zgonie kochanki wynagrodzona już została jej piewcy nad brzegami Ietejskich wód, a w drugim znów zapewnia, że właśnie pieśni *in morte di madonna Laura* unieśmiertelniły imiona miłującej się pary:

«Immatura tuae dum defles funera Laurae,
Illam immortalem teque, Petrarca, facis» (4).

Wyróżnienie to, potwierdzone przez dzisiejszą krytykę, świadczy o delikatnym smaku estetycznym poety w ocenianiu dzieł

obcej kultury, z drugiej zaś strony jest wyznaniem bardzo charakterystycznym dla przyszelego autora *Trenów*.

Szczupłe wiadomości, jakie do nas dotrzeć zdołały o życiu — tak jego kolejach zewnętrznych, jak ewolucji duchowej — dawnych naszych pisarzy, brak korespondencji i niedostatek świadectw ubocznych sprawiają, że nic bliższego o zapoznaniu się polskiego poety z liryką Petrarcki powiedzieć niepodobna. Nie mamy też wyznań autora, któreby bezpośrednio stwierdzić pozwoliły, iż poza znakomitym trecentystą czytał on także utwory innych poetów włoskich, o Francji zaś również nic ścisłego pod tym względem powiedzieć się nie da. Przypuszczać jednak wolno, że student, kultury obcej złałkniiony, nie poprzestał na sławnym pierwowzorze, że nie mógł ująć jego uwagi cały prąd literacki, płynący tak szerokim strumieniem i w Italji i w Paryżu. Lecz dopiero rozbiór szczegółowy wchodzących tu w rachubę utworów oprzeć pozwoli tę hipotezę o pewniejsze podstawy i sprecyzować ogólnikowe domysły.

Nie ulega jednak odrazu wątpliwości rzecz inna. Oto Kochanowski nie ograniczył się do tego, co o miłości naówczas modnej, platonicznej, zasłyszał od poetów. Zainteresował się również szerszem, teoretycznym opracowaniem panującej w tym zakresie doktryny, bardziej systematycznym wyłożeniem jej zasad. Poznał mianowicie — jak sam wyznaje (5) — rozgłośnie w owej epoce *Dialoghi d'amore* (wyd. w 1535 r.) Leona Hebrejczyka (Judasz Abrabanel: ok. 1460—1520), owoc mistycyzmu hiszpańskiego i neoplatońskich rojeń, które natenczas miał w rękę każdy człowiek inteligentny we Włoszech, i które wpływ na piśmiennictwo paru narodów wywarły. Ślady bowiem «rozmów» wygnanego z Kastylji przez inkwizycję żyda — którego przymusowa emigracja skłoniła prawdopodobnie do tego, by myśli swe wyraził po włosku — odnaleźć można w utworach dla Renesansu tak znamiennych i tak ważnych, jako źródła ideowe, jak Bemba *Asolani* i *Cortigiano Castiglione'a*, a piętno ich bardzo wyraźne znać na *Galatei* Cervantesa. Przełożone na język francuski przez Pontusa de Tyard (tłumaczenie Dionizego Sauvage znaczniejszej nie odegrało roli), zyskały dzięki Plejadze wielką wziętość także nad

Sekwaną; echa ich odległe odzywać się zdają w niektórych sonetach Du Bellay'a i Ronsarda, Montaigne zaś umieścił również na półkach swej biblioteki dzieło popularne niezwykle (6). Kochanowski więc, jak widać, zajął się ideowem podłożem, na którym wzrósł w tak przeważającej mierze erotyk Odrodzenia, a stąd podnieta, jaka nań działać poczęła, musiała być tem silniejsza, że z różnych jednocześnie szła ku niemu źródeł. Musiał też odczuwać istotnie chęć wejścia głębiej w nowy dla siebie świat myśli i uczuć, skoro w tym kierunku zwróciła się jego lektura.

Poeta polski, jak sądzić można, uświadomił sobie (oczywiście nie drogą teoretycznego rozumowania, ale przez odczucie potrzeb, wynikłych z nakazu twórczego), że w danem stadium uczuciowem — tak charakterystycznym dla otaczającej przybysza atmosfery, która odrębnym kolorytem nęcić musiała wychowanka dalekiej Północy — te środki artystyczne, w jakie wyposażyli go pisarze starożytni, dziś nie wystarczają, a zgrabne anakreontyki lub zręczne parafrazy z *Antologii* nie mogą odpowiednio wyrazić całej, pomnożonej już treści jego ducha, podobnie, jak posługiwanie się motywami, odziedziczonemi w spadku po Horacym i elegikach rzymskich. Stał on na tym mniej więcej punkcie, który określićby można słowami jednego z sonetów Arjosta, nadając układowemu komplementowi mniej powierzchowne znaczenie:

«Quelli alti stili e quelli dolci modi
Non basterian, che già greche e latine
Scole insegnaro, a dir il mezzo e il fine
D'ogni lor loda agli aurei crespi nodi» (7).

Zdając sobie sprawę, że od czasów starożytności skala piękna znacznie się rozszerzyła, a miłość — obok dawnych — inne, często głębsze znajdowała pobudki, zapragnął z nowoczesnych zdobyczy sztuki przejąć te, które obraz jego wzbogaconej indywidualności pełniej wyrazić mogły. Tutaj — z ówczesnego punktu widzenia — najlepszą wydała mu się oczywiście droga, wytknięta przez prowansalskich pieśniarzy, sankcjonowana autorytetem Petrarki, ubita wreszcie stopami jego następców. Wzdłuż niej, jak znaczące przebieżoną odległość słupy, spotykamy szereg erotyków autora *Pieśni* i *Fraszek*.

W erotykach tych rzuca się w oczy przedewszystkiem sposób, w jaki Kochanowski spogląda na opiewaną kobietę i kreśli wyidealizowany jej obraz. Zauważono słusznie(8), że już sama forma zwracania się do niej słowem «Pani» nosi na sobie znamię dwornej kultury, — kultury, dodać można, której wyrazem stała się oddawna liryka Południa, a która piętno swe wyciskała przez długi ciąg stuleci na obyczajach i literaturze; wszak bohaterzy Racine'a nie porzucą nigdy tej układności salonowej i w wyznaniach, najgłębsze obnażających uczucia, etykietalnego *madame* nigdy się nie wyzbęda. Nowość, wprowadzona usiłowaniem wybitnej jednostki do polskiej pieśni miłosnej, sięga wszakże o wiele dalej. Rzeczą dotąd dla Sarmatów nieznaną i najzupełniej egzotyczną musiały być zapewnienia głoszące, iż piękność rymem sławiona jest «aniołowi podobna barziej niż człowieku», a «raj tam, gdzie ona siedzi» (Fg. IX).

Poeci starożytności zbliżali wprawdzie kochankę swą do bóstwa(9). Lecz dla liryka nowej ery wznoszenie uwielbianej na szczyty Olimpu, gdzie już słońce nad nieśmiertelnymi zagasło, musiało stać się chłodną tylko ozdobą retoryczną, nie mogącą obudzić w czytelniku nabożnej czci i zachwytu, przepojonego głębokim szacunkiem. Zwłaszcza zaś z chwilą, gdy kobietę uznano za przewodniczkę na drodze do cnoty i zbawienia, należało dokonać jej wniebowzięcia zgodnie z pojęciami chrześcijańskimi (10). Nie sposób zatrzymywać się tutaj dłużej nad rolą nadzwyczaj doniosłą, jaką chrześcijański pogląd na świat odegrał i w tej dziedzinie życia duchowego. Fakt to historycznie ponad wszelką wątpliwość stwierdzony (11). I jeśli przedstawiciele Kościoła w wiekach średnich, tępiąc — nie zawsze z powodzeniem — śmielsze akcenty doczesnych bardzo pożądań, dopuszczali się naiwnych nieco trawestacyj, przeobrażając miłosne strofy w pieśni maryjne czy też wogóle w modlitewne prośby (przy zachowaniu wszakże muzyki oryginału), to mogli owym środkiem posłużyć się tem łacniej, że — mimo pozornej paradoksalności takiego twierdzenia — dwa te strumienie poezji, do innych zgoła ująć zmierzające, wypłynęły przecież z jednego źródła uczuć i pojęć, tak, jak w te same ujmowano je groble scholastycznej doktryny (12).

U trubadurów epoki klasycznej myśl aż do niebios nie sięga; pierwsze wzloty nadobloczne przypadają na schyłek literatury prowansalskiej (13). Lecz we Włoszech dopiero ziarno to wzeszło naprawdę i bujnie rozkwitnąwszy, wzniosło swe pędy wysoko. Złożyło się na tę ewolucję czynników wiele, szeroko nieraz rozbieganych. Nie jest wykluczone, iż drobna podnieta wyjść mogła także od literatury klasycznej (14); szczegól to jednak uboczny. Dość na tem, że już u najwcześniejszych rymopisów szkoły sycylijskiej «anielska postać» ukochanej jest częstym zjawiskiem, podobnie, jak do twórczości pobudza fantazję bolońskich notarjuszy (15). Dopiero wszakże podbicie poezji przez dwa przemożne pierwiastki życia duchowego tej doby: filozofję scholastyczną i religijną mistykę, wydało niepokalany typ *donna angelicata*, kobietę, która z niebios zstąpiła, dokoła siebie wszystko uszlachetnia i każdego podnosi moralnie (16). Wyobraźnia zrodziła obraz kobiety-aniola, filozofja w lot dodała doń objaśnienie, uznając piękno niewieście, z zaświatów zesłane, za dowód istnienia Boga. I chociaż doktrynerstwo wyznawców Arystotelesa także i z miłości w wiekach średnich uczyniło wiedzę trudną, ujętą w szereg dogmatów i przykazań, to przecież — mimo wielu pomysłów dla dzisiejszego czytelnika dziwacznych, z uczuciem nic nie mających wspólnego i jałowych dyskusyj wierszem — prąd ten wydał z siebie tak urocze i delikatne kwiaty, jak Gwidona Guinicellego słynną pieśń o istocie miłości, *Al cor gentil ripara sempre amore*, gdzie poeta usprawiedliwia się przed Stwórcą z miłości do ziemskiego tworu:

«Tenne d'angiel sembianza
che fosse del tuó regno:
non me fo fallo, s'in lei possi amanza...» (17) —

lub dantejskie strofy: — «l'mi son pargoletta bella e nova»... (18)

Petrarka przejął tu — jak w tylu innych wypadkach — spuściznę poprzedników, a jego śladem poszli oczywiście wierni uczniowie z epoki *cinquecenta*. Mówiąc więc o Laurze, poeta uwieńczony wspomina ciągle jej «angelica beltade», «angelica forma», «angelici costumi», «angelica salute», «voce angelica, soave» (19) i przeciwstawia ją zwykłym śmiertelnikom:

«Non era l'andar suo cosa mortale
Ma d'angelica forma...» (20)

Podobnie Bembo opiewa «la leggiadra e candida angioletta», «la dolce vista angelica, beatrice», a Arjost «soave ed angelico viso» i kształty «alle forme degli angeli ritratte» (21). Zachwył w nich budzą «bellezze sante», «occhi santi», «luci sante», «sante parole», «santo ardore», «santi piedi» (22).

Nic dziwnego więc, że miejsce wiecznej szczęśliwości zbawionych wydawać się im musi prawowitą ojczyzną *madonny*. Wszakże już Dante w XV pieśni *Raju* (w. 34—6) sławi swą Beatrycę:

«...dentro agli occhi suoi ardeva un riso
Tal, ch'io pensai co'miei toccar lo fondo
Della mia grazia e del mio paradiso...»,

a bardzo podobnie wyraża się Petrarca:

«...l lampeggiar de l'angelico riso
Che solea fare in terra un paradiso...»,

wielbiąc zaś wykonanie portretu swej pani, zapewnia o jego twórcy:

«Ma certo il mio Simon fu in paradiso.
Onde questa gentil donna si parte» —

i myśl tę samą ujmuje jeszcze niejednokrotnie (23), to też nie pominęli jej poeci XVI w., np. Bembo:

«...De le cose parean di paradiso
Scese qua giuso in terra...»,

Arjost:

«Tal che scesa qua giù dal paradiso
A tempo iniquo ed empio...»

Michał Anioł:

«...Veggendo ne' tuo' occhi il paradiso...»,

lub Molza:

«... Mentre nel vostro viso...
Gli onor del paradiso
Ricerco...» (24)

Jednakże, tak u autora *Canzoniere*, jak tembardziej u jego następców, motyw ten utracił mistyczne zabarwienie, które posiadał w okresie *dolce stil nuovo*. Czyn literacki, do-

konany przez wielbiciela Laury, wyraża się przecież, między innymi, uczłowiczeniem kobiety, sprowadzeniem jej znowu z niebios na ziemię, a stąd i ta przenośnia, boskiem ongiś światłem okolona, przybiera znów — i z biegiem lat coraz bardziej — znamię układnego frazesu, pozbawionego dawnej świeżości, nie odpowiadającego już w pełni istotnym uczuciom, prawdzie przeżyć wewnętrznych poety. W ustach ludzi Renesansu jest to tylko zwykłe pochlebstwo dworaków, nie nabożne westchnienie duszy, zatopionej w kontemplacji zaświatowego ideału. Coprawda ten i ów podkreśli jeszcze śmiałość porównania śmiertelnej istoty z aniołem — jakgdyby sam po raz pierwszy zdobywał się na ten wyraz zachwytu — lub też w tym właśnie szczególnie podziwiać każe wzniosłość poety, przyjętego za wzór bez zastrzeżeń (25). Lecz ta gra nie powinna nikomu właściwego stanu rzeczy przesłaniać. Kochanowski, przeszeptał do Polski zwrot na Południu od wieków tradycyjny, szedł za przykładem późnej w dziejach «kobiety-anioła» epoki, którą — w owym właśnie ułamku — najlepiej oświetla Francuz, Henryk Estienne, w swych tak ciekawych dla poznania nietylko ówczesnego języka, ale i kultury, dialogach. To, o czym prawi i na co się skarży, dotyczy wprawdzie przede wszystkim strojącego się na modłę włoską Paryża, ale *eo ipso* odnieść się da napewno w wyższej jeszcze mierze do nadającej ton obyczajom Italji (26).

Chociaż się jednak uzna ów motyw za przebrzmiały i starty w epoce Odrodzenia — jedynym może wyjątkiem są tu niektóre z pieśni Michała Anioła — to przecież stwierdzić należy, że krył się w nim, choćby słaby naówczas, odbłask potężniej ongiś odczuwanego ideału, odbłask, który sprawiał, że z tem jednym ogniwem łączyć się zwykły dalsze części łańcucha wzniosłych pojęć, głoszących nierozłączność piękna i dobra. Chcąc przypiąć kobiecie skrzydła anielskie u ramion, nie wystarczało oczywiście powołać się na podległy zagładzie zmysłowy urok jej postaci, lecz trzeba było odkryć głębsze, niezniszczalne wartości moralne, otwierające przed nią wrota błogosławionej nieśmiertelności:

«Pani jako nadobna, tak też i uczciwa» —

przemawia, zgodnie z tem założeniem, poeta do uwielbianej (*Fr. I 13*), ceniąc jej «święte obyczaje» (*P I 4*), któremi wyróżnia się, «myśl wspaniałą znosząc z układnością» (*Fg. IX*) i zmusza go do pochlebnego sądu:

«Nietylkoś nad insze gładszą się urodziła,
Aleś i zwyczajmi twarzy nie zelżyła
A jako wdzięcznie szmarakiem złoto się dwoi,
Tak tej szlachetnej duszy w tem ciele przystoi». (*P I 8*). (27).

Zespolenie wdzięków zewnętrznych z pełnią najwyższych cnót jest stałym ideałem, przyświecającym petrarkowej «szkole», której przedstawiciele, od mistrza począwszy, pisząc o swej *madonnie*, opiewają na pokrewne tony, jako w niej kojarzą się «onestate» oraz «bellezze», «onestà con leggiadria» (28), «ogni valore» i «ogni bellezza», «con somma castità somma beltade», «la cortesia e l'valor», przejmując równocześnie podziwem oczy i duszę:

«(Quando) vostra beltà, vostro valore,
Donna, e con gli occhi e col pensier contemplo...»

Stąd też wynika przykazanie Molzy:

«Che non è d'onor degna
Bellezza, che onestà molta non fregi» (29),

które Equicola ujmuje w sąd kategoryczny: «Senza honestà donna non fu mai bella» (30).

Ale nietylko uwielbienie dla duchowych zalet kobiety wszczepiło w Kochanowskiego Południe. Również śmiertelny wdzięk niewieści ocenia on według skali, ustanowionej przez renesansowy smak włoski. Odrodzenie i pod tym względem dokonało widocznej przemiany. W średniowieczu królował wszechwładnie konwencjonalny ideał piękności, oparty o scholastyczne kategorie, domagający się od kobiecej urody spełnienia 7, 9, wreszcie 30 ustanowionych zgóry warunków. On też poetyckim opisom narzucał niezmienną ogólnikowość, strojącą od podchwytywania charakterystycznych cech indywidualium. Mógł tedy Cino da Pistoia wyśpiewać całą kanconę o oczach swej wybranej, nie określając wcale ich barwy. Rysy Laury są dla nas nieuchwytnie, a nawet Dante, będący często

tak świetnym realistą, i w tej dziedzinie nie wyłamuje się z tła swojej epoki. Powszechnie przyjmować się zwykło, że Boccaccio pierwszy stworzył w *Ameto* żywy portret pięknej kobiety (31). Od tej chwili opisy, dotychczas mgliste, nabierają zmysłowych barw (32); proces zmierzający w tym samym kierunku da się zresztą zauważyć nie tylko w poezji, lecz przede wszystkim w malarstwie. I typ niewieści, na którego cześć łączą głosy zachwyty autorowie sonetów czy kancon, dominuje również na płótnach ówczesnych; by się o tem przeświadczyć, wystarczy spojrzeć na dzieła Tycjana czy Weroneza.

Stwierdzając jednak ten fakt zasadniczy, przez badaczy epoki podnoszony niejednokrotnie, trzeba równocześnie wysunąć poważne zastrzeżenia, dotyczące nie tyle malarstwa (gdzie wspólność upodobań i smaku o wiele mniej zaciera rysy jednostkowe, skoro artysta ma zawsze pewien model przed sobą i plastycznie odtworzyć się go stara), co właśnie literatury. Wprawdzie portret kobiecy, naszkicowany przez poetę Renesansu, różni się zazwyczaj widomie pod wskazanym wyżej względem od podobnych mu treścią strof średniowiecznego śpiewaka, nie znaczy to jednak, by równocześnie cała konwencjonalność owych opisów należała szczęśliwie już tylko do przeszłości. Wręcz przeciwnie, kochanki wszystkich wybrańców Muz przypominają się wzajemnie już nie jak siostry, ale jak kopje tego samego oryginału. Nie przestaje bowiem istnieć bujnie rozgałęziona teoria, narzucająca w formie bezwzględnych przykazań kanon miłosnych przepisów i skalę oceny niewieściego wdzięku. Skala ta różni się — jak już zauważono — od kryterjów stosowanych przez wieki średnie, pozostaje jednak zbiorem utartych określeń, obrazów i epitetów. Jednostka ciągle nie może się zdobyć na przecięcie ciasnej konwencji, — i mamy dalej do czynienia z typem, dowolność w szczegółach nawet dopuszczającym niechętnie, wyrazistszym jedynie i bliższym ziemi od zjaw anielskich przeszłości.

Chcąc zaś przekonać się, że Kochanowski we Włoszech właśnie nauczył się patrzeć na kobietę i oceniać jej wdzięk, najlepiej wziąć do ręki *Księgę o pięknej kobiecie* Fryderyka Luigini z Udine (33), którego teoria opiera się właśnie na

poezji miłosnej, a przedewszystkiem Petrarce oraz jego naśladowcach, i przytoczyć zeń parę zasadniczych ustępów. Oczywiście, punkty zbieżne — o ile je uchwycimy — nie będą bynajmniej stanowiły dowodu, jakoby pisarz polski w twórczości swej szedł w ślad cytowanego traktatu. Mógł go nie czytać wcale: — zgodność poglądów wykaże jedynie, że znał założenia, z których książka włoska wysnuła swe przepisy, urywki więc z niej zaczerpnięte zastąpią odsyłanie do wielu, bardzo wielu sonetów czy kancon, podając ich treść skondensowaną niejako w formie dogmatycznej. Podkreślić przytem zgóry należy, że nie poszczególne rysy, często zbyt banalne, lecz taki, a nie inny ich zespół ma tu zasadniczą wagę.

«Questi [gli occhi] io vo' che negri sieno, come una matura uliva, come una pece, come un velluto, e tali che si assomiglino a due carboni negrissimi» —

przykazuje teoretyk Południa (str. 236) i z radością zapewne by spostrzegł, że głoszone przez niego zasady mają moc i na dalekiej Północy:

«A oczy dwa węgla prawe» (Sob. XI).

Podobnie:

«io voglio anco che sieno luminosi e sfavillanti in guisa, che contendere con le chiarissime stelle, nel limpidissimo e serenissimo cielo scintillanti, possano senza vergogna niuna» (str. 238) —

«Oczy twe jako gwiazdy sie błyskały» (Fg. XI)

«Gwazdom równe, które prędkie krąg nieba toczy» (Fr. III 28)

— «Le sovraciglie... chiamate «archi» dall' Ariosto, saranno negrissime, sottilissime e minutissime» (str. 238).

«Brwi wyniosłe i czarne» (Sob. XI)

— «Le guance... saranno tenere e morbide, assomigliando la loro tenerezza e bianchezza con quella del latte; se non in quanto alle volte contendono con la colorita freschezza delle matutine rose... Vermiglie e bianche insieme... piaceranno sommamente, se si scoprirà in loro il bianco giglio e la vermiglia rosa...» (str. 241—2).

I oto parokrotnie, a więc z widocznem upodobaniem, Kochanowski pierwszeństwo daje temu właśnie doborowi barw i kwiatów, który za szczególnie modny i powabny uznaje sędzia włoski:

»Twarz jako kwiatki mieszane
Lelijowe i różane» (*Sob.* XI)
«Jako lelija różą przeplatana
Zdała mi sie twarz twoja...» (*Fg.* XI) (34)

Wargi powinny, rzecz prosta, wyróżniać się kolorem purpury. Stąd Boccaccio — jak przytacza autor w dalszym ciągu służący nam za przewodnika — zwie je «due vivi e dolci rubinetti», Sannazaro i Strozzi dostrzegają w nich «matutine rose», Petrarka sławi «labra rosate»; podobnie też Petrarka, Arjost i Sannazaro «vogliono e sommamente lodano in una donna denti simili a perle» (str. 242—3). Zgodnie z tem — i z przyjętą wogóle od wieków skalą poetyckich zachwy-
tów — czytamy u Kochanowskiego:

«...Usta różane
Pereł pełne» (*Fr.* III 28)
«Usta twoje koralowe
A zęby szczere perłowe» (*Sob.* XI)

Kilka dalszych szczegółów skupić można razem:

«La fronte della donna... sia larga, alta, lucida e piena di divine bellezze e brevemente tale, quale il Petrarca vuole essere stata quella di Laura» (str. 238).

«La gola... la vorrei di colore di marmo... candida sì, che candida e za maggiore non apparisce nè in cigno, nè in giglio, nè in armellino, nè in neve...» (str. 248). Tu, wobec wątpliwości, poruszonych w ciągu dyskusji, zaznacza autor ze szczególnym naciskiem, iż idzie o śnieg nieskalanej bieli, świeżo spadły z obłoków.

«Un seno... sarà candido, come fu quello di Laura per testimonio del Petrarca...» (str. 249).

«Delle braccia poi... non picciola bellezza scorderassi se delicate, grossette e dolci al tutto fieno, come quelle di Laura... ma questo non avverrà così agevolmente, se prima elleno non averanno in se la purissima candidezza» (str. 250).

«Li mani... mi piacerebbe stranamente di vedernele bianche. L'onde il Petrarca tali le pone in Laura...» (str. 250)

Ów właśnie motyw bieli przewija się przez poezję romańską tej epoki w kombinacjach różnych, częstokroć wyszukanych. Tak np. Boiardo w sławionej przez siebie kobiecie widzi kolejno olśniewający blask śniegu, perły, lilji, łabędzia, kości słoniowej i alabastru, — Tebaldeo zwraca się ku niej

z wykwintnym komplementem, zaręczając, że śnieg przestał padać, ujrawszy czystość jej lic(35). Kochanowski nie pisał według recepty, rzeczywistość zresztą podobne mu nasuwała wrażenia, więc też nikt szukał nie będzie danych porównań i porównań w tych samych koniecznie, co powyżej, związkach; ale zakres ich, sposób poetyckiego patrzenia jest identyczny:

«Czoło jak marmor gładzony» (*Sob.* XI)

»Piersi twe śniegu sromotę działały» (*Fg.* XI)

«[Ukaż]... rękę alabastrową...» (*Fr.* III, 28).

Razi nieco nasz dzisiejszy sposób odczuwania, a nade wszystko wydaje się niejasnym określenie:

«Nos jako sznur upleciony» (*Sob.* XI).

I ono jednak wyjaśnić się daje dość rychło, co prawda nie przy pomocy towarzyszącego nam dotąd traktatu, lecz w świetle poezji renesansowej. Rys to zresztą dla teoretyków ówczesnych nieobojętny, skoro Firenzuola w wykładach, jakie około r. 1540 poświęcił w Prato warunkom piękna ciała kobiecego, z silnym naciskiem zwrócił uwagę na kształt nosa, uzależniając od niego doskonałość linii profilu(36). «Naso profilato» czy «affilato» odnajdujemy też w literaturze włoskiej wielokrotnie(37), a sławny humanista, Eneaszy Sylwusz Piccolomini — późniejszy Pius II — w bardzo popularnej powieści o Euryalu i Lukrecji powiada: «Nasus in filum directus, roseas genas aequali mensura discriminabat», co w przekładzie polskim tego autora oddano właśnie wyrażeniem Kochanowskiego: «Nos jako sznur spleciony...» (38). Musiał to być wzięty i u nas komplement, skoro — zapewne z *Sobótki* — przeszedł do popularnych pieśni tanecznych(39).

O ile rys poprzedni miał dla nas charakter obcości, to głównie zabawnym staje się zapewnienie:

«A kiedy cię pocałuję,

Trzy dni w gębie cukier czuję» (*Sob.* XI).

I ono przywodzi na myśl analogiczne odczucia Włochów. W grę wchodzi tu nietyle — rzecz godna uwagi — zbiorki «urzędowych» petrarkistów, co głównie poezja o nastroju lu-

dowym. Dodawać nie potrzeba, że zgadza się to w zupełności z zabarwieniem rodzajowym *Sobótki*. Nad słodyczą warg rozwodzi się z zapalem Giustiniani:

«O lapri di coraglio, zucchero da tohare...»,

a wraz z nim, bezimienne często, ochotnie śpiewane ballaty, strambotti czy rispetti (40). Z poetów zaś francuskich Belleau okrywa pocałunkami «levre sucrée», nazywa nawet kochankę «ma sucrée», w czym współzawodniczy z nim Magny, wierny swej «Nymphette sucrée» (41).

Nakoniec zatrzymajmy się przy jednym jeszcze szczególe. Wprawdzie oddawano mu zazwyczaj miejsce pierwsze, upatrując we włosach główną ozdobę kobiety. Ale jest oczywiście, że jasne warkocze widział Kochanowski codziennie dookoła siebie. To też słowa:

«Ukaż złoty włos powiewny...»

będą dla każdego odbiciem prawdy życia, chyba że ktoś dla ich wyjaśnienia zechce się powołać na — *Antologję* grecką lub łacińską (42). Jednakże, przeszedłszy szczeble dotychczasowych wywodów, a przede wszystkim zważywszy, że ten sam poeta unosi się tylko nad brwiami «czarniawemi», uznać można za dość znamienne, że i przestrzegając tego kontrastu nie wyłamuje się z pod kategorycznego nakazu estetyki włoskiej, upierającej się przy nim naprzekór przeciętnej rzeczywistości (43).

Nic dziwnego, że olśniony tyłu nieźrównanemi ponętami, autor *Fraszek* szuka słów pełnych najwyższego podziwu, by przemówić godnie do wcielenia niepokalanego piękna.

«Panno wszech piękniejsza w sobie» (P. I 4)

«Pani wszech piękniejsza» (P. I 7)

ma tedy stale na ustach w lirycznych apostrofach, zaręczając:

«W tobie więcej niż we stu inszych najduję» (P. I 8),

i nie wątpi, że podobnie doskonałego stworzenia nie było nigdy, ani też nie będzie w przeszłości:

«Taka jeszcze nie była za dawnego wieku...»

«Aż i przyszłym nadzieję na wieki odjęła.» (Fg. IX)

Są to komplementy stare jak pieśń miłosna i czasu dla ich rozważania tracić nie warto; godzi się jednak przytoczyć włoskie odpowiedniki ostatniego punktu, jako zbliżone silnie do polskiej parafrazy i w tem ujęciu stosunkowo mniej starte od wymienionych na pierwszym miejscu okrzyków:

«Non fur già mai veduti si begli occhi
O ne la nostra etade o ne' primi anni...»
«Non fu simil bellezza antica o nova
Nè sarà, credo...»
«Non si pareggi a lei qual più s'apprezza
In qualch' etade, in qualche strani lidi» (44).

Ktoś usposobiony sceptycznie mógł łatwo uznać słowa tak górne za zwykłą poetycką przesadę. Kochanowski więc, przewidując to, wzywa do naocznego przekonania się o prawdzie:

«Kto mi wiary dać nie chce, daj ją oku swemu» (*Fg. IX*) —

i pod tym względem wzorów swych nie odbiegając:

«E chi nol crede, venga egli a vedella»
«Ma chi nol crede, possa il ver sentire» (45).

Sam poeta umie należycie ocenić szczęście, jakie mu przyniosło poznanie tak wyjątkowej ze wszech miar istoty:

«Wiele oczom powinien, o pani, kto ciebie
Oglądał, a ucieszył twym pojrzeniem siebie» (*Fg. IX*).

Potrącamy tu o motyw, zaczerpnięty bezwątpienia z rzeczywistości, który odbił się w wielu pięknych utworach, lecz równocześnie padł też rychło ofiarą skłonności do scholastycznych analiz i literackiej maniery. W poezji miłosnej powtarza się on bez przerwy na przestrzeni kilku, jeśli nie kilkunastu wieków. Uderzył o tę strunę już Platon w *Fajdrosie* i w *Lysis*, trącał Owidjusz, ale dopiero w pieśniach trubadurów i ich włoskich następców oczy zajęły na długo swe wyjątkowe stanowisko, oparte równocześnie na mniej lub więcej filozoficznych rozważaniach (46). Dotyczy to z jednej strony oczu poety, z drugiej zaś źrenic opiewanej damy. Oczy kornego sługi są miejscem pierwszej potyczki z Amorem i drogą, po której miłość zstępuje do serca, jak to — czasem wprost do znużenia — wykładają nam różne traktaty, niezliczone

kancony, a zwłaszcza teoretyzujące sonety (47). To też na wzrok spływają błogosławieństwa w chwilach upojeń, a złorzeczenia w godzinach zawodu i zniechęcenia; w nim czytać można dzieje uczucia, które zawładnęło duszą, dzięki niemu spojrzeć, jakby przez okno, na ból przyczajony w głębi. Źrenice znów kochanki mieszczą w cieniu rżęs siedzibę Amora, z której skrzydlaty okrutnik ciska groty w piersi swej ofiary; one władają bezpodzielnie rozmiłowanym, niosą mu śmierć lub życie; pozbawiony ich widoku, czuje się on najbardziej nieszczęśliwym. «Negli occhi porta la mia donna amore» — pięknie powiedział Dante. One też kryją w sobie najgłębsze tajniki czaru, jak to, wieńcząc długi rozwój tego literackiego *lieu commun*, świetnie wyraził Petrarca w swych trzech słynnych kanconach, znanych pod nazwą *tre sorelle*, nie powstrzymując tem oczywiście nieznużonych naśladowców od dalszego snucia nadużywanego wątku (48). U Kochanowskiego szukać nie możemy przesubtelniowanych wywodów na wzór sonecistów Południa; nie potrzebował on zapewne przykładu Włochów, by wzrok swój wdzięcznie błogosławić, i nie musiał przypominać sobie *Canzoniere*, chcąc wśród powabów swej milej wyróżnić:

«Oczy dziwnej piękności,

W których się wszystkie znajdując wdzięczności» (P. II 21).

Że jednakowoż ten dość długi wywód nie opierał się na wątlej bardzo podstawie, że rozważania te nie wynikły jedynie z chęci dopatrywania się urojonych związków w jednym czy dwu zdaniach, na pierwszy rzut oka całkiem zwykłych i bez komentarza obywających się doskonale, tego dowodzi fakt, że właśnie tych oczu «sidłem upleciony» (P. II 21) został polski kochanek w myśl włoskich niewątpliwie konceptów:

«...i be' vostri occhi, donna, mi legaro»

«...duo begli occhi che legato m'hanno»

«Occhi vaghi e lucenti

Che mi stringeste a nodo» (49).

Los ów napawa poetę niezmierną radością i wywołuje okrzyk:

«Dzień to błogosławiony!...»

W tym entuzjastycznym wybuchu odnajdujemy odzew znanego z parafrazy mickiewiczowskiej sonetu Petrarcki: «Benedetto sia 'l giorno...» (50), który podejmuje motyw miłosnych błogosławieństw lub przekleństw, rodowodem sięgający również liryki prowansalskiej, a może i liturgicznych śpiewów kościelnych (51), równocześnie zaś zamyka w sobie zwrot uczuciowy do chwili pierwszego spotkania i zakochania się, zwrot, który jest tak niezwykle charakterystyczny dla Petrarki i powraca co kilkanaście kart *Canzoniere*. Marzyciel z Wokluzy z prawdziwym nabożeństwem odnosił się bowiem do tej przełomowej chwili w swoim życiu i wiosenną rocznicę *innamoramento* wielbił specjalnymi utworami, które mają dziś dla nas duże znaczenie ze względu na chronologję twórczości poety (52). Dodawać nie trzeba, że wspomnienia te stają się w następstwie wspólną własnością i jakgdyby refrenem petrarkistów, zwłaszcza XVI wieku (53).

Dzień ten dał początek serdecznym bólom i radościom.

Jedną z zasług Petrarki pozostaje, że w pieśniach swych zamknęła całe bogactwo własnych przeżyć wewnętrznych. Nie szeroką jest ich skala, zapewne, lecz mnogość subtelnych odcieni tembardziej w szczupłych zadziwia granicach. Poeta *trecenta* nie ustrzegł się wprawdzie tu i ówdzie od monotoni, oprzeć się często nie zdołał pociągowi do *préciosité*, posiadał jednak głęboką znajomość własnego serca i umiał delikatnie, z wielkim artyzmem pochwycić różne objawy swego uczucia, ująć drobne jego przeobrażenia i zmienne stany utrwalić. I to wpatwienie się w duszę ludzką świadczy o znacznym postępie w stosunku do poezji wieków poprzednich; niema tu oczywiście nowoczesnej, drobiazgowej — nieraz aż do przesady — introspekcji, ale jest już bezsprzecznie psychologja, czego u olbrzymiej większości trubadurów dopatrzeć się jeszcze nie można. Kochanowski natomiast o wiele żywszy oddźwięk budzi u czytelnika, kiedy głosem szczerym, jakgdyby przez ból stłumionym, zwraca się do świadka swych niepowodzeń, współczującego towarzysza (54), niż wówczas, gdy bezpośrednio opisuje własną udrękę miłosną. Trudno bowiem powiedzieć, by wtedy wnikał głębiej w swe stany uczuciowe lub kładł na ich ujęciu akcent osobisty. Stać go tylko na powtarzanie

startych w użyciu ogólników, literackich frazesów zwyczajem uświęconych. Mamy więc: bladość, westchnienia, żar wewnętrzny, smutek, przytępienie zmysłów, utratę przytomności i wiele, wiele łez. Są to rekwizyta niezmiennie, służące erotykowi wszystkich wieków, spotykane tak dobrze w elegji starożytnej, jak w krainie *oc* czy słodkiego *si*:

«Patrząc na cię wszystkie władzę straciłem swoje:
Mowy niemam, płomień po mnie tajemny chodzi,
W uszu dźwięk, a noc dwoista oczy zachodzi...» (Fr. III 28)

«...Chybaby nie wiedziała, co znaczy twarz blada,
I kiedy kto niegrzeczny, Hanno, odpowiada,
Często wzdycha, a rzadko kiedy się rozśmieję,
Tedy nie wiesz, że prze cię moje serce mdleje.» (Fr. I 9)

«...mój płacz u ciebie śmiech tylko, a żarty...» (Fr. II 69)

«... łzy moje dokonać mię mają,

Które mi z oczu płynąć nigdy nie przestają.» (Fr. III 33) (55)

W ten sposób przeżycia jego odbijają się wyraźnie na twarzy — która zdradzała zawsze zakochanych poetów — w przeciwieństwie do obłudy, służącej wielu innym do pokrycia wzruszeń:

«...ludzie snadniej zakryć umieją,
Acz nie z serca, z wierzchu się przedsię śmieją.
Mnie smutnego ten dowcip nie ratuje,
Wyda mię twarz, gdy się serce źle czuje.» (P. I 22)

Także i poglądy Kochanowskiego na miłość, sposób, w jaki na nią patrzy i jak ją pojmuje — to szlak wytyczony oddawna, którego nie ominął żaden z ówczesnych poetów serca. Miejsce odrębne zajmuje tu podniosła pieśń VI *Fragmentów*, spoglądająca na piękno *sub specie aeternitatis*, jako na łaskawy dar Stwórcy, boską tajemnicę i prawo wszechświata. Wyszedłszy z rozważań nad poezją, co daje laur nieśmiertelności, przedarłszy się szczęśliwie przez gąszcz klasycznych wspomnień i mitologicznych aluzji, staje Kochanowski na wyżynach godnych tłumacza *Psalterza*, uderza w ton chrześcijański, nie pozbawiony również podźwięków platońskich:

«Przeto tusz dobrze, Hanno urodziwa, sobie:
Z twoich darów znać, że Bóg jest łaskawym tobie,

Który jako ozdobę i piękność szacuje,
Ten czyn niezmierzonego świata okazuje,
Tak pięknie zbudowany...»

W zwrotkach, co przywodzą na myśl hymn *Czego chcesz od nas Panie...*, brzmi podziw dla harmonji, której wyrazem stały się niebo i ziemia, będące przecież dopiero częstką niepojętego ludzkim umysłem dzieła:

«To takie, co widzimy. Cóż, gdzie nasze oczy
Dotrzeć nie mogą, gdzie myśl, która niebem toczy,
Gdzie sama piękność świeci i kształty wszech rzeczy?
Nie może tego pojąć mdły rozum człowieczy.
Dar Boży tedy gładkość, a dar znamienity,
Bo jeśli go Ten nie da, zinać nie nabyty,
Jako są inше rzeczy, których człowiek może
Za swym staraniem dostać: tu nic nie pomoże.»

Utwór ten, wprawdzie nie głębią samodzielnej myśli, ale bądź co bądź rzadką u nas w owej dobie rozległością poetyckich widnokręgów i religijnem skupieniem w obliczu idealnego piękna znamienity, przerasta o wiele pragnące się wznieść na ten sam poziom rymy obcych petrarkistów (56), a zarazem okupuje u Kochanowskiego inne, przeciętne już odbicia pojęć o miłości,

Pominąwszy bowiem przeróbki z *Antologii* czy Anakreonta, do czynienia tu mamy z obiegową najzupełniej monetą. I tak miłość jest nadewszystko uczuciem wiecznem — conajmniej zaś dożywotnem — i niezmiennem:

«A ty przebóg nie zajrzy, gniewli to twój czuję,
Łaskęli, niech do śmierci tę jedną miłuję...» (*Fr.* III 10)
«Chciałbym tak być szczęśliwy i życzyłbym sobie,
Abych już tę na wieki łaskę znał po tobie...» (*P.* I 4) (57)

Wyłączność stanowi dalszą jej cechę; uwielbienie jednej, wybranej kobiety, wszystkie inne zapomnieć nakazuje:

«Już mi z myśli wypadły te obecne twarzy...» (*P.* I 7)

Warunek to podstawowy, jeden z nienaruszalnych kanonów kodesu Andrzeja Kapelana i innych teoretyków średniowiecza, kamień węgielny liryki trubadurów. Tak samo bezwzględnie narzuca się on Petrarce i jego literackim zwolennikom (58).

Zrozumiałe to dalej aż nadto i samo przez się, że w mi-

łosnej udręce jedynym ocaleniem wydaje się nadzieja, — ucieczka i tarcza, chroniąca przed krańcową rozpaczą i śmiercią:

«Mnie podobno już próżno szukać inszej rady,
Jeno smutnego serca podpierać nadzieją;
W nadzieję ludzie orzą i w nadzieję sieją...» (P. I 7)
«...nadzieja świat mi słodzi, a bych inaczej
Doznać miał (uchowaj Panie), umarłbym raczej.» (P. I 8)

Nadzieja jest też ostateczną ostoją petrarkistów, jak była nią dla trubadurów — i to ciągle wysuwanie jej na plan pierwszy, jako jedynej racji życia, uczynienie z niej jakgdyby symbolicznej postaci, która pod skrzydła opiekuńcze bierze ciężko doświadczanych kochanków — nasuwać i tu może pewne, zbytne na pierwszy rzut oka, zestawienia (59).

Miłość oczywista daje też poecie natchnienie. Znowu temat to odwieczny i bezwątpienia — jak świadczy nieprzerwanie historia wszelkich literatur — bliższy rzeczywistości od wielu innych. U Petrarce szukać go czarnoleski Jan nie potrzebował, więc zbieżność, duchem epoki zresztą narzuconą, pobieżnie wspomnieć wystarczy (60).

To budzące twórcę z uśpienia uczucie miłosne przejawia się nadewszystko jako rozkosz bólu, radosne i słodkie cierpienie. Jest to ujęcie nie nowe, jak wskazuje choćby zdanie greckiego komentatora: «γλυκύπικρον ὡςπερ οἱ ποιηταὶ τὸν ἔρωτα προσαγορεύουσι». Niesłychane rozpowszechnienie zyskało ono wszakże dopiero dzięki Petrarce, w którego charakterze leżała już owa *dolendi voluptas* (61), mająca, dzięki przemożnemu wpływowi tej indywidualności twórczej, zaciążyć znamienne przez długie lata na liryce nowoczesnej. W *Canzoniere* spotykamy wielokrotnie przeciwstawienia takie, jak:

«Pascomi di dolor, piangendo rido»
«È dolce il pianto più ch'altri non crede»
«L'amar m'è dolce et util il mio danno»
«Mio viver dolce amaro...»,

a dalej wyznanie:

«Et io son un di quei che 'l pianger giova» (62),

co w lot zostaje podchwycone i każe poetom XVI w. spowiadać się przed nami:

«Anzi son di languir sempre contento»
«Qual dolcezza pareggia i miei guai?»
«...l sommo mio diletto
È star in pianto e doglia» (63).

Powstają długie pieśni, oparte na przeplataniu epitetów : «dolce» i «amaro», używa się chętnie powiedzeń w rodzaju «dolce veneno», bawi igraszką słów: «amore — amaro». Poeci francuscy, idąc zapewne za greckiem *γλυκύπικρος*, utworzyli nawet specjalny przymiotnik złożony: *douçamer* (64). Niebawem też Niemiec, Andrzej Tscherning, dojdzie do wniosku:

«Unglücklichselig ist zu schätzen,
Der niemals in Unglück ist» (65).

Tu należy też szukać źródła następujących wierszy Kochanowskiego:

«Wesoło żywę w trosce położony,
A w tym swoim wzdychaniu
Mam rozkosz przeciw ludzkiemu mniemaniu» (P. II, 21).

Miłość ta, zgodnie z założeniami liryki dwornej, pojęta jest jako niewola i służba. Stosunek lenny wasała do suwerena przenieśli, jak wiadomo, poeci prowansalscy także do erotyku, czyniąc zeń jedną z podstaw ideowych swych pieśni. System, według którego świat średniowieczny na różne dzielił się stopnie i szereg szczebli zajmował, był tak znamieny dla ówczesnej epoki, tak silnie zrosł się z całokształtem życia społecznego, że i w dziedzinie fantazji obowiązywać poczęły jego prawa. Już u najwcześniejszego z znanych nam trubadurów, Wilhelma IX hr. Poitiers, spotykamy to upodobnienie, a mnodzy jego następcy hołdują mu wytrwale i wiernie (66). Kochanek w ich liryce uległym być nie przestaje, i nawet gdyby miał zupełną wolność woli i wyboru, przeniósłby ten stosunek poddańczy nad pozbawioną uroku swobodę, — nie inaczej, jak u polskiego poety:

«człowiek rad i nierad musi służyć tobie...
by kto mógł być wolen, raczej ci sie daje»... (P. I4) (67)

Ujęcie to bowiem nie zginęło bynajmniej ze zmierzchem średniowiecza i właściwych mu form organizacji społecznej;

pozostawiło widoczne ślady w życiu towarzyskiem Renesansu, wraz z świadomością, że jest to nabytek nowoczesnej doby. Cytowany już Henryk Estienne stwierdza bowiem, że Rzymianie używali wprawdzie w podobnych okolicznościach słów *domina* i *servitium*, nie wprowadzili jednak określeń *servus* lub *famulus*. Na tem też podłożu wykwitła pieśń Petrarcki, a z jej posiewu bujna produkcja wieków następnych:

«...perder libertade iv' era in pregio»
«A poco a poco poi sentii legarmi,
Dico sì dolcemente,
Ch'ebbi in odio la cara libertade»
«...è meglio esser di voi prigionie,
Che d'altri re...» (68)

Tę swoją niewolę uzmysławia Kochanowski przy pomocy trzech przenośni:

- [1] »A z tego mię więzienia nikt nie wyswobodzi... (P. I 7)
[2] «Srogie łańcuchy na swym sercu czuje,
Lecz to szczęściem szacuje
[3] Żem jest tak pięknym sidłem ułowiony» (P. II 21) (69)

Więzienie, łańcuchy i sidła należą do stałego repertuaru poezji miłosnej, ogniskującej się w Petrarce:

- [1] «...la prigionie ove Amor m'ebbe
Molt'anni...
«...colei per ch'io son in prigionie...»
«...l'angoscioso
Carcere mio...»
«[Amor]... in tua prigion mi serra...» (70)
[2] «...come vero prigioniero afflitto
Delle catene mie gran parte porto»
«Son le catene, ove con molti affanni
Legato son...»
«Con tal ingegno amor, con sì nov'arte
Fè la catena, che ne lega e stringe» (71)
[3] «Nè posso dal bel nodo omai dar crollo»
«Cosi caddi alla rete»
«Nodo caro e felice»
«Le reti, onde a intricarsi il mio cor vola» (72)

Innym z nadużywanych ogólnie molywów erotycznych jest obraz skradzionego, względnie zbiegłego serca. Kochanowski wprowadza go parokrotnie, n. p.:

«Wróć mi serce, Jadwigo, wróć mi, prze Boga,
A nie bądź przeciwko mnie tak barzo sroga.
Bo poprawdzie z samego serca, krom ciała,
Niebaczę, żebyś jakiś pożytek miała.
A ja trudno mam być żyw, jeśliże muszę
Stracić lepszą część siebie, a owszem duszę.
Przeto uczyn tak dobrze: albo wróć moje,
Albo mi na to miesce daj serce swoje». (*Fr. II 2*)(73)

«Di questi rubbamenti di cuori v'ha grande abbondanza nelle amorose poesie» — stwierdza ósmnastowieczny komentator poezyj Castiglione'a (str. 62). I rzeczywiście: napotykaną u schyłku starożytności klasycznej w słodkawych epigramach, przygarnioną później przez trubadurów, nie obcy Petrarce, koncept ten raz po raz zjawia się w zbiorach renesansowych pieśni (74). Sercu dostaje się tu w udziale jakgdyby byt odrębny; opuszcza ono ciało i wędruje swemi drogami z własnej woli lub też uniesione dłonią okrutnej kochanki; nie odstępuje jej, obiera siedzibę w piersiach głuchych na prośby wielbiciela, i stąd rodzą się błagania poetów, pozbawionych ośrodka życia, żądających w zamian za stracone — serca ubóstwianej. Kochanowski, który — dawniej to już wskazano — w piątej fraszce pierwszej księgi przełożył (słabo) wierszyk na ten sam temat z *Antologii łacińskiej* (I 670), nie mógł również nie dostrzec, jak dalece rozpowszechnioną i modną stała się ta przenośnia w ówczesnej liryce romańskiej, za czem przemawia kilkakrotne nawracanie do tego obrazu i ujęcie go w szczególach zgodnie z wskazówkami cudzoziemskich wzorów.

Szukając najpełniejszego wyrazu dla oddania swej męki, w gonitwie za porównaniami, któreby jej nieludzkość dobitnie ukazać mogły, ujrzeni przed sobą zrozpaczeni kochankowie postać — Prometeusza i jego los wydał się im wiernem własnej doli odbiciem. Sam mistrz, Petrarca, zdołał wprawdzie uchronić swą pierś od orłów Kaukazu, lecz jego następcom nie zawsze dobry smak bywał przewodnikiem, przeto wzgardzić nie chcieli i tą mitologiczną swych rymów okrasą (75). Zachętę u nich czerpiąc, Kochanowski, wielki czciciel starożytności, nie oparł się również pokusie:

«Ma już pokój Prometeusz, lecz ja miasto niego
Jestem przybit na rogu Kaukazu śnieżnego,
Mnie orlica serce żrze, które na swe męki
Odrasta i żywi zwierz łakomy przez dzięki»... (Fr. III 9)

Z krainy tak srogich katuszy najprostsza droga do wniosku, że poza tą męką czai się bezlitosna śmierć, która jak miecz Damoklesa zawisała nad poetami miłości i groziła im codziennie, co chwila, przez wieki całe literackiej historii, czy to we Włoszech, czy we Francji, czy w jakimkolwiek innym kącie ziemi:

«... Tylko że martwy przed tobą nie padnę» (Fr. II 88)
«...A ty, jeśli nadzieję chcesz o łasce swojej
Zgasić we mnie, już dawno pragniesz śmierci mojej» (Fr. III 13)
«...Acz i żywot w twych ręku: a jeśli litości
Twej nade mną nie będzie, jam zginął, miłości»... (Fr. III 33) (76)

Bezczelowem byłoby strony całe wypełniać setkami przykładów z obcej poezji. Wystarczy przytoczyć skargę najwybitniejszego z trubadurów, Bernarda de Ventadorn: «cen vetz muer lo jorn de dolor, e reviu de joy autras cen», — co niczem zdało się Petrarce, który też dziesięciokrotnie pomnożył liczbę zgonów i zmartwychwstań w ciągu jednego dnia: «Mille volte il di moro e mille nasco» (77). O tem zaś, od jak dawna motyw ów stał się oklepanym, świadczy najlepiej fakt, że już w XIII wieku złośliwa Włoszka podrwiwała sobie z wielbiciela, który ją o swym zgonie z miłości zapewniał:

«ma stu credi morire nanzi ch'esca l'anno,
per te fo mese dire, come altre donne fanno» (78).

I w Polsce zresztą umiano parodjować ze śmiechem te żałobne nastroje. Dowodem choćby pieśń taneczna z XVII w., gdzie autor, zachowawszy przez trzy wiersze udaną powagę, tem chętniej daje upust wesołości w czwartym:

«Nie mam pokoja między żywymi,
Muszę do grobu za umarłymi.
Moja dziewczyno, jużci ja umrę,
Zbuduj mi, proszę, pod pierzyną trumnę...» (79)

W więzieniu pędząc dni swoje, zakuty w kajdany, serca nakoniec pozbawiony, rówien Prometeuszowi i zgonu zawsze

bliski — wiele wycierpieć musi doskonały kochanek tej epoki. Na szczególnie ciężką próbę narażony jest jednak, ilekroć pozostawać musi zdala od umiłowanej. Jej nieobecność czy odjazd są ciosem najdotkliwszym, jak to ongiś orzekł Thibault de Navarre (80) i jak to wymownie ilustrują dwie pieśni Kochanowskiego (I, 7 i 8), skarżące się na opuszczenie przez uwielbianą. Jest to nuta, którą uznać można za przewodnią już u trubadurów, nawet gdy ci nie użalają się na brak opiekowanej damy w miejscu swego pobytu. Sam bowiem charakter średniowiecznej poezji dwornej był już taki, że piewca nader silnie odczuwał niedostępność swego ideału, a stąd zasadniczy ton skarg i żalów miał w sobie niewątpliwe pierwiastki oddalenia i przedziału. Petrarca w dalekich podróżach bardzo żywo bolał nad rozłączeniem z Laurą i smutek swój, stąd płynący, wyraził w *Canzoniere* niejednokrotnie.

«...Quando io mi ritrovo dal bel viso
Cotanto esser diviso...
Ogni loco m'attrista, ov'io non veggio
Quei begli occhi soavi
Che portaron le chiavi
De' miei dolci pensier...»,

pisze mistrz włoski (81),

«...teco ogni mia gioia

È spenta»...

wtórzuje mu Bembo (82), a po polsku Kochanowski:

«Wszystka moja dobra myśl z tobą precz odchodzi» (P. I 7).

W tym nastroju poeta nasz zazdrości miejscom, które mają szczęście gościć obecnie panią «wszechpiękniejszą»:

«...Szczęśliwa to droga,
Po której chodzić będzie tak udatna noga:
Zajrzę wam gęste lasy i wysokie skały,
Że przedemną będziecie taką rozkosz miały:
Usłyszycie wdzięczny głos i przyjemne słowa,
Po których sobie teskni biedna moja głowa» (P. I 7).

Możnaby tu za Windakiewiczem przytoczyć cały niemal sonet 129 [162] Petrarcki (83). Lecz wiersz to nie wyjątkowy; prze-

ciwnie, jego siłę dowodową **wesprzeć** łatwo innymi przykładami (84).

Tem słuszniej zaś mogą petrarkiści zazdrościć łąkom czy lasom, że *madonna* jest też cuda działającą panią przyrody, podobnie, jak włada sercem miłośnika. Poeci bowiem, owym prądem literackim niesieni, uzmysławiali nader chętnie nadludzką potęgę opiewanego «aniola», zjawy niebiańskiej, — czarodziejskim wpływem, jaki na naturę wywiera ta wyjątkowa istota, przyczem, czyniąc z niej uśmiechniętą królowę wiosny, osiągnęli niejednokrotnie wysoki poziom powabu i wdzięku. Ona w ich oczach rządzi dowoli porami roku i przeobraża do głębi żywioły:

«Ella potrà qui far la state e 'l verno»
«...Agli elementi fa cangiar natura». (85)

Działa zaś i urok rzuca w sposób różny: spojrzeniem, uśmiechem, dźwiękiem głosu, skinieniem ręki lub dotknięciem swej stopy. Skutki też różne wywołuje: ucisza wichry, uspakaja wzburzone morze, rozpogadza niebiosy, które dla niej zapalają wszystkie swe blaski. Z jej nakazu rzeki cofają do źródeł swe fale, a lasy zstępują z gór, by wraz z obłaskawionymi nagle drapieżnikami borów i ptakami oniemiałymi z zachwyty zbliżonej obecności. Przedewszystkiem jednak piękna pani sprowadza przedwcześnie wiosnę, a zwłaszcza dotknięciem białych stóp rozkwieca łąki i umaja pola:

«Come 'l candido piè per l'erba fresca
I dolci passi onestamente move,
Vertù che 'ntorno i fior apra e rinnove
Delle tenere piante sue par ch'esca»
«...fiorir l'erbe sotto le sue piante»
«Sotto le care piante
Più volte ho già veduto
L'erba lasciva a prova indi fiorire»
«...Quella, che col bel piede
Sparge l'erbe di fior, e chiude appieno»... (86)

Ku niej kłonią się też w pokorze cieniste drzewa:

«...E 'n contro i raggi de le luci sante
Ogni ramo inchinarsi
Del bosco intorno, e più frondoso farsi...» (87)

Tą samą władzą wyposaża również Kochanowski swą miłą,
skoro —

«Któreży mi ja,

Za jej stopami róża wstawa i lelija:

Jej gwoli piękne drzewa dają cień sowity,

Niechając, aby ją letni żegł ogień obfity...» (*Fg. IX*) (88)

Daleko mniej wdzięku, którego układna galanterja zastąpić
nie zdoła, zawiera obrazek, do tej samej należącej serji:

«Jakoby Słońce zaszło, kiedy niemasz ciebie:

A z tobą i w pół nocy zda się dzień na niebie» (*Fr. II* 70)

Identycznym złudzeniom wzrokowym podlegali i poeci włoscy,
wyrażali je tylko nieraz o wiele silniej, bez polskiego «ja-
koby», przyjmując niejako za fakt stwierdzony nadprzyro-
dzoną moc oczu kochanki:

«que' duo lumi

Che quasi un bel sereno a mezzo 'l die

Fer le tenebre mie...»

«E que' begli occhi, che i cor fanno smalti,

Possenti a rischiarar abisso e notti...»

«Occhi soavi e più chiari, che 'l sole

Da far giorno seren la notte oscura...»

«... in queste dolci tenebre mi servi

A goder d'ogni sol notte più chiara» (89).

W sferę słoneczną sięga również parę ciekawych po-
równań, które zapewne lektura z czasów włoskich nasunęła
wyobraźni Kochanowskiego. Wykazują one, jak Petrarca —
który nie był obiektywnym obserwatorem otaczającego go świata,
lecz, podlegając nastrojowo swym przeżyciom wewnętrznym,
naturę czynił ich odbłaskiem i własnem zwierciadłem (90) —
ułatwiał poecie polskiemu nowożytnemu odczucie przyrody i do-
strzeżenie w jej różnorodnych zjawiskach analogij do własnej,
ludzkiej doli. Porównanie ukochanej do słońca jest chlebem
powszednim obozu stojącego pod znakiem śpiewaka Laury,
komplementem najczęstszym, jak tego dowieśćby można mno-
giemi setkami przytoczeń. Krasę kobiecą z blaskiem jutrzeńki
zestawiał też Kochanowski niejednokrotnie (91), tak, że zry-
wając więzy miłosne, mógł powiedzieć:

«Równałem często jej pleć ku rumianej zarzy,
A ona kramną barwę nosiła na twarzy»... (Fr. II 51).

Szczególnie jednak zasługuje na uwagę porównanie w *P I 7*, szersze od innych, wrażeniami wzrokowymi odtwarzające wcale żywo chwilę, gdy gwiazdy uchodzą z nieba przed zjawiającą się zwiastunką dnia. Kochanowski w tym małym obrazku okazuje się — jak na swą epokę i środowisko — prawdziwym już malarzem przyrody, dając wszakże poznać, z jakiej wyszedł «szkoły», co nie uszło także uwagi Windakiewicza:

«Twoje nadobne lice jest podobne zarzy,
Która nad wielkim morzem rano się czerwieni,
A znenagła ciemności nocne w światłość mieni:
Przed nią gwiazdy drobniejsze po jednej znikają» (P. I 7)

Posłuchajmy i tutaj włoskiego chóru, a najpierw jego przewodnika:

«Stelle noiose fuggon d'ogni parte
Disperse dal bel viso innamorato»...
«Siccome 'l Sol co' suoi possenti rai
Fa subito sparir ogni altra stella»...
«Col suo bel viso del' altre fare
Quel che fa 'l di delle minori stelle»...
«...Cosi mi sveglio a salutar l'Aurora
E 'l Sol ch'è seco e più l'altro ond'io fui
Ne' prim' anni abbagliato e sono ancora.
I' gli ho veduti alcun giorno ambedui
Levarsi insieme e'n un punto e'n un ora
Quel far le stelle e questo sparir lui»... (92)

Kochanowski nie zachowuje tu poddańczej wierności wobec pierwowzorów i nie posuwa się tak daleko, jak Petrarca, w uwielbieniu swej pani; wystarczy mu upodobnienie jej oblicza do zorzy, bez dodatku, że ona gasi gwiazdy i zaciemnia słońce. Polskie porównanie jest bardziej proste, a zarazem i świeże: czuć w niem raczej rzeźki świt niż uganianie za efektem i chęć olśnienia sztuką, chociaż nie mamy tutaj do czynienia z przyrodą swojską; wzmianka o morzu przypuszczać pozwala wpływ jeśli nie literatury obcej, to jakichś wrażeń z podróży zagranicznej, przyczem nie jest jednak wykluczone, że obraz ujęty został poprostu *in abstracto*. W każdym razie nasuwać się musi przypuszczenie, że Petrarca, tak często posługujący się tem właśnie zjawiskiem świetlnem, był tu rewelatorem

piękna i nauczył Polaka rzecz niejednokrotnie dostrzeżaną czynić odbiciem swych przeżyć i mową poetycką oddawać (93).

Do tej samej rodziny zaliczyć wreszcie trzeba — przyznając mu dalszy stopień pokrewieństwa z omówionymi powyżej twórcami wyobraźni — porównanie:

«A człowiekiem tak władnie, jako słońce wonnym
Nawrotem»... (Fg. IX).

Przypomina ono zwłaszcza urywek z kancony Bemba, przytoczony już przez Windakiewicza:

«Come quel verde si rivolge al Sole
E lui sol cerca e riverisce ed ama»...

i drugi:

«io mi giro
Pur sempre a voi, come Hilitropio al Sole» (94).

Motyw ten jednak — motyw słonecznika — powraca dość często w poezji ówczesnej, podnieta więc niekoniecznie od tego właśnie wyjść musiała pisarza. Najdłużej chyba rozwiódł się nad nim Wawrzyniec Medyceusz w wzorowanym na *Vita nuova* komentarzu prozaicznym do swych sonetów. Z wywodów jego dość łatwo odtworzyć sobie genezę zestawienia: kochanka-słońce, zakochany-słonecznik, a uczyniwszy to, przyznać trzeba, że wśród pomysłów zbliżonych, ów zrodził się w sposób oczekiwany i stosunkowo dość prosty. Literackim źródłem był tu, jak w tylu innych wypadkach, Owidjusz, opisujący przemianę nimfy Klicji (*Met.*, IV, 206 nn.), «która — przypomina florencki znawca spraw serca — tak gwałtownie i tak gorąco ukochała Słońce, że zamieniona w kwiat, ciągle się za Słońcem obraca». Ale rymotwórcy Południa znajdowali o wiele ważniejsze w ich oczach względy, usprawiedliwiające dziedziczną słabość do tego porównania. Nie omieszkał oczywiście Medyceusz zatrzymać się nad nimi, rozwijając zwykłą w podobnych wypadkach giętkość dialektyki, aby mnogością szczegółów poprzeć paralelę. O ile więc poprzednio odkrył nam podnieętą płynącą z zewnątrz, z literatury klasycznej, to obecnie ukaże pobudkę wewnętrzną i epocę właściwą, bo zgodną z kanonem obowiązujących pojęć o miłości. Tak

więc kwiat słonecznika wyróżnia się bladą barwą, jaka przystoi nieszczęśliwym kochankom; co więcej, uczucia, których doznaje o zachodzie, są bliźniaczo pokrewne smutkowi wielbicieli, pozbawionych widoku swej damy. Znadując go przeto w sytuacji odpowiadającej zupełnie podstawowemu — jak już wspomniano — założeniu ich pieśni, poeci współczują mu tembardziej, że i jego przecież nęka zazdrość, gdy pomyśli o rywalach swych na drugiej półkuli, którzy mogą się cieszyć tem, za czem on tęskni. Stąd też nietylko Wawrzyniec Wspaniały, ale szereg pisarzy — zwłaszcza włoskich — często zachowując nawet łacińsko-mitologiczną nazwę rośliny, Clitia, hołduje puszczonemu w obieg porównaniu (95).

W związku z przyrodą pozostaje też Kochanowskiego dwunasta pieśń pierwszej księgi, gdzie Jan z Czarnolasu, skarżąc się na zawód miłosny, powiada przenośnie, że pieczołowitością skrzętną otaczał winnicę na to tylko, by ktoś drugi zerwał z niej jagody:

«Samem swą własną ręką tę winnicę grodził,
Aby jej był ani zwierz, ani zły ptak szkodził.
Polewałem, żeby jej słońce nie suszyło,
Nakrywałem, żeby jej zimno nie mroziło.
A kiedy mię najlepsze miały potkać gody,
Nie wiem, co za zły człowiek oberwał jagody
I używa z rozkoszą, czego dostał snadnie,
A mnie, patrząc, jeno sie serce nie rozpadnie»...

Windakiewicz podkreśla, że «niezwykłe to porównanie zastanawia bardzo w polskim erotyku», ale — dodaje — «w Katullu mamy zwrot «puella adservanda nigerrimis diligentior uvis», który nagle całe zagadnienie tłumaczy (*Carmina XVII*)» (96). Wyrażenie Katulla pozostaje bezwątpienia w pewnym związku z pieśnią Kochanowskiego, ale związek to odleglejszy i sprawy, mimo wszystko, nie wyjaśnia. U poety rzymskiego spotykamy bowiem porównanie dziewczęcia z winną latoroślą w zdaniu, że troskliwiej dbać należy o miłą niż o szczep winny, brak natomiast zupełnie motywu drugiego: szczęśliwego współzawodnika, który zbiera owoc z krzewu, zasadzonego pieczołowitą dłonią wzgardzonego amanta. A to przecież jest tutaj istotnem. Motyw ów należy natomiast do rozpowszechnionych

w włoskiej poezji ludowej (97); wątpić nawet można poważnie, czy zwrot Katulla, nie rozszerzony w obraz odrębny, przyczynił się do jego rozwoju, skoro po pierwsze oddziaływała tu bezpośrednio codzienna rzeczywistość: przyroda apenińskiego półwyspu (98), po drugie zaś zważywszy, iż spotykamy szereg wersyj, w których miejsce winnej latorośli zajmują inne rośliny. I tak żali się we Włoszech kochanek, że zasadził jarzynę, a ktoś inny je z niej sałatę; róża, którą otaczał swą opieką, dostała się w ręce intruza; ogród, przez niego troskliwie uprawiany, szczęśliwшему przynosi plony; napróżno krzew, który nazwał «Primamore», skrapiał swym potem: nie jemu danem zrywać z niego kwiaty. Najczęstszym jednak bywa tu obraz winnicy i wina, względnie winnych gron:

«Chiantai le igne, e nu pruai lu vinu,
Ca n'autru quantu inne, e bindemau»...(99)

śpiewa się do dziś na części włoskiego terytorjum. Motyw ten został przejęty również przez poetów «zawodowych», literatów; oto naprzykład *rispetto* Serafina, przypisywane również w niektórych rękopisach i drukach to Polizianowi, to Baccio Ugolinowi, to znów Calmecie:

«Il bon campo che arai con sudor tanto
Un altro a pieno l'ha ricolto in erba.
La vite ch'io posi all' arbor santo,
Un altro ha vendemmiato l'uva acerba.
Il frutto ch'io ricoglio è doglia e pianto
Che lo ingrato terreno al cultor serba.
Così passando la mia vita rode,
Chè un altro indegno li miei stenti gode»(100).

Kochanowski — któremu pomysł ten nasunąć mogła bądź literacka lektura, bądź też, co niemniej prawdopodobne, śpiew, wybitną, jak zaznaczono, rolę odgrywający w Italji, — ujmuje obraz szerzej, niż w cytowanych źródłach, a skargi zamyka jedną, rejowską konkluzją: «Podobno, jako niedźwiedz, łapę lizać muszę», dla której zbytecznem byłoby szukać wzoru w zbliżonem porównaniu Arjosta (101).

Niewiele już zato estetycznej wartości ma dla nas porównanie inne, z wiadomości przyrodniczych wysnute, a ka-

żące kobiecie tak władać kochankiem, jak «magnes żelazem nie-sklóнным» (*Fg. IX*). Jest to wytwór typowy średniowiecza, lubującego się w zestawieniach, dokonywanych przy pomocy pseudo-erudycji, czerpanej z licznych lapidarjuszy i bestjarjuszy. W stosunku do innych, podobnych konceptów, ten właśnie okazał dużą żywotność, i magnes — jak z pośród tworów żyjących tak ściśle związane z płomieniami, więc i z żarem miłosnym, feniks oraz salamandra — przygarniony przez Petrarę (102), mógł w dalszym ciągu próbować swych sił przyciągających i pojawiać się ciągle jeszcze w poezji po-petrarkowej Włoch i krajów zaalpejskich (103).

Natomiast, poza omówionymi wyżej motywami, petrar-kizm, a — szerzej biorąc — wogóle poezja romańska nie wskazała Kochanowskiemu jeszcze jednego, nader rozpowszechnionego sposobu wprowadzania przyrody do liryki miłosnej, a mianowicie użycia jej jako tła przeżyć własnych autora. Od czasu trubadurów przyjęły się tu powszechnie dwa podstawowe ujęcia. Pierwsze z nich — to kilka wierszy wstępu, malujących porę roku, przeważnie wiosnę, paru schematycznymi rysami: łąki rozkwitłe, świeża zieleń drzew, szum rzek, śpiew ptaków i powiew łagodny wiatru. Preludja takie, spotykane w utartej formie już u pierwszych poetów Prowansji (104), stały się rychło tak bardzo zużyte, że przeciw tej tradycyjnej *cobla ornativa* zanoszą pisarze rymowane protesty, które zresztą zyskują niebawem również cechę czystej konwencji literackiej (105). Sposób drugi zaś polega na upodobnieniu lub — o wiele częściej — przeciwstawieniu własnego nastroju otaczającej przyrodzie. Tak więc kochanek zapewniał będzie, że wiosna nie przynosi mu wesela, skoro jest nieszczęśliwym w miłości, że noc znękanemu nie daje wypoczynku i ukojenia, w przeciwieństwie do wszystkich wokoło tworów świata; podkreśla, iż pory roku się zmieniają, ale niedola jego trwa wiecznie (106). Petrarka przejął i stosował obydwie te środki poetyckie — nie ograniczając się wszakże do nich — i osiągnął, niejednokrotnie, nawet tam, gdzie poprzedników miał legion, wysoki poziom piękna (107); dla jego następców przykład mistrza był oczywiście i pod tym względem decydujący.

Kochanowski jednak obcych nie wypatrywał tu wzorów

i spoglądając wokół siebie wzrokiem wrażliwego artysty, napisał pieśń pełną wdzięku, nadewszystko zaś prawdziwą, bo owianą urokiem polskiego krajobrazu. Czekał przybycia ukochanej do wiejskiego dworu, a wraz z nim wyglądała Hanny i lipa pocziwa, ta lipa dobrze znana nam z *Fraszek* (II 6, III 6 i 7), która po wiekach jeszcze zaszumi w poetyckim wspomnieniu Mickiewicza i Słowackiego:

«...Samy cię ściany wołają
I z dobrą myślą czekają;
Lipa, stojąc wpośród dworu,
Wygląda cię co raz z boru.
Każ bystre konie zakładać,
A sama sie gotuj wsiadać;
Teraz naweselsze czasy:
Zielenią sie pięknie lasy,
Łąki kwitną rozmaicie,
Zająca już nie znać w życie;
Przy nadziei oracz ściśły,
Że będzie miał z czym do Wisły.
Stada igrają przy wodzie,
A sam pasterz, siedząc w chłodzie,
Gra w piszczałkę proste pieśni,
A Faunowie skaczą leśni»... (P² II 2)

Słusznie pieśń ta wywołała gorące słowa uznania i podziwu (108), tem słuszniej, że jest własnem spojrzeniem na świat, rzeczywistość najbliższą, poety z Czarnolasu. Bo chociaż i tym razem nie opuściła go faunów klasycznych gromadka, to owych cudzoziemskich przybyszów również prawie że nie znać — w polskim życie.

Z pieśni miłosnej Kochanowskiego pozostaje do omówienia jeszcze kilka odrębnych, stojących jakby na uboczu, niemniej jednak ciekawych motywów. Mimochodem tylko zatrzymać się wystarczy przy *P. I 21*. Wiadomo: kochanek, który wytrwale nie opuszcza progów umiłowanej od zmierzchu, stojąc w ciemnościach, wśród gradu i deszczu, próżno zapewnia, że przybył nie gwoli kradzieży, nadaremnie powołuje się na Amfjona i Orfeusza; już świt obwieszczaają dzwony w pobliskim klasztorze, a westchnienia wzgardzonego nie znajdują posłuchu... (109) Niema wprawdzie powodu szukać

gdzieindziej źródła tej pieśni, jak w Horacym (*Carmina*, III 10), na którego krytyka wskazała oddawna, wspomnieć się jednak godzi, że temat ten pojawia się niejednokrotnie w poezji włoskiej, zwłaszcza o zabarwieniu ludowym (110), oparte więc na wrażeniach z pobytu w Italji przekonanie o żywotności klasycznego wątku mogło w pewnej mierze oddziaływać na Kochanowskiego i zachęcić go do dokonania przeróbki, a hipoteza powyższa dałaby również podstawę uwadze Windakiewicza, że «serenad takich nasłuchiwał się Kochanowski w Padwie nie-mało» (111).

Do bardziej uchwytnych spostrzeżeń wieść może jedna z fraszek:

«...Szczęśliwa karto, ciebie ona swemi
Piastować będzie rękoma ślicznemi,
Ciebie obejźrzy wdzięcznym okiem swoim,
A ócz podobno prózno drudzy stoim,
Ty tak możesz być szczęsna, że cię swemi
Wdzięcznie całuje usty różanemi.
Gdzieś to człowiek mógł należeć jakie czary,
Żeby sie umiał przewirzgnąć w swe dary». (*Fr.* III 19)

Chlebowski uznał przed laty, że wiersz ten jest «włoską dwornością i wdziękiem napiętnowany» i wypowiedział twierdzenie, iż «za przykładem włoskich miłosnych poezyj zwraca się poeta do karty, którą jej (zdaniem autora: Reginie Straszównej) przesyła» (112). Poglądu swego nie uzasadnił jednak bliżej; mówiąc o wzorach włoskich, miał może na myśli końcową strofę ballad, krótszą od innych, w której często rodacy Dantego zwracali się do swojej pieśni, dając jej jakby ostatnie błogosławieństwo, przestrogę, czy polecenie na drogę do ukochanej. Przedewszystkiem atoli zauważyć należy, że fraszka ta pozostaje w ścisłym związku z utworami, w których zagraniczni poeci wyrażali zazdrość, jaką budziło w nich to wszystko — przedmiot martwy, czy też żywe stworzenie — co, w przeciwieństwie do nich, mogło pozostawać w bezpośrednim pobliżu umiłowanej: pierścionek, koszula, łóżko, pies lub ptak, igrający z piękną swoją panią (113). Nic dziwnego zaś, że, z pośród różnych odmian tego zasadniczego motywu, piszącemu list, nawet niepoetycki, nasuwała się jedna

nadewszystko: zazdrość karcie papieru, którą się do swej pani i która zaznać może wzbronionych mu rozkoszy. To też piosnki na ten temat dotrwały do dzisiejszego dnia i słyszeć je można w różnych stronach Włoch:

«Carta felice, tu vai a trovare
Quelle mani gentil dell' idol mio:
Ora vorrei con te sorte cambiare,
Che carta come te diventass' anch'io.
Le mani sue gentil vorrei baciare,
E nel baciarle ognor, che gioja, oh Dio!
E giacchè così vuol la sorte ria,
Carta, baciale tu da parte mia». (114)

Literatura renesansowa nie stroniła również od powtarzania tej melodji (115), Kochanowski tedy przejął ją albo od któregoś z poetów owej epoki, zostających pod urokiem «ludowości», albo też pisał, idąc za wspomnieniem pieśni zasłyszanej w Italji. Odszukanie bezpośredniego źródła — o ile wogóle jest możliwe — pozwoliłoby prawdopodobnie orzec, czy zmiana motywu pocałunku (w zwrotce włoskiej list całował będzie ręce kochanki, gdy w polskiej wersji ona do warg go przycisnie) nastąpiła już na obcym gruncie, czy też dokonał jej sam autor *Trenów*, i dałoby zapewne również odpowiedź na pytanie, czy jego własnością jest krótki wstęp, posługujący się konceptem opartym na grze słów: Regina-regina (116).

Intrygowała oddawna badaczy pieśń VIII *Fragmentów*. Dopatrywano się w niej słusznie pewnego podobieństwa do P. I 17 i różne na temat tych utworów wygłaszano poglądy. Brückner, ograniczając zależność pieśni od owidjuszowej skargi Penelopy do identyczności zasadniczego jedynie motywu — wbrew dalej posuniętej opinii komentatora tej części wydania pomnikowego — interesujący nas fragment (i dla niego «najciekawszy» ze wszystkich) uznał za naśladownictwo listu Hermjony do Orestesa (z *Heroid*) i na poparcie swej tezy przytoczył parę zbliżonych miejsc z obu pisarzy. Równocześnie zaś doszukiwał się w wątku poematu ech losów Halszki Ostrogskiej, więzionej przez Łukasza Górkę w baszcie szamotulskiego zamku. W ten sposób — jego zdaniem — dokonać miał Kochanowski połączenia nowoczesnej, swojskiej

fabuły z tematem i formą, odziedziczonemi po starożytności (117). W śledzeniu historycznych aluzyj nie był tu zresztą znakomity badacz odosobniony: wyprzedził go na tej drodze już Plenkiewicz, wskazując jednak na stosunek Zygmunta Augusta do pierwszej jego żony, Elżbiety Rakuskiej, jako na dany przez rzeczywistość załóżek koncepcji (118). Obie te próby interpretacji historycznej, nasuwające sporo poważnych wątpliwości, nie leżą bezpośrednio na linii naszych dociekań. W szereg lat później Windakiewicz, nie zapuszczając się w szczegóły, zaznaczył tylko, iż «otoczenie zupełnie romantyczne, przytem szczególne sześciowersze — zachęcają do zbadania tego ciekawego utworu» (119). Zatrzymać się też przy nim musiał Dobrzycki, gdy podjął studjum o pieśniach Kochanowskiego. Przypomniawszy zainteresowanie, jakie u historyków literatury wzbudziły dwa wspomniane utwory, poświęcił im następnie kilka uwag zarówno ogólnikowych, jak dosyć enigmatycznych. «Są to — stwierdza autor — ćwiczenia, parafrazy *Heroid* Owidjusza. Cały ich koloryt romantyczny mieści się w pierwszej zwrotce, dodanej przez poetę polskiego; ta też pierwsza zwrotka najwięcej zasługuje na uwagę... To objaśnienie czytelnika, względnie słuchacza, to nieco dramatyczne wprowadzenie na scenę osoby, która dla wyobraźni tego czytelnika ma stanowić pewną podpórę, przypomina po części [o ile?] introdukcje w poematach średniowiecznych [jakich?]. Silniej wszakże zwraca naszą uwagę gdzieindziej: ku literaturze włoskiej. Już forma drugiej z tych pieśni, wzorowana na sestynie, na to nas naprowadza. Ówczesna poezja włoska obfituje w utwory w ten sposób [forma wierszowa?] pisane, były to zaś rzeczy głównie przeznaczone do śpiewu i takie Kochanowski w Padwie słyszał. Takie też na ich wzór sam napisał. Treść dał mu ten świat, w zakresie którego obracało się jego wykształcenie, dała mu literatura łacińska; formę wziął w ogólnym zarysie z pieśni włoskiej. Z tej też wziął romantyczny koloryt, wschód i zachód słońca, wysoką wieżę nad brzegiem Wisły» (120). Dobrzycki znalazł się tu niewątpliwie na dobrej drodze; nie oparłszy jednak wnioskowania swego na uchwytnych dowodach, nie mógł wydobyć się z mgły i dojść do jasnych, choćby nie ostatecz-

nych — o co trudno, jak zobaczymy — konkluzyj. Wreszcie Windakiewicz, analizując *Program literacki Kochanowskiego* orzekł na podstawie książki Alfreda Jeanroy o początkach poezji lirycznej we Francji: «Zastanawiającym utworem Kochanowskiego jest pieśń: «Kiedy się rane zapalają zorza»... Mamy tu wyraźne echo w poezji Kochanowskiego bardzo obfitego w liryce starofrancuskiej monologu *De la mal mariée*» (121).

Silne analogie do literatury starofrancuskiej nasuwać się mogą istotnie już choćby przy lekturze Bartscha zbioru romanc i pastoreli (122), uderzyły mnie też przed ośmiu laty, gdy po raz pierwszy wziął do ręki tę książkę. O ile bowiem sam temat fragmentu przywodzi na myśl — w ogólnych zarysach — częste skargi żon nieszczęśliwych, to z drugiej strony, ów wstęp «romantyczny», który tak bardzo podniecał ciekawość polskich badaczy, wykazuje znamienne punkty styczne właśnie z cyklem przez Bartscha wydanym, w którym t. zw. *chansons de toile* czy *chansons d'histoire* stanowią część najstarszą.

Oto polskie preludjum:

«Kiedy się rane zapalają zorza,
A dzień z wielkiego występuje morza, —
Przyszedłem na brzeg, kędy Wisła bieży,
A tam siedziała na wysokiej wieży,
Podjąwszy rękę, smutna białogłowa,
I pocznie z płaczem narzekać w te słowa»...

Charakterystyczne — z naszego punktu widzenia — rysy tej strofy ująć można następująco: Rzecz ogląda autor w czasie rannej wędrówki, nad brzegiem rzeki; z wieży skarży się uwięziona kobieta; poeta podsłuchuje jej wyznania. Wszystkie te cechy odnajdziemy bez trudu w dotyczących utworach romańskich. Wstępy, wprowadzające w sytuację są tam prawie że regułą. Zazwyczaj poeta-rycerz wyrusza na przechadzkę czy przejażdżkę o świcie i wówczas to spostrzega przed sobą jakiś obraz, słyszy monolog lub rozmowę i bądź to pozostaje jej niemym świadkiem do końca, bądź też sam bierze następnie czynny udział w akcji. Brzeg rzeki lub morza występuje jako tło niejednokrotnie, a wieża jest stale tą częścią zamku, która więzi nieszczęsne kobiety

i z której okna słą one w świat spojrzenia, żale czy wezwania. Bardzo często też introdukcja ta jest opowieścią samego autora, utrzymaną w pierwszej osobie, podczas gdy dalsze strofki podają zasłyszane przez niego słowa przemawiającej postaci (123).

Skargi kobiece wogóle, a nieszczęśliwej żony w szczególności, są też rozpowszechnione nadewszystko. Nieprzerwaną nicią przesuwają się przez cały okres literatury starofrancuskiej. Obok pieśni, stojących na pograniczu liryki, epiki i krótkich scen dramatycznych, odnajdujemy ich oddźwięki u *fabliaux*, jak później w opowieściach nowelistów (124). Istnieją również we Włoszech i to od zaczątków twórczości w języku narodowym; poezja szkoły sycylijskiej przekazuje już w spuściźnie parę takich najstarszych zabytków następcom (125). W wiekach późniejszych powodzenie ich wcale się nie zmniejsza. Zna je tedy dobrze *trecento* (126), przygarnia wczesny i późniejszy Renesans (127), tembardziej, że wiek XV i XVI «to piękna epoka sztuki ludowej», zanim «naiwność», uciśniona przez racjonalizm klasyków, zejdzie — jeśli nie na zawsze, to przynajmniej na długo — w cień (128). Do dziś zresztą słyszeć je można z koncertowej estrady (n. p. Yvonne Guilbert) lub z ust wiejskiego śpiewaka. Przykładów więc nazbierać by można wiele (129).

Chociaż niejeden wiersz fragmentu Kochanowskiego znajdzie poddostatkiem odpowiedników już w średniowiecznych utworach na ten temat (130), to przecież wydaje się rzeczą oczywistą, że polski poeta tak daleko w przeszłość obcej kultury się nie zapuszczał. Oparł się zapewne na jakiejś współczesnej mu wersji, a *Heroidy* Owidjusza, cieszące się wielką poczytnością i oddziaływujące silnie w tym właśnie kierunku na pisarzy owej epoki (131), zaważyły bezwątpienia również poważnie swym wpływem. Uważam zresztą za wysoce prawdopodobne, iż Kochanowski miał tu przed oczyma, a może tylko w pamięci, nieznaną nam bliżej utwór, raczej włoski niż francuski, który poznał w czasie pobytu na obczyźnie, kto wie — jak wspomniano — czy nie drogą ustną, co tembardziej poszukiwania utrudnia. Trzeba więc zmierzać do celu drogą okrężną, by przynajmniej określić bliżej rodzaj

literacki, do którego próbę polską zaliczyć należy. Gdy to osiągnęliśmy, znalezienie przypuszczalnego źródła — zostające postulatem przyszłości — miałoby tę jeszcze wartość, że pozwoliłoby prawdopodobnie wyjaśnić szereg ciemnych punktów w pieśni Kochanowskiego. Zwłaszcza bowiem przez porównanie jej z dotyczącymi utworami poezji romańskiej, dochodzi się do wniosku, że pieśń ta nie jest ani wykończoną, ani skończoną całością, — i rzeczywiście (w przeciwieństwie do większości pism złączonych z nią w jeden tom po śmierci autora) stanowi «fragment», w myśl słów wydawcy, Jana Januszowskiego, co w przedmowie zastrzegął się, iż «ten ostatni klejnocik» jest «na niektórych miejscach niezupełny»... Ten i ów szczegół zagadkowy, domagający się wyjaśnień, tej urywkowości dowodzi (132).

Na antypodach poezji miłosnej stoją właściwie utwory, zwrócone przeciw kobiecie starej i szpetnej, która — mimo lat swych — nie pozbyła się zalotności i za młodą uchodzić wciąż pragnie. Szereg przykładów takich wierszy satyrycznych pozostawiła już starożytność klasyczna (133). Średniowiecze, które (napomknięto już o tem) wyniosło kobietę w niebiosa i padło przed nią na kolana, godziło w nią równocześnie ostrzem jadowitych inwektyw, do czego powstający na grzechy płci słabej moralisici Kościoła zachęcali wybitnie swym przykładem. Powstaje cały wprost dział literatury, przeciw kobiecie zwrócony (134), a wieki następne okazują wielką dbałość, aby rozwój jego przedłużyć i o dalszą serję napastliwych urągania powiększyć. Zwykło się mówić przeciw *la querelle des femmes*, która liczne oddźwięki w literaturze zostawiła (135), a u poetów z doby Renesansu niejednen utwór — są zaś one z reguły rubaszne, zgryźliwe a nieraz drastyczne — do tej rodziny należy (136).

Kochanowski, pomnąc zapewne i łacińskie docinki, poszedł tu jednak raczej za współczesną mu, a tak bujną w tym zakresie twórczością. Że tak było istotnie, dowodzi fakt, iż posłużył się równocześnie formą szczególną: wierszem niedomówionym, figlarnie zakrywającym rym ostry i dosadny, — formą, której poeci Grecji czy Rzymu poddać mu oczywista nie mogli:

«Jakoś mi już skaczesz słabo,
Folguj sobie, miła Barbaro, proszę cię.
Czart roskakał tego swata,
Nie dba nic, choć kto ma lada co przed sobą»... (Fr. I 36)

Nauczyć się mógł zato tej sztuczki we Włoszech, jak świadczą
choćby te strofy w dialekcie weneckim:

«Ben aza quela zota
che 'nnamorato m' à.

La zota me dà briga,
mostrandome la fi —
figura del so bel viso,
e la me par un agnielo de paradiso;
e vardà là. Ben aza etc.

La zota me dà impazo
e piame pe' lo ca —
capuzo per la piazza,
e mi dico che non el faza;
e pur la 'l fa. Ben aza etc.

La zota me dona una cotta
la vol pur che la fo —
fornisa a compimento;
niente de manco e' son contento:
e vardà là. Ben aza...»

i t. d. (137)

Podobnych utworów nie brak w Bolonji od ostatnich dzie-
siątków XIII w. (138), a do dnia dzisiejszego popularność ich
bynajmniej nie zmalała (139).

Nie wykluczonym jest, że również inną sztuczkę poetycką:
Raki — przejął Kochanowski od poetów romańskich, może
z Francji. Windakiewicz wspomniał tu *vers à double face* Wil-
helma Cretina du Bois (140). Dodać należy, że zabawki te
występują bardzo często u poprzedników Plejady (141).

Te ślady prowadzą do pytania, o ile wpływ romański
ujawnił się i w formie wierszowej u Kochanowskiego, prze-
dewszystkiem w jego erotykach. Wpływ ten, jeśli idzie o pewne
ustalone formy stroficzne, okazuje się dość nikłym i nie wy-
kracza poza kilka prób. Conajwyżej bowiem za próbę na-
śladowania sestyny epickiej uważać można co dopiero omó-
wioną pieśń VIII *Fragmentów*. Składa się ona wprawdzie

z ośmu zwrotek sześciowierszowych (wiersz jedenastozgłoskowy), ale kolejność rymów: *aa bb cc* — nie oddaje pierwotnego wzoru włoskiego, pozostając w takim do niego stosunku, jak forma stroficzna Piotra Kochanowskiego przekładu *Orlanda Szalonego* («oktawy»: *aa bb cc dd*) do oryginału Arjosta (142). Oddawna pośród *Fraszek* odkryto trzy sonety Kochanowskiego (I 92, II 102, III 24), z których pierwszy (*Fr.* I 92) posiada aż siedem rymów: *abba/cddc/efefgg*, drugi w kolejności artyzmu — już tylko pięć: *abba/abba/cdcdee* — oba więc, do czego powrócimy, w tercetach sprzeniewierzają się Włochom, trzeci wreszcie ma cztery rymy: *abba/abba/cdcdcd* — i jest wiernym odbiciem poetyki włoskiej (143). Zaciekawia bardzo pieśń II 21, w której nie od wczoraj dostrzeżono cechy stylu Petrarcki, jakkolwiek dopiero Windakiewicz bliżej określić je zdołał. Także i forma wierszowa tego utworu ściągała uwagę badaczy. Na dobrej drodze był Falański, mówiąc, że pieśń ta u Petrarcki «zwałaby się ballata» (144), podobnie, jak Dobrzycki, który również zwrócił wzrok ku balladom *Canzoniere*, lecz obrał niewłaściwą tu metodę badań porównawczych, skutkiem czego, zamiast szukać jedynie możliwego punktu wyjścia w stroficznej budowie ballady, stanowiącej jej istotę, cechę zasadniczą i stałą, poprzestał na przypadkowym zestawieniu ilości i następstwa wierszy w pieśni Kochanowskiego z jedną, czwartą balladą Petrarcki. Stwierdzenie przeto, «że pieśń Kochanowskiego metrycznie równa się zupełnie pierwszej i drugiej zwrotce [milcząco odrzuca się trzecią] Petrarcki, tylko zamiast dzielić się na trzy i siedem, dzieli się na cztery i sześć wierszy» (145) nie rozwiązuje zagadnienia ani nie chwytta cech podstawowych problemu, tem więcej, że w liryce włoskiej 7-mio i 11-o zgłoskowce są najczęstszą formą rytmiczną, nie trudno więc odnaleźć utwory, które, po dokonaniu pewnych okaleczeń, nagiąć się dadzą do poszukiwanego schematu.

Tymczasem rzecz cała, oglądana pod innym kątem, staje się o wiele prostsza, rozwiązanie zaś sprawy nabiera cech dużego prawdopodobieństwa. Ballada włoska, jak wiadomo, składa się z krótkiej strofy wstępnej, t. zw. *ripresy*, rzadko liczącej ponad cztery wiersze, i jednej lub więcej strof dłuż-

szych, odpowiadających sobie wzajemnie budową. Każda z tych dalszych stanc dzieli się znów na dwie *mutazioni* (*piede primo* i *piede secondo*) oraz jedną *volte* (*sirima*). Zmiana rymów w tych ramach jest dowolną, byle tylko conajmniej ostatni wiersz każdej strofy rymował z ostatnim wierszem *ripresy* (146).

Wynika stąd, że *P II 21* uznać można za balladę o *ripresie* czterowierszowej (jak np. u Petrarcki bal. I, II, V i VI), jednozwrotkową (jak u Petrarcki I, II, V, VI, VII), z dwuwierszowymi *mutazioni* (por. Petrarcka III, IV). W *volcie* rym końcowy *ripresy* powtarzają dwa wiersze (jak u P. III, IV, VII). Charakterystycznym jest brak wiersza przejściowego (o rymie *d*) między *mutazioni* a *volta*, tak, że ta ostatnia składa się tylko z *ritornello*; dalej mała urozmaicone, parzyste rozłożenie rymów (co jednak przypomina objaw identyczny w sestynie czy oktawie «treściowej») i brak przerwy myślowej między *ripresą* a *stancą* (podział metryczny = 4 + 6, podczas gdy myślowy = 6 + 4). Niedociągnięcia te wskazują najoczywściej, że mamy tu do czynienia również z próbą zaledwie. Chęć zaś spróbowania sił w formie ballady obudził w Kochanowskim najprawdopodobniej Petrarcka, gdyż forma ta należy właściwie do archaicznych w poezji włoskiej i poza kresem *quattrocenta* przestaje naogół się pojawiać, tak że u petrarkistów XVI w. występują wyłącznie niemal sonety, kancony, sestyny i madrygały, ewentualnie strofy bliższe liryce ludowej albo krótkie *strambotti*.

Rozważania te nasuwają zarazem wniosek, że Kochanowski nie kopjował ściśle i niewolniczo umyślnie obranej w tym celu ballady, lecz, zdając sobie zasadniczo sprawę z istoty tej formy poetyckiej, na wzór znanych sobie jej zażytków stworzył pieśń własną, do tamtych zbliżoną i może nie chcącą nawet uchodzić za balladę w pełnym, włoskiem tego słowa znaczeniu. Rzuca to charakterystyczne światło na sposób, w jaki mistrz wieku złotego przeniósł zdobycze obcej sztuki do Polski i stanowi zupełny *pendant* pod względem techniki wierszowej do tego, co widzieliśmy poprzednio w zakresie idei i obrazowania, każąc zastanowić się, jak właściwie «petrarkizm» Kochanowskiego pojmować i określić należy. Lecz do pełnego obrazu brak nam jeszcze *Trenów*.

Literatura klasyczna, będąca przez całe życie towarzyszką i przewodniczką poety, odegrała i w genezie tego dzieła rolę pierwszorzędą. T. Sinko udowodnił (147), że wzorem stały się tu Kochanowskiemu głównie rzymskie epicedja. Niemniej jednak nazwisko Petrarcki powtarzano przy omawianiu tego poematu żałoby, i ma już swe tradycje pytanie, jaki stosunek łączy liryka włoskiego z najwyższym objawieniem piękna w literaturze naszego Renesansu, pytanie, o które potrącano okolicznościowo, nie starając się go jednak dokładniej rozpatrzyć.

W *Canzoniere* na długie lata stworzył Petrarcka wzór liryki miłosnej; równocześnie nie zapomniano jednak o nim, jako o poecie, który wyrazić umiał przejmująco ból, zadany mu przez śmierć najdroższej osoby. Już w wieku XV petrarkista Domizio Broccardo oplakuje w sonetach zgon ukochanej córki (1427). Bolesć zrozpaczonego ojca zdołała tu przerwać tamy literackich komunałów, by z wzruszającą prostotą karmić się łzami, wspominając ostatnie chwile zmarłego dziecka, gdy

«Con devoti pensier tutti al ciel fissi,
Padre, vien meco — disse — in Paradiso» (148).

Przykład udziela się i innym. W XVI w. biegły rytownik sonetu, Angelo di Costanzo, rzewnie się skarży po śmierci swego piętnastoletniego syna, osiągając dość wysoki w swej działalności poziom artyzmu (149). Bembo opiewa zgon młodszego brata Karola i pięknej pani, co dawała natchnienie jego strofom; nie pozostaje w tyle Arjost ani Michał Anioł, tęskniący za Wiktorją Colonna. Brata też oplakuje Małgorzata z Nawarry. Jamyn pisze dziewięć sonetów, *Sonnets du duel de Cléophon*, stworzonych dla króla Francji — jak powiada autor: «écrits pour Henry III pleurant la mort de ses mignons» (150). Liczbę przykładów możnaby pomnożyć. Poezja pogrobną w językach «ludowych» spełnia więc tradycyjnie ten sam literacki obowiązek, od którego nie usuwa się nigdy jej łacińska siostrzyca.

Śladów wpływu pieśniarza z Wokluzy na *Treny* szukać należy nie w reminiscencjach słownych przedewszystkiem. Porównanie z identycznymi rodzajowo zabytkami piśmiennictwa

greckiego i łacińskiego wykazało, że cyklu elegij żałobnych na śmierć jednej osoby nie zna ani literatura starożytna ani humanistyczna. Wzór takiego cyklu dawała natomiast Kochanowskiemu druga część *Canzoniere*: *In morte di madonna Laura* (151), która — jak widzieliśmy — tak głębokie na nim wywarła we Włoszech wrażenie. Nie znaczy to, by Kochanowski wprowadzoną przez siebie nowość kompozycyjną zawdzięczał w zupełności Petrarce i poza granicę, jego dziełem zakreśloną, się nie posunął. *Treny* stawiają nam przed oczy historję uczuć autora; pieśni Petrarki, jakkolwiek ogólną nić chronologiczną odszukać w nich bezwątpienia można, znaczne pod tym względem okazują różnice. Kochanowski bowiem stworzył swe elegje w przeciągu kilku miesięcy i zawarł je w dziewiętnastu niedługich poematach, dając całość zwartą, związaną kolejnym rozwojem uczucia i mającą widoczny od pierwszego rzutu oka punkt wyjścia, przełom i rozwiązanie. Petrarka śmierci swej pani poświęcił około stu pieśni, powstałych w długim okresie czasu, po napisaniu cyzelowanych cierpliwie i poprawianych wielokrotnie (152). Dwadzieścia jeden lat żalił się na niemiłosierne serce swej kochanki, dziesięć dalszych oplakiwał jej zgon:

«Tennemi Amor anni vent' uno ardendo
Lieto nel foco e nel duol pien di speme;
Poi che madonna e 'l mio cor seco insieme
Saliro al ciel, dieci altri anni piangendo». (153)

Druga część *Canzoniere* zawiera ustępy, które pod względem artyzmu przewyższają naogół utwory części pierwszej. Jak się mianowicie słusznie od czasów De Sanctisa powtarza (154), Laura okazuje się tu o wiele bardziej czującą, kobiecą i ludzką, niż za życia. Poeta jakgdyby uwolnił się od więzów, któremi krępowała go dotychczas jawa, i za podmuchem fantazji uleciał śmieiej w dziedzinę marzenia, które przyobleka w barwy rzeczywistości. Niemniej twórczość rozłożona na tak długi szereg lat, ustawiczna praca nad wygładzaniem tekstu sprawiły, że uczucie nie uzyskało tu często tej bezpośredniości i tego dramatycznego napięcia, co w *Trenach*; jego rozwój nie jest tak prosty, a w miejsce skupienia i ześrodkowania, będącego wynikiem jednego zasadniczo przyływu natchnienia, wystę-

pują na plan pierwszy dążności, które raczej możnaby nazwać odśrodkowemi: literacka troska o piękno i elegancję, poszukiwanie niezwykłych obrazów, dobór pomysłów i staranie o bogactwo ozdób dla przystrojenia tego samego wątku, sile nie się na okrasę słowa — dowodzące, że równowaga duchowa oddanego kontemplacji estetycznej laureata nie została silniej zachwiana (155). Pod tym względem *Treny* — jakkolwiek i Kochanowski nie był jednostką wybuchową — mają niezaprzeczoną wyższość. Niemniej drogę do zwartej kompozycji cyklicznej wskazał Kochanowskiemu Petrarca, zajmujący pod tym względem środek linii rozwojowej, idącej od epicedjów starożytnych do ich polskiego oddźwięku i uwieńczenia, przyczem nie należy zapominać o wyznaczeniu też pewnego miejsca przykładowi klasycznych elegij miłosnych (156).

Wpływ Petrarcki zaważył prawdopodobnie jeszcze i pod innym względem tam, gdzie literatura grecko-rzymska świecić przykładem polskiemu poecie nie mogła. *Canzoniere* w swych najlepszych utworach, a zwłaszcza w nieograniczonych ściśle ilością wierszy kanconach, jest walką wewnętrzną ducha, postawionego między ponętami świata, miłością kobiety i sławy, a pragnieniem dobra wyższego, nieprzemijającego. Stąd szamotanie się długie i męka, stąd niezdecydowanie i skargi, stąd szereg pieśni, wznoszących wzrok ku nadobłocznemu królestwu, stąd wreszcie końcowy zwrot do Boga i jego matki, pełne skruchy wyznanie swych win i prośba o miłosierdzie (157). Polski tłumacz *Psalterza* słowami włoskiego liryka modlić się nie potrzebował; nie bił się w pierś za to, iż serce swe bez pamięci umieścił w niewieście; kładąc przez szereg lat palce na dawidowej harfie, przemówił żarliwiej, chociaż mniej ozdobnie — uderzył w biblijny ton. Ale wzór włączenia pieśni modlitewnych do elegij pogrobnych, zamknięcie walki wewnętrznej ucieczką do ojca pełnego łask — znalazł u Petrarcki. I jakby stwierdzając swój stosunek do poezji apenińskiego półwyspu, Kochanowski w hymnie, stanowiącym tren XVIII, nietylko użył typowego porównania petrarkistów:

«Boć przed Twym gniewem stajem

Tak, jako śnieg niszczyje

Kiedy mu słońce niebieskie dogrzeje» (158) —,

ale w dodatku wyśpiewał ten nowy psalm w zwrotkach, złożonych z przeplatających się jedenasto- i siedmiozgłoskowców, które, jak już zaznaczono, najczęściej zjawiają się we Włoszech, łącząc się nieraz w mniej kunsztownych utworach w strofy czterowerszowe o rymach *abba* lub *abab* (jak tutaj).

Nie jest wykluczone, że *Canzoniere* mógł również oddziaływać na pewne stylistyczne zabarwienie żałobnych pieśni Kochanowskiego. Znaczną mianowicie rolę odgrywają w nich przeciwstawienia, któremi czarnoleski poeta w niektórych trenach z upodobaniem się posługuje, a niejeden z nich na przeciwstawieniu właściwie w całości opiera (159). Petrarca — jak wiadomo — znajdował wielkie upodobanie w doborze antytez i kontrastów, których z jego utworów zebrać dałoby się wiązkę sporą, a naśladowcy doprowadzali tę manierę nieraz do absurdu. Nie ulega zaś wątpliwości, że przeciwstawienia kładą silny akcent na wrażeniu estetycznym, jakie nam daje dzieło sztuki; są one w poezji tem mniejwięcej, czem w malarstwie ostre rozłożenie światła i cienia, przeto uwagę Kochanowskiego mógł obudzić ten środek stylistyczny, przejęty i stosowany szeroko przez petrarkistów, i narzucić mu się podświadomie w chwili, gdy szło o podkreślenie wewnętrznego rozdarcia i ogromu nieoczekiwanego ciosu. Różne epigramy *Antologii* wspomogły wydatnie ten wpływ (160).

Kogoś, co znając *Treny* Kochanowskiego, przystąpi do lektury drugiej części lirycznego zbioru Petrarcki, uderzy zapewne przedewszystkiem analogja między trenem XIX, a zjawieniem się Laury śniącemu kochankowi. Wprawdzie jest to motyw, znany dobrze literaturze klasycznej; i tak np. u Properejusza pociesza męża zmarła żona, w *Consolatio ad Liviam* syn matkę (161). U Petrarcki jednak pomysł ten (pozostający bezwątpienia również pod wpływem starożytności) zajmuje stanowisko rzeczywiście centralne, a ściślej mówiąc, stanowi zakończenie, ku któremu zmierza poeta w szeregu swych pieśni. Słyszymy o nim w 12 sonetach i kanconach (162), aż wreszcie w kanconie 27 (359 względnie 355*) wizja urzeczywistnia się w naszych oczach. Te nocne odwiedziny ducha kochanki są dla cierpiącego poety jedyną i największą pociechą; prosi też o nie (jak Kochanowski: tren X, 17—18), bło-

gosławi im, wygląda krótkiej chwili marzenia, która byt czyni mu bardziej znośnym. Pani jego staje się naówczas przedziwnie łaskawą: ociera mu dłonią łzy z powiek i słowa szepce kojące, którychzczędziła za życia. I głównie dzięki Petrarce motyw ów przewija się nieraz w literaturze wieków następnym (163).

Autorowi *Trenów* nie mogło nieść pociechy, ujętej w wywody rozumowe, dziecko dwu i pół letnie, choćby nawet z przesadą poetycką za cudowne uznane, to też włożył ją w usta swej matki, piastującej na ręku Urszulkę. Być może, że pomysł ten, umożliwiający wyzyskanie przychodzącej pociecy na myśl sytuacji bez naruszenia prawdopodobieństwa, poddał mu również Petrarca. W sonecie 244 [285], mówiąc o zjawieniu się Laury, powiada on mianowicie, że z uczucia jej przebijają nie tylko miłość kochanki, ale tklivość matki do drogiego syna:

«Nè mai pietosa madre al caro figlio...
Diè con tanti sospir, con tal sospetto
In dubbio stato si fedel consiglio,
Come a me quella...
 ...di doppia pietate ornata il ciglio
Or di madre or d' amante...
 ...nel parlar mi mostra
Quel che 'n questo viaggio fugga o segua,
Contando i casi de la vita nostra,
Pregando ch'a levar l' alma non tarde»...

Występuje tu charakterystyczne rozdzielenie osobowości Laury na dwie postaci: matki, zwracającej się do drogiego syna, i samej opiewanej zmarłej, a streszczenie rad i przestróg, skierowanych do poety, jest jakgdyby wytyczną i przewodnią myślą tych wskazań, które znamy z XIX trenu. Wspominając jednak mimochodem ten, tylko możliwy, punkt wyjścia, podkreślać nie trzeba całej problematyczności powyższej hipotezy.

Przy porównaniu trenu ostatniego z najbardziej interesującą nas kanconą 27-mą, nie trudno wskazać szereg punktów stycznych, którym jednak równej, ani wogóle zbyt wielkiej wagi przypisać nie można (164). Zdając sobie sprawę z ich istnienia, trzeba zachować wielką wstrzemięźliwość w uzna-

waniu ich za reminiscencje; są to bowiem w znacznej mierze myśli i uczucia, tłumaczące się dostatecznie sytuacją i nastrojem duchowym autora, nie wykraczające poza obręb doznań właściwych ogólnoludzkiej psychice.

Stosunek obu utworów ująć można w ten sposób, że Kochanowski w pierwszym rzędzie miał przed oczyma pierwotne wzory starożytne, czego dowodzi chociażby ta okoliczność, iż nie użył formy dialogu, wprowadzonej przez Petrarke, lecz zachował ciągłą przemowę zmarłej matki, zgodnie z ujęciem poetów łacińskich. Jest to może w związku i z tem, że dialog w liryce włoskiej pojawia się nierzadko — wspierała go tam poezja i ludowa i dworna — podczas gdy np. w erotyku staropolskim go nie spotykamy. Jednakże zstąpienie Laury z zaświatów pozostawiło lekki ślad w *Trenach*, wyrażający się, jak zwykle przy wpływie Petrarki u Kochanowskiego, nowożytnem zabarwieniem uczuciowem. Niemalą rolę odegrała tu zapewne okoliczność, że muza *trecentysty* przybywała nie z empireum, ale z chrześcijańskiego nieba, bliższego uczuciowo tłumaczowi *Psalterza*, który wprawdzie nawet w obrazie pozaziemskiej szczęśliwości mógł się posługiwać humanistycznym kolorytem, lecz, myśląc o losie swej córki, przedewszystkiem widział ją oczyma ducha w gronie aniołów, okalających stopnie tronu Przedwiecznego.

Pozostaje parę szczegółów mniejszej wagi.

Były chwile, gdy w tęsknocie swej osierocony ojciec uznał za najbardziej pożądane wybawienie — śmierć, która jedynie mogła połączyć go z umarłym dzieckiem:

«Nie lza, nie lza, jeno sie za tobą gotować,

A stopeczkami twemi ciebie naśladować.

Tam cię ujrzę, da Pan Bóg»... (III, 11—13)

«...tamże już za jedną drogą

Zostać, a z duszą zaraz zewlec troskę srogą» (XIV, 17—18)

Nie trzeba jednak uciekać się do «wplywologii», by zrozumieć, iż to samo życzenie ciśnie się ciągle na usta Petrarki. Niecierpliwi się on, chciałby jak najprędzej wyzwolić się z doczesnych więzów, zazdrości ziemi i niebiosom, że kryją w sobie piękności Laury, opanowało go «słodkie pożądanie zgonu», więc woła:

«Noia m' è il viver sì gravosa e lunga,
Ch' i' chiamo 'l fine per lo gran desire
Di riveder cui non veder fu 'l meglio» (165).

Nie trudno w dalszym ciągu snuć analogie co do różnych szczegółów, bez pewności jednak czy te ewentualne pobudki zaznaczyły się rzeczywiście w genezie *Trenów*. Nieświadome potrącenie wyobraźni poety jest tu i ówdzie możliwe, czasem nawet prawdopodobne, pewnikiem naukowym wszakże uczynić go nie można, zważywszy bliskość zasadniczej sytuacji, podsuwającej pokrewne pomysły twórcze, oraz krzyżowanie się wpływów starożytności i literatur nowoczesnych.

Tak np. porównanie samego siebie do kamiennego słupa (XV, 4—5; por. o Plutonie: XIV, 15) wywołane zostało zapewne wspomnieniem mitu o Niobie; jest ono jednak utrzymane zupełnie w stylu petrarkowej frazeologii, a zwłaszcza wyrażenie «marmur żywy» przywodzi na myśl takie zwroty, jak:

«E mia viva figura
Far sentia un marmo».
...«fecemi, oimè lasso,
D'un quasi vivo e sbigottito sasso».
«un marmo che si mova e spira» (166).

Gdy Kochanowski przyznaje lutni swej dar kojenia smutków:

«...ty wdzięczna lutni,

Skąd pociechę w swych troskach biorą ludzie smutni», (XV, 1—2) —

głosi rzecz na samym sobie stwierdzoną, jeśli idzie jednak o hasło literackie, to jest nietylko wierny Horacemu: «mimentur atrae carmine curae», ale zarazem okazuje się wyznawcą poglądu Petrarcki:

«Perchè cantando il duol si disacerba» (167),

a przypomina go także i wtedy, gdy skarży się, że żałość zmusza go do porzucenia pieśni (XVI, 3—4) (168).

Nie wykluczone jest wkońcu, że w związku z poezją włoską pozostaje matka-ptaszyna, co biada nad zatrąta dzieci swych, «słowiczków lichych» (I, 9—14) (169).

W rozważaniach tego rodzaju zachować jednak należy wielką ostrożność. Tak Petrarca, jak Kochanowski byli z zamiłowań humanistami i kultura klasyczna weszła im w krew. Stąd pozorne podobieństwa mogą być czasem wynikiem jedynie wspólnych źródeł. I tak możnaby mówić o wprowadzeniu postaci Orfeusza przez wielbiciela Laury i ojca Urszulki, gdyby (nie mówiąc już o tak naturalnem w podobnych chwilach skierowaniu myśli humanistów ku mitycznemu muzykowi) nie wiedziało się, że u podstaw obu utworów legł — Stacjusz. To też i narzekania na nietrwałość rzeczy tego świata i ułudę złotych nadziei czerpią pokarm z refleksyj starożytnych, odmłodzonych własną, serdeczną niedolą.

Odkładając wyciągnięcie pewnych wniosków — a zwłaszcza omówienie roli Włoch i Francji w powstawaniu polskiego erotyku — do ostatecznej konkluzji, dobędziemy przecież z tych uwag parę rysów ogólnych.

Nie stał się Kochanowski wielkim poetą miłości, bo też nie był zdolny do uczuć pełnych żaru, do przepalenia niemi całej duszy, podobnie, jak nie posiadał lotnej fantazji ani głębią czy oryginalnością myśli nie zadziwił. Sam zresztą wybór przewodników: Anakreonta, elegików rzymskich i Petrarci, charakteryzuje już jego uczuciowość spokojną, daleką od nagłych i potężnych wybuchów, określa ją tembardziej, że Kochanowski przejmując zawsze od innych to tylko, co odpowiada jego indywidualności. Chłodny wykwiut pozbawionych rumieńca ód Horacego — który zasadniczo tak pokrewny był mu temperamentem — nie pociągnął tu jednak polskiego poety; idąc za przyjacielem Mecenasem w utworach refleksyjnych, autor *Odprawy* nie zwrócił się do niego o pomoc, gdy zapragnął pisać o miłości. Najlepiej zaś czuł się w atmosferze nie żaru lecz serdecznego ciepła, w kole ciasnem a blizkiem, gdzie zrodziło się wiele *Pieśni*, szereg *Fraszek* i całe *Treny*. Przeto najszczerzszemi z jego erotyków zdają nam się i najbardziej wzruszają nas dziś zwierzenia, półgłosem jakgdyby zwrócone do przyjaciela i świadka zawodów (*Fr.* II 51, II 59, II 78), oczekiwanie Hanny w cieniu czarnoleskiej lipy (*P* II 2) lub wiersz do żony — nie owa ogólnikowa, literacka «pochwała»

(*P* II 10) pożytku, który przynosi, sprawując rząd gospodarstwa, dbając o «wczasy» męża i rodząc «dziateczki ojcowi podobne» — ale przywiązaniem i tkliwością tchnący, prosty, powszedni niemal, obraz tęsknoty i niepokoju tej, którą zostawił w domu, udając się w gościnę do Myszkowskiego (*P* II 20):

«...niesposobnego będąc świadoma
 Zdrowia mego, frasuje swe serce doma:
 Żebych jakiej choroby nagłej nie użył,
 Nie mając, ktoby mi w tym jej sercem służył»...

Próżno byłoby zarzucać Kochanowskiemu, iż nie jest wybitnym poetą miłości w tym rozumieniu, do jakiego przyzwyczaił nas wiek XIX. Nieinaczej było naówczas zagranicą: Bembo czy Arjost, Ronsard lub Du Bellay, Herrera albo Wyatt — tą miarą również oceniani być nie mogą. Wszyscy są synami epoki, w której pisanie o miłości było raczej literacką próbą (często też igraszką), niżli istotnie sprawą serca. Kochanowski — pocóż się ludzić? — nie wyszedł naogół (wyjąwszy zwłaszcza codopiero wskazane utwory) poza utrwalone już tradycją na obczyźnie, konwencjonalne oddawna formułki. W uczuciach, jakie kreśli, brak odcieni, gamy przejść, subtelných póltonów, które są chwałą genjuszu Petrarke; oddać umie zgrubsza główne tylko fazy swych przeżyć: zabiegi o wzajemność, wesele w chwilach powodzenia lub smutek i wyrzuty w niedoli. Portret zewnętrzny i charakterystyka duchowa ukochanej nie narzuca się wyobraźni naszej plastyką, nie zastanawia wnikliwością szczególną psychologa (170); pomimo różnorodności wprowadzonych nastrojów, dusza kobieca w *Sobótce* tajemnicie głębokich nie wyznaje. Orzec zatem się godzi, że na tej drodze Kochanowski własnych odkryć nie poczynił, ale, w obcej wykształcony szkole, tworząc poezję polską jako sztukę, dał równocześnie początek naszej artystycznej pieśni miłosnej, w język poetycki wyposażył zakochanych, uczył zdawać sobie sprawę z uczucia i wyrażać je godnie, o kobietach mówić pięknie, ukazywać ich wdzięk i powab, na co poprzednich rymopisów stać nie było.

W dziele tem, — które dziś, w oderwaniu od tła dziejowego, wydawać się może skromnem, ale które, historycznie rzecz biorąc, uznać trzeba za czyn wielki i płodny — petrar-

kizm, szerzej rzekłszy: erotyk romański nie był oczywiście wszystkim, odegrał tylko swą rolę obok greckich i łacińskich klasyków. Zyskał jednak w tym zakresie większe od nich znaczenie, przynosił bowiem więcej, niż literackie parafrazy: szczepił nowe pojęcia o kobiecie, pobudzał, by w nieznanym dotąd Polsce sposób spojrzeć na jej wdzięki i duszę, zostawiał zarodek idealizmu, który prowadzi aż do platońskich zamyśleń nad pięknem niewieścim jako objawieniem boskości i roztwiera przed oczami poety nową wizję wszechświata. Wydelikacał przytem wrażliwość, posługiwać się kazał nowoczesną formą pieśni krótkich, niekiedy już nastrojowych i tak różnych od rzymskich elegij. Uczył zarazem odczuwać głębiej, bardziej osobiście przyrodę, splatać objawy jej życia z pasmem własnych radości i bólów. Więc chociaż wpływ jego na powstaniu świetnych arcydzieł nie zaważył, chociaż niewielki ilościowo zostawił spadek po sobie, niemniej stał się prawdziwie ważkim, dając zupełnie nową zdobycz polskiej poezji, a zarazem tworząc obowiązujący długo punkt wyjścia. Kochanowski przekazywał następcom przykład, jak o miłości pisać należy i gdzie szukać wzorów, chcąc ją wyrazić przystojnie. A wzory w tej epoce były dla poety oparciem niezbędnem, zwłaszcza jeśli starał się wdrzeć tam, gdzie śladów polskiej stopy niewiele naliczyć było można.

ROZDZIAŁ III

SĘP-SZARZYŃSKI — ANONIM PROTESTANT — GRABOWIECKI

O ile już w życiorysie Kochanowskiego bardzo dotkliwie odczuwamy brak szczegółowszych wiadomości o jego zagranicznej podróży, to danych o pobycie we Włoszech — a tem bardziej we Francji — Mikołaja Sępa Szarzyńskiego jesteśmy w zupełności pozbawieni. Wiemy wprawdzie o jego studjach na uniwersytetach niemieckich, w Witemberdze i w Lipsku (1), ale przypuszczać tylko można, iż następnie udał się do Włoch wraz z swym długoletnim przyjacielem Stanisławem Starzechowskim (2). Że jednak poezja romańska nie była obcą przedwcześnie zgasłemu lirykowi, tego dowodzi najlepiej pozostała po nim szczupła wiązanka utworów.

Po wyłączeniu mniej znaczących, drobnych i przeważnie okolicznościowych wierszy polskich i łacińskich (3), oraz dwu «śpiewów historycznych», rozpadają się one naturalnie na dwie zasadnicze grupy: miłosną i religijną. Już sam ten podział zwraca uwagę naszą na petrarkistów włoskich i francuskich, z których wszyscy, za przykładem mistrza, w obu tych dziedzinach sił swych próbowali. Cytowanie przykładów staje się tutaj zbyt liczne, gdyż do wyjątków należą pisarze tej szkoły, którzyby w swych zbiorach poetyckich nie umieszczali obok pieśni erotycznych — słów skruchy i modłów wierszem zanoszonych do Boga. Jest to wprost literackim w danej epoce obowiązkiem (4). Religijne utwory Sępa wypłynęły wprawdzie bezwątpienia z głębi jego ducha rozdwojonego i goryczą napojonego przedwcześnie. Wzorem tylu swych poprzedników i następców na niwie poezji rodzimej, wyrazu dla swych roz-

myślań i modlitw szukał on na kartach *Psalterza*. Ale właśnie oparcie się w tym celu na *Psalterzu* jest zgodne w zupełności z zwyczajami włoskich i francuskich autorów owego okresu; dość powiedzieć — w miejsce wyliczania długiego szeregu nazwisk, — że nawet pisarz tak wyuzdany, jak Piotr Aretino, okupywał grzechy swego życia i twórczości parafrazami z ksiąg dawidowych. Że zaś to zestawienie z literaturą Południa i Zachodu nie jest, jakby komuś zdawać się mogło, powierzchowne i naciągane, dowodzi tego wymownie forma sonetu, w jaką Szarzyński przybrał najpiękniejsze z pomiędzy tych właśnie pieśni.

Można zresztą iść dalej i powiedzieć, że wyznanie sonetu pierwszego:

«A ja, co dalej, lepiej cię głęboki
Błędów mych widzę, które gęsto jędzą
Strwożone serce ustawiczną nędzą,
I z płaczem ganię młodości mej skoki...» —

przypomina nastrojem pokrewne ustępy Petrarcki, który podobnie, im bardziej zbliża się do śmierci, tem lepiej zdaje sobie sprawę z chyżości czasu i złudnych ponęt nadziei, i również pragnie zwrócić się na pewniejszą drogę, «in più sicura parte», wyrzucając sobie, że lata młodsze zmarnował niebacznie, zapominając o Bogu:

«Pentito e tristo de' miei sì spesi anni
Che spender si deveano in miglior uso...» (5)

Włochom jednak lub Francji — i nic w tem dziwnego — hołdował Sęp przede wszystkim w swej pierwszej fazie twórczości, to też erotyk jego wywieźć należy w głównym zrębie z poezji Petrarcki i jego następców, przyczem także pokrewnym rodzajom liryki romańskiej pewne miejsce wyznaczyć przyjdzie.

Podobnie jak Kochanowski, dostrzega Sęp w postaci swej kochanki odblask piękności nadziemskiej i jak on zdaje się wierzyć w konieczne skojarzenie wdzięków ciała z zaletami ducha, ale zalety te ograniczają się u niego właściwie do przychylności dla oddanego wielbiciela:

«Nie wierzę temu, w tak ciele nadobnem
I ku przedniejszem aniołom podobnem,
By się okrutność sroga znaleźć miała:
Łaskawe duchy śle Bóg w piękne ciała» (LX) (6)

Oczy jej — o co mniejsza — dla niego również mają blask gwiazd (LXVI), zauważyć przytem jednak wypada doniosłą rolę, jaką odgrywa oblicze kochanki; ono w Sępie rodzi miłość i przyprawić go może o zgubę; wznieca pierwsze ognie uczucia i śmierć by mu przyniosło, o ileby tylko nie zwracał ku niemu rozmiłowanych źrenic. Jest to ujęcie czysto petrarkistyczne, które mieliśmy sposobność scharakteryzować już poprzednio, omawiając przy Kochanowskim motyw potęgi wzroku kochanki. Motyw ten u młodo zmarłego autora występuje o wiele silniej, niż u znakomitego twórcy z Czarnolasu:

«...na twarz twą na każdą godzinę,
Patrzam a ginę» (LXV)
«Im pilniej na twoje oblicze nadobne
Patrzam i na oczy twe, gwiazdam podobne,
Tem mie srodzej palą płomienie miłości.» (LXVI)
«Śmierć tuż, gdy patrzam na to, co mi miło,
Śmierć tuż, gdybych cie najmniej spuścił z oczu,
Za mną się toczy» (LXV)

Główny nacisk położony jest wszakże u Sępa gdzieindziej. Zgodnie z założeniami liryki miłosnej, której prowan-salscy trubadurowie na kilka wieków zasadniczy ton nadać zdołali (7), pani jego jest «nielutościwą» (LXV), zakamieniała w okrucieństwie:

«A wždy, okrutna pani, ani łaskawego
Słowa do mnie nie rzeczesz...» (LXXI),

gardzi jego «stateczną uprzejmością» (LXIX): —

«Wszystkę moję uprzejmość i posługi znaczne
Uporczywie wzgardziło twe serce niebaczne» (LXXI)

nie zważa na cierpienia przez siebie zrodzone; serce jej zgoła «nieużyte» (LXIX).

Podobne są piękności, opiewane przez poetów Południa, którym jakgdyby się zdawało, że wzajemność czy nawet tylko współczucie, straciłyby kobietę z piedestału, na jakim umieściła ją przyjęta powszechnie fikcja literacka. Świadczą o tem takie słowa Petrarcki: «cor aspro e feroce», «rubella di mercè», «...m' aggrada che in vista vada altera e disdegnosa», «la mia dolce nemica, ch'è sì altera», «quest' arder mio, di che vi cal sì poco», a wreszcie:

«Voi che mai pietà non discolora...
Mi vedete straziare a mille morti,
Nè lagrima però discese ancora
Da' be' vostr' occhi, ma disdegno et ira...» (8)

Śmiech też tu i tam budzi niedola miłującego poety:

«O, nader srogie serce, co się z tego śmieje!...» (LXI)
«...cieszysz się z tego,
Że ja dla ciebie ginę...» (LXXI)
«...ma powolność, z której się ty śmiała...» (LXIX)
«mia donna, che sovente in gioco
Gira il tormento ch' i' porto per lei...»
«del mio pianger ride...»
«Ella sel ride, e non è pari il gioco» (9).

Ta również niewzruszona srogość ściągnęła na Kasię wyrzut ostry:

«Okrutniejszy nie żywie z w i e r z nad cie na ziemi!» (LXXI),

przypominający podobne złorzeczenia, znane skądinąd:

«Non credo che pascesse mai per selva
Si aspra fera...
Come costei ch' i' piango.»
«Questa umil fera, un cor di tigre o d'orsa...»
«Di vaga fera le vestigia sparse
Cercai per poggi solitarii et ermi...» (10).

Władza tyranki nad ukochanym jest nieograniczona, a więc i niezmierną:

«Żywot, szczęście i śmierć i nieszczęście moje
Dzierży w swojej władzy możne serce twoje:
Co ty będziesz chciała, to się ze mną stanie...» (LXVI)

Tę moc nie w Polsce również po raz pierwszy dano kobiecie: *Al sieu servir — sui del pe tro c'al coma* («od stóp do głów jestem w jej służbie») — wyznawał Arnaut Daniel, nie jedyny zresztą z pośród współrodaków; tak samo zapewniali i Włosi:

«Ogni mia fortuna, ogni mia sorte,
Mio ben, mio male, e mia vita e mia morte

Quei che solo il può far, l'ha posto in mano...»

«...m'ebbe

Molt'anni a far di me quel ch'a lui parve...»

«mi... volve, com' a lui piace...» (11)

Wychodząc z tych założeń, nazywa i Sęp kochankę swoim panem, a siebie mieni jej sługą:

«raduję się temu,

Że mie panu fortuna w moc dała takiemu» (LXVIII)

«Wždy też wtenczas rzeczesz: Dla gniewu mojego

Niewinniem straciła sługę uprzejmego» (LXXII).

Jest to podstawowe przez długie wieki ujęcie stosunku miłownego, rozpowszechnione zwłaszcza dzięki poetom prowansalskim, jak o tem nadmieniono w rozdziale poprzednim. Tu wszakże zwraca przedewszystkiem uwagę zastosowaną do kobiety forma męska «pan», którą wielokrotnie spotykamy w poezji włoskiej o zabarwieniu ludowym:

«A te m'arricomando, o signor mio...»

«Io son tuo servo e tu se' il mio signore...»

«Ecco colui che ti chiama signore...» (12) —

i na którą wskazuje Flamini, jako na bardzo charakterystyczną dla wierszopisów toskańskich (13).

Sługa ten nie jest panem samego siebie, gdyż ponad własne dobro przeniósł myśl o swej pani i raczej o sobie niżli o niej zapomni:

«...mojem

Co może być, ponieważ sam nie jestem swoim?» (LVIII)

«...który cie miłuję barziej, niż sam siebie» (LXVI)

«...pierwej siebie, niż ciebie zabędę» (LXIII).

Wolałby on zginąć, niż w czemkolwiek uchybić najdroższej, gdyż jej troska dręczy jego serce nadewszystko:

»...wolę zginąć w grobie,

Niżliby co szkodziło z mej przyczyny tobie» (LXXI)

«...twój wszelaki frasunk moje serce psuje» (LXVIII).

Podobnie zaręczał o sobie Petrarca:

«Non son mio, no...»

«...aver altrui più caro che se stesso...»

«...per cui sempre altrui più che me stess' ami»

«mirar lei, et obbliar me stesso» (14).

W myśl też owych zasad radował się w sonecie 197 [233], że choroba opuściła oczy Laury i przerzuciła się na jego wzrok. Tę samą również widzimy tu i tam obawę i przeczu-lenie, by nie zrazić sobie nieszczęsnym krokiem wybranej:

«Solea frenare il mio caldo desire
Per non turbar il bel viso sereno...»
«Assai contenti lasci [do Amora się zwraca] i miei desiri,
Pur che ben desiando i' mi' consume
Nè le dispiaccia che per lei sospiri» (15).

I Sęp, jak mistrz włoski, nie ośmiela się uznać kochankę za winną swej niedoli:

«Siebie muszę, nie ciebie, w tej mierze winować:
Trudno tobie obłudność zradną przypisować» (LXIX)
»Nè di ciò lei, ma mia ventura incolpo...»
«Non altrui incolpando che me stesso...» (16)

Con amore atoli i nie bez południowej przesady kreśli Sęp przedewszystkiem swe miłosne cierpienia i udręki. Charakteryzuje je jako «męki srogie» (LXXI), «dolegliwości» (LXVI), «ciężkość» (LXVI), «niewymowne trapienie» (LXXIV), «wielki frasunk» (LXV) — i trzem swoim pieśniom nadaje tytuł wysoce znamienny: *Frasunk* (LX, LXXIII, LXXIV). W tym samym stylu roztkliwiał się nad sobą Petrarca, mając stale na usługi powiedzenia takie, jak: «miei martiri», «foco de' martiri», «i dolor tanti», «aspra pena e dura», «l duol m'affrena» — i wzdychając:

«...quanto per amor giammai soffersi,
Et aggio a soffrir anco!...» (17)

Nawet w tak — zdawałoby się — nie nasuwającym pola do porównawczych zestawień zapewnieniu o ciągłości i niezmienności tych objawów:

«Dzień mie nie widzi od frasunku wolnego
I noc spokojna nie zna mie spokojnego» (LIX) —

odzywa się echo jednego z najoklepańszych frazesów włoskich:

«sospirando vo... la notte e 'l giorno»
«di e notte m'affanna»
«...di e notte chiamando il vostro nome» (18)

Brak wzajemności grozi poecie śmiercią na każdym kroku, z czym także spotkaliśmy się już w dotychczasowej wędrówce:

«A jeśliże go [t. j. dar] zgardzisz, to ja pewnie muszę
Leda w dzień po kołędzie Bogu posłać duszę» (LVIII)

«Śmierć tuż, gdy patrzam na to, co mi miło,
Śmierć tuż, gdybych cie najmniej spuścił z oczy,
Za mną się toczy» (LXV)

«Dla Boga! daj ratunk, ginę w tej ciężkości!
Co za zysk stąd weźmiesz, że zginę dla ciebie?» (LXVI)

Odczuwa też, że znajduje się jakby na przełęczy, między życiem a śmiercią, nie mogąc przechylić się na żadną stronę — i w tem również nie jest oryginalny:

«Żywot mie już opuścił, śmierć się mie wziąć boi...» (LXI)

«E non m' ancide Amor...»

Nè mi vuol vivo...»

«Chi mi fa morto e vivo...»

«...questa morte che si chiama vita» (19)

Łatwo zrozumieć, że grożąc tak często zgonem, uznaje Sęp «bładość» za «trudnej miłości farbę przyzwoitą» (LXXI); wiemy dobrze, gdzie nauczył się tego, co przystoi stylowemu kochankowi, nie zdziwią nas więc i dalsze tej znajomości rzeczy dowody, jak owe płomienie, które dopiekają żywo nieszczęsnemu:

»Im pilniej na twoje oblicze nadobne
Patrzam i na oczy twe, gwiazdam podobne,
Tem mie srodzej pałą płomienie miłości...» (LXVI).

W tym żarze cisną mu się też słowa takie, jak: «sprawy wdzięczności pełne, co mie s u s z ą» (LX), «żal srogi serce moje żar zy» (LXXII), «piękność, co mie srodze pali» (LXXIV). Jedyłą ucieczkę znajduje poeta w westchnieniach i łzach, których nie szczędzi ani nie hamuje, powołując się ciągle na swe:

«Ustawne wzdychanie, słowa niezmyślane
I smętnemi łzami lice pokropione» (LXVI)

«Żałosne wzdychanie i oczy płaczkliwe» (LXXI)

«Żałosne łzy, które kropią smętne lice,
I gęste wzdychania...» (LXXII)

Stąd krok tylko do przeciwstawienia tych lez — ogniowi, uznając za szczęście dla cierpiącego kochanka, że dwa te wrogie żywioły wzajemnie się unieszkodliwiają:

«Albo łzami gęstemi wszytek się oblewam,
Albo serdeczne ognie wzdychaniem odkrywam,
Ognie, któreby w popiół dawno me spaliły,
Gdyby me łyzy wilgotne często nie kropiły,
Które tak często płyną, żeby już me ciało,
By go ogień nie suszył, wodą być musiało» (LXI).

Już u trubadurów i Petrarcki znaleźć łatwo niejednen przykład sztucznych antytez i pewne zarodki tego konceptu. Ustęp ten nosi jednak cechę późniejszych kontynuatorów manieri erotycznej, której kanonem stał się *Canzoniere*. Coś podobnego stwierdzał — obok innych — Bembo:

«...Perocchè de l'ardore
L' humor, che ven da gli occhi, mi difende:
E che 'l gran pianto non distempre il core,
Fece la fiamma, che l' asciuga e 'ncende» (20).

Nie w ten tylko sposób wyraża Sęp swą duchową rozterkę. Charakterystyczny wielce jest ustęp, w którym przedstawia jakgdyby spór lub dysputę oczu z rozumem i wstydem na temat, czy należy nienawidzić, czy też — mimo wszystko — miłować:

«Przy nienawiści rozum i wstyd słuszny stoi,
Które mówią, że dłużej cierpieć nie przystoi,
Okrutność jej winują, wżgardzić rozkazują;
Lecz oczy służyć radzą, piękność pokazują» (LXXIV) (21).

Jest to ujęcie zdawna obdarzone prawem obywatelstwa przez lirykę Południa, zwłaszcza zaś przez poetów, którzy (co przy uznaniu erotyku za twórczość obowiązkową zdarzało się wielokrotnie i niemal że z reguły) nie dawali się ponosić namiętności, silniej zresztą nie odczuwanej, ale raczej widzieli w miłości pewną doktrynę, temat do subtelnych roztrząsań, wywodów za i przeciw, odziewany chętnie w formę dialogu uosobień. Tak np. z pośród trubadurów Folquet z Marsylii personifikuje Uczucie i Rozum, Serce i Ciało, Szaleństwo i Rozsądek, Obawę, Śmiałość i Nadzieję(22). Niebawem piszący po prowansalsku Włoch, Lanfranco Cigala, opiewa sprzeczkę

serca, stojącego w obronie płci pięknej, i rozumu, który ją potępia (23). Forma takiego «contrastu» rozpowszechnia się w poezji *dolce stil nuovo*. Oto Dante, opisując w *Vita nuova*, jak się zakochał w Beatryczy, przedstawia rażącą zapewne dzisiejszy sposób odczuwania wymianę zdań trzech, zgodnie z przepisami scholastycznej wiedzy określonych, władz ducha: «spirito della vita», «spirito animale» i «spirito naturale» (24). Jeden z sonetów [84] Petrarcki przedstawia spór poety z oczami, które autor początkowo potępia, stając w obronie serca, póki one zwycięsko nie odeprą stawianych im zarzutów. Podobnie u Serafina z Akwili spotykamy rozmowę poety z własną duszą oraz walkę oczu i serca. Angerianus w Ἐρωτοπαλιγγιον umieszcza *De seipso et corde dialogus*, Boiardo i Galeazzo rozprawiają z sercem, Cariteo, w chwili wyjazdu Luny, z swą duszą, Costanzo z oczyma, a Notturmo opisuje kłótnię różnych części ciała: «Piedi, man, occhi, bocca, orecchi e il core Insieme a lite van...» I Tebaldeo poświęca tej sprawie sonet osobny («Spesso il cuor mesto, e gli occhi lite fanno...»), a pod koniec *Eroici furori* Giordana Bruno znajdziemy dialog serca i oczu, które określają swą rolę w narodzinach i rozwoju miłości (25).

Zwrócić też należy uwagę na motyw ten w poezji francuskiej i przede wszystkim wymienić dialogowaną odę Ronsarda («J'avois les yeux et le coeur...»), gdzie oczy i serce poety oskarżają się wzajemnie, jako sprawcy miłosnego bólu. Stosunek, w jakim zostają pod tym względem strony obie, t. j. serce i oczy, przedstawiono już w *Roman de la Rose*, bez wprowadzania jednak motywu sprzeczki. Natomiast Karol de Sainte-Marthe w *Poésie française* (1540) zamieszcza dialogowany dziesięciowiersz *Débat de l'oeil et du coeur voyant la perplexité de lui qui languit en l'attente*, a w antologii *Jardin de Plaisance* (1500), która jest równocześnie sztuką rymotwórczą z końca XV w., porusza ten temat trzysta *huitains*, przyczem do czynienia mamy nawet z wyzwaniem i walką w szrankach. W dialog z sercem i oczyma wda się później również Desportes, a skądinąd znana jest ballada Villona *Le débat du cuer et du corps de Villon* (26). Sep tak daleko w nadsładownictwie się nie posunął i nie wprowadził formy nie-

zrozumiałej zapewne dla renesansowej psychiki polskiej. W każdym jednak razie zachowały się w tym ustępie wyraźne echa obcej nuty.

Z różnych stron przystępując do wyrażenia wewnętrznego rozdarcia swej duszy, dostrzega w niem Sęp wszelkie znamiona walki:

«Niewymowne trapienie cierpi serce moje:
Miłość w nim z nienawiścią srogie toczą boje...
Radbym, aby nienawiść tę wojnę wygrała,
Ale się na mie miłość mocno zgutowała» (LXXIV).

Tego samego środka używa nieraz Petrarca i jego następcy, pomnąc owidjuszowe *Militat omnis amans et habet sua castra Cupido*:

»Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?
Avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?
«Datemi pace, o duri miei pensieri:
Non bastia ben ch' Amor, Fortuna e Morte
Mi fanno guerra intorno e'n su le porte
Senza trovarmi dentro altri guerrieri?» (27)

Skrajnie zaś ulega tej obozowej modzie np. La Perrière, pisząc:

«Depuis qu' amour approcha ses eschelles
A la muraille et rempart de mon coeur,
Ma liberté pour lors perdit ses aelles,
Obeysant à luy comme vainqueur» (XLIX).

Walka ta nie ustaje i wówczas, gdy zakochany znajdzie się wobec swej pani. Nadzieja i bojaźń zmagają się w jego sercu:

«Nadzieja, kiedy wejrzysz na mnie łaskawie,
Serce i wszystkie wnętrzości pali prawie;
Bojaźń, kiedy mi oczko twoje pogrozi,
Zimnem strętwiąłem serce me nędzne mrozi.
Owo ja smutny cierpię gwałt nieskończony,
Miedzy nadzieją a strachem postawiony» (LIX).

We Włoszech tak o tym samym mówiono objawie:

«Ma non me 'l tolse la paura o 'l gelo...
...un volto
Che temer e sperar mi farà sempre...»

«temo e spero; et ardo e son un ghiaccio...»
 «In riso e 'n pianto, fra paura e spene,
 Mi rota sì, ch'ogni mio stato inforsa...
 ...come suol far, tra due mi tene...»

a Equicola uzasadniał to psychologicznie: «Havendo noi notitia del passato per la memoria che ci rammenta le cose passate; et havendo la cognitione del presente per li sensi, et havendo cura del futuro per la fantasia, è necessario che si pongano due crudelissimi tiranni, speranza et timore» (28).

W tej rozterce bez końca ośmiela się Sęp prosić jedynie o miłosierdzie i litość, o to, by pozwolono mu kochać:

«Uczyń, coć nie zaszkodzi: dopuść się miłować!» (LXI)
 [Udręczenia poety] «niechaj cie przywiodą do słusznej lutości» (LXVI)
 «Nie przystoić srogość, zlituj się łaskawie!» (LXXII), —

powtarzając zaklęcia, wypowiedziane już w innej mowie:

«Piacciavi omai di questo aver mercede»
 «Mercè chiamando con estrania voce»
 «...dimandar p e r d o n o» (29).

Po tym przeglądzie cech zasadniczych, które u Sępa składają się na charakterystykę ukochanej, wielbiciela i miłośnego uczucia, poruszyć trzeba z kolei kilka szczegółów niepozbawionych znaczenia.

Prawie na wstępie do erotyków młodego poety zastawia dość wyszukany pomysł wiersz LVIII: *Kolęda do Zosie*. Wychodzi tu Sęp z założenia:

«Na początku każdego roku każdy daje
 Przyjacielowi dary, jakich mu dostaje;
 Ja też, iż nie mam nad cie nic miłszego sobie,
 Myśliłem, coby za dar godny posłać tobie...»

Nie mając złota, dalby jej serce własne, ale ono nie jest już jego własnością, do niej bowiem całkowicie przynależy. Więc chyba pošle jej «niezgaszone płomienie miłości», te, których mu jeszcze nie zabrała, z prośbą, by ów lekki dar nie został wzgardzony.

W liryce włoskiej motyw podobny jest — o ile sądzić mogę — conajmniej niezwykle rzadki (30). Bardzo często na-

tomiast zjawia się w poezji francuskiej tego czasu, mając zresztą za sobą dawniejsze jeszcze tradycje (31). I tak Marot pisze przeszło pięćdziesiąt drobnych wierszy, złączonych pod wspólnym tytułem *Estrenes* (32). Passerat z początkiem każdego roku ofiarowywał wiersz łaciński dobrodziejowi swemu, Henrykowi de Mesmes; te okolicznościowe utwory zebrał też następnie w cykl *Kalendae Januariae*. Łacina zaś racząc mecenasa, paniom składał zawsze życzenia i dary słał po francusku, jak o tem świadczy kilkadziesiąt jego *Estreines* (33). Zwyczaj ten przyjęty być musiał powszechnie, skoro holdują mu Mellin de Saint-Gelais, du Bellay, Belleau czy de Magny; to samo czyni również Małgorzata z Nawarry. W poezjach tych myśl autorów biegnie naogół tym samym szlakiem, co u Sępa. Zastanawiają się więc, co mogą na rok nowy ofiarować wybranej, a odrzuciwszy myśl o kosztownych darach, składają jej najczęściej serce własne (34). Sęp poszedł tedy za ich przykładem, starał się tylko być bardziej jeszcze wyrafinowanym w rozumowaniu i dowieść, dlaczego nie serce swoje, lecz jedynie płomień miłosny przesyła w upominku. Jest to atoli szczegół drugorzędny i trudno orzec, czy należy w nim dopatrywać się własnej inwencji polskiego liryka, czy też — co nie mniej wydaje się uzasadnione — przechylić się na stronę hipotezy, że takie ujęcie znalazł on już w pierwowzorze, najprawdopodobniej francuskim, którego jednak dotychczas wymienić nie umiemy.

Zauważono trafnie, że wiersz zwrócony *Do Anusie* (LXIV) pozostaje w ścisłym związku z głośnym utworem Katulla (35). Spostrzeżenie to, całkiem słuszne, uzupełnione jednak być powinno garścią uwag, dotyczących rozpowszechnienia tego tematu w poezji miłosnej Renesansu. Rzecz znamienita: wysuwa się tu znów na plan pierwszy literatura francuska, w której właśnie motyw «pocałunków» jest popularny nadzwyczaj, zarówno w tym okresie, jak w epoce poprzedniej (36), tak, że z łatwością ułożyć można małą antologję, obejmującą rymy przez różnych autorów na ten temat składane. Do powodzenia tych pieśni przyczynił się niewątpliwie w dużej mierze Jan Secundus, którego elegje łacińskie, noszące, jak wiadomo, tytuł *Basia*, w dużem były poważaniu u poetów

Plejady i niejednym w twórczości ówczesnej odbiły się echem. Ale wzmocniły one tylko istniejące już, wrodzone jakgdyby zamiłowanie do tej igraszki poetyckiej. Pomijając przedrukowywany często, namiętny sonet Luizy Labé: «Baise m'encor, rebaise moy et baise...», przytoczyć tu można długi szereg utworów. Belleau, Baif, Magny, Tahureau, Jamyn, Passerat, nie wyłączając przywódców: Ronsarda i du Bellaya — a z dawniejszych Mellin de Saint-Gelais czy d'Espinais — współzawodniczą z sobą na tem polu i powtarzają zwłaszcza z upodobaniem motyw, którego pierwsze ujęcie pomnimy z Katulla, a który do Polski wprowadził właśnie Sęp. Nierzadko również pojawia się antyteza, którą lirycy Odrodzenia głoszą wytrwale, że słodycz pocałunków ustępuje rychło miejsca goryczy i srogiem cierpieniem przypłacić trzeba rozkosz krótkotrwałą, antyteza, znana z *Fraszki do Kasie* (LXXV) naszego poety, fraszki, którą węzłem bliskiego pokrewieństwa z poruszonym tutaj «cyklem» połączyć wypada (37).

Podobnie zwrócona «do Kasie» opowieść o Narcyzie (LXV), poprzedzona wstępem bardziej osobistym, niż u Kochanowskiego pieśń o Penelopie (*P* I 17), wypłynęła bezwątpienia z klasycznego źródła; nazwisko Owidjusza na myśl tu przychodzi odrazu. Los zakochanego w sobie samym młodzieńca szczególniej musiał nęcić wyobraźnię Sępa, skoro do tej legendy powraca jeszcze w ostatnim wierszu służącego nam za podstawę wydania (LXXVIII). To też podnieść się godzi, że postać Narcyza zadomowiła się oddawna i na dobre w piśmiennictwach romańskich, że uprzywilejowaną jest już w literaturze średniowiecza (38), a w latach następnych nie traci swego stanowiska, przeciwnie, zachowuje je także w poezji XVI wieku, Ronsard zaś osobny utwór jej poświęca (39).

Na nieuwagę badaczy nie powinien się skarżyć obraz, wzięty z żeglugi morskiej, a stanowiący ustęp pieśni LXXVII:

«Jako się raduje żeglarz utrapiony
Godzinie tej, którą ustawa szalony
Wiatr, co wielkie morze burzył i straszliwe
Chmury odkrywają słońce pożądliwe:

Tak się ja też tej to godzinie raduję,
W którą dokończenie przeciwko mnie czuje
Twych gniewów...»

Wł. Ćwik przytoczył jako wzór tych wierszy dość nieszczęśliwie wybrany, a przeto niezbyt do polskiej wersji zbliżony urywek z Petrarcki (40). Korzystając z tego, Witold Kozłowski starał się wykazać, że źródłem właściwym jest tu opis burzy w *Enejdzie*, którego porównanie Sępa stanowiłoby echo całkiem wierne, gdyby nie było «tylko obrócone». Wspierając zaś przybudówkami postawione twierdzenie, dodał zarazem, iż gdyby komuś wyjaśnienie takie nie przypadało do smaku, wówczas pozostaje jeszcze do wyboru zachowany w odwodzie *Thyestes* Seneki lub fragment niepewnego autora (41). Dla przeciwników badań «źródłowych» tego rodzaju *querelle des anciens et des modernes* w minjaturze nie jest zapewne pozbawiona swoistej *vis comica*. Bo też zamiast z ołówkiem w rękę zapuszczać się na poszukiwania w starożytną epopeję i dramat, zamiast skwapliwie wyławić zapomniane okrucichy, dość było wskazać, iż w erotyku (a nie w całkiem niewspółmiernych rodzajach literackich) Prowansji, Włoch czy Francji przerośnięte i porównania z dziedziny morskiej żeglugi należą do najczęstszych obrazów, a różnych «burz» jest tam poprostu wbród; pojawiają się one kilkadziesiąt razy w samym *Canzoniere* Petrarcki — i dzięki temu przedewszystkiem w liryce Renesansu liczyć je można nie na setki chyba, lecz tysiące (42). Byłoby zaś trudem całkowicie jałowym dociekać, które z nich staje o cal czy dwa bliżej utworu polskiego, niż inne. Naczytawszy się tych ozdób retorycznych do syta, poznawszy moc odmian podstawowego wzoru, mógł Sęp (wybitnych zdolności do tego nawet nie trzeba) naszkicować mały obrazek w tym stylu, przystosowując go do ram, jakie mu własny cel artystyczny narzucił.

Napomknąć wreszcie mimochodem nie zawadzi — czego, między innymi, dotknął już potrosze Ćwik, — że wiersze pieśni LXXI:

«Jeśli władną co nami błędzących gwiazd siły,
Wierzę, że złośne niebem aspekty rządziły,
Gdym napierwej obaczył tę twoją urodę,
Dla której ja dobrą myśl stracił i swobodę» —

nietylko potracając o trwalszą od średniowiecza wiarę w wpływ gwiazd na losy ludzkie, ale zabobon ten wiązą z chwilą ujrzenia kochanki po raz pierwszy, co jest dla petrarkistów typowem. Petrarca zwalczał wprawdzie przesady na kartach swych pism dydaktycznych, występował przeciw astrologii i magji, w poezji wszakże więcej dla nich okazywał względności, przyczem wyrażał niekiedy podobne zastrzeżenia, jak te, które codopiero czytaliśmy u Sępa:

«Fera stella (se 'l cielo ha forza in noi
Quant' alcun crede) fu sotto ch'io nacqui...» (43)

Zdawna już zauważono wpływ obcych poetów na styl Sępa. Ponieważ jednak określano go ogólnikowo, nie przeprowadzając koniecznych zestawień, warto raz jeszcze powrócić do tej sprawy. W pierwszym rzędzie wzrok padał na antytezy, które w niejednym z przytoczonych już dotychczas ustępów odnaleźć można:

«Żywot, szczęście, śmierć i nieszczęście moje
Dzierży w swojej władzy możne serce twoje...» (LXVI)
«Śmiałaś się, lecz się boję, abyś nie płakała...» (LXIX)
«A wżdy, okrutna pani, ani łaskawego
Słowa do mnie nie rzeczesz...» (LXXI)

Nie zawadzi również powtórzyć omawiane przy innej sposobności urywki:

«Bądź mi oczkami pozwalasz łaskawemi,
Bądź mi oczkami odmawiasz grożącemi,
Równie mnie tracisz...» (LIX)
«Śmierć tuż, gdy patrzam na to, co mi miło,
Śmierć tuż, gdybych cie najmniej spuścił z oczu,
Za mną się toczy» (LXV) (44).

Mamy tu do czynienia w zasadzie także z antytezami, ujętymi jednak i zespolonemi niejako w ten sposób, że wręcz przeciwne sobie przyczyny (łaskawość—groźba, spoglądanie—spuszczenie z oczu) wywołują ten sam skutek. Możliwy powieść, że z podobnego założenia wynikł pomysł fraszki o Kasi i Anusi (LXVII).

Nie skądinąd, tylko z Romanji zawędrowały też na Północ powtórzenia tych samych wyrazów, alliteracje i gra słów:

«Na początku każdego roku każdy daje...» (LVIII)
 «I noc spokojna nie zna me spokojnego...» (LIX)
 «Rychlej zawsze głodnemu głodny wyrozumie,
 Kto był nędzny, nad nędznem zlitować się umie» (LXVIII)
 «Żeby mi oczy twe wdzięczne całować
 Wolno do wolej...» (LXIV)
 «Baczyłem ja to wszystko, ale me baczenie
 Oblędliwa nadzieja miała w podlej cenie
 I niebacznem afektem rozum mój wiązała» (LXIX)(45).

W zakresie formy wierszowej Sęp wprowadza sonet na szerszą skalę, niż Kochanowski, i nazwę tę pierwszy w nagłówku umieszcza. Sześć jego sonetów (II—VII), złożonych z jedenastozgłoskowych wierszy, ma stałą formę: *abba|abba|cdcdee* — z charakterystycznym, niedopuszczalnym we Włoszech, a przyjętym we Francji zanikiem równych sobie tercetów (46). Pięć z nich jest, jak wiadomo, treści religijnej, a jeden zwraca się do Tomickiego, poeta bowiem używał tego układu stroficznego w drugiej fazie życia. Jednakże już w pierwszym okresie widać znamienne próby idące w tym kierunku. Należy do nich przede wszystkim czternastowierszowa pieśń LXXV, o charakterystycznej budowie: 4 + 4 + 3 + 3; przystosowanie rymów do tego myślowego podziału sprawiało widocznie poecie jeszcze pewne trudności. Na dalszym dopiero planie umieścić trzeba Nr LXIV i LXX; są to wprawdzie również czternastowiersze, brak im jednak konsekwentnie przestrzeganej konstrukcji wewnętrznej, właściwej sonetowi. Możemy więc do pewnego stopnia śledzić kolejny rozwój artyzmu Sępa w szczyptych granicach tej trudnej formy.

Faleński orzekł, nie dając na to zresztą żadnych dowodów, że pieśń XI ma formę «włoskiej kancony»; od tego też czasu nie podjęto bardziej szczegółowej na ten temat dyskusji i nie starano się wniknąć w rzecz głębiej (47). Jeśli chodzi tylko o ilość wierszy i kolejność rymów, to strofy podobne odnaleźć można, wprawdzie nie w liryce «urzędowych» petrarkistów ze szkoły Bemba, ale zwłaszcza w poezji florenckiej z okresu Medyceuszów (48). Zwrócić jednak należy uwagę na rzecz nieobojętną. Liczba zgłosek nie jest tam równa we wszystkich wierszach, przeciwnie, strofa powstaje z przeplatających się siedmio- i jedenastozgłoskowców. Natomiast jedną

z zasadniczych form liryki francuskiej przed Ronsardem (przejętą także przez autora *Sonetów do Heleny*) jest siedmiowiersz izometryczny, o budowie bardzo zbliżonej do pieśni Sępa, której zwrotki składają się z siedmiu ósmiozgłoskowych wierszy (49). Wydaje się więc prawdopodobnym, że raczej wzory francuskie miał przed oczyma poeta, pisząc swą *Psalmu CXXVI paraphrasis*.

Wspomnieć jeszcze wypada pieśń LXVI — pięć zwrotek czterowierszowych (12-zgł.) o formie *a a b b* (=refren), przyczem oczywista wiersz czwarty (stały refren) i rym *b* w wierszu trzecim powtarzają się w każdej strofie. Powstała ona zapewne również w oparciu o pokrewne wzory romańskie (50). Nakoniec być może, że pieśni LX i LXXII pozostają w pewnym związku genetycznym z *ottava* względnie *sesta rima*.

Podobnie jak Kochanowskiemu, wrodzony temperament nie pozwolił Sępowi ograniczyć się do petrarkistycznych skarg i żalów. Westchnieniami temi wypełnił wprawdzie poeta sporą część pieśni, jakie pozostawił, dzięki nim nadal twórczości swej dominujące piętno, gdy u Kochanowskiego jest to tylko jedna z strun wielu (dodać jednak trzeba, że autorowi *Trenów* pozwolił los wydobyć znacznie szerszą skalę tonów, *toute la lyre* jego indywidualności twórczej) — ale zarazem, kreśląc obraz swych, mniejsza o to rzeczywistych czy urojonych — i w jakiej mierze — przeżyć, kładł także barwy żywsze, gorętsze, które u prawowiernych wyznawców marzyciela z Wokluzy miejsca by znaleźć nie mogły. Dla platonizujących wierszopisów włoskich rzeczą trudną do pomyślenia, z obowiązującym kanonem uczuć dwornego kochanka całkowicie niezgodną, byłoby katullowe: *odi et amo* (51), podobnie jak miłość żarty strojąca, równocześnie do dwóch kobiet uśmiechnięta. Zbliża natomiast ten wiersz (LXVII) znów Sępa raczej do Francji, gdzie np. Ronsard nie stara się o zdobycie jednej tylko wybranki, lecz, jak Tibullus, Owidjusz i Propercjusz, o dwie zabiega równocześnie, powiadając: «Ainsi Tibulle aimoit Nemesis et Delie... J'ay cent fois esprouvé les remedes d' Ovide... Je suis amoureux en deux lieux», a przyjacielowi doradza przezorne zabezpieczenie statku dwiema naraz kotwicami (52).

Sęp z usposobienia ma wiele swobody i skłonny jest do igraszki, to też opiewanych przezeń zapałów, a zwłaszcza niedoli tragicznie brać nie należy. Przejmując od obcych formę poetycką, mniej niż Kochanowski czuł się pociągnięty idealizmem włoskim, nie zdradzał skłonności do platońskich nadbudową świata zamyśleń. Uczucie jego — zmienne i, jak sądzić można, przelotne, — nie było głębokiem, akcentem wielkiej prawdy ludzkiej nie nabrzmiało, o płomieniach zaś żarliwych pisał głównie jako świadomy ówczesnych mód literat. Jak dla tylu bowiem pisarzy owej doby, liryka miłosa stanowiła także dla niego szkołę poetyckiego kunsztu. Był nadewszystko artystą mającym upodobanie w wyszukanych obrazach, w formie wykwintnej i stylu, który skłania do podziwu. Pozostał takim zawsze, nawet w drugiej fazie swego życia: okresie religijnego skupienia; w jego poezjach «nabożnych» niemniej jest wyrafinowanej sztuki, niż w płochych rymach młodości (53). Ale starannie dobrane antytezy nie rażą w tej spuściźnie, odpowiadały bowiem najzupełniej duchowi młodego autora. Sam nazwał się «rozdwojonym w sobie» (V) — i to wewnętrzne rozdarcie jest jego cechą stałą, istotną. Nie wie, czy przenieść Kasię czy Anusię, bojeje, iż rzeczy doczesne «i nie miłować trudno i miłować»; czuje wielkie przywiązanie do ponęt świata i równocześnie chęć pogrążenia się w zadumie o wieczności; zawieszony między życiem a śmiercią, widząc krótkość i niepewność żywota człowieka, rozmyśla «o wojnie, którą więdziemy z szatanem, światem i ciałem». I dlatego najlepiej jego psychikę wyrazić mogły te przeciwstawienia, te kontrasty, które do mistrzostwa doprowadził również pełen niepokodzonych sprzeczności wielki *trecentysta*. Zajęty osobistym dramatem, Sęp wzrok ma obrócony na wewnątrz; przyroda dlań — odmiennie niż dla Kochanowskiego — zdaje się wcale nie istnieć: nie napomyka o niej, nie łączy — zwyczajem tylu petrarkistów — wzruszeń miłosnych z pięknem natury, zwłaszcza budzącej się wiosny. Pochłania go to, co się w nim samym dzieje, i z przeżyć swych zdać się stara sprawę dokładniej, z większą wnikliwością niż Kochanowski, przyczem rozszerza na naszym gruncie poetycką psychologję miłosną — oczywiście w gra-

nicach tych szczupłych i konwencjonalnych przeważnie środków, w które wyposażyla go obca tradycja literacka. Nie jest jednak zapóźnionym przedstawicielem średniowiecza, za jakiego chciał go uznać Faleński. Przeciwnie, walka wewnętrzna czyni go bliższym nam od wielu późniejszych nawet wybrańców polskiej muzy. W tej walce — choć brak jej romantycznej dynamiki — leży przedewszystkiem prawda jego twórczości.

Wpływy romańskie kojarzą się u Sępa z oddziaływaniem klasycyzmu i *Psalterza* — w czym znowu spotyka się on z Kochanowskim. Ale cząstka, przypadająca Romanji, jest u niego o wiele większa, jak to wykazuje przeprowadzona analiza treści, a także znaczniejsza ilość przejętych przezeń form wierszowych — myślę zwłaszcza o sonecie, — dosyć daleko posunięte oswobodzenie się od mitologii (54), tudzież upodobanie w krótkich poematach. Dotychczas widziano w tem wyłącznie skutek pobytu autora w Italji. W. Folkierski ukazał świeżo możliwość szerszego wpływu Francji na poezję Sępa, zwracając uwagę na podobieństwo, jakie istnieje między formą sonetu przyjętą przez niego, a uświęconą zwyczajem Plejady, we Włoszech zaś niedopuszczalną zgoła (55). Podnieść należy, że analogja ta o wiele silniej występuje u Sępa, niż u Kochanowskiego. Kochanowski w spuściźnie obfitej pozostawił zaledwie trzy sonety, z tych jeden zgodny zupełnie z wzorami włoskimi, drugi odstępujący od nich także w czterowierszach, które we Francji nie uległy zasadniczej zmianie, a więc mogący uchodzić za nieudałą jeszcze próbę — i trzeci dopiero wyraźnie bliski praktyce Ronsarda oraz jego literackich towarzyszy. Sęp natomiast wśród kilkudziesięciu krótkich poematów przekazał nam sześć sonetów — formą tą posługując się daleko częściej i biegłej od Kochanowskiego, — a wszystkie są odbiciem zasad, stosowanych we Francji. Jest to fakt sam w sobie już znamienny, obok niego zaś postawić przyjdzie siedmiowierszowe strofy pieśni XI, bliższe, jak widzieliśmy, zwrotkom francuskim niż włoskim. Wobec stwierdzonej bowiem w obu krajach swobody i znacznej dowolności w przeplataniu rymów tej strofy — pod warunkiem jedynie, że będzie ich trzy, a z tych jeden powtórzy się trzykrotnie, gdy pozostałe zjawiają się tylko dwa

razy — decydującą dla charakteru pieśni, a więc i określenia miejsca, gdzie zaciągnięto pożyczkę, jest kwestja, czy wszystkie wiersze w strofie są równo- czy też różnoglósłkowe, a to rozstrzyga sprawę na rzecz Francji.

To forma wiersza, względnie budowa strofy. W sąsiedztwie zaś tych wskaźników francuskiego wpływu umieścić należy inne, których treść pieśni Sępa dostarcza, a które już w ciągu dotychczasowych uwag omówiono, w pierwszym rzędzie zdomowiony od średniowiecza we Francji, dla niej szczególnie znamienity, motyw *étrennes*, — na dalszym dopiero planie tak miły Plejadzie temat pocałunków, a wkońcu, i bez zbytecznego nacisku, pomysł zwrócenia się z miłością do dwu kobiet równocześnie. Wobec ciągłego splatania się w owej epoce liryki włoskiej i francuskiej, wobec przemożnego wpływu, jaki pierwsza wywierała na drugą, niepodobna przeprowadzić ściśle rozgraniczenia i w każdym wypadku oznaczyć, z której z dwu bratnich literatur zaczerpnął liryk polski. Wystarczyć nam musi, że kilka uchwylnych przesłanek prowadzi do wniosku, iż rola Francji była tu ważką, może nawet w stosunku do Włoch równorzędną. W tem zaś oświetleniu dotychczas znana biografia poety wydaje się bardziej jeszcze niezupełną. Sprawę wyjaśnić mogą tylko jakieś nowe do niej materiały, poprzestaniemy więc na stwierdzeniu, że Sęp w rozwoju polskiego erotyku i w dziejach poddania go pod wpływ romański tworzy, w porównaniu z Kochanowskim, etap dalszy i wprowadza już w wiek następny: autora *Trenów* łączy z Zimorowiczem i Andrzejem Morsztynem.

Trudno natomiast poezjom miłosnym Anonima-protestanta przyznać miejsce jakieś w ewolucji polskiego erotyku. Tem, co dla nas przedewszystkiem ma wartość w spuściźnie poety o nieznanem nazwisku, są obrazki obyczajowe, bystro podchwyczone epizody z życia szlachty ówczesnej. Jego zaś liryka miłosna, niezwykle jednostajna i bezbarwna, pod względem artystycznym stanowi martwą najzupełniej pozycję. Natura nie dała Anonimowi warunków na poetę uczucia. Przypuszczać też wolno, że nie próbowałby pióra w tym zakresie, gdyby go do tego nie zmusiły koleje życia, — wyjazd do

Szwecji w r. 1563 z Janem Baptystą Tęczyńskim, wojewodą bełzkim, i jego bratem stryjecznym, Janem (56). Pozostawiwszy w kraju ukochaną, począł z tęsknoty rymem listy składać do niej. Erotyki jego są bowiem rzeczywiście i w całej pełni listami: nazwa ta w zastosowaniu do nich nie jest określeniem rodzaju literackiego, lecz oznaczeniem roli, jaką istotnie spełnić miały. Zawierają one nawet informacje i zwroty, które cechować zwykły powszednią, «prozaiczną» korespondencję:

«Ale natenczas trudno pisać o tem,
Bo sie skróciło. Powiem ci sam potem.
A iż nic nie wiem, rychłoli przyjadę,
Przeto też czasu pewnego nie kładę...» (XIV, 9—12)
«Racz wiedzieć, że się nie plotkami bawię.
Ci, których ujrzysz, pewnieć to powiedzą: —
Co za sprawy mam, dobrze o tem wiedzą.
Staram się o nie, by mi dobrze wyszły...» (XXIII, 12—15) (57)

Autor ich jest człowiekiem po protestancku zaiste poważnym. Erotyk dla niego to nie próba artystycznych zdolności, ani komplement bez wielkiego wyrzeczonego przekonania. Wyznaje miłość swą w wierszach, bo zmusiła go do tego oczywista potrzeba; nie zmienia — jak Sęp lub Kochanowski — przedmiotu swych zapałów, ale afekt stale zwraca do jednej wybranki i zdrożnych chęci pod gładkimi słówkami z pewnością nie kryje.

Właściwy mu jest nadewszystko trzeźwy realizm — zaleta częstokroć względna u piewcy miłości. Realizm ten każe mu dawać «nawdzięczniejszej» praktyczne upomnienia:

«Jedno się wedle tej praktyki sprawuj,
Com cie nauczył, a nasek nie żałuj» (XIV, 13—14) —

skłania go — i tu jest dobra raczej jego strona, — by plastycznie, dosadnie niekiedy, odtworzył swe stany i nastroje:

«Bo, nim się który słów we mnie dopyta,
Nieraz mię za bark i za rękaw chwyta» (I, 43—4)
«Siedzę, zwieszzonej głowy podpierając,
Wzdychaniem częstem pomocy zwabiając» (V, 3—4)
«Dziwna, iż człowiek tak w tem może chodzić,
Co zwykło duszy, sercu, ciału szkodzić...» (IV, 9—10), —

ale zarazem — i to mniej się wydaje szczęśliwym — miłość pozwala odczuwać głównie przez... żołądek:

«Potrawy darmo słodko mi cukrują,
Bo usta smaku żadnego nie czują,
Tak mi się teraz wszystko opak wodzi...» (XIII, 9—11)
«Odeszło mi precz przyrodzone spanie,
Nie smakują mi przyprawne potrawy,
Takież, by mi dał gorzkiej jakiej trawy.
Siedząc na stronie, nie patrzę biesiady...» (XXI, 16—19)
«Ból ze wzdychaniem — to będą potrawy,
A gorzki zaś płacz mój miasto napoju» (IX, 26—27).

Tęsknota, nuta przewodnia erotyków Anonima, jest bezwątpienia szczerą, ale wyrażoną nieudolnie przez rozpoczynającego dopiero, jak się zdaje, swój literacki zawód wierszopisa. Uczucie w tych dwudziestu zgorą listach nie rozwija się wcale: oddalonemu idzie tylko o utrzymanie przez czas swej nieobecności miłosnego *status quo* u «namilszej». Sytuacja, na której wszystkie te utwory się opierają, żadnej od początku do końca nie ulega zmianie. Te same też obrazy, czy stylistyczne ozdóbki, powtarzają się wielokrotnie i nieraz miałyby się ochotę skierować do autora jego własne słowa: «Mów co inszego, jużci tego dosyć!» (XXVI, 20). Składnia często niezdarna — Sęp grzeszył jedynie zawilnością zdań (58), — brak konsekwencji w toku myśli (59), nieporadność w doborze środków artystycznych (60), — korzystnie również nie mogą nastrajać czytelnika. Pójście za rozwielnioną modą literacką nie okazało się dla Anonima szczęśliwe: jego uczucia były bezwątpienia o wiele prawdziwsze, niżby sądzić można z utartych frazesów, jakimi starał się je wyrazić.

Zatrzymać się jednak przy tej bezimiennej spuściźnie z tego chociażby względu należy, że Anonim, być może pod wpływem życia dworskiego (61), posłania swoje okrasza kwiatami z pod innych nieb. Poezja romańska nie była mu obca, skoro, jak sam zaznacza, fraszka 95-ta jest «pieśnią» z francuskiego przełożoną (62). Nic więc dziwnego, że również w jego rymach oryginalnych znajdziemy te wszystkie ustalone konwencją literacką akcesorja, które mieliśmy już sposobność napotkać i szerzej w dotychczasowych wywodach omówić.

Westchnienia i łzy, przytępienie wszystkich zmysłów i osłabienie władz umysłowych (63) są i tutaj nieodłącznym towarzysztwem miłości, która chorobą jest nieuleczalną — chyba przez tę, co dała do niej powód — i srogą (64); ogień dręczy biedaka, jak wszystkich, co mają *intelletto d'amore* (65), śmierć nań czyha, ale życia go zbawić nie może (66), okowy pętają jego kroki, serce wikła się w sieciach, odkąd własnowolnie zaprzedał się w niewolę i służbę (67); pokornie błaga o łaskę, przysięgając wierność dozgonną, ba! wieczną (68); w papierowym zachwycie przebąkuje o rajy i gwiazdy dostrzega, patrząc na najpiękniejszą, a nawet wspominając tylko jej wdzięki (69); by przypodobać się ukochanej i olśnić ją sztuką, mowę swą stroi w świecidła tanich antytez (70).

W szczegóły wchodzić nie warto, ani powtarzać tego, co już powiedziano. Romański wpływ na Anonima jest oczywisty (71), w niektórych utworach znaczy się nawet silnie (np. III: popularny motyw serca w siłkach), ma jednak charakter ogólny, tak, iż nie sposób z samego tekstu wywnioskować, czy podniecie dała tu Italja, czy Francja. Przytoczona fraszka 95-ta przemawia raczej za ewentualnością drugą, tem bardziej, że o poznaniu przez poetę Włoch lub literatury włoskiej nic nie wiadomo. We Francji też zapewne nauczył się Anonim nadużywać zdrobnień, które tak bardzo rozpowszechniły się w obozie Plejady. Popierali tam przecież ich wziętość teoretycy, jak Dubois, Meigret, a zwłaszcza Henryk Estienne, starający się dowieść, że «*nous y pouvions faire tout ce que nous voulions, adioustans souvent diminution sur diminution*», popierali zwłaszcza swym przykładem poeci: Baif, Belleau, nawet Ronsard — tak, że Malherbe również na tym pukcie stanie się później wyrazem bezwzględnej reakcji (72). Przytem zaś jedną, chronologiczną, uwagę uczynić trzeba. Kiedy towarzysz Tęczyńskich wędrował za morze i stamtąd listy swe przesyłał, Kochanowski pisał najwcześniejsze ze znanych nam jego utworów, był autorem, które zaledwie rozpoczął ogłaszać drukiem swe pisma, a Sęp nie wyszedł jeszcze z lat pacholęcych. Jeśli więc Anonim-protestant nie jest wogóle pierwszym, który polską pieśń miłosną na romańskich opierał wzorach (gdyż drobna choćby część liryk Kochanowskiego powstać już

mogła wcześniej), to w każdym razie drogę tę obrał samodzielnie i stoi w pierwszym szeregu, nielicznych zresztą, rodzimych «petrarkistów» (73). Realizmem, stanowiącym rys jego najbardziej indywidualny, silnie się od nich wyróżnia; roli jednak w rozwoju polskiego erotyku odegrać nie zdołał. Ukryty w rękopisie dorobek literacki oddźwięku wywołać nie mógł, a nikła wartość artystyczna pierwszej jego części w lepszych nawet warunkach nie dawała rękojmi powodzenia. I tak, jako śpiewak serca, Anonim XVI w. pozostać musi w cieniu, na szarym końcu, pośród *poetae minores* naszego Odrodzenia.

Przy *Rymach duchownych* Sebastjana Grabowieckiego zatrzymamy się bardzo krótko. W zakres tej rozprawy wchodzić on winien tylko z punktu widzenia formy wierszowej. Można oczywiście łączyć go z poezją religijną petrarkistów — o której już wspomniano — ale związek to dalszy, nia nasuwający zresztą zawilich problemów, skoro źródłem sekretarza królewskiego są — wskazał to Porębowicz (74) — głównie *Rime spirituali* Gabrijela Fiammy i psalmy dawidowe. Natomiast w dziejach polskiego wiersza zajmuje Grabowiecki stanowisko ważne, jako pierwszy — na szerszą skalę — przedstawiciel form włoskich. Posługuje się on często sonetem jedenastozgłoskowym o typie włoskim (75), pierwszy — co już podkreślono (76) — wprowadza do Polski kanconę i oktawę. Używa również tercyny, naśladuje madrygał (77), a zaciękwia zwłaszcza ulubionemi przez siebie, pięciowierszowymi strofami o dwu rymach, złożonemi z 7 i 11 zgłoskowców, — które aż w 12 występują u niego odmianach. Ponieważ we Włoszech trudno znaleźć odpowiednik tej zwrotki, wyraził Porębowicz przypuszczenie, że wzorem była tu hiszpańska *copla de arte mayor*. Rzecz sama w sobie wydaje się prawdopodobną, a zważywszy olbrzymi wpływ, jaki w okresie Odrodzenia wywiera Hiszpanja na Włochy (78), nie trzebaby nawet polskiego poety wysyłać na iberyjską ziemię, chcąc oddźwięk ów wyjaśnić. Niemniej pragnęłoby się innego jeszcze dowodu, któryby tę pociągającą hipotezę poprzeć mógł należycie. Dodam, że w związku z trubadurami pozostawać się zdaje natomiast Nr LX, złożony z 4-wierszowych zwro-

tek, gdzie «w nieparzystych zwrotkach — określa Łoś(78) — rymy się układają: *a b c d*, w parzystych zaś odwrotnie. Ta sztuczka powtarza się cztery razy i wszystkie zwrotki mają te same rymy, co dwie pierwsze». Otoż byłbym skłonny dopatrywać się w tem śladów z średniowiecza przejętej zasady *rims retrogradatz per acordansa*(80), której znajomość zbytnio u Grabowieckiego dziwić nie powinna. Był on przecież szczególnie czułym na różnaitość wiersza i strof kunsztownych, utwory zaś trubadurów nie uległy zapomnieniu w epoce Renesansu. Wszakże Bembo z upodobaniem zbierał i przechowywał starożytne rękopisy w języku *oc*(81), a pisząc *Della volgar lingua* stwierdzał, że poeci Prowansji byli naówczas czytani, podkreślał ich wpływ na literaturę włoską, konkludując: «*il verseggiare e rimare da quella natione, più che da altre s' è preso*»(82). Nie będzie więc przypadkiem szczególnym, iż zajęty żywo sprawami temi cudzoziemiec zwrócił również w owym kierunku uwagę.

Nie wyszedł zresztą na tem najlepiej. Forma trudna, niezwykle sztuczna, była dlań częstokroć przymusem ciężkim, z którym borykać się musiał ze szkodą dla jasności myśli czy poprawnej składni. Pod względem czysto formalnym stanowi jednak uzupełnienie petrarkizmu polskiego w dobie Odrodzenia i tworzy pomost między dwoma wiekami: XVI i XVII.

ZAKOŃCZENIE

UWAGI OGÓLNE O PETRARKIZMIE POLSKIM XVI W. — RZUT OKA NA LATA NASTĘPNE

Dobiegłszy do końca szczegółowych roztrząsań, stwierdzamy, że petrarkizm w chwili, gdy zagranicą był niemal wszechwładny, nie zdołał stworzyć w Polsce wielkiego prądu. Nie wydał na świat obfitych zbiorów poezji miłosnych, nie zostawił po sobie setek i tysięcy sonetów. Nie należy do zjawisk, które — jak we Francji czy Włoszech — rzucają się w oko na wstępie i dopiero nałożenie szkieł filologicznej analizy pozwala, czasem drogą dłuższych dociekań, ujawnić jego ślady, dowieść, że istniał i pewien wpływ na literaturę naszą wywrzeć zdołał. Nie rozbrzmiewała Polska XVI w. lirykami ślepych wielbicieli kochanka Laury, nie była polem walki, jaką wypowiedali im zaciekli, znużeni rozpanoszeniem się pustej mody antypetrarkiści. Przyczyna tego stanu rzeczy jest jasna.

Petrarkizm mógł się u nas przyjąć jedynie słabo i wątle tylko puścić naonczas pędy. We Włoszech, w Hiszpanji czy we Francji ziarna jego nie padły na glebę świeżą, nie był on tam nagłym objawieniem czy choćby tylko nowością, ale stanowił dalszy szczebel historycznego rozwoju. Liryka trubadurów już ongiś, w średniowieczu, przygotowała te kraje na renesansowy rozkwit pieśni miłosnej, wypływającej z tych samych założeń i o tych samych śniącej ideałach(1). Tradycja zaś trubadurów nie zamarła — żyła przekształcona piórem ich następców i przywódcy literackich kapliczek Odrodzenia zdawali sobie sprawę z tej ciągłości rodu, choćby

odziedziczony spadek nie w całości ocenić umieli. Oczywiście, nie była to świadomość wszystkich etapów przebytej ewolucji, poczucie historycznego procesu w tej formie, w jakiej je dziś posiadamy. Niemniej tak uwielbiany przez współczesnych mu Bembo, wpływowy przedstawiciel nawrotu do oczyszczonego z manieri uczniów — *castigato* — Petrarcki, zbierał, raz jeszcze powtórzmy, prowansalskie rękopisy i powoływał się na tych swoich przodków literackich, we Francji zaś młody du Bellay w rozgłośnym manifestie wzywał wprawdzie nie do wchłaniania utworów Bernarda de Ventadorn czy Guirauta de Bornelh, ale w każdym razie do podjęcia, wzorem Arjosta, starych *romans d'aventures*, ożywionych również pojęciami rycerskiego średniowiecza (2). Renesans i w tym zakresie nie zerwał z przeszłością, jak to przez pewien czas mniemać chciano, kopiąc przepaść między wiekami średnimi a dobą nowożytną.

Polska tego pierwszego «odrodzenia» sztuki w XII i XIII w. nie była współtwórcą, bodaj z opóźnieniem. W tem, między innymi, wyraża się «młodszość» naszej kultury. Nic też dziwnego, że na nieprzygotowanym gruncie petrarkizm, wymagający specjalnych warunków, by mógł się rozkrzewić, nie wydał bujnych plonów. Ten cieplarniany raczej kwiat znalazł się w obcej mu, chłodnej atmosferze. Nie dopomagał mu do wzrostu powszechny kult Platona; nad brzegami Wisły nie toczono z zapalem teoretycznych dysput o sprawach miłości, nie prześcigano się wzajemnie w subtelnościach na temat drgnień serca. Ujmowano te rzeczy o wiele pospoliciej; zdrowy rozsądek prostego psychicznie społeczeństwa wzdragał się przed komplikowaniem ich zawiłą gadaniną. Jeśli zaś ten czy ów pisarz wyrwał się za granicę i tam wrażliwą pierśią innych zaczerpnął powiewów, to jednak cywilizacyjny klimat, w którym wzrósł, czynił go bardziej odpornym w stosunku do nowych bóstw. Przenosząc więc na północ pierwsze o nich wieści i składając im pierwsze wyznanie wiary po polsku, bywał poeta taki wstrzemięźliwym w swem *credo*, obejmował niem tylko najbardziej podstawowe i zasadnicze punkty, nie popadał w krańcowość, wystrzegał się przesady. Nie napotykały też u nas w wieku XVI tych, śmiesznych często, przy-

kładów zepsutego smaku i chwastów kwiecistego stylu, które we Włoszech plenią się już o sto lat wcześniej, a które w okresie Renesansu w mniejszej lub większej liczbie wszędzie odnaleźć można. Dopiero w stuleciu Morsztynów choroba ta przerzuci się i na naszą literaturę, ale wówczas nie w petrarkizmie szukać należy źródła zarazy (3).

Te ograniczenia nie umniejszają jednak wagi naszego petrarkizmu, przeciwnie, podnoszą ją znacznie. Nie był on nowością, lecz conajwyżej odnowieniem pewnych pierwiastków w poezji romańskiej, — był natomiast wybiciem nowego okna i ukazaniem nieznanych widnokręgów w Polsce.

Wyniki, jakie osiągnęliśmy w rozdziałach poprzednich, prowadzą nas przede wszystkim do wniosku, że — chociaż w porównaniu z zagranicą niepoczesny, a niezbyt płodny w zestawieniu z klasycyzmem, który dawniej już u nas zagościł, dzięki humanizmowi zaś skrzepił swe siły — prąd ten zatoczył jednak szersze nieco kręgi, niżli dotychczas przyjmować się zwykło. Nie idzie tylko o to, że większą, niż wskazywano, liczbę utworów łączyć z nim należy. Przekonaliśmy się, iż w miejsce samego Petrarki postawić trzeba całą grupę, szeroki kompleks zjawisk literackich, określony właśnie mianem petrarkizmu. Okazało się zarazem, że nie tylko prawowiernych naśladowców śpiewaka Laury, ale również pieśni czy piosenki o zabarwieniu ludowem uznać się winno za źródła liryki polskiej XVI w., — twórczość bujną, która przeważnie drogą ustną docierała do przybyszów z poza Karpat. A wreszcie, obok Włoch, należy poważną rolę przyznać także przykładowi Francji.

Francję do niedawna wymieniano jedynie, mówiąc o Kochanowskim, a problem jego «przyjaźni» z Ronsardem stał się ośrodkiem wielu chybionych domysłów i wybujących fantazyj. Obecnie na linii, wiodącej do Paryża, obok poety z Czarnolasu postawić nam przyszło zarówno Sępa, jak Anonima-Protestanta. Gdy w Kochanowskim szereg rysów zdradza najpierw ucznia Włochów, to u Sępa wpływ francuski był może równie doniosły jak włoski, u drugiego z wymienionych działań najprawdopodobniej wyłącznie. I właśnie ten drugi przykład — poety w pieśni miłosnej niewybitnego zgoła — jest

charakterystyczny niezwykle. Pamiętamy dobrze, jak Brückner wynosił samorodność sarmacką twórczości Anonima, przeciwstawiał go Kochanowskiemu, który — zdaniem znakomitego badacza — skrzywił rozwój poezji polskiej, kształcąc ją na obcych wzorach i na «mieszkańca pseudoklasycznego» kierując (4). I ten właśnie przedstawiciel rodzimego temperamentu i ducha, pragnąc wyrazić swe uczucie, bez zbyteknych nawet ambicji literackich, zmuszony jedynie okolicznościami żywymi: potrzebą chwili, gdy pisze listy do ukochanej szukać musi pomocy i rady właśnie we wzorach obcych, uznając widocznie, że owoc polskich natchnień ani przykłady starożytnych w tym celu mu nie wystarczą. Odgraniczenie się murem chińskim od wpływów Zachodu i Południa było u nas w tym czasie nietylko absurdem, któryby zemścił się srogo na całej kulturze narodu: — było wprost niemożliwością. Rozumiał to dobrze Kochanowski, ale również Anonim-Protestant, gdy po oparciu zwracał się do wyszkolonych już w tym zakresie cudzoziemców i — wszystko za tem, jak dotąd, przemawiać się zdaje — znalazł je we Francji.

Nie sposób — potrącałem już o to parokrotnie — odważyć ściśle części wpływu, przypadające u nas w omawianej dziedzinie na Włochy i na Francję. Poezja tu i tam rozwijała się na identycznym podłożu form życia i myśli; mnogie węzły pokrewieństwa sprzegły artystyczną twórczość obu ludów jak najściślej. Nie należy przedewszystkiem sądzić, jakoby pobyt we Francji czy zapoznanie się z programem Plejady mogły uwagę naszych poetów odwieść od Italji. Wręcz przeciwnie, nad Sekwaną znajdowali oni tem silniejszą tylko zachętę do studjowania i naśladowania wzorów włoskich. Wszak literatura włoska uchodziła w oczach towarzyszy Ronsarda i du Bellaya za trzecie piśmiennictwo klasyczne, obok spadku odziedziczonego po Grecji i starożytnym Rzymie (5) i do niej odnosiły się też nawoływania autora *Deffence et Illustration*, gdy wskazywał te ideały piękna, które przyswoić sobie winien pisarz każdy, których doskonałość stanowić ma cel i miarę twórczości w języku ojczystym (6).

Można jednak, zostawiwszy na boku kwestję drobnych zapożyczeń, spojrzeć na to zagadnienie pod innym kątem i za-

stanować się, czy w swych charakterystycznych rysach poezja polska złotego wieku, a zwłaszcza ten jej dział, który nas tutaj zajął w pierwszym rzędzie: erotyk — bliższym się wydaje Włoch czy też Francji. Na tak ujęte zapytanie odpowiedzieć trzeba, że szereg rysów stawia nas raczej obok Francji. Pomińmy już to, że z pisarzy łacińskich Plejada najlepiej zna, odczuwa i miłuje najgoręcej — Horacego (7), który też najbardziej odpowiada usposobieniu Kochanowskiego i tylekroć jego następcom patronuje. Rzecz to wprawdzie nieobojętna, skoro pewne dominujące piętno nadaje liryce jednego i drugiego narodu, przedewszystkiem atoli uwagę zwróćmy na Anakreonta, względnie te utwory, które pod jego imieniem krążyć naówczas zaczęły. Odkryty przez Henryka Estienne, w lot staje się ulubieńcem Plejady, podniętą do wielu przekładów i naśladowań (8). Bo też Grek stary znalazł się nieoczekiwanie wśród swoich; Francuzi poznali w nim i do dziś poznają krewniaka, więc przyjęli go hucznie, otwartem sercem, później zaś, zwłaszcza w XVIII w., chętnie o jego ton potracali. I właśnie Anakreon wespół z elegikami rzymskimi stanął u wielbicieli Kassandry, Francyny czy «l'Admirée» — wpoprzek wpływowi Petrarcki. Gallicki zmysł rzeczywistości i miary znalazł tu przeciwwagę wobec mdłego idealizmu, co przywędrował z za Alp, zyskał wyraz dla przelotnych pożądań zmysłów, których ludzie Renesansu nie zmuszali bynajmniej do milczenia. I w Polsce również dzieje Anakreonta rozpoczynają się od Kochanowskiego (9), kontynuować je zaś będą Smolik, Gawiński, Szymon Zimorowicz i sporo innych — zwłaszcza w dobie Stanisława Augusta. Nietylko więc brak feudalnych tradycyj i kulturalnego przygotowania zaważył na nikłości naszego petrarkizmu: opierał mu się narodowy temperament, co chętniej brał z życia uchwytne rozkosze, niż śnił o mglistych postaciach anielic. I w przeciwieństwie do kłamanych łez i niewinnych jakoby westchnień włoskiego petrarkizmu owych czasów, znacznie bliższe prawdy wynurzenia Kochanowskiego lub Sępa podobnymi nas czynią do Francji. Zarówno u Ronsarda, jak u autora *Odprawy* italinizm był zresztą w stosunku do klasycyzmu czynnikiem podrzędnym (10).

Związki literackie z Francją mają u nas tradycje dawne i trwałe, a współczesność wpływów Włoch i Francji śledzić można dość rychło na niejednym przykładzie. Już w r. 1527 Andrzej Zebrzydowski, późniejszy biskup-humanista, wraz z swym mentorem, Anglikiem Leonardem Coxe, nie pomija w podróżach naukowych Francji, a Erazm z Rotterdamu, błogosławiąc zdala studjom wędrowców, sławi w liście swym Paryż, «który zwykł cudzoziemcom coraz bardziej przypadać do smaku, skoro ich raz swemi woniami upoił» (11). Smolik, gdy, żegnając przed wyjazdem Jerzego Niemstę, starostę warszawskiego, snuje plan swej podróży, pragnie oczywista oglądać Włochy, ale niemniej kraj

«...gdzie trzy lilije bogate króluja,
Gdzie się mało co smęca, a często tańczuja...» (12)

Mniejsza o — znamienne zapewne — ujęcie «psychiki» francuskiej (wszak Petrycy przestrzegał szlachtę przed wyjazdem do Francji, «bo tam w towarzystwie z Francuzami nabawia się ciężkich chorób»): sam fakt godny jest, jak sądzę, przypomnienia. Później nieco siedemnastowieczny tłumacz Petrarki przekłada też *Triumf wiary* du Bartasa (13). Obok włoskich, powodzenia zaznają u nas także powieści francuskie; przykładem *Historja barzo ucieszna* (1642) ze zbioru *Histoires tragiques* Belleforest'a zaczerpnięta, i szereg innych, popularnych romansów. Przypominać zaś nie trzeba, że Andrzej Morsztyn obok Mariniego naśladowuje i Voiture'a, polszczy zarówno Tassa jak Corneille'a, znajdując pomoc w bratanku Stanisławie, tłumaczu Racine'owej *Andromachy*. Ostatnie badania wykazały również, że nie bez poważnego wpływu na ideologję polskich rokoszan zostały teorje polityczne monarchomachów francuskich (14). Wreszcie wskazać dla przykładu wystarczy liczne echa, które Francja współczesna budzi choćby w *Wirydarzu Trembeckiego*: te okolicznościowe wierszyki dowodzą najlepiej, jak pilnie nasłuchiowano w Polsce tego, co dzieje się nad Sekwaną (15). Zawładnięcie umysłowością polską przez Francję w wieku XVIII było, rzecz prosta, objawem potężnym i doniosłym, którego z temi oddźwiękami równać niepodobna, i stanowi zjawisko najzupełniej zrozumiałe na tle ówczesnych

prądów europejskiej kultury, nie dokonało się atoli nagle i bez przygotowania. I chociaż zaprzeczyć się nie da, że wpływy włoskie w XVI i XVII w. były daleko silniejsze, to jednak nie obywały się one bez stałego akompanjamentu Francji.

Skądkolwiek: z Francji czy z Włoch wychodziła podnieta (a oba kraje wpływ, jak powiedziano, wywarły), młody erotyk polski przez dwa wieki wzrastał głównie pod tchnieniem poezji romańskiej i pod opieką dworu. Dwa te czynniki współdziałają stale, i niema w tem nic szczególnego. Dwór, królewski czy książęcy, a później salony — to przecież teren, na którym wykwita już styl azjański w Grecji czy bombastyczny w Rzymie (16), rozwija się poezja trubadurów, rozbrzmiewa liryka *quattro* i *cinquecenta*, kształtuje się *préciosité* paryska. Zrozumiałem jest też, że dwór skupiał najwięcej jednostek, znających obce kraje i kultury. Inna rzecz, że atmosfera dworska niezawsze najlepiej na twórczość wpływała, czyniąc z poezji częściej zabawkę niż sztukę; kto wie, czy nie ona w głównej mierze sprawiła, że Andrzej Morsztyn swój talent roztrwonił na błahostki. Tak czy owak, poezję romańską i życie dworskie — przeważnie razem, rzadziej z osobna — znajdujemy stale u kolebki naszego erotyku w XVI i w XVII w. Skoro o wpływach romańskich mówiłem do tej pory i mówić jeszcze będę, wskażę tu jedynie krótko, że najlepszym dowodem, iż rzeczywiście liryka romańska odegrała główną rolę w rozwoju naszego erotyku, jest już chronologiczny szereg nazwisk czterech głównych twórców staropolskiej pieśni miłosnej: Kochanowski — Szarzyński — Zimorowicz — Andrzej Morsztyn. Stwierdza on wymownie, że zadatki rozwoju tkwiły właśnie we wpływie romańskim, skoro ów u każdego z tych pisarzy stopniowo się wzmaga. Jeśli zaś chodzi o drugą, nie literacką, lecz życiową podniętę: — dwór, — to przypuszczać wolno, że niejedna miłosna pieśń czy fraszka Kochanowskiego wzięła początek z wawelskich zalecanek. O Sępie nic pewnego powiedzieć nie można; zato Anonim-Protestant sam wyznaje, iż pełnił służbę na dworze, prawdopodobnie Tęczyńskich. Jan Smolik, pochodzący z licznej i zubożałej rodziny, wcześniej oddał się pod

opiekę Stefana Batorego. Jerzy Szlichtyng i Daniel Naborowski należeli do stałego orszaku birżańskich Radziwiłłów. Dworakiem w każdym calu był Andrzej Morsztyn.

Tu zauważyć ktoś może, że wielu innych pisarzy tego okresu, nie uprawiających wcale poezji miłosnej, związanych było równie silnymi węzłami z życiem dworskim. Jest wszelako jedna okoliczność, która właśnie w dziedzinie erotyku stosunkowi temu nadaje szczególne znaczenie. Do dworskich pań bowiem musieli się zwracać poeci, chcąc żeby słowa ich i kunsztowne wymysły zrozumiano. Przeciętny szlachcic-brat, co orał, niekoniecznie nawet gdzieś na kresach, ojcowiznę, a w razie potrzeby dobywał — bez pośpiechu — korda przeciw wrogom, na miłość spoglądał po dawnemu: przyniesione przez obieżyświatów nowinki ani powstały mu w głowie, o czci zaś nabożnej dla niewiast, czy piźmem woniejącej galanterji słuchać nie chciał, jako że kpić z siebie nie pozwalał. A większość białogłów, chowana w czci bezwzględnej dla Boga i męża-pana, niewieleby pewno pojęła z sonetów włoską sztuką składanych. Francuzki i Włoszki wyprzedziły je pod tym względem o dziesięć mil i na lata całe. Świadkiem Łukasz Górnicki, gdy w przedmowie do *Dworzanina* wprowadzone przez siebie zmiany usprawiedliwia, stwierdzając, że niektóre sprawy «nie zejda do tej rozmowy, gdzie białychgłów niemasz. Gdzie tych mnie się włożyć w dialog polski nie godziło: bo ani nasze Polki tak są uczone, jako Włoszki, ani drugich rzeczy, które owdzie są, cierpiechy ich uszy mogły» (17). Wspomniany na wstępie ideał Reja obowiązywał dalej, a zaloty odbywały się niewątpliwie tak, jak je opisał Imć Pan Pasek, — Pasek, który, otrzymawszy w czasie swej wędrówki łacińską epistołę od rozmiłowanej w nim Eleonory na Croes Dywarne, gdzie pełna «dowcipu» niewiasta popisuje się właśnie «petrarkistyczną» okrasą stylu (18) — powiada: «Który list, że w terminach nie bardzo podobien do konceptu białogłowskiego, i ja sam nie bardzobym wierzył, gdybym nie wiedział *scntiam* i nie nasłuchał się nieraz *extemporaneos discursus*» (19).

Atoli, jeśli i w wieku XVII rozwój polskiego erotyku stoi głównie pod znakiem romańskich wpływów, to o petrar-

kiźmie mowy już być wówczas nie może. Z wielkim *trecen-*
tystą wiąże się jeszcze bezpośrednio przekład trzech jego
sonetów i *Triumfu miłości*, dedykowany królewiczowi Władysła-
wowi, a więc powstały przed r. 1633 (20). Osoba tłumacza nie
jest całkowicie pewna. Maciejowski, a za nim Sobieszczań-
ski wymienili St. Serafina Jagodyńskiego, Nabelak — Jana
Grotkowskiego. Kazimierz Jarecki oświadczył się za hipotezą
pierwszą, wskazując, iż — jak wynika z wiersza Andrzeja
Morsztyna — Grotkowski pisał tylko po łacinie, Jagodyński
zaś bawił — wiadomo — we Włoszech z królewiczem Wła-
dysławem i przełożył Saracinellego *Wybawienie Rugiera z wy-*
spy Alcyny (21). Zauważyć jednak trzeba, że i Jagodyński jest
autorem dosyć zagadkowym: w XVII w. istniało zapewne
dwa poetów tego imienia i nazwiska (22). Bądź jak bądź,
przekłady — zwłaszcza sonetów — są wierne i na ówczesne
wymogi doskonałe, a tłumacz nie zamierzał chyba na nich
poprzestać, jak świadczy w rękopisie tytuł: «Próba trzech
sonetów». Niewiadomo, czy można tu mówić o celowym
wyborze polskiego odtwórcy, skoro do czynienia mamy z trzema
następującymi bezpośrednio po sobie w *Canzoniere* sonetami.
W każdym razie pierwszy z nich — szereg pytań, dotyczą-
cych istoty miłości:

«Jeśli nie masz miłości, cóż jest, co ja czuję?
Jeśli miłość jest, cóż to, przebóg, takowego?
Jeśli dobra, skąd skutku nabywa tak złego?
Jeśli zła, czemu sobie mękę tak smakuje?...» —

był słynnym i wielokrotnie naśladowanym, że wskażę tylko
Ludwika Grotto: «Se 'l cor non ho, com' esser può ch'io
viva...», Wiktorji Colonna: «S'alla mia bella fiamma ardente
speme...», Torkwata Tasso: «Se d' amor queste son reti e le-
gami...» lub Mariniego oktawy z *Adonisa*: «Ardo o non ardo?»,
a we Francji choćby przekład Baifa: «Si ce n' est pas Amour...»
Wszystkie zaś trzy, pełne antytez, przeciwstawię i retoryki,
są raczej przykładem maniery Petrarcki, niż dowodem jego
wielkiego artyzmu; być może jednak, że właśnie ta maniera
najwięcej w nich pociągała żyjącego już w dniach baroku
tłumacza. Przekład fragmentu *Triumfów* jest zaś echem daw-

nej popularności tego utworu. Dziś liryczne pieśni *trecen-tysty* przesłoniły jego allegoryczny poemat i niektórzy badacze dokładają dopiero starań, by go wydobyć z mroku (23). Zarówno jednak we Francji, jak w Hiszpanji i w Anglji już początki kultu Petrarcki przynoszą po kilka przekładów *Triumfów* (24). Polska ze znacznem więc opóźnieniem złożyła tę daninę poecie, co na rozwoju jej literatury zaważyć poprzednio już zdołał. Zgodnie zaś ze słabem tętnem naszego petrarkizmu i ta próba powiodła się wprawdzie, ale skromną była i w rękopisach ugrzęzła.

Z nazwiskiem Petrarcki spotkać się można naówczas i w innych dziedzinach naszego piśmiennictwa. Posłuży się jego autorytetem Reformacja, występując ostro przeciw kurji rzymskiej: Krzysztof Kraiński († 1618) powołuje się nań wielokrotnie w swej postylli i znany sonet 107 [138]: «Fontana di dolore, albergo d' ira...» przyłącza nawet w wersji łacińskiej i w polskim przekładzie (25). Ale poeci inne już przed sobą widzą literackie ideały, za innemi podążają wzorami, a pierwszym wyrazem tej przemiany jest u nas Jan Smolik (ur. ok. 1555 r.). W wierszu: «Do czytelnika» wymienia on cprawda i Petrarke pośród swych patronów:

«Tak nasz, tak dawniejszy pisał też Catullus,
Anakreon, nasz Krzycki także i Marullus,
Ariost, Propertius, przykry Juvenalis,
Petrarca, Ovidius i mój Martialis» (26).

Jest to jednak tylko przykładowe wyliczenie pisarzy, którzy uprawiali pewne rodzaje poezji, nie zaś przyznanie się do zależności od ich utworów (27). Petrarka wpływu na Smolika nie wywarł — tak przynajmniej wnosić można z tego, co nam o jego, niewydanej dotąd, spuściznie wiadomo (28). Wielbiciel Marcjalisa (upodobanie charakterystyczne dla barokowych pisarzy: dowodem A. Morsztyn), hołdujący przedewszystkiem Włochom poeta, w innym się zwracał kierunku. Kreślił willaneski, przekładał pastorele (nie odkryto jeszcze ich źródła) (29) i w ten sposób rozpoczynał nową, po okresie petrarkistycznej liryki z kolei następującą, «idylliczną» fazę wpływów romańskich. Zaczątku jej szukaćby można już w *Sobótce* Kochanow-

skiego; zwłaszcza młodzieniec gardzący miłością dla uciech polowania (VII) — jest w Polsce zwiastunem *Silwji*, stworzonej przez Tassa, i *Silwja* z dramatycznej sielanki Guariniego. Prąd ten wyda (po części) *Roksolanki* i *Sielanki* Szymona oraz Bartłomieja Zimorowiczów, uroczą *Dafne* Twardowskiego, Morsztynowy przekład *Amintasa* i Lubomirskiego tłumaczenie *Il pastor fido*, które zresztą pierwszym u nas nie było (30). I jak w liryce miłosnej wpływ włoski równoważyli elegicy rzymscy i Anakreon z przydatkiem *Antologii*, — tak tu poezja klasyczna świeci również przykładem, a szczytem jej oddziaływania są *Sielanki* Szymonowicza (31).

Drogą tą poszedł zdecydowanie młody Szymon Zimorowicz, dając nie przekład już, ale oryginalne dzieło. W jego *Roksolankach* (32) trzy znaczą się jasno pierwiastki; klasyczny (zwłaszcza wpływ Owidjusza), ludowy (jawny, dotąd jednak dokładniej nie określony), a wreszcie romański. Na ten ostatni zwrócił już ogólnikowo uwagę Kazimierz Jarecki, żądając zbadania polskich i obcych źródeł utworu (33). Sprawa ta wymaga istotnie studjów szczegółowych; nie mamy tu w każdym razie przed sobą objawów, któreby wolno podciągnąć pod nazwę «petrarkizmu», lecz silne odgłosy również bujnej niezwykle idyllicznej poezji romańskiej. Dowodzi tego nie tylko szereg niezwykle na naszym gruncie imion fantastycznych, jakimi autor ochrzcił postaci głównie kobiece, ale także i męskie. Sporo nowych conceptów wprowadził Szymon Zimorowicz z Włoch do polskiego erotyku. Pomijam to, że w obfitości odnajdujemy u niego zużyte motywy, które poprzednio mieliśmy sposobność omówić: miłość w ustach pannen i młodzieńców ruskich nazywa się niewolą, służbą, chorobą, zastawia sieci na swe ofiary; serce wybranej jest «nieużyty kamieniem», westchnienia zakochanego ulatują jak wicher i t. d. (34). Wymienię rzeczy takie, jak symboliczny obraz zakochanej, która przez morze łez, wśród wiatru westchnień, płynie w okręcie miłości (I 5), pomysł «ognistego kościoła miłości» (I 15) lub cięciwy Kupidyna uplecionej z włosów Maryny (II 26), częste skargi na żar i płomień, ulegające niekiedy dziwnym przemianom, choćby w owej pieśni o pomarańczy, ofiarowanej w tańcu, która się w ogień obró-

ciła (II 6). Są to, jak widać, koncepty wielce wyszukane, to też autor *Roksolanek* w stosunku do Sępa i Smolika czyni dalszy, bardzo znaczny krok ku barokowi.

W tem jego rola historyczna, nie w tem jednak leży wartość wybitna poety i artysty, co, obok Andrzeja Morshytyna, był najznamienitszym twórcą naszej pieśni miłosnej w wieku XVII i stąd zasługuje tu na słów parę. Posiadał zresztą pełną świadomość swego celu i przeciwstawiał się innym poetom, chcąc być tylko śpiewakiem kochającego serca (35). Zadanie to spełnił, a że miał naówczas zaledwie lat dwadzieścia, więc ten chłopięcy wiek zaznaczył się dodatnio i ujemnie w jego dziele.

Wprowadził coprawda Zimorowicz, jak się rzekło, sporo erotycznych motywów — z literatury do literatury, ale zbyt mało znajdował dla nich oparcia w rzeczywistości poznanej zbliżona, w bezpośrednim zetknięciu. Dlatego tak często ma do wyznania niewiele i natychmiast szuka pomocy w obrazie wymyślnym, w mitologii lub konwencjonalnej symbolice, które z konieczności tłumią ton uczuciowy, rytm osobisty zgłuszają. Ogólnikowe, utarte podkreślanie gorączki miłosnej zastępować musi tętno własnej krwi, jaskrawym płomieniom zakryć kazano bladeść życia, co niewiele ma doznań za sobą. Mówiąc tyle o ogniu myli się zresztą autor całkowicie, gdyż nie w kreśleniu namiętności, ale uczuć łagodnych, tkliwych, w odtwarzaniu nastrojów leży istotna jego siła. I ta omyłka jest organiczną wadą znacznej części *Roksolanek*, wadą młodzieńczą, z którejby czas pewnie uleczył poetę. Najpiękniejsze są też piosnki proste, bezpośrednie, zwłaszcza te, które oddają uczucia niewinne, młodzieńcze, pożądanie naiwne i nieśmiałe (np. I 16: «Jużem z pieluch wyrosła i lat panieńskich doszła...») lub te pełne wdzięku i świeżości wiersze:

«...gdys na mnie oczy twe obracał,
Wstyd mię skrzydłami natychmiast otaczał,
Luboś mię witał, luboś mi się kłaniał,
Wstyd mię przed tobą panieński zasłaniał» (III 14),

albo wreszcie owa bezradność w obliczu miłości: «Przecież jednak nie wiem, czemuś u mnie przyjemny» (I 3) i «Sama

wdzięczność twoja miła — serce moje zniewoliła, ja nie wiem czemu...» (I 12).

Ale zarazem — jeśli posłuchać osobistej struny, która brzmi czysto wśród innych — dużo czaru dodaje *Roksolankom* ta ich widoczna młodzieńczość. Nie są one wyrazem zaznanych bólów i rozkoszy: brzmią chęcią kochania, wielką tęsknotą do miłości. Stąd nie opiewają erotycznych «wydarzeń»; z wyobraźni jeno, na tle zapożyczonych, pozostałych w pamięci literackich motywów, snuje wrażliwy młodzieniec marzenia; zastąpić one mu mają rzeczywistość, której jeszcze nie przeżył — i której już nie przeżyje. To też — jakkolwiek z klasyków naśladuje głównie Owidjusza — pieśni jego nie są poezją zmysłów; to je odróżnia wybitnie od utworów Andrzeja Morsztyna, nadaje im piętno swoiste i pewne rysy, które później, o wiele później, odnaleźć można u — Słowackiego. Ciceryna, kiedy miłość już pierzchła, nie ma w pamięci gorących uścisków i pocałunków namiętnych, lecz one «winszowania i ciche wzdychania», które jej kochanek «lekuchno podawał» (I, 9). Zimorowicz jest artystą półtonów, czasem nawet *pianissima* (36). Jego pieśń miłosna nie dyszy żarem zmysłów, lecz jest pieśnią słów (stąd takie w niej bogactwo epitetów, z których najczęstsze i znamienne: pieszczony, wdzięczny, ucieszny, ulubiony, kochany, miły i t. d.), melodji i rytmów, — nie jest echem rzeczywistości przeżytej, lecz jej wymarzeniem przecuciem. Przeto najpiękniejszą nutą brzmi tu motyw tęsknoty. Jest w nim wielkie pożądanie życia i miłości, a zarazem rezygnacja z ponęt lat młodych, na którą pada cień nieubłagane przybliżającej się śmierci, cień, co wita nas zaraz u wstępu i kładzie się na ostatniej karcie utworu. I z tych dwu uczuć rodzi się owa smętna melancholja poety, będąca największym urokiem *Roksolanek*, które wysnuła fantazja wzmożona gorączką niszczącą, natchnęło uczucie, że trzeba w sobie samym przeżyć i skupić całe piękno niedokończonego życia.

Zdecydowanym, *par excellence* poetą barokowym jest — jak tego już dowiódł Porębowicz (37) — Andrzej Morsztyn. Rozszerza on przedewszystkiem w Polsce skalę poezji zmysłów, która dotychczas znajdowała wyraz najchętniej

w fraszkach rubasznych, gdzie zbytnio słów nie dobierano, dbając tylko o śmiech szeroki i głośny. Nie wzgardził co prawda i tem, co nęciło poprzedników, a podobało się stale Sarmatom, niemniej dobył z tej struny wyrafinowane również melodje i tony, a dowcipem umiał zręcznie przesłaniać drastyczność niejednej sytuacji. Zmysłowość tę autor *Lutni* znajdował oczywiście w sobie, ale znajdował ją też u głośnych *seicentystów* obcych (38), podobnie jak zamiłowanie do niezwykłych konceptów, idące w myśl hasła śpiewaka *Adonisa: È del poeta il fin la maraviglia* (39), związane zaś z brakiem żywszego uczucia, które zastępuje erotyczna igraszka. Czci dla kobiet Morsztyn nie żywi zgoła, nie idealizuje uczucia, opiewa nie miłość lecz zmienne miłostki. Przymiła się zalotnie, myśli swywolne okrywa galanterją komplementów, poza którymi czai się niecierpliwe, rwące wędzidło pożądanie. Ton przeważnie płochy, częstokroć żartobliwy, jest u niego tonem, którym do płci pięknej mówią zazwyczaj jej ulubieńcy. Nie pozbawiony chwilami — mimo wszystko — poczucia miary, umiejący się zdobyć na wdzięk, zabłysnąć trafną pointą, nie jest więc Morsztyn poetą serca. Przyczyna zaś tego leży oczywiście w stosunku udęczonego miłosną kanikulą dworaka do życia i kobiety. «Brakowało mu etycznej powagi nowoczesnego artysty» (40), uczuciu zbyt rzadko dawał panować nad sobą, wyjątkowo tylko mógł zdobyć się na szczerość, a nigdy prawie na prostotę, poświęcając tyle razy sztukę dla sztuczek. Wkońcu polityka wytrąciła mu z dłoni pióro poety przedwcześnie — i artysta wybitnie uzdolniony zerwał z piśmiennictwem, nie zdoławszy wznieść się do dzieł istotnie wielkich. Jest jednak w pewnej mierze dziś niedocenionym — zwłaszcza na tle naszego XVII wieku, w którym sporo zaściankowych umysłowości i miernych przeważnie artystów z konieczności na plan pierwszy się wysuwa. Tego twórcę zmianierowanych często, ale też miłych nieraz i subtelnie żartobliwych minjatur osądzano raczej miarą, stosowną dla dzieł monumentalnej sztuki i stąd trochę nieporozumień, które przyszłość usunąć powinna (41).

Oryginalnym pan Andrzej nie był, stale szukał oparcia u poetów obcych i nadewszystko okazał się zdolnym, naj-

zdolniejszym bodaj, uczniem Marina; Petrarca natomiast był już dlań zbyt odległym, za mało kwiecistym i «wykwintnym», wzorem odtrąconym przez prawodawców *seicentyzmu*, to też śladu w twórczości jego nie zostawił (42), podobnie, jak cała falanga petrarkistów *sensu stricto*. Ale lubiący się popisywać swym kunsztem autor *Lutni* domaga się wzmianki, jako ich w Polsce następcą, także i ze względu na formę wierszową. On dopiero zadomowił w Polsce sestynę liryczną, znaną już trubadurom (Arnaut Daniel) i zastosowaną w *Canzoniere* kilkakrotnie przez Petrarę, wprowadził jednak do niej rymy, przez co bezwzględnie zmienił nieco jej charakter i jeszcze bardziej utrudnił swe zadanie (43). Próbował sił w innych również, niełatwych i wyszukanych strofach, nie zawsze umiając wytrwać w swem przedsięwzięciu do końca i wiernie wzory zagraniczne odtworzyć (44).

Wielu pisarzy XVII w. domaga się ciągle dokładnego zbadania. Dotyczy to, między innymi, Jerzego Szlichtynga (45). Poezje, znane pod jego nazwiskiem, są niepewnego bardzo pochodzenia. I tak dwie willaneski w włoskim stylu powtarzają się w rękopisie Smolika (podobnie: *Szlachecka kondycja* i pieśń: «O cóżeś się, pani matko, na mnie rozgniewała?»); przepisywane nieraz *Lekcje Kupidynowe* przyznano niedawno Kacprowi Twardowskiemu (46), na rzecz więc wierszopisa Radziwiłłów ostało się niewiele. Na bliższe poznanie zasługuje również jego towarzysz z birżańskiego dworu, Daniel Naborski, poeta ciekawy, którego Brückner uznał za «talent samoistny, co i doborem niezwykłych tematów i motywów i przepięknem wysłowieniem nad dyletantów XVII wieku wysoko się wzniosł» (47). Erotyki nie przeważają w jego spuściźnie, i one jednak pozostają pod wpływem romańskim. Dowodem najślynniejszy z nich, bardzo popularny wiersz *Na oczy królowny angielskiej*, który jest tylko swobodnym przekładem zapomnianego dziś, ale w swoim czasie otoczonego wielką sławą sonetu Honorata Laugier na oczy księżny de Beaufort, kochanki Henryka IV. Także i rzadko popisujący się pieśnią miłosną poeci z sfery tych tradycyjnych wpływów wy dobyć się nie mogą. Ulega im tedy również Wespazjan Kochowski, gdy starasie nakreślić pochlebny portret pięknej damy (84).

Jeżeli jednak autor *Psalmodji polskiej* zasłużył się nieco także około erotyku, to jedynie przez swe *Zielone*, przemiły, tchnący radością wiersz o zdobyciu serca ukochanej w grze, która po dzień dzisiejszy została rozrywką młodzieży (49).

W epoce saskiej liryka erotyczna «nie śmiała się dla rymu czasów na świat boży wychylać więc tylko na piśmie wylewali uczucia sentymentalni podsędkowie czy palestranci w formie bardzo nieudolnej, kręcącej się w ciasnym kółku zwrotów tradycyjnych» (50). Gdy zaś przychodzi odrodzenie umysłowości i piękna w dobie Stanisława Augusta, kobieta daje natchnienie Karpińskiemu czy Książninowi, ulotnym wierszykom Trembeckiego lub rymom Naruszewicza, a zwłaszcza wielu sielankom, gdzie króluje oczywista sentymentalizm (51). Ale prawdziwej, głębokiej poezji uczucia nie znajdziemy w epoce racjonalizmu. Anakreon jest naówczas ulubionym wzorem, najbardziej duchowi chwili odpowiada, więc też naśladowców znajduje mnóstwo; o Petrarce zaś nikt się nie troszczy, nie mówiąc już oczywista o jego pomniejszych uczniach i następcach, pogrzebanych oddawna w lamusie niepowrotnej przeszłości. Słuchany z nabożeństwem Voltaire za wyrokował: «Je ne fais pas grand cas des vers de Pétrarque; c'est le génie le plus fécond du monde dans l'art de dire toujours la même chose», kiedyindziej zaś określił *Canzoniere* jako «bagatelles élegamment écrites». Chociaż więc równocześnie markiz de Sade ogłasza w Amsterdamie trzy tomy swoich *Mémoires pour la vie de François Pétrarque* (1764—7), a, co ważniejsza, Rousseau urywek z Petrarki kładzie jako motto *Nouvelle Héloïse*, przytacza w swej powieści niejedną wiersz liryka *trecenta* i przez usta Saint-Preux'a jako lekturę o miłości poleca, obok Tassa i Metastasia, również *Canzoniere* (52) — to jednak wielbiciel Laury nie szybko odzyskał utracone względy. Boileau wzywał przeciw, występując w obronie zdrowego rozsądku:

«laissons à l'Italie
De tous ces faux brillants l'éclatante folie.
Tout doit tendre au bon sens...» (53)

La Harpe zaś oskarżał Petrarce, że z miłości uczynił «un jeu d'esprit presque continuel» (54).

Echo tych sądów brzmi wyraźnie w zdaniach ówczesnych pisarzy naszych, jeśli wogóle o Petrarce wspominają. W pracy *O rymotwórstwie i rymotwórcach* Krasicki podaje głównie życiorys włoskiego poety, o jego twórczości zaś do powiedzenia ma niezwykle mało: zaznacza, pomnąc Voltaire'a, że pisał «pieśni w rodzaju swoim tem wytworniejsze, ile że tylekroć jedną rzecz powtarzając, każda z nich ma powab nietylko wdzięku, ale i nowości». Nie czyniąc różnicy między *Canzoniere* a *Triumfami* stwierdza też jeszcze, iż «największą przyniosły mu chwałę rytmy włoskie; te na trzy części są podzielone: sonety, pieśni i rytmy rozmaite, między którymi najznakomitsze triumfy wiary, czasu, śmierci i sławy». Pragnąc zaś dać czytelnikowi pojęcie o omawianym pisarzu, zamieszcza taki «przekład» jednej z pieśni, oplakujących zgon Laury:

«Niegdyś wdzięczna, a teraz ponura dolino,
Rzeczko, którą zwiększają lzy moje, gdy płyną,
Powietrze, westchnieniami mojemu gorące,
Wzgórki, niegdyś powabne, a teraz smucące,
Jeszcze mnie wiedzie do was myśl, która cieszyła,
Czuję, jak wasza postać powabna i miła!
Ale dla mnie już znikło, co wdzięczno, co miło...
Lauro! co było z tobą, bez ciebie ubyło.
Byłaś w wzgórkach, przy rzeczce, na łączce, gdzie płacę;
Przy wzgórkach, rzeczce, łączce już cię nie obaczę» (55).

Ta parafraza sonetu: «Valle che de' lamenti miei se' piena...» (s. 259 wzgl. 301) zaszczytu księciu biskupowi warszawskiemu bynajmniej nie przynosi. Oryginał trudno zaiste rozpoznać w tem przebraniu. Nietylko z sonetu nie zostało ani śladu, a 14 wierszy zredukował «tłumacz» do 10, ale w tej arcycy sentymentalnej skardze zatracił się całkowicie charakter utworu, któremu Krasicki dał w dodatku własne zakończenie i przepoił go czułościowością dla przyrody w stylu *Pożegnania z Lindorą w górach* Karpińskiego.

Powaga wśród klasyków warszawskich, Ludwik Osiński, rozprawiając o «poezji pasterskiej», takie wobec Petrarki zajął stanowisko: «Tej samej wadze (*nb.* co Mantuan, «pisarz ciężki, sztuczny, wysilony») podlega i Petrarka, łącząc do przy-

war wieku i narodu swego i własne jeszcze skazy, kiedy się wszędzie za wytworem i dowcipnością ubiega. Śpiewy jego miłosne, wśród najżywszych uniesień, pełne są przesady; wiemy co tam wytworności, co sztucznych obrotów, co dowcipu, zastępuje miejsce tkliwości i czucia, kiedy poeta w tysiącnych zmianach o swojej Laurze przemawia. Starożytność włoska wielką przywiązuje cenę do tego pisarza. Lecz jest to więcej uszanowanie dawnej pamiętki, niż uszanowanie doskonałego wzoru» (56).

Widzimy więc, że pisarze stanisławowscy mieli ustalony i zasadniczo zgodny pogląd na Petrarke. Raziła ich w nim maniera, którą nieraz grzeszył, i zarzut ten powraca stale pod piórem nieprzychylnych naogół cenzorów. Brodziński również z tego przedewszystkiem punktu spogląda na spuściznę włoskiego poety, zarazem jednak umie lepiej go ocenić. Zna zwłaszcza i podkreśla silnie znaczenie Petrarki-humanisty «w wydobywaniu nauk z ciemności, w jakich przez wieki pograżone i zapomniane były». Krytyk polski jest atoli bezwzględny przeciwnikiem kancony i sonetu, gdyż formy te, skrupowane prawami wersyfikacji, «nie są łatwym, serdecznym wylaniem uczucia... Stąd w sonetach najlepszych nawet poetów włoskich widzimy nienaturalność i owe *concetti* czyli afektację raczej do słów, niżeli do rzeczy przywiązaną. I Petrarka wolnym nie jest od tego zarzutu». «Mimo to — dorzuca jednak na koniec autor *Wiestawa* — słodycz, delikatność i religijność uczuć, któremi wogóle jego poezje są przejęte, czynią je skarbem dla wszystkich serc tkliwych» (57).

Natomiast wschodzący romantyzm weźmie Petrarke w obronę, a jeden z wielkich teoretyków nowej sztuki, Fryderyk Schlegel, starał się będzie oczyścić ulubionego poetę właśnie z tylekroć powtarzanego w dobie poprzedniej zarzutu pustej gry słów. Zapewniając w swych *Berliner Vorlesungen*, że *Canzoniere* jest wszechstronnem odbiciem życia, romanssem, który «hat das Leben rhapsodisch gebildet», oświadcza: «Es ist daher nicht eine seltsame Spielerei, sondern strengere Wahrheit, wenn er den Namen seiner Geliebten durch *laura* andeutet: sie war seinem Gemüthe der leise Hauch, die erquickende Frühlingsluft innerer Belebung». Trafnie przytem pod-

nosi, «wie viel diese leisen allegorischen Andeutungen, welche über der ganzen Dichtung schweben, jener romantischen Neigung entsprechen, feste Umrisse zu vermeiden und die grelle Wahrheit zu verschleiern». O ile petrarkizm niemiecki XVII i XVIII w. bardzo nieszczególnie zapisał się w dziejach poezji germańskiej, a takie płaskie i poronione *verliebten Delikatessen*, jak K. Schmidta *Phantasien nach Petrarca's Manier* (1772), już współcześni wyśmiewali bezwzględnie (L. H. C. Hölty, *Petrarcische Bettlerode*), to obecnie, zwłaszcza dzięki Bürgerowi, jego kultowi Petrarki i umiłowaniu sonetu, powstaje istna *Sonnettenwut*. Herder pisze bardzo ciekawy list o Petrarce, jako wstęp do przekładu *Secretum* (1790), A. W. Schlegel tłumaczy szereg sonetów — najpierw wolno, później wiernie, z dbałością o oddanie formy, — brat jego na podstawie *Canzoniere* określa pojęcie liryki romantycznej (58). Dzięki nim sonet staje się najlepszą bronią romantyków (59): nawet filozof Schelling i światowe damy uczą się władać nią wprawnie. Zastrzeżenia Brodzińskiego stały się zupełnym przeżytkiem. Bo czyż, pomijając kwestję formy wierszowej, samotnik z Wokluzy, autor *De vita solitaria*, człowiek, który przed paru już wiekami wyznawał:

«Solo e pensoso i più deserti campi
Vo misurando a passi tardi e lenti;
E gli occhi porto, per fuggire, intenti,
Ove vestigio uman l' arena stampi...» (60)

nie wydawał się krewniakiem wielbicielom Wertera, René'go i Obermanna, wszystkim duszom, nękanym złem wspólnym, nagminnym *mal du siècle*?

I we Francji ujawnia się zwrot stanowczy na korzyść Petrarki. Wprawdzie pani de Staël w dalszym ciągu uważa go, zgodnie z kryterjami klasycyzmu, za początek długotrwałego zła: przesadnych *concetti*, które rozpanoszyły się w literaturze włoskiej (61) — i wyżej od poety miłości stawia jednego z twórców duchowych niepodległości Italji (62), wprawdzie Chateaubriand jest mu nieprzychylny (63), ale wystarczy wziąć do ręki *Méditations* Lamartine'a, by natychmiast dostrzec wpływ *Canzoniere*, uzasadniony głównie analogią przeżyć we-

wewnętrznych. Pomijając stado ptaków małego lotu, wymienić jeszcze się godzi Sainte-Beuve'a zachwyty nad poezją Petrarcki, nazwaną «la goutte de cristal et la perle de l'art» (64) i uwielbienie Wiktora Hugo, objawiające się w wierszu *Écrit sur la première page d'un Pétrarque* (*Chants du crépuscule*: pisane w r. 1835; słabszy jest ustęp w *La légende des siècles* p. t. *Pétrarque*). W ojczystych Włoszech genjusz *trecenta* tembardziej zbiera nowe hołdy: już Arkadja przywróciła go do czci — jak w Renesansie za przykład go biorąc narówni z Platonem (65) — teraz zaś zastęp wiernych wyznawców wzrasta ciągle, na czele mając Leopardiego.

Ta ogólna zmiana nastrojów musiała echo obudzić i w Polsce. Pierwszy raz bodaj można się go dosłuchać w dwu wierszach Antoniego Goreckiego. Wychowany na klasycyzmie, a chcący nadażyć duchowi czasu poeta, pisarz małych zdolności, najlepszy jako autor bajek, znalazł się w r. 1816 «w domku Petrarka», gdzie czterowierszem pod tym właśnie tytułem upamiętnił swoje wrażenia:

«Mistrzu, całuję święte ślady twoje.
Tę, co przebywam, ty skończyłeś drogę;
Żeś stracił Laureę — tu laeś lez zdroje,
Tu i ja płaczę, że znaleźć nie mogę».

Nie wiemy, czy pielgrzym polski odnalazł kiedykolwiek swoją Laureę; w każdym razie dnia tego Muzy usidlić nie zdołał. Nie powiodło mu się to również gdy pisał — z tego samego niewątpliwie pochodzący czasu (66) — dialog p. t. *Petrark i Laura*. Każda z wymienionych w nagłówku postaci wygłasza tu po cztery strofy. Najwyższym szczęściem obojga jest nadzieja, że będą mogli płakać wspólnie i obficie:

«Razem się strumień lez naszych poleje,
Razem o wsparcie będziem błagać nieba...»,

a celem spotkania budująca zachęta do wrócenia na drogę obowiązków. On zapewnia:

«...Choć zadasz męczarnię mi sroge,
Sam jeden pójdę przez smutków pustynię,
Na obowiązków mych wrócić się drogę», —

ona zaś wtóruje:

«Przez smutków kraje pójde z tobą, miły,
Na drogę naszych obowiązków wrócić,
Lecz ty mnie prowadź, bo ja nie mam siły!»

Pani de Genlis, autorka sentymentalnego romansu *Pétrarque et Laure* (1819), byłaby zapewne tą rozmową wzruszona. Dla nas oczywistem jest tylko, iż zacnemu pułkownikowi nie brakło najlepszych chęci.

Aż wkońcu, po wiekach tylu, Petrarca znalazł się na drodze najwyższego genjusza poezji polskiej. Rzecz ciekawa: liryk włoski, który stał u kolebki naszej artystycznej pieśni miłosnej, zjawiał się znowu w chwili, kiedy erotyk polski począł być wreszcie obnażeniem serca, gdy przemówiła w nim naprawdę cała dusza ludzka, wyznając wszystkie, najgłębsze swe bóle, pozwalając dotknąć ręką świeżych ran. Głównej, ani tembardziej rozstrzygającej roli tym razem Petrarca nie odegrał. Nie przyczynił się do powstania IV części *Dziadów*, ale nie minął bez śladu w sonetach Mickiewicza: wnosząc w nie nutę idealizmu, tak różną od atmosfery odeskich miłości, był mu szkołą uczuciowej finezji, galanterji słownej, a zapewne i formy — co wszystko obcemu pisarzowi policzone u nas być musi (67). I druga rzecz znamienita: Mickiewicz, indywidualność o pokroju Dantego, uległ na pewien czas urokowi autora *Canzoniere*; Słowacki, psychicznie spokrewniony o wiele silniej z Petrarcą, szedł w swej twórczości (jeśli o włoskich idzie poetów) nadewszystko za Dantem. Możliwość powiedzieć, że prawo kontrastu, przyciągania się indywidualności odmiennych, wystąpiło tutaj w całej pełni, — gdyby nie *W Szwajcarji*, utwór w polskiej poezji miłosnej najbliższy może duchowo Petrarce (68).

Gustaw dopiero sprawił, iż polski erotyk przestał być cudzym wasalem lub upośledzonym w rodzinie własnej kopciuszką. Od tej chwili możemy też rozstać się z Petrarcą. Jeśli w późniejszych latach przyjaźnił się z nim jeszcze któryś z naszych poetów, jest to jedynie sprawą osobistą, pozbawioną szerszego tła i doniosłości ogólnej.

* * *

Mógłby ktoś sądzić z pozorów, że petrarkizm przyniósł nam przedewszystkiem wiązkę konwencjonalnych frazesów, konceptów utartych, które z uczuciem prawdziwym w dalekim pozostają związku i dla rozwoju literatury pozbawione są głębszego znaczenia. Byłoby to mniemanie fałszywe. Prawda, zbyt wiele tu papierowych kwiatów i zbyt często budzą one w nas chęć, by dać im odprawę tak pięknymi w swej prostocie słowami Rasynowej Bérénice:

«Pourquoi même du ciel attester la puissance?
Faut-il par des serments vaincre ma défiance?
Mon coeur ne prétend point, seigneur, vous démentir,
Et je vous en croirai sur un simple soupir...»

Nietylko jednak liryka kilku wieków żyje temi «motywami» bez przerwy i zachowuje ten sposób wyrażania afektów, jakkolwiek z biegiem czasu różne w niej znaczą się kierunki i dążności: chociaż raz przeważa zapatrzony ku górze idealizm, drugi raz zmysły dopominają się o swoje prawa. Pomińmy nawet literaturę powieściową: *Astreę* z jej przodkami i licznem potomstwem (69). Zatrzymajmy się przy trzech choćby nazwiskach: Szekspirze, Racinie i Molierze. Bo jakkolwiek gładkie słówka, które płyną z ust postaci *Straconych zachodów miłości* czy *Mascarille'a* w *Pociesznych wykwintniściach* ośmieszyć mają mdłą czułościowość pewnych sfer, to z drugiej strony, nie popadając w zbytnią przesadę, tym samym przecież zasadniczo językiem mówi chwilami Romeo, Orest zakochany w Hermjonie lub Jowisz, narażający na szwank dobrą sławę Amfitrjona. I nietylko wówczas ta gwara powszechna miłości miała swoje prawa w literaturze — a także i w życiu, choć przeważnie stanowi ona cechę tego odłamu piśmiennictwa, co nie jest wiernem odbiciem obyczajów, lecz nadbudową marzeń ponad powszedniością, tęsknotą za tem, czego danej chwili nie dostaje (70). Dziś oczywiście odbiegliliśmy daleko od jej przerafinowań i fałszywego wykwintu skostniałych już zwrotów. Lecz stąd bynajmniej nie wynika, by podstawowe tej «gwary» pierwiastki zagięły, by wyszła ona całkowicie z użycia. Pieśń ludowa, przechowująca zazwyczaj tak długo formy odległej nawet sięgające przeszłości, żyje

w dalszym ciągu tą spuścizną (71). Co więcej: to tu, to tam pojawi się dobrze znany nam «motyw» pod piórem nowożytnego poety (72). Nie jest to zaś wyłącznie wpływem lektury, jarzmem długotrwałej tradycji. W tych obrazach, przenośniach czy porównaniach, tkwią bezwątpienia odczucia prawdziwe, myśli i sny wyobraźni, które wiecznie i niezmiennie nasuwają się zakochanym. I tu leży tajemnica ich trwania, ich żywotności, ich niezwykłego powodzenia, nawet zawartej w nich przesady: *aimer c'est embellir, embellir c'est aimer* — powiada przecież gdzieś France.

Cóż bardziej oklepanego w erotyku nad przeciwstawienie płomieni i lodu, żaru i zimna, nad ów *gelato ardore*, który do tylu konceptów pobudził pisarzy wszelkich narodowości? Wiedząc to, odczytajmy z kolei piosenkę, którą Gustaw śpiewa w IV części *Dziadów*, ręką «pokazując na piersi»:

«Nie wiesz, jaki tu żar płonie;
Mimo deszczu, mimo chłodu,
Zawsze płonie!
Nieraz chwytam śniegu, lodu,
Na gorącym cisnę łonie:
I śnieg tonie, i lód tonie,
Z piersi moich para bucha,
Ogień płonie!
Stopiłby kruszce i głązy.
Gorszy niż ten (*pokazując kominek*) tysiąc razy,
Miljon razy!
I śnieg tonie i lód tonie,
Z piersi moich para bucha,
Ogień płonie!» (73)

Oto, czego dokonała potężna dłoń twórcza, gdy dotknęła gliny, z której poprzednio tylu innych lepiło kruche figurynki. Lecz trud ich nie był stracony: rozszerzali skalę środków artystycznych, przygotowywali słuchaczy, pchnęli poezję polską w prąd, który od średniowiecza sięga po romantyzm, i dalej jeszcze, ogarniając wszystkie «rodzaje» literackie. Droga wiła się dość długo po zboczach, zanim wznieść się zdołała na szczyt. Ale trzeba było na niej postawić krok pierwszy. I w tem leży, w znacznej mierze, zasługa polskiego petrarkizmu.

PRZYPISY

GŁÓWNE ŹRÓDŁA I SKRÓTY

UWAGA:

Okolicznościowo cytowane źródła i literaturę krytyczną podają we właściwych miejscach przypisy. Pisarzy łacińskich (lub greckich) przytaczam według tekstów «Bibliotheca Teubneriana»; trubadurów prowansalskich na podstawie wydań krytycznych, które wymienia A. Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paryż. Champion, 1916 («Les classiques français du moyen-âge», Nr. 16).

W przytoczeniach zachowano pisownię dotyczących wydań,¹⁾ poprzestając na wskazaniu nazwiska autora i strony (względnie liczby bieżącej poematu), jeśli idzie o jedną, częściej cytowaną książkę, ewentualnie także skróconego tytułu, gdy w rachubę wchodzić może kilka dzieł tego samego pisarza.

Nazwiska autorów (lub wydawców) oraz tytuły wysunięto poniżej na czoło w tej formie, w jakiej pojawiają się stale w przypisach.

I. LITERATURA WŁOSKA

Aquilano. Di Seraphino Aquilano poeta elegantissimo Opere, nuovamente ricorrette et con diligentia impresse, Wenecja 1548.

Arjost. Orlando Furioso di Ludovico Ariosto secondo l' edizione del 1532 con commento di Pietro Papini, Florencja, Sansoni, 1916. — Rime et satire di M. Lodovico Ariosto... con l' annotazioni... di M. Francesco Turchi Trevigiano, Wenecja 1575.

Atanagi. De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi libro I (II), Wenecja 1565; 2 t.

Bandello. Rime di Matteo Bandello tratte da un codice della regia biblioteca di Torino e pubblicate... dal dottore Lodovico Costa, Turyn 1816.

¹⁾ Z wyjątkiem Kochanowskiego. Nie odtwarzano tu cech graficznych wydania pomnikowego (które zresztą, pod tym względem, nie wolne jest od błędów), by wszystkim cytatom polskim z XVI wieku nadać formę naogół jednolitą.

- Bembo.** Delle rime di M. Pietro Bembo seconda impressione, Venecja 1535. — Pietro Bembo: Prose scelte (Degli Asolani — Della volgar lingua — Lettere scelte) con prefazione di Francesco Costèro, Medjolan, Sonzogno, b. r. — «Motti» inediti e sconosciuti di M. Pietro Bembo pubblicati ed illustrati con introduzione da Vittorio Cian, Venecja 1888.
- Berni.** Tutte le opere del Berni in terza rima, nuovamente... stampate, b. m. 1542. — Il secondo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli, di Mattio Francesi, dell' Aretino, et di diversi autori, Florencja 1555.
- Boccaccio.** Rime di Giovanni Boccaccio, testo critico per cura di Aldo Francesco Masserà («Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua»), Bolonja 1914.
- Boiardo.** Le poesie volgari e latine di Matteo Maria Boiardo, riscontrate sui codici e su le prime stampe da Angelo Solerti (j. w.), Bolonja 1894.
- Britonio.** Opera volgare di Girolamo Britonio di Sicignano intitolata Gelosia del Sole. Venecja 1531.
- Brocardo.** Rime del Brocardo ed d' altri authori..., Venecja 1538.
- Canti carnascialeschi.** Canti carnascialeschi, trionfi, carri e mascherate, secondo l' edizione del Bracci con prefazione di Olindo Guerrini, Medjolan, Sonzogno, b. r.
- Canzone a ballo.** Canzone a ballo composte dal Magnifico Lorenzo de Medici et da M. Angelo Poliziano et altri autori..., Florencja 1568.
- Caporali.** Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d' altri autori, accresciute in questa quinta impressione di molte rime gravi et burleschi del Sig. Torquato Tasso, del Sig. Anibal Caro et di diversi nobilissimi ingegni, Venecja 1591.
- Cappelli.** Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI tratte da vari codici per cura di Antonio Cappelli («Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII»), Bolonja 1868.
- Carducci.** Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV a cura di Giosuè Carducci, Piza 1871.
- Cariteo.** Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo con introduzione e note di Erasmo Percopò («Biblioteca napoletana di storia e letteratura»), Neapol 1892, 2 t.
- Casa.** Opere di monsignor Giovanni della Casa, Venecja, A. Pasinello, 1728. — Le terze rime di messer Giovanni della Casa, di messer Bino et d' altri, b. m., 1542.
- Castiglione.** Il Cortegiano, con commento di Vittorio Cian, ²Florencja, Sansoni. — Poesie volgari e latine del conte Baldessar Castiglione... Rzym, 1760.
- Cei.** Sonecti, Capituli, Canzone, Sextine, Stanze et Strambocti composti per lo excellentissimo Francescho Cei ciptadino fiorentino in laude di Clizia, Florencja 1514.

- Colonna.** Tutte le rime della illustrissima et eccellentissima signora Vittoria Colonna. marchesana di Pescara..., Wenecja 1558.
- Costanzo.** Rime d' Angelo di Costanzo ristampate con nuova aggiunta, Bolonja 1712.¹⁾
- Dante.** Le opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana, Florencja 1921.
- Dolce.** I quattro libri delle osservazioni di M. Lodovico Dolce, di nuovo da lui medesimo ricorrette et ampliate, et con le postille. Settima edizione, Wenecja 1562.
- Equicola.** Mario Equicola d' Alveto: Di natura d' amore di nuovo ricorretto et con somma diligentia riformato per Thomaso Porcacchi, Wenecja 1563.
- Ferrari.** Una raccolta di strambotti e rispetti dei secoli XIV e XV («Biblioteca di letteratura popolare italiana» pubblicata per cura di Severino Ferrari, anno I vol. I), Florencja 1882.
- Franco M.** Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci raccolti dal marchese Filippo de Rossi, b. m. 1759.
- Franco N.** Dialogi piacevoli di M. Nicolò Franco, Wenecja 1539. — Li due Petrarchisti, dialoghi di Nicolò Franco et di Ercole Giovannini, Wenecja 1623.
- Frangipane.** Dialogo d' amore del' Illustre Sig. Cornelio Frangipane di Castello, gentilhommo furfano... Wenecja 1588.
- Galeazzo di Tarsia.** Rime di Galeazzo di Tarsia, nobile cosentino, raccolte dal cavalier Basile dell' Accademia degl' Otiosi, detto il Pigno, Neapol 1715.
- Giustiniani.** Poesie edite ed inedite di Lionardo Gustiniani per cura di Bertold Wiese («Scelta di curiosità...» j. w.), Bolonja 1883.
- Guidiccioni.** Rime di Monsignor Giovanni Guidiccioni vescovo di Fossombrone... rivedute, corrette, ed illustrate colla Vita dell' autore e testimonianze, Bergamo 1753.
- Lirici del sec. XVI.** Lirici del secolo XVI, Medjolan, Sonzogno, 1879.
- Mauro.** Tutte le terze rime del Mauro, nuovamente raccolte et stampate, b. m., 1542.
- Molza.** Le terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce et d' altri, b. m., 1542.
- Monaci.** Crestomazia italiana dei primi secoli per Ernesto Monaci, Città di Castello 1912.
- Notturmo.** Opera nova amorosa de Nocturno neapolitano... Libro I—XIV, Medjolan 1519.
- Petrarka.** Le rime di Francesco Petrarca commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari, Florencja, Sansoni, 1920.¹⁾

¹⁾ Ze względu na dwojaką numerację poszczególnych utworów w różnych wydaniach, podano obie liczby porządkowe, które zresztą umieszcza obok siebie także przedruk Groebera w «Bibliotheca romana» (Nr.12—15).

- I Trionfi di Francesco Petrarca, testo critico per cura di Carl Appel, Halle 1902.
- Pistoia. Sonetti giocosi di Antonio da Pistoia e sonetti satirici senza nome d' autore... p. p. A. Cappelli («Scelta di curiosità letterarie...», j. w.), Bolonja 1865.
- Poliziano. Il Poliziano, Il Magnifico, Lirici del Quattrocento; commento di Massimo Bontempelli, Florencia, Sansoni, 1917.
- Ruscelli. I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli, Wenecja 1558.
- Sannazaro. Le rime del Sannazaro, nuovamente corrette e reviste per il Dolce, Wenecja 1552.
- Sansovino. Ragionamento di M. Francesco Sansovino nel quale brevemente s' insegna a giovani huomini la bella arte d' amore, b. m., 1545.
- Sasso. Opera del preclarissimo poeta Misser Pamphilo Sasso Modenese. Sonetti CCCCVII. Capituli XXXVIII. Egloghe V. b. m. i. r.
- Sassoferrato. Gloria d' Amore di Balthassarre Olympo delli Alessandri da Sassoferrato..., Wenecja 1532. — Nuova Phenice composta per Baldassar Olimpo da Sassoferrato..., Wenecja 1532. — Olimpia di Baldassar Olimpo da Sassoferrato..., Wenecja 1532.
- Sperone. I dialogi di Messer Speron Sperone, Wenecja 1542.
- Tebaldo. Di M. Antonio Tibaldo Ferrarese L' opere d' Amore..., Wenecja 1550.
- Zane. Rime di M. Giacomo Zane, Wenecja 1572.
- Zonta. Trattati d' amore del Cinquecento, a cura di G. Zonta, Bari 1912 («Scrittori d' Italia», 37). — Trattati del Cinquecento sulla donna, a cura di G. Zonta, Bari 1913 (j. w., 56).

II. LITERATURA FRANCUSKA

- Baïf. Oeuvres poétiques de Jean Antoine de Baïf, éd. Cl. Marty-Laveaux, Paryż 1879, t. 6.
- Beaulieu. Les diuers rapportz contenantz plusieurs Rondeaulx, Huictains, Dixains, Ballades, Chansons, Epistres, Blasons, Epitaphes et aultres ioyeusetez. Le tout composé par M. E. de Beaulieu, Paryż 1544.
- du Bellay. Joachim du Bellay: Oeuvres poétiques, édition critique publiée par Henri Chamard, Paryż 1908 nn., t. I—V. — La defence et illustration de la langue francoyse, édition critique par Henri Chamard, Paryż 1904.
- Belleau. Oeuvres poétiques de Remy Belleau, éd. Cl. Marty-Laveaux, Paryż 1878. 2 t.
- Bertaut. Recueil des oeuvres poétiques de J. Bertaut, abbé d'Aunay et premier aumosnier de la Roynie, Paryż 1601.
- Desportes. Oeuvres de Philippe Desportes avec une introduction et des notes par Alfred Michiels, Paryż 1858.

- Dorat.** Oeuvres poétiques de Jean Dorat, éd. Cl. Marty-Laveaux, Paryż 1875.
- d'Espina y.** Les sonets de Charles d'Espina y, Breton, Paryż 1560.
- Fleur de poésie.** La Fleur de poesie françoise. Recueil joyeux contenant plusieurs huictains, dixains, quatrains, chansons et aultres dictéz de diverses matieres mis en nottes musicales par plusieurs autheurs et reduictz en ce petit livre, Paryż 1543.
- Pernette du Guillet.** Rymes de gentile et vertueuse dame D. Pernette du Guillet Lyonnoise. Lyon 1545.
- Jamyn.** Oeuvres poétiques de Amadis Jamyn avec sa vie par Guillaume Colletet d'après le manuscrit incendié au Louvre et une introduction par Charles Brunet, Paryż 1878.
- Labé.** Louise Labé, Lyonnaise: Sonnets, Paryż, Pichon, 1920.
- La Perrière.** Les cent considerations d'amour composés par Guillaume de la Perrière Tholosain. Avec une satire contre fol Amour. Lyon 1548.
- Magn y.** Les Amours d'Olivier de Magn y, éd. Prosper Blanchemain, Turyn 1870. — Les Gaytez d'Olivier de Magn y, j. w., 1869. — Les Souspirs d'Olivier de Magn y, j. w., 1870.
- Marguerite de Navarre.** Les Marguerites de la Marguerite de Princesses. Texte de l'édition de 1547 publié avec introduction, notes et glossaire par Félix Frank, Paryż, 1873, 4 t. — Les dernières poésies de Marguerite de Navarre publiées... par Abel Lefranc, Paryż 1896.
- Marot.** Oeuvres de Clément Marot de Cahors vallet de chambre du Roy, Lyon, 1869—70, 2 t.
- Marion.** Rondeaux et vers d'amour par Jehan Marion, poète nivernois du XVI^e siècle, p. p. Prosper Blanchemain, Paryż 1873.
- des Masures.** Oeuvres poetiques de Louis des Masures Tournisien, Lyon 1557.
- Passerat.** Les poésies françaises de Jean Passerat, p. p. Prosper Blanchemain, Paryż 1880, 2 t.
- Ronsard.** Oeuvres complètes de P. de Ronsard p. p. Paul Laumonier, Paryż, Lemerre, 1914—19, 8 t.
- Mellin de Saint-Gelais.** Oeuvres complètes de Melin de Saint-Gelays... Edition revue, annotée et publiée par Prosper Blanchemain, Paryż 1873, 3 t.
- Scève.** Maurice Scève: Délie, éd. critique p. Eugène Parturier, Paryż 1916.
- Tahureau.** Mignardises amoureuses de l'Admirée par Jacques Tahureau du Mans, éd. Prosper Blanchemain, Genewa 1868. — Odes, Sonnets et autres poésies gentilles et facetieuses de Jacques Tahureau, éd. Prosper Blanchemain, Genewa 1869.
- Tyard.** Les oeuvres poétiques de Pontus de Tyard, éd. Cl. Marty-Laveaux, Paryż 1875.

III. POEZJA NOWOLACIŃSKA

Joannis Aurati Lemovicis poetae et interpretis regii poëmatia, Paryż 1586.

Carmina quinque illustrium poetarum: Petri Bembi... Andreae Naugerii... Balthasaris Castiglioni... Joannis Cottae... M. Antonii Flamini... Florencja 1552.

Carmina quinque illustrium poetarum: Petri Bembi, Andreae Naugerii, Balthassaris Castillionii, Joannis Casae et Angeli Politiani..., Bergamo 1753.

Poetae tres elegantissimi, emendati et aucti: Michaël Marullus, Hieronymus Angerianus, Joannes Secundus, Paryż 1582.

Joannis Passeratii eloquentiae professoris et interpretis regii Kalendae Januariæ et varia quaedam Poëmatia, Paryż 1603.

Io. Baptistae Pignae carminum lib. quatuor ad Alphonsum Ferrariae principem. His adiunximus Caelii Calcagnini carm. libr. III. Ludovici Areosti carm. libr. II. Wenecja 1553.

Berardini Rotæ, equitis neapolitani poemata... Wenecja 1567.

IV. LITERATURA POLSKA

Anonima-protestanta XVI wieku: Erotyki, Fraszki, Obrazki, Epigramaty, z rękopisu wydał Ign. Chrzanowski, Kraków 1903 («Biblioteka pisarzy polskich» Nr. 43).

Sebastjana Grabowieckiego: Rymy duchowne (1590) wydał Dr Józef Korzeniowski, Kraków 1893 (j. w., Nr. 26).

Jana Kochanowskiego: Dzieła wszystkie. Wydanie pomnikowe, Warszawa 1884. 4 t.

[*Fr.* = Fraszki *Fg.* = Pieśni Fragmentów *P.* = Pieśni *Sob.* = Sobótka]

Mikołaja Sępa Szarzyńskiego: Poezje, z pierwodruku i rękopisu wydał Ign. Chrzanowski, wydanie drugie, Kraków 1913 («Biblioteka pisarzy polskich» Nr. 66).

★

GStLI = Giornale storico della Letteratura Italiana.

PL = Pamiętnik Literacki.

RWF = Rozprawy Wydziału filologicznego Polskiej Akademji Umiejętności.

ZfFrSpr = Zeitschrift für französische Literatur u. Sprache.

b. = ballata k. = kancona m. = madrygał s. = sonet sa. = sestyna.

WSTĘP

I

(1) P. van Tieghem, *La synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale* (*Revue de synthèse historique*, t. XXXI, Paryż 1920, str. 18). Wyłożone tu poglądy ogólne streścił następnie autor w przedmowie do książki *Le préromantisme* (Paryż, Rieder 1924; str. 8—13).

(2) Conajwyżej pewne granice problemu zakreśla rozdział II niedawno wydanego podręcznika tegoż pisarza (Paul van Tieghem, *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance*, Paryż, Alcan, 1925; str. 10 nn.).

(3) G. Koerting, *Petrarcas Leben und Werke*, Lipsk 1878.

(4) L. Geiger, *Petrarka*, Lipsk 1874.

(5) J. Ferrazzi, *Bibliografia petrarchesca*, Bassano 1877; E. Calvi, *Bibliografia analitica petrarchesca 1877—1904 in continuazione a quella del Ferrazzi*, Rzym 1904; L. Suttina, *Bibliografia delle opere a stampa intorno a Francesco Petrarca esistenti nella Biblioteca Rossettiana di Trieste (1485—1904)*, Triest 1908. Por. też o literaturze jubileuszowej (1904) *GSILI* XLVII, 88—130 oraz *Archivio storico italiano* 1905.

(6) Georg Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Altertums*, ³Berlin 1893, I, str. 20—156.

(7) Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, ²Paryż 1907 (2 t.).

(8) np. G. Volpi, *Il Trecento* (w wydawnictwie zbiorowem *Storia letteraria d'Italia scritta da una società dei professori*, Medjolan, Vallardi, 1897—1916).

(9) Giuseppe Finzi, *Petrarca*, Florencia 1900 (w zbiorze: *Pantheon — vite d'illustri italiani e stranieri*).

(10) Francesco de Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, wydanie B. Crocego, Neapol 1913 (pierwsze wydanie w r. 1869).

(11) Giovanni Bologna, *Note e studi sul Petrarca*, 1910; *Nuovi studi sul Petrarca*, 1914. — Monografię o Petrarce przygotowuje Francuz, G. Mangain.

(12) j. w. [por.: (7)].

(13) w tomie: *La vita italiana nel Cinquecento*, II, Medjolan 1894.

(14) Luigi Carrer, *I petrarchisti* (Prose, Florencja 1855, II, str. 500—505).

(15) Luigi La Vista, *I petrarchisti* (*Memorie e scritti*, Florencja 1865, str. 359—63).

(16) Giovanni Crespan, *Del petrarchismo e de' principali petrarchisti veneti* (*Petrarca a Venezia*, Wenecja 1874, str. 187—252).

(17) Molmenti P. G., *I petrarchisti veneziani* (*L' Illustrazione Italiana*, XI, 1884, Nr. 12); autorowi znane tylko pośrednio.

(18) Luigi Fioravanti, *I petrarchisti; saggio d' uno studio su Serafino Aquilano*, Neapol, 1883.

(19) Ernesto Lamma, *Di alcuni petrarchisti del secolo XV* (*II Propugnatore*, XX, 1887).

(20) Arturo Graf, *Petrarchismo ed antipetrarchismo* (w tomie: *Attraverso il Cinquecento*, Turyn, 1888, str. 3—86; poprzednio ogłoszone na łamach *Nuova Antologia*, LXXXV, 1886).

(21) Gino Fr. Gobbi, *La lirica petrarchista d' Italia, Conferenza tenuta addì 6 maggio 1900 nella scuola tecnico-letteraria femminile a Milano*, Medjolan, 1900 (toż w książce: *Il calendimaggio amoroso di Dante e del Petrarca...*, Medjolan, 1904).

(22) Dott. Rodolfo Chiarini, *Il Petrarca di secolo in secolo. Ai concittadini d' Arezzo l' anno del VI. centenario*, Arezzo, 1904.

(23) Vittorio Turri, *Dizionario storico manuale della letteratura italiana (1000—1900)*; na str. 276—81: *Petrarca e petrarchismo*.

(24) Jako ciekawa obrona petrarkizmu XVI w., zasługuje jeszcze na wzmiankę szkic: Emilio Ravenda, *Del petrarchismo e di alcuni petrarchisti nel Cinquecento*, Reggio Calabria 1897.

(25) Carmela Naselli, *Il Petrarca nell' Ottocento*, Neapol, Perrella, 1923.

(26) O ruchu tym i jego plonie pisze Henri Charnard w dwu wstępnych rozdziałach książki: *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, Paryż, Boccard, 1920 (str. 1—38).

(27) Marius Piéri, *Le pétrarquisme au XVIe siècle. Pétrarque et Ronsard ou de l' influence de Pétrarque sur la Pléiade française*, Marsylja 1895. — Nowe wydanie: Paryż 1926.

(28) Joseph Vianey, *Le pétrarquisme en France au XVIe siècle*, Montpellier 1909. W notach podano wcześniejsze studja autora i pozostające w związku z tematem prace innych badaczy. — Nazywając studjum Vianey'a «jedynem w nauce oświeceniem całej epoki z tego punktu widzenia», nie zapominam o codopiero wskazanej książce C. Naselli; w wieku XIX jednak — nawet we Włoszech — kult Petrarki nie może uchodzić za prąd literacki o ogólniejszem znaczeniu i nie stanowi jednego ze znamiennych rysów chwili.

(29) Lide Bertoli, *La fortuna del Petrarca in Francia nella orima metà del secolo XIX. Note ed appunti*, Livorno, 1916.

(30) Francesco Flamini, *Imitazioni italiane in Garcilaso de la Vega* (*Biblioteca delle scuole italiane*, Medjolan, 1899, serja II, t. VIII).

(31) P. Savj-Lopez, *Un petrarchista spagnolo*, Trani 1896 (o Cetinie; cf.: *GSILI* XXVIII).

(32) E. Bourciez, *Les sonnets de Fernando de Herrera* (w *Anales de la Faculté des lettres de Bordeaux* z 1891 r., str. 200—227). Por. G. R. Ceriello, *Imitazioni petrarchesche di F. de Herrera*, *Rassegna critica della letteratura italiana* XVIII oraz *GSILI* XLIV.

(33) Bernardo Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Medjolan, Hoepli, 1902; najważniejszy rozdział IX: *I cultori del Petrarca* (str. 345—78). — Pominać też nie można cennej rozprawy A. Farinellego, *Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel Quattrocento*, *GSILI* XLIV, str. 297—350.

(34) Achille Pellizzari, *Portogallo e Italia nel secolo XVI. Studi e ricerche storiche e letterarie*, Neapol, 1914.

(35) Por.: Karl Borinski, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland*, Berlin, 1886, str. 72—3.

(36) Np.: «In Deutschland, wo — ohne Schmeichelei! — bei den Frauen die Schönheit gerade so selten zu sein pflegt, wie bei den Männern der Sinn dafür...» (Karl Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum «süssen neuen Stil»...* Heidelberg 1904, str. 10) lub stwierdzenie, iż Niemcy «nicht die Fähigkeit besassen, den gefälligen graziösen Ton der Schöngeister zu treffen» i «als Nachahmer alles derber aftrugen als das Original» (Max von Waldberg, *Die Galante Lyrik*, Strasburg 1885 — w zbiorze: *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker*, t. LVI).

(37) W. Söderhjelm, *Petrarca in der deutschen Dichtung*, Helsingfors 1886; odbitka z *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*.

(38) Hugo Souvageol, *Petrarka in der deutschen Lyrik des 17 Jahrhunderts*, Ansbach 1911. — Souvageol jest również autorem niedrukowanych rozpraw: *Die Übersetzungen der Triumphe* oraz *Petrarka in der deutschen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts*.

(39) Por. ostry sąd ogólny o naśladowcach niemieckich, którzy «nicht verstanden in den Geist der Petrarkischen Muse tiefer und nutzbar genug einzudringen, um ihm einen persönlichen Stempel aufzudrücken, ihn in ein neues Gewand zu hüllen und vor allen Dingen ihn dem Genius der deutschen Lyrik anzupassen. Statt dessen kopiert der deutsche Petrarkismus matt oder bombastisch, nüchtern und prosaisch...» (l. c., str. 80).

(40) Lewis Einstein, *The italian Renaissance in England*, Nowy York 1902 (por. recenzję A. Farinellego w *GSILI* t. XLIII; str. 362 nn).

(41) Emil Köppel, *Studien zur Geschichte des englischen Petrarkismus im XVI Jahrhundert* (*Romanische Forschungen*, V, 1890, str. 65—97).

(42) Luigi de Marchi, *L' influenza della lirica italiana sulla lirica inglese nel secolo XVI: Sir Th. Wyatt* (*Nuova Antologia*, serja III, t. LVIII, 1 lipiec 1895). — Nie znam bliżej pracy: Zocco I.: *Petrarchismo e petrarchisti in Inghilterra*, Palermo, 1906. Por. też artykuł

Romana Dyboskiego, *Pieśniarze Odrodzenia na dworze angielskim* (*Przegląd Polski*, 1907, t. II, zwłaszcza str. 398 nn).

(43) Szczegółową bibliografię podaje Calvi, l. c.

(44) Należałoby jeszcze wspomnieć rozkwit poezji chorwackiej w Raguzie, zostający, jak wiadomo, pod przemożnym wpływem Italji, a zwłaszcza petrarkizmu. Zupełnemu laikowi w sprawach kultury południowych Słowian niepodobna atoli zapuszczać się tak daleko. Co najwyżej odważyć się można na wzmiankę, iż, poza podręcznikami literatur słowiańskich, garść wiadomości z tego zakresu znaleźć łatwo choćby w paru dawniejszych artykułach *Archiv für slavische Philologie*: Const. Jireček, *Der ragusanische Dichter Siško Menčetić* (t. XIX, 1897, str. 22—88 — szerszy obraz tła obyczajowego); Const. Jireček, *Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte* (t. XXI, 1899, str. 399—542 — wiele szczegółów biograficznych oraz dane o poetach włoskich w Raguzie); M. Rešetar, *Die Metrik Gundulić's* (t. XXV, 1903, str. 250—89), M. Medini, *Čubranović und seine Beziehungen zu der einheimischen und der italienischen Literatur* (t. XXII, 1900, str. 69—106 — ciekawy wpływ włoskiej poezji «karnawałowej»: *Canti carnascialeschi*).

II

(45) Wacław Aleksander Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie*, Warszawa 1851—2; III, 166.

(46) St. Węckowski, *Die romanischen Einflüsse in der polnischen Literatur bis zum Ausgange des XVII Jahrhunderts*, Poznań 1901.

(47) Trudno za poruszenie go uznać uwagę o *Fraszkach* i *Pieśniach* Kochanowskiego, które, zdaniem Węckowskiego, «eine Fülle von Formen aufweisen, die italienischen Vorbildern nachgebildet sind» (str. 20), lub parę zdań o Szarzyńskim, przejętych w całości ze szkicu Faleńskiego (str. 25; por. niżej).

(48) Historje literatury (np. Romana Pilata *Historja literatury* [właściwie: poezji] *polskiej*) z tych opracowań czerpią zużytkowane tu i ówdzie wiadomości, lecz o nakreślenie ogólnej linii rozwojowej z naszego punktu widzenia nie dbają.

(49) *Sprawozdania z posiedzeń* wydziału i komisyj Akademji Umiejętności, dodane do tomu XII RWF: str. XVIII—XIX.

(50) Również i Faleński, obeznany przecież z poezją włoską, zaznacza tylko, że «Kochanowski pilnie uczęszczał do tej szkoły», w której «Włosi prym wtedy trzymali» («Petrarka, Ariosto, Boccaccio — niby podstawa trójgranu, na którego szczycie unosi się Dante...»), że «wzorem Danta, a jak powiadają z zachęty Ronsarda, porzucił» twórczość wyłącznie łańską i że Włochy dały jego poezji «urozmaicenie w miarach, w krzyżowaniu rymów, nareszcie stopniowe ich utrudnienie, aż do ścisłego skojarzenia formy zewnętrznej z wewnętrzną». Zapewnia równocześnie, iż P. I 21 oraz Fr. III 11 (?) i III 19 «godne są lutni

wiekopomnego kochanka Laury» (Felicjan, *Jan Kochanowski jako poeta liryczny*, *Tygodnik Ilustrowany* Nr. 256 z 1864 r., str. 315).

(51) *Przegląd Polski* z 1884 r.

(52) *Jan Kochanowski, jego ród, żywot i dzieła*, Warszawa 1897 (tom IV wydania pomnikowego).

(53) Do petrarkizmu Kochanowskiego odnieść można jedynie parę zdań, wypowiedzianych mimochodem. I tak stwierdza Plenkiewicz, że «Petrarka ze wszystkich poetów [włoskich] najwięcej pociągał» Kochanowskiego, dając mu przykład pisania w języku ojczystym (str. 150—1), wyraża przypuszczenie, że w Petrarce chciał poeta polski epigramami swemi uczcić humanistę, ponieważ wprowadza do nich pojęcia klasyczne (Leta) — co krytyki nie wytrzyma (str. 151), a wreszcie zalicza do utworów naśladowanych z Petrarki, odnosząc je do okresu padewskiego, *P. I 4, I 21; Fg. X i Fr. I 92* — w której, twierdzi, forma (sonet) i duch przejęte są z Petrarki, ale ostatnie dwa wiersze zaczerpnięte zostały z Propercjusza (str. 157). Wspomnieć jeszcze można, że zwrot «panno najpiękniejsza» jest w oczach Plenkiewicza odbiciem włoskiego «donna gentile» (?): bez poparcia dowodami rzuca on też zdanie, iż Kochanowski «brał żywcem wyrażenia z Petrarki» (j. w.), i napomyka, że, nie zdradzając w niczym zainteresowania dla piękna architektury włoskiej, autor *Szachów* «ma tylko uwielbienie dla słowa i wdzięk jego podziwia także w Petrarce» (str. 166).

(54) Stanisław Windakiewicz, *Erotyk Kochanowskiego*, *PL I*, 1902; głównie str. 195—200.

(55) Stanisław Dobrzycki, *Pieśni Kochanowskiego*, *RWF s. II*, t. 28, Kraków 1906; por. zwłaszcza str. 184—5, 188, 196, 210—11, 223, 228.

(56) Nie zna natomiast jeszcze studjum St. Windakiewicza Stanisław Zathéy, gdy pisze: «wpływ utworów włoskich na muzę Kochanowskiego nie był wielki: nie naśladuje ich, nie tłumaczy, nie czerpie z nich treści... Petrarce chyba znał, przecież napisał na jego cześć dwa wierszyki, przecież kilka fraszek ma formę sonetu. A jednak utwory jego o tyle tylko są do Petrarki utworów podobne, o ile podobną jest np. fraszka *Do Jędrzeja* do sonetu *Senuccio, i' vo che sappi...*» («*Fraszki*» *Jana Kochanowskiego*, Studjum literackie, *RWF t. 34*, Kraków 1903, str. 377).

(57) Bronisław Chlebowski, *Pobył Kochanowskiego na dworach panów małopolskich, pomiędzy Wisłą a Sanem, tudzież wpływ Arjosta na polskiego poetę* (rozprawa z r. 1884; *Pisma*, t. II, Warszawa 1912, str. 290 nn.); por.: *Indywidualizm jako czynnik rozwoju artysty polskiego* (*Pisma t. I*, str. 85—6) i *Jan Kochanowski w książce prof. Tarnowskiego* (*Pisma*, t. II, str. 364—5; rzecz z r. 1888).

(58) Ob. polemikę między tymi dwu uczonymi w *Kwartalniku historycznym* z 1894 r. str. 188—192. — Przypomniał ten epizod Wacław Borowy, rozprawiając *O wpływach i zależnościach w literaturze* (Kraków 1921, str. 67—8).

(59) «Petrarkizm» Kochanowskiego dotykał Chlebowski jedynie

przelotem i ogólnikami; por. *Jan Kochanowski w świetle własnych utworów* (Pisma t. II, str. 196 i 271) oraz *Pobył Kochanowskiego...* (j. w., str. 291). — Inna rzecz, że epopeja Arjosta wywarła istotnie wpływ na lirykę miłosną, a np. list Bradamanty do Rogera i dialogi zakochanych przerabiano chętnie na sonety (por. Vianey, *l. c.*, str. 91—2).

(60) T. Z i e m b a, *Piotr Ronsard*, Kraków 1886 (odbitka z *Przeglądu Polskiego*); K. B r o n i k o w s k i, *Słowo o stosunku Kochanowskiego do Ronsarda*, Kraków 1887 (odbitka z *Przeglądu Powszechnego*), Abel M a n s u y, *Un ronsardisant oublié* (w tomie: *Le monde slave et les classiques français au XVIe et XVIIe siècles*, Paryż 1912; przedtem w *Revue bleue*, 1906); Ferdynand H o e s i c k, *Ze studjów nad Kochanowskim: I. Wpływy francuskie na twórczość poety*, RWF t. 41, Kraków 1908; Adam van B e v e r w przedmowie do przekładu *Trenów* przez Lucjana Roquigny (*Thrènes de Jean Kochanowski...*, Paryż 1919); Pierre de N o l h a c, *Ronsard et la Pologne* (*Revue de la semaine*, Nr. 21 z 1921 r.; por. *Ronsard et l'humanisme*, Paryż 1921, część II, rozdział 6). — Ostatnio wzmianka (bez znaczenia) również u Piotra C h a m p i o n, *Ronsard et son temps*, Paryż, Champion, 1925; str. 335. Wyliczając te przyczynki specjalne, pomijam ustępy, dotyczące tego tematu w ogólniejszych pracach o Kochanowskim, jak np. Plenkiewiczza, *l. c.*, str. 214 nn. lub Małeckiego, *Jana Kochanowskiego młodość*, *Przegląd Polski* 1884.

(61) Stanisław W i n d a k i e w i c z, *Program literacki Kochanowskiego* (*Przegląd Warszawski* Nr. 2 z listopada 1921 r., str. 189—201. — Stąd też — str. 195 — wyjęto przytoczone w tekście zdanie). — Do tematu tego powrócił Windakiewicz w krótkim przemówieniu, wygłoszonym *W czterechsetną rocznicę urodzin Ronsarda* (*Przegląd Współczesny* Nr 32 z grudnia 1924 r.).

(62) «Biblioteka Narodowa» Serja I, Nr. 1.

(63) Antoni M a z a n o w s k i, «*Ojciec Zadżumionych*» *Słowackiego i «Treny» Kochanowskiego* (Program gimn. IV we Lwowie z 1892 r.).

(64) Felicjan, *Mikołaj Sęp Szarzyński*, *Ateneum*, Warszawa 1881, III.

(65) j. w., str. 208.

(66) tamże, str. 210.

(67) Faleński w fantazji swej widzi zbiór poczuj Sępa jako stylową katedrę gotycką i wogóle uważa wielbiciela Zosi i Anusi za typowego przedstawiciela średniowiecza, co powtarza z naciskiem kilkakrotnie, by dojść nakoniec do wniosku: «Kochanowski bezsprzecznie należy już do epoki Odrodzenia, genjusz to rzeczy można jutrzejszy; Sęp zaś, wśród epigonów średniowiecznej zastołości za przeszłością jeszcze podąża» (*l. c.* str. 211). Punkt to widzenia najzupełniej fałszywy, porównanie chybione; w rozwoju liryki polskiej należy Sępowi przyznać miejsce nie przed, ale po Kochanowskim, co zresztą ma i tę korzyść, że nie naraża w niczem na szwank chronologii.

(68) j. w., str. 210.

(69) Poprzednio jeszcze, ale poznawszy już w rękopisie utwory

nieogłoszone, Brückner rzucił mimochodem uwagę: «cały stosunek [Sępa z Kasią], arcyniebudujący, włoskie raczej niż polskie przypomina strony» (*Źródła do dziejów literatury i oświaty polskiej: III. Sępa Szarzyńskiego wiersze nieznanne*, Biblioteka Warszawska, 1891, III; str. 542).

(70) Tadeusz Sinko, *Drobiazgi humanistyczne*, Eos XI, Lwów 1905; Witold Koźłowski, *Mikołaja Sępa Szarzyńskiego wzory rzymskie. Pamiątkowa księga ku uczczeniu czterdziestopięcioletniej pracy prof. dr. Józefa Treliaka*, Kraków 1913; Stanisław Witkowski, *Echa klasyczne u Mikołaja Sępa Szarzyńskiego* (Księga pamiątkowa ku czci B. Orzechowicza, Lwów, 1916).

(71) Władysław Ćwik, *Mikołaj Sęp Szarzyński: Żywot i dzieła*, PL VI, 1907.

(72) l. c., str. 300.

(73) Por. Julja Dicksteinówna, *La fortuna di Dante in Polonia, L'Europa Orientale* I 4, Rzym 1921. — Odosobnieni zupełnie są w epoce Odrodzenia tacy wyznawcy Dantego, jak Michał Anioł (zbyteczna przypominać sonety, które twórcy *Boskiej Komedji* poświęcił): niedarmo przeciwstawiał go Berni pisarzem swego czasu: «Ei dice cose, e voi dite parole...» Wyjątkami są również we Francji dwie wielbicielki wielkiego Florentczyka, Christine de Pisan, Włoszka zresztą z pochodzenia, i Małgorzata z Nawarry, która u schyłku życia dopiero, dzięki swym przeżyciom bolesnym, dochodzi do głębszego zrozumienia i przyswojenia sobie zapoznanej przez ogół *Komedji*, zasługując na uznanie, że przed Lamennais'em okazała się «l'esprit français qui a le plus profondément et le plus intimement... compris la *Divine Comédie*» (Maurice Mignon, *Les affinités intellectuelles de l'Italie et de la France*, Paryż, Hachette, 1923; str. 215. — W sprawie tej poza omawiającymi ogólnie losy Dantego we Francji dziełami Oelsnera, Counsona, a zwłaszcza Farinellogo, por. Henri Hauvette, *Dante dans la poésie française de la Renaissance* w *Etudes sur la Divine Comédie*, Paryż, Champion, 1922; str. 144—187).

(74) l. c., str. 304.

(75) Stworzona przez Faleńskiego legenda o Janie della Casa i Wiktorji Colonna miała powodzenie dość znaczne. I tak Węckowski — zastrzegając się wprawdzie, że bezpośrednich zapożyczeń wykryć nie zdołał — zarecza: «Unter den Epigonen Petrarca's scheint Sęp Szarzyński am nächsten della Casa und der Dichterin Vittoria Colonna verwandt zu sein» (l. c., str. 25). W *Historji poezji polskiej* Pilata (t. II, część II, Lwów 1909, str. 9) powtórzono — z zastrzeżeniem również — oba nazwiska, przyczem Colonna utraciła płeć swoją.

(Ćwikowi można inne jeszcze postawić zarzuty, jak np. wytknąć branie erotyków, a nawet rymowanych igraszek, za podległe dosłownej interpretacji przyczynki do życiorysu poety. Dość przytoczyć charakterystykę Kasi. Jest ona — zdaniem autora — «zameżna, ale obyczaje jej są dość swobodne. Z jednego np. wiersza widzimy, że jest w kimś zakochana, zaś w następnym treści swawolnej wielce p. n.

O Kasi i Pasiu fraszka skreślony jest jej stosunek (!) z pięćstoletnim Pawełkiem» (l. c., str. 294). Przyznanie płochemu wierszykowi wartości rozdziału z biografji i wzięcie złośliwego konceptu za szczere, oparte na faktach zwierzenie — jest jeszcze jednym przykładem do czego prowadzić może chęć odtworzenia losów człowieka tylko na podstawie nieuchwytnych wzmianek w dziełach poety. Legendy, wynikające z tego rodzaju interpretacji, najjaskrawiej może wystąpiły przy analizie dawnych biografij trubadurów, kiedy ich gruntowną krytykę historyczną podjął G. Paris (Jaufre Rudel), a za nim St. Stroński (por. zwłaszcza jego *La légende amoureuse de Bertran de Born*, Paryż, Champion, 1914).

(76) *Źródła do dziejów literatury i oświaty polskiej: II. Bezimienny poeta z czasów Zygmunta Augusta*, Biblioteka Warszawska, 1891, II; str. 291.

(77) l. c., str. 196.

(78) Józef Kutarski, *Anonim-protestant XVI wieku. Charakterystyka postaci i rozbiór poezyj jego z bliższem uwzględnieniem jedynie erotyków poety. Czwarte sprawozdanie dyrekcji wyższej szkoły realnej w Żywcu*, 1914; str. 35.

(79) Por.: «... lubuje się w antytezach, a zatem (!) niekiedy gra słów jest piękna» (l. c., str. 37). Pomyłką jest również zdanie, wygłoszone o erotykach naszych humanistów, które, w oczach autora, «tchną namiętnością, gwałtownymi wybuchami, żądzą gorącą» (tamże str. 34).

(80) *Sebastjan Grabowiecki i jego wzory*, *Ateneum*, Warszawa, 1894, II, str. 95—102. — Por. też rozprawę St. Dobrzyckiego, *Sebastjan Grabowiecki i jego «Rymy duchowne»* (*Ateneum kapłańskie*, 1910)

(81) *Przegląd Warszawski* Nr. 33 z czerwca 1924. Por. tegoż autora *Ronsard et la Pologne* (*Revue de littérature comparée*, 1924, III) i wstęp do antologii *Sonet polski* («Biblioteka Narodowa» s. I nr. 82, Kraków 1925; str. XVI—XIX).

III

(82) l. c., str. 6.

(83) Por. np. spostrzeżenia, jakie Vianey wypowiada o Maurycym Scève, u którego obrazy rzadko są «odtworzone bez zmian», częściej «przystosowane, rozwinięte, urozmaicone». Autor *Délie* «s'est efforcé non pas de paraphraser les conceptions de son maître, mais d'en inventer de semblables. C'est une imitation moins directe, mais non moins certaine. Ce ne sont point les mêmes traits, mais c'est le même goût» (l. c., str. 65). Gdzieindziej zaś o Pontusie de Tyard: «Rien, sans doute, n'est traduit; car je dois accorder à Tyard un singulier éloge, c'est que je n'ai pas encore reconnu chez lui un seul plagiat véritable, je veux dire une seule pièce qui soit la simple refonte d'une pièce italienne. Mais ce poète qui ne traduit jamais est cependant bien moins original que du Bellay qui traduit souvent. Il ne copie personne,

et toutefois il ne dit rien qui ne rappelle immédiatement les quattroc-centistes» (tamże, str. 123). Ob. też sąd o naśladownictwie w *Amours* Ronsarda (j. w., str. 143—7) i w poezjach Passerata (str. 269). Por. także Piéri l. c., str. 67, 161 i 187; Henri Chamard, *Joachim du Bellay*, Lille 1900, str. 175—6; Paul Laumonier: «...Mais il est impossible de préciser les sources: idées et images, et je ne sais quelle subtilité abstraite reviennent dans nombre de sonnets et de canzones de Pétrarque, et Ronsard s'est tellement imprégné de son auteur, il se l'est si complètement assimilé qu'on ne peut relever aucun passage transporté tel quel du *Canzoniere* dans sa chanson [nb. *Las, je n'eusse jamais pensé...*], bien qu'on y sente circuler la sève du *Canzoniere* d'un bout à l'autre» (*Ronsard poète lyrique*, Paryż, Hachette, 1909; str. 483 — por. też str. 497) i i.

(84) Por. *La Défense et Illustration* du Bellay'a, gdzie w rozdziale siódmym, na postawione w tytule pytanie: «Comment les Romains ont enrichy leur langue?» — znajdujemy odpowiedź: «Immitant les meilleurs aucteurs grecz, se transformant en eux, les devorant, et, apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang et nourriture...» «Car il n'y a point de doute que la plus grand' part de l'artifice [=art] ne soit contenue en l' immitation, et tout ainsi que ce feut le plus louable aux anciens de bien inventer, aussi est ce le plus utile de bien immiter, mesmes à ceux dont la langue n'est encor' bien copieuse et riche». Ze zaś zasada ta obowiązuje nietylko w stosunku do starożytnych, świadkiem zdanie: «je veux bien avertir ceux qui aspirent à ceste gloire, d'immiter les bons aucteurs grecz et romains, voyre bien italiens, hespagnolz et autres...» (Joachim du Bellay, *La Deffence et Illustration de la lanque francoyse*. Édition critique par Henri Chamard, Paryż, Bocard, 1904; str. 99; 103—4; 194—5).

Również Stefan Dolet w traktacie *La maniere de bien traduire d'une langue en autre* (Lyon 1540) za jeden z pięciu warunków dobrego tłumaczenia uważa, by nie było przekładem dosłownym, dodając: «Et si aulcun le faict, cela luy procede de pauvreté et deffault d'esprit» (str. 13). Magny zaś pisze w *Gaytez* (A Claude Martin, l. c., str. 98—100):

«Le poète est bien miserable
 Qui, taschant se rendre admirable,
 Pour dérober l'oeuvre d'autruy
 N'invente jamais rien de luy...
 Mais d'autant plus heureux j'estime
 Celui qui d'un vers legitime
 Parmi quelque oeuvre du tout sien
 Imite un auteur ancien».

Podobnie zresztą wyrażał się o naśladownictwie sam Petrarka w jednym z listów do Boccaccia (*Fam.* XXIII 19).

(85) Tak np. Serafina dell' Aquila; por. Alessandro d' Ancona

Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV, w tomie: *Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli*, str. 163. — O muzyce w epoce Renesansu ob. Jakób Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, przekład L. M., Kraków 1905, t. II, str. 97—100 oraz Philippe Monnier, *Le Quattrocento*, Paryż, Perrin, 1901; t. II, str. 146 n. Niedawna (1924) rocznica Ronsarda uczyniła też aktualną kwestję stosunku Plejady do muzyki; sprawie tej poświęciła wówczas numer specjalny *La Revue musicale* (p. t. *Ronsard et la musique*). Ob. też Henry Expert, *La musique française au temps de la Renaissance* w *Revue de la Renaissance*, IV (1903), str. 156—168. Jak niezwykle ścisłym był związek poezji i muzyki w wieku XV, stwierdza Piotr Champion: «Au temps de Me Alain [Chartier], il ne faut pas s'imaginer un poète autrement que comme une sorte de musicien de cour. La poésie et la musique, la danse même, étaient étroitement associées. Jusqu'au temps de Mme Christine (Charles d'Orléans conservera encore cette tradition), le poète doit être aussi bien chantant que disant...» (*Histoire poétique du quinzième siècle*, Paryż, Champion, 1923; I, str. 74—5).

O muzycznych walorach poezji Petrarki (często w tym czasie dających podniętą twórczość kompozytorów) por. Romualdo Giani, *L'amore nel «Canzoniere» di Francesco Petrarca*, Turyn, Bocca 1917, zwłaszcza str. 255—267.

(86) Por.: «Sans doute les strambotti sont en partie ou perdus ou enfouis dans des livres aujourd'hui presque introuvables. Un grand nombre de ces poèmes légers n'ont même jamais été imprimés: le strambotto était une pièce improvisée et faite pour être chantée; un soir il avait un grand succès, le lendemain il était oublié. On peut donc très bien admettre que Sainct-Gelays n'a pas connu certains strambotti autrement que pour les avoir entendu chanter en Italie et qu'il a dû traduire des pièces que jamais nous ne retrouverons» (Vianey, l. c., str. 55). Ob. też uwagi G. Vitalettiego w *Archivum romanicum*. III, 206 n.

(87) Ob. co do tego rozprawę Hugona Vaganay, *Les traductions du psautier en vers latins au XVIe siècle*, Fryburg 1898, z której wynika, iż $\frac{1}{10}$ wszelkich wydawnictw stanowią «próby licznych poetów, by miarą Horacego, Owidjusza, a nawet Katulla oddać natchnienia królewskiego piewcy». Tamże o niezwyklej różnorodności stosowanych w tym celu form metrycznych (str. 5, 10, 16, 17). — Na szerszym tle porównawczem umieścił dzieło Kochanowskiego Stanisław Dobrzycki (*Psalterz Kochanowskiego. Jego powstanie, źródła, wzory*. RWF t. 48, Kraków, 1910).

(88) Lorenzo il Magnifico, *Trionfo di Bacco ed Arianna*.

(89) Ujmuje to dobrze Laumonier: «Quand je dis que le *Canzoniere* a été le point de départ de la littérature précieuse et emphatique, je n'oublie pas que la préciosité est d'origine alexandrino-latine et l'emphase d'origine espagnole; je n'oublie pas non plus que la préciosité de l'amour «courtois» est au fond des sources françaises de

Pétrarque. *Le Canzoniere* est un point de départ moderne, où l'on trouve l'expression de l'amour «courtois» élevée à la perfection de l'art antique» (l. c., str. 482).

(90) *Metamorfozy*, VII, 20—21.

(91) k. 21 (264).

(92) Boiardo, s. 78, str. 110.

(93) Cariteo, k. 10, str. 130.

(94) Garcilaso de la Vega (*Poetas liricos de los siglos XVI y XVII, colección ordenada por Don Adolfo de Castro*, t. I, Madryt, Rivadeneira, 1854, «Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días») s. 6, str. 32.

(95) Ernest Seillière, *Les origines romanesques de la morale et de la politique romantiques*, Paryż (1920), «La Renaissance du livre».

(96) Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, część 3, Medjolan 1824; str. 1646.

(97) Nie sam fakt zapożyczeń oczywista każe powątpiewać o szczerości «petrarkistów», bo — jak słusznie gdzieś powiedział Faguet — «un humaniste pleure sincèrement un être cher avec une reminiscence classique, comme un dévot le pleure profondément avec une citation des livres saints». Ale, gdybyśmy nawet nie znali obyczajów epoki i nie wiedzieli, że platonicznie w poezji nastrojony Bembo, mimo kościelnych więzów zażywa życia conajmniej swobodnie (por. V. Cian, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo*, Turyn 1885, str. 16—17), że zacny biskup Guidiccioni nie waha się opiewać, jak to zżarty syfilisem Molza chciał przez zgon swój «fare povero il mondo e ricchi i cieli» (F. Rizzi, *Il senso e la vita morale nel Cinquecento* w *Rivista d' Italia* 1915; XVIII, 2, str. 35), że wreszcie mistrz Niccolo Cieco Aretino, zapewniający w swym sonecie: «che il suo cuore sospirava per saziar gli occhi suoi della vista della sua donna», był... ślepym od urodzenia (F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento...*, str. 178), — gdybyśmy nie przekonali się, iż ten sam autor z równym zapałem słać może Chrystusa i Priapa, a w tym samym *Canzoniere* można znać «angiolettą» głośną Tulję z Aragonu i błagać nocy, by się nie kończyła, gdyż poeta chce w pełni skorzystać z łask «aniola» (F. Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Piza, 1900; str. 70) — to i tak szereg bezpośrednich świadectw, z ust samych autorów płynących, rzuciłyby poddostatkiem światła na tę sprawę. Oto parę przykładów:

W jednym z sonetów Caritea (XII) kobieta wyśmiewa przysięgi zakochanego:

«...Egli è poetico furore
Che fa gli huomini insani alcuna volta
E'i fa cantar con voce altiera e sciolta
Finti tormenti e non perfetto amore.
Chi more amando e premio non desia
E pascesi di star sempre digiuno,
Non vol ragion, che fé data gli sia».

Sami poeci miewali też wątpliwości, czy zakłęcia ich wzbudzą należytą wiarę. Dowodem choćby Costanzo (str. 33):

«Credo, ch' a voi parrà, fiamma mia viva,
Che sien le mie parole o false o stolte,
Perch' abbia di morir detto più volte,
Senza rimedio alcuno, e poi più viva...»

Bo też często te rymowane komplementy miłosne pisał wprawny wierszorób na zamówienie. Niecierpliwi odbiorcy przymuszali go nawet, by «utwór» swój dostarczył w paru godzinach, — jak się skarży w XV wieku Antonio Pistoia (str. 27):

«Ognun mi dice: Fammi un sonetto,
Opra volgar da donna e che sia buona.
Vuol, s' egli è terza, che sia fatto a nona,
Come se avessi i versi in sacchetto».

Zapotrzebowanie zaś nie mogło być małe, skoro dworzanin zwłaszcza musiał być zakochanym — z urzędu («...quasi non puote essere senza amore il vivere gentile e bello, qual si conviene a gli animi cortesi et humani e specialmente ai cortigiani»: N. Franco, *Il Petrarquista*, str. 17—18), a zakochany musiał znów być obowiązkowo poetą («Amante sappia di poesia»: przykazywał Equicola *Di natura d' amore*, str. 293, a naodwrot stwierdzał Desportes — I, 52: «Car un parfait poëte est toujours amoureux»). Z towarzyskiej konwencji trzeba też było uchodzić za zakochanego w zabawie tanecznej; śpiewano przecież (*Canzone a ballo*, str. 28):

«Chi non è innamorato
esca di questo ballo,
che saria fallo à stare in si bel lato...»

To też nie dziwota że, jak zapewniają satyryczne *Terze rime* (str. 34: *Capitolo d' un ragazzo*), nawet służący umieli na pamięć Petrarke i w razie potrzeby bez trudu zgrabny sonet składali. Jeden z nich, a pewnie nie jedyny —

«Havea il Petrarca e gli Asolani a mente:
E a tempo e loco s' io gliel comandava
Sguainava un sonettin leggiadramente».

Podobnych wypowiedzeń się nie brak i we Francji, por. np.: «J'escris... Aux dames pour l'amour ou pour la feinte au moins...» (utwór jednego z emigrantów, osiadłych w Holandji: G. Cohen, *Ecrivains français en Hollande dans la première moitié du XVII siècle*, Paryż, Champion, 1920; str. 132) lub dwie znamienne strofy, cytowane przez Saint-Marc Girardin'a, *Cours de littérature dramatique*, Paryż, Charpen-

tier, 1855; III, 34—35. Jeśli zaś sięgnąć głębiej w przeszłość, to już naj-sławniejszy z «powieściopisarzy» średniowiecznych, Chrétien de Troyes, skarżył się w swym romansie o rycerzu Lwa, Yvain'ie (wyd. W. Foer-ster, Halle 1912, w. 24—28):

«Ore est amors tornee a fable
Por ce que cil, qui rien n'an santent,
Dient qu'il aiment, mes il mantent,
Et cil fable et mançonge an font,
Qui s'an vantent et droit n'i ont».

A zresztą możnaby śmiało bronić paradoksalnego tylko z pozoru twierdzenia, że najczęściej nie miała nic wspólnego z «szczerością» właśnie poezja «serca», wytwór — ileż to razy! — młodzieńczych samo-omamień, literackiej pozy lub towarzyskiego kodeksu.

ROZDZIAŁ I

(1) Por. Kazimierz Morawski, *Historja Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1900, t. I, str. 173—4.

(2) Władysław Wiślocki, *Katalog rękopisów biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1877—81, Nr. 721, 722, 724, 725 (I, 216—17).

(3) Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej CCVII 44.

(4) Nie mamy tu zresztą do czynienia z głębszym kontrastem między dziełem samem a marginesowemi dopiskami, gdyż traktaty moralne Petrarki, jakkolwiek technące gorącym uwielbieniem starożytności, w tendencji swej są typowemi zabytkami średniowiecza (por. choćby Adolf Gaspari, *Storia della letteratura italiana*, Turyn 1877, t. I, str. 378).

(5) Por. Morawski, *l. c.*, I 425.

(6) Wiślocki, *l. c.*, Nr. 723 i 1207 (I, 216; 305); por. też: Nr. 433 i 482 (I, 144; 154); Nr. 496 (I, 156).

(7) Tamże, Nr. 441 i 1956 (I, 146; 473).

(8) Por. Wilhelm Bruchnalski, *Epistulografja (Encyklopedja Polska t. XXII, Dzieje literatury pięknej w Polsce*, Kraków 1918, II 190—1; Morawski, *l. c.*, I 302 nn., 321—5; II, 42—3, 219 nn.; Grabowski Tadeusz, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Kraków 1918, str. 24—5; Ganszyniec R., *Polskie listy mitosne dawnych czasów*, Lwów 1925, str. 104—6.

(9) Por. Morawski, *l. c.*, I 187—194, 318—19; II, 133—48 i zwłaszcza: Jan Ptaśnik, *Kultura włoska wieków średnich w Polsce*, Warszawa 1922. — Wpływ włoski na obyczaje piętnuje dobitnie Marcin Bielski (*Satyry*, wyd. Wł. Wiślockiego, «Biblioteka Pisarzy Polskich» Nr. 4, Kraków 1889, str. 31).

(10) I we Francji zresztą rozgłos Petrarki humanisty wyprzedził

wpływ autora *Canzoniere* i *Trionfi*, głównie dzięki Robertowi Gaguin, erudycie XV w. (ob. uwagi Ludwika Thuasne we wstępie do wydania *Epistolae et orationes Gaguin'a, Bibliothèque de la Renaissance*, t. II—III, Paryż 1903—4).

(11) Por. Tadeusz Sinko, *Historja poezji łacińskiej humanistycznej w Polsce* (*Enc. Polska* j. w., t. XXI, str. 144 i poprzednie).

(12) *Var. Eleg.* VII, 79—80.

(13) Nieścistą więc jest informacja *Encyklopedji Polskiej* (por. wyżej), jakoby w Padwie zetknął się Janicki «z takimi w spółuczniami [!], jak zdolny, choć zbyt wyuzdany [wartoby dodać: nie w swej twórczości jednak] poeta Piotr Bembo...» (*l. c.*, 139).

(14) *Var. Eleg.* IX.

(15) Ludwik Ćwikliński, *O wawrzynie doktorskim i poetyckim Klemensa Janickiego*, Kraków 1919 (*RWF* t. 58, Nr. 6).

(16) Pisze o nich Aleksander d'Ancona, *l. c.*, str. 151—237.

(17) Wiadomości biograficzne o nich w rozprawie Ludwika Ćwiklińskiego, *Klemens Janicki*, Kraków 1893 (*RWF*, s. II, t. 2), str. 351 n. — Ob. także tegoż autora *Clemente Janicius a Padova (1538—1540)* w *Omaggio dell' Accademia Polacca di scienze e lettere all' Università di Padova nel settimo centenario della sua fondazione*, Kraków 1922, str. 126.

(18) Zaznaczyć przytem trzeba, iż poeta zniszczył lekkie płody swej młodocianej muzy. Ob.: *Trist. El.* VII, 123—30 (*Clementis Janitii Poloni poetae laureati poemata*, curante Jo. Jo. Ehrenfried Boehmio, Lipsk 1755).

Faleński (*Pieśni Petrarcki*, Warszawa 1881, str. 74) podaje, że Janicki naśladował w 22 (mylnie: 21) epigramie, *Coturnices, quas amicae dono mittit*, ósmy sonet Petrarcki, *A piè de' colli ove la bella veste...* Przy bliższem jednak porównaniu właściwe podobieństwo ograniczyć przychodzi do faktu przesłania ptaków. U Janickiego cieszą się one, że, jakkolwiek nieżywe, będą mogły zaznać pieśczoł białej dłoni niewieściej i spojrzeć w oczy pięknej pani, czego napróżno pożąda rzesza zalotników. Wręcz odmiennie u Petrarcki gołębie wspominają swój wolny i spokojny żywot u stóp wzgórz, które były ojczyzną Laury, i jedyną pociechę z powodu nieoczekiwanego zgonu znajdują w przeświadczeniu, że pomści je opiewana kochanka, trzymając poetę w kaźni gorszej od ich niedoli. Źródła więc tego epigramu nie należy szukać w *Canzoniere* (temat ten zresztą — posłanie ptaka, z którym zestawia się poeta — spotykamy i gdzieindziej, np. u Serafina, s. 33), lecz zwrócić się trzeba do poezji klasycznej, jak to uczynił Ćwikliński, wskazując Katullowego wróbelka, który tak wielkie powodzenie miał w literaturze (*Klemens Janicki*, j. w., str. 406).

Możnaby też wydobyć parę drobnych rysów, pojawiających się w utworach Janickiego, a właściwych także Petrarce, np. skargę, że zakochanego dręczy równocześnie żar i mróz:

«...Dum crucior, rapidoque miser comburor ab igni,
Horrenti pariter congelatorque gelu» (*Trist. El. II, w. 3—4*)...

charakterystyczne zestawienie życia z śmiercią:

«Spe vacuus, vacuusque metu, cubo mole sub ista
Et vere vivo: mortua vita, vale!» (*Trist. El. VII, 91—2*;
toż samo jako ostatni epigram; *l. c.*, str. 139),

lub wyznanie:

«Cor subitum ad lacrimas, misereri molle, gerebam,
Sed quale, in pavido pectore, cervus habet...» (*Trist. El. VII, 113—4*).

Jakkolwiek motywy te znajdujemy u Petrarke w obfitości, to jednak niema powodu uważać, że Janicki przejął je z poezji włoskiej, gdyż nie tworzą one żadnego całości kształtu ideowo-obrazowego, któryby wskazywał na liryka *trecenta*, ani też frazeologicznie nie pozostają w bezpośrednim z nim związku, w tej zaś postaci nie są obce również elegikom rzymskim, zwłaszcza Owidjuszowi.

(19) Por. Stefan V r t e l - W i e r c z y ń s k i, *Średniowieczna poezja polska świecka*, Kraków 1923 (*Biblioteka Narodowa*, s. I, Nr. 60) str. 42.

(20) Ob. Stanisław Dobrzycki, *Pieśni Kochanowskiego*, *l. c.* str. 105—15.

(21) *Prace filologiczne I*, 480—1 (Malinowski) i V, 37 (Brückner); Bruchnałski, *Polskie listy miłosne: I. Listy miłosne średniowiecza polskiego*, Lwów, 1907; *PL* 1907, str. 61—3 (Brückner); Łoś, *Przegląd zabytków staropolskich*, Kraków, 1915, str. 444 i 544—5; Vrtel-Wierczyński *l. c.*, str. 40—47 i 115—27; Brückner, *Średniowieczna proza polska*, Kraków 1923 (*Biblioteka Narodowa s. I Nr. 68*) str. 219—22. Dla szerszej publiczności przeznaczony jest zbiór: *Polskie pieśni miłosne od XV do XIX wieku*, opracował Bertold Merwin, Lwów—Poznań 1922. — Obecnie por. przedewszystkiem: Ryszard Ganszyniec, *Polskie listy miłosne dawnych czasów*, Lwów 1925.

(22) Np.: «o tobie nie mogę przestać myśleć we dnie i w nocy»; »musze na każdą godzinę wzdychać»; strofa, w której autor powiada, iż wszyscy doktorzy, razem wzięci, uleczyć by go nie zdołali — ale uzdrowić go może kochanka (Vrtel-Wierczyński, *l. c.*, str. 125—6). Zwłaszcza zaś bliskie ideologii trubadurów i ich następców jest założenie wyrażone w tych słowach: «...mój namilejszy, racz wiedzieli, iż miłość to w sobie ma, iż rzadko albo nigdy w wiesielu bywa, telko zawsze w smutku, w teskności i też w niewymownej sierca boleści trwa i przemieszka» (prozaiczna odpowiedź, pannie dyktowana, na list wierszowany młodzieńca: Vrtel-Wierczyński. *l. c.*, str. 123 i Brückner, *Śr. proza polska*, j. w., str. 219).

(23) Por. Ganszyniec, *l. c.*, str. 45—6. Ob. też Al. Brückner, *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce*, II (*RWF XXII*, 59—60).

(24) Por. np. z Reja *Figlików: Co rym pisał: nie umiem* (B.);

«Dwa sie mieli ku paniej, więc rymy pisali, / Aby sie, czym kto może, paniej podobali...»; *Rym: nago mi namilsza* (C); *Panie co do sadu jednego prosily* (C₆): «Panie rymem jednemu listek napisały...» (Mikołaja Reja z Nagłowic *Figliki*, wydał w podobiznie Wiktor Wittyg, Kraków 1905). Ob. też *Wizerunek*, wydanie St. Ptaszyckiego, Petersburg—Warszawa, 1881—8: II, 455; VI, 95.

Fryczowi nie podobają się «pieśni o sprośnych miłościach», gdyż «do Wenusa wprawują», którego «używanie... człowiekowi krześcijańskiemu, okrom małżeństwa świętego, zgoła zakazane jest» (*O naprawie Rzeczypospolitej*, przekład Bazylika, wyd. Turowskiego, str. 128 n.). A znowu autor książeczki *O panieństwie* (1528) napomina, «aby panna złej rzeczy nie przysłuchała, sprosnej, wielomownej, gadek niepoczestnych, pieśni o fryjerkach składanych», i ostrzega: «a nad to śpiewania, któreby słyszeli pachołcy, aby sie warowała. Bo śpiewanie żeńskie nie może być rychło przez pogorszenia męskiego...» (Zygmunt Celichowski, *Dwa nieznanne zabytki biblijograficzne*, RWF, t. III, Kraków 1875, str. 51—69). Por. także Dobrzycki, j. w.

(25) Wprawdzie i na Zachodzie nie miała kobieta większych praw społecznych (por. w tej sprawie Robert de Labusquette, *Les Béatrices*, Paryż [1920], A. Picard, rozdział II, str. 32—54), ale wynagradzały jej to w części przywileje towarzyskie.

(26) Względnie *Rozmowa Warwasa z Lupusem*, przyjmując rekonstrukcję K. Piekarskiego (*Fragmenty dwu zaginionych dialogów Mikołaja Reja*, *Przegląd Współczesny* Nr. 15, str. 14). — O *Warwasie* por. Aleksander Brückner, *Mikołaj Rej*, Kraków 1905, str. 27—8.

(27) «Ale jeszcze gorszy są w tej mierze panowie;
Swą cnotliwą małżonkę shańbiwszy, porzuci,
A do inej niecnoty obróci swe chuci.
Dawają nam ochmistrze, by ślepe nas wodzą,
Stare, chore, garbate, co nam pod nos smrodzą;
Naostatek nas mają za praczki, kucharki,
Dobrze, że nam nie każą robić do grabarki...»
(*Satyry*, l. c., str. 69).

(28) Tamże, str. 62—3, 72—3, 76, 77...

(29) Henryka Korneljusza Agryppy, *O ślachtetności a zacności płci niewieściej*, wydał St. Tomkowicz, Kraków 1891, «Biblioteka pisarzy polskich» Nr. 14 (przedmowa).

(30) Henryka Schottena *O cnotcie abo żywocie człowiekowi przystojnym*, wydał St. Ptaszycki, Kraków 1891, j. w., Nr. 16, str. 48.

(31) Tekst według wydania Stefana Vrtela-Wierczyńskiego, j. w. — O stosunku tego wiersza do literatury obcej por.: Stefan Glixełli, *Studja i szkice porównawcze* (*Prace Towarzystwa filologów nowożytnych*, zeszyt 2), Lwów 1919, str. 65—70 i Vrtel-Wierczyński, l. c., str. 8 nn. Ob. również Aleksander Brückner, *Pierwotny erotyk polski* (*Przegląd Współczesny* Nr. 49 z maja 1926, str. 178 nn.).

(32) Mikołaj Rej, *Żwierciadło*, wydali Jan Czubek i Jan Łoś, Kraków 1914, I, 109—12.

(33) Brückner, *Mikołaj Rej*, str. 42—3. — Innego zupełnie zdania był Bronisław Chlebowski i nie mylił się zapewne, stwierdzając: «W wyrażaniu uczuć obcych poeta okazuje się mniej udolnym. Najnieudolniejszym jest jednak w odtwarzaniu miłości Zefiry dla Józefa... W miłości Rej odczuwa jedynie proste objawy popędu płciowego, dręczące człowieka i pobudzające do zaspokojenia...» (*Mikołaj Rej jako pisarz. Pisma*, t. II, Warszawa 1912, str. 101). Dla porównania warto przekonać się, o ile zręczniejszy umie namawiać do grzechu szatan w starym, prymitywnym misterjum francuskim *Représentation d'Adam* (ob. Petit de Julleville, *Le théâtre en France*, Paryż, Colin, nowe wyd.: 1923, str. 3—4).

Ob. też u Brücknera (*l. c.*, str. 357—8) charakterystykę stosunku Reja do kobiet.

(34) Mikołaja Reja z Nagłowic *Żywoć Józefa z pokolenia żydowskiego*, wydał Roman Zawiliński, Kraków 1889, «Biblioteka pisarzy polskich» Nr. 7; str. 46—7 (w. 1344—57).

(35) Tamże, str. 55 (w. 1631—2) i 57 (w. 1695—8).

(36) *Vita nuova*, XXV 6.

(37) Por. Bronisław Chlebowski, *Udział kobiet polskich w życiu duchowem społeczeństwa*, *Pisma* t. I, Warszawa 1912, str. 78—83.

(38) O przewadze pierwiastka religijno-kościelnego nad świeckim w średniowiecznym piśmiennictwie polskim ob. Aleksander Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1902, I 137; Wilhelm Bruchnalski, *Poezja polska średniowieczna* (*Enc. Polska* t. XXI, j. w.), str. 92 i Vrtel-Wierczyński, j. w., str. 5—7. Al. Brückner, wróciwszy świeżo do tego tematu, podkreśla: «Piśmiennictwo duchowne, religijne, zepchnęło świeckie zupełnie na bok; nawet drugi potężny czynnik uczuciowy, erotyczny, wystąpił jak najmarniej» (*Sredn. proza polska*, j. w., str. 219).

ROZDZIAŁ II

(1) *Epigrammatum libellus*: 6, *In tumulum Franc. Petrarcae*; 7, *De scriptis eiusdem*.

(2) Z utworu niepewnego autora o kulcie grobowca Petrarki (por. Graf, *l. c.*, str. 39—43).

(3) Do rymów króla Francji (ośmiowiersz, zaczynający się od gry słów: «En petit lieu comprins vous pouvez veoir / Ce qui comprend beaucoup par renommée...») odnosi się epigram Marota, *Du Roy et de Laure* (I, 498), który sławi «la tombe somptueuse», gdy Mellin de Saint-Gelais unosi się «sur le sépulcre de Madame Laure refaict par le Roy». — Z sonetów Zaleskiego drwił sobie, jak wiadomo, Słowacki (*O poezjach Bohdana Zaleskiego*, *Pisma*, wydanie Gubrynowicza, t. X, str. 86).

(4) Sława, jaką opromienił Laureę Petrarka, w oczach ludzi Renesansu uchodziła wogóle za ideał, który poeci mieli ciągle w pamięci, mówiąc o swych wybrankach, i który wymową własną zaćmić usiłowali. Por. np.: «...l' penso e parlo meco, in qual di quelle / Ora splende colei, cui par alcuna / Non fu mai sotto 'l cerchio de la luna, / Benchè di Laura il mondo assai favelle» (Bembo, 21 b); «Ma quel valor, del ciel perfetto dono, / Chi sarà mai, ch'a par del vero mostre, / Se 'l mio gran Tosco qui verrebbe meno...» (Sannazaro, 44—5). Ob. też Atanagi, 43 a; 155 a, b; Bandello s. IV, str. 17 i i. Ronsard powiada: «Si d'art subtil en te servant ie n' use / L'outil des Soeurs pour ta gloire esbriquer, / Qu'un seul Tuscan est digne de toucher, / Ta cruauté soyemesme s' en accuse...» (I 8), gdzieinziej zaś zapewnia: «...Vous vivrez et croirez comme Laure en grandeur, / Au moins tant que vivront les plumes et le livre...»

(5) Na samym wstępie *Wzoru pań męźnych*, w zwięzłych uwagach, poświęconych Ewie, czytamy: «O którym pierwszych rodziców naszych stworzeniu kto chce więcej co wiedzieć, niż sie z prostych słów Mojżeszowych podobno domyślić może, między inszemi niechaj czyta Dialog wtóry, o miłości, nauczzonego Żyda Leona, gdzie wywodzi, iż Plato swego Androgina z tego miejsca Mojżeszowego wyczerpnął: w czym jeżeli mu wiara ma być dana, albo nie, sądzić o tym nie jest rzecz naszego przedsięwzięcia terażniejszego».

(6) Por. James Fitzmaurice-Kelly, *Littérature espagnole*, Paryż, A. Colin, nowe wydanie 1921, str. 178; Francesco Flaminio, *Du rôle de Pontus de Tyard dans le «pétrarquisme» français*, *Revue de la Renaissance*, I (1901), str. 43—55; Edouard Bourciez, *Les moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, Paryż, Hachette, 1886; str. 120—1.

(7) Arjost, str. 17.

(8) Bronisław Chlebowski, *Jan Kochanowski w świetle własnych utworów*, l. c., str. 196.

(9) Zbyt mechanicznie jednak pod klasyczne: *numen, dea* i t. d., podstawiła «anioła» Wilibald Schrötter, *Ovid und die Troubadours* (Halle, 1908; str. 95). Stosunek uczuciowy nie jest tu identyczny, pomijając już łączące się z nim filozoficzne ujęcie.

(10) Nie mamy wszakże do czynienia z uwielbieniem kobiety wogóle, ale tylko pani godnej tak wzniosłej miłości, jak słusznie podkreśla Józef Bédier, *De Nicolao Museto francogallico carminum scriptore*, Paryż, Bouillon, 1893; str. 24.

(11) Wystarczy tu wskazać uwagi Alfreda Jeanroy (*De nostratibus medii aevi poetis, qui primum lyrica Aquitaniae carmina imitati sint*, Paryż, Hachette, 1889; str. 25): «Si quis animo sibi finxerit quae censeat christianus homo de Deo eiusque magnitudine et potestate, de his quae ei debeantur, de gaudiis quae pios maneant, summa veritate nostrorum poetarum erga amorem sensus sibi repraesentaverit» — i dalsze rozwinięcie tej myśli tam i na stronach następnych. Że zaś i w prak-

tyce życiowej ten związek się zaznaczał, dowodem słowa kaznodziei z XIII w., który naucza swych słuchaczy: «...point de brave chevalier à moins qu'il n'aime; c'est l'amour qui inspire la bravoure aux guerriers» (Jules Arnoux, *Un précurseur de Ronsard: Antoine Héroët, néo-platonicien et poète: 1492—1568*, Digne 1912; str. 33). Ob. też rozdział drugi w książce Gabrjela Thomas: *Michel-Ange poète Etude sur l'expression de l'amour platonique dans la poésie italienne du moyen-âge et de la Renaissance*, Paryż, Berger-Levrault, 1892.

(12) Stąd też już u najstarszych trubadurów spotykamy pieśni dwuznaczne, gdzie możliwa jest interpretacja religijna i świecka: ob. Cercamon III, Jaufre Rudel IV, Peire d' Alvergne I, II — oraz A. Jeanroy wstęp do wydania poezji Cercamona, str. V i artykuł *Imitations pieuses de chansons profanes*, *Romania* XVIII, str. 477 nn. — To wyjaśnia również, dlaczego tak łatwo, po krucjacie przeciw Albigenom, kult N. Panny wybił się na czoło liryki prowansalskiej (p. Joseph Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge*, Paryż, Bocard, 1921; str. 22).

(13) Nikt nie zaprzeczy, że Peire Vidal posuwa się do okrzyku

«Bona dompna, Deu cug vezer
Quam lo vostre gen cors remir»

(wyd. Anglade'a: XXXIX, str. 124) —

lecz jest to wyjątkowy przykład przesady poetyckiej, mało liczącej się z poszanowaniem religji, — hiperboli, poza którą żadne podłoże ideowe się nie kryje. Wprawdzie gdzieindziej ten sam autor porównuje znów damę swego serca z świętym Gabrjelem:

«Sei dig an sabor de mel,
Don sembla Sant Gabriel...» (*ib.*, XVI, str. 47) —

ale tu zmusiło go do roztoczenia niebiańskiej aureoli nad głową kobiety nietyłe uczucie, co raczej trudna forma stroficzna (*coblas unissonans*), nakazująca wirtuozowi powtórzyć wielokrotnie rym bardzo wyszukany (stąd widnieją w nim same imiona biblijne: Abel, Izrael, Rafael, Rachel i t. d.). Znacznie później dopiero pieśniarz prowansalski doby końcowej, wnoszący do liryki miłosnej świeże pierwiastki i w pełni innowacyj własnych świadomy (por. wydanie Couleta, VII 1—8), Wilhelm Montanhagol, który głosił, że z miłości czystość się poczyna i dobro («E d'amor mou castitatz», II 18), zapewniał równocześnie:

«Pero be 'us dic qu' om mielhs creire deuria
Que sa beutatz de sus del cel partis,
Quar tan sembla obra de paradis
Qu'a penas par terrenals sa conhdia» (*ib.*, VII, 21—4).

(14) W każdym razie dantejski zwrot «Ella non pareo figliuola d' uomo mortale ma di Dio» (*Vita nuova* II), jak również cytowane

przez Petrarke w jego *De remediis utriusque fortunae* (I, 72) zdanie pokrewne, przywodzą na myśl Homera: οὐδὲ δῶκεν /άνδρός γε θνητοῦ πάς ἐμμεναι ἀλλὰ θεοῖο (Il. XXIV, 258 — słowa Priama o Hektorze) — który, jeśli tu wpłynął rzeczywiście, mógł być — rzecz prosta — oddziałać jedynie pośrednio. (Por. Dantego *Vita nuova*, wydanie Aleksandra d' Ancona, Piza 1884.) — Nawiasem wspomnieć można, że podobnego komple-mentu zapożycza się nie skądinąd, lecz z Homera, dworak Petronjusz w *Quo Vadis*, gdy poraz pierwszy staje przed Ligją. W tym wypadku punktem wyjścia był jednak epizod z królewną Nauzyką (*Od.*, VI). U Homera zresztą możnaby też znaleźć nicerotyczne *pendant* do użytego rychło porównania: kobieta-gwiazda; por. o synu Hektora: «Ἐκπρωϊόην ἀραπρωϊόν, ἀλίγειον ἀστέρι χαλῶν» (Il. VI, 401; — Horacy mężczyzną również nazwie ustami kobiety «sidere pulchrior» C. III, 9).

(15) Już przywódca szkoły sycylijskiej, Notaro Giacomo da Lentino, zaczyna jeden z swych sonetów — najstarszych, jakie znamy w literaturze powszechnej — słowami: «Angelicha figura e comprobata...» (ob. Ernesto Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, 1912; str. 56). «Placente vixo, adorno, angelicato...» — oto pierwszy wiersz poezji, zapisanej w roku 1309 na kartach urzędowego «memorjału» przez notariusza Gerarda Bonawenturę (tamże str. 295).

(16) Jak się wyłoniła w poezji romańskiej i rozwinęła «donna angelicata» przedstawił Edward Porębowicz w rozprawie: *Teorja średniowieczna «miłości dwornej»* (PL. III, str. 505—541), omawiając również literaturę przedmiotu po rok 1904. W cennym tem studjum niektóre z wcześniejszych szczebli ewolucji nie wystąpiły może z całą plastyką: i tak pozostał nieco w cieniu wspomniany przed chwilą Wilhelm Montanhagol. — Por. dalej: Karl Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum «süssen neuen Stil»*, Heidelberg 1904, zwłaszcza str. 41—70, oraz tegoż autora *Die göttliche Komödie II 1*, Heidelberg 1908, str. 708—29 i 809—37; Cezare de Lollis, *Dolce stil novo e «noel dig de nova maestria»*, *Studi medievali I* (1905), str. 5 nn. tudzież jego recenzję wydania poezji Montanhagola przez Couleta w *Studj di filologia romanza*, VIII (1901), str. 166 n. i uwagi we wstępie do wydania utworów Sordella (Halle, 1896, «Romanische Bibliothek» Nr. 11) str. 77 nn.; Vittorio Rossi, *Il «dolce stil novo»* (w tomie zbiorowym *Lectura Dantis: Le opere minori di Dante Alighieri*, Florencja 1906; str. 35—97); P. Savj-Lopez, *Dolce stil novo* (w książce *Trovatori e poeti*, Palermo 1906; str. 9—54). Giulio Bertoni *Il dolce stil nuovo* (*Studi medievali II*, 1907; str. 352 n.). Ob. również wiele ciekawych uwag w cytowanej już, obszernej książce Labusquette'a.

(17) Monaci, l. c., str. 303.

(18) wydanie krytyczne str. 93—4.

(19) Petrarka: k. 7 (70), s. 69 (90), s. 123 (156), k. 4 (37), b. 5 (63) — nadto zaś, poza urywkami przytoczonymi w tekście, m. 3 (106), k. 14 (126) w. 9, s. 103 (133), k. 18 (135) w. 45, b. 6 (149), s. 119 (152),

s. 148 (181), s. 167 (200), s. 168 (201), k. 20 (207) w. 31, s. 212 (250), s. 226 (265), k. 22 (268), w. 57, k. 23 (270) w. 84, s. 235 (276), s. 251 (292), s. 299 (345) i t. d.

(20) s. 69 (90). Por.: «L' andar celeste...»; s. 178 (213); «Niente in lei terreno era o mortale»; s. 289 (335); — «Già ti vid'io d' onesto foco ardente / Mover i piè fra l' erbe e le viole / Non come donna ma com' angel sole...»; s. 315 (363).

(21) *Lirici del secolo XVI*: str. 5, 8, 58 i 72.

(22) j. w., str. 98 (Molza); Petrarka k. 7 (70); *Lirici...* str. 15 (i 37) oraz 14; *ib.* str. 105 (Molza) i 51 (Arjost). — Jest to oczywiście parę tylko z mnóstwa przykładów, od których roi się na każdej niemal stronie ówczesnych zbiorów lirycznych. Niekiedy nawet wielbiciel, chcąc w kąć zapędzić swych współzawodników, posuwa się dalej jeszcze i zapewnia, że jego dama przewyższa blaskiem wszystkich aniołów (Cariteo: s. 49, str. 59) i uważa ją za twór, w którym Bóg szczególnie sobie upodobał (przykłady ob. w pracy Nicola Sc ar a n o, *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca, Studj di filologia romanza*, VIII, 1901; str. 280—1). Również i występujące u Kochanowskiego zaprzeczenie, że poetyczka kochanka nie jest ludzką, śmiertelną jedynie postacią, zjawia się niezwykle często u liryków Odrodzenia (co do samego Petrarki por. wyżej przypis 20): «Non è costei de le mortali cose...», «Non sono i pregi tuoi cose terrene...» (Cariteo: s. 43, str. 54 i s. 111, str. 126); «Non è mortal l' angelica bellezza, / Che qui m' apparve» (Bandello: s. 47, str. 67); «questa figura / non già terrestra ma dil paradiso...» (Notturmo, K₁). We Francji powiada Tyard: «Celle qui est plus divine qu' humaine...» (s. 36, str. 41), a du Bellay tak wyraża swój zachwył: «Sacrée, sainte et celeste figure, / Pour qui du ciel l' admirable et hault temple / Semble courbé, afin qu'en toy contemple / Tout ce que peult son industrie et cure...» (s. 38; I, 59). — Tu także można zwrócić uwagę na szereg zdań Voltaire'a w *Dictionnaire philosophique* pod słowem «adorer».

(23) Petrarka: s. 251 (292) i s. 57 (77); por. jeszcze: s. 86 (109) k. 14 (126), s. 140 (173), s. 205 (243), s. 304 (350); pokrewne: k. 24 (323), w. 27 i k. 25 (325) w. 46.

(24) *Lirici...* str. 15, 48, 90, 108. — I tutaj przykłady możnaby mnożyć w nieskończoność. Czasem zdarzy się nawet ciekawe zespolenie klasycznych, pogańskich obrazów z pojęciami, wprowadzonymi przez chrześcijaństwo, np.: »Qual nympfa in fonte, o qual in ciel mai dea / fo simil di beltade, quanto è costei? / Io credo ben, che i dei / uniti insieme fosse a fabricarla. / Io non potrei mai tanto laudarla / quanto più non fosse il so bel viso; / par ben, che in paradiso / Sempre sia stata nella eterna gloria» (Giustiniani, 71, str. 365).

(25) Tak np. wyraża się Guidiccioni: «Se c o s i d i r c o n v i e n s i : Angelo umano...» (str. 29), a Mikołaj Franco komentuje Petrarkę: «volendo mostrare la rara qualità di Laura usa [il Petrarca] l' iperbole, et la fa cosa del paradiso, non potendo per isprimer bene dir

c o s a c h e s i a m a g g i o r e » (Nicolò Franco, *Il Petrarquista*, Wenecja 1539, str. 24).

(26) Philausone jako jeden z przykładów zmanierowanego stylu przytacza zdanie: «Cela sera pour me faire entrer au paradis de mes desirs», na co toczący z nim dysputę Celtophile zauważa: «Je trouve que parler ainsi c'est profaner le mot Paradis» — i otrzymuje następującą, dla nas niezwykle znamiennej odpowiedź: «Si est-ce que ce mot s'applique bien souvent à telles chouses, car vous orrez dire souvent: C'est leur paradis — pour signifier: C'est le lieu auquel il s'aiment mieux. Mesmement on le dira des ieunes gens allans en quelque lieu où il-y aura une compagnie de dames.» — Nazywa się nawet «rajem koni» miejsce, gdzie mogą one napaść się do syta, w czem zbożny Celtophile upatruje podwójne już świętokradztwo. Podobnie — jak twierdzi Philausone — nadużywa się na każdym kroku słowa «divinement». — Henri Estienne, *Deux dialogues: Du nouveau langage françois, italianisé, et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps: De plusieurs nouveautez qui ont accompagnè ceste nouveauté de langage: De quelques courtisanismes modernes, et de quelques singularitez courtisanesques*, Paryż, Liseux, 1883; t. II, str. 117—8.

I w Polsce, oczywiście, ten «anioł» czy «raj», o którym Kochanowski zdaje się jeszcze mówić z powagą i skupieniem, stał się rychło komplementem powszednim (poza poetami, omówionymi w dalszym ciągu, por. np. Kochowskiego *Niepróżnujące próżnowanie*: III, 7, 9, 11, 15). Nie odczuwa się też w nim naogół walorów uczuciowych (por. choćby w *Roksolankach* I, 6; III, 1), raczej tendencję żartobliwą (tamże «raj»: II, 21), podobnie jak w popularnych pieśniach tanecznych («Pie-szczone Dziewcze, Angele nie Pani...»: *Dama dla uciechy młodzieńcom y ppannom w której sie zamykają pieśni tańce y padwany rozmaite. Teraz nowo wydane*. B. r., karta 1 i 4), lub w Morsztynowym porównaniu kochanki do nieba (*Wirydarz Trembeckiego* I, 197), co niejedyn odpowiednik znalazłoby na obczyźnie (ob. np. liczne przykłady w Aleksandra d' Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1906).

(27) Zestawić z tem można ostrzeżenie: «Nie dufaj temu, kto gładkość miłuje, / Bo ten na słabym gruncie sie buduje» (*P.* I 15) oraz: «Gładkość wprawdzie sługi daje, / Ale dzierżą obyczaj» (*P.* I 21), «Mnie sama twarz nie uwiedzie...» (*P.* II 2) i «...Czego uroda i twa godna cnota» (*Fr.* I 92).

Powstał w ten sposób pewien przeciętny i bardzo ogólnikowy «ideał» godnej miłości kobiety, z którym w poezji staropolskiej co krok mamy do czynienia: «...wdzięczna Hanno, na twej farba twarzy / Taka jest najwdzięczniejsza, co się z cnotą żarzy» (Gawiński, *Dworzanki albo epigrammata polskie*, 1664: str. 5); «Nic i ta zwierzechnia krasota / Jeśli jej nie wesprze cnota» (tamże, 63—4); por. też np. *Roksolanki* II 16, 28; Kochowski *Niepróżnujące próżnowanie* III, 7 i w. i. Nie brakło oczywiście wierszy, zwłaszcza fraszek, innym ożywionych duchem, ale w «program» powyższy czy «przykazanie» właściwie dopiero Andrzej Morsztyn — żartem, jak zwykle — wnosi więcej życia:

«Taką dziewczynę lubię do zabawy,
Co się nie strzeże, nie wgląda w me sprawy,
Wnet się powadzi, wnet pojedna zasię,
Czując, że przecie wiemy coś na się...»

(28) Petrarka s. 223 (261) i 153 (186): por. też.: «Amor s' è in lei con onestate aggiunto» (s. 179—215); «ogni virtute, ogni bellezza...» (s. 210—248), «questa più d' altra è bella e più pudica» (s. 216—254) — s. 192 (228), 225 (263), 242 (283), zwłaszcza: s. 256 (297), dalej s. 258 (299), 293 (339), 314 (362). Garść przykładów z poezji prowansalskiej i starofrancuskiej u Jeanroy, *l. c.*, str. 38; ob. też o uwielbianiu *pretz* i *valor*: Anglade, *l. c.*, str. 22. O wczesnej liryce włoskiej p. literaturę cytowaną powyżej.

(29) *Lirici...*, str. 37 (Bembo), 44 (Arjost), 51 (tenże), 55 (tenże), 102 (Molza). Por. też: «...dove nacque bellezza ed onestate...» (Guidiccioni, s. 40, str. 21); «...lei sola contiene / Valor, beltade e gientileza intiera» (Boiardo: s. 15, str. 18); «...questa... che la beltà con castitade aduna» (Cariteo: s. 42, str. 54); «Spirto più casto corpo in se non chiude / Più bel del suo...» (Zane, str. 3); «Giunta è vaga beltà con gentilezza / Ornata di costumi...» (*Canzone a ballo*: 9, str. 29 — por. 26, str. 41) i w. i.

(30) Maria Equicola d' Alveto, *Di natura d'amore*, Wenecja 1563; str. 218. — Koncepcja ta pozostaje w niewątpliwym związku z filozofją Platona, głoszącą identyczność piękna i dobra (*Gorgjasz*, *Republika* VII). Nie mówiąc już o Akademji florenckiej, zauważyć można, że, o ile Dante idzie głównie za Arystotelesem, zatapiając się w mistycyzmie wówczas, gdy poznanie przekracza granice rozumu ludzkiego, — o tyle Petrarka skłania się na stronę Platona (a zwłaszcza św. Augustyna), jakkolwiek z dzieł twórcy *Fajdrosa* zna bezwątpienia niewiele: to przede wszystkim, co z nich odnaleźć zdołał w Cyceronie, Senecie i Ojcach Kościoła. Por. w tej sprawie Giuseppe Bologna, *Nuovi studi sul Petrarca*, j. w., i Henry Cochin w *GStLI* t. LXVII (1916), str. 158—66.

(31) Ob. Renier, *Il tipo estetico della donna nel medio evo*, Ancona, 1885; Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Triest 1879, Rodocanachi, *Le concept de la beauté en Italie du XIIe au XVIe siècle*, Paryż, 1905, str. 6—12, a także Burckhardt, *l. c.*, II, 56—60 i uwagi Ganszyńca o topice listów miłosnych, *l. c.*, str. 129—133. — 30 warunków piękna kobiecego wylicza także *Wiryardz poetycki* Jakóba Teodora Trembeckiego (wyd. A. Brückner, Lwów 1911), Nr. 294; I, 72—3. We Włoszech piosenki na ten temat przeszły do ludu — por. d' Ancona, *La poesia popolare*, str. 285—7.

(32) Nie znaczy to wszakże, by kobiece portrety petrarkistów działały podniecająco na zmysły, wkraczały w dziedzinę pornografji. Przeciwnie, poeci Rinascimenta są naogół o wiele wstrzemięźliwsi niż np. «piacevoli borghesi» florencecy z końca XIV w., nie szukają i nie

pozbawiają osłonek ukrytych wdzięków płci pięknej. (Por. Francesco Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Piza 1891, str. 447).

(33) *Il libro della bella donna composto da messer Federico Luigini da Udine*, Wenecja, 1554 (cytuję przedruk w zbiorze *Trattati del Cinquecento sulla donna*, wydanym przez J. Zonta, Bari 1913, *Scrittori d' Italia* tom 56).

(34) O szczególnem upodobaniu Kochanowskiego do skojarzenia tych dwu kwiatów świadczą jeszcze następujące ustępy: «Nie zawždy, piękna Zofija, / Róża kwitnie i lelija» (*P. II, 23*), «... a którędy mija, / Za jej stopami róża wstawa i lelija» (*Fr. IX*), «Z twoją rumianą twarzą moja broda siwa / Zgodzi się znamienicie: patrz, gdy wieniec wija, / Że pospolicie sadzą przy różęj lelija» (*Fr. III, 82*). — Obok tego sławi autor *Fraszek* i różę (ob. *Fr. II, 8*; por. *III, 12*) jako *par excellence* kwiat miłości, a zarazem wyobrażenie pierzchającej szybko młodości (por. choćby znaną odę Ronsarda: *Mignonne, allons voir si la rose...* i długi szereg pokrewnych utworów z tej epoki, tak łacińskich, jak i pisanych w językach narodowych). Widać w tem wpływ porówno literatury klasycznej oraz poezji romańskiej, z której dość wskazać na sławny *Roman de la Rose*, gdzie róża staje się symbolem ukochanej. Nic dziwnego, że ta wonna przenośnia, nadużywana od wieków, zwiędła wkońcu i, skoro pojawia się na ustach Chanteclaira w czasie wielkiego przyjęcia *le jour de la pintade* — wywołuje tylko uśmiechy współczucia lub grymas niesmaku, gorsząc modnego pawia i towarzystwo ptasich snobów.

Dodać jeszcze można, że i róża i lilija związane są ściśle z symboliką miłosną, pierwsza jako znamię uczucia głównie zmysłowego, druga — uduchowionego. Świadczy o tem w przedmowie *Au lecteur* swego, wydanego bezimiennie poematu — Corrozet:

«L'amour que chacun te propose,
Dont tant d'escriitz sont embellis,
Proprement ressemble à la Rose
Car trop poignans sont ses delitz:
Mais l'amour, duquel cy tu lis,
Qui en coeur chaste s'enracine,
Ressemble au blanc et tresbeau Lis,
Qui croist sans chardon ny espine.»

(*Le Compte du rossignol*, Lyon 1547, str. 2).

Inne, będące już conceptem w «barokowym» stylu, wyjaśnienie doboru tych właśnie kwiatów, względnie barw, daje łaciński wiersz Roty:

«Quod tu purpureos, albos ego mittere flores
Assuescam, haud mira conditione venit:

Quae tua sunt, nostro de sanguine dona rubescunt,
Quae mea, sunt nostris candida de lacrymis»

(*Berardini Rotae equitis neapolitani Poemata...*,
Wenecja 1567; str. 67).

Calcigno znowu powiada: «Nam dum saepe rosas commistaque lilia miror: / Inertosque onyces murici inesse puto» (*Caelii Calcagnini Carminum l. III*, Wenecja 1553, str. 227). Porównanie kobiety z temi kwiatami odnajdujemy już w poezji starofrancuskiej; por.: Hyacinthe Binet, *Le style de la lyrique courtoise en France aux XIIe et XIIIe siècles*, Paryż, Bouillon, 1891; str. 16 — oraz cytowane przez niego prace O. Boernerera, R. Grossego i E. Langlois. Ob. też Ganszyniec, *l. c.*, str. 127.

Również du Bellay zestawia róże z liljami (por. np. sonet 75; t. I, str. 90). Ob. też list «kobięcy» z XV w. w Brücknera *Polskiej prozie średniowiecznej*, j. w., str. 220, oraz *Wirydarz poetycki* Trembeckiego, Nr. 65; I, 30.

(35) Boiardo: s. 10, str. 12; Tebaldeo: s. 100.

(36) Znaczenie nosa dla charakteru twarzy rozważa też Ercole Giovannini w swym *Il Petrarquista*, gdy zastanawia się «perchè il Petrarca non disse del naso di Laura» (*Li due Petrarchisti, Dialoghi di Niccolò Franco et di Ercole Giovannini*, Wenecja, Barezzi 1623; str. 18—22).

(37) Por. np. w strambotto Notturna (a₆₋₇): «...Il profilato naso e le vermiglia / Guancie». — Saßsoferrato, pisząc *Comparatione de laude alla signora mia incominciando dal capo per insino alli piedi*, umieszcza też wśród pochwał wybranej oktawy *Del profilato naso*. Słowniki włoskie objaśniają «naso profilato» lub «affilato» jako «ischietto, diritto, sottile», powołując się na szereg starożytnych zabytków (*Tesoretto Brunetta* Latiniego, poezje Jacopone da Todi, *Ameto* Boccaccia i t. d.; por. n. p. M. Tommaseo i A. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, I 2, str. 232).

(38) Ob. *Aeneae Sylvii Piccolomini Senensis, Opera quae extant omnia*, Bazylea b. r., str. 624 i *Historja o Eurialu i Lukrecji* wydał S. Adalberg, Kraków 1896, «Biblioteka pisarzy polskich» Nr. 32, str. 2. Tłumacz francuski, Oktawjan de Saint Gelais, pisze tu: «Le nez avoit comme ung fil droit» a Beaulieu chwali znów «nez bien filé, aorné de bonne grace» (*Le blason du nez* I).

Z *Historji o Eurialu i Lukrecji* warto przytoczyć ustęp, zawierający szereg omówionych powyżej rysów, na dowód, jak często portret kobiety — by nie mówić o erotyku wogóle — był w danej epoce dziełem czystej konwencji:

«I rzekł: wąpnię, aby to ludzkie twarze były:

Podobieństwo angelską gładkość sobie wzięły?...

Usta, jako słoniowe kości, ugładzone,

Albo kwiatki różane z liliją sadzone...
 Włosy przeszły ozdobne złoto swą pięknoscią...
 Czoło wielkie, ozdobne, jak marmur gładzony;
 Brwi, jak z jedwabiu sznurek czarnego skręcony...»
 (l. c., w. 19—42).

(39) «Nos upleciony sznor»: *Dama dla uciechy...* (j. w.), karta 4.

(40) Giustiniani: 54, str. 272. — Obok cukru często pojawiać się zwykł — nic w tem dziwnego — i miód: «Tu sey più dolce che zucchero e melle» (*ib.* 27, str. 140); «Ogni zucchero e melle / tu avanzi, dona bella, de dolcezza» (*ib.* 67, str. 353). Por. też «de labbra dello zucchero rosato» (połączenie barwy z smakiem: *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV, a cura di Giosuè Carducci*, Piza 1871; 35, str. 59) lub «la tua boccha inzucherata» (*Una raccolta di strambotti e rispetti dei secoli XIV e XV. Biblioteca di letteratura italiana pubblicata per cura di Severino Ferrari*, Florencia 1882, część II, str. 93) a także Sassò (np. a₈) lub d' Ancona, *La poesia popolare*, str. 263. Rispetto z XV w. kończy się nawet tak przecukrzonym okrzykiem: «O zuccherina 'nzucherata da Dio / Che inzucherasti lo compagno mio!» (d' Ancona, str. 567).

(41) Por.: Belleau, I 120 i 280, *Magny Gaytez*, str. 53—4; *Soupirs*, str. 40. Ob. też du Bellay, s. 7 (I 32) i s. 65 (I, 82—3); Tyard, s. 3 (str. 12); Baif, I 56, 64 i t. d.

(42) por. Zathej, l. c., str. 10 i 13.

(43) Ustęp z traktatu Luiginiego, odnoszący się do brwi, przytoczono już poprzednio w tekście. A oto polecenia, dotyczące włosów kobiety: «Questi crini adunque... saranno di colore che s'assomigli al forbito, puro e ben fino oro, perchè invero le saranno dicevoli vie più che se di altro colore essi fussero...» Tu szereg cytatów udawadnia, iż Petrarka niejednokrotnie «chiaramente per mezzo di Laura, che tali gli avea, ce l' ha dimostrato, che aurati debbono essere in ogni modo...» (l. c., str. 230).

Jak wiadomo, wśród blondynek poszukiwały ideału już wieki średnie. Być może, iż ówczesni mężowie twardzi, «w stal zakuci», prawem kontrastu skłaniali się ku kobiecie delikatnej i wiotkiej (por. Rodocanachi, *Le concept de la beauté...* str. 8). W każdym razie kobieta, dbała o swe powodzenie, winna była za wszelką cenę osiąść tę, a nie inną barwę włosów. Uciekano się więc nieraz o pomoc do sztuki i niejedna obyczajowa opowieść dostarcza bliższych na ten temat szczegółów. Poeci ciemną czupryną zohydzali zdrajców lub niewiernych, a *Acta Sanctorum* przechowały legendę, że Godelina z Brugji tyle okrutnych prześladowań zniesić musiała od otoczenia z powodu swych «kruzczych» splotów, iż pełna rezygnacji rozpoczęła żywot pokutniczy, który utworował jej drogę do grona świętych. — Stanowisko wyjątkowe zajmuje natomiast Equicola, mówiąc: «...se è bruna, non è difforme: di questo colore era Venere, il che al Ovidio non dispiacque» (l. c., str. 145).

Sztuczne skojarzenie w jednej osobie trudnych do pogodzenia cech fizycznych, musiało oczywista budzić wątpliwości. Tak np. w wieku XVII Tassoni bardzo podejrzliwie patrzy na wdzięki Laury, pisząc: «È da avvertire eziandio, che gli occhi azzurri e le chiome bionde non sogliono essere accompagnati da ciglia nere, se non dipinte. E questo sia detto per Laura, che o non aveva gli occhi azzurri, o si dipingeva le ciglia, o si biondava le chiome» (Por. G. A. Cesareo, *Su le «Poesie volgari» del Petrarca*, Rocca S. Casciano, 1898; str. 232). — Królowa Bona również, wedle relacji wysłanników Zygmunta Starego, łączyła w sobie modny urok jasnych włosów i kruczych rzęs (ob. Morawski, *Czasy Zygmuntofskie*, str. 34). Że i u nas jasne włosy wczesnie uchodziły poczęły za nakaz mody, świadczą najlepiej przepisy kosmetyczne z XV w., zachowane w rękopisie Biblioteki Jagiellońskiej. Ob. Ganszyniec, *l. c.*, str. 124—5.

(44) Petrarka, sa. 2 (30), s. 291 (337), s. 222 (260). Por. też: «...quelle / ch' i 'vidi, eran bellezze al mondo sole, / Mai non vedute più sotto le stelle. / Nè si pietose e si dolci parole / S' udiron mai...» — s. 125 (158) i dalej: k. 13 (125) w. 53—4, s. 112 (144), s. 182 (218), s. 205 (243), s. 244 (295), s. 264 (305), s. 298 (344), s. 300 (346), s. 309 (357), k. 25 (325) w. 93—4, s. 316 (364).

U następców np.: «Mirate, donne, se mai fu beltade / Equal a questa e son con tal costumi / Or ne la nostra, or fur ne l'altra etade» (Boiardo, s. 17, str. 24); «Anzi virtù, come in beltà vincete / Quante ne loda ogni memoria antica» (Costanzo, str. 56); «en nulla etate / Tanta eccellenza unqua fu vista a prova...» (Britonio, str. 11 a); «Divine grazie tante / Non viste poscia od ante» (Guidiccioni, str. 69).

Z poprzedników szereg przykładów podaje Scarano, *l. c.*, str. 282—3 i Binet *l. c.*, str. 65. Por. w *Roksolankach* Zimorowicza:

«Szczęśliwe oko, które w tak śliczne stworzenie

Patrzy, może nie zajrzeć chwalebnej Helenie,

Może nie obiecować łakomemu oku

W tysiąc lat smaczniejszego pokazać obroku.

Choćażby przeszłe lata złożyły do kupy

Nacelniejszych białychgłów urodziwe lupy,

Choćby się codzień ikrząc silił świat czworaki,

Nie miał przedtem i potem nie będzie miał takiej»

(II 23).

(45) Petrarka s. 209 (247) i Arjost kancona na str. 41. Por. nadto: «e chi come sia ver questo domanda / per pruova il saprà, se va a vedelli» (Antonio di Matteo di Meglio; przytacza F. Flamini, *La lirica toscana...* str. 425); «Ell'è più bella ch' altra, ma nol crede / Chi non riguarda lei...» (Boccaccio, s. 69, str. 91); «Ben par che sia nata in paradiso: / Se non mi credi, guarda il fresco viso» (d' Ancona, *Poesia popolare*, str. 525) i t. p.

(46) Już średniowieczny prawodawca Amora, Andrzej Kapelan

głosił, że człowiek ślepy nie może zaznać prawdziwej miłości: «Caecitas impedit amorem, quia caecus videre non potest, unde suus possit animus immoderatum suscipere cogitationem, ergo in eo amor non potest oriri»; co najwyżej — dodaje — u ślepych trwać może miłość, powzięta przed utratą wzroku (*Andreae Capellani regii Francorum De Amore libri tres*, rec. E. T r o j e l, Havniae 1892, str. 12—13). W opinii teoretyków Renesansu wzrok uchodzi za najszlachetniejszy ze zmysłów, miejsce zaś w tej hierarchji ostatnie przypada czuciu (dotykowi), jak o tem naucza Equicola, *l. c.*, str. 217. Wzrok jest też *par excellence* zmysłem, który objawia nam piękno. Podnosi to Castiglione (*Il Cortegiano*, wyd. Ciana, ks. IV, rozdział 42 i n.), a Bembo pisze w *Gli Asolani* obszernie na ten temat (Pietro Bembo, *Prose scelte* z przedmową Fr. Costèro, Medjolan, Sonzogno, b. d.; str. 88 nn.).

(47) Jak dziwna fizjologia owych czasów wyjaśniała fenomen zakochania się przez wzrok, dowodzi M. Ficino (*Omnia divini Platonis opera...*, Lyon 1548, str. 279—80), Niphus (*De pulchro et amore*, Lyon 1549, str. 191) lub Corrozet (*Déffinition et Perfection d' Amour*, Paryż 1542, str. 26—8). Ob. Maurice Scève, *Délie*, éd E. Parturier, Paryż, Société des textes français modernes, 1917; str. 5.

(48) Petrarka: k. 8, 9 i 10 (71—3). Por. też np.: o c z y k o c h a n k a: s. 3, b. 2 (14), s. 17 (19), s. 59 (79), s. 63 (84), s. 170 (203), s. 279 (320) i i. O c z y u k o c h a n e j (poza trzema wymienionemi kanconami): s. 9, s. 47 (61), b. 5 (63), s. 55 (75), s. 66 (87), s. 72 (93), s. 74 (95), k. 11 (105), s. 103 (133), 112 (144) i t. d.

Z petrarkistów możnaby wyjątki przytaczać całemi stronami (tak np. z Boiarda: s. 21, str. 28; s. 31, str. 42; s. 42, str. 58; s. 55, str. 79; s. 104, str. 153; s. 126, str. 180; s. 128, str. 183; z Caritea: s. 9, str. 12; s. 17, str. 23; b. 2, str. 35; s. 57, str. 82; s. 58, str. 83; s. 66, str. 89 i w. i.). Wystarczy więc nadmienić, że Michał Anioł pragnął cały zamienić się w oko, by w ten sposób żaden członek ciała nie był już pozbawiony rozkoszy: «Fa di mie membra tutte un occhio solo, / Nè fia parte in me poi che non ti goda» (*Lirici...*, str. 92). Jamyn wobec wszechwładztwa tego motywu wdał się w dyskusję, odmawiając wzrokowi wyłącznego stanowiska i biorąc w obronę słuch: «Il [Amour] ne se fait par les yeux seulement / Tyran des coeurs et de raisons humaines: / Mais comme on dit des trompeuses seraines, / Il prend l'oreille et puis l'entendement» (s. 59, str. 93). Lecz i ta teoria nie jest bezwzględnie nową, skoro już w średniowieczu twierdził Albert z Brescji, że miłość Boga «entra ne la mente degli uomini per orecchie» (Vossler, *Die philosophischen Grundlagen...* str. 12). — Przykłady z starszej literatury u Bineta, *l. c.*, str. 25—6 i 32—3, oraz Scarana, *l. c.*, str. 291—5.

Konceptami już są silnie zabarwione wiersze na ten temat Andrzeja Morsztyna; por. oczy ukochanej: *Lutnia* I, 4, 34, 44; II 208; oczy poety: *ib.*, I 66, II 205, 206.

Na zakończenie tej noty drobny przykład, wykazujący raz jeszcze, jak te same odwieczne motywy powtarzają się bez wiedzy poetów.

Czyż zmysłowa Luiza Labè, widząca w oczach «petits jardins pleins de fleurs amoureuses» (str. 21), nie przywodzi na myśl przepięknego sonetu K. Tetmajera, *Virgini intactae*: «...Nigdy w tych oczu słonecznym ogrodzie / Nie trysła rozkosz kwiatami złotemi?»

(49) Petrarca: s. 3 i s. 47 (61); Molza L₃₋₄. Por. pozatem: Boccaccio: s. 17, str. 24; 20, str. 28; 73, str. 102; 100, str. 105... We Francji choćby: «Lorsque ces yeux (la rethz dont je fus pris)»... Magny, *Amours*, s. 61, str. 58.

(50) Petrarca s. 47 (61); Mickiewicz: *Błogostawieństwo (Sonety erotyczne IX)*.

(51) Początku jego poszukiwano w kościelnych *cantilenae morales*, skąd mógł przejść do liryki ludowej i artystycznej, miłosnej oraz religijnej. Por. Guido Vitaletti, *Benedizioni e maledizioni in amore, Archivum romanicum*, t. III, Genewa 1919, str. 206—39. Na Petrarce oddziaływał prawdopodobnie bezpośrednio Peire Vidal: «Ben aja 'l temps e 'l jorn e 'l an e 'l mes / Cel dous cors gais...» (wyd. Anglade'a: 44, str. 141).

(52) Ob. Henry Cochin, *La chronologie du Canzoniere de Pétrarque*, Paryż 1898 (*Bibliothèque littéraire de la Renaissance I*), str. 34—6 i odpowiednie ustępy w rozbiorze chronologicznym poszczególnych utworów.

(53) Por. np.: «I benedico il primo alto desio...» (Sannazaro, str. 13 — ob. też str. 15); «Felice di...» (Zane, str. 5); «Sia dunque benedetto il primo sguardo...» (Notturmo, B₁; por O₁); «Beato il cielo...» (Boiardo s. 43, str. 61); «Benedetto sia 'l mio felice stato...» (Guidiccioni, s. 103, str. 52); «I benedico il di, che 'l cor m' apristi...» (Galeazzo, str. 8); «I benedico, Amor, e lodo ognora...» (Bandello, s. 59 str. 85). Także w poezji ludowej: «Benedetto sia quel giorno...» (*Canzone a ballo*, str. 2); por. d' Ancona, *La poesia popolare*, str. 510.

We Francji np.: «Bien heureux soit le jour, et le mois, et l'année...» (Magny, *Soupirs*, s. 19 str. 20 por. *Amours* s. 91, str. 78); «Heureux le mois, heureuse la journée...» (Tyard: s. 24, str. 41); «O terre heureuse, et le iour plus heureux...» (d' Espinay, B₁).

Z złorzeczeń i przekleństw wspomnieć wystarczy: «Sia maledetto l' ora e 'l punto e 'l anno...» (Mariotto Davanzati; cytuje Flamini, *La lirica toscana...* str. 462); «...sia maledetto / il punto l' hora il giorno il mese e 'l anno / che me apparesti in cusi vago aspetto...» (Notturmo K₂); por. również: Boccaccio s. 46, str. 63; Boiardo s. 97 str. 210 i t. d. To samo u Desportes'a w sonecie «Malheureux fut le jour, le mois et la saison...» (Nieściłym jest wniosek Fagueta, który wiersz ten łączy bezpośrednio z Petrarą i w odwróceniu pierwotnego motywu upatruje pomysł francuskiego dworaka, podczas gdy naśladował on tu bezwątpienia wiernie jakiś utwór włoski, z Petrarą w dalszym jedynie zostający w związku. Por. Émile Faguet, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme*, t. I. *Au temps de Malherbe*, Paryż, Boivin, 1923; str. 106—7).

(54) *Fr.* II; 51, 59 i 78.

(55) Por.: «... chodzę mało nie tak jako wiła...» (*Fr. I*, 62); prosi Wenus, by go wyzwoliła z niewoli, «...która mię /Tak sfrasowała, że i zdrowia nie mam /I o rozumie toż nakoniec mniemam» (*Fr. II* 77), błaga: «...pomści się wzdychania i moich złez na niej» (*Fr. I* 73). Widok, uśmiech Anny — zapewnia — «...wszystkich zmysłów zbawia mię smutnego, /Bo skoro najmniej wzrok skłonię ku tobie, /Słowa nie mogę domacać się w sobie: /Język mi zmlknie, płomień się w mię kradnie, /W uszu mi piszczy, noc przed oczy padnie, /Pot przez mię bije, drzę wszytek i bladnę, /Tylko że martwy przed tobą nie padnę» (*Fr. II* 88). Ogólny zaś skutek tych udręczeń: «Taki upad w mym sercu miłość uczyniła, /Że mię tylko cień został, samego zniszczyła» (*Fr. III*, 35).

Szereg przykładów z Owidjusza i trubadurów u Schröttera, *l. c.*, rozdział «Zur Pathologie der Liebe» (str. 62—138); z średniowiecznej poezji romańskiej i Petrarki — Scarano, *l. c.*, str. 288—9, 305—7, 326—9; ob. też Jeanroy *l. c.*, str. 33—4. Zachowanie się i odczucia kochanka były oddawna regułą ustalone. «Omnis consuevit amans in coamantis aspectu pallescere» powiada np. Andrzej Kapelan (*l. c.*, 252). Z petrarkistów nzebierać można cytatów co niemiara, więc tylko parę przytoczę na próbę. «D' una pioggia di lagrime mi bagno», skarży się Cariteo (s. 40, str. 48), a Boiardo biada, iż zdjął go «...il pianger tal, che più pianger non posso». «Si come al nascer piansi i vo piangendo / E cusi pianger fin morte conviene / Che in pianto un mal principio va seguendo...» — rozwódzi się Notturmo w «Capitolo lagrimoso» (R₃). «Poi che me apparve il tuo legiadro aspetto, /...son fatto ad ognuno e sordo e losco» (Notturmo K₃). «J' ay perdu, malheureux, par ne sçay quelle envie, /Le parler, le sentir, le toucher et la voix» (Magny str. 101) i w. i.

(56) Por. np. Galeazzo, s. 35: «Amor è una virtù» i t. d. oraz s. 41: «Bellezza è un raggio, che dal' primo bene / Deriva, e in le sembianze si comparte...»; Girolamo Troiano (Atanagi I, 118) tercyny: «Si come sotto il ciel cosa non vive...»; de Magny: «C' est grand' chose qu' Amour...» (*Soupirs*, s. 23 str. 23) i t. p. Także Castiglione w *Il Cortegiano* dowodzi, że piękno jest rzeczą świętą, daną od Boga (ks. IV). — Ob. też d' Ancona, *La poesia popolare*, str. 214. Przypominają się tu słowa Laumoniera o Ronsardzie: «enthousiasmée par l'admiration... l'âme de l'amant prend conscience du Beau absolu et cherche à le réaliser en chantant les joies ineffables de sa vision...» (*l. c.*, str. 480). Nie trzeba zaś podkreślać, jakie miejsce w rozprawach renesansowych zajmowała ogólna dyskusja o pięknie. Nie pominą jej i della Casa w popularnym podręczniku ówczesnego *savoir vivre*: *Il Galateo* (wydanie U. Scoti-Bertinelli, Turyn, Paravia, 1921; rozdział XXVI).

(57) Por. nadto: «Jaciem twój był, jako żywo, i twoim zgine» (*P. I* 8); «...nas oboje /Wzów pod złote jarzmo swoje, /W którym niechaj ci służywa, /Póki ja i ona żywa...» (*Fr. III*, 12); «...mnieś wiecześnie zniewoliła» (*Sob. XI*); «frasunk wiec zny» (*Fr. III*, 13); «Bowiem

póki ducha we mnie, / Nie masz, jeno służę ze mnie» (*Fj. X*); «Nigdy, nigdy prawdziwa miłość nie umiera, / Lecz i w ogień włożona do kości przywiera» (*Fr. II 100*).

(58) Por. np. u Petrarcki: «l pensier mio / Ch' è sol di lei si ch' altra non v' ha parte» (s. 47—61); «Quando giugne per gli occhi al cor profondo / L' immagin donna, ogni altra indi si parte» (s. 73—94); «...quella, per cui soglio / D' ogn' altra vista aver eterno oblio» (s. 52—68); nadto: b. 1 (11), s. 18 (20), k. 1 (23), b. 4 (59), k. 9 (72), s. 93 (116), k. 12 (119), k. 14 (126), k. 15 (127) i t. d. — Notturmo wypisuje całe *Spregiuro ad amicam*, gdzie każda tercyna zaczyna się od zaklęcia: «Se adoro altri che te...» (K_2 -s); cf. Bembo (*Lirici del sec. XVI...*), str 31—3; Boccaccio, s. 14, 18, 68; Boiardo, s. 57; Tebaldeo, s. 28; Cariteo, s. 30 i t. d. — Boiardo też dwukrotnie zapewnia, że i po śmierci kochać musi swą miłą (s. 59 i 86; str. 83 i 123), Cariteo powiada: «Morte può far che 'l corpo non si doglia / Ma, ch' io non ame più, no' 'l può far morte» (s. 124, str. 142), Sassoferrato podkreśla: «Io t' amero madonna sempre, sempre / Et sempre, sempre ti saro fidele...» (a₅) i w. i. Garsć przykładów z Petrarcki i jego poprzedników u Scarana, *l. c.*, str. 284.

Istnieją wprawdzie uzasadnione wątpliwości, czy Laura była istotnie jedynym ideałem poetyckim Petrarcki, i przyjąć można, iż zwracał on swe rymy także do innych wybranek, pewnem jest jednak, że, przystąpiwszy do zebrania swych poezyj w *Canzoniere*, starał się zatrzeć ślady pomniejszych miłostek i stworzyć fikcję, jakoby zawsze jedną tylko opiewał ukochaną. (Por. w tej sprawie: G. A. Cesareo, *Su le «Poesie volgari» del Petrarca*, j. w.; Enrico Sicardi, *Gli amori estravaganti e molteplici di Francesco Petrarca e l' amore unico per madonna Laura De Sade*, Medjolan 1900 — oraz odpowiedź Cesarea: *Gli amori del Petrarca*, w *Giornale dantesco* s. III, 1; marzec 1900, — wreszcie Henry Cochin, *La chronologie du Canzoniere*, j. w., zwłaszcza str. 9 nn.).

(59) Por.: «...sol una spene / È, stato in fin a qui cagion qu' io viva» (Petrarka, k. 4—37); «E, se non ch' al desio cresce la speme, / l' cadrei morto ove più viver bramo» (j. w., s. 64—85) i w. i. Na ten temat rodzą się też często gry słów, jak: «Tra la speranza disperar mi fate» (Britonio, 20 b) lub «Mon esperance est a non esperer» (*Délie*, LXX; str. 55). P. też Bédier, *l. c.*, str. 32—3.

(60) Tu i tam do czynienia mamy z komplementem, że zalety utworów, powstałych z podniety ukochanej, jej tylko przypisać należy:

«Patrzę na twą wdzięczną twarz rymów mi przybywa,
Które jeśli sie ludziom kiedy spodobają,
Nie więcęj mnie, niż tobie być powinno mają» (*Fr. I 13*)

«parole et opre
Escun di me si fatte allor, ch' i'spero
Farmi immortal...»

...s' alcun bel frutto
Nasce di me, da voi vien prima il seme»
(Petrarka, k. 8—71).

Por. Cariteo: s. 25, str. 38; Costanzo, str. 46; Sannazaro, str. 41 i t. d.

(61) Ob. *De remediis utriusque fortunae*, II 93. Jest to wyraz głębokiej melancholji Petrarki [por. u De Sanctisa (*l. c.*), rozdział VIII], echo jego ciąglej walki wewnętrznej (ob. Adolf Bartoli, *Storia della letteratura italiana*, t. VII: *Francesco Petrarca*, Florencja 1884, rozdział I, i studjum Artura Farinelli *Le contraddizioni del Petrarca e l' amore alla gloria* w książce *L' opera di un maestro*, Turyn, 1920, str. 27—47).

(62) Petrarka: s. 104 (134), s. 100 (130), s. 95 (118), k. 17 (129), k. 4 (37); pozatem por.: «dolce et acerba mia nemica» (k. 1—23); «di dolce e d' amar pieno» (s. 140—173); «si dolce è mia sorte, / Pianto, sospiri e morte» (k. 20—207); «Amaro mio diletto...» (s. 202—240); «ore serene, / Ch' amare e dolci nella mente servo» (s. 288—319); «amaro viver m' ha volto in dolce uso» (k. 28—356).

(63) Bembo; *Lirici del sec. XVI*, str. 10, 33, 34. — Boiardo pisze, że duch jego «piangne cantando e ridendo sospira, / In lieto affanno, in lacrimoso gioco, / Pena sì dolcice, che penar li piace» (s. 122, str. 176); Sannazaro: «Novo e strano piacer sol di dolerme / Nel cor venir mi suol...» (s. 6, str. 4 a); Castiglione: «Per te soavi son gli affanni miei» (sa. 9, str. 10: — tu o dwa wieki późniejszy komentator zauważa w przypisach: «Pazzie solite degli amanti», str. 69); Giustiniani: «quanto amaro è sto piacere, / quanto dolce son mie pene» (Nr. 45, str. 239) i t. d. «Venere mescola molto amaro con la sua dolcezza» — stwierdza Equicola (*l. c.*, str. 161).

(64) Por.: «ta pointe douçamère» (Baif, I 44); «la douçamère peine» (Tahureau, *Mignardises*, str. 10; tenże: «des doux-aigres feux; *ib.*, str. 51). — Już w średniowieczu ból jest jednym z przykazań miłości: Bédier, *l. c.*, str. 28—30.

(65) Max Waldberg, *Die deutsche Renaissance-Lyrik*, Berlin 1888; str. 167.

(66) E. Wechssler, *Frauendienst und Vassalität; Z ffr Spr.* XXIV, 159 nn. Cf.: Schrötter, *l. c.*, str. 79—85; Anglade, *l. c.*, str. 21; Binet, *l. c.*, str. 20—22 i t. d.

(67) Por.: «Służyć i hołdować tobie, / Kładę ja za szczęście sobie» (*Fg.* X); «Wszystkich inszych łatwie zbęde, / Tobie służyć wiecznie będę» (*Fr.* I 12); «Czy zgoła nie chcesz, abyś sługę ze mnie miała? / Poprawdzie, by sie miłość z rozumem sprzągała, / Wzgardaby miała ruszyć każdego, a jużby / Lepiej sie odrzec zaraz i p a n a i s ł u ż b y» (*Fr.* III 13). — «A nie mniemaj — zwraca się do rozumu, — byś sam był w tej niewoli: / Nalazłby sie, kogo to niemniej boli...» (*P.* I 22); «Nie to niewola służyć: ale służyć temu, / Kto twych posług niewdzięchen, to sie nawięszemu / Nieszczęściu równa...» (*P.* I 4); «znośna niewola u wdzięcznego pana» (*Fr.* III 10); «owa sie wyłamię / Z tej

niepobożnej niewolej» (*Fr.* II 77). — Popularne następnie u wszystkich następców. Poza omówionymi w dalszym ciągu por. np.: «Temu ja cało i mnie i ciało / Chętnie do dobrowolnej podaję niewoli» (*Roksolanki* III 12 i tamże: I, 4, 9; II, 10, 13, 20, 23, 27, 28), lub w pieśniach tanecznych: «Z czego drudzy twoi sładzy dziś się ze mnie śmieją» (*Dama dla uciechy...*, j. w., karta 4).

(68) Petrarka, sa. 6 (214); Bembo: *Lirici del sec. XVI*, str. 30—1; Arjost, *ib.*, str. 42. — Por. Boccaccio: «dico che lo stare / Subiecto a si mirabile beltade / È somma et lieta libertade usare...» (s. 25, str. 35); Britonio: «Così preso rimasi: e si mi piacque / La dolce servitù, che libertade / D' allhor non volli, nè vorrò più mai» (s. 3, str. 3). Henryk Estienne wkłada w usta Philausone'a m. i. słowa następujące: «...Il ne m'en reste que deux [*nb. mots*] que ie vous puisse fournir, qui sont correlatifs, Serviteur et Maistresse... Auiourdhy Maistresse est celle à qui on fait l'amour pour mariage, soit de fait, soit d'apparence: et Serviteur est celui qui le luy fait. Il-y-a aussi Service qui a grand vogue, car on dit «Presenter son service à une fille», quand on la veut avoir pour maistresse: et si on luy peut faire dire qu'elle accepte ce service, on a un grand avantage sur elle; mais celles qui sont bien apprises, et ont leur honneur en recommandation, se gardent bien d'ainsi respondre» (*l. c.*, str. 105—8). — Naśladowający Włochów Desportes jest i tu wiernym uczniem: «...j'adore mon servage, / mon mal me plaist plus il est violent» (I 24).

(69) Podobnie: «...tym sakiem miłość już o płatne łowi» (*Fr.* III 32).

(70) Petrarka, s. 68 (89), k. 25 (325) [por.: k. 11 (105), m. 4 (121), s. 104 (134), s. 255 (296)]; Bembo, str. 31; Arjost, str. 48. Por. nadto: «...questa oscura / pregion...» (Cariteo, k. 5, str. 53; cf. s. 83, str. 104); «Amor m' ha dentro un tetro carcer chiuso» (Britonio, str. 67); Tebaldeo, s. 7; Sasso, str. b₅ i i. — Baïf: «Ma petite mignonette, / Melinette, / Gaye prison de mon coeur...» (I, 82); Perrière: «Qui pour plaisir se meet en prison / Merite bien que tousjours y demeure» (XIII); Magny s. 35 (str. 31), Ronsard, I, 3, 7, 9, 14... i t. p. — Jak głęboko ta przenośnia tkwiła w umyśle i wyobraźni współczesnych, dowodem *Les prisons de la reine de Navarre*, gdzie Małgorzata w formie allegorycznej przedstawia główne etapy swego życia wewnętrznego, tworząc dzieło, które wydawca, Abel Lefranc, nazwał «pierwszemi chronologicznie i nie najmniej szczeremi» z «wyznań» w literaturze francuskiej (Ob. *Les dernières poésies de Marguerite de Navarre, publiées... par Abel Lefranc*, Paryż, Colin, 1896; str. XLVI i nn.).

(71) Petrarka s. 56 (76) i s. 227 (266) [por. s. 8 i k. 11--105]; Bembo, B. — Por. dalej: «Se te stessa m' hai stretto in tua catena / son tuo prigion» (Notturmo K₆); «...una nuova chatena, / Laquale di mille et mille nodi è piena» (Cei, k. 4, str. 46b); Boccaccio s. 22, 31, 49 (str. 32, 43, 66); Boiardo: s. 20, 130, 136 (str. 27, 184, 195); Tebaldeo s. 5,

140 i t. d. — Equicola w swym traktacie (*l. c.*) osobnemu rozdziałkowi dał tytuł: «Catene con le quali una donna lega gli huomini» (str. 308).

(72) Petrarca s. 164 (197), s. 148 (181) [por.: k. 8 (71), s. 75 (96), k. 11 (105), s. 104 (134), s. 142 (175), s. 148 (181), s. 165 (198) i t. p.]; Bembo: *Lirici del sec. XVI*, str. 11; Arjost, *ibid.*, str. 72. — Por.: «Sarà dal duro nodo et greve salma / Libero il core?...» (Cariteo, s. 74, str. 98); «Si dolce è la passion che mi tormenta, / Si dolci son i lacci ove mi trovo involto, / Che essere non vorrei libero e sciolto...» (Tebaldeo, s. 35); «...l cor ne l' amorosa rete avvolto» (Barignano u Ruscelli'ego, str. 513); w sestynie Sannazara *Spent'eran nel mio cor...*, jednym z powtarzających się rymów jest właśnie «laccio». Częste u Boccaccia (s. 32, 74, 83, 84, 98 — str. 43, 103, 122, 123, 143), Boiarda (s. 12, 20, 82, 94, 104, 151 — str. 14, 27, 116, 132, 146, 218) i i. Por. też: «Tout ce qu'en vous on peut veoir ou penser / Sont lacs et noeuds qui mon àme ont liée» (Mellin de Saint Gelais: I, 102).

Szereg przykładów, stwierdzających istnienie tych, powiązanych z sobą motywów, w poezji średniowiecznej, podaje Scarano, *l. c.*, str. 271—2 i 274—5; ob. również Binet, *l. c.*, str. 27.

(73) Por.:

«Serce mi zbiegło, a nie wiem inaczej,
Jedno do Hanny, tam bywa naraczaj.
Tom był zakazał, by nie przyjmowała
W dom tego zbiega, owszem wypychała.
Pójdę go szukać: lecz sie i sam boję
Tam zostać. Wenus, powiedz radę swoją.» (*Fr. I 5*)

Pozatem:

«A tego sie wystrzegaj, byś, chcąc serca dostać,
Nie musiał tam nakoniec i sam potym zostać» (*Fr. II 59*)
«Ukaż... rękę alabastrową, w której zamknięte
Serce moje...» (*Fr. III, 28*).

Częste później zwłaszcza w *Roksolankach*; por. I, 4, 7, 17; II, 16...

(74) Urywki z trubadurów, wczesnej poezji włoskiej i Petrarcki u Scarana, *l. c.*, str. 295, 308—9. Z późniejszych por. np.: Boiardo s. 121, 124, 174 (str. 175, 178, 248); Cariteo s. 2, 88 (str. 8, 110); Costanzo str. 48; Tyard s. 32 (str. 94); Héroet, rondeau *Coeur prisonnier* i w. i. O stałym rozróżnianiu ciała i serca w średniowieczu p. Binet, *l. c.*, str. 43—8. Wychodząc z tego motywu, także Piéri poświęca parę uwag kwestji «dédoublement de la personne do poète» (*l. c.*, str. 218 n.). — Do jak wyszukanych dochodzono i tu konceptów, świadczy przytoczony przez d'Anconę (*La poesia popolare*, str. 416) ośmiowiersz, w którym autor wyobraża sobie, że zmarł pewnej nocy równocześnie z ukochaną, podjęta zaś przez lekarzy sekcja anatomiczna wykazała — brak serca u niego, gdy w piersiach pięknej pani aż dwa serca znaleziono.

(75) Tak Costanzo (str. 7) zestawia się z Prometeuszem: jak heros grecki bowiem skradł w zbytnej śmiałości ogień z oblicza swej damy i teraz, przykuty do skał, srogą cierpi pokutę. Powtarza ten koncept Jamyn: «...je commets larcin comme fit Promethee: / Aussi j'en suis puni d'un mal continuel; / Car Amour qui se change en un Vautour cruel / Me dechire tousjours d'une main indomtee» (s. 63, str. 97). Por. też Bembo (B, s. »Io ardo dissi...»), du Bellay s. 51 (I 70), Passerat s. 2 (str. 5—6), Belleau, *Complainte de Promethee* (II, 12—18). Cf. Propertius IV, 4. Z Syzyfem porównuje się Tebaldeo (s. 52) i Britonio (str. 68a).

(76) I jeszcze: «...nadzieja świat mi słodzi: a bych inaczej / Doznać miał (uchowaj Panie) umarłbym raczej» (P. I 8).

(77) Petrarka, s. 131 (164); na tem poprzestał już Boiardo: «...mille morte el giorno prova» (LXI, str. 87). Bandello wzdycha: «per più non morir vorrei morire» (k. III, str. 35), a Sannazaro zapewnia: «...men duole il morir, che aspettar morte...» (str. 70a). I t. d. i t. d. Por. też: «Nè contra morte spero altro che morte» lub «Io choggio a morte incontr' a morte aita» (Petrarka, sa. 9 [332] i s. 283 [327]).

(78) *Canzone di Ciacco dell' Anquillaja* (Monaci, l. c., str. 273).

(79) *Lutnia wdzieczney melodyey tańców wesołych y pieśni dworskich, teraz nowo zebranych, curantow y baletów francuskich, Roku pańskiego 1685.* — Taniec XVIII.

(80) «Onques ne fut si dure départie,
Comme de ceauls, qui aiment par amors.
Quant li amans se départ de s'amie,
C'est une mors et un tels dolors,
Que cil, qui l'ont, present moult peu lor vie».

Chansons de Thibault IV, comte de Champagne et de Brie, roi de Navarre, Reims 1851, str. 46.

(81) Petrarka, k. 4 (37); por. s. 13 (15), 14 (16), 33 (41)...

(82) Bembo, k. *Alma cortese che dal mondo errante...* (str. 29—33). Cariteo pisze serję sonetów i kancon «per la partenza della Luna di Napoli» (str. 134 nn.), Notturmo «Capitolo di partita», istną litanję, gdzie co trzeci wiersz narzeka: «O partita crudel, partita amara...»; «O partita aspra, ponderosa e forte...»; «O partita spietata, inique e dura...» i t. d. Niezwykle często uderza w tę strunę Boiardo (kilkanaście utworów) i wielu innych jeszcze. Że zaś we Włoszech wszelka sprawa miłosna dawała powód do rozwlekłych dyskusyj, więc i ten «problem» rozważył Cornelio Frangipane di Castello w swym *Dialogo d'amore* (Wenecja, 1588), gdzie Tulja oraz signor Geri rozprawiają zawzięcie, kto więcej boleje: odjeżdżający, czy też opuszczony kochanek.

Por. u Andrzeja Morsztyna *Lutnia* II, 187.

(83) «Lieti fiori e felici, e ben nate erbe,
Che Madonna, pensando, premer sole;

Piaggia ch' ascolti sue dolci parole,
 E del bel piede alcun vestigio serbe;
 Schietti arboscelli, e verdi frondi acerbe,
 Amorosette e pallide viole;
 Ombrose selve, ove percote il Sole
 Che vi fa co' suoi raggi alte e superbe;
 O soave contrada, o puro fiume,
 Che bagni 'l suo bel viso e gli occhi chiari,
 E prendi qualità dal vivo lume;
 Quanto v' invidia gli atti onesti e cari!..»

(84) Por.: Petrarka, s. 190 (226) i 191 (227). Pozatem: «Ah felice terren sopra il qual varcha/Il bel pie de madonna e il mio signore,/ Ah fortunate herbette e ciascun fiore...» (Notturmo R₈); «E più felice l' erba/Che del bel pie alcun vestigio serba» (Bandello, k. XIX); Bernarda Tassa sonet *Apriche piagge. ombrosi colli ameni...* (Ruscellai, str. 171); Belleau: «Heureuses fleurs, et vous herbes heureuses/Que ma maistresse en s'allant esgayer/Presse d' un pié mignardement léger...» (I, 273). — Często przytem słyszy się w tej poezji, że obraz najdroższej tak bardzo opanował wyobraźnię zakochanego, iż przyroda właśnie ciągle na myśl mu go przywodzi — dość, obok Petrarki i Marullusa, wymienić Ronsarda (Laumonier, l. c., str. 492 nn.). — Por. też piątą *Lekcję Kupidynową* (*Wirydarz Trembeckiego* I, str. 184).

(85) Bembo, *Lirici del sec. XVI*, str. 18; Bandello, s. 42, str. 62.

(86) Petrarka, s. 132 (165), [por. też zwłaszcza k. 25 (325) w. 81—90, a pozatem sonety: 33 (41), 34 (42), 85 (108), 123 (156), 124 (157), 129 (162), 159 (192), 173 (208), 182 (218)]; Bembo, *Lirici del sec. XVI*, str. 15; Arjost, *ib.*, str. 49; Molza, K₁₋₂. — Por.: «La bella donna fa con l'andar lento/L'herbe fiorir presse da i piedi santi...» (Pietro Aretino, *De le lagrime d'Angelica due primi canti*, b. m., 1538; oktawa 89); «Florido fa il terren là ov' ella il tocchi/E tien sereno il ciel sol co' begli occhi./Par che la terra, e il fiume, e il bosco rida,/Ove il suo santo piede il passo piglia:/E l'aria intorno il suo bel nome grida,/Ov' ella volge le onorate ciglia...» (Castiglione, *Tirsi*, XXXIII—VII); «Col pargoletto piè tenero e bianco/Ove tocca, ove preme, ove soggiorna/Di mille fiori il bel terreno adorna» (Molza, parte II delle *Stanze in lode di Giulia Gonzaga*). By jeszcze bardziej podnieść niezwykłość zjawiska, kwiaty pod jej stopą zmieniają się czasem w klejnoty: «Sotto le piante isnelle/Vedeansi i fiori in perle/E 'n rubini cangiarsi...» (Zane, 14). Ob. też Poliziano sa. IV; Sasso a₃; Du Bellay, s. 17 i 79 (I, 41 i 94), Desportes I 48 i t. d.

Dla zilustrowania innych, wspomnianych w tekście, objawów cu-downego wpływu, dość z pośród wielu przykładów przepisać dwa urywki z poetów, którzy nadzwyczaj często posługiwali się tym obrazem:

«Il canto de li augei di frunda in "frunda,/E lo odorato vento per li fiori,/E lo schiarir di lucidi liquori/Che rendon nostra vista

più jucunda, // Son perchè la natura e il ciel secunda / Costei, che vuol che 'l mondo se inamori; / Così di dolcie voce e dolci odori / L'aer, la terra è già ripiena e l'unda. // Dovunque e passi move, on gira il viso, / Fiammegia un spirto sì vivo d'amore, / Che avanti a la stagione el caldo mena. // Al suo dolce guardare, al dolcie riso / L'erba vien verde e colorito il fiore, / E il mar se aqueta e il ciel se raserena» (Boiardo, s. VI, str. 8).

Bandello spotyka ukochaną na łące: «Dal fondo allor usciro / Guizzando i pesci snelli / Tratti dal fuoco di que' vivi rai. / E ratto si sentiro / I vaghi e pinti augelli / Cantar più dolce dell' usato assai. / Ben tel ricordi e sai / Com' in quell' ora e punto / Per mirar la beltate / Con tanta maestate / Quanta ne mostra quel divino volto, / Che Febo a lei rivolto / Rattenne il carro a mezzo il corso giunto: / Ch' innanzi al vago viso / Vide la gloria d' un bel paradiso. // Ella volgendo gli occhi / (Ma chi dir puote come!) / Rasserena l'aria d'ognintorno: / E par ch'ancor mi tocchi / Quando le bionde chiome / Vidi scherzan al vago viso intorno. / In quel felice giorno / L'umil e altiero sguardo / Qui fe' venir i monti, / E fermi star i fonti, / A se tirando l' aspre fere a canto. / Che 'l vago lume e santo, / Ond' io si dolcemente agghiaccio ed ardo, / Tal ha valor e forza, / Che cangiar puote gli elementi a forza. // L'erbette al vivo caldo / Di que' begli occhi ardenti / Di mille fior vestiro allor la spiaggia, / Che tutta di smeraldo / Parea, che bei lucenti / Rubin, zaffiri e perle per dentr' aggia. / Questa dura e selvaggia / Quercia che per colonna / Al vago fianco pose, / Con gigli, nardo e rose / Produr si vide, e d'oro far le ghiande. / E l'ombra fresca e grande, / Mentre vi ste' la gloriosa Donna, / Odor così soave / Spirò, ch' Arabia più gentil non l'have. // E tu, famoso rivo / Il corso allor fermasti / Per meglio vagheggiar tanta bellezza / Ch'al Re de' fiumi il vivo / Tributo non mandasti: / Si t'abbagliò di quella la chiarezza. / Chi vide mai vaghezza / Ch'a par di questa fusse? / Eterna la memoria / Serberà l'alta gloria / Ch'alla mia Donna aver allor qui vidi. / Lieti e riposti nidi / U de' begli occhi il lume si rilusse, / E più felice l'erba, / Che del bel piede alcun vestigio serba» (k. 19, str. 128—31).

Punkt wyjścia dla tego motywu można wprawdzie odnaleźć w literaturze starożytnej, lecz naogół nie w ścisłym związku z erotykiem, w ustępach takich, jak wstępna inwokacja do Wenery z *De rerum natura* Lukrecjusza: «Te, dea, te fugiunt ventei, te nubila coeli, / Adventumque tuum tibi suaveis daedala tellus / Submittit flores; tibi rident aequora ponti, / Placatumque nitet diffuso lumine coelum», wiersz z satyry Il Persjusza: «Hunc optet generum rex et regina; puellae / Hunc rapiant; quidquid calcaverit hic, rosa fiat», lub w *Enejdzie* zdanie o Jowiszu: «Vultu, quo coelum, tempestatesque serenat» (I, 255).

Z starożytnej poezji parę pokrewnych zdań u Scarana, l. c., str. 290.

Wspomnieć tu również należy ósmy epigram Janickiego: *De corona rosacea, sibi missa...* Poeta otrzymał w zimie wianek rozkwitłych róż, zapytuje więc, jak to możliwe. Odpowiedź brzmi: «Ne mirere:

suo nunc me Elsula iussit in horto/Florere: est vernus, qua venit illa, dies./Huic formae fera servit hiems, huic sidera et aër:/Arbitrio mutas, Elsula, cuncta tuo./Quando tibi parent sine sensu elementa deique,/Quid mirum, imperio si rotor ipse tuo?» (wyd. Boehmego, str. 117—8).

(87) Bembo, *Lirici del sec. XVI*, str. 15.

(88) W związku z tem por.: «Gniewliweś morze śmiechem uśmiezała» (*Fg. XI*).

(89) Petrarca: k. 4 (37), s. 178 (213); Bembo, *A₃*, Arjost, str. 7. — Por.: «costei, che sòle/Scoprir in terra a mezza notte un giorno...» (Boiardo, s. 3, str. 5); «Un dolce folgorar di duo begli occhi,/Che fan d'oscura notte chiaro giorno...» (Bandello, s. 23, str. 41); «Possete fare a mezza notte il giorno» (Cariteo, s. 29, str. 41); «Quilli ochj toy amerosi/con el guardare adorno/son tanto preciosi,/che da nocte fan giorno» (Giustiniani, LV, str. 276); «La traditora/co suoi bei occhi la m'innamora,/Et fa di mezza notte apparir giorno» (*Canzone a ballo* 144, str. 36 a); Cei, s. 6 (str. 2 a); Tebaldeo, s. 274 i i. U trubadurów już Bernard de Ventadorn: «quar de beutat alugora/bel iorn e clarzis nuech negra...»; Scarano, *l. c.*, str. 289. — Podkreślmy też drobny szczegół: za przykładem Włochów pisze tu Kochanowski Słońce przez dużą literę (*Fr. II* 70).

(90) Por. de Sanctis, *l. c.*, rozdział I.

(91) Por.: *P. I* 7, *Fg.* 6 i 10.

(92) Petrarca: s. 34 (42), k. 12 (119), s. 182 (218), s. 183 (219); z samego *Canzoniere* możnaby jeszcze zebrać około pięćdziesięciu wypisków na temat: kochanka-słońce; por. np. s. 4, 9, 69 (90), 79 (100), k. 12 (119), k. 15 (127), s. 103 (133), k. 18 (135), s. 111 (143), 120 (153), 121 (154), 140 (173), 142 (175), 143 (176), 148 (181), 153 (186), 161 (194), 167 (200) i t. d.

Oto zaś z innych pisarzy garść przykładów tego samego motywu.

Poetom włoskim XV i XVI w. najmilej jest stwierdzać, że ich ukochana blaskiem swym przewyższa, zaćmiewa słońce: Cariteo m. 1, sa. 1, s. 27, b. 4, s. 104, s. 109 (str. 14, 18, 40, 58, 121, 124—5) etc.; Costanzo str. 30; Galeazzo s. 22, 4, 5, 7...; Giustiniani XVII (str. 101) i t. d. Sannazaro twierdzi, że słońce z opiewanej kobiety czerpie swój żar: «Da te s'infoca, avviva, alluma, avampa/Chi il mar, l'aer, la terra illustrar suole...» (str. 10 i indziej); Britonio zbiorowi swych lirok dał tytuł znamienny: *Gelosia del Sole*. Nie rzadkie są odezwania do najdroższej; «il mio bel Sol», «almo mio Sol», «quel vero Sole» (np. Zane, str. 12, 30, 66..., Bembo, str. 27 a; Costanzo, str. 10, 13, 14, 15; W. Colonna *passim*, zwłaszcza zaś s. 18, str. 61). Obraz wschodzącego słońca nasuwa się przy tej sposobności niejednokrotnie: «Come le stelle all' aurora fuggono/Vinte dal lume che 'l mondo chiarifica,/Tucte l' altre bellezze alle sue sfuggono» (Cei, cap. I, str. 25 a; por. też Boiardo, s. 22, 24, 37, 39...: str. 29, 31, 53, 55...). Podobne głosy odzywają się również i w pieśni ludowej: «quanto ti fai a quel finestrella/ognuno dice: egli è levato il sole (Severino Ferrari, *l. c.*, str. 83). Nie

też dziwnego, że poetki odwróciły zwykły stosunek i tę samą przenośnię odniosły do wybranego mężczyzny: «Fay mon Soleil devers moy retourner, / Et tu verras s' il ne me rend plus belle...» (L. Labé, s. 15, str. 26). — Ob. też Scarano, l. c., str. 289—90 i Binet l. c., str. 18.

Teoretycznie podobieństwo słońca i miłości uzasadnia szczegółowo Molza w Speroniego (który — wiadomo — nie był obcy Kochanowskiemu) *Dialogo d'amore*, gdzie głos zabierają również sławna czy osławiona Tulja z Aragonu, Bernard Tasso i Mikołaj Gratia. Powiada w tem gronie rozprawiający poeta: «Niuna sembianza è più atta à darci à conoscere le maraviglie d' amore, che sia quella del Sole. Ambi eterni, ambi di forza quasi infinita, notissimi in altrui, et in se stessi invisibili per troppa luce, che quelli asconde alla nostra vista. Però sappiate, che così come il raggio del Sole sicuro da ogni mortal qualità scende dal Cielo, et di rimbalzo scalda et accende ogni cosa, così Amore dal viso et dagli atti d'alcuna bella et virtuosa persona doma et sforza le nostre voglie...» (*I dialogi di Messer Speron Sperone*, Wenecja, Aldus, 1542; str. 12b—13a).

Rzecz znana, że pod wpływem sonetu Annibala Caro («Eran l'aer tranquillo e l'onda chiara...») powstał we Francji szereg *Sonnets de la Belle Matineuse*, które wywołały ożywioną dyskusję na dworze, a z których utwory Voiture'a i Malleville'a uznano za najlepsze (ob. Charles Asselineau, *Histoire du sonnet...*,² Alençon 1856, str. 19—22). — Niekiedy znów wkraczamy tutaj na pole karykaturalnej (a bezwiednej dla autora) groteski. Tak Calmeta, słysząc pięjącego przedwcześnie koguta, przyczynę pomyłki dostrzega w tem, że kur ujrzał madonnę i... wziął ją za słońce. Kończy zatem: «Ma io perdono al gallo, ch'è li parve / Vedere il vero Sol...» (Alessandro d'Ancona, *Studj...* str. 199 n.).

W Polsce por. np. *Roksolanki* I, 14; III, 13.

(93) Zestawić by z tem można: «Co miesiąc między gwiazdami, / Toś ty jest między dziewczkami» (*Sob.* XI). Porównanie urody kobiety do blasku księżycy pojawia się nierzadko już w prowansalskiej poezji (Ob. Stoessel, *Bilder und Vergleiche der altprovenzalischen Lyrik*, str. 49) i później, a poeci Renesansu wykorzystywali chętnie zwłaszcza legendę o Endymionie (por. Guidiccioni s. 78, str. 40 — oraz lirykę Caritea, gdzie motyw ten przewija się stale, a kochanka nosi imię Luna). W danym wypadku mamy jednak, jak się zdaje, do czynienia raczej z oddźwiękiem polskiej pieśni ludowej.

(94) *Lirici del. sec. XVI*, str. 9 i sonet «Se dal più scaltro...»

(95) Ob. *Poesie di Lorenzo de' Medici*, Florencja, G. Barberà, 1859; str. 39 nn. Por. Zane: «Tanto invaghir del suo splendor si sente / Lo sguardo mio, ch' i pur a far mi torno / Novo Helitropio a quel bel viso adorno, / Da cui piegar no sò le luci intente...» (str. 30; por. też str. 3); toż samo Sannazaro (*Rime*, parte II, s. 60: «Clizia fatto son io...»), Poliziano (*Opere volgari*; Florencja, Sansoni 1885; Stanze I, 79: «Si gira Clizia pallidetta al Sole...»), Juljusz Poggio (Atanagi I, 125a: «Otra comune usanza / Un' herba è, che col Sol mai non ha tregua / Ben che

di et notte il segua/Si ch'ella acquista il bel nome dal Sole./Cosi (lasso) esser sole/Lo mio pensier...»), Notturmo (strambotti A₄) — a z Italji modny kwiat przedostaje się rychło do Francji, wschodząc w *Délie* Maurycego Scève (éd. Parturier XI, str. 12).

(96) *Erotyk Kochanowskiego*, j. w., str. 201—2.

(97) Alessandro d'Ancona, *La poesia popolare italiana*, str. 191—4 (por. str. 344).

(98) Ob. np. pieśni z cyklu: «Bella, bellina, se vieni alla vigna», j. w., str. 289—90.

(99) *Ib.*, str. 193.

(100) *Ib.* 194. — Ten sam motyw wprowadza również Poliziano i Pamfilo Sasso. Por. też opowieść o jednym z poetów szkoły sycylijskiej, znanym z *Boskiej Komedji* (*Inferno*, XIII 32 nn.) Piotrze della Vigna, który, podejrzewając, iż żona zdradziła go z cesarzem, miał się wyrazić: «Una vigna ò piantà: Per travers è intrà/Chi la vigna m' à goastà». Anegdotę tę związano z postacią kanclerza najprawdopodobniej z powodu gry słów, do jakiej dawało sposobność jego nazwisko. Wersja taka odnajduje się bowiem również na Wschodzie, a Brantôme odnosi ją do markiza di Pescara (ob. *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV a cura di Giosuè Carducci*, Piza 1871, str. 26—9). Znamy także ludową pieśń francuską (z r. 1555) p. t. *Chanson nouvelle d'une jeune dame qui fist labourer sa vigne* — gdzie «winnicę» należy rozumieć... przenośnie. — Pomijam porównanie, w którym brak interesującego nas *tertium comparationis*: «Złe niedoszłe, ale też złe przestałe grona,/Nalepsze gdy dojrzejają: także też i żona» (*Fr.* II 48), obok którego możnaby postawić słowa Reja: «Żonka ona będzie jako winna macica, podawając wdzięczne gronka i Panu Bogu ku czci a ku pociesze onemu towarzyszowi swemu» (*Zwierciadło*, I 111—2), słowa, powstałe zapewne pod wpływem pokrewnych obrazów Pisma św. — O starożytności motywu winogrodu w pieśni ludowej wspomina Jan St. Bystron, *Artym pieśni ludowej*, Poznań 1921, str. 103.

(101) Cap. XII, str. 84.

(102) k. 18 (135).

(103) Motyw ten znają — oczywista — już trubadurowie; dość wskazać, że jeden z nich wprowadza «pseudonim» (*senhal*) — *Aziman*. We Włoszech mamy do czynienia z tem porównaniem od zarania literatury narodowej. Na Sycylii Piotr della Vigna, zabierając głos w tenconie, pisze: «Per la vertute della calamita / como lo ferro atra', no se vede, / Ma si lo tira signorivelemente; / e questa cosa a credere m' envita / ch' amore sia...» (Monaci, *l. c.*, str. 60). Toż u Gwidona delle Colonne (por. Gaspari, *l. c.*, I 57). Guinicelli zaś w słynnej kanconie *Al cor gentil ripara sempre amore...* poucza przykładowo: «Amor in gentil cor prende rivera / per suo consimel loco, come damas del ferro in la minera...» (Monaci, j. w., str. 302). Ob. też Scarano *l. c.*, str. 320—1.

W poezji renesansowej przykładów również nie zbraknie: «Nè mai fu calamita, che tirasse / A se il dur fero con si gran furore, / con

quanto à se costei il mio cor trasse» (Tebaldeo, s. 94); «Questa mia viva et dolce calamita...» (Zane, str. 7, 30, 40). Por. Notturmo (O₂), Sasso (a₈), Sassoferrato (*Olimpia* C₅) i i. Remy Belleau, stosując w *Les amours et nouveaux echanges des pierres precieuses: vertus et proprietes d'icelles* (II, 157—258) symbolikę drogich kamieni, nie zapomina też o *La pierre d'Aymant ou calamite* (II, 179—86). Por. Ronsard: «L' amour m'attache à mille clous d'aimant» (I, 8) i t. p. W Polsce np. Kochowski (*Niepróżnujące próżnowanie* III, 11, 20).

(104) Por. np. Guillaume IX: VII (str. 16—17); X (str. 24), Jaufre Rudel: III (str. 6) i t. d.

(105) Ob. Juljusz Coulet w wydaniu pieśni Wilhelma de Montanhagol (*Le troubadour Guilhem Montanhagol*, Tuluza 1898; str. 72).

(106) Por. np. u Petrarcki sestynę I (22) i i. Ob. też na ten temat trzy wiersze Andrzeja Morsztyna: harmonja z przyrodą: *Lutnia* I, 23; przeciwstawienie: *ib.*, II 161 i 225.

(107) Poeta — jak stwierdzono — wprowadza sympatetyczne odczucie natury, niesłychanie rzadkie u klasyków: «La natura entra nell' arte non pure come immagine, ma eziando come affetto, non pure come elemento oggettivo, ma anche come pensiero del poeta che la contempla...» Petrarka «pone un'intima e misteriosa relazione tra la sua donna e la natura, e spiega fatti umani dell' una con fatti fisici dell' altra» (B. Zumbini, *Del sentimento della natura w Studi sul Petrarca*, Florencja 1895; str. 29 i nn.). — Nie trzeba przypominać, jak ściśle przyroda związana jest wogóle z genezą miłosnej pieśni romańskiej, która w znacznej mierze wywodzi się ze śpiewów majowych, o czym szeroko pisali Jeanroy, G. Paris i i.

(108) Dobrzycki, *Pieśni Kochanowskiego*, j. w., str. 188.

(109) W związku z tym utworem por. *P.* II 25, naśladowaną z Propercjusza (I 16) skargę furty na gachów, furty, która najbardziej współczuje wzgardzonemu, co w każdą noc płacze jej «nad głową». Do wrót kochanki zwracał się już poeta w zakończeniu *P.* I 23, a w łacińskich elegjach potraçał o ten temat parokrotnie: «At me cum Musis vocalique improba Phoebus/Stare jubet clausas ante puella fores» (*El.* I 8); «Quid? cum ad praeclusum nocturnus obambulo limen,/ Aut jaceo dura semisopitus humo...» (*El.* I 14); «Edidici hibernis pluviam fundentibus Austris/Dormire ingratas frigidus ante fores...» (*El.* II 5); «Non ego, dum lucem cristatus provocet ales,/ Aptus ad oclusas jam vigilare fores...» (*El.* III 1).

(110) Por. np. Giustiniani (kochanek błaga nocą, by umiłowana wpuściła go do wnętrza): VII, XII, XXXVII i t. d.; u Carducciego, *Cantilene e ballate...* j. w., «Ciciliana» na str. 52—4; «Spesse fiate sotto le tue mura/Lasso vengo la notte lagrimando...» — zapewnia Notturmo (D₂); Passerat pisze elegję *D'un amant parlant à une porte* oraz «pendant» do niej: *Réponse de la porte à l'amant* (42—7). Było zresztą naówczas obowiązkiem młodzieńca, nie chcącego uchybić przepisom galanterji, przechodzić kilka razy dziennie pod oknami narzeczonej,

ażeby dać wyraz gwałtowności uczuć, i urządzić dla niej częste serenady (E. Rodocanachi, *Le mariage en Italie à l'époque de la Renaissance*, Paryż 1904; str. 2). Sytuację, żywo przypominającą zakończenie pieśni Kochanowskiego, znajdujemy w przytoczonej przez d'Anconę (*La poesia popolare*, str. 463) «serenata di partenza»: «Io veggio l'alba che vuole apparire,/Licenza chieggo, io non vo' più cantare;/Restate in pace, io vo' andare a dormire./Ch'io non ho tempo di poter più stare./Si vedon da per tutto gli usci aprire,/E le campane si senton suonare...»

Poetycka «serenada» od czasów Kochanowskiego miała też duże powodzenie w poezji polskiej. Spotkamy ją u Smolika (pieśń X), Zimorowicza (*Roksolanki*, II 20); Andrzeja Morsztyna (dwukrotnie: *Kaniukuła*, 27 — toż w *Wirydarczu Trembeckiego*, I, str. 257 — oraz *Lutnia II*, 202), lub w *Lutni wdzięcznej* (j. w., taniec VIII), gdzie sytuacja (co wpływem autora *Trenów* tłumaczyć zapewne trzeba) jest identyczna: zakochany moknie na deszczu przed drzwiami:

«Jakie teraz niepogody aza nie czujesz?
Noc ciemniejsza nad obyczaj, deszcz z wierzchu leje,
Ja przecie czekam w ogródku, mając nadzieję...» —

i gdzie podobnie kończy się rzecz pozostawieniem wianka u progu. Ob. także wiersz *Dobra noc* u Ganszyńca, l. c., str. 204—5. *Soteria* Kochowskiego (*Niepróżnujące próżnowanie IV* 26) również — w bocznej linii — do tej należy rodziny.

(111) *Erotyk Kochanowskiego*, j. w., str. 181. — Niepodobna natomiast zgodzić się z Windakiewiczem, gdy w pieśni tej szuka związku ze średniowieczną *albą* (*Program literacki Kochanowskiego*, j. w., str. 192). *Alba*, występująca głównie w poezji prowansalskiej (w literaturze starofrancuskiej zachował się jeden tylko utwór, podpadający pod to miano) jest sceną pożegnania kochanków, rozstających się o świcie i ostrzeganych zazwyczaj przez straż, czuwającą na wieży, iż dzień nadchodzi — trudno więc mówić tu o pokrewieństwie tematu.

(112) *Jan Kochanowski w świetle własnych utworów*, str. 186.

(113) Tak Serafino Aquilano zazdrości pierścieniowi damy (s. 16) lub jej ptakowi w klatce (sonet 35, zakończony westchnieniem: «Potess' io teco il mio destin mutare!»), Tebaldeo pragnie zająć miejsce koszuli swojej pani (s. 112), Passerat spogląda z zawiścią na wróbla, co igra z ukochaną (s. 172), Jamyna oburza, iż wiatr zrywa się tylko dlatego, by ją pocałować (s. 32). Belleau w jednym z anakreontyków objawia najdalej idące pożądania, jak świadczy tytuł: *Qu'il se voudroit voir transformé en tout ce qui touche sa Maistresse* (I, 20).

(114) d'Ancona, *La poesia popolare italiana*, str. 413.

(115) Np. Tebaldeo: «Beata carta ne la man raccolta/che del mio tristo cuor tien la radice,/Deh perche ancor a toccar non lice/Quel bianco seno ove ti vidi involta...» (s. 22), co naśladował wiernie

Jamyn: «O bienheureux Papier recueilli par la main / Qui de mon triste coeur tient la ferme racine...» (s. 31; por. też u niego s. 26). Zbliżone: «O felice libretto, ove si spesso / Tutti i secreti suoi madonna scrive...» (Brocardo, s. 36; ob. też s. 37). Do tej samej serji należy też wiersz Andrzeja Morsztyna *Oddając lutnią* (*Lutnia* I, 7). Genezę zaś psychologiczną mytywu oświeśla dobrze korespondencja męża, bawiącego we Włoszech, z żoną (Ganszyniec, l. c., str. 222—3).

(116) Być może — powiedzmy nawiasem, — że w pewnym związku z twórczością «ludową» apenińskiego półwyspu (a może tylko z rodzimą pieśnią ludową) pozostaje forma pozdrowienia, której niekiedy używa Kochanowski: «Gdziekolwiek jest, Bożeć pošli dobrą godzinę!» (*P.* I 8); «Niech ci sie, miła, wszystko dobre wodzi...» (*P.* I 15), a którą w pokrewnych postaciach odnajdujemy na Południu: «La buona sera fanciulla ti dono», «Sta colla buona notte», «statti con Dio» i t. p. (por. S. Ferrari, *Una raccolta di strambotti e rispetti...*, j. w., str. 93—4), «Dio te dia bona sèra, / o zoveneta bella...» (Giustiniani, str. 181, 185, 221...), — zachowaną aż do dnia dzisiejszego (np. «La buona sera ve la do...»); «È partito il mio ben fra suoni e canti; il ciel gli dia allegrezza e lo contenti...» i t. p.: *150 stornelli d'amore*, Florencja, Salani, 1902). Por. też d'Ancona *La poesia popolare*, str. 529, 534, 555.

(117) Aleksander Brückner, *Jan Kochanowski* w *Archiv für slavische Philologie*, VIII, Berlin 1885; str. 509—511 (por. też str. 494). Z zastrzeżeniem powtórzył autor tę hipotezę we wstępie do swego wydania *Pism zbiorowych* Kochanowskiego (str. 63).

(118) l. c., str. 97 — 101.

(119) *Erotyk Kochanowskiego*, j. w., str. 9.

(120) *Pieśni Kochanowskiego*, j. w., str. 145—7.

(121) l. c., str. 192.

(122) *Altfranzösische Romanzen und Pastourelle herausgegeben von Karl Bartsch*, Lipsk, 1870 (pieśni z XII i XIII w.).

(123) Poranek: «Un petit devant le jor / me levai l'autrier» (l. c., I 38; str. 35); «L'autrier un lundi matin / m'an aloie ambaniant» (I 34; str. 29); «pour la doucor / au tens nouvel / si me levai par un matin...» (I 30b; str. 26); «Je me levai ier main matin / un pou devant soleil luxant» (I 43, str. 43); «L'autrier par une anjornee / chivachioie mon chamin» (I 45, str. 46); «Ier matin me chevaucioie» (I 54, str. 56); «main me levai / joer m'alai / a une fontenele» (I 63, str. 78) i i.

Nad brzegiem: «Je chevaucioie l'autrier / snr la rive de la Saine» (I 68, str. 87); «Lonc le rieu de la fontaine...» (II, 108; str. 217); «sor la rive de mer...» (I 10, str. 15); «seur rive mer...» (I 20, str. 19).

Wieża (skarga uwięzionej): «An halte tour se siet belle Yzabel, / son bial chief blanc mist fuers per un crenel. / De larmes moilent li lais di son mantel / e amis! / por medissans seus fors de mon pais» (I 4, str. 7; punktów zbieżnych przypadkiem jest tu, jak widać, więcej; zestawień też można wiersze: «de mes amis nul secors nen atant» i «on ait fait d'un vilain mon signor»). «En haute tor» rów-

niez uwieziona przez zazdroznika dama zali sie z wiezy o swiecie do swego kochanka (I 38, str. 35—8). Gdzieindziej narzeka nieszczesliwa zona: «mes pere m'a a un viellart donee / qui en cest mes m'a mise et enserree; / n'en puis eissir a soir n'a matinee» (I 9, str. 13). To znów «Oriolanz en haut solier / sospirant prist a lermoier» (I 10, str. 14). «Bele Ydoine» od trzech lat zamknęta jest «en la tour autainne» (*Die Lieder u. Romanzen des Audefrois le Bastard*, wyd. Artur Cullmann, Halle 1914; XIII). Więzienie było wogóle zwykłą karą, czy też stałym sposobem zapobiegania skłonności wzajemnej kochanków, ujętych rodzicielską, mężowską czy inną zwierzchnią władzą; tak np. w pełnej wdzięku «chantefable» *Aucassin et Nicolette* traci wolność oboje młodych, a że tylko Aucassin był szlachetnego rodu, branką zaś jego umiłowana, więc on dręczy się w tradycyjnej wieży, gdy ją wtrącono w kaźń podziemną. W wieży też zamyka od lat siedmiu żonę męż okrutny w wierszowanej noweli starofrancuskiej poetki Marie de France (*Yonec*). Obłądnie zazdrośny Archimbaut w zamknięciu żony w wieży widzi jedyną gwarancję małżeńskiej wierności (staroprowansalska *Flamenca*): przykłady z średniowiecza możnaby dalej mnożyć. Wypadki podobne pojawiać się musiały i w XVI w., skoro w *Contes amoureux* pani Jeanne Flore (Paryż 1543) znajdujemy opowieść o starym Pyraliusie, który żonę Rosemundę zamyka w Château-Jaloux (por. René de Planhol, *Les utopistes de l'amour*, Paryż 1921; str. 25), a ten sam motyw występuje także w poezji innej kobiety, Helisenne de Crenne, autorki *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* (*Oeuvres*, Paryż 1543, ch. XIII). — Można się również pytać, czy rys ów nie miał odpowiedników w rzeczywistości polskiej, coby usprawiedliwiało wskazane powyżej próby historycznej interpretacji. W każdym razie cisną się tu na myśl słowa Marcina Bielskiego: «A drudzy je [t. zn. małżonki] już w kłozach w więzieniu chowają, / Ledwo kęs chleba z wodą oknem jeść podają» (*Sejm niewieści*, l. c., str. 68).

Zwrócić jeszcze trzeba uwagę na sytuację przy oknie: «Bele Doette as fenestres se siet» (Bartsch, j. w., I 3; str. 5); piękna Erembor przedzie «a la fenestre au jor», wyglądając tęsknie rycerza Reynaud (I 1, str. 3). Wiedzieli też zazdrośni tyrani, co oznacza pobyt przy oknie ich żon. Jedna z nich wyznaje o swym mężu: «quant je siec a la fenestre, / tant est mauvais et requis, / car je n'i ose plus estre, / tant felon vilain le truis» (I 67, str. 85).

Poeta podsłuchuje (nie biorąc udziału w akcji — odmiennie niż w *pastourelles*): rozmowę trzech dam (I 21), śpiew żaloszny mniszki (I 33), scenę miłosną między zakonnica i mnichem (I 34) lub gburem — «vilain» — oraz jego żoną (I 35), to znów rozmowę dwu przyjaciółek i rycerza (I 36), dialog uwiezionej z kochankiem (I 38) czy też zajście między kochankiem a mężem (I 41) i t. d.

(124) Por. Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paryż 1889, str. 84 nn.; Gaston Paris w *Journal*

des savants 1891, str. 681 nn.; Parducci, *Romania* XXVIII (1909), str. 286 nn.

(125) Ob. Monaci, *l. c.*, str. 75, 82—3, 94—5, 97, 286.

(126) Należy do tego rodzaju t. zw. *disperata*, utwór często spotykany, zwłaszcza z końcem XIV i XV w. Niemniejszego powodzenia zaznaje *malmaritata* (Por. F. Volpi, *Il trecento*, tom IV *Storia letteraria d'Italia*, b. r.; str. 274 i 357; ob. też Carducci, *Cantilene e ballate...* j. w., str. 1—9 i 18—26).

(127) W XV w. szczególnie rozpowszechnione są dwa rodzaje żalów niewieścich: 1) skarga na opuszczenie. Tak np. Domenico da Prato pisze pieśń na prośbę kobiety wyższego stanu, porzuconej przez męża, a przez kochankę opuszczonej, którą więzi niegodnie rodzina. Biadania mniszek nie należą również do rzadkości. Poeta przytem niejdnokrotnie odgrywa rolę pocieszyciela, a nieszczęśliwa kobieta chce być często przykładem i ostrzeżeniem dla swych towarzyszek. — 2) skarga nie na opuszczenie, lecz obojętność. Tak np. tenże sam Domenico da Prato opisuje, jak wiosną, gdy odpoczywał w cieniu dębu, doszły jego uszu z okien pobliskiego pałacu biadania zakochanego dziewczęcia (por. F. Flamini, *La lirica toscana*, j. w., str. 451—6, a także str. 390 i 424).

(128) Ob. Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paryż, Plon, 1889; str. 64. — Wspomnieć też należy prowansalski taniec *mal maridade*, odpowiadający północnej zabawie *maumariée* (L. Sainéan, *La langue de Rabelais*, Paryż, Boccard, 1922; I, 207).

(129) Tak np. zbiór *Canzone a ballo* (Florenceja 1568) zawiera szereg pieśni na ten temat, w których głównie żona niechętna jest staremu, niedołącznemu mężowi (k. 7, str. 2b—3a; k. 15, str. 5a...); spotykamy tu również, w identycznym niemal zarysie, akcję molierowego *Dandin'a* (k. 57, str. 15a—b). Jedna z tych piosnek kończy się charakterystyczną zachętą-wzwaniem: «*Eccì una canzona degna / per chi è mal maritata; / chi non sa, quella s'insegna, / come ha esser consolata*» (k. 47, str. 12 b). Toż samo w *Poesie musicali, l. c.*, np. k. 29, str. 44. Ob. też Sassoferato (F₂), *Notturmo* (B, nn.), *Des Masures* (*Oeuvres* str. 29 n.: *La mal traitée de son ami*), Héroet (*Complainte d'une dame* w *Parfaicte Amye*), Mellin de Saint Gelais (*Plainte d'une dame*: I, 264—6; por. II, 220—1), Marot (*rondeau De la jeune dame qui a vieil mary*: I, 376—7; *D'une mal mariée*: I, 526—7, oraz wyjątkowa odmiana: *De la mal mariée qui ne veult faire amy*: I, 414) i t. d.

Specjalnie do wstępu-wprowadzenia por. np.: A. F. Fregoso: «*Phebo surgeva fuor delle sals onde... quand' in un bel giardin sol e pensoso entrai...*» (*l. c.*, *Pergoletta* na str. 16); Jean Bouchot: «*Ainsi que orore laisse la roge couche / Du roy Titan, et que la terre touche / De son regart doux et luciferant / Et que aux humains leur va preparant... / Mon povre coeur qui lamente et soupire / Me contraignit prendre sentier et voye... / Je ouy le bruit d ung ruisseau resonner / Qui fluctoit ung cours assez rassiz / Le long d ung pre, au pied d ung*

roc assis / ...Et la ie ouys la piteuse lecture / D'ung amant, pale, mesgre et transi...» (*L'amoureux transy sans espoir nouvellement imprime a Paris, Jehan Janot. A₂*). Ob. też Remy Belleau: *Soupirs d'une nymphe* (II, 27 nn.) oraz początkowe wiersze *Chant de triomphe* (II, 32).

(130) Np.: Nieobecność kochanka, bawiącego daleko, jest stałym powodem do skarg we Francji (Bartsch, *l. c.*, I 2—10). Wzywa się go: «he! he! amors d'autre pais» (I 12), a przybywszy, oświadcza umiłowany: «D'outremer ai pour vous la voie emprise» (Audefroï le Bastard, *l. c.*, XII, str. 101). Znaleźć też można myśl, że lzy są wszyskiem w życiu nieszczęśliwej (*ib.*, XII—2), przeciwstawienie władzy nad ciałem swobodzie serca (Bartsch I 39, w. 42—5), zwrot do Boga (tamże, I 9 i 10; częsty też jako okrzyk w refrenach: I 8, 15, 16 i t. d.). — Nawet niezwykle odezwanie się do kochanka, upragnionego na męża: «mój bracie!» (w. 43) nie pozbawione jest analogij. Wprawdzie częściej «siostrą» nazwana jest pożądana dziewczyna: «ameis moy / suer doucete» (Bartsch II 3); «suer, car m'amaz, / honorate en seraz / en tote vostre vie» (*ib.*, II 13); «suer, se vos est bel, / de moi sereis bien amee» (II 17); «suer doucete, / mon cuer vous present, / soiez m'amiete» (II 71; por. w *Aucassin et Nicolette* częsty refren: «Suer, douce amie!», — ale i odwrotne użycie jest poświadczane: «bele Beatris» zaufanego giermka zowie «frere» (Audefroï le Bastard, *l. c.*, XIV, 5), a w wielojęzycznym «contrasto» trubadura Rambaut de Vaqueiras broni się napastowana przed wymownym zalotnikiem: «Andai via, frare, en tempo meillurado», «frare, zo aja una fi» (Monaci, *l. c.*, str. 14—15). Był to zresztą zwyczaj szeroko rozpowszechniony w średniowieczu, jak stwierdza Ch. V. Langlois: «c'était alors l'usage en France... d'appeler «frère» ou «soeur» jusq'aux serviteurs et aux inconnus» (*La vie en France au moyen âge d'après des romans mondains du temps*, Paryż, Hachette, 1924; str. 10). U nas w stosunkach miłosnych użycie podobne spotykamy w zaczerpniętej z Boccaccia Jana Stoki *Historji barzo cudnej o przyjaźni a uprzejmej miłości Tytusa z Gizipusem* (wydanie S. Adalberga, Kraków 1897; str. 12): «Ulubi sobie jakiego młodzieńczyka, brata, / Węduje za nim siostrzyczka snadź i na kraj świata...»

(131) Por.: Volpi, *l. c.*, str. 390 n.; Flamini, *l. c.*, str. 445—6 (Domenico da Prato powołuje się nawet na *Heroidy*). Wpływ tego utworu Owidjusza jest też bardzo uchwytny np. w poematach humanistycznych Baltazara di Castiglione.

(132) Jak np.: «O j c z y z n y n i e m a m, m a t k i m o s t r a d a ła» (w. 27); «A ty mój bracie, wzorem stryja twego, / Pomści mej krzywdy i zelżenia swego, / Uczynj, co twej krwi szlachetnej przystoi...» (w. 43—5). — Przypuszczać wolno, że utwór miał posiadać jakieś rozwiązanie (bywa tak z reguły w pieśniach romańskich) i że skarga białogłowy nie ginęła bez echa. Słów: «kędy Wisła bieży» (w. 3) nie trzeba brać zbyt dosłownie; jest to raczej *couleur locale* o charakterze ogólnopolskim; wszak Sęp Szarzyński, mieszkający we

Lwowie, zanosił prośbę do Cyprydy: «Spuść się nad Wisłę, obacz naszą ziemię» (LIII, str. 51).

Jako fakt bardzo znamieny podnieść należy, że drugi wychowanek Włoch, Łukasz Górnicki, zajął się również tematem *mal mariée*, o czym świadczą zachowane szczątki jego twórczości lirycznej:

«Ty sie boisz nie wiem kogo,
Iżci owo grozi srogo;
Wtenczas, gdy postawę stroi,
Ciebieć się to prostak boi.
Chociaż cię on ślubem zblaźnił,
Twą młodość tylko rozdraźnił.
Nie cierp tego, co cię boli;
Ślubiłaś mu po niewoli.
Ociec, matka gwałtem chciała,
Abyś tego męża miała;
Tyś się też inaczej czuła;
Ręce, nie myśl, wiąże stuła.
A tak wolnie zażyj świata,
Nim przydą surowe lata:
A nie waż sobie tej wiary,
W której winien ociec stary.»

Także drugi ze znanych nam jego wierszyków w tym samym kręgu się porusza (Oba utwory ogłosił Aleksander Brückner, *Źródła do dziejów literatury i oświaty polskiej*: VI. Wiersze zbieranej drużyny; Biblioteka Warszawska, 1893, IV).

Ten sam motyw zjawia się również w *Niepróżnującem próżnowaniu* Kochowskiego pod barokowym tytułem: *Nenia malkontenty* — lecz *quantum mutatus ab illo!* Małżonka udreńczona okazuje się tutaj wielce uczoną białogłową: Neron i Oktawja, skalista Rodope i «siarczysty» Wezuwjuusz mają dodać siły jej skardze. Znać, niestety, że wyraża ją rzeczywiście tylko «na papierze», że do czynienia mamy jedynie z osłabionemi podźwiękami literatury:

«A ty nie mężu, ale srogi zbierze,
Jakże wyrazić twą złość na papierze(!),
Coś mię na dobie i bogatej spezy,
Z wielką mą hańbą do tej wsadził wieży.
Niech cię nienawiść i strachy złej wróżki
Przenaśladują. A samsiad pogróżki
Z ojczyzny granic niechaj cię wypędzą,
A zjadłe myśli troskliwy mózg śwędzą...»

I przedziwnie szybko spełniają się jej nieprzebiegające w słowach złorzeczenia i klątwy. Bo natychmiast:

«ziemia trzy razy zadrżała,
Fortuna prośby moje wysłuchała,
A on wygnańcem tuła się po świecie:
Daj wam tak, co żon swych nie szanujecie».
(wyd. Turowskiego, I 11).

Wiersz Kochowskiego wzbogacił więc motyw *mal mariée* na ziemiach polskich o jedną pozycję. Inna rzecz, czy stanowi ją także w dziejach poezji i arcyzmu.

Ciekawszym od powyższej *Nenii* jest początek innej pieśni: *Awizy. Do jednej osierociatej Klelji*, przypominający żywo omówione poprzednio wstępy czy sytuacyjne wprowadzenia w liryce romańskiej, w której ptaki — zwłaszcza słowik — odgrywają dużą rolę i dają się nieraz podслуchać wędrującemu poecie (por. np. Bartsch, l. c., I 27; str. 22—3):

«Jeszcze różany Tytan w hesperyjskiej toni
Z swej karoce wyprzęgłych nie wybrodził koni,
Dopiero się Jutrzenka zaranna przed słońcem
Wyprawiać miała światu pożądanym gońcem,
Gdy wzięwszy się po rosie idę do olszyny,
Chcąc usłyszeć słowika wdzięcznej głos ptaszyny,
Siedzę we krzu, słuchając, co kwili za tony,
Aż on niezwykle śpiewać poczyna kancony» (j. w., I 7).

W związku z całą scenerją tego ustępu istotnie niezwykle wydaje się słowik polski, śpiewający kancony — i tem więcej siły zyskuje przekonanie, że nie nadwiślańskie gaje były mu dla nich szkołą, że — mimo klasycznego kolorytu wschodu słońca — nie wzleciał również z greckich lub rzymskich ogrodów.

Motyw *mal mariée* odnajdujemy także w *Roksolankach* (III, 11) i *Wirydarzu Trembeckiego* (I, str. 152—4: «Lament jednej panny w małżeństwie oszukanej»), a różnych skarg kobiecych sporo przechowała staropolska pieśń miłosna, dość wskazać Gawińskiego *Willaneskę*, zostającą pod widocznym zresztą wpływem *Sobólki* (*Dworzanki albo epigrammata polskie...*, 1664; str. 104—5), *Roksolanki* Zimorowicza (I 3, 9; III 7, 8), szereg utworów w *Wirydarzu Trembeckiego* (I, str. 61—3, 149, 432—7), taniec IX w *Lutni wdzięcznej melodji* lub w *Damie dla uciechy* (karta 5—6) żale Kasinki, która «płakała na swoje rodzine, Że młodo wydali dziewczyne...»

(133) Horacy: epoda VIII i XII; Properejusz: IV, 5; Owidjusz: *Amores* I, 8.

(134) Por.: August Wulff, *Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des 13 Jahrhunderts*, Halle 1914 (*Romanistische Arbeiten* herausgegeben von Carl Voretzsch, t. IV). Ob. też np.: A. Jeanroy i A. Långfors, *Chansons satiriques et bachiques du XIIIe siècle*, Paryż, Champion, 1921 (*Les*

classiques français du moyen âge t. 23): satyry zwrócone przeciwko miłości (Nr. XI—XXIII) i przeciw kobietom (Nr. XXIV—XXXVIII).

(135) Por.: Planhol, *Les utopistes de l'amour*, j. w., str. 35 nn.; Abel Le franc, *Le tiers livre du «Pantagruel» et la querelle des femmes* (w tomie: *Grands écrivains français de la Renaissance*, Paryż, Champion, 1914; str. 252—303). Podobnie, jak we Francji, było również we Włoszech, gdzie, między innymi, Sacchetti pisze swą satyrę: *Bataglia delle belle donne di Firenze colle vecchie*, i gdzie zabarwienie ludowe silnie się wyczuć daje w tych atakach (p. Volpi, l. c., str. 357).

(136) Szczególnie sławną była przedrukowywana nieraz parodia (sonet) Berniego: «Chiome d'argento fino...» (Berni, str. 60 b; tamże: *Sonetto delle putane*, str. 61 b—62 a). Lubią ten temat poeci uprawiający burleskę, jak Mauro, *Capitolo contra una cortigiana* (str. 132 b—133 b), Strascino da Siena, *Capitolo delle bellezze della dama* i *Capitolo secondo delle bellezze...* (str. 112 a—114 a), Francesco Coppetta, *Capitolo* (str. 34 a—36 b). Serafino d'Aquila pozostawił wiersze *Contra una vecchia* (str. 204—5) oraz *Barzeletta contra una cortigiana in Roma* (str. 205), o których wyraża się d'Ancona (*Studj...*, j. w., str. 213): «Le barzelette di Serafino contro una vecchia e contro una cortigiana di Roma detta la Pellegrina, muovono a stomaco; quando quella del Poliziano *Una vecchia mi vagheggia...*, benchè piena di laidi particolari, con sua vivacità fiorentina muove al riso». Ten sam motyw występuje często w pieśniach tanecznych: *Canzone a ballo* — k. 12 (str. 4 a), k. 58 (str. 15 b—16 a), k. 70 (str. 19 a), — podobnie, jak w poezji humanistycznej, np. Calcigno, *In meretricem* (str. 310). Ob. też Flamini, l. c., str. 450—1.

We Francji Tahureau występuje *Contre une vieille maquerelle*, (*Mignardises*, str. 97—100), du Bellay pisze *L'anterotique de la vieille et de la jeune amyé* (I, 125—36) w r. 1549, a w *Jeux rustiques* (1558) zamieszcza diatrybę *Contre une vieille* (V, 128—153), Ronsard ogłasza *Contre Denise sorcière* (I 238) i t. d. Obrazem obyczajowym jest natomiast długi utwór Du Bellay'a *Vieille courtisane* (V, 148—80). Już w starofrancuskiej literaturze napaści na kobiety tonem żywym wyróżniają się od konwencjonalnego erotyku: por. Jeanroy i Långfors, l. c., str. XII.

Nie podpada oczywiście pod tę kategorię wiersz Giovan-Francesca Ferrari'ego *In lode delle donne brutte* z *Rime piacevoli*, gdzie poeta paradoksalnie wyżej stawia kobiety brzydkie niż piękne i pogląd swój usiłuje uzasadnić. Nie należy też, ściśle biorąc, do tej grupy, postać starej a szczonej rajfurki, znana już dobrze jako starofrancuska *Auberée*, sławna zaś przedewszystkiem dzięki mistrzowskiemu realizmowi autora hiszpańskiej *Celestyny*.

Kalektwo fizyczne nęcić będzie zwłaszcza poetów *seicento*: pojawiają się w ich wierszach kobiety ślepe, kulawe, głuche i t. d. (Por. Benedetto Croce, *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del seicento* w *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Bari 1911; str. 387).

(137) Tommaso Casini, *Studi di poesia antica*, Città di Castello, S. Lapi, 1913; str. 122—6.

(138) Ob. Giosuè Carducci, *Intorno ad alcune rime dei sec. XIII e XIV*; *Opere* t. XVIII.

(139) Por. piosnkę *La bella Silfide* i uwagi Michała Barbi w *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*, Florencja 1911; str. 102 n. — I u nas również słyszeć można tego rodzaju swywolne igraszki. W identycznej sytuacji posługuje się wierszem nieomówionym Andrzej Morsztyn (*Lutnia*, I 63; też w *Wirydarzu Trembeckiego*, I str. 206).

U Kochanowskiego por. jeszcze *P. I 19* szydzącą z płci chropawej, zębów nieprawie białych i lat podstarzałej piękności, oraz *Fr. I 7*. W dalszym związku przytoczyć też można skargi na niestałość kobiecą:

«Ale, co komu rzece białągłowa,
Pisz jej na wietrze i na wodzie słowa» (*Fr. I 18*)
«...Skąd tę niestałość białągłowy mają,
Że sie, jako wiatr letni, odmieniają» (*P. I 15*),

które w tym przeglądzie pokrewieństw i genealogij osamotnione nie zostaną: «varium et mutabile semper / Femina» — powiadał Wergili (*Eneida*, IV 569), Calpurnio: «Mobilior ventis o femina» (Ekl. III), Poliziano: «Che sempre è piu leggier che al vento foglia» (stanca IV), L. Pulci: «o sesso insano, / mobile e frale, e più lieve che vento!» (*Ciriffo Calvaneo* I), Mellin de Saint Gelais «Autant vaudroit en l'eau escrire, / Ou au rivage labourer, / Que ceste Deesse adorer... (III 134); por. Arjost, *Orl. Fur.*; XXI, 15; Tasso, *Aminta* I, 2 i dwa «przysłowia» Erazma *In aquam scribis* oraz *Arare litus*.

I po Kochanowskim utworów z tej serji w Polsce, oczywista, nie zbraknie. Satyryczne wycieczki przeciw podstarzałym pięknościom należały wogóle do najulubieńszych tematów naszych wierszopisów (znajdą się więc i w pieśniach tanecznych, por. *Lutnia wdzięcznej melodji*, taniec XVII), a równą popularność zyskały chyba tylko złośliwe — i niewybredne zazwyczaj — przytyki pod adresem «niemłodych panów młodych» (by użyć przyciężkiej gry słów Kochowskiego). W obu wypadkach chłostano odstępstwo od natury, czego dowodzi zresztą tenże sam Kochowski, nieznużony pogromca «marnych leniwców w talarach», ganiąc z drugiej strony także młodzież, nieskorą do spełniania obowiązków miłosnych:

«Wstydz się nierzeźwa młodzi twojej ocieężności
Że latom zaniedbywasz przystojnej miłości...
Już w tym roku bez wiosny lato będziem mieli,
Gdy młodzi stateczniej, a starzy weseli»
(*Niepr. prózn.*, III 30).

(140) *Program literacki Kochanowskiego*, l. c., str. 192.

(141) Sztuczka ta zresztą należała do najłatwiejszych i banalnych, w porównaniu z innymi łamigłówkami poetyckimi tego czasu. Por.

Henry Guy, *Histoire de la poésie française au XVIe siècle*. T. I: *L'école des rhétoriciens*. Paryż, Champion, 1910, Księga pierwsza, rozdział IV.

(142) Takiemi sestynami «treściowemi» są również psalmy: 11, 76, 95 i 140 (jak treściowemi oktawami psalm 92 i P. I 22); formalną sestynę epicką spotykamy tylko raz jeden w psalmie siódmym.

(143) Niema powodu łączyć specjalnie z Petrarcką lub nawet z Dantem tercyny Kochanowskiego (psalm 15 i IV pieśń *Fragmentów*: por. Jan Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, b. d., str. 101—2); najsilniej oddziałać tu mogły różne *capitoli* poetów Renesansu.

(144) *Jan Kochanowski jako poeta liryczny*, l. c.

(145) l. c. str. 134.

(146) Zastosowawszy tę regułę do utworu Kochanowskiego, otrzymamy schemat następujący:

<i>Ripresa</i>	{ «Srogie łańcuchy na swym sercu czuję,	11 a	} <i>mutazioni</i>
	{ Lecz to szczęściem szacuję,	7 a	
	{ Żem jest tak pięknym sidłem ułowiony:	11 b	
	{ Wesolo żywę, w trosce położony,	11 b	
<i>Stanza</i>	{ A w tym swoim wzdychaniu	7 c)	} <i>volta (sirima)</i> (powtarza rym b).
	{ Mam rozkosz przeciw ludzkiemu mniemaniu,	11 c)	
	{ Oczy dziwnej piękności,	7 d)	
	{ W których się wszystkie najdują wdzięczności,	11 d)	
	{ Dzień to błogosławiony,	7 b	
{ Kiedym ja waszym sidłem ułowiony».	11 b		

Ballady jednozwrotkowe wyraźnie też dopuszcza Dolce: «...si possono fare anco d'una stanza, che allora non vestite si chiamato» (*I quattro libri delle osservazioni...*, str. 230).

(147) *Wzory Trenów Kochanowskiego*, nadbitka z *Eos XXII*, Kraków 1918 i w opracowaniu *Trenów*, «Biblioteka Narodowa» serja I, Nr. 1.

(148) Vittorio Rossi, *Il quattrocento*, Medjolan b. r., str. 152. — Utwory te, wydane przez A. Saviottiego w *Preludio d'Ancony* (1881), nie były mi dostępne.

(149) Sześć sonetów (str. 49 i 52—3) oraz kancona: «Poichè di sì profonda aspra ferita...» (str. 67—9; por. też sonet na zgon córki: str. 39 — «Quasi colomba immacolata e pura...»). Niektóre, najogólniejsze, motywy okazują tu pewną zbieżność z *Trenami* Kochanowskiego i świadczą, że istniał — jeśli nie skodyfikowany, to narzucający się tradycyjnie — «program» tego rodzaju skarg żałobnych. Jakaż jednak różnica w tonie, wyrazie uczucia, między poetą polskim a sonecistą Italji, który w takiej nawet chwili od konceptów wyzwolić się nie zdołał, Za przykład służyć może wiersz następujący:

«De Petà tua spuntava appena il fiore,
Figlio, e con gran stupor già producea
Frutti maturi, e più ne promettea
L'incredibil virtute, e 'l tuo valore,

Quando Atropo crudel mossa da errore,
 Perchè senno senile in te scorgea,
 Credendo pieno il fuso, ove attorcea
 L'aureo tuo stame, il ruppe in sì poch'ore
 E te de la natura estremo vanto
 Mise sotterra; e me, ch'ir dovea pria,
 Lasciò qui in preda al duol eterno, al pianto.
 Ne saprei dir se fu più iniqua, e ria,
 Troncando un germe amato, e caro tanto,
 O non sterpando ancor la vita mia».

Stroskanego ojca pocieszał też Ferrante Carrafa sonetem (na który odpowiada Costanzo: str. 57), a Berardino Rota elegją łacińską: «Pone modum lacrimis, Constanti, parce dolori...» (wydanie padewskie, str. 143—4).

(150) Jamyn, t. I; LXXIX nn.; por. również *Complainte de Cleophon* (CXXXIV, str. 263—6); toż u Passerata (t. II). — Ronsard zaś pisze na wzór Petrarcki 16 trenów *Sur la mort de Marie*.

(151) Por. Sinko we wstępie do cytowanego wydania *Trenów*, str. XXX—XXXI.

(152) Analizuje te poprawki — znane nam dzięki rękopisowi *Vat. Lat. 3196* — Karol Appell, *Zur Entwicklung italienischer Dichtungen Petrarca*, Halle 1891, str. 174—187.

(153) s. 312 (364—360*).

(154) Ob. przytaczane już parokrotnie *Saggio critico sul Petrarca*.

(155) Co jednak nie znaczy, by stwierdzenie to było równocześnie zarzutem, wymierzonym w kompozycję *Canzoniere*. Poezje, pisane po śmierci Laury, są tylko częścią zbioru, podczas gdy *Treny* stanowią samoistną całość. Idzie tylko o zaznaczenie tej właśnie różnicy w koncepcji i budowie.

(156) Sinko, j. w.

(157) Por.: s. 232 (273), 292 (338), 311 (359), 312 (360), 313 (361), k. 29 (366).

(158) Por. z pośród wielu przykładów: «Nè già mai neve sotto al sol disparve / Com'io senti'me tutto venir meno» (Petrarka, k. I—23); «...Che mi struggon così come 'l sol neve» (tenże, sest. 2—30); «Amor m'ha posto... / Come al sol neve...» (j. w., s. 103—133); «Nè giammai neve a sole / Sparve così, com'io strugger mi sento» (Bembo: *Lirici del sec. XVI*, str. 11); «Son fatto... sotto 'l sol falda di neve» (tenże, *ibid*, str. 19); «questo amor sì me disface, / come neve al sole» (Giustiniani str. 95; por. str. 393); Bař I 77 i i. — Bembo przytacza to porównanie w swych *motti* (w. 9—10: «Come la neve al sol sparisce et fugge, / così per voi quel tristo si distrugge») — musiało więc stać się przysłowio-wem. Cf. Binet, *l. c.*, str. 19; Scarano, *l. c.*, str. 332. Por. też: «jak śnieg mdleję, gdy słońce grzeje...» (*Roksolanki*, II 15).

(159) Por. w trenie II antytezę kolebki i grobu (w. 1—10); w. 17:

«Nie chciałem żywym śpiewać, dziś umarłym muszę»; w. 23—4. Tr. VIII, w. 3: «Pełno nas, a jakoby nikogo nie było»; tren XIII, w. 2. Tren XVI opiera się na kontraście filozofji rozwijanej w szczęściu, a praktyki życiowej narzucającej się w niedoli; por. też tr. XVII, 25—8; tr. XVIII, 1—4; tr. XIX, 43—7, 130—1, 143—4.

(160) Por. uwagi Sinki do w. 25—6 i 28 trenu V oraz w. 11—14 trenu VII; l. c., str. 10 i 21.

(161) Por. Sinko, *Wzory...*, str. 128; komentarz, str. 62.

(162) s. 241—5 (282—6), 288 (334), 296—9 (342—5), 306 (352); k. 27 (355).

(163) Dość często odnajdujemy go we Francji. Tak np. «parfaite amie» Héroeta zapewnia: «si je meurs avant lui, je reviendrais le voir; s'il meurt le premier et ne veut pas me rejoindre, je le suivrai bientôt» (w. 625 nn.); por. też długą przemowę zjawy sennej w *Discours sur un songe* Bertaut (83 b, nn.) oraz *Élegie* Passerata (str. 87—91). Również w *Navire* Małgorzaty z Nawarry Franciszek I zjawia się siostrze po zgonie, by ją pocieszyć i napomnieć: «Ma soeur, d'autre oeil il faut que tu regardes; / Détourne-toi de cette vaine chair, / Et d'aimer ainsi qu'as fait te garde...» (Paryż, 1896; str. 390). Por. też 89 s. Aquilana.

Dodać należy, że sen odgrywa także bardzo doniosłą rolę w poezji miłosnej petrarkistów. On daje kochankowi chwilę wytchnienia po udrękach całego dnia, on cieszy go złudą, stawiając przed nim w marzeniach obraz umiłowanej, często o wiele łaskawszej w iluzji tej niż w rzeczywistości (por. np.: Cariteo, str. 16, 17, 18, 19...; Sannazaro str. 51, 52, 61...; Bembo str. 75 i 76; Giustiniani str. 134—5, 391 i w. i. — Du Bellay, I 38—9; Ronsard, *Amours* I, 30; Baif *Francine* II, 99; Magny *Au songe* w *Gaytez*, 58—60 i t. d.).

(164) I tak obie zmarłe sprowadza jeden cel: pocieszenie stroskanego —

«Przyniosłam ci na rękę wdzięczną dziewczkę twoję,
Abyś ją mógł oglądać jeszcze, a tę twoję
Serdeczną żalność ujął...» (w. 19—21)

«...Dal sereno

Ciel empireo e di quelle santi parti
Mi mossi, e vengo sol per consolarti» (w. 9—11).

Przyczyna ich pojawienia się jest również ta sama: lzy nieszczęśliwego mąciły spokój zbawionych i zmusiły je do interwencji. Obaj poeci idą tu za wierzeniami starożytnymi, wyrażonemi już przez Stacjusza (ob. Sinko, *Wzory...*, str. 129; komentarz str. 63):

«Twój nieutulony

Plącz, synu mój, przywiódł mię w te tu wasze strony
Z krain barzo dalekich, a lzy gorzkie twoje
Przeszły aż i umarłych tajemne pokoje» (w. 15—18).

«Le triste onde

Del pianto, di che mai tu non se'sazio
Con l'aura de'sospir, per tanto spazio
Passano al cielo e turban la mia pace» (w. 14—17).

Urszulka przybrała umyślnie kształty cielesne, by stać się uchwytną dla wzroku ojca:

«A tu więc takim ci sie kształtem ukazała,
Jakoby sie śmiertelnym oczom poznać dała» (w. 33—4).

Podobnie podkreśla i Laura swe zstąpienie w ziemskiej postaci, jakkolwiek jest tylko duchem obecnie:

«Spirito ignudo sono...
Ma per trarti d'affanni
M'è dato a parer tale...» (w. 60—3).

Obie dowodzą dalej, że po śmierci dany jest człowiekowi lepszy los od ziemskiego bytowania, przeto zgonu ich opłakiwać się nie godzi. Jest to jednak motyw wspólny wszelkim tego rodzaju pocieszeniom. Przytem Petrarca krótko tylko o tem napomyka («Sì forte ti dispiace / Che di questa miseria sia partita / E giunta a miglior vita?» — w. 18—20), podczas gdy Kochanowski rozwodzi się na ten temat szeroko (w. 81—107) i kreśli z jednej strony czarnymi barwami, wziętymi z rzeczywistości polskiej, smutne koleje dziewczęcej i kobiecej doli, a z drugiej znów szczęście nadziemskie przyobleka w koloryt, zapożyczony od starożytności (por. Sinko, *Wzory...*, str. 131; komentarz, str. 67).

Także przeciwstawienie ciała i ducha pojawia się w obu utworach:

«...nad to grube ciało duch jest szlachetniejszy.
Ziemia w ziemię sie wraca, a duch z nieba dany
«Miałby zginać?...» (w. 28—30)
«Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo:
Quel che tu cerchi è terra già molt'anni» (w. 60—61).

Jest to ujęcie niewątpliwie platońsko-chrześcijańskie, wspominamy jednak o niem dlatego, że Petrarca podkreślił je niezwykle silnie w całym szeregu pieśni, powtarzając ciągle, że istota jego kochanki rozdzieliła się po śmierci na dwie części, z których jedną pokryła ziemia, a drugą goszczą niebiosa; przyznaje nawet każdej z nich jakgdyby oddzielny byt, określony imionami: «Bellezza ed Onestà» (por. s. 236 [277], 249 [290], 256 [297], 257 [298], 259 [300], 260 [301], 272 [313], 278 [319], 282 [326], 287 [333]).

Obie pocieszycielki wzywają też poetów do oderwania myśli od ziemi, zająć się duszą i skierowania wzroku ku przyszłemu żywotowi w niebie:

«Tu wczas obróć swe myśli, a chowaj sie na te
Nieodmienne, synu mój, rozkoszy bogate.
Doznałeś, co świat umie i jego kochanie;
Lepiej na czym ważniejszym zasadź twe staranie»
(w. 77—80)

«Quanto era meglio alzar da terra l'ali
E le cose mortali
E queste dolci tue fallaci ciance
Librar con giusta lance
E seguir me...
A lui [t. zn. do Boga] ti volgi, a lui chiedi soccorso,
Si che siam seco al fine del tuo corso»
(w. 39—43; 54—5).

Wreszcie przypuszczać można, że porównanie Urszulki do jutrzienki zawdzięcza powstanie swe Petrarce, który już lirykę miłosną Kochanowskiego wzbogacił w podobne obrazy:

«...miedzy anioły i duchy wiecznemi
Jako wdzięczna jutrzienka świeci...» (w. 35—6).

Petrarka bowiem dwukrotnie powtarza, że Laura jaśnieje po zgonie, jako słońce na błękicie (s. 234 [275] i 282 [326]), a sonet 250 (291) rozpoczyna od słów:

«Quand' io veggio dal ciel scender l'Aurora
...dico sospirando: ivi è Laura ora...»

Jutrzienka przypominała zresztą poecie włoskiemu pod wielu względami ukochaną, i tak: pięknnością, godziną, o której zwykł ją widywać, samem brzmieniem nazwy...

(165) s. 271 (312); por. k. 22 (268), s. 237 (278), 259 (300), 271 (312), k. 24 (323), b. 7 (324), k. 26 (331), sa. 9 (332), s. 287 (333), 303 (349), 305 (351), 307 (353), 308 (354). — Kochanowski nie może oczywiście iść wiernie za starożytnością, dla której typowem było pragnienie rzućcia się na stos, mający objąć płomieniem zmarłego (ob. Sinko, *Wzory...*, str. 120; komentarz, str. 12). Co więcej jednak, w samej stylizacji pierwszego z przytoczonych ustępów przebija wyraźnie znamię Petrarki, który z upodobaniem mówi o śladach stóp Laury, np.: «...de suoi piedi orma» (k. 1 [23]); «m'inchino a ricercar dell'orme / Che 'l bel piè fece in quel cortese giro» (s. 85 [108]); «orme impresse dell'amate piante» (s. 171 [204]). Por. np. Guidiccioni: «...con la morte a lato / l'orme seguir delle legiadre piante» (str. 8).

(166) Petrarka: k. 25 (325) i 1 (23); s. 138 (171). Por. jeszcze: «freddo, pietra morta in pietra viva» (k. 17 [129]); «fa di marmo chi da presso 'l guarda» (s. 101 [131]); «ma gli occhi hanno virtù di farne un marmo» (s. 164 [197]).

(167) k. 1 (23); por.: «Perchè un poco nel parlar mi sfogo...» (k. 5 [50]); «Nel cominciar credia / Trovar, parlando, al mio ardente desire / Qualche breve riposo e qualche tregua» (k. 10 [73]); «Dirò; perchè i sospiri / Parlando, han triegua, et al dolor soccorso» (k. 15 [127]).

(168) Np.: «Or sia qui fine al mio amoroso canto: / Secca è la vena dell'usato ingegno, / E la cetera mia rivolta in pianto» (Petrarka, s. 251 [292]; por. s. 252 [293], wiersz ostatni, i s. 263 [304]).

(169) Żałości Petrarki towarzyszy w nocy śpiewem «*Quel rossi-
gnuol che si soave piagne / Forse suoi figli o sua cara consorte...*» (s. 311), a bliższym tekstu polskiego jest jeszcze Guidiccioni: «*Come sull'olmo i suoi fieri accidenti, / Se 'l duro rappatore i nati appena / Figli sen porta, piagnie Filomena / Empiando l'aere di pietosi accenti...*» (s. 86, str. 44), co jednak pozostaje w widocznym związku z Wergiljuszem: «*Qualis populea maerens philomela sub umbra / Amissos queritur fetus, quos durus arator / observans nido implumes detraxit, at illa / Flet noctem, ramoque sedens mirabile carmen / Integrat, et maestis late loca questibus implet...*» (*Georgiki*, IV, 511 nn.), którego echo porzucza bodaj że i w łacińskiej poezji Castiglione'a: «*Flebant pastores; ante omnes carus Iolas / Tristia perfundens lacrimis manantibus ora, / Crudeles superos, crudeliaque astra vocabat; / Ut gemit amissos foetus filomela sub umbris, / Aut qualis socia viduatus compare turtur / Quem procul incautam quercu speculatus ab alta / Immitis calamo pastor dejecit acuto, / Non vitrei dulcem libavit fluminis undam: / Sed gemitu amissos tantum testatus amores, / Languidulus maestis complet memora alta querelis...*» (*Alcon*, str. 123). Punktem wyjścia były więc *Georgiki*.

Podobnie, skoro dla porównania Urszulki do młodej oliwki (V, 1—8) wyśledzić można w poezji greckiej i łacińskiej tylko odpowiedniki, niezupełnie z polską wersją się pokrywające, warto przypomnieć, że u Petrarki Laura (więc nie homerycki wojownik) porównana jest kilkakrotnie również do drzewa, wprawdzie nie oliwki, lecz lauru. Wyłącznie z pośmiertnej części *Canzoniere* dość wskazać s. 255 (296), 277 (318) i k. 24 (323).

(170) W dziwną zaiste przesadę popadł Chlebowski, pisząc: «Z niezwykłą plastycznością wyrzeźbiony wizerunek świadczy, jak silnie na wyobraźnię poety podziałała ta nieświadoma swej wartości zaściankowa piękność...» «Czuć w tym opisie wytrawnego znawcę urody niewieściej, który odrazu ocenił, co za klejnot mu w ręce wpada...» Przy najlepszych chęciach trudno się zgodzić na dziesiątą choćby część tych superlatywów, jak nie sposób bez uśmiechu przeczytać ostrzeżenie autora, iż «szczegóły tego wizerunku, świadczące o zmysłowych upodobaniach poety» mogą dziś razić, a «nasze obyczaje i pojęcia potępiłyby» je (nb.: «pełny biust» i «kształtna kibić») — należy jednak mieć wyrozumiałość dla... rozwiozłej epoki Odrodzenia (*Jan Kochanowski w świetle własnych utworów*, j. w., str. 202).

ROZDZIAŁ III

(1) Por. Władysław Ćwik, *Mikołaj Sęp Szarzyński*; PL. IV (1907) str. 288—90.

(2) Stanisław Kot, *Polacy w Bazylei za czasów Zygmunta Augusta*; *Reformacja w Polsce*, I (1921) str. 132.

(3) Prof. Brückner odmawia wogóle Sępowi autorstwa wszystkich wierszy łacińskich, wydanych pod jego nazwiskiem, a także odrzuca niektóre z utworów polskich: «wiersz 51 łaciński i 62 polski są przecież pióra p. Koniecpolskiego, jak naiwnie sam druk przyznaje, i odrzucić je trzeba koniecznie... Nr. 53 jest z pewnością Smolika, nie Sępa, bo w papierach po Sępie brak strofy ostatniej, co zachowała się właśnie u Smolika» (w recenzji drugiego wydania I. Chrzanowskiego, PL. XIII [1914], str. 232—3). Jakkolwiek odnosilibyśmy się do tego zdania, nie ulega wątpliwości, że oba wymienione polskie utwory Sępa stylem swym silnie odbiegają od innych.

(4) Ob. Vianey, *l. c.*, str. 286 n. — Skrucha grzesznika stanowiła temat główny tych pisarzy (tamże, str. 296).

(5) S. 312 (360). Por. też np. Aquilano: «Quanto più guardo a questa nostra vita / vita non già, ma una pregion oscura / ogn'hor trovo la strada più smarrita» i t. d. (cap. IV).

Już trubadurzy dawali często nazwę *error* tym wewnętrznym pragnieniom, które są przyczyną miłości (p. Gaspari, *La scuola poetica siciliana*, Livorno 1882; str. 91), a za nimi idzie także Petrarca (np. s. 1, b. 3 i i.). Hołduje zaś tu nie tylko tradycji literackiej, ale przede wszystkim daje wyraz walce wewnętrznej, która trawiła go długie lata, nie doprowadzając właściwie nigdy do ostatecznego ukojenia. Ten stały niepokój ducha wyraził się zarówno we włoskich utworach, jak — dobitniej jeszcze — w pismach łacińskich poety (por. Carlo Segré, *Il «Secretum» del Petrarca e le «Confessioni» di Sant'Agostino* w *Studi Petrarqueschi*, Florencja, Le Monnier 1903, a odnośnie do *Canzoniere*: G. A. Cesareo, *La nuova critica del Petrarca*, *Nuova Antologia*, s. IV, t. 68 [1897], str. 260 nn.). — Podkreślić trzeba, że we Francji te rozmyślenia poetyckie są rozpowszechnione szeroko, por. z pośród wielu przykładów np.: Du Bellay, *De l'inconstance des choses* (III, 15), Tahureau, *De l'inconstance des choses* (*Mignardises*, 150 nn.). Przypomina też nieraz Sępa *La seconde journée de la bergerie: Prières* Remigjusza Belleau (II 5 nn.), który jednak więcej niż poeta polski rezonuje, rozprawia z Bogiem. Pokrewny zaś ton pokuty płynie z wspólnego źródła — z księgi Joba:

«L'homme nay de la femme, en vivant peu de temps
Est plein de mille maux et de mille tourmens:
Il est comme la fleur qui naissant est coupée,
Et fuit ainsi que l'ombre, et n'a point de durée...»

(V, 8; por. u Sępa son. 2).

Idąc za zwyczajem, przestrzegającym stale przez pisarzy obcych, a także kierując się ewolucją duchową Sępa, należałoby liryką religijną zbiór jego utworów raczej zamykać, niż otwierać. (Zmianę, idącą w tym kierunku, wprowadził I. Chrzanowski w wydaniu Bibl. un. lud. i mł. szk. — Nr. 234).

(6) Przeciwwstawienie powabnego ciała srogiemu sercu jest bardzo częste u petrarkistów, np.: «Chi avria creduto mai che tal beltade / Fosse si cruda?» (Boiardo, s. 94 str. 132); «una suave e angelica figura / Esser non puote dispietata e dura» (tenże; s. 156, str. 224); «Poy che bella e zentil sey, / tu non dey / esser si crudele» (Giustiniani, 17, str. 99); «Un mal y a, c'est qu'elle peult avoir / En corps parfaict coeur sans affection» (Marguerite, *Dernières poésies* str. 374).

(7) Por. Bédier, *l. c.*, str. 34; — Jeanroy, *l. c.*, str. 40; — Anglade, *Histoire sommaire...*, str. 21—2 i t. d.

(8) Petrarka, k. 1 (23), k. 3 (29), k. 11 (105), s. 146 (179), s. 170 (203), s. 36 (44). Z innych poetów możnaby przykłady wyliczać długo. Por. np.: «Forse che voi col parlar crudo e fiero / Con repulse sdegnose e fervide ire, / Col superbo tacere e volto altiero / Credeti spaventar l'alto desire?» (Cariteo, s. 19, str. 26); «Del vostro sdegno altero, aspro e dannoso / De l'odio, de l'orgoglio e de l'oblio / Di tant' amor contento hor più son io...» (tenże, s. 46, str. 56); «Queste lagrime mie, questi sospiri / Atti a spezzar, et a mollir un sasso, / Dovrebbon pur intenerirvi, ahi lasso, / Quel cor, ch'è sol cagion de miei martiri. / Nè perch'io pianga ogn' hor, e ogn' hor sospiri, / Mosse a cio far pietà pur un sol passo: / Anzi pure dura e fredda ogn' hor vi lasso: / E pur cresce la fiamma a miei martiri» (Zane, str. 28). — Stąd też pochodzą wykrzykniki, jak: «O cor di marmo, o diamante, o sasso!» (Carducci, — str. 180).

(9) Petrarka, k. 17 (129), s. 139 (172), s. 205 (243). Por. jeszcze: «Dunque uccidimi, Amore, acciò che quelle / Luci che fur principio del mio danno, / Del morir mio ridendo sien più belle» (Boccaccio, 34, str. 46); «Tu ridi, io piango...» (Cei, s. 73, str. 19 a); Giustiniani, str. 331.

(10) Petrarka, sa. 1 (22), s. 119 (152), s. 263 (304). Częste u Boiarda (np. str. 60, 63, 72, 96, 104, 109, 122 i t. d.), który też cały sonet temu motywowi poświęca: «Questa legiadra e fugitiva fiera / Per la cui vista ne le selve io moro...» (s. 141, str. 200). W *Rime piacevoli* znajdujemy utwór p. t. *Caccia amorosa*, zaczynający się od słów: «Questa vita è la selva, il verde e l'ombre / Son fallaci speranze, e son le reti / Piacer dolci e secreti: / E sono hispidi dumi / Crude voglie e costumi; / La fera è la mia donna...» (str. 298). Berniemu przypisują niektóre druki stancę *Caccia di amore* (por. Francesco Berni, *Rime, poesie latine e lettere edite e inedite*, wyd. A. Virgili, Florencja, Le Monnier, 1885; str. 167—71). Potrąca również o tę strunę porównanie Castiglione'a: «Non è fiera in queste selve ascosa / Che, come tu il mio cor, gli armenti morda...» (*Tirsi* III), a Baif pisze: «L'amoureux est chasseur, l'amour est une chasse...» Ob. też Binet, *l. c.*, str. 14, 29—30 i 63.

(11) Petrarka, s. 137 (170), 68 (89), 128 (161). Por.: «...solo a lei /

Il mio viver è in mano e il mio morire» (Boiardo 106, str. 155); «Co-
stei che mia benigna e ria fortuna / E la mia vita e morte tene in
mano...» (Cariteo, s. 23, str. 37); «Questa che fa di me quant'ella vole...»
(tenże, 56). — Podobnie w pieśniach tanecznych: «Ciało i duszę moję
oddawam ja tobie, — Ty ją możesz zgubić i zachować sobie» (*Dama
dla uciechy...*, karta 8).

(12) Giustiniani, risp. 2, 3, 7.

(13) «I nostri quattrocentisti frequentemente designavano la loro
donna con quest' appellazione [nb. Signore] che a bella prima parebbe
riferirsi ad uomini» (Flamini, l. c., str. 423). Por. też d'Ancona, *La
poesia popolare*, str. 503, 516, 527. — W związku z tem wspomniećby
można słowo «przyjaciel», nierzadko u nas do żony stosowane. Por.
np. list męża z Włoch u Ganszyńca, l. c., str. 221.

(14) Petrarka, k. 1 (23), s. 188 (224), 217. (255), k. 17 (129), s. 197
(223); por.: «A voi sola mi diede il duro fato, / Ond'io posso affimar,
che non son mio» (Cariteo, s. 63, str. 88); «Miser chi più altrui che se
stesso ama / Come ho facto io» (Cei, cap. III, str. 30 b); «t'amo più che
la mia vita assai» (Carducci, *Cantilene e ballate*, j. w., str. 180); «Pour
vous aymer moy-mesme veuil haïr; / Pour vous garder je me veuil de-
laisser» (Mellin de St. Gelais, II 15); «d'ayme moins vous fascher que
mourir...» (*Fleur...*, C₅); «Je me sens bien heureux d'être plus tien que
mien» (Baïf).

(15) Petrarka, s. 200 (236) i 132 (163).

(16) s. 169 (202), k. 1 (23). — Por.: «Ma chi altro ne incolpo io,
se non me stesso?» (Boiardo, 78, str. 110); «Non ho ragion, se non
contra me stesso» (Sannazaro, 8 a). — Stąd też wynika, że upatrywanie
(por. Ćwik l. c.,) w samym założeniu wiersza LXXIV:

«Niewymowne trapienie cierpi serce moje:

Miłość w nim z nienawiścią srogie toczą boje...» —

ideologii Petrarki, jest najzupełniej chybionem i poprzeć się nie da,
chociażby dlatego, że w duchu *trecentysty* myśl o zniechęceniu ko-
chanki nigdy ostoi znaleźć nie zdołała. Należy tu więc skierować
wzrok w innym kierunku, a mianowicie ku Katullovi, jak to zresztą
już uczyniono.

(17) s. 11 (12) i k. 15 (127), s. 15 (17), k. 7 (70), k. 8 (71), s. 68
(87), k. 3 (29). Nie inaczej skarżą się następcy, np. Cariteo: «la pena
eterna» (str. 14), »il martire» (str. 22), «gl'infiniti affanni» (str. 36); «Di
martir in martir, di pena in pena...» (str. 46) i w. i.

(18) Petrarka, sa. 2 (30), k. 7 (70), s. 54 (74). To samo np. Bo-
iardo: «giorno e notte me consumo in pianti» (s. 65, str. 91); Cariteo:
«La notte e 'l dì per natural costume, / Misero! in van supporto eterni
affanni...» (k. 2, str. 28) i w. i.

(19) Petrarka, s. 104 (134), k. 11 (105), s. 180 (216). Por.: «...ognor
me occide, e vetami il morire»; «errore, / che non l' [=il core] occide,

e fuor di vita il tene» (Boiardo, s. 72 i 72; str. 104, 114); «qu'est ce qu'amour? rien que vivre sans vie, / Mourir sans mort, repos plein de travaux» (Perrière, 73); «Mourant sans fin pour ne pouvoir mourir...» (Tyard, s. 14, str. 21); «elle en qui mourant je vis» (Scève, str. 9).

(20) Bembo, kancona «Voi mi poneste in foco...» Por. np.: «Qual foco non avrian già spento e morto / L'onde, che gli occhi tristi versan sempre» — i inne u Scarana, l. c., str. 277, lub: «Come esser può che in cener non sia tutto / Il corpo mio, che un tal ardor consuma, / Che avrebbe il mar d'ogni liquor asciutto? / Miser! non vedi come eterna piova / Te stilan li ochij, e il cor dolente fuma, / Che arder non pòte, e sua doglia rinova?...» (Boiardo, s. 109, str. 158). Stąd też wyrażenia jak «un gelato ardore al cor mi nacque» (Cariteo, k. I, str. 22). P. także du Bellay, s. 44 (I, 64), Tyard s. 23 (str. 30) i t. d.

(21) O kłótnię również potracającą wiersze następujące:

«Owo nigdy się o to nie przestają wadzić
Ciężki płacz, srogi płomień, kto mnie z nich ma zgładzić» (LXI).

(22) Por. *Le troubadour Folquet de Marseille*, édition critique publiée par Stanisław Stroński, Kraków 1910; str. 75*—76*.

(23) *Entre mon cor e me e mon saber...* Pieśń tę zamieszczają, m. i., Vincenzo Crescini w *Manualetto provenzale*, Weronia 1892; str. 140—2 i Tommaso Casini w *Letteratura italiana*, Rzym—Medjolan 1909; I, 276—7.

(24) *Vita nuova*; II, 4—7. — Por. uwagi d'Ancony w cytowanym wydaniu, str. 20 nn.

(25) Aquilano s. 60, str. 197—8; Angerianus, str. 7—8; Boiardo s. 151, str. 214—19; Galeazzo, str. 26; Cariteo, s. 118, str. 135—6, Costanzo, str. 29; Notturmo, a₈, — por. de Magny, *Soupirs* s. 77, str. 61; Tebaldeo, s. 63; Giordano Bruno — ob.: J. Roger Charbonnel, *L'Ethique de Giordano Bruno et le deuxième dialogue du Spaccio*, Paryż, Champion, 1919; str. 327.

(26) *Roman de la Rose*, część I, w. 2745—62; *Poésie française*, ks. I; *Jardin de Plaisance*, ff. LVI—LX: por. Laumonier, l. c., str. 485—7; — Desportes I, 35; ob. też rondeau Beaulieu'go (D₂): «Car i'ay ouy, madame, que mes yeulx / Ont dict au cueur qu'ilz ne se trouvent mieulx / Pour se saouller que sur vostre figure...»; sonet XI Luizy Labé (oczy przeciw sercu) lub wiersz Mellin'a de Saint-Gelais: «Quand je vous veux descouvrir mon martyre, / Mon oeil, ma langue, et mon coeur sont en guerre...» (II, 49). — Nierzadki w literaturze XV i XVI w. był wogóle «spór» różnych części ciała, jak np. *Le débat entre la langue, les membres et le ventre*, który pobudził Champier'a do napisania *Medicinale beltum*, gdzie czytamy o walce mózgu i serca, o zamieszkach i buntach w ciele ludzkim, zakończonych zwycięstwem mózgu, i o udrękach jakie przechodzi... Matrix, królowa Amazonek (por. H. Guy, l. c., str. 114—15).

Zimorowicz — różnicy podnosić nie trzeba — kreśli walke swego serca z oczami ukochanej (*Roksolanki* II, 27); por. też zwrot do serca i oczu tamże, III 2.

(27) Petrarca s. 117 (150) i 233 (274). — Dodawać zbyt czarna, że tego rodzaju obrazy nie rzadkie są i w starożytności, a zwłaszcza w średniowieczu. Słusznie zaznacza Carducci: «L'amore in tutti i tempi e in tutte le letterature si compiacque alle imagini della guerra; ma in niuna età mai quanto nel medio evo» (Giosuè Carducci, *Galanterie cavalleresche del secolo XII e XIII* w *Opere*, t. XX: *Caavlleria e Umanesimo*, Bolonja 1909). Osobny rozdział traktatu Equicoli nosi tytuł: «Amore è imagine di militia» (*l. c.*, str. 165).

Te militarne porównania przypadły później do smaku Kochowskiemu, który zestawia się nie tylko z nieustraszonym żołnierzem, ale wręcz z puzkaczem, «gdy rychtuje działo». Por. *Melancholja* (*Niepróżniące próżnowanie* III, 5).

Nawiasem wspomnieć można, że w każdym razie dla jednego co najmniej z pośród poetów XVI wieku obrazy z tej dziedziny były daleko więcej niż modą, — były istotnym przeżyciem i bardzo charakterystyczny ton nadały jego pieśni miłosnej. Mam na myśli indywidualność nieprzeciętną: Agryppę d'Aubigné. Oto jeden z cyklu jego młodzieńczych sonetów *Le Printemps*:

«Combattu des vents et des flots,
Voyant tous les jours ma mort preste
Et aboyé d'une tempeste
D'ennemis, d' aguetz, de complotz,
Me resveillant à tout propos,
Mes pistoles dessoubz ma teste,
L'amour me fait faire le poete,
Et les vers cherchent le repos.
Pardonne moy, chere Maistresse,
Si mes vers sentent la destresse,
Le soldat, la peine et l'es moy:
Car depuis qu'en aimant je souffre,
Il faut qu'ils sentent comme moy
La poudre, la mesche et le souffre».

(*Oeuvres complètes*, t. I, s. IV, str. 17).

(28) Petrarca, k. 12 (119), s. 104 (134), s. 119 (152). Equicola, *l. c.*, str. 83; por. też 246. — Ob. również u Schröttera (*l. c.*, str. 57—60) uwagi na temat owidjuszowego: *timere-audere* i prowansalskiego: *temer-aurar*.

(29) Petrarca, s. 71 (82), k. 1 (23). — Podobnie np.: «...mercè ti dimando in ghenocchione» (Boiardo, s. 71, str. 101); «...dimandar ognihor mercede» (Cariteo, s. 30, str. 42); «Pietà, pietà, pietà, dolce guerriera» (Cei, str. 56 b.) i i.

(30) Z pośród przegładniętych przezemnie zbiorów umiałbym wskazać jedynie sonet Sassoferata (*Olimpia D₁*) p. t. «Sonetto dello amante alla diva sua Olimpia nel di d'anno, quale gli mandò un sagittato core d'argento». Mamy tu więc do czynienia z ofiarowaniem s y m b o l u, odmiennie niż w utworze polskim i u cytowanych poniżej poetów.

(31) Już znany poeta średniowieczny Adam de la Hale pozostawił dwie pieśni tego rodzaju: «Dame, vos hom vous estreine...» oraz «Madame, je vous estreine...». Ob. Artura Dinaux, *Les trouvères cambrésiens*, ³Paryż 1857, str. 64—5.

(32) II, 3—19.

(33) II, 3—4, 15, 59—62, 150—171.

(34) Oto parę przykładów: «Ce nouvel an je veux pour le devoir / Vous estreiner d'une nouvelle estreine, / Non d'un tresor, mais d'une foy certaine, / De qui la mort ne peult la fin avoir... / Recevez donc mon amour et mon cuer, / Et en aymant apprenez d'estre aymée...» (de Magny, *Soupirs*, s. 121, str. 93—4); «Ce nouvel an pour Estrenes vous donne / Mon cuer blessé d'une nouvelle playe... / Car ce cuer là, c'est ma richesse vraye: / Le demeurant n'est rien, ou ie me fonde...» (Marot, II 6); «Ce iourdhuy que chacun prodigue sa largesse, / Liberal ie vous donne en estreine mon cuer: / Encor que le present soit de peu de valeur, / Ne le refusez pas ie vous supply maistresse...» (Belleau, I 143); «Car en vous gist toute mon esperance... / Donc ie vous pry' le vouloir recepvoir / Et d'esperance à ce coup le proveoir...» (Marion, str. 40). Por. Mellin de Saint-Gelais, II 209—14; Marguerite de Navarre, *Epitre I* (str. 9); du Bellay IV, 178—84; V, 324—7.

W Polsce słał później «po kolędzie» wierszowane dary Naborski (*Wirydarz Trembeckiego* Nr. 577—8; I, 300—3). Por. też u Zbigniewa Morsztyna:

«Iż teraz taki obyczaj jest wszędy,
Ze ludzie wzajem szlą sobie kolędy,
Myśliłem długó, cobym ci miał na to,
O zacna pani, posłać Nowe Lato...»

(tamże, I 392; ob. także «gratulację» J. T. Trembeckiego *ib.* II, 239—41).

(35) *Carmina*, V (por. też: VII, XLV, XLVIII, XCIX). Ob. Fr. Krček, *Katullus jednym z wzorów Szarzyńskiego*, *PL*. IV (1905), str. 52—3. W związku z tem wymienić można z literatury klasycznej kilkanaście epigramów *Antologii greckiej*, parę urywków z Tibulla (I, 8) i Owidjusza (*Amores*, II 5, III 7, 14) — a z poezji humanistycznej, poza Secundusem, Pontana, Marullusa lub Sannazara.

(36) Por. słowa Laumonier'a: «Le thème du baiser était courant chez les troubadours et les trouvères, et de proche en proche nos poètes se l'étaient transmis, de Thibaut de Champagne à Clément Marot, sans parler de clercs qui versifiaient en latin» (*l. c.*, str. 533).

(37) Ob. Marot I, 409, 514; Mellin de Saint-Gelais I, 140, 200—205; III, 45; Jamyn, str. 124 i 208—10; Magny: *Gaytez*, str. 19, 20, 56—8;

Amours, str. 109—10; Tahureau: *Mignardises*, str. 49—52, 58—9, 68—83; Belleau, I, 120—2, 129, 130, 147—8, 280; II 85—104; Baif, I 57, 59 nn. (druga księga jego *Amours* nie jest niczym innym, jak cyklem *Baisers*); du Bellay, V 88—93; Passerat, I 195; niezwykle częste u Ronsarda (ob. Laumonier, l. c., str. 516—34). Utwory na ten temat budziły nawet obawy strażników moralności: Scèvevole de Sainte-Marthe ostrzegał przed podniecaniem się ich lekturą — młode mężatki (por. Alexandre Eckhardt, *Remy Belleau*, Budapeszt, Németh, 1917; str. 163).

We Włoszech np. Sassoferato (C₅—strambotto), Arjost (*Rime*: cap. VI «O più che 'l giorno...») lub kancona Fabri'ego: «Dolci basci soavi...», umieszczona w antologii bembistów.

Poeci ci niejednokrotnie powołują się sami na wspomniany powyżej wiersz rzymskiego poety: «Da tot basia, quot dedit / Vati multivolo Lesbia, quot tulit» (Secundus, *Basia*; XVI, w. 4—5); «Da mihi tu, mea lux, tot basia rapta petenti, / Quot dederat vati Lesbia blanda suo. / Sed quid pauca peto, petiit si pauca Catullus / Basia? pauca quidem, si numerentur erunt» (Sannazaro, *epigr.* I 57, w. 1—4), — co podejmuje du Bellay: «Mais pourquoy te fay-je demande / De si peu de baysers, friande, / Si Catulle en demande peu? / Peu vrayment Catulle en desire, / Et peu se peuvent-ils bien dire, / Puis que compter il les a peu» (*Divers jeux rustiques*, XXIII, w. 7—12). — W sprawie przejęcia przez du Bellay'a i Baif'a pewnych szczegółów tego motywu por. Francesco Torraca, *Gli imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, Rzym, 1882; str. 33 i 41.

Do przeciwstawienia: słodycz-gorycz por. np.: «Quand sur ta levre douce à plat ie vay suçant, / L'ambrosine douceur qui mon ame empoisonne, / Au ciel ie pense estre fait alors un demy-Dieu, / Ou quelque image plus divin, si plus se peut. / Mais ceste douceur tu destrampes si soudain / De fiel, et d'aigreux, et de poison si cruel, / Que moy qui vivois comme Dieu, content et grand, / Miserable, chetif, triste, pensif, langoureux / ...Je deviens...» (Belleau, II 101); «Le trop de miel a coutume / De tourner en amertume» (Baif, I 71: o pocałunku); Mellin de Saint-Gelais, III 45 i i. Ob. też uwagi Ganszyńca o *mel-fel* (l. c., str. 112—13).

Nie jest też obojętnym szczegółem, że oba omawiane tu utwory Sępa są dwunastowierszami i stanowią u niego jakby pierwsze próby na drodze do sonetu — o czym w dalszym ciągu.

W Polsce ten sam motyw u Andrzeja Morsztyna (*Wirydarz Trembeckiego*, I 255, i *Lutnia* II 215), wiedzącego dobrze, jakie wzięcie miał temat pocałunków u poetów *seicento* (por. Benedetto Croce, *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del seicento*, l. c., str. 395).

(38) P. Binet, l. c., str. 58.

(39) Np.: Boccaccio, str. 44; Boiardo, str. 113 i 250; Notturmo, I₄, K₁; Tebaldeo, s. 39 i 59; Sasso, b₄; Sassoferato, C₆ i i.; d'Espinay C₁; Tahureau, str. 26, Ronsard i t. d. Por. też siódmą figurę w *Délie* Maurycego Scève (str. 48).

(40) l. c., str. 304. — Przytoczono ustęp z IV sestyny.

(41) Dr. Witold K o z ł o w s k i, *Mikołaja Sępa Szarzyńskiego wzory rzymskie*, j. w., str. 98—9.

(42) Por. Scarano, *l. c.*, str. 331; Binet, *l. c.*, str. 19 i 39. Stwierdza to zresztą i Piéri: «l'allégorie de la barque en détresse a attiré la nuée des Pétrarquistes qui l'ont traduite, déformée à l'envie et surchargée de détails plus ou moins alambiqués» (*l. c.*, str. 167 n.). Bardzo często też morze i burza dają petrarkistom sposobność do allegorycznego przedstawienia własnej doli np.: «Cusi al mio albergo vo lagrimabondo / Dove un pelloago fo con miei lamenti / Del piante faccio il mar largo e profondo / Degli sospiri — rabiosi venti / Degli singulti — il tonar furibondo / E degli gridi — i fulmini cocenti...» (Notturmo, D₂) lub: «Le cruel Vent qui mon vaisseau repousse / Sont vos Dédains apposez au devant, / Et mes souspirs encontre eux s'élevant / Font mille esclairs de tonnante secousse. / La mer Amour, qui triste s'en courrouce, / Et l'arc d'Iris en pluyes se crevant / Ce sont mes yeux qui vont tousiours pleuvant: / Scylle et Charibde est ta cruauté douce» (Jamyn, 73; str. 107). Odnajdziemy to w *Roksolankach* Zimorowicza (I, 5), a w jednej z pieśni tanecznych XVII w. (*Lutnia wdzięcznej melodji...* j. w., VII taniec) morze inne znów, niezwykłe i wyszukane nasunie autorowi pomysły:

«Dziewczę, gdyby twe ustka w morze wpaść miały,
Śliczniejszeby się pewnie nad korał widziały,
Jabym się po nie spuścił na dno między ryby
W gardło wielorybowi wlażłbym bez pochyby,
Byle mile dostać się godziło
Smacznych, zacnych warg, Boże toć miło!»

Ob. też *Lutnię* Andrzeja Morsztyna (I, 30).

(43) Petrarka, s. 141 (174). — O echach astrologji w poezjach Plejady por. Piéri, *l. c.* str. 209—11.

(44) Przypomina się tutaj zwłaszcza Sassoferrato: «Se non ti guardo mi rincresce assai / E se ti guardo gusto maggior pena: / Se ti risguardo tu morir mi fai, / Se non ti guardo astringe la catena...» (*Olimpia B.*) i Cariteo: «Non posso senza morte contemplarte / o faccia, agli occhi miei insidiosa. / Nè viver posso più senza mirarte, / Luce de la mia vita tenebrosa...» (443—4). — Podobnie ujmie rzecz Andrzej Morsztyn (*Lutnia*, II 216):

«Jak tylko pojrzę, Zosiu, w oczy twoje,
Wzrok mi przytępia zbytńie oświecenie;
Jeśli zaś indziej odwrócić chcę swoje,
W osieroceniu toczą łez strumienie;
Wkrótce mię tedy oślepi to dwoje:
Twych oczu ogień, moich słone zdroje».

(45) Tak wiele różnych antytez przytoczono już w tekście, omawiając poszczególne motywy, że wspomnieć tu wystarczy, iż już najstarsi trubadurzy znajdują w nich upodobanie (ob. Guillaume de Poitiers, IV, VI, IX; Cercamon, I; Marcabru XVIII); odziedziczone też zostały przez Petrarke (p. Scarano, *l. c.*, str. 310) i jego następców, którzy całe nawet utwory na antytezach opierają, np.: «Per l'aere vo volando et son portato / Da tempestosi venti, et non mi movo; / Et caldo et freddo ogn'hora in seme provo, / E spero da speranza abbandonato...» (Cei, s. 18; str. 24) i w. i.

Parę przykładów powtórzeń, gry słów i t. p.:

«Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci,
Dolce mal, dolce affanno e dolce peso,
Dolce parlar e dolcemente inteso,
Or di dolce ora, or pien di dolci faci...»
(Petrarka, s. 172 [205]).

To nagromadzenie słodyczy szczególnie zyskało powodzenie:

«Dolcie parole e dolcie lagrimare
che dolcemente me adolcite il core
e di dolciezza mi fati lamentare» (Boiardo).

«Doux dèdain, douce paix qu'un doux courroux amène,
Doux regard, doux maintien, doux parler, beauté douce,
Doux trait, que dans mon coeur Amour doucement pousse,
Douceur du doux brasier de l'amour toute pleine» (Baif).

«Veramente siam noi polvere et ombra;
Veramente la voglia è cieca e ingorda;
Veramente fallace è la speranza...» (Petrarka)
«En esperant, espoir me desesperere:
Tant que la mort m'est vie tresprospere
Me tourmentant de ce qui me contente,
Me contentant de ce qui me tourmente,
Pour la douleur du soulas que j'espere...» (Marot, I 390)
«Del valor d'Aragona insigne insegna...»
(Cariteo, str. 119) i i.

Ob. też szereg przykładów u L. Biadene: *Morfologia del sonetto nei sec. XIII e XIV* w *Studj di filologia romanza* IV, Rzym 1889, ustępy omawiające: «replicazione e alliterazione» (str. 158—61) oraz «bisticcio» (str. 163—6). P. również Chamard, *Les origines...*, str. 162.

(46) Por. cytowany już artykuł W. Folkierskiego.

(47) Por. Ćwik, *l. c.* — Łoś (*Wiersze polskie...*, str. 106) wymienia tę formę stroficzną Sępa bez żadnych komentarzy.

(48) I tak strofy siedmiowerszowe o trzech rymach, z których jeden powtarza się trzy, a pozostałe dwa razy, częste są w t. zw. *canti*

carnascialeschi, głównie w formie: *ababacc* (np. str. 32—3 i *passim*), tudzież: *ababbcc* (str. 91, 4, 5; toż Poliziano, *Orfeo*, w. 56 nn.) — rzadsze zaś są inne kombinacje: *ababacc* (str. 195—6, 250), *abbaacc* (str. 231), *abebbca* (str. 95) i t. p. Identyczny rozkład rymów, jak u Sępa, wykazują: *Canto de'diavoli* Machiavella (str. 124), *Trionfo de'diavoli*, którego autorem Guglielmo detto il Giuggiola (str. 198—9) i niepewnego pochodzenia *Trionfo delle quattro scienze matematiche* (str. 33—4), *Trionfo dei quattro tempi dell'anno* (str. 34—5) oraz *Canto de'milti* (str. 328). Wszędzie tu występuje schemat *ababcbe*, ale w ostatnim utworze do czynienia mamy z wstępną, czterowersową zwrotką, we wszystkich zaś z wierszami o nierównej ilości zgłosek: 11-7-11-7-7-7-11; 11-7-11-11-7-11 lub 7-11-7-11-7-7-11 — odmiennie niż w polskiej pieśni. Wprawdzie jednostajne ośmiozgłoskowce (wprowadzone przez Sępa) zażywały naówczas wielkiego wzięcia u ludu i stanowią jedną z charakterystycznych cech jego twórczości (por. Francesco Flaminio, *Notizia storica dei versi e metri italiani*, Livorno 1919; str. 29) — ale spotykamy je w innych strofach i w odmiennej znacznie kombinacji rymów (ob Pier Enea Guarnerio, *Manuale di versificazione italiana*, Milano 1913; str. 89).

Przedewszystkiem, oczywista, budzi się pytanie, czy zwrotek Sępa nie możnaby połączyć węzłem pokrewieństwa z formą stroficzną religijnych *laud* włoskich. *Laudy* te jednak, nawet wówczas, gdy składają się z wierszy o równej ilości zgłosek i wykazują podobny rozkład rymów, posiadają nadto stały refren (por. np. *laudę* z XV w.: *ababbccr* w antologii Eugenia Levi, *Lirica italiana antica*, ²Florenceja 1908, str. 44—5; identyczna forma *ib.*, str. 219—20; jednowierszowy refren, powtarzający się w każdej strofie i nie rymujący z innymi jej wierszami, ponadto: str. 74—6, 83—4, 98—103, 119—120 i t. d.) i zazwyczaj krótką zwrotkę wstępną, czego w polskiej pieśni nie spotykamy.

(49) Najczęstszym zdaje się być typ: *ababbcc* (Mellin de Saint Gelais, II 215—17; Baif I, 58; Marot I, 422 i II 336—8 [psalm XI!]; Des Masures, str. 40—2); pojawia się również *ababccb* (Belleau, I 47. 56, 64; Ronsard II 419), rzadziej *aabcbcb* (Ronsard II 148, 216). Por. Lau monier, *l. c.*, str. 641, 653, 688, 694. Pierwszy z nich znany jest dobrze i w XV w., por. np. tego czasu sięgający rękopis *Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan*, wyd. M. Löpelmann, Göttingen, 1923 («Gesellschaft für rom. Literatur», t. 44), str. 6—7, 53—4. Zupełnie identycznej formy *ababcbe* — odnaleźć u poetów francuskich XVI w. nie zdołałem, pewna jednak pod tym względem samodzielność Sępa nie jest wykluczona, tembardziej, że i w tercetach sonetu nie idzie za najbardziej rozpowszechnioną formą we Francji. Dodać jeszcze się godzi, że strofa ta jest częstą i starożytną w poezji romańskiej wogóle; nie-rzadko używali jej poeci XIII—XIV w. na półwyspie pirenejskim, por. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro de Ajuda*, Halle, Niemeyer 1904: t. I, *passim* (zwłaszcza ośmiozgłoskowce jambiczne, głównie połączone rymami: *ababccb*).

(50) Por. np. kanconę w *L'Orfeo* Poliziana (w. 53 nn.), gdzie dwa pierwsze wiersze, tworzące wstęp, brzmią: «Udite selve, mie dolce parole, / Poi che la ninfa mia udir non vôle», a z tych pierwszych stanowią refren każdej z następnych strof i z nim rymują przedostatnie wiersze zwrotek; podobnie tamże, w. 322 n. — szereg innych kancon str. 112 n. U Wawrzyńca Medyceusza nie brak czterowierszowych strof z refrenem, ale o budowie *a a a r* (str. 287, 299), która pojawia się również wielokrotnie w *canti carnascialeschi* (np. str. 39 nn. i *passim*) lub w liryce religijnej, gdzie należy do najstarszych form (ob. np.: Jacopone da Todi, *Le Laude a cura di G. Ferri*, Bari 1915; *passim*). Ten sam, co u Sępa, rozkład rymów w czterowierszowych strofach np. w «chanson» Pernette du Guillet (*Les poètes lyonnais, précurseurs de la Pléiade: Maurice Scève — Louise Labé — Pernette du Guillet. Introduction et notes de Joseph Aynard*, Paryż, 1924; «Collection des chefs d'oeuvre méconnus»; str. 148—9).

(51) Equicola wyjaśnia: «Amore et odio sono oppositi et contrarii, non è fra questi mezzo alcuno, ne possono in uno et medesimo subietto insieme egualmente ritrovarsi; benchè Catullo dica d'amare et d'haver in odio la sua Lesbia; dichiara questo, et tal nodo scioglie Ovidio mostrando d'haver in odio i costumi dell'amata et amare il corpo» (l. c., str. 281).

(52) Por. Laumonier, l. c., str. 499. — Na myśl tu nasuwa się zwłaszcza sonet Passerata (1534—1602): *D'en aimer deus en mesme temps*:

«Amours iumeaus d'une flamme iumelle
En mesme temps m'ont embrasé le coeur.
J'aime Margot, j'aime Catin sa soeur:
L'une me plaist, l'autre me semble belle.
L'une est farouche, et l'autre un peu rebelle:
L'une est mon bien, et l'autre mon bonheur:
L'une commence à venir en sa fleur
L'autre fait honte à sa saison nouvelle...» (II, 33)

Point w stylu Sępa nie brak też w epitafjach Passerata (np. II 113, 120 nn.).

(53) Dość wskazać np. sonet III (Nr. IV) *Do Najświętszej Panny* z antytezą: «...niepsowała w której / Pokora serca, ni godność pokory», konceptem: «Przedziwna matko stworzyciela swego!» i porównaniem: «Tyś jest dusz naszych jak księżyc prawdziwy». Nie brak też gry słów: «...Gdy nam możność niewdzięczna część i część wydziera» (XIII) lub składni zawitej: «O Ojczy miłosierny, którego dobroci / Żadnego grobla grzechu zdrojów nie odwróci...» (tamże; = którego zdrojów dobroci nie odwróci grobla żadnego grzechu). Konceptów nie wyrzekł się również autor w epitafjach (por. np. XXXVI i XXXIX — wiersze ostatnie).

Pewne zawiloci i niejasności wierszy Szarzyńskiego nie zdołają

jednak usprawiedliwić zdania Witkowskiego, który, na tej głównie podstawie, odmawia Sępowi «danych na prawdziwego poetę» (l. c., str. 23). Powiemy raczej, że i ten rys przywodzi na myśl zjawiska znane dobrze skądinąd. Wszak właśnie odłam poezji, który tu mamy na oku, przeobrażał się niejednokrotnie w twórczość świadomie nieprzystępną dla tłumy, w sztukę wybrańcom tylko odsłaniającą swe tajemnice; dość wspomnieć prowansalski *trobar clus* (z tak wysoko stawianym przez Dantego Arnautem na czele), czy lyońską *Délie* Maurycego Scève, które — przykładów nie brak i w nowszej poezji romańskiej: u Marina czy u futurystów — są owocem wysiłku, by «das Spiel des Verstandes mit der Lust der Sinne zu vermählen» (Karl Vossler, *Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles*, Monachjum 1913 [Sitzungsberichte der kön. Bayerischen Akad. der Wissenschaften, 11 Abh.] str. 65). — Że Sęp nie jest poetą europejskiej miary, to rzecz inna, ale iluż pisarzy Polski przedrozbiorowej dosięgło głową tej miary i iluż naprawdę wielkich liryków posiada wogóle literatura Odrodzenia?

Zauważmy nawiasem, iż na str. 56 (LX, w. 2) cytowanego tu stale wydania czytać należy zapewne «pałało» w miejsce «płakało» — temwięcej, że serce, płaczące wściekłym płomieniem, nie pojawia się w obcym erotyku. (Proponowaną tu poprawkę tekstu przeprowadził już I. Chrzanowski w świeżym [1925] wyborze «Biblioteki un. lud. i mł. szk.» Nr. 234).

Zauważyć też trzeba, że w utworze LXXIV (w. 13), w zdaniu «Żywoť mi i przez ciebie i z tobą niemiły, przez ma znaczenie: bez, rozpowszechnione do dziś wśród ludu. Dowodzi tego nietylko samo przeciwstawienie, jakie ten wiersz ma wyrażać, ale również dalszy bieg myśli autora: «abo ja tobie nie będę hołdował [a więc ewentualność pierwsza: żywoť bez ciebie], — Muszełi [ewentualność druga: żywoť z tobą], tedy będę nieszczęście miłował».

(54) Wstrzemięźliwość, z jaką poeta posługuje się światem klasycznych bóstw i postaci legendarnych — zwłaszcza w swych pieśniach miłosnych — ginie w utworach XLI i LIII, gdzie mitologii mamy w bród, lecz właśnie oba te utwory, odbiegają, jak zaznaczono, stylem swym od innych, i Brückner odmawia ich autorstwa Sępowi.

(55) Dolce jako najczęściej używane we Włoszech połączenia tercetów rymami wymienia: *cde/cde* oraz *cdc/dcd* — z uwagą, że «da prima [maniera] serba più gravita, e questa maggior dolcezza» (*I quattro libri delle osservazioni...*, str. 211—12). Colletet natomiast wyróżnia jako szczególnie znamienne dla Francji, nieznanne Dolcemu: *ccdeed* oraz *ccdede* (*Traité du sonnet par le Sieur Colletet*, Paryż 1658; str. 58—63; por. też Vianey, l. c., str. 100 nn., Chamard w notach do wydania *Defence*, str. 222—3). Zauważyć przytem należy, że pierwszą z tych form niekoniecznie musi się z Vianey'em (*Les origines du sonnet régulier*, *Revue de la Renaissance* IV (1903), str. 79) uznawać za «un distique et un quatrain»: *cc—deed*, a więc za kombinację, wskutek której sonet

«przestaje może być sonetem»; co do mnie, widzę w niej raczej dwa, najzupełniej symetrycznie zbudowane, choć częściowo na innym rymie oparte, tercety: *ccd—eed*, tercety — przyznaję — o niespotykanym we Włoszech schemacie.

Mógłby ktoś zapytać, czy właściwy Kochanowskiemu i Sępowi układ tercetów: *cdcdee*, zatracający, podobnie, jak naogół we Francji, podział ich na dwie równe części, a wprowadzający w to miejsce czterowiersz+dwuwiersz, nie powstał, przez pewnego rodzaju kontaminację, pod wpływem innych, popularnych we Włoszech form wiersza. Możliwe tu, sądzę, brać pod uwagę:

1) *sonetto caudato*, zwłaszcza jego typ o dwuwierszowej i stale spiętej jednym rymem *coda semplice* (przykłady: Biadene, *l. c.*, str. 67—8: w XVI wieku częste, w bardziej rozwiniętej postaci, np. u Berniego, por. cytowane poprzednio wydanie Virgili'ego, str. 42—44 i i.). Trzebaby więc przypuszczać, że ten «epigramatyczny» nadatek wpłynął u mnie biegłych w tych sprawach cudzoziemców na formę zakończenia właściwego sonetu w «klasyce» tego słowa znaczeniu.

2) Z większym bodaj prawdopodobieństwem padłby wzrok na włoską oktawę, niktyle jako zwrotkę dłuższych poematów, co zwłaszcza jako stanowiące całość dla siebie, bardzo rozpowszechnione i rywalizujące u niektórych poetów z sonetem — *rispetto* czy *strambotto*. Wybitnie epigramatyczne zakończenie tych utworów (zjawiające się — dodajmy — po trzech inaczej rymowanych dwuwierszach, tak jak w sonecie Szarzyńskiego po trzech czterowierszach) mogło tu — teoretycznie rzecz biorąc — drogą analogji wywrzeć wpływ wcale znaczny.

Te próby objaśnienia interesującej nas przemiany nie mogłyby oczywiście dotyczyć Francji, gdzie, jako układ «regularny», przeważała rychło w tercetach forma w stosunku do badanej tu, polskiej, odwrotna: dwuwiersz+czterowiersz (którą wyjaśnia się wpływem francuskiej strofy sześciowierszowej i rodzimego również *douzain*: Vianey, *Les origines...*, j. w., str. 80—81). Ale i w Polsce niepodobna do tych hipotez większej przywiązywać wagi, skoro nie zgoła nie przemawia za tem, by Kochanowskiemu lub Sępowi *sonetto caudato* czy *rispetto* były — nie mówię szczególnie — ale wogóle bliskie.

Wreszcie zaś wywodzenie omawianego odstępstwa od wzorów włoskich z chęci ułatwienia sobie rymotwórczego zadania byłoby bardzo słabym argumentem. Niewiadomo bowiem dłaczego poeta, który w dwu pierwszych zwrotkach sonetu posługuje się szczęśliwie dwoma tylko rymami czterokrotnie, miałby napotykać (stale!) nieprzewyciężone trudności, ilekroć przyjdzie w tercetach powtórzyć dwa również rymy trzechkrotnie.

Te negatywne wnioski prowadzą zatem do konkluzji, że jeśli wogóle chce się to zagadnienie wyjaśnić, nie składając go na karb tylko przypadku, opowiedzieć się przyjdzie za wskazanym przez Folkińskiego (*l. c.*) wpływem Francji. Jest to jedyne, jak dotąd, pozytywne rozwiązanie problemu.

Nakoniec jedna jeszcze uwaga: Podniósł już Chmielowski, że «co do długości wierszy, sonety Kochanowskiego, jak niemniej i Szarzyńskiego, nie odpowiadają znanym nam powszechnie formom. Są one nie 13-o zgłoskowe, jak u Petrarcki i Mickiewicza, ale 11-o zgłoskowe» (*Dwa sonety Jana Kochanowskiego, Biblioteka Warszawska, 1871 IV; str. 159—61*). Spostrzeżenie słuszne, jeśli idzie o poezję polską (pod warunkiem, że obok wymienionych poetów umieści się też Grabowieckiego, Morsztyna i i. — przed wiekiem XIX bowiem tylko Jagodyński oraz Przybylski w jedynym swym «wydźwięku» okazują się zwolennikami sonetu trzynastozgłoskowego: por. Folkierski, *Sonet polski*, str. XIX—XX i 45), mniej trafne jest w odniesieniu do liryki obcej. *Endecasillabo*, nazwany przez Dantego *superbissimum carmen* (*De vulgari eloquentia*, II 5), jest najczęstszą formą rytmiczną poezji włoskiej (por. P. E. Guarnerio, *l. c.*, str. 49—50) i ulubieńcem Petrarcki, a odpowiada dziesięciozgłoskowcowi we Francji. Wiadomo zaś, że dopiero od *Continuation des Amours* (1555) Ronsarda poczyna w sonecie triumfować aleksandryn, wypierając wiersz dziesięciozgłoskowy (ob. Gustave Cohen, *Ronsard, sa vie et son oeuvre*, Paryż, Boivin, 1924; str. 114).

(56) Por. Kutarski, *l. c.*, str. 4—5.

(57) Krótkimi «kartkami z podróży» są też utwory Nr. VIII i XVI.

(58) Zdania względne np. umieszcza nieszczęśliwie:

«Bowiem ogniste promienie moc mają,
Serowe serca snadniej podpalają,
Kt ó r e [nb. promienie!], gdy wewnątrz do kogo przychodzą...»
(V, 17—19)

«...By się ogładał na tve śliczne lice
Aby się było nie zmazało w błocie,
Kt ó r e [!] jest droższe, niż kamień we złocie...» (XXX, 6—8)

(59) Np.:

«...Jedno miej wolne zawždy swoje uszy,
Ujrzysz: niejeden...» i t. d. (XXII, 17—18).

(60) Tak np. z dobnienia pieszczotliwe sprawiają najzupełniej niezamierzone wrażenie. Dość porównać z urywkiem zmysłowej i lubieżnej elegji Owidjusza — przekład Anonima, pobudzający jedynie do głośnego śmiechu:

«Ut stetit ante oculos posito velamine nostros,
In toto nusquam corpore menda fuit.
Quos umeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam iuvenale femur!»
(*Amores*, I 5; w. 17—22).

«Złożywszy z siebie odzienie, stanie mi przed oczy,
Ciałeczko mając zdrowuchne, także ku mnie kroczy.
Oglądałem jej ramiona, ściszałem za udy,
Macałem za jej cyncaszek subtelnie niechudy:
O! jako był gładki brzuszek pod jej piersiczkami,
Okrągłuchny też zadeczek, żebreczka z boczkami!»
(XXIX, w. 17—22).

Por. też XXVIII, 5—11 oraz: «listeczek» (XXVII, 33), «słoweczka» (XXX, 9), «wdzięczniuchne liczko» (XXVI, 13), «nędzniczek» (I, 24) i t. p.

Gdy mowa o środkach artystycznych Anonima, nie godzi się również zapominać o następującej przenośni:

«Ciężko się stacza na mię ciężki taran,
Któremu nikam odjąć się nie mogę;
Przytłukł mi serce; by wždy był na nogę
Upadł, snadniejby chromotę pokrywać,
Niż ty ciężkości ustawicznie miewać...» (IX, 10—14)

Taran istotnie jest ciężki.

(61) Że był dworzaniem — świadczą: XVI, 4 i XXVII, 8—14.

(62) Źródła odszukać nie zdołałem; piosnka ta ma w każdym razie zabarwienie «ludowe».

(63) Por.:

«Śliczną chusteczką łzy swoje ocieram,
Często, wzdychając, na poły umieram...» (XXVII, 27—28).
«Nielza, jedno mnie łzami się nacieszyć» (I, 55)
«...teskność wielką na sercu swem czuję
I w teźże, nędznik, tak długo trwać muszę,
Aż, ją ujrzawszy, oczy swe osuszę,
Które się często łzami oblewają,
Bowiem wesołej godziny nie mają» (VI, 20—24)
«Możesz, namilsza, z twarzy się mej znaczyć,
Z postawy smętnej myśl moję obaczyć...
...ciężkości ustawicznie miewam...
...mój rozum prawie we mnie zaśnie;
Wszystki też zmysły już mi ustawają
I członki insze mało władzej mają.
Pamięciem stracił, rzeczą często mylę...» (I, 29—37)
«To mie do końca podobno porazi,
Rozum z baczeniem i zdrowie mi skazi» (IV, 11—12).

Poza przytoczonymi powyżej w tekście urywkami por. też: XIII, 2 nn.; XXI, 15 nn.; XXV, 15—18; XXVI, 1—6 i i.

- (64) «Wiedzże, namilsza, żem jest barzo chory;
Dawnom wybierał z twego liczka wzory,
I jako mniemam, wtenczas ozdrowieję,
Kiedy cię ujrzę, z serca się rozśmieję» (XXI, 31—4).
«Żem w tej chorobie, nie teraz to czuję» (I 28)
«Wziął ten list barwierz, który leczy pany,
Ale się nie chciał podjąć mojej rany.
Tak mu to służy, jak osłowi gęśle:
Ty mu, namilsza, przekażasz w rzemieśle» (XXIV, 17—20).

Por. I, 19—21.

- (65) «...Ogniste promienie moc mają...
Które, gdy wewnątrz do kogo przychodzą,
Pałą bez miary, rzadko kiedy chłodzą.
Rozdzielmyż ten to pożar nasz na dwoje:
Płomień mój z węglem, iskiereczki twoje;
Ten ogień potem pospołu złożemy:
Abo zgorzemy, abo ugasiemy» (V, 17—24).

Obok tego, wcale wyszukanego konceptu, por.: III, 32—3, XXI, 11—12 i częste wyrażenia: «Aż cię ujrzawszy, ochłodzę mą duszę» (VII, 10), «Patrzyć na twą twarz, to moja ochłoda» (IX, 20) i t. p.

- (66) «Światu nic po mnie, sobie więcej wadzę,
Bo, gdy sobie nic, ludziem nie poradzę.
Jedno stąpieniem też tego podpieram,
Żem żyw: acz konam, jeszcze nie umieram» (I, 39—42).

Por.: [serce] «zemdlone w rękach twych umiera» (III, 2); [promieniami oczu] «wsztyki do śmierci zabijasz» (III, 29) etc.

- (67) «Z jednej okowy, z drugiej strony pęto,
Prawie je [t. zn. serce] zewsząd żelazem ujęto,
Tak, że się nikam nic nie może ruszyć,
Musi się wrychle w tej niewoli skruszyć» (III, 11—14).
«Ucz się inaczej więźniów takich chować» (III, 18)
«O sobie samem tylkoć obiecuję,
Że się twem wiecznem niewolnikiem czuję,
Z którem ci wolno, gdzie ji chcesz, obrócić,
Gdyś mogła serce snadniuchno ukrócić» (VII, 17—20)
«Jej sługa będę zawždy wieczny:
Co jej okażę nie gołemi słowy,
Będzieli trzeba położyć i głowy». (VI, 16—18).

Por. z tem ciągle powtórzenia: «wieczny służeczka twój cały» (IX, 30), «posług» (IX, 23), «służb» (XXII, 16 i 22) i t. p.

- (68) «Płaćże mi za to łaską swą, jak umiesz;
Ja cię nie uczę, wszak sama rozumiesz...
Jedno niech poznam łaskę twoją całą,
Uczynisz mi w tem otuchę nie małą» (XXII, 23—8).
«Jeno w tej łasce niechaj cię zastanę,
Bo, gdzie inaczej, wołałbych wziąć ranę» (XIV, 17—18).

Por. I, 61—2; III, 19—20; XXIII, 7. — Miłość dozgonna: p. przypis 67.

- (69) «Kiedy cię ujrzę, jakobych był w niebie» (XXII, 26)
«...twojej wdzięcznej, namilsza ma, twarzy,
Która się ślicznie, jako gwiazda, żarzy,
Tak, że mię od niej promienie sięgają,
Chociaj zdaleka, moc nade mną mają» (XXI, 21—4).

(70) Np. «acz konam, jeszcze nie umieram» (I, 42); «Nielza, jedno mnie łzami sie nacieszyć» (I, 55); «mam w sercu płaczące wesele» (XXV, 2) i t. p.

(71) Podkreślić warto uwagę Ganszyńca (*l. c.*, str. 417), który stwierdza, że wątki listów Anonima «choć tak naturalne, obce są elegji starożytnej», a prawo obywatelstwa zyskały dopiero «w epoce humanizmu antyreformacyjnego, który wogóle wniósł do piśmiennictwa łacińskiego dużo form i wątków piśmiennictwa narodowego».

(72) Por. Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française...*, Paryż, Colin 1906; II, 193—4; Kr. Nyrop, *Grammaire historique de la langue française*, Kopenhaga 1902 n.: I, § 52; III, § 117. — Szereg zdrobnień Anonima podaje wyżej przypis (59).

(73) Sam zresztą w końcowym wierszu do czytelnika skłaniał głowę przed Kochanowskim, którego, wraz z Rejem, za mistrza polskiej poezji uznaje:

«Jeśliś chciał wierszów, mogłeś ich mieć dosyć,
Jedno byle tych dwu mistrzów poprosić:
Kochanowskiego, Mikołaja Reja...» (CXIV, 1 nn.)

Wiersz ten powstał jednak zapewne znacznie później od erotyków Anonima i nie wiadomo, czy w jego świetle rozpatrywać je można.

(74) *Sebaszjan Grabowiecki i jego wzory*, *l. c.*

(75) Czterowersze stałe: *abba/abba*. W tercynach cztery kombinacje: *cde/edc* (5 razy), *cde/cde* (5 razy), *cde/dce* (3 razy) i *cde/ecd* (2 razy). Tłumaczy również sonet o dwu rymach (Nr. 144).

(76) Porębowicz, *l. c.*, str. 97, a za nim Łoś, *l. c.*, str. 108—9. — Mamy u Grabowieckiego sześć rozdzielonych strof (Nr. 186, 188, 190, 192, 194 i 196) kancony całkowicie petrarkistycznej: *7a 7b 11c / 7a 7b 11c // 7c 7d 7e 7e 11d 7f 11f*. Schemat ten rozkładem rymów przypo-

mina zwłaszcza *Chiare, fresche e dolci acque* z *Canzoniere*. Tylko w Nrze 96 siedmiozgóskowiec występuje w w. 11 na miejscu 11-tozgóskowca. Drobne różnice tego rodzaju nie należą jednak u Grabowieckiego do rzadkości. — Pozatem Nr. 184: *11a 11b 11c / 11a 11b 11c // 11c 7d 7d 11e 11e 7f 5f 6e*, gdzie szwankuje *sirima*; Nr. 100: *11a 11b 7c 7c 11b 11d 7e 7e 11d* — pisany na wzór kancony, ale bez tradycyjnego podziału strofy; wreszcie dwie dłuższe kompozycje: trzy strofy złożone z 18-tu wierszy w Nr. 10: *5a 7b 7b 11b / 5c 7d 7d 11d // 4e 7e 11f 8f 7g 9g 11h 9h 8i 6i* — gdzie *sirima* przedewszystkiem poputa została przez wprowadzenie wierszy o niedopuszczalnej ilości zgłosek, oraz tym samym błędem silniej jeszcze skażone strofy Nr. 17: *13a 13a 5b 5b 3c / 5d 5d 3c 13e 13e // 10f 10f 6g 6g 6h 6h 12i 12i*.

(77) Tercyna Nr. 55 i wiersz końcowy do Piotra Myszkowskiego; madrygał naśladuje w Nr. 61: *abb/bcc/cdd...*

(78) Por. Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917 (o wpływach literackich zwłaszcza str. 149—171). — Także we Francji XVI w. wysłedzić się dadzą echa liryki hiszpańskiej; ob. Ph. Aug. Becker, *Mellin de Saint-Gelais*, Wiedeń, 1924, *Sitzungsberichte der Ak. d. Wiss.*, 200, IV; str. 76.

(79) *l. c.*, str. 110. Oto dwie pierwsze strofy:

«Do ciebie dusza moja nadzieję wyniosła,
Nie bojąc się zelżenia. Pośmiech złośliwego
Niech jej nie tyka, Panie, gdyż wyroki wieczne
Wiernym pociechę dają.
Niech obłudni żalosną hańbę za cześć mają,
Mnie ty sam drogę ukaż i ścieżki bezpieczne;
Prowadź sam, ucz woli twej, boś Pan wieku mego,
Ile ma pamięć zniosła...» (str. 62—3).

(80) Ob. *Las leys damors (Monuments de la littérature romane, Tuluza 1841—3)* t. I, str. 176—8: *Dels rims retrogradatz per acordansa*. Na gruncie włoskim por. Biadene, *l. c.*, str. 175—6 («sonetto retrogrado»).

(81) Por. A. Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, j. w., str. 4, 5, 9, 10, 12.

(82) Pietro Bembo, *Prose scelte*, j. w., str. 150 nn.

ZAKOŃCZENIE

(1) O tem, jak dalece już w poezji wczesnych trubadurów tkwią pierwiastki znamienne dla późniejszego rozwoju liryki romańskiej, pisze bardzo trafnie K. Vossler, *Der Trobador Marcabru...*, j. w.

(2) Por.: «choysi moy quelque un de ces beaux vieulx romans francoys, comme un *Lancelot*, un *Tristan*, ou autres: et en fay renaitre au monde une admirable *Iliade* et laborieuse *Encide*» (*Deffence et Illustration...*, éd. Chamard, str. 235—6). Brzmi w tych słowach nadewszystko troska o epopeę, troska, która nie opuszczała Plejady i doprowadzić miała do nieszczęśliwej próby Ronsarda; niemniej poczucie ciągłości literackiego rozwoju — o które chodzi nam w danym wypadku — zaznacza się tu wyraźnie. Por. też w tej sprawie H. Chamard, *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, str. 64—85.

(3) Nawet u schyłku XVI wieku Grabowiecki szuka «nie sztuczności, lecz czystego liryzmu» (Porębowicz, *l. c.*, str. 100). Jest w tem stwierdzeniu pewna może przesada (dość wskazać wyszukane strofy Grabowieckiego), ale nie ulega wątpliwości, że autor *Rymów duchownych* w krańcowość nie popada.

(4) *PL.* II (1903); str. 287. — Dziś zmienił Brückner swe zdanie i, porównując z autorem *Trenów* — Anonima, o wiele mniej pochlebny sąd o nim wydaje: «Równocześnie z nim [Kochanowskim] pisywał przecież rozwlekłe swe fraszki jakiś nieznany nam z nazwiska dworzanin królewski, protestant i humanista..., lecz jak odbija jego poezja banalnością treści i niskością tonu od czarnoleskiej!» (Wstęp do wydania *Pism zbiorowych* Jana Kochanowskiego, Warszawa, «Biblioteka polska», I 84. — W przedmowie tej — z którą zapoznać się mogłem dopiero po ukończeniu niniejszej pracy — ob. nadto wzmianki o wpływie Petrarcki, oraz Ronsarda, str. 11—12; niepodobna wszakże, jak już z rozdziału drugiego wynika, zgodzić się na uogólnienie — str. 38 — że miłość Kochanowskiego jest «zmysłowa wyłącznie i wyłącznie interesowna», a «o jakimś jej uduchowieniu niema i mowy»).

(5) «La Pléiade a toujours regardé la littérature italienne comme une troisième littérature classique»: H. Chamard, *Joachim du Bellay*, str. 63.

(6) Por.: «Et ce que je dy des langues latine et grecque, se doit reciproquement dire de tous les vulgaires, dont j'allegueray seulement un Petrarque, du quel j'ose bien dire, que si Homere et Virgile renaissans avoint entrepris de le traduyre, ilz ne le pouiroint rendre avecques la mesme grace et nayfveté qu'il est en son vulgaire toscan» (*l. c.*, str. 89; por. str. 221—2).

Że już współcześni mieli świadomość, iż Kochanowski przyczepia do Polski nietylko zdobycze starożytnej, ale i nowoczesne

poezji, dowodzą choćby wiersze *Proteusza* («Biblioteka pisarzy polskich» Nr. 8, Kraków 1890, w. 1045—6):

«Niech już milczą Grekowie, niech już milczą Włoszy,
I cóż mają lepszego nad polskie rozkoszy?»

(7) Chamard, *J. du Bellay*, str. 59.

(8) Por. Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVII^e siècle*, Paryż 1842: osobny szkic o wpływie Anakreonta (*Anacréon au XVII^e siècle*), oraz zdanie Laumoniera: «Anacréon chez nous était comme préexistant» (*l. c.*, str. 612). Nie inaczej wyrażają się uczeni innych narodowości, np.: «Unter den Neueren schienen die Franzosen diesem antiken Muster am nächsten gekommen zu sein» (Georg Witkowski, *Die Vorläufer der anakreontischen Dichtung in Deutschland und Friedrich von Hagedorn*, Lipsk 1889, str. 38; por. str. 1—2). — Wpływ Anakreonta (głównie we Włoszech) śledzi Luigi Alessandro Michelangeli, *Anacreonte e la sua fortuna nei secoli*, Bolonja, Zanichelli, 1923.

(9) Por. Mizerski, *Anakreon i jego pieśni* (Rocznik Tow. Przyjaciół Nauk, XXI, Poznań 1895) oraz Jarecki K., *Pierwsze polskie tłumaczenia Anakreonta* (PL VII, 1908).

(10) Por. sąd Laumoniera: «Il (Ronsard) était naturellement horatien et anacréontique» (*l. c.*, str. 629; ob. tamże, str. 477, 499, 513).

Dodawać nie trzeba, że i we Włoszech spotkamy poddostatkiem swobodniejszych w tonie i treści wierszy czy piosenek (znają je dobrze choćby postaci *Dekameronu*), których zresztą nie można brać za wierne odbicie obyczajów tak samo, jak zwierciadła życia niesposób szukać w litanjach petrarkistycznych westchnień:

«Crede velim nostra vitam distare papyro,
Si mea charta procax, mens sine labe mea est...» —

zapewnienie Panormity i tu nie traci często na aktualności. Idzie jednak o to, że w interesującym nas głównie okresie widoczna jest bezwątpienia dążność, by poezji gorętszych pożądań nie dopuszczać do sąsiedztwa z platońsko-petrarkistycznym idealizmem nadających ton liryce włoskiej kancon lub sonetów. (O tej dwoistości por. m. i. Burckhardt, *l. c.*, II 145). W ten też sposób rozumieć należy zdanie Laumoniera, charakteryzujące ogólnie erotyk poetów francuskich XVI wieku: «...il est juste de remarquer que leur poésie amoureuse a du moins une sincérité et un intérêt qui manquent à celle des pétrarquistes italiens de la même époque» (*ib.*, str. 557).

Ilekroć mowa o programie Plejady, pamiętać się godzi, że literacki manifest du Bellay'a w dużej mierze czerpie swe argumenty z *Dialogo delle lingue* Speroniego (wiedział już o tem dobrze szesnastowieczny tłumacz Speroniego, Kludjusz Gruget; zbieżność, przez niego

wskazaną, wypadalo tylko szczegółowem zestawieniem obu tekstów unaocznic, czego dokonat Piotr Villey, *Les sources italiennes de la «Deffense et Illustration de la langue française»*, Paryż, Champion, 1908, z pewną wszakże przesadą domyślając się źródeł włoskich również w niezwiązanych z Speronim ustępach, jak mu to wypomniał Vianey w *Bulletin italien*, IX, 186—7). Z drugiej jednak strony nie trzeba tej zależności przeceniać. Między książką du Bellay'a a rozprawą Speroniego jest różnica ogromna, jaka dzieli bojowy manifest młodej grupy literackiej od wywodów cenionego powszechnie erudyty; jest między nimi różnica, którą najdobitniej może oświetla porównanie obu tytułów: *Dialogo delle lingue* — akademicka dyskusja pod przewodnictwem Bemba, jedna z wielu podobnych naówczas dysput (por. np. *Dialogo delle lingue volgari* Valeriana) — a obok: *Deffense et Illustration*, rzecz od pierwszej już strony głosząca walkę, z brawurą młodzieńczą zapowiadająca obronę i atak, równocześnie wsparta najwymowniejszym argumentem: czynem poetyckim. Nic dziwnego, że i wpływ obu utworów był zgoła niewspółmierny. Bo też dialog Speroniego z jednej strony utonął pośród tak obfitej we Włoszech XVI wieku polemiki językowej (o której informuje każdy podręcznik literatury), a z drugiej usunięty w cień został przez inne, połączone z nim w druku i na czoło tomu nie bez powodu wysunięte dialogi tegoż autora. Ludzi Renesansu nęciło w tej książce przede wszystkim roztrząsanie tak modnych wówczas spraw idealnej miłości: *dialogo d'amore*, *dialogo della dignità delle donne*; tu leży geneza francuskiego przekładu *Dialogów* (1551; por. M. Mignon, *l. c.*, str. 169); uwagi zaś Speroniego na temat języka zajmowały w oczach ogółu nie bardziej poczesne miejsce, niż podobne rozważania w sławnym *Cortegiano* Castiglione'a. Sam Speroni był zresztą gorącym wielbicielem Ronsarda — jakkolwiek obalono legendę o bezpośrednich stosunkach obu pisarzy, wraz z jej *pendant*: długo powtarzaną baśnią o zażyłości Torkwata Tassa z Ronsardem (por. Ferdinando Neri, *Il Chiabrera e la Pleiade francese*, Turyn, Bocca, 1920; str. 10—14 i 47—50: potomni z dziwną hojnością darzyli autora *Sonetów do Heleny* co przedniejszymi przyjaciółmi, których, niestety, nigdy bodaj na oczy swe nie oglądał!); — entuzjazmowi swemu dał też wyraz sympatyk włoski na starość (1584), kreśląc długi, trzysta wierszy z górą liczący list poetycki, gdzie stwierdza:

«Leggo spesso tra me tacito e solo,
Dotto Ronsard, le vostre ode honorate...»

Podziw swój starał się przytem i umiał przekazać następcom i, obok Mureta, w znacznej mierze zapewne przyczynił się do tego, że Chiabrera stał się tak pilnym uczniem francuskiej Plejady (por. Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, str. 228—31).

Przechodząc zaś od tych spraw do związanej z nimi kwestji «programu literackiego» Kochanowskiego i jego związku z poczynaniami

niami Plejady, zauważyć raz jeszcze należy, że mówić tu można nie o osobistym zbliżeniu, nie o zapożyczeniach słownych, lecz o działaniu tej gorącej i gorączkowej atmosfery chwili, gdy powstaje nowy i silny talentami prąd w literaturze, atmosfery, której wówczas we Włoszech nie było, a którą Kochanowski, nawet jako chwilowy gość w Paryżu, musiał odczuć dokoła siebie. Wspomnienie wrażeń, wywołanych widokiem tego napięcia twórczego, tej zapamiętałej pracy około uświetnienia narodowego języka i literatury słyszymy wyraźnie w znanych słowach łacińskiej elegji (III, 8):

«Hic illum patrio modulante carmina plectro
Ronsardum vidi...»

Pozatem, — a jest to jednak wiele (dorzućmy za Windakiewiczem: «w Paryżu Kochanowski po raz pierwszy mógł się dowiedzieć, co to jest szkoła poetów i co to jest program literacki» — *l. c.*, str. 195), pozatem długu Kochanowskiego wobec Francji nie powiedzie się — jak sądzę — rozmienić na drobną monetę literackich zależności. I jeśli już Windakiewicz stwierdza, że «liryka francuska odzywa się w poezji Kochanowskiego jeszcze nikłej, niż poezja włoska» (*l. c.*, str. 192), to na ten sąd zgodzimy się tembardziej, że nawet niezbyt liczne, wskazane tu przez uczonego badacza analogje, przeważnie budzić muszą zastrzeżenia. I tak odrzucić należy, jak wspomniano (str. 186), przypuszczenie o wpływie starofrancuskiej, względnie staroprowansalskiej *alby*. Również motyw *mal mariée* mógł równie dobrze przejść do *Fragmentów* Kochanowskiego z Włoch, jak z Francji (por. wyżej: str. 71—75 i dotyczące przypisy). Pochodzenie nie odgrywa w tym wypadku większej roli: opierając się na niem, możnaby wogóle dowodzić, że oddźwięki petrarkizmu wskazują na wpływ francuski, skoro rodowód tego prądu sięga trubadurów. Z refrenem wkońcu niemięj łatwo spotkać się u stóp Apeninów, jak nad brzegiem Loary, a takie cechy, jak przekładnie, epitety z imion starożytnych utworzone czy wyrazy złożone, nie noszą na sobie piętna wybitnie paryskiej *nouveauté*.

(11) Kazimierz Morawski, *Czasy Zygmuntofskie...*, str. 5.

(12) Tadeusz Jaworski, *Jan Smolik, seine Schriften und Übersetzungen*, Gniezno 1903; str. 4, 58—9.

(13) *Judith* du Bartasa przekładał Rafał Leszczyński († 1636).

(14) Por. rozprawę Czesława Chowańca, *Poglądy polityczne rokoszan (1606—1667) wobec doktryn monarchomachów francuskich, Reformacja w Polsce* III (1924). Że Francją interesowała się żywo publicystyka staropolska, tego dobrym wskaźnikiem przypisany niedawno Solikowskiemu *Ziemiannin* (por. Henryk Gaertner, *Ziemiannin: bezimienny dialog XVI wieku na tle współczesnej publicystyki*, Kraków 1922, RWF. LX, 5; str. 36—7). Fakt zaś, iż autor tej rozprawy wzrok ma zwrócony przedewszystkiem na walkę hugonotów z papieżnikami, nie jest z pewnością zjawiskiem odosobnionem. Wydaje się bowiem,

że podłożem wielu ówczesnych polsko-francuskich stosunków była właśnie Reformacja, której szermierze czy nawet tylko zwolennicy wyróżniali się niejednokrotnie kulturą umysłową, obcą szarej gromadzie szlacheckiej. Charakterystyczną tego czynnika ilustracją jest niewybitna zresztą w świetle historii — i tem łatwiej mogąca być przykładem — rodzina Słupeckich, dla której tak «szczególnie znamieny jest pęd do kultury francuskiej» (Stanisław Kot, *Hugo Grotius a Polska*, Kraków 1926, odbitka z IV rocznika *Reformacji w Polsce*, str. 41; por. tamże uwagi o zażyłych stosunkach Grotiusa z Polakami, nawiązywanych właśnie na gruncie paryskim: str. 4—5, 10; zdarzały się nawet polsko-francuskie małżeństwa, jak Mikołaja Słupeckiego z Reginą Chapel, *ib.*, str. 33—4). Sprawy te są dotąd, niestety, w drobnym tylko dobyte na jaw ułamku; bliższe ich zbadanie przeobrazi z pewnością pod niejednym względem będące w obiegu poglądy na związki kulturalne Polski z zagranicą i wykaże, jak bardzo jednostronnym był długo uprawiany połów głównie «zapożyczeń» literackich. W każdym razie, myśląc o stosunku do Francji Anonima XVI wieku, trudno już dziś oprzeć się przypuszczeniu, że nie jest może bez znaczenia okoliczność, iż był on — protestantem.

(15) Por. *Wirydarz Trembeckiego*, Nr. 17, 71, 124, 313, 314, 318, 319, 339.

(16) Ob. Tadeusz Sinko, *Poetyka Sarbiewskiego*, Kraków 1918 (RWF. LVIII, 3) str. 6. — Ph. E. Legrand, *La poésie alexandrine*, Paryż, Payot, 1924; str. 17, 42 nn. (tamże ciekawe i mające szersze znaczenie uwagi o poszukiwaniu nowości, o «le goût du distingué et du fini», cechującym poetów tego czasu: str. 28 nn., 162 nn.).

(17) *Dworzanin*, ks. I: wstęp.

(18) Np.: «si liceret sollicitum in hac scheda transmittere cor, profecto legere quilibet possit manifesta visibiliaque sinceritatis documenta...» «Misi victimam devotum tibi cor...» «Quot verba, tot suspiria; quot commemorationes, tot singultus. Si quis quaereat: «Cur ita facis?», mihi dicere sat: «Responde pro me, cor!» Cor meum iam non meum, tuum est; me dereliquit, te comitatur, in te manet...» (*Pamiętniki Jana Chryzostoma z Gosławic Paska*, opracował Jan Czubek, Lwów 1923; str. 51—3).

(19) Tamże, str. 54. — W krańcowość jednak popada Brückner, twierdząc, że Kochanowskiego «najliczniejsze erotyki odnoszą się do Lidyj włoskich; polskim «podwikom» dostały się tylko odpadki, kpiny na starzejącą się Zosię albo na Babę..., albo obcesowe żarty z Kachną-Kaską i «jej szpetną twarzą» albo «łaźnią». (Wstęp do *Pism zebranych*, str. 35).

(20) Są to sonety: «S'amor non è...» (s. 101—132), «Amor m'ha posto...» (s. 103—133) i «Pace non trovo...» (s. 104—134). Por. Ludwik Nabelak, *Poeci polscy XVII wieku (Biblioteka Ossolińskich, t. IV, Lwów 1864) i Jana Grotkowskiego przekłady z obcych poetów (tamże, t. VIII, Lwów 1866)*. Przekład sonetów przedrukowano ostatnio w *Panteonie*

literatury wszechświatowej Langego i Toma, zesz. XXIV, str. 32—3 i w *Soniecie polskim* Folkierskiego, j. w., str. 25—7, gdzie także (str. 24) znaleźć można sonet dedykujący królewiczowi Władysławowi *Triumf miłości*.

(21) Kazimierz Jarecki, *Kto jest autorem tłumaczeń z Petrarcki i Bartasa, przypisywanych Grotkowskiemu?* PL. IV (1905), str. 240—3.

(22) Por. Franciszek Kręek, *Zagadki w życiu i działalności literackiej S. S. Jagodyńskiego*. PL. VII (1908), str. 348—9.

(23) Ob. Carl Appel *Die Triumphe Francesco Petrarca's*, Halle 1901; str. V—XLIV.

(24) I tak we Francji ukazuje się w r. 1519 przekład G. de la Forge, który do r. 1554 ma cztery dalsze wydania. Niezależnie od tego baron d'Opede (Jan Meynier) ogłasza w r. 1538 przekład nowy, znajdując następcę i współzawodnika w Janie Ruyr (1588). W r. 1555 zaś pojawiają się *Toutes les oeuvres vulgaires de François Pétrarque traduites par Vasquin Philieul* (Awinion). — Por. Gustave Lanson, *Manuel bibliographique de la littérature française moderne*, Nr. 1114 i nn., a co do innych krajów J. Ch. Brunet, *Manuel de librairie et de l'amateur de livres*, Paryż 1863, t. IV, str. 534—72. O poczytności *Triumfów* w XVII w. por. *Souveau dictionnaire de l'histoire de la littérature française*, l. c., str. 67.

(25) Por. Kazimierz Kolbuszewski, *Postyllografja polska XVI i XVII wieku*, Kraków 1921; str. 197 (cf. 162). — Oczywiście i pod tym względem pisarze nasi idą za przykładem obcych. Ob. np. *Catalogus testium veritatis qui ante nostram aetatem Pontifici Romano atque Papsimi erroribus reclamarunt*, gdzie autor, Matthias Flacius Illyricus (pseudonim Niemca, Mateusza Francowitza) rozwodzi się m. i. nad Petrarcką (wydanie z r. 1597: t. II, ks. XVIII, str. 774—5), wskazując także włoskie jego utwory: «In italicis suis rhythmis scribit inter alia sic de Roma: Schola de errori, et tempio de haeresia, — id est: schola errorum, et templum haereseos. Sic et saepe alias in eodem poemate eam vocat Babyloniam: item, matrem errorum, item nidum proditionum» i t. d. — I katolicy zresztą powoływali się na Petrarckę, nawet z kościelnej ambony: «in quei medesimi anni di più fervida attività poetica di Sà, i versi del Petrarca eran così noti in Portogallo, che i predicatori gli allegavano nelle loro prediche dal pulpito, come se fossero stati testi ecclesiastici» (A. Pellizzari, *Portogallo e Italia nel secolo XVI*, str. 70).

(26) Jaworski, l. c., str. 19.

(27) Podobnie napisze Kochowski: «A ja widzę tu Oweny, / Jest i skromnej Ines weny, / Marcyjalis rzymski stary, / Słodkomowny Sannasary» (*Fraszki*, str. 108) — chociaż od Sannazara nie przejął niczego.

(28) Tegoż zdania jest autor rozprawy, T. Jaworski (j. w., str. 19).

(29) Jedyne źródło III pastoreli wskazał E. Trzaska (PL. XIV, 237—8); jest niem *Iolas* Andrzeja Navagero.

(30) O dawniejszym przekładzie pisze Brückner w PL. VI (1907); str. 261—5.

(31) Na podstawie streszczeń, krótkich cytatów, a często samych nawet tytułów, jakie podaje Jaworski, trudno oczywiście szczegółowej rozpatrywać poezje Smolika. W związku z poprzednimi rozważaniami zwróćę więc tylko uwagę na ciekawą serenadę z refrenem (pieśń X; str. 68—9):

«Kryją się gwiazdy, czarne ćmy nadchodzą,
Które za sobą rumiany świt wodzą.
Księżyc skrył światłość swoje,
Już dobranoc, serce moje!
A odpuść jeśli twe spokojne spanie
Płaczliwe moje przerywa śpiewanie
Bo miłość serce rani,
Już dobranoc, moja pani!»

Łączy się ona potrosze z wierszem pod znamienym tytułem *Hejnał* (l. c., str. 11—12), w którym brzmią jakby odległe echa średniowiecznej *alby*. Ob. też na ten temat dwa utwory Zbigniewa Morsztyna w *Wi rydarzu Trembeckiego* I, str. 376—81 (toż w *Muzie domowej*).

Z całego toku wywodów naszych wynika, iż trudno zwać Smolika «pierwszym reprezentantem, obok Grabowieckiego, wpływów włoskich jeszcze w XVI wieku», jak to czyni Brückner (*PL*. II [1903], str. 665). U Smolika wpływ ten jest jedynie daleko silniejszy, bardziej wyrazisty i dla jego fizjognomji poetyckiej decydujący, niż u pisarzy wcześniejszych: Kochanowskiego oraz Sępa.

(32) I w *Sielankach* Bartłomieja (nie wchodzę tu w problem autorstwa) napotykam echa romańskie. Do nich należy już wstęp do *Kobezników*:

«Prawie pod samą pełnią maja w końcu roli
Siedziałem rano wedle narożnej topoli
Brzając na bandorze, aliści ptaszyna,
Sołowij po naszymu, zwadę ze mną wszczyną» —

mający już odpowiedniki w literaturze starofrancuskiej (por., co powiedziano wyżej o VIII pieśni *Fragmentów* Kochanowskiego), gdzie ptaki również czynną odgrywać zwykły rolę. — O kilkadziesiąt zaś wierszy dalej znajdujemy aluzję do *Orlanda Szalonego* Arjosta, którego autor poznał może w rękopiśmiennym przekładzie Piotra Kochanowskiego:

«Izali

Madorus [oczywista: Medoro] z Angeliką przemianków społecznych
Nie wyrzynali w dębach i jaworach wiecznych?»

(33) Kazimierz Jarecki, *Kilka uwag o utworach Szymona Zimorowicza*, *PL*. II (1903), str. 247 nn. Szkoda, że ani słowem nie dotknął tej

sprawy Brückner we wstępie do najnowszego wydania *Roksolanek* w *Bibliotece Narodowej* (Kraków 1924, Nr. 73)

(34) Mamy również nieudałą, bo nienagrodzoną, serenadę (II 20) i oddźwięk motywu *mal mariée* (III, 11).

(35) I, 2. — Podkreśla tu poeta, że dotychczas w literaturze polskiej zbyt często mówiono o kobiecie wtedy dopiero, gdy bohaterstwem wyróżniła się od płci swojej. Tak czynił Rej w *Zwierzyńcu*, w przykładach *Zwierciadła*; nie inaczej Kochanowski, gdy pisał *Wzory pań męźnych* i opiewał *Wandę*. Kobieta godną poezji stawała się z chwilą, gdy zatracala swą kobiecość. Protestuje przeciwko temu Zimorowicz i do swych poprzedników niewątpliwie czyni aluzje:

«Niechaj kto inszy słodką melodyją
Głośno wystawia rzymską Lukrecyją,
Która na cnocie skoro szwankowała,

Krew swą wylała.

Także i Wanda, nie chcąc cudzoziemca
W małżeństwie cierpieć, Rotogena Niemca,
Nad wiślnym brzegiem pogrzebiona, wszędzie

Rymem mu będzie.

Może przypomnieć wiarę Penelopy,
Kiedy zdradzała niewstydlive chłopcy,
Psując w tuwalniej coraz nocą skrycie

Dniowe uszycie...»

(36) Por. np.: «Nie zapomnij łagodnym szeptem twego ducha / Tę piosnkę jej zaśpiewać cichuchno do ucha» (II, 29),

(37) Edward Porębowicz, *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej*, Kraków 1893 (odbitka z tomu 21-go RWF.).

(38) Słusznie zaznacza Croce: «Nell'amore di questi poeti è sparita ogni traccia residuale di concezione stilnovistica o platonica; nè si scorgono accenni di quella che sarà poi la concezione sentimentale o romantica... È un amore voluttuoso che tocca assai spesso l'oscenità... Un amore di questa sorte non può avere una storia spirituale molto complicata [przeciwnie u Petrarcki!]; e infatti essa si esaurisce in descrizioni di abbracci, di baci e di altre voluttà (Benedetto Croce, *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento*, Bari 1911; str. 385—7). Lecz, jakkolwiek tak daleko odbiegliśmy tu od idealizmu Petrarcki, niemniej seicentyzm, brany z punktu widzenia przewagi konceptu, jest doprowadzeniem manieri *Canzoniere* i petrarkistów do absurdu, z czego zresztą zdawali sobie sprawę już współcześni. Wynika to choćby z listu, gdzie Tomasz Stigliani powiada o Marinim, że «colla sua garbata ronchetta gli [t. zn. Petrarce] carpì tutti i suo' migliori concetti...; questi egli non si degnò di sfiorare ma, occupandogli intieri, gli registrò per suoi e seminògli nelle sue opere tutte» (p. Giambattista Marino, *Epistolario, se-*

guito da lettere di altri scrittori del seicento, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini w zbiorze *Scrittori d'Italia*, Bari 1911—12; II, 342). — Ob. też w tej sprawie m. i. Sebastiano Vento-Palmieri, *La maniera fondamentale dell' arte di G. B. Marino, Rivista d'Italia*, XVIII 2 (1915), str. 772 nn., oraz tenże, *Nuove fonti della lirica di G. B. Marino*, tamże, XX 1 (1917), zwłaszcza str. 248, a ostatnio Benedetto Croce, *Il concetto del Barocco* (*La Critica* 1925; XXIII, 3; str. 129—43), gdzie znakomity krytyk włoski określa charakter baroku temi słowy: «sostituisce la verità poetica, e l'incanto che da essa si effonde, con l'effetto dell' inaspettato e dello stupefacente, che eccita, incuriosisce, sbalordisce e diletta mercè la speciale forma di commozione che procura» (132). — W literaturze polskiej ob. zwłaszcza dwa szkice Romana Pollaka, *Od renesansu do baroku* (*Przegląd Warszawski*, 1923, II, str. 59—71) i *Uwagi o seicentyzmie* (*Przegląd Współczesny*, 1925, XV, str. 193—207).

(39) O hasło to obwinać należy nietylko samych pisarzy, ale również ówczesny nastrój i wymagania czytającej publiczności, którą temi słowy charakteryzuje cytowany powyżej Stigliani: «Un tempo i lettori si contentarono d'una lettura non cattiva, poi volsero eccellenza, appresso desiderarono maraviglie, ed oggi cercano stupori; ma, dopo avergli trovati, gli hanno anco in fastidio ed aspirano a trasecolamenti ed a strabiliazioni. Che dobbiamo noi fare in così schivo tempo ed in così delicata età e bizzarra, il cui gusto si è tanto incallito e tanto ottuso che oramai non sente più nulla?» (j. w., str. 345).

(40) Porębowicz, *l. c.*, str. 90.

(41) Przy dwu szczegółach warto może zatrzymać się chwilę. Wiadomo, iż tytuł jednego ze zbiorów lirycznych A. Morsztyna: *Lutnia* — przejęty został od Mariniego. W związku więc z tytułem drugiego: *Kanikuła*, godzi się zwrócić uwagę, że motyw «kanikuły» nie jest rzadkością w erotyku petrarkistów i ich następców. Oto np. sonet Serafina z Akwili, *seicentysty avant la lettre*:

«Se alcun questa mia dea non cognoscesse
Canicula la chiami aspra e cocente
Che è la più vaga stella, e più nocente
Che sia nel amplo ciel fra l'altre spesse.

Simile è questa chel mio core elesse
E pur lei singular fra l'altra gente
Sua vista è pur sopra ogn'altra lucente.
Poi chi diria che tanto mal facesse?

Ma ben chel can celeste i corpi stempre
Nel suo maggior furor, fuggir lo puoi,
Com non gir fora in fin che non se tempre.
Ma questa ha non sò che negli occhi suoi
Che sforza ognuno à seguitar la sempre
Tal che d'un sguardo mille morti vuoi» (s. 72).

Aluzje na ten temat znachodzą się i u innych poetów, np. «Malgré le Chien qui dans le ciel aboye, / Qui de Venus nous interdit la ioye, / Je ne lair- rois de prendre mes ébats» (Jamyn, s. XXVI, str. 60) lub «ardeur du Procyon celeste» (Scève, *Délie*, dystych LXII, str. 49). Ob. też Naugerii *Carmina*, XXVI p. 203.

Szczegół drugi. — Na str. 50—51 (*l. c.*) wspomina Porębowicz «dla niezmiernego wdzięku godną uwagi, a dla tajemniczości pochodzenia zasługującą na wybadanie» formę, którą szczęśliwie nazywa cykliczną, i podnosi, że zjawia się ona często u pisarzy hiszpańskich, dwukrotnie u Ronsarda, a raz u Marota, występuje w poezji angielskiej (Szekspir, Spenser), niema jej jednak we Włoszech. Stwierdzenie to nie jest ściśle. Z tego samego np. Serafina dell' Aquila zacytować można sonet najzupełniej «cykliczny»:

»Col tempo el vilanello al giogo mena
 El tor sì fiero e sì crudo animale,
 Col tempo el falcon susa à menar l'ale
 E ritornare à te chiamando à pena,
 Col tempo si domestica e inchatena
 El bizzarro orso, el feroce cinghiale,
 Col tempo l'acqua che è sì molle e frale
 Rompe il dur sasso come fosse harena,
 Col tempo ogni robusto arbore cade,
 Col tempo ogni alto monte si fà basso
 Et io col tempo non posso à pietade
 Mover un cor d'ogni dolcezza casso
 Unde avanza d'orgoglio e crudeltade
 Orso, toro, leon, falcone e sasso» (s. 103)

Por. też w Sassoferrata *Olimpi*:

«Quel che giace in prigion, cerca d'uscire,
 Et brama libertade ogni animale,
 Ogniun quanto più puo fugge el morire
 Et brama viver sempre a Giove eguale,
 Ogniun brama piacer, fugge il martire,
 In ciel vorrien salir s'havesser l'ale,
 Io sol desidro et vuo chiamando forte
 Carcer, foco, martir, dolor et morte» (str. C₁).

Morsztyn użył tej formy wielokrotnie i opanował ją świetnie (por. np. popularny i cytowany również przez Porębowicza wiersz: «Biały i polerowny jest marmur z Karrary...»).

(42) Por. Porębowicz, *l. c.*, str. 13—15.

(43) Tu zaznaczyć trzeba, że Łoś (*Wiersze polskie...*, str. 126) nie- ściśle określa charakter tej formy wierszowej. Nie wystarczy powie-

dziesięć: «sestyna liryczna składa się z sześciu zwrotek sześciowerszowych i jednej trzywerszowej; wiersze pierwszej zwrotki kończą się wyrazami, które powtarzają się w każdej z następnych zwrotek zawsze w zmienionym porządku, t.j. każdy wyraz w różnych zwrotkach kończy wiersz inny, np. (!) w pierwszej zwrotce pierwszy, w drugiej drugi, w trzeciej trzeci» (co jest najzupełniej wykluczone!). Zmiany porządku tych «rymów» nie są bynajmniej dowolne. Wyrazy kończące wiersze jednej strofy powtarzają się w następnej w ten sposób, że «rym» ostatni strofy poprzedniej staje się pierwszym następnej, pierwszy—drugim, przedostatni—trzecim, drugi—czwartym, czwarty—piątym, trzeci—szóstym (drogą więc jakgdyby przekładania). Ogólny schemat wygląda przeto: I. *abcdef*, II. *faebdc*, III. *cfdaeb*, IV. *ecbfad*, V. *deacfb*, VI. *bdfeac*. Powstaje w ten sposób pewien zamknięty krąg, wyczerpujący liczbę możliwych przy tej zasadzie kombinacji, to też w siódmej zwrotce powróciłby pierwotny porządek strofy pierwszej — i tak się też dzieje w *sestina doppia*. — Por. zresztą A. Jeanroy, *La «sestina doppia» de Dante et les origines de la sextine*, Romania XLII (1913). — Wprowadzenie rymów do sestyny nie jest pomysłem nowym. We Francji uczynił to już Pontus de Tyard (ob. jego dzieła, *l. c.*, str. 33—4 i 77—8, oraz uwagi Flaminiego w *Revue de la Renaissance* I (1901), str. 48—9).

(44) Ob. Porębowicz, *l. c.*, str. 52—5.

(45) Utwory jego w *Wirydarzu poetyckim* Jakóba Teodora Trembeckiego (t. I, str. 164—189).

(46) Eugenjusz Trzaska, *Kasper Twardowski autorem «Lekcyj Kupidyńowych», przypisywanych Jerzemu Szlichtingowi*, PL. XIV (1916), str. 232—7. — Trzaska zachwiał też silnie autorstwem innych utworów Szlichtinga. Zdanie, wyrażone w tym artykule, przyjmuje bez wahania Brückner (por. jego *Studja nad literaturą wieku XVII*, część pierwsza, Kraków, 1917 [odb. z t. 57 RWF.], str. 9).

(47) *Wirydarz poetycki*, j. w.; t. II, str. 29, — Tamże znaczna część utworów Naborowskiego: t. I, str. 274—334 i t. II, str. 392—8.

(48) *Niepróżnujące próżnowanie*: III, 7 (*Suplika do Jej Mci panny N. N. N.*) i III, 9 (*Znikoma pociecha snu lubego*). Roman Pollak za źródło tego portretu uważa obraz Armidy w *Jerozolimie Wyzwolonej*, za czem parę szczegółów przemawia (p. Roman Pollak, *Poezje Kochowskiego a «Goffred» Tassa-Kochanowskiego*, Biblioteka Warszawska, 1913, t. II., str. 82—3).

(49) Przypominać zbyteczna, że i Andrzej Morsztyn napisał *Zielone (Wirydarz Trembeckiego* I, str. 256 i *Lutnia* II, 220). — Por. też odmienną redakcję ósmej *Lekcji Kupidyńowej* (*Wirydarz* II str. 377).

(50) Aleksander Brückner, *Poezja czasów saskich (Dzieje literatury pięknej w Polsce*, Kraków, 1918; t. I, str. 280).

(51) Por. Ignacy Chrzanowski, *Poezja za czasów Stanisława Augusta*, tamże str. 286 nn.

(52) Ob. Lide Bertoli, *l. c.* str. 13—15.

(53) *L'art poétique*, pieśń V. Por. w pieśni II przyganę włoskiej «pointy».

(54) Cenił jednak wykwint Petrarki, a zwłaszcza wysoko stawiał jego kancony, dodając: «mais cet esprit a quelquefois saisi le ton et le langage du sentiment, surtout dans ses odes appelées *Canzoni*, et même a su, dans des sujets plus relevés, tirer de sa lyre quelques sons assez nobles et assez fermes pour nous rappeler celle d'Horace. Son plus grand mérite est dans une élégance qui lui est particulière, et qui l'a mis au rang des classiques de son pays» (J. F. La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paryż 1818; V, 22). — Dla kancon też najbardziej względny był Voltaire, który parafrazował nawet początek *Chiare, fresche...* (cf. Bertoli, str. 13).

(55) Ignacy Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (*Dzieła*, wyd. Fr. Dmochowskiego, Warszawa 1803, t. III, str. 258—62). W *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* czytamy zaś (s. v. «Petrarcha») o miłosnych utworach poety włoskiego krótką, ale charakterystyczną w tonie swoim wzmiankę: «Tam [w Wokluzie!] poznał Laurę, której pochwałami wiersze swoje zagęścił».

(56) Ludwik Osiński, *Dzieła*, Warszawa 1861; t. III, str. 309. Drobnym wzmianek o Petrarce możnaby oczywiście zebrać naówczas więcej, np.: «...pominawszy twardą, a niekiedy dziką szczytność genjuszu Danta, który pierwszy uśpione od wieków na brzegach Tybru i Arnun ocucił Muzy i ich głosem Włochy napełnił, w biegu czternastego wieku uczony Petrarca wzdychał na brzegach Wokluzy te przyjemne pieśni, co imię jego i Laury nieśmiertelnymi uczyniły...» (Stanisław Potocki, *Rozprawy o języku, wymowie i literaturze polskiej w wydaniu zbiorowem Pochwały, mowy i rozprawy...*, Warszawa 1816; II. 408. — Tamże [str. 432] stałe w tym okresie ubolewania nad objawem zepsucia smaku: włoskiemi *concelli*, ubolewania, których nie pominął i Jacek Przybylski, pisząc o sonecie-«wydźwięku»: p. Folkierski, *Sonet polski*, str. 45—6).

(57) Kazimierz Brodziński, *Pisma*, Poznań 1874; t. VIII, str. 255—8 (artykuł p. t. *Petrarka*). Podobne zastrzeżenia co do formy sonetu wysunął w recenzji *Sonetów Mickiewicza* Fr. Sal. Dmochowski (Wilhelm Bruchnalski, *Sonetów Mickiewicza w literaturze galicyjskiej, w latach 1827—28, Pam. Tow. lit. im. A. Mickiewicza*, Lwów 1898).

(58) Lavinia Mazzucchetti, *August Wilhelm Schlegel und die italienische Literatur*, Zürich 1917.

(59) por. H. Welti, *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*, Lipsk 1884; str. 167.

(60) s. 28 (35). O umiłowaniu samotności przez Petrarę ob. m. i. Henry Cochin, *Le frère de Pétrarque et le livre du repos des religieux*, Paryż 1903, str. 3—4.

(61) »Pétrarque le premier poète qu'ait en l'Italie, et l'un de ceux qu'on y admire le plus, a commencé ce malheureux genre d'antithèses et de *concelli* dont la littérature italienne n'a pu se corriger

entièrement» (M-me de Staël-Holstein, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paryż, b. r., str. 196).

(62) «Pétrarque fut aussi, comme le Dante, le poète valeureux de l'indépendance italienne. Ailleurs on ne connaît de lui que ses Amours; ici des souvenirs plus sevères honorent à jamais son nom, et la patrie l'inspire mieux que Laure elle-même» (M-me de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paryż, b. r.; str. 32).

(63) Chateaubriand nie był zresztą konsekwentnym w swych sądach. W r. 1802, bawiąc w Wokluzie, pisał w jednym z swych listów: «J'arrive de Vaucluse; je vous dirai ce que c'est. Cela vaut sa réputation. Quant à Laure la bégueule et Pétrarque le bel-esprit, ils m'ont gâté la fontaine». Znacznie później, opowiadając ten sam pobyt w Wokluzie na kartach swych *Mémoires d'outre-tombe* cytuje Patrarkę co krok i pełen jest dla niego pochwał najwyższych. Na sprzeczność tę zwrócił już uwagę Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*; I 446—7.

(64) *Portraits contemporains*; II, 326. — Parę innych głosów, po części późniejszych (Balzac, Gautier, Heredia, Hugo, Musset, Quinet, Veuillot), przytacza Leon Treich, *Almanach des lettres françaises et étrangères*, Paryż, Crès, 1924; II, 260.

(65) Por. Tullo Concari, *Il Settecento (Storia letteraria d'Italia scritta da una società dei professori*, Medjolan, b. r., str. 15 nn.).

(66) Utwór nie ma wprawdzie daty, ale poprzedzają go wiersze datowane: *Do Ambrożego Grabowskiego* z r. 1816, *Do...* z r. 1814, następują zaś po nim: *Czy masz wady?* z r. 1819 i *Wymówka*, której czas powstania pozwala w przybliżeniu określić wzmianka o małżeństwie poety, zawartem w r. 1819 (por. J. Michalski, *Antoni Gorecki, Wiek XIX: sto lat myśli polskiej*, t. II, Warszawa 1917, str. 446). Oba omawiane utwory wydrukowane zostały późno w zbiorze *Wolny głos czyli nowy tomik pism Antoniego Goreckiego*, Paryż, 1850 (str. 103—5 i 108).

(67) O wpływie Petrarki na Mickiewicza por. głównie: Józef Tretiak, *Mickiewicz w Odessie. Stosunki i pieśni miłosne (Szkice literackie*, t. I, 1896) oraz Wilhelm Bruchnalski w t. II *Pism Adama Mickiewicza*, Lwów, 1900 (wyd. Tow. im. A. Mickiewicza).

(68) Utwór Słowackiego oświecla z tego, zasadniczo, punktu widzenia rozprawa St. Lempickiego, *Miłość dantejska w poemacie «W Szwajcarji»*, PL. XXI (1924—5).

(69) Ob. w tej sprawie (poza cytowaną książką Seillièrè'a) zwłaszcza Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Paryż, Colin, 1908 i pełne ciekawych perspektyw studja Alberta Thibaudet, *Le liseur de romans*, Paryż, Crès, 1925; str. 65 nn. — Ile konwencjonalności tkwi w schemacie literackich opisów «piękności» kobiecej, o tem najlepiej przekona zajmująca praca Anne-Marie et Charles Lalo, *La faillite de la beauté*, Paryż 1923.

(70) Problemowi temu szereg uwag ogólnych poświęca Charles Lalo, *L'art et la vie sociale*, Paryż, Doin, 1921; str. 189—200 oraz *La beauté et l'instinct sexuel*, Paryż, Flammarion, 1922.

(71) Wystarczy przerzucić zbiorki, które współcześnie wydaje dla ludu florencki księgarz Salani, pod takimi tytułami, jak *150 stornelli d'amore*, *Stornelli sopra la bellezza d'amore*, *Stornelli sopra la lontananza d'amore*, *Stornelli sopra la noncuranza d'amore*, *Stornelli sopra la passione d'amore*, *Stornelli sopra la sfortuna d'amore* i t. p. Oto garść urywków: «Dove passate voi l'erba ci nasce...»; «Morirò, morirò, non dubitate / e quando sarò morto, piangerete...»; «...del mio cor siete la catena»; «V'ho assomigliato all' Angiol Gabriello: / Gli è il più bel santo che sia in Paradiso»; «Come la calamita mi tirate / e mi fate venir dove volete»; «Dentro mio petto c'è una nave, / Con i capelli tuoi formo le vele / E le lacrime mie l'acqua del mare»; «Non posso più contar, che non ho core: / È dentro il vostro petto rinserrato...» i t. p.

(72) Przykładów dałoby się zebrać sporo, choćby z poezji parnastów. Poprzestanę jednak na wskazaniu dwu tyłko:

«O vie par laquelle je vis et par laquelle je meurs tous les jours!...»

(Paul Fort, *Ballades françaises* IIe série, Paryż 1898).

«Je t'aime, — loin de toi ma pensée obstinée,
Et, par l'instinct d'amour à l'amour ramenée,
Revient vers toi, voltige alentour de ton cou,
De tes yeux, de tes seins, comme un papillon fou,
Et, grise de tourner dans ton cercle de femme,
Reste des jours entiers sans rentrer dans mon âme...»

(Albert Samain, *Le chariot d'or. Oeuvres*, Mercure de France b. r., str. 103).

Oto jak się przekształciła «petrarkistyczna» skarga na życie będące równem śmierci i motyw wędrówek serca, które opuszcza zakochanego, by towarzyszyć jego wybrance.

(73) A. Mickiewicza *Pisma*, wydanie J. Kallenbacha, Brody 1911; II, 103. — Ustęp ten głębokie wrażenie wywarł na Wyspiańskim; por. list do L. Rydla z 6 III. 1895, ogłoszony w krakowskich *Listach z teatru* 1924, Nr. 2, str. 41.

Biblioteka Seminarium
Inst. Lit. Polskiej U. J. P.

5770.

DODATEK

ANDRZEJ PATRYCY NIDECKI A PETRARKA

Praca niniejsza — gotowa w rękopisie jesienią 1924 r., uzupełniona następnie tu i ówdzie dopiskami, bibliograficznej przeważnie natury — miała już opuścić drukarnię, gdy prof. Stanisław Kot zwrócił mi łaskawie uwagę na Nideckiego komentarz do fragmentów Cycerona, komentarz, w którym doktor Patrycy powołuje się kilkakrotnie na Petrarę. Wzmianki te nie wchodzą wprawdzie bezpośrednio w zakres rozprawy, śledzącej — zgodnie z zapowiedzią tytułu i wstępu — oddźwięki lirycznej twórczości Petrarki i jego następców w poezji polskiej XVI wieku, zbyt jednak są charakterystyczne jako przykład znajomości u nas włoskiego pisarza, by wolno choćby w krótkiej nie wspomnieć ich notatce.

Głównym węzłem, łączącym Nideckiego z Petrarą, był niewątpliwie wspólny obu miłośnikom starożytności kult Cycerona. Dzięki niemu Petrarca stać się musiał dla polskiego humanisty z jednej strony bliskim u c z u c i o w o wyznawcą tych samych ideałów, a z drugiej uczonym, którego poglądów niepodobna było w badaniach naukowych pomijać. Nidecki, który uwielbieniem dla Cycerona przejął się już w Krakowie, gdzie hasłem bojowym nowych prądów były słowa Rudolfa Agrykoli *Nos esse Ciceronianos oportet*, następnie zaś upodobania swoje utrwalił we Włoszech, pod okiem Pawła Manucjusza¹⁾, — Nidecki, sławiący w przedmowie swego dzieła «immortale illud et divinum M. Tulli ingenium», którego drobne nawet ślady zbierał nabożnie i w pilną układał mozaikę, — Nidecki nie mógł obojętnie przejść obok człowieka, co jako dziecko już, nie rozumiejąc jeszcze treści zdań czytanych, ulegał nieprzeparcie czarowi cycerońskiej prozy, muzyce słów rzymskiego pisarza i miał do końca życia zachować ten zachwyt «dziecka, lecz nie dziecinny», jak z naciskiem w starości podkreślił (*Epistolae seniles*, XVI 1). Wszak nad zdobycie nowego rękopisu Cycerona nie mógł Petrarca większej zaznać radości, wszak zapewniał (*Ep. fam.* XXIV, 2):

¹⁾ Por. Kazimierz Morawski, *Andrzej Patrycy Nidecki, jego życie i dzieła*, Kraków 1892, str. 9 i 72.

«Cycero jest człowiekiem, którego kocham i czczę ponad wszystko»¹⁾. A tłumaczyć zbyteczna, iż wydawcy «fragmentów», pracą swą wybiegającemu daleko poza rodzinne opłotki, nie godziło się również przeczyć niejednej cennej uwagi, jaką myśliciel z Wokluzy opatrzył tekst filozofa z Tuseulum.

W komentarzu krytycznym wydanych przez siebie urywków Cycerona dwie lekcje popiera też Nidecki autorytetem Petrarki i do jego wywodów czytelnika odsyła²⁾. Rozprawiając zaś o zaginionym traktacie *De gloria*, na dowód, że dzieło to istniało jeszcze za czasów Petrarki³⁾— «qui circa annum domini MCCCL floruit» — cytuje w całości jego list (*Ep. seniles* XV, 1), list bardzo wymowny, bo malujący doskonale entuzjazm poety dla Cycerona, — najlepszy może obraz zabiegów, jakich wpływowy laureat nie szczędził, korzystając czyto z podróży własnych, czy z usług przyjaciół, by tylko powiększyć zbiór dzieł umiłowanego pisarza⁴⁾. Ze zaś, oprócz listów, nie obce były Nideckiemu także inne pisma łacińskie Petrarki, o tem świadczy choćby powołanie się na piętnujące wiele nadużyć łatwowierności ludzkiej przez lekarzy *Invectivarum contra medicum quemdam libri IV*, przykład walki, jaką autor *Canzoniere* wszczynał z fałszywą wiedzą i metodami błędnymi⁵⁾. Znał zresztą filolog polski i późniejszych humanistów Italji, uwzględniał w komentarzu swym Poggia⁶⁾ czy Poliziana⁷⁾.

Wzmianki te, same w sobie znamienne i u nas w owej epoce do nadto częstych nie należące objawów, zyskują jeszcze wagi dzięki bliskim stosunkom, jakie łączyły Nideckiego z Kochanowskim, zarówno na obczyźnie, jak po powrocie do kraju. Nie wznosząc kruchych hipotez, przypuszczać wolno, iż obaj wychowankowie Padwy zajęli się —

¹⁾ O stosunku Petrarki do Cycerona ob. zwłaszcza Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, t. I, rozdział V.

²⁾ «eam lectionem agnoscit etiam Fr. Petrarca lib. VII episto. familiar. episto. II, quem vide de toto hoc loco disputantem»; «immo sic legisse videtur Petrarca, ut est lib. VIII senilium rerum epist. I.» (*Andr. Patricii Striceonis ad tomos IV Fragmentorum M. Tullii Ciceronis adnotationes editionis secundae*, Venetiis, ex officina Stellae Iordani Zileti 1565. — Scholia in tomum tertium, str. 18a oraz 42b). — «Petrarcha» wymieniony też został na wstępie wydania fragmentów, pośród źródeł («Auctores ex quibus fragmenta haec Ciceronis collegimus»).

³⁾ O sprawie tej, nieraz roztrząsanej, por. Nolhac, *l. c.*, I, 260—68.

⁴⁾ *j. w.*, str. 37b—39a.

⁵⁾ «Meminit eius rei [*nb.* że Cycero Homera na wiersz łaciński przekładał], praeter ceteros etiam Fr. Petrarca lib. III *invectivarum contra medicum*» (*l. c.*, scholia in tomum quartum, str. 38b).

⁶⁾ *ib.*, scholia in tomum tertium, str. 37b.

⁷⁾ *ib.*, scholia in tomum quartum, str. 3b.

może nawet równocześnie — żywo wybitnym *trecentystą*, najprawdopodobniej w latach, gdy «niejako brat z bratem doma żyjąc, wszystkie secreta ingenii z sobą communicowali»¹⁾. Że zaś przytem Kochanowski zwrócił baczniejszą uwagę na włoskie utwory poety, mniej zapewne pociągające jego przyjaciela-erudyte, jest rzeczą dość zrozumiałą. W każdym zaś razie omówione tu ustępy z dzieła Nideckiego są jednym z ciekawszych przyczynków do dziejów Petrarki-humanisty na naszym gruncie, dziejów, które czekają dopiero opracowania.

¹⁾ Januszowski we wstępie do Kochanowskiego *O Czechu i Lechu historii naganionej*, Kraków 1589. — Por. Morawski, *j. w.*, str. 70.

INDEKS

(Gwiazdkami wyróżniono autorów opracowań. W nawiasach — stronice, na których wspomniane są dzieła bez wymienienia nazwisk autorów).

- Abrabanel J. p. Leon Hebrejczyk.
Adam de la Halle 206.
Agrykola R. 233.
Agryppa H. K. 34, 160.
Albert z Brescji 172.
d'Alvergne P. patrz Peire.
Anakreon 19, 55, 86, 118, 124, 129, 220.
*d'Ancona A. 153, 154, 158, 164, 166, 167, 170, 171, 173, 174, 178, 183, 184, 185, 187, 193, 195, 203, 204.
Andrzej Kapelan 55, 171—2, 174.
Angerianus H. 97, 144, 204.
*Anglade J. 163, 167, 176, 202.
Anonim - Protestant 13, 108—112, 116—17, 120, 144, 214—17, 219, 223.
Antologja 50, 55, 59, 82, 124, 206.
*Appel K. 2, 196, 224.
Aquilano Serafino 4, 67, 97, 139, 153, 158, 186, 193, 197, 201, 204, 227—8.
Aretino Niccolo Cieco 155.
Aretino P. 90, 180.
Ariosto L. 10, 40, 43, 47, 48, 67, 77, 79, 87, 115, 139, 144, 148, 150, 162, 165, 167, 171, 177, 178, 180, 182, 194, 207, 225.
Arnaut Daniel 92, 128, 212.
*Arnoux J. 163.
Arystoteles 26, 28, 42, 167.
*Asselineau Ch. 183.
Atanagi D. 139, 162, 174, 183.
Auberée 193.
d'Aubigné A. 205.
Aucassin et Nicolette 188, 190.
Audefrois le Bastard 188, 190.
Augustyn św. 27, 167.
Auratus p. Dorat.
Baif J. A. (de) 101, 111, 122, 142, 170, 176, 177, 196, 197, 202, 203, 207, 209, 210.
Balzac H. 231.
Bandello M. 139, 162, 165, 173, 179, 180, 181, 182.
*Barbi M. 194.
Barignano P. 178.
Bartas G. (du) 119, 222.
*Bartoli A. 176.
*Bartsch K. 73, 187, 190, 192.
Bazylik C. 160.
Beaulieu E. (de) 142, 169, 204.
Beccadelli A. p. Panormita.
*Becker Ph. A. 218.
*Bédier J. 162, 175, 176, 202.
Bellay J. (du) 40, 87, 100, 101, 115, 117, 142, 152—3, 165, 167, 169, 170, 180, 193, 197, 201, 204, 206, 207, (219), 220, 221.
Belleau R. 50, 100, 101, 111, 142, 170,

- 179, 180, 185, 186, 190, 201, 206, 207, 210.
- Belleforest F. (de) 119.
- *Bellini A. 169.
- Bembo P. 10, 30—31, 39, 43, 61, 65, 79, 87, 96, 104, 113, 115, 140, 144, 155, 158, 162, 167, 172, 175, 176, 177—180, 182, 196, 197, 204, 218.
- Bernard de Ventadorn 60, 115.
- Berni F. 140, 151, 193, 202, 213.
- Bertaut J. 142, 197.
- *Bertoli L. 6, 146, 229, 230.
- *Bertoni G. 164.
- *Bever A. (van) 150.
- *Biadene L. 209, 213, 218.
- Bielski M. 33—4, 157, (160), 188.
- *Binet H. 169, 171, 172, 176, 178, 183, 196, 202, 207, 208.
- Bino 140.
- Boccaccio G. 46, 48, 140, 148, 153, 169, 171, 173, 175, 177, 178, 190, 203, 207, (220).
- Boiardo M. M. 48, 97, 140, 155, 167, 169, 170, 172—180, 182, 202—5, 207, 209.
- Boileau N. 129, (230).
- *Bologna G. 2, 145, 167.
- *Boriński K. 147.
- Bornelh G. (de) p. Guiraut.
- *Borowy W. 149.
- Bouchot J. 189—90.
- *Bourciez E. 6, 147, 162.
- Brantôme P. 184.
- z Brescji A. p. Albert.
- Britonio G. 140, 171, 175, 177, 179, 182.
- Broccardo D. 79, 140, 187.
- Brodziński K. 131, 132, 230.
- *Bronikowski K. 150.
- *Bruchnalski W. 157, 159, 161, 230, 231.
- z Brudzewa P. 26.
- *Brunet J. Ch. 224.
- Brunetto Latini 169.
- Bruno G. 97, 204.
- *Brunot F. 217.
- *Brückner A. 13, 35, 71, 117, 128, 151, 159, 160, 161, 167, 169, 187, 191, 201, 212, 219, 223—6, 229.
- Buonaccorsi F. p. Kallimach.
- Buonarotti p. Michal Aniol.
- *Burckhardt J. 154, 167, 220.
- Bürger G. A. 132.
- *Bystroń J. St. 184.
- Calcigno C. 144, 169, 193.
- Calmeta V. 67, 183.
- Calpurnio T. (Calphurnius) 194.
- *Calvi E. 145, 148.
- Camoens L. 6.
- Canzone a ballo* 140, 156, 167, 173, 182, 189, 193.
- Caporali C. 140, (202).
- *Cappelli A. 140, (189).
- *Carducci G. 140, 170, 184, 185, 189, 194, 202, 203, 205.
- Cariteo B. 97, 140, 155, 165, 167, 172, 174—179, 182, 183, 197, 202—205, 208, 209.
- Caro A. 140, 183.
- Carrafa F. 196.
- *Carrer L. 4, 146.
- Casa G. (della) 11, 13, 140, 144, 151, 174.
- *Casini T. 193, 204.
- Castiglione B. 39, 59, 140, 144, 172, 176, 180, 190, 200, 202, 221.
- Catullus p. Katullus.
- Cei F. 140, 177, 203, 205, 209.
- Celestyna* 193.
- *Celichowski Z. 160.
- Celtis K. 29.
- Cercamon 163, 209.
- *Ceriello G. R. 147.
- Cervantes 39.
- *Cesareo G. A. 2, 171, 175, 201.
- Cetina G. 147.
- *Chamard II. 146, 153, 209, 212, 219, 220.
- Champier S. 204.
- *Champion P. 150, 154.
- *Charbonnel J. R. 204.

- Chateaubriand A. (de) 132, 231.
 Chaucer G. 7.
 Chiabrera G. 221.
 *Chiarini R. 5, 146.
 *Chlebowski B. 10, 70, 149, 150, 161, 162, (186), 200.
 *Chmielowski P. 214.
 *Chowaniec C. 222.
 Chrétien de Troyes 157.
 Chrysoloras M. 26.
 *Chrzanowski I. 202, 212, 229.
 *Cian V. 155.
 Cigala Lanfranco 96.
 Cino p. Pistoia.
 Ciołek St. 27.
 *Cochin H. 2, 167, 173, 175, 230.
 *Cohen G. 156, 214.
 Colletet G. 212.
 Colonna V. 11, 79, 122, 141, 151, 182.
 Colonne G. (delle) 184.
 *Concari T. 231.
 Contarini M. A. 30.
 Coppetta F. 193.
 Corneille P. 119.
 Corrozet G. 168, 171.
 Costanzo A. 79, 97, 141, 156, 171, 176, 178, 179, 182, 195, 196, 204.
 Cotta J. 144.
 *Coulet J. 163—4, 185.
 *Counson A. 151.
 Crenne H. (de) 188.
 *Crescini V. 204.
 *Crespan G. 4, 146.
 Cretin du Bois G. 76.
 *Croce B. 145, 193, 207, 218, 226—7.
 Crocus K. 35.
 Cicero 25, 27, 28, 31, 167, 233—4.
 z Czechła Sędziwój 27.
 *Ćwik Wł. 12—13, 151—2, 201, 203, 209.
 *Ćwikliński L. 158.
- Dama dla uciechy* 166, 170, 177, 192, 203.
 Daniel A. p. Arnaut.
 Dante 12—13, 36, 42, 43, 45, 52, 97, 134, 141, 148, 151, (161), 163—4, 167, (184), 195, (204), 212, 214.
- Dantyszek J. 29.
 Davanzati M. 173.
 Dąbrówka J. 26.
 Desportes F. 23, 97, 142, 156, 173, 177, 180, 204.
 *Dickstein J. 151.
 *Dinaux A. 206.
 Długosz J. 26, 27.
 Dmochowski F. 230.
 *Dobrzycki St. 9, 13, 72, 77, 149, 152, 154, 159, 160, 185, (187).
 Dolce L. 141, 195, 212.
 Dolet E. 153.
 Dorat J. 143, 144.
 Dubois J. 111.
 *Dyboski R. 148.
- *Eckhardt A. 207.
 *Einstein L. 7, 147.
 Elgot J. 27.
 Equicola M. 45, 99, 141, 156, 167, 170, 172, 176, 178, 205, 211.
 Erazm z Rotterdamu 119, 194.
 d'Espinay Ch. 101, 143, 173, 207.
 Estienne H. 44, 58, 111, 118, 166, 177.
 *Expert H. 154.
- Fabri 207.
 *Faguet E. 155, 173.
 *Faleński F. (Felicjan) 11—13, 77, 104, 107, 148—9, 150, 151, 158, (195).
 *Farinelli A. 147, 151, 176.
 Ferrari G. F. 193.
 *Ferrari S. 141, 170, 182, 187.
 *Ferrazzi J. 145.
 *Ferri G. 211.
 *Fiamma G. 13, 112.
 Ficino M. 28, 172.
 Filipowska R. 37.
 *Finzi G. 2, 145.
 *Fioravanti L. 4, 146.
 Firenzuola A. 49.
 *Fitzmaurice-Kelly J. 162.
Flamenca 188.

- Flamini A. 144.
 *Flamini F. 6, 93, 146, 155, 162, 167,
 171, 173, 189, 190, 193, 203, 210, 229.
 Fleming P. 7.
Fleur de poésie 143, 203.
 Flore Jeanne 188.
 *Folkierski W. 14, 107, (152), 209,
 213, 214, 224, 230.
 Folquet z Marsylji 96.
 Forge G. (de la) 224.
 Fort P. 232.
 France A. 136.
 Francesi M. 140.
 Franciszek I (król fr.) 38, (161).
 Franco M. 141.
 Franco N. 141, 156, 165.
 Francowitz M. 224.
 Frangipane di Castello C. 141, 179.
 Fregoso A. F. 189.
 *Gaertner H. 222.
 Gaguin R. 158.
 Galeazzo di Tarsia 97, 141, 173, 174,
 182, 204.
 *Ganszyniec R. 157, 159, 167, 169,
 171, 186, 187, 203, 207, 217.
 Garcilaso p. Lasso.
 Gareth p. Cariteo.
 *Gaspary A. 157, 184, 201.
 *Gasztowtt W. 9, (149).
 Gawiński J. 118, 166, 192.
 *Geiger L. 2, 145.
 Genlis S. F. (de) 134.
 Gerard Bonawentura 164.
 *Giani R. 154.
 Giovannini E. 141, 169.
 Giuggiola G. 210.
 Giustiniani L. 50, 141, 165, 170, 176,
 182, 185, 187, 196, 197, 202, 203.
 *Glixelli S. 160.
 *Gobbi G. F. 5, 146.
 Goethe 29, (132).
 Gongora L. (de) 22.
 Gorecki A. 133—4, 231.
 Górnicki Ł. 121, 191, (223).
 Grabowiecki S. 13—14, 112—13, 144,
 214, 217, 218, 219, 225.
 *Grabowski T. 157.
 *Graf A. 4, 23, 146, 161.
 Grotius H. 223.
 Grotkowski J. 122.
 Grotto L. 122.
 Gruget Cl. 220.
 Gryphius A. 7.
 Grzegorz z Sanoka p. z Sanoka G.
 Guarini B. 124.
 Guarino (z Werony) 27.
 *Guarnerio P. E. 210, 214.
 Guidiccioni G. 141, 155, 165, 167, 171,
 173, 183, 199, 200.
 Guillet Pernette (du) 143, 211.
 Guinicelli G. 42, 184.
 Guiraut de Bornelh 115.
 *Guy H. 195.
 Halle A. (de la) p. Adam
 *Hauvette H. 151.
 Herder J. G. 132.
 Heredia J. M. 231.
 Héroet A. 178, 189, 197.
 Herrera F. (de) 87.
 Hoelty L. H. C. 132.
 *Hoesick F. 150.
 Homer 164, 200, 234.
 Horacy 12, 19, 40, 70, 85, 86, 128,
 154, 164, 192.
 *Hortis A. 167.
 Hugo V. 133, 231.
 Illyricus M. F. p. Francowitz.
 Jagodyński St. S. 8, 122, 214.
 Jamyn A. 79, 101, 143, 172, 179, 186,
 187, 196, 206, 208, 228.
 Janicki K. 30—31, 158—9, 181.
 Januszowski J. 75, 235.
Jardin de Plaisance 97.
 *Jarecki K. 122, 124, 220, 224, 225.
 Jaufre Rudel 152, 163, 185.
 *Jaworski T. 222, 224, 225.

- *Jeanroy A. 73, 139, 162, 163, 167, 174, 185, 188, 192, 193, 202, 218, 229.
- *Jireček C. 148.
- Kadłubek W. 26.
- Kallimach 28—9.
- Karpiński F. 129, 130.
- Katullus 12, 19, 26, 66—7, 100, 101, 154, 158, 203, 206, 211.
- Kniaźnin F. D. 129.
- Kochanowski J. 8—11, 13—14, 19, 23, 31, 33, 36, 38—91, 104—108, 109, 111, 116—118, 120, 123—4, 139, 144, 148—151, 162, 165, 166, 168, (173—178), 183—7, (190), (192), 194—9, 213, 214, 217, 219, 221—2, 225—6, 234—5.
- Kochanowski P. 77, 225.
- Kochowski W. 128—9, 166, 185—6, 191—2, 194, 205, 224, (229).
- *Koeppel E. 7, 147.
- *Koerting G. 2, 145.
- *Kolbuszewski K. 224.
- *Kot St. 201, 223, 233.
- *Kozłowski W. 151, 208.
- Kraiński K. 123.
- Krasicki I. 130, 230.
- *Krček F. 206, 224
- Krzycki A. 29.
- *Kutarski J. 13, 152, 214.
- Labé L. 101, 143, 173, 183, 204.
- *Labusquette R. (de) 160, 164.
- La Harpe 129, 230.
- *Lalo Ch. 231.
- Lamartine A. (de) 132.
- Lamennais F. R. 151.
- *Lamma E. 4, 146.
- *Langfors A. 192—3.
- *Langlois Ch. V. 190.
- *Lanson G. 224.
- La Perrière G. 98, 143, 177, 204.
- Lasso de la Vega (Garcí) 155.
- Latini B. p. Brunetto.
- Laugier H. 128.
- *Laumonier P. 153, 154—5, 174, 204, 206, 207, 210, 211, 220.
- *La Vista L. 4, 146.
- *Lefranc A. 177, 193.
- *Legrand Ph. E. 223.
- *Le Monnier Ph. 154.
- Lentino Giacomo (da) 164.
- Leon Hebrejczyk 39, 162.
- Leopardi G. 133.
- Leszczyński R. 222.
- Leys d'amors (Las)* 218.
- *Levi E. 210.
- *Loepelmann M. 210.
- *Lollis C. (de) 164.
- Lorris G. (de) p. *Roman de la Rose*.
- Lubomirski J. 124.
- Luigini F. 46—8, 168, 170.
- Lukrecjusz 181.
- Lutnia wdzięcznej melodji* 179, 186, 192, 194, 208.
- *Łempicki St. 231.
- *Łoś J. 113, 159, 195, 209, 217, 228—9.
- Machiavelli N. 210.
- *Maciejowski W. A. 8, 122, 148.
- Magny O. (de) 50, 100, 101, 143, 153, 170, 173, 174, 177, 197, 204, 206.
- Malherbe F. 111.
- *Malinowski L. 159.
- Malleville Cl. (de) 183.
- *Małecki A. 150.
- Małgorzata z Nawarry 79, 100, 143, 151, 177, 197, 202, 206.
- *Mangain G. 145.
- *Mansuy A. 150.
- Manucjusz P. 233.
- Marcabru 209.
- *Marchi L. (de) 7, 147.
- Marcjalis 123.
- Marie de France 188.
- Marino G. B. 22, 24, 119, 122, (127), 128, 212, 226—7.
- Marion J. 143, 206.
- Marot Cl. 100, 143, 161, 189, 206, 209, 210, 228.

- z Marsylji F. p. Folquet.
 Martelli L. 140.
 Marullus M. 140, 180, 206.
 Masures L. (des) 143, 189, 210.
 Mauro 140, 141, 193.
 *Mazanowski A. 11, 150.
 *Mazzoni G. 4.
 *Mazzucchetti L. 230.
 Medici Lorenzo 28, 65—6, 140, 142, 154, 183, 211.
 *Medini M. 148.
 Meglio A. (di) 171.
 Meigret L. 111.
 *Menéndez y Pelayo M. 6.
 *Merwin B. 159.
 Metastasio P. 129.
 Meung J. (de) p. *Roman de la Rose*.
 Meynier J. 224.
 *Michaëlis de Vasconcellos K. 210.
 *Michalski J. 231.
 Michał Anioł 43, 44, 79, 151, 172.
 *Michelangeli L. A. 220.
 Mickiewicz 23, 24, 53, 69, 134, 136, 173, 214, 230—2.
 *Mignon M. 151, 221.
 Miranda Sâ (de) 6.
 Mirandola G. (Pico della) 28.
 *Mizerski L. 220.
 Modrzewski A. 33, 160.
 Molier 135, 189.
 *Molmenti P. G. 4, 146.
 Molza F. M. 43, 45, 140, 141, 155, 165, 167, 173, 180, 183.
 *Monaci E. 141, 164, 79, 184, 189, 190.
 Montaigne 40.
 Montanhagol G. 163, 164, 185.
 *Morawski K. 157, 171, 222, 233, 235.
 Morsztyn A. 108, (116), 119, 120, 121, 123—8, 166—7, 172, 179, 185—7, 194, 207—8, 227, 229.
 Morsztyn St. 119.
 Morsztyn Zb. 206, 225.
 Muret M. A. 23, 221.
 Musset A. (de) 231.
- *Nabielak L. 122, 223.
 Naborowski D. 121, 128, 206, 229.
 Naruszewicz A. 129.
 *Naselli C. (5), 146.
 Navagero A. (Naugerius) 144, 224, 228.
 z Nawarry M. p. Malgorzata.
 z Nawarry T. p. Thibault.
 *Neri F. 221.
 Niccolo Cieco p. Aretino.
 Nidecki A. P. 233—5.
 Nifo A. (Niphus) 172.
 *Nolhac P. (de) 2, 145, 150, 221, 234.
 Notturmo napoletano 97, 141, 165, 169, 173—5, 177, 179, 180, 184—5, 189, 204, 207—8.
 *Nyrop K. 217.
- *Oelsner H. 151.
 Oleśnicka Z. 37.
 Oleśnicki Z. 27.
 Opitz M. 7.
 Osiński L. 130, 230.
 Owidjusz 12, 18, 20, 51, 65, 71—2, 71, 98, 101, 105, 124, 126, 154, (155), 159, 174, 190, 192, 206, 211, 214.
- Panormita 220.
 *Parducci 189.
 *Paris G. 152, 185, 188—9.
 Pasek J. Ch. 121, 223.
 Passerat J. 100, 101, 143, 144, 153, 179, 185—6, 196—7, 207, 211.
 Peire d'Alvergne 163.
 Peire Vidal 163, 173.
 *Pellizzari A. 6, 147, 224.
 Persjusz 181.
 *Petit de Julleville 161.
 Petrarka — *passim*.
 Petrycy S. 119.
 Piccolomini E. S. 27, 49, 169.
 *Piekarski K. 160.
 *Piéri M. 5, 146, 153, 178, 208.
 Pigna J. B. 144.
 *Pilat R. 148, 151.
 *Pintor F. 155.

- Pisan Ch. (de) 151, 154.
 Pistoia A. (da) 142, 156.
 Pistoia C. (da) 45.
 Pius II p. Piccolomini.
 *Planhol R. (de) 188, 193.
 Platon (28), 51, (54), (88), 115, 133, 167, (198).
 *Plenkiewicz R. 9, 72, 149, 150.
 Poggio Bracciolini 26—7, 234.
 Poggio J. 183.
 z Poitiers W. p. Wilhelm.
 Poliziano A. 28, 67, 140, 141, 144, 180, 183—4, 193—4, 209, 210, 234.
 *Pollak R. 227, 229.
 Pontano G. 206.
 *Porębowicz E. 10, 13—14, 112, 126, (149), 164, 217, 219, 226—9.
 Potocki St. 230.
 Prato Domenico (da) 189, 190.
 Propercjusz 29, 82, 105, 149, 185, 192.
Proteusz 220.
 Przybylski J. 214, 230.
 *Ptaśnik J. 157.
 Pulci L. 141, 194.
- Quinet E. 231.
- Racine J. 41, 119, 135.
 Rambaut de Vaqueiras 190.
 *Ravenda E. 146.
 Rej M. 32—3, 35—6, 121, 159—61, 184, 217, 226.
 *Renier R. 167.
 *Rešetar M. 148.
 *Reynier G. 231.
 Ribeiro B. 6.
 *Rizzi F. 155.
 *Rodocanachi E. 167, 170, 186.
Roman de la Rose 97, 168, 204.
 Ronsard P. 8, 10, 23, 40, 87, 97, 101, 105, 107, 111, 116—18, 143, 148, 150, 153—4, 162, 168, 174, 177, 180, 185, 193, 196—7, 207, 210, 214, 219, 221, 228.
 *Roquigny L. 150.
 *Rossi V. 164, 195.
- Rostand E. (168).
 Rota B. 144, 168—9, 196.
 z Rotterdamu E. p. Erazm.
 Rousseau J. J. 129.
 Rudel p. Jaufré.
 Ruscelli G. 142, 178, 180.
 Ruyr J. 224.
- Sacchetti F. 193.
 *Sade D. (markiz de) 129.
 *Sainéan L. 189.
 Saint Gelais M. (de) 100, 101, 143, 154, 161, 178, 189, 194, 203—4, 206—207, 210.
 Saint Gelais O. (de) 169.
 *Saint Marc Girardin 156—7.
 *Sainte Beuve 5, 133, 220, 231.
 Sainte Marthe K. (de) 97.
 Sainte Marthe S. (de) 207.
 Samain A. 292.
 *Sanctis F. (de) 2, 4, 80, 145, 176, 182, (196).
 Sannazaro J. 48, 142, 162, 173, 176, 178—9, 182—3, 197, 203, 206, 207.
 z Sanoka Grzegorz 28, 29.
 Sansovino F. 142.
 *Sanvisenti B. 6, 147.
 Saracinelli F. 122.
 Sasso P. 142, 170, 177, 180, 184—5, 207.
 Sassoferato D. 142, 169, 175, 185, 189, 206—8, 228.
 Sauvage D. 39.
 *Savj-Lopez P. 6, 147, 164.
 *Scarano N. 165, 171—2, 174, 178, 181—4, 196, 204, 208—9.
 Scève M. 38, 143, 152, 172, 175, 184, 204, 207, 212, 228.
 Schelling F. W. 132.
 Schlegel A. W. 132.
 Schlegel F. 131—2.
 Schmidt K. 132.
 Schotten H. 34.
 *Schrötter W. 162, 174, 176, 205.
 Secundus J. 29, 100, 144, 206—7.
 *Segrè C. 2, 201.

- *Seillière E. 22, 155.
 Sénancour E. (132).
 Seneka 102, 167.
 Serafino p. Aquilano.
 *Sicardi E. 175.
 Siena Strascino (da) 193.
 Sienkiewicz H. (164).
 *Sinko T. 11, 79, 151, 158, (195), 196—199, 223.
 Słowacki 69, 126, 134, 161, 231.
 Smolik J. 118—120, 123, 125, 128, 186, 201, 225.
 *Sobieszczanski 122.
 *Soederhjelm W. 7, 147.
 Solikowski J. D. 222.
 Sordello 164.
 *Souvageol II. 7, 147, 224.
 Spenser E. 228.
 Sperone S. 142, 183, 220—1.
 Stacjusz 86, 197.
 Staël G. (de) 132, 230—1.
 Stigliani T. 226—7.
 *Stoessel 183.
 Stoka J. 190.
 *Stroński St. 152, 204.
 Strozzi M. 48.
 Surrey H. 7.
 *Suttina L. 145.
 Szarzyński-Sep M. 11—14, 36, 89—111, 116, 118, 120, 125, 144, 148, 150—1, 190—1, 201—2, (203—4), 207, 209—14, 225.
 Szekspir 135, 228.
 Szlichtyng J. 121, 128, 229.
 Szymonowicz S. 124.
- Tahureau J. 101, 143, 176, 193, 201, 207.
 Tasso B. 180, 183.
 Tasso T. 119, 122, (124), 129, 140, 194, 221, (229).
 Tassoni A. 171.
 Tebaldeo A. 48, 97, 142, 169, 175, 177—9, 182, 185—6, 204, 207.
 Tetmajer K. 173.
 *Thibaudet A. 231.
- Thibault de Navarre 61, 179.
 *Thomas G. 163.
 *Thuasne L. 157.
 Tibullus 105, 206.
 *Tieghem P. (van) 1, 145.
 *Tiersot J. 189.
 *Tiraboschi G. 23, 155.
 Todi J. (da) 169, 211.
 *Tommaseo M. 169.
 *Torraca F. 207.
 *Treich L. 231.
 Trembecki J. T. 206 — por. też *Wirydarz*.
 Trembecki St. 129.
 *Tretiak J. 231.
 Troiano G. 174.
 *Trzaska E. 224, 229.
 Tscherning A. 57.
 *Turri V. 5, 146.
 Tyard P. (de) 39, 143, 152, 165, 170, 173, 178, 204, 229.
 Twardowski K. 128.
 Twardowski S. 124.
- Ugolino Baccio 67.
 d'Urfé H. (135).
- *Vaganay H. 154.
 Valeriano 221.
 Vaqueiras (de) p. Rambaut.
 Varchi B. 141.
 Ventadorn B. (de) p. Bernard.
 *Vento-Palmieri S. 227.
 Vergerio P. P. 26.
 Veuillot L. 231.
 *Vianey J. 5—6, 14, 23, 146, 150, 152, 201, 212—3, 221.
 Vidal P. p. Peire.
 Vigna P. (della) 184.
 *Villey P. 221.
 Villon F. 97.
 *Vitaletti G. 154, 173.
 *Voigt G. 2, 145.
 Voiture V. 119, 183.
 *Volpi G. 145, 189, 190, 193.
 Voltaire 129—130, 165, 230.

- *Vossler K. 147, 164, 172, 212, 219.
*Vrtel-Wierczyński St. 159—161.
- *Waldberg M. 147, 176.
Wawrzyniec Wspaniały p. Medici.
*Wechssler E. 176.
Weckerlin G. R. 7.
*Welti H. 230.
Wergiljusz 25, (102), (181), 194, 200.
*Węcowski St. 8, 148, 151.
Wilhelm IX hr. Poitiers 57, 185, 209.
*Windakiewicz St. 9—11, 61, 64—6,
70, 72—3, 76—7, 149, 150, (184),
186, (187), (194), 222.
Wirydarz Trembeckiego 119, 166—7,
169, 180, 186, 192, 194, 206—7, 223,
225, 229.
Wirzbięta M. 34.
*Wisłocki W. 157.
*Witkowski G. 220.
- *Witkowski St. 151, 212.
Wolfram P. (ze Lwowa) 26.
*Wulff A. 192.
Wyatt T. 7, 87.
Wyspiański St. 232.
- Zaleski B. 38, 161.
Zane G. 142, 167, 173, 180, 182—3,
185, 202.
*Zathey St. 149, 170.
Zebrzydowski A. 119.
*Ziamba T. 150.
Zimorowicz B. 124, 225.
Zimorowicz Sz. 108, 118, 120, 124—6,
(166), 171, (177—8), (183), 186, 192,
(196), 205, 208, 225—6.
Złota 34.
*Zocco I 147.
*Zonta G. 142, 168.
*Zumbini B. 185.

K.17.173

INSTYTUT
BIBLIOTEKA
92-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 73
Tel. 26-68-63

PRACE HISTORYCZNO-LITERACKIE

- Nr. 1. STANISŁAW PIGON
O KSIĘGACH NARODU I PIELGRZYMSTWA POLSKIEGO
A. MICKIEWICZA Wyczerpane
-
- Nr. 2. PIOTR BAŃKOWSKI
MAURYCY MOCHNACKI, JAKO TEORETYK I KRYTYK
ROMANTYZMU POLSKIEGO Wyczerpane
-
- Nr. 3. STANISŁAW SZARSKI
MITOLOGJA KLASYCZNA W POEZJI KOCHANOWSKIEGO
Wyczerpane
-
- Nr. 4. WAĆLAW BOROWY
IGNACY CHODŹKO (ARTYZM I UMYŚLOWOŚĆ)
-
- Nr. 5. KAZIMIERZ CHODYNICKI
POGLĄDY NA ZADANIA HISTORJI W EPOCE STAN. AUGUSTA
-
- Nr. 6. WŁADYSŁAW WŁOCH
POLSKA ELEGJA PATRJOTYCZNA W EPOCE ROZBIORÓW
Wyczerpane
-
- Nr. 7. Ks. CEZARY PEĆHERSKI
BRODZIŃSKI A HERDER Wyczerpane
-
- Nr. 8. STEFAN HARASSEK
KANT W POLSCE PRZED ROKIEM 1830 Wyczerpane
-
- Nr. 9. ALEKSANDER ŚLAPA
FRYDERYK SKARBK, JAKO POWIEŚCIOPISARZ
-
- Nr. 10. ZOFJA GAŚIOROWSKA
SŁUŻBA NARODOWA W SPRAWIE ANDRZEJA TOWIAŃSKIEGO
Wyczerpane
-
- Nr. 11. TADEUSZ NEWLIN-WAGNER
SŁOWACKI WOBEC ZAGADNIENIA PREDESTYNACJI
Wyczerpane
-
- Nr. 12. JAN GEBETHNER
POPZEDNICZKA ROMANTYZMU (ANNA MOSTOWSKA)
-

Nr. 13.

IGNACY GÓRSKI

BALLADA POLSKA PRZED MICKIEWICZEM

Nr. 14.

EDMUND RAPPAPORT

WACŁAW POTOCKI, JAKO SATYRYK

Nr. 15—16.

ZOFJA REUTT-WITKOWSKA

STUDJA NAD UTWORAMI DRAMATYCZNYMI KORZENIOW-
SKIEGO. CZĘŚĆ PIERWSZA I DRUGA

Nr. 17.

TADEUSZ MITANA

RELIGIJNOŚĆ SKARGI (STUDJUM PSYCHOLOGICZNE)

Nr. 18.

ZOFJA REUTT-WITKOWSKA

STUDJA NAD UTWORAMI DRAMATYCZNYMI KORZENIOW-
SKIEGO. CZĘŚĆ TRZECIA

Nr. 19.

MICHAŁ DADLEZ

POPE W POLSCE W XVIII WIEKU

Nr. 20.

STANISŁAW SAPIŃSKI

BADANIA ŹRÓDŁOWE NAD KAZANIAMI NIEDZIELNYMI I ŚWIĄ-
TECZNYMI SKARGI

Nr. 21.

ADAM BAR

CHARAKTERYSTYKA I ŹRÓDŁA POWIEŚCI KRASZEWSKIEGO

Nr. 22—23.

STEFAN HARASSEK

JÓZEF GOŁUCHOWSKI, ZARYS ŻYCIA I FILOZOFJI

Nr. 24.

JÓZEF LYTKOWSKI

JÓZEF DE MAISTRE A HENRYK RZEWUSKI

Nr. 25.

JULJAN KRZYŻANOWSKI

ROMANS PSEUDOHISTORYCZNY W POLSCE WIEKU XVI

Nr. 26.

JULJUSZ KIJAS

KACZKOWSKI, JAKO WSPÓLZAWODNIK SIENKIEWICZA

Dalsze tomy w przygotowaniu.

K
17.173