

Wokół Mikołaja Sępa Szarzyńskiego i jego sonetu III *Do Naświętszej Panny*

Próba syntezy

Luigi Marinelli*

przekład: Magdalena Wrana**

DOI 10.24425/RL.2021.137312

ruch literacki • R. LXII • 2021 • Z. 3 (366) PL

PL ISSN 0035-9602

*Pani Prof. dr. Mirosławie Hanusiewicz,
czyli Mirce w znaku przyjaźni*

Mikołaj Sęp Szarzyński należy do grona pisarzy bardziej poddających się krytyce literackiej aniżeli historii literatury. Jego poetyka wymyka się precyzyjnemu zdefiniowaniu i umiejscowieniu na tle epoki, w której żył, my zaś, nie posiadając nic poza paroma niepewnymi wiadomościami o jego życiu, możemy rzec, że jego dzieło – momentami wzniosłe – jest doskonałym przykładem na słuszność tych teorii literackich, które uznają autora za zasadniczo zbędny, a właściwie nawet szkodliwy dla pełnego zrozumienia tekstu dodatek. Całą swoją sławę największego po Kochanowskim poety literatury staropolskiej zawdzięcza Sęp Szarzyński książeczce zatytułowanej *Rytmy albo wiersze polskie*, opublikowanej pośmiertnie, dwadzieścia lat po jego zgonie, Roku Pańskiego 1601, sumptem młodszego brata Jakuba i przy wsparciu „jednej zacnej osoby duchownej”, którą, jak się podejrzewa, był

* Luigi Marinelli – Sapienza, Università di Roma, Włochy.

<https://orcid.org/0000-0001-9898-0331>

** Magdalena Wrana – dr, adiunkt w Zakładzie Filologii Włoskiej (Instytut Filologii Romańskiej) na Wydziale Filologicznym UJ.

<https://orcid.org/0000-0003-3590-1207>

dominikanin Antonin z Przemyśla, być może we Lwowie, w nakładzie przypuszczalnie kilkuset kopii, z których następnie zachował się jeden jedyny egzemplarz, odnaleziony niemal przypadkiem, najpewniej za granicą, na początku lat 20. XIX wieku. Jest to zbiór, który nie obejmuje wszystkich dzieł Sępa (jak przyznał to tenże sam brat Jakub w liście dedykacyjnym „Jego Mości Panu Jakubowi Leśniowskiemu, podczaszemu ziemie lwowskiej, panu i bratu mnie miłościwemu” na wstępie *editio princeps*): znamy jeden wiersz Sępa wydany w 1579 r., który nie wszedł do *Rytmów*, a przy tym dawniej próbowano odebrać mu pojedyncze utwory (a nawet cały zbiór!) na rzecz innych autorów, ale próby te spaliły na panewce. Stąd jeden z pierwszych jego komentatorów dziewiętnastowiecznych, laureat literackiej Nagrody Nobla w 1905 roku, zauważył: „Może gdybyśmy mieli wszystkie zaginione utwory Sępa, droga pracy naszej nad nim i rezultaty jej byłyby inne”¹.

„Jak się podejrzewa, „być może”, „przypuszczalnie”, „najpewniej”, „gdybyśmy”... Krótko mówiąc, nasz poeta, mimo rozlicznych publikacji, książek i artykułów poświęconych jemu i jego dziełu począwszy od pierwszego odkrycia już dwa stulecia temu, pozostaje wciąż „wśród prawdopodobieństw”². Można zatem mówić raczej o „legendzie biograficznej”³, aniżeli o właściwej biografii i tym bardziej w tym przypadku słuszne zdaje się mówić o „podmiocie lirycznym” niż o rzeczywistym „autorze”⁴. „Legenda” ta w sposób oczywisty pociągała uczonych o zróżnicowanym profilu, przynajmniej częściowo „odwodząc” ich od bezpośredniego, konkretnego stosunku z dziełem, tj. od jego badania językowo-retoryczno-stylistycznego⁵.

I w rzeczy samej nie znamy ani roku narodzin Sępa (najpewniej między 1545 a 1551 rokiem), ani szczegółowych okoliczności związanych z głównymi wydarzeniami z jego życia. Być może miał (przez krótki czas?) żonę,

- 1 H. Sienkiewicz, *Mikołaj Sęp Szarzyński. Studium literackie*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” nr. 79 i 80 rok 1869 z dnia 3 i 10 lipca, [https://pl.wikisource.org/wiki/Miko%C5%82aj_S%C4%99p_Szarzy%C5%84ski_\(Sienkiewicz\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Miko%C5%82aj_S%C4%99p_Szarzy%C5%84ski_(Sienkiewicz))
- 2 E. Balcerzan, *Mikołaj Sęp-Szarzyński wśród prawdopodobieństw*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 166–174.
- 3 R. Grześkowiak, A. Karpiński, K. Mrowcewicz, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, 2001, s. 5.
- 4 A. Borowski, *Rytmy Mikołaja Sępa Szarzyńskiego jako autoportret liryczny*, [w:] „Pamiętnik Literacki”, 1983 z. 3, s. 3.
- 5 A. Vincenz, „*Sonet I*” *Mikołaja Sępa Szarzyńskiego: próba ponownej lektury*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 67, 1976 z. 4, s. 131–188; A. Vincenz, *Lektura „Sonetów I–V” Sępa Szarzyńskiego. Prolegomena (głównie) językoznawcze*, „Roczniki Humanistyczne” 27 (1979) z. 1, s. 7–32; B. Wyderka, „*Przedziwny wszechdzie*”. *O stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego na tle tendencji stylistycznych poezji polskiego renesansu*, Opole 2002.

a być może nie, bowiem to samo imię Katarzynę nosiła także żona jego dziadka. Wiemy natomiast, że zmarł w 1581 roku, w bliżej niesprecyzowanym dniu między styczniem a lipcem, i że jego ciało zostało pochowane w Przemyślu (zgodnie z przekazem w *Herbach rycerstwa polskiego* Bartłomieja Paprockiego, Kraków 1584) albo w Przeworsku (w myśl dodatku Joachima Bielskiego do *Kroniki polskiej* jego ojca Marcina, Kraków 1597). Wszyscy trzej przywołani szesnastowieczni autorzy zgadzają się jednak co do faktu, że Mikołaj Sęp Szarzyński to „człowiek uczony i poeta po Janie Kochanowskim przedniejszy w polskim wierszu” (Bartłomiej Paprocki), a także „młodzieniec uczony” (Marcin Bielski), „który by był doszedł lat swych, byłby był z niego poeta znamienity polski” (Joachim Bielski).

Z rejestrów akademickich wiemy też z pewnością, że Szarzyński zapisał się na uniwersytet w Wittenberdze, gdzie pod datą 21 maja 1565 roku czytamy jego imię: „Nicolaus Semp Polonus natus in equestri familia nobili” zaś w następnym semestrze uczęszczał na nieopodal położony uniwersytet w Lipsku. Dwie uczelnie protestanckie zatem – szczególnie ten miał odegrać następnie fundamentalną rolę w budowaniu jego „legendy”, a także w sposób oczywisty rzutował na interpretację poezji naszego autora, któremu większość badaczy przypisała późniejszą konwersję na rzymski katolicyzm właśnie na podstawie tej wątpliej przesłanki biograficznej. I tak, o ile Jan Błóński w swej słynnej i ważnej książce nadał tytuł siódmemu rozdziałowi *Od Kalwina do Loyoli: historia nawrócenia*, to Claude Backvis dopatrywał się właśnie w domniemanej, a dla niego pewnej, traumie nawrócenia przyczyn Sępowego poszukiwania nowego stylu⁶; bardziej lapidarnie ujął tę kwestię Piotr Wilczek, wedle którego Sęp „embodies a classic instance of a poet convert”⁷. A jednak, jeśli chcemy zachować ostrożny realizm, fakt, że młody Mikołaj uczęszczał na uniwersytet w mieście Lutra oraz w Lipsku, znaczy wiele, lecz wcale nie determinuje wyznania studenta. W tym bowiem czasie uczelnie protestanckie przyjmowały studentów katolickich i odwrotnie. Również fakt, że niektóre postacie „opiewane” w wierszach Sępa, jak na przykład adresat sonetu VI, Mikołaj Tomicki, faktycznie przeszły na katolicyzm, nie może czegokolwiek dowodzić w sprawie konfesji czy konwersji Sępa. A tymczasem pomyślny, że właśnie na tej podstawie budowano cały konstrukt interpretacyjny, który, dla przykładu, w wersji sonetu I „I z płaczem ganię młodości mej skoki” chciał dopatrywać się oczywistej negacji pierwotnego przyłgnięcia wyznaniowego młodego poety do protestantyzmu. Jak jednak zauważyli współcześni wydawcy *Poezji*

6 C. Backvis, „Manieryzm” czyli barok u schyłku XVI wieku na przykładzie Sępa-Szarzyńskiego, [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, Warszawa 1975, s. 176–177.

7 P. Wilczek, *Czy Sęp Szarzyński przemówił po angielsku? Uwagi na marginesie tłumaczeń sonetów*, [w:] AAVV, *Wieniec dla Mikołaja Sępa Szarzyńskiego...*, s. 158.

zebranych Szarzyńskiego⁸, można by tu mówić jedynie o quasi-cytacie psalmicznym – w przekładzie Jakuba Wujka Ps 24(25), 7: „Grzechów młodości mojej i niewiadomości moich nie racz pamiętać”; albo – i sądzę, że nikt dotąd nie dostrzegł tej koincydencji – mogłaby to być prosta reminiscencja petrarkowska, swego rodzaju *topos* wprowadzający i jednocześnie na swój sposób usprawiedliwiający pierwszy polski cykl sonetów za styl i temat „poważny i dostojny”, czego wraz z Torquatem Tassesem (1544–1595), rówieśnikiem Sępa i bez wątpienia przedstawicielem tegoż samego prądu manierystycznego okresu późnego Odrodzenia we Włoszech, domagali się inni teoretycy epoki. Dla przykładu, Cesare Crispolti w 1592 miał stwierdzić: „Jeśli godzi się, jak dowiedliśmy, by w sonecie poruszany był temat poważny i dostojny, to równie dobrze wolno, by słowa były poważne i dostojne” („S’egli è leccito, come provato abbiamo, che nel sonetto soggetto grave e magnifico abbia luogo, sarà parimente leccito che le parole siano gravi e magnifiche”, CRISPOLTI, s. 201). Winno się zatem porównać wers Szarzyńskiego z bardzo podobnym wyznaniem Petrarcki w pierwszym sonecie *Canzoniere*: „Di quei sospiri, ond’io nudriva il core / In sul mio primo giovenil errore, / Quand’era in parte altr’uom da quel, ch’i sono, / Del vario stile, in ch’io piango e ragiono, etc.” [kursywa moja, L.M.]; w najnowszym przekładzie Jarosława Mikołajewskiego: „smutek, co w sercu się moim rozgościł / w czas pierwszych błędów i grzechów młodości, / gdy byłem innym człowiekiem niż teraz, / [...] / styl, w jakim myślę i walczę z rozpaczą / w pustych radościach i próżnych cierpieniach”⁹. Jest zatem poezja, a w szczególności ta pochodząca z *Rytmów* „naprawieniem” błędów młodości? Ale uwaga: Sęp mówi tu nie o „grzechach”, lecz o „cieniu” (słowo to pojawia się dwukrotnie w sonecie I) swych „błędów”, a dokładniej tych, które metonimicznie określa jako „młodości mej *skoki*”, to znaczy tańce, zabawy, popędy, młodzieńcze porywy (a nie „wykroczenia”, jak błędnie, moim skromnym zdaniem, interpretowali to Sinko i Vincenz!)¹⁰. Słusznie przy tej okazji zostało przypomniane łacińskie *iocus iuventutis*, „igraszki dziecinne”, jak dla przykładu u Owidiusza, *Tristia* I 9, 61–62¹¹. W kwestii zaś bardzo podobnego i jednoznacznego użycia terminu „*skok/skoki*” warto spojrzeć do Kochanowskiego, do *Sobótki* i *Fraszek, Na Barbarę*; albo do Szymona Zimorowica, gdzie pojawia się przy wielu okazjach w *Roksolankach*, jak na

⁸ R. Grześkowiak, A. Karpiński, K. Mrowcewicz, dz. cyt., s. 8.

⁹ F. Petrarca, *Drobne wiersze włoskie. Rerum vulgarium fragmenta*, red. Piotr Salwa, Gdańsk 2005, s. 17.

¹⁰ T. Sinko, *Problemy Sępowe*, [w:] *Księga zbiorowa ku czci Aleksandra Brücknera, „Studia staropolskie”*, Kraków 1928; A. Vincenz, „Sonet I” Mikołaja Sępa Szarzyńskiego..., dz. cyt.; A. Vincenz, *Lektura „Sonetów I–V” Sępa Szarzyńskiego...*, dz. cyt.

¹¹ Por. A. Borowski, dz. cyt. s. 8.

przykład, gdy Parys wyjeżdża, by uwieść Helenę ze Sparty „*ubiorem sarmackim i skokiem*” (Chór III *Rozalia*, w. 19).

Syntagma z *placzem ganię młodości mej skoki* nie ma zatem nic wspólnego z domniemaną (i szczerze mówiąc nieprawdopodobną, a raczej hermeneutycznie obojętną) konwersją Sępa z protestantyzmu na katolicyzm, nie jest bowiem niczym innym, jak *toposem*, w którym co najwyżej dostrzec można „żał” podmiotu lirycznego z powodu frywolnej i figlarniej twórczości poetyckiej (i życia?) w przeszłości oraz intencję naprawienia jej poprzez dzieło (i życie?) w okresie dojrzałym. Dokładnie tak, jak u Petrarcki (“*In sul mio primo giovenil errore, / [...] in ch’io piango e ragiono*”), z tą tylko różnicą, że dopiero co osiągniętą dojrzałość polskiego poety przerwie natychmiast owa „Śmierć [która] tuż za nami spore czyni kroki”, wspomniana właśnie w tymże samym sonecie I, w w. 4.

Ponadto, wciąż w związku z niewątpliwą więzią łączącą Sępa Szarzyńskiego z Petrarcką i petrarkizmem, i szerzej z kulturą i literaturą włoską (co być może przyczyniło się do badań nad Sępem wśród polonistów włoskich, zwłaszcza tych z tzw. „szkoły rzymskiej” czy też „florencjo-rzymskiej”, od Giovanniego Mavera po Sante Graciottiego, Antona Marię Raffa, Marcella Piacentiniego, Andreę Ceccherellego i piszącego te słowa) pozostaje kolejna, niedowiedziona, choć prawdopodobna informacja biograficzna o jego podróży na Półwysep Apeniński: wedle tak niezwykle poważnego uczonego ze szkoły pozytywistycznej, jak Henryk Barycz, którego sumienność i erudycja pozostają poza wszelką dyskusją, można było wręcz „nie tylko przyjąć za pewnik, ale nawet ustalić na podstawie utworów pewne szczegóły z podróży i nakreślić kolejno jej etapy”¹², czyli Padwę, Rzym, Neapol i powrót. To kategoryczne stwierdzenie w oczach wielkiego uczonego uzasadniały w wystarczający sposób odpowiednio: sonet VI (gdzie indziej wykorzystywany, jak już widzieliśmy, także, aby „dowieść” domniemanego nawrócenia Sępa na katolicyzm) na cześć Mikołaja Tomickiego, byłego studenta w Padwie; parafraza elegii Janusa Vitalisa o ruinach Rzymu (tekst tej elegii był wówczas niezwykle znany i tłumaczony na liczne języki); i...nic (bowiem o Neapolu ani o jakimkolwiek śladzie neapolitańskim Sęp Szarzyński nie pozostawił żadnych zapisków, chyba że profesor Barycz uważał, że z racji swojej przedwczesnej śmierci młody poeta był ucieleśnieniem prawdziwości powiedzenia: „Zobaczyć Neapol i umrzeć”)...

Nieco istotniejszy wydaje się drugi z argumentów wysuwany przez wyznawców tezy nie tylko o podróży naszego Mikołaja do Włoch, ale także o jego dobrej znajomości języka włoskiego – jest zdanie, zanotowane przez jego spowiednika, dominikanina Antonina z Przemyśla w dedykacji do jego przekładu (1583) dzieła *Rosario della Sacratissima Vergine Maria Madre di Dio*

¹² H. Barycz, *Polacy na studiach w Rzymie w epoce Odrodzenia (1440–1600)*, Kraków 1938, s. 172.

(Rzym 1572 i wiele kolejnych wydań), centonu maryjnego, który dominikanin Andrea Gianetti z Salò zebrał z różnych dzieł niezwykle płodnego hiszpańskiego pisarza Ludwika z Granady (Luis de Granada), również wywodzącego się z zakonu kaznodziejów. Antonin pisze w niej, że nie czując się na siłach podolać temu tłumaczeniu, „barzom sie tej pracy po nieboszczyku ku P. Mikołaju Sępie, sławnej pamięci prawym szlachcicu, napierał. Który, [...] mogąc to przed inszemi nalepiej udziałać, nie chciał [...] Ale rzecz pewna, gdyby to było na jego warsztat przyszło, jako był wielki Panny Maryjej służka i gorący miłośnik, a miał do tego od Pana Boga niedosiężny dowcip, żaden go był w tym nie celował”¹³.

Mimo całej wagi owego świadectwa o naszym Sępie (wśród przymiotów którego wprost wychwala się wielką pobożność maryjną oraz „niedosiężny dowcip”, a nie umiejętności tłumacza ani tym bardziej znajomość języka włoskiego), czy nie można tu mówić przede wszystkim o *topos modestiae* ojca Antonina (który zresztą, na wzór bractw włoskich, stał się promotorem powstania w Polsce Bractw Różańcowych), a zwłaszcza o wyrazie wielkiego szacunku i przywiązania do własnego ucznia duchowego? Pozostaje skądinąd wciąż bardzo świeże sensacyjne odkrycie innej, podobnej i wzruszającej noty w księdze niderlandzkiego autora (Willem van der Lindt / Guglielmus Lindanus), ogłoszonej drukiem w Kolonii w 1563 roku, a dzisiaj przechowywanej w bibliotece Ojców Dominikanów w Krakowie, pierwotnie zaś należącej właśnie do naszego młodego poety, co można wywnioskować z odręcznego zapisu: „Nicolaus Ssarzynskÿ Semp possessor”, następnie podarowanej lub zostawionej w spadku temuż samemu Antoninowi z Przemyśla, który w momencie przekazywania jej do Biblioteki współbraci we Lwowie, dodał własnoręcznie od siebie: „Post preciosam mortem domini nobilissimi Nicolai Semp viri perinde sancti atque eruditi, et magna familiaritate coniuncti in pignus sempiternae illius memoriae datus” [„Po szlachetnej śmierci najczcigodniejszego pana Mikołaja Sępa męża nad innych świętego i uczonego, z którym żyłem w wielkiej zażyłości, na zadatek wieczny jego pamięci daję”]¹⁴.

Aluzje, które dominikanin czyni do talentu, erudycji i pośrednio także do możliwej znajomości języka włoskiego u Sępa, jak również do jego żarliwej pobożności maryjnej („jako był wielki Panny Maryjej służka i gorący miłośnik”), stanowią jedynie dowód wielkiego szacunku, jakim młody poeta cieszył się w swoich czasach, w jakimś stopniu uprawdopodobniają jego pobyt we Włoszech (ale czy kiedykolwiek się dowiemy, kiedy, gdzie i jak

¹³ J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, wydanie II uzup., Kraków 1996, s. 7.

¹⁴ Cytat, s. 453, [w:] K. Płaszyńska-Herman, *Książka Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Słów kilka o odkryciu dokonanym w Bibliotece OO. Dominikanów w Krakowie*, „Terminus”, t. 15 (2013), z. 4 (29).

długi?), a także dowodzą siły jego oddania Madonnie. Ten ostatni ważny detal – daleki od bycia kontrdowodem na nawrócenie z protestantyzmu – może właśnie, przeciwnie, stanowić potwierdzenie jego trwałej przynależności do wyznania rzymsko-katolickiego i szczególnej bliskości z zakonem św. Dominika (w myśl legendy hagiograficznej, „wynalazcy” Różańca w wyniku objawienia mu się Matki Boskiej), do którego, prócz jego spowiednika i przyjaciela Antonina z Przemyśla, od połowy 1573 r. należeć miał także najmłodszy z braci Szarzyńskich, Wit (po 1550–1599).

Krótko mówiąc, dopóki nie zostaną przeprowadzone kolejne badania i dokonane nowe odkrycia archiwalne, będziemy zmuszeni pozostawić biografię Mikołaja Sępa Szarzyńskiego „wśród prawdopodobieństw”, ujmując jej może nieco tej romantycznej i legendarnej aury, która otaczała postać i dzieło Sępa przez dziesięciolecia.

Bardziej wartościowe niż mówienie o jakiejś (choć możliwej) podróży i pobycie we Włoszech będzie zatem dostrzeżenie nieprzypadkowego współbrzmienia i powinowactwa poetyckiego Sępa z włoską poezją bezpośrednio go poprzedzającą, jak i jemu współczesną. A jeśli już miała miejsce konwersja, było to prawdopodobnie „nawrócenie” w ścisłym znaczeniu doktryny katolickiej – kryzys duchowy i intelektualny, o głębokim rysie religijnym, który pchnął młodego Mikołaja do coraz silniejszego zbliżenia z Kościołem, a zwłaszcza z zakonem kaznodziejów za pośrednictwem postaci ojca Antonina z Przemyśla, jego spowiednika i wielkiego przyjaciela. W książeczce *Rytmów*, odnalezionej przypadkiem w dwa stulecia po publikacji, znajdujemy wszystko to, czego trzeba, by umieścić Sępa Szarzyńskiego na szczytach poezji polskiej: nowy i oryginalny styl, poezję liryczną gęstą emocjonalnie, czasem niejasną, a raczej niejednoznaczną, ponieważ opartą na niepewności, paradoksie i inwersji składniowej jako retorycznym i poetyckim wyrazie owego kryzysu historycznego i pokoleniowego, który spowił całą Europę literacką, artystyczną i kulturalną wraz z definitywnym upadkiem uniwersalnych wartości, których renesans był w gruncie rzeczy ostatnią przystanią. Z tego punktu widzenia można by stwierdzić, że Mikołaj Sęp Szarzyński właśnie jako człowiek i pisarz „wąty, ubogi i nigdzie bezpieczny” (*V Pieśni na kształt Psalmu LXX*) jest pierwszym przedstawicielem literackim nie baroku, ale polskiej nowożytności tout-court.

Lektura dzieła Mikołaja Sępa staje się zatem najbardziej bezpośrednim i jasnym sprawdzianem zmian dokonywanych na żywym ciele poezji Jana Kochanowskiego, dialogu – niejednokrotnie polemicznie twórczego – poetów nowego pokolenia z tradycją czarnoleską, a zarazem szczególnie dogodnym punktem wyjścia do analizy decydujących momentów przejścia od renesansowego klasycyzmu do następnego, nowego okresu i prądu. Nie

przypadkiem więc twórczość Sępa omawiają zarówno podręczniki renesansu¹⁵, jak i monografie baroku¹⁶, zaliczając ją czasem do kategorii manieryzmu czy wczesnego baroku jako pośredniej fazy „kryzysu”, do której, wśród pomniejszych poetów, można wymienić także Sebastiana Grabowieckiego (ok. 1543–1607), Stanisława Grochowskiego (1542–1612), Kaspra Miaskowskiego (po 1550–1622), a później Kaspra Twardowskiego (ok. 1592–przed 1641), Hieronima Morsztyna (ok. 1580–przed 1645) i innych¹⁷. Ważne były dla prawie wszystkich z nich związki z szesnastowiecznym petrarkizmem duchowym - zwłaszcza dla Grabowieckiego, który w swym *Setniku rymów duchownych* (1590) zamieścił tłumaczenia i parafrazy z Gabriela Fiammy i Bernarda Tassa.

Jest jednak naturalne, że aby zrozumieć lepiej i niemal namacalnie uchwycić ogromną różnicę w zakresie atmosfery historyczno-literackiej i światów duchowo-poetyckich dwóch kolejno po sobie następujących pokoleń, uczeni skoncentrowali się głównie na dziele Sępa, często w kontekście jego „legandy biograficznej”. I o ile nieuchronne porównanie Sępa z Kochanowskim znajdujemy już u pierwszych zawodowych czytelników dzieł obu gigantów szesnastego wieku (takich, jak Bartosz Paprocki, Szymon Starowski i inni), to było zupełnie oczywiste i przewidywalne, że w czasach nam bliższych badacze zaproponują lekturę porównawczą (a raczej „kontrastowną”) ich wierszy, a zwłaszcza tych samych psalmów sparafrazowanych po polsku przez Kochanowskiego i Sępa Szarzyńskiego na podstawie tego samego łacińskiego źródła¹⁸. Wśród polonistów zagranicznych, jako pierwszy włoski filolog Giovanni Maver poświęcił uwagę analizie „odmienne[go] ustosunkowani[a] się do tego samego oryginału obu poetów polskich – żyjących prawie jednocześnie – [które] pozwoli uchwycić w samym akcie tworzenia i odtwarzania wyraźne różnice w ich środkach ekspresji i we wrażliwości artystycznej”¹⁹. Zresztą także w przypadku utworów niesparafrazowanych z Psalterza Dawidowego – ale które podejmują tę samą intonację psalmiczną i modlitewną oraz ducha refleksyjnego – jeśli porównamy, dla przykładu, „manifest” polskiego renesansu (*Czego chcesz od*

15 Por. J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1977, s. 325–342.

16 C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1978, s. 22–31.

17 Por. K. Mrowcewicz, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok. Studia nad poezją XVII stulecia*, IBL, „Studia staropolskie” Series nova, tom X, Warszawa 2005.

18 G. Buchanan, *Poetic Paraphrase of the Psalms of David (Psalmorum Davidis paraphrases poetica)*, edited, translated and provided with an introduction and commentary by Roger P.H. Green, *Travaux d'Humanisme et Renaissance* N° CDLXXVI, Librairie Droz, Geneva 2011.

19 G. Maver, *Rozważania nad poezją Mikołaja Sępa Szarzyńskiego* (1954), [w:] tegoż, *Literatura polska i jej związki z Włochami*, oprac. Andrzej Zieliński, Warszawa 1988.

nas Panie) oraz pieśni Sępa, dostrzeżemy natychmiast „motywy nowe, [Kochanowskiemu] obce, powtarzane nie za Dawidem, lecz Salomonem; ukazują one świat jako „krajną burzy ustawnej”, życie jako „bezpłatne ludzkie żeglowanie” [Seneka, LM], człowieka wreszcie jako istotę, której „ciało-sługa krępuje porywy ducha”²⁰. W ten sposób temat marności, z pewnością bardzo bliski artystom doby manieryzmu i baroku²¹, był obecny już w *Trenach* i, w gruncie rzeczy, w całym dziele Kochanowskiego²² – wystarczy pomyśleć o słynnej fraszce *O żywocie ludzkim*, I 3; a jednak, aż dotąd był on odziany w wizję jednolitą, spójną, jednocześnie stoicką, humanistyczną i chrześcijańską. Dobrze objaśnia to Janusz Pelc, kiedy pisze, że świat Sępa „nie jest świat[em] z *Pieśni* Kochanowskiego, ani z jego *Fraszek*, czy nawet z *Trenów*, w których człowiek utrapiony na ziemi szukał ukojenia, pokoju i szczęśliwości. Nie jest to Kochanowskiego świat „fraszek”, w którym człowiek na ziemi szuka punktu, w którym mógłby się zdobyć na boski, właściwy „Wiecznej Myśli”, dystans wobec codziennej gonitwy ludzi za doczesnymi dobrami i pożytkami”²³. U Sępa Szarzyńskiego nie ma pokoju, bowiem „Pokój – szczęśliwość. Ale bojowanie / Byt nasz podniebny” (sonet IV). Jest to walka wspólnotowa (*vide*: „byt nasz”) bardziej, aniżeli indywidualna, zupełnie odmienna od tej, którą niosą topos owidiański „*militat omnis amans*” czy antytezy-oksymorony ze słynnego sonetu 134 Petrarcki: „*Pace non trovo, e non ò da far guerra*” (w niewiele późniejszej wersji przez niektórych, a raczej bezpodstawnie²⁴, przypisanej Danielowi Naborowskiemu: „Pokoju mieć nie mogę, wojska nie szykuję”). W tej „walce” miłość z pewnością odgrywa pewną rolę, choć może okazać się „nędzną pociechą” (sonet V). „Bojowanie”, które toczy podmiot liryczny Sępowych *Rytmów* jest przede wszystkim walką między porządkiem etycznym a metafizycznym świata: „Cały dramatyzm poezji Sępa polega na tym, że oba porządki zostały uhierachizowane a priori, poza, a właściwe wbrew doświadczeniu życiowemu. Hierarchiczny układ tych dwu porządków doprowadził w konsekwencji do buntu metafizycznego”²⁵. Być może

20 J. Krzyżanowski, *Wstęp*, [w:] *Sęp Szarzyński*, 1973, s. XV–XVI.

21 D. Künstler-Langner, *Idea «vanitas» jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1993.

22 J.K. Goliński, *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*, Tow. „Ogród ksiąg”, Warszawa 1996, s. 83–87, 144–147.

23 J. Pelc, *Renesans w literaturze polskiej w kontekście europejskim*, Warszawa 1988, s. 123–124.

24 A. Karpiński, *Z ikonograficznej i literackiej recepcji „Triumfów” Petrarcki w Polsce w XVI i XVII w.*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej – Petrarca e l’unità della cultura europea*, red. Monica Febbo, Piotr Salwa, Warszawa 2005, s. 421–432.

25 M. Zalewski, *Człowiek zbuntowany. O poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. Stefan Sawicki, Piotr Nowaczyński, Lublin 1983, s. 71; por. także: A. Komaromi, *The Aporia of Temporal Existence in Sęp*

z tego właśnie powodu w niedawno znalezionej księdze niderlandzkiego autora Lindanusa, z wielkim prawdopodobieństwem ręką jej pierwszego posiadacza, „possessor”, „w litery tytułu wpisane zostały inicjały poety NS oraz wizerunek żołnierza (możliwe, że namalowany w nawiązaniu do tytułu)”²⁶: *Panoplia evangelica sive De verbo Dei evangelico libri quinque* (*panoplia* w starożytnej grece oznaczają pełny rynsztunek hoplity, piechura uzbrojonego w ciężką zbroję, tarczę i włócznię). Jednocześnie czujemy w tym wszystkim skrajną nowoczesność myśli i postawy egzystencjalnej, wyrażonych przez Sępa w jego poezji, jeśli zastanowimy się, jak bardzo – *mutatis mutandis* i po dokonaniu oczywiście wszystkich rozróżnień – można by w gruncie rzeczy zestawić je z ontologią jednego z najważniejszych artystów polskiego XX wieku, Stanisława Ignacego Witkiewicza i jego koncepcji „Tajemnicy Istnienia” i „niepokoju metafizycznego”.

Z historycznego punktu widzenia, enigmatyczna biografia Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, domniemane nawrócenie lub raczej jego głęboki kryzys duchowy, jego wzory intelektualne, bliskie włoskiemu i hiszpańskiemu mistycyzmowi swego czasu (Ludwik z Granady i ruch *alumbrados*) oraz konceptom z *Athleta Christi* Erazma, jego styl, odzwierciedlający nie tyle bezpośrednio wpływy, lecz ewidentne analogie z włoskim petrarkizmem Cinquecenta i francuskiej *preciosité* (wykwintności), oparty na „retoryce paradoksu”²⁷, wyrażający „ustawną burzę” człowieka zagarniętego przez religijny wir kontrreformacji i naukowy nowych odkryć – przypominają niepokoje, napięcia i sprzeczności właśnie poetów włoskich późnego petrarkizmu Cinquecenta, obecne np. u Michała Anioła czy u Giovanniego della Casa, a także u liryków Plejady (De Sponde, Du Bellay), czy nawet późniejszych poetów hiszpańskich (Gongora, Calderon), niemieckich (Angelus Silesius, Andreas Gryphius) i angielskich (John Donne i inni poeci „metafizyczni”). A fakt, że przynajmniej trzech z dopiero co wymienionych pisarzy było „konwertytami” (De Sponde, Silesius, Donne) stanowi wyłącznie kolejny znak wielkiego kryzysu duchowego i intelektualnego, przeżywanego przez wszystkich artystów i przedstawicieli świata kultury tych czasów.

Nie przypadkiem Sępowi, pocie niezwykle religijnemu i „pokutującemu”, przypisywane są także wiersze erotyczne, niektóre wyraźnie zbliżające się do poetyki petrarkizmu: ich obecność w kanonie twórczości młodego poety wzmacnia obraz owego psychicznego rozdarcia, które w jego sonecie IV zostało opisane z igrasce dramatyczną ekspresją.

Szarzyński's Poetry, “The Slavic and East European Journal”, t. 43 nr 1 (Spring, 1999), pp. 122–133.

²⁶ K. Płaszyńska-Herman, dz. cyt., s. 454.

²⁷ Por. J. Błoński, dz. cyt., rozdz. IV, s. 98-131.

Styl Sępa Szarzyńskiego charakteryzuje się więc zwiezłym i urywanym tokiem myśli, jest ciemny, pełen leksykalnych i syntaktycznych dwuznaczności, zdominowany przez przerzutnie, figury permutacji (hiperbaton/inwersja, epifraza) i w ogóle szyk przestawny, w natężeniu nieznanym współczesnej mu w końcu liryce Kochanowskiego.

Z upływem czasu tego rodzaju zabiegi stylistyczne staną się charakterystycznym rysem poezji barokowej. Ich typowym przykładem będzie *Nadobna Paskwalina* (1655) Samuela Twardowskiego (ok. 1600–1661) lub anonimowy przekład *Adona* Giambattisty Marina: ok. 17 000 zachowanych wersów tego arcyepoematu daje bogaty przegląd figur retorycznych permutacji, które ze stylistycznego punktu widzenia stają się substytucją innych figur zagubionych w procesie tłumaczenia.

Ta maniera językowa, zrodzona u Sępa z wewnętrznej konieczności wyrazu lirycznego, miała się zatem stać wskaźnikiem mistrzostwa warsztatu poetyckiego i pozostała nim aż do późnego baroku – jest wyraźnie widoczna na przykład w twórczości Wacława Potockiego (1625–1696).

Sprawa sonetu... To skądinąd właśnie dzięki Sępowi i innym poetom późnorenesansowym – których rzeczywiście bardziej rozsądnie jest nazywać manierystami aniżeli „poetami metafizycznymi”, co swego czasu zaproponował Czesław Hernas i inni za jego przykładem²⁸ – że forma sonetu wprowadzona przez Kochanowskiego we *Fraszkiach* jedynie w trybie eksperymentalnym²⁹, zdomowała się na dobre wśród głównych gatunków poetyckich polskiej liryki nowożytnej. Barok także i z tej innowacji uczyni szeroki użytek, zarówno w duchowym wydaniu Sępa czy Grabowieckiego, jak w światowym i *kunstownym* Jana Andrzeja Morsztyna, który, nie tylko z tej przyczyny, reprezentuje największym przedstawicielem polskiego „marinizmu” – tendencji literackiej, która po petrarkizmie stanie się nowym przejawem italianizmu poetyckiego w całej Europie.

Także poeci i pisarze siedemnastowiecznego prądu sarmackiego będą mogli w ten sposób czerpać z całego instrumentarium tematów, sposobów, stylów, figur retorycznych, form metrycznych, przez co polski barok ukształtuje się jako wielka formacja historyczno-literacka, najdłuższa po fazie średniowiecznej, i przede wszystkim jako ta, „która – obok romantyzmu – miała bodaj największe znaczenie dla kształtowania tożsamości kulturowej Polaków”³⁰, tożsamości hybrydowej, w której element „rodzi-

²⁸ Por. C. Hernas, dz. cyt., s. 22; K. Mrowcewicz, *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, red. K. Mrowcewicz, Warszawa 1993; zob. M. Hanusiewicz, *Does Polish “Metaphysical poetry” exist?*, [w:] “The Polish Review”, XLI, 1996 nr 4, s. 435-447.

²⁹ L. Marinelli, *Kochanowski...*, dz. cyt.

³⁰ *Świt i zmierzch baroku*, red. M. Hanusiewicz Mirosława, J. Dąbkowska Justyna, A. Karpiński, Lublin 2002, s. 5.

my” i pochodzący z wielokierunkowego importu kulturalnego (zwłaszcza z kręgu włoskiego i francuskiego) przeplatają się ściśle i współdziałają w tworzeniu wielkiego bogactwa najróżniejszych estetyk i poetyk, bardzo od siebie odmiennych pod względem treści i form. Dla inspiracji pisarzy i artystów fazy post-renesansowej, co słusznie podkreślał Janusz Pelc w swoich studiach nad tą epoką, za wiatyk na drogę służy powiedzenie Giordana Bruna z *De vinculis in genere*, zgodnie z którym „Pulchritudo multiplex est” (*Piękno jest wielorakie*).

Odmienne od Kochanowskiego, który w trzech sonetach zamieszczonych we *Fraszkach* „testuje” trzy różne układy stroficzno-metryczne, Sęp stosuje zawsze tę samą strukturę, z podziałem na trzy kwartyny i dystych, zgodnie z nieparzystym, bo pięciorymowym schematem ABBA ABBA CDCD EE, co burzy i komplikuje binarny podział na część początkową, *fronte*, i końcową, *sirmę*, na deskrypcję i refleksję w układzie 8+6, dominującą od zarania europejskiej tradycji sonetowej.

Podział na trzy kwartyny i dystych końcowy wzmagają, rzec by można, *suspense*, napięcie poetyckiego dyskursu, opartego o wszechogarniający *niepokój* myśli i wyrazu, który sprawia wrażenie, jakby po chwili zawieszenia runął ku końcowej *poincie* utworu: w wielu wypadkach sprowadza się ona do inwokacji czy do kategorycznego twierdzenia w formie wykrzyknieniowej, tak jakby „katharsis” dramatu „przedstawionego” w sonecie można było zamknąć w akcie wiary, wspartym wysiłkiem woli, który zawsze okazuje się tymczasowy i nietrwały, warunkuje go bowiem nieustanna „wojna nasza, którą wiedzimy z szatanem, światem i ciałem” (która nadaje tytuł sonetowi V). Zmartwienia (*pilności*) o „niestałe dobra” – „moc, rozkosz, skarby” (sonet I) czy też, znowu, o „złoto, scepter, sława i stworzone piękne oblicze” (sonet V), to jest o piękno fizyczne, które Sęp ujmuje tym jednym określeniem *piękne oblicze*, które przypomina „il bel volto”, „piękną twarz” ze słynnego epigramatu „Chi è quel che per forza a te mi mena” Michała Anioła do Tommasa Cavalieriego (*Rime*, 7 – w polskim tłumaczeniu Leopolda Staffa „Kto gwałtem do cię wiedzie mnie, nieznany”) – odwracają naszą uwagę i wolę od tego, co stanowi właściwy i ostateczny sens jej szczęścia, czyli od Boga: „naszę chciwość od swej szczęśliwości / Własnej (co Bogiem zowiemy) odwodzą” (son. I). I słusznie zostało zauważone, że termin «chciwość» nie ma tutaj odcienia pejoratywnego [...] Ową lekcję potwierdza szesnastowieczny słownik Calepinusa, który zestawia ‘chciwość’ z łacińską ‘voluntas’³¹. Mamy tutaj do czynienia oczywiście z bardzo mocnym stwierdzeniem, którym autor, na zakończenie sonetu I, zdaje się wyjaśniać, jakie jest jego stanowisko w bardzo szerokiej i ostrej polemice,

31 K. Mrowcewicz, *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, „Studia staropolskie” LIII, Wrocław 1987, s. 220.

która podzieliła świat chrześcijański na zwolenników protestanckich, zwłaszcza Jana Kalwina, doktryny predestynacji i na katolickich wyznawców koncepcji „wolnej woli”.

Zdaniem Błońskiego³² i innych, sonety przynależą do najpóźniejszej fazy twórczości poetyckiej Sępa, zatem datować je można na lata przypadające bezpośrednio przed jego śmiercią, kiedy liczył on sobie około trzydziestu/trzydziestu pięciu lat, i stanowią najdojrzalszy owoc w podlegającym dyskusji kanonie Szarzyńskiego, „poetycki i intelektualny punkt dojścia”³³. Bez wątplenia w istocie dyskurs semantyczny i stylistyczny tych sześciu utworów, zarówno omawianych pojedynczo, jak i w całości – czyli pojmowanych jako mały cykl poetycki ze względu na różne typy relacji czasowych i nieczasowych zachodzących pomiędzy nimi³⁴ – sięga wyżyn doskonałości nieporównywalnych z pozostałymi dziełami Sępa Szarzyńskiego (czy jemu przypisywanymi). Te sześć sonetów zatem, może wraz z panegirykami na cześć króla Stefana Batorego i epitafiami poświęconymi rodowi Kostków, „reprezentują właśnie Sępa najciekawszego: poetę, który wprowadza do swej literatury nie znany jej styl”³⁵.

Prócz nich, w pośmiertnie wydanej książeczce, zestawionej przez brata Jakuba, znajduje się jeszcze sześć parafraz poetyckich psalmów, jak już wspomnieliśmy, bardzo odmiennych, a raczej niespodziewanie wiernych i „bardziej renesansowych”³⁶ w porównaniu z parafrazami zawartymi w *Psalterzu Dawidowym* Jana Kochanowskiego, mimo że opartych na tym samym źródle, to jest na łacińskiej przeróbce psalmów autorstwa najwybitniejszego humanisty szkockiego, kalwinisty George’a Buchanana (1506–1582), *Psalmorum Davidis paraphrases poetica*, opublikowanej w wielu edycjach między 1565 a 1582 rokiem³⁷; ponadto mamy w zbiorze dziewięć pieśni, ponownie o charakterze psalmicznym, a w każdym razie medytacyjnym i historyczno-pochwalnym; znalazło się w nim także około 25 innych utworów (z czego pięć po łacinie), a wśród nich epigramaty, emblematy, fraszki, epitafia, z których słynne *Epitafium Rzymowi* („Ty, co Rzym wśród Rzymu chcąc baczyć, pielgrzymie”) stanowi jedną z najbardziej udanych europejskich przeróbek-adaptacji elegii o ruinach „wiecznego” miasta autorstwa sycylijskiego humanisty Janusa Vitalisa (Giano Vitale, ok.

32 J. Błoński, dz. cyt., s. 33.

33 P. Urbański, *Mikołaja Sępa Szarzyńskiego poetycki traktat o naturze i tasce*, [w:] „Pamiętnik Literacki”, 1994, z. 4, s. 19.

34 Por. R. Fieguth, *Architektura chmur. Cykl poetycki jako przedmiot badań historyczno-komparatystycznych*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 241–252.

35 J. Błoński, dz. cyt., s.30.

36 M. Hanusiewicz-Lavallee, *W stronę Albionu. Studia z dziejów polsko-brytyjskich związków literackich w dobie wczesnonowożytnej*, Lublin 2017, s. 151.

37 Por. G. Buchanan, dz. cyt.

1490–ok. 1560), tekstu niezwykle popularnego zarówno w tych czasach, jak i późniejszych³⁸. Wśród adaptatorów i tłumaczy znaleźli się między innymi Joachim Du Bellay, Jean Doublet i inni – na język francuski, Edmund Spenser – na język angielski, Francisco Quevedo – na język hiszpański, Martin Opitz – na język niemiecki. Czeski uczoney Josef Vlášek (1989, s. 252–254) oryginalnemu utworowi Giana Vitalego w siedmiu dystychach elegijnych przypisał etykietkę „pseudo-sonetu”, podkreślając fakt, że jego europejskie przekłady – w pewnym stopniu wzajemnie od siebie zależne, jak w przypadku zależności Spensera od Du Bellaya – zostały wykonane przy zastosowaniu bardziej lub mniej regularnej formy sonetu (u Spensera w schemacie nazwanym później „szekspirowskim” ababcdcdefefgg) i zauważając, że również Sęp w swojej parafrazie stosuje formę pseudo-sonetową: 14 wersów trzynastozgłoskowych rymowanych parzyście, wyraźnie podzielonych na dwie początkowe kwartyny (*fronte*) oraz sestet (*sirma*), czyli w układzie podobnym do spotykanego w innych jego utworach. To samo, mniej więcej, uczynić miał Ślązak Martin Opitz w swojej wersji epigramatu Giana Vitalego, z wyjątkiem metrum, bowiem w miejsce trzynastozgłoskowca Sępa zastosował dwunastozgłoskowiec.

Z większym bądź mniejszym stopniem prawdopodobieństwa i od jakiegoś czasu z narastającym przekonaniem u wielu, Sępowi Szarzyńskiemu przypisano autorstwo także około dwudziestu erotyków, niektórych nawet bardzo swawolnych, jak *O Kasi i o Pasiu fraszka* (gdzie czytamy pochwałę wielkości członka bohatera, „Pasia nadobnego”), którą Julian Krzyżanowski niepoprawnie zdefiniował jako „sonet”, podobnie jak pozostałe dwie fraszki ze zbioru, również 14-wersowe (tu w dodatku pisane dwunastozgłoskowcem!) rymowane parzyście (myśląc może o wyżej wspomnianej formie „pseudo-sonetowej”, spotykanej w innych wierszach Sępa, a wcześniej we *Fraszkach*, a także w ukrytej formie w niektórych *Pieśniach* i *Trenach* Kochanowskiego³⁹).

38 M. Smith, *Looking for Rome in Rome: Janus Vitalis and his disciples*, “Revue de literature comparee” 51, 1977 nr 4, s. 510–517; M.L. Stapleton, *Spencer, the Antiquitez de Rome, and the Development of English Sonnet Form*, “Comparative Literature Studies” 27 (1990), s. 259–274; M. Haldane, “*Et Rome Rome a vaincu seulement*”: *Du Bellay's Sonnet III of the Antiquitez de Rome*, “Neophilologus” 97 (luglio 2013), s.465–480; S. Graciotti, *La fortuna di un'elegia di Giano Vitale, o Le rovine di Roma nella poesia polacca*, [w:] „Aevum” XXIV, 1960, nr 1–2, s. 122–136; S. Graciotti, *Ancora sulle rovine di Roma nell'antica letteratura polacca*, [w:] „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” XXVI, *Prace ofiarowane Tadeuszowi Ulewiczowi w 70-lecie urodzin*, Wrocław 1987, s. 165–176.; M. Piacentini, *Di alcune traduzioni dell'epigramma di Giano Vitale sulle rovine di Roma*, [w:] *Abeunt studia in mores. Saggi in onore di Mario Melchionda*, red. G. Brunetti, A. Petrina, Padova 2013, s. 301–316.

39 J. Vlášek, *Pseudosonetový podtext v poetice Trenů J. Kochanovského*, „Slavia” 55, 1986 nr 4, s. 360–377; L. Marinelli, *Kochanowski...*, dz. cyt.

Filolodzy i historycy literatury przez dziesięciolecia dzielili się na tych, którzy, jak Tadeusz Sinko (który dziesięć lat po wydaniu poezji Sępa miał stać się prototypem Profesora Pimko w *Ferdynurke* Witolda Gombrowicza), uznawali za niemożliwe, by skruszony i naznaczony tragizmem autor *Rytmów* był tożsamy z twórcą tych utworów, i tych, którzy za Brücknerem, odkrywca ich rękopisu w Bibliotece Zamojskich w 1891 roku, nalegali na rozwiązanie tej „centraln[ej] zagadk[i] w biografii literackiej Szarzyńskiego”⁴⁰ poprzez przywrócenie do kanonu poetyckiego naszego autora także jego erotyków. Wśród tych ostatnich znaleźli się inni wybitni filolodzy-wydawcy dzieł Sępa, którzy opracowali kolejno trzy edycje *Rytmów*, dodając do nich zbiór, który odpowiednio zatytułowali jako *Cykl erotyków* (Krzyżanowski), *Erotyki z rękopisu Zamojskich* (Gruchała) i *Erotyki* (Grzeško-wiak, Karpiński, Mrowcewicz). Jest jednak znaczące, że Jan Błoński w swej wówczas szumnej monografii nie chciał zająć stanowiska w tej fundamentalnej diatrybie filologicznej i ograniczył się jedynie do zasygnalizowania jej. Stało się tak być może dlatego, że erotyki z kodeksu Zamojskich (które, jeśli naprawdę miałyby wyjść spod pióra Sępa, powinny być chronologicznie umieszczone przed utworami pomieszczonymi w *Rytmach*), wraz z ich konwencjonalnym petrarkizmem w pełni wpisują się jeszcze w ducha renesansu. Tymczasem tylko w oparciu o styl i o „poważny i dostojny temat” późnej twórczości Sępa można było usprawiedliwić tytuł książki Błońskiego: *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, chociaż myśl o barokowości Sępa w gruncie rzeczy od zawsze pojawiała się w badaniach polonistycznych, biorąc pod uwagę, dla przykładu, co wiemy o nigdy nieopublikowanym studium Marii Kociatkiewiczówny z 1924 roku pt. *Badanie artyzmu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*⁴¹. Dla Jana Błońskiego, krótko mówiąc, styl, a więc także światopogląd Sępa Szarzyńskiego *musiały* być przede wszystkim prebarokowe, to znaczy musiały zostać skonfrontowane i częściowo zrównane nie tylko z włoskimi petrarkistami połowy Cinquecenta, ale także z innymi poetami europejskimi, takimi jak „poeta metafizyczny” John Donne, czy z konceptystami i kultystami hiszpańskimi, Quevedem i Gongorą, przynależącymi jednak do pokolenia przynajmniej o jedno późniejszego od naszego Sępa Szarzyńskiego. „Czy styl to tylko, czy cała epoka?” – pytał się sam siebie Błoński (s. 197) na zakończenie swojej analizy. I pisał dalej: „Kiedy się bowiem barok zaczął? Około 1520 czy 1580 we Włoszech, około 1580 czy 1620 w Polsce?” (s. 197–198), ferując następnie odważne wyroki, jak ten dotyczący Sperone Speronego (1500–1588, z którego pismami, o ile nie z nim samym, Jan Kochanowski z pewnością zetknął się w Padwie), który – zdaniem Błońskiego (s. 199) – „widziany

⁴⁰ J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. XLII.

⁴¹ Por. M. Hartleb, *recenzja* [do:] Sinko 1928 oraz Sęp Szarzyński 1928, „Pamiętnik Literacki” XXVI, 1929, s. 295.

w perspektywie czysto włoskiej, okazuje się jednym z pierwszych – jeśli nie pierwszym – z pisarzy barokowych”.

Bardzo to odległe od siebie przedziały czasowe – 1520–1580 i 1580–1620 – tak jakby Jan Błoński chciał zignorować fakt, że w późniejszej periodyzacji historii literatury polskiej przyjęły się już na dobre także „epoki” trwające dwadzieścia lat (jak właśnie *Dwudziestolecie międzywojenne*) czy niewiele ponad trzydzieści (jak *Romantyzm* lub *Pozytywizm* czy *Młoda Polska*). W ten sposób jednak literatura polska, która już wraz z Kochanowskim nadrobiła całe swoje opóźnienie w stosunku do innych europejskich literatur „narodowych”, znalazłaby się wręcz niemal w ich awangardzie. Tę operację krytyczną i historyczno-literacką należy uznać za niezwykle udaną, skoro Sęp w pospolitym pojmowaniu historii literatury polskiej (i także tutaj) jest już powszechnie uznawany nie tylko jako po prostu „post Cochanovium poeta Polonicus primus” (takim mianem miał go za Paprockim określić także Szymon Starowolski w jego *Scriptorum Polonicorum Hekakontas*, 1627), ale przede wszystkim jako pierwszy poeta następnej epoki, a zatem – w zrozumiałym skrócie myślowym – jako poeta (prawie) „barokowy”. *Mutatis mutandis*, to samo mniej więcej zdanie podzieli następnie także Andrzej Borowski, który jednak, wracając do kwestii „podwójnego oblicza Janusa” u autora drukowanego dzieła (*Rytmy*) i anonimowego rękopisu erotyków z kodeksu Zamoyskich), podkreśla pewne ich podobieństwa w zakresie leksyki, wyrazu i ogólnie rzecz ujmując, cech charakterystycznych, rekonstruując jeden możliwy rysopis Sępa, w którym pewne korespondencje między dwoma „obliczami” poety można odczytywać, jakby stanowiły pozytyw i negatyw jednego autoportretu lirycznego (por. BOROWSKI, ZWŁ. s. 16-29). Zresztą absolutnie nie jawi nam się jako problem także mieszanina tego, co poważne i żartobliwe, podniosłe i grubiańskie u jednego poety, jeśli pochylimy się, dla przykładu, nad innym wybitnym przedstawicielem epoki, do którego może bardziej niż do Sępa pasuje etykieta „manierysty”: mowa o kalwiniście Danielu Naborowskim (1573–1640), nadwornym poecie Radziwiłłów, spotykającym się w Padwie z Galileuszem, który wymienia go w swoich *Wspomnieniach (Ricordi)* pod datą 27 sierpnia 1602 roku, niezwykle poważnym autorze wierszy o „Marności sławy”, „Błędzie ludzkim”, „Krótkości żywota”, o potrzebie „Statecznego umysłu” i o „Cnocie gruncie wszystkiemu”, spod którego pióra wyszła również znana kwartyna akrostychiczna *Na błądą niemoc lekarstwo*, gdzie pierwsze litery czytane z góry na dół dają wyraz „chuj”⁴².

42 J.T. Trembecki, *Wirtdarz poetycki* (1675), z rękopisu radcy dr Ludwika Mizerskiego wydał Aleksander Brückner, Lwów 1910 (on line, data dostępu: 18.10.2021) [w:] <http://archive.org/details/jakubateodoratre01bruoft>, s. 332.

Charakter rękopiśmienny i anonimowy wielu dzieł i związana z nim trudność identyfikacji ich autorów są skądinąd jedną z częstych i dominujących cech charakterystycznych XVII stulecia, które – właśnie z tego powodu – historycy literatury określili jako *wiek rękopisów*. Sama historia tomiku z 1601 roku, zebranego z pietyzmem przez brata Mikołaja i następnie zaginionego aż do przypadkowego odnalezienia i pierwszej reedycji jedyne zachowanego egzemplarza (i do dziś jedyne nam znanego) staraniem Józefa Muczkowskiego w 1827 roku, stanowi na koniec jasne memento dla historyków, krytyków i wreszcie dla zwykłych miłośników literatury: istnienie i przetrwanie dzieła w czasie nie zależy tylko od jego wartości, ale czasem również jest dziełem przypadku, jak również obiektywnych i bardzo konkretnych czynników materialnych. Wciąż na marginesie rozważań nad przeważnie rękopiśmiennym charakterem polskiego baroku literackiego, wystarczy się pochylić nad ogromną rozbieżnością losów dwóch dzieł tego samego autora-tłumacza – mowa o przekładach Piotra Kochanowskiego, o *Gofredzie*, wielokrotnie wznawianym na przestrzeni całego XVII wieku, i o *Orlandzie Szalonym*, pozostałym w całości w rękopisie aż do 1905 roku; zastanówmy się także nad imponującą – i jedyną w całej panoramie europejskiej – anonimową translacją *Adona* Giambattisty Marina, datowaną na około połowę XVII wieku, później zupełnie zapomniana i pozostała w rękopisie aż do dwutomowej edycji z roku 1993 (mimo że Brückner odkrył jej dwa kodeksy w Petersburgu i Krakowie w latach 1889-90): to kolejne doskonałe dzieło, którego autora do dziś nie udało się ustalić, a mowa o jednym z najobszerniejszych i momentami najpiękniejszych poematów literatury staropolskiej!

Jakkolwiek by nie było w kwestii kanonu poezji Sępa i atrybucji tego czy innego utworu, nie ulega wątpliwości fakt, że polska poezja rzadko osiągała wcześniej złożoność, gęstość znaczeń i mistrzostwo porównywalne z cyklem sonetowym, który zaraz po emblemacie *Napis na statwę, albo na obraz śmierci* otwiera tomik *Rytmy albo wiersze polskie* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego – a dorównają mu pod tymi względami w przyszłości, przynajmniej w zakresie formy sonetu, czyli gatunku o fundamentalnym znaczeniu dla nowożytnej liryki europejskiej, dopiero *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza.

Skoro mowa o cyklu, to każdy sonet, który nań się składa, mimo że zachowuje autonomię nakreśloną przestrzenią 14 wersów utworu, może, a nawet powinien być interpretowany łącznie i, na ile to możliwe, „w odniesieniu” do pozostałych pięciu.

W tym znaczeniu, jak już zauważyła Alina Nowicka Jeżowa, *proemium*, to jest wprowadzenie do zbioru w postaci wspomnianego emblematu/epigramatu *Napis na statwę albo na obraz śmierci*, poprzedzającego sześć sonetów, stanowi silny i wyraźny sygnał, że Muzą inspirującą cały Sępowy cykl jest śmierć jako *córa grzechowa*. W ważnym zbiorze studiów nad manieryzmem i literaturą, *Manierismo e letteratura*, znaleźć możemy krótki *Aneks* o wymownym tytule: *Makabra jako element pochodzenia późnośrednio-*

wiecznego dominujący w drugiej połowie Cinquecenta⁴³. Śmierć i grzech w rzeczy samej stają się głównymi, obsesyjnymi tematami całej sztuki doby manieryzmu i kontrreformacji, a także – po dokonaniu wszelkich niezbędnych rozróżnień – również późniejszego prądu barokowego: wystarczy pomyśleć o „królu stulecia” – wedle znanej definicji zaproponowanej przez wielkiego historyka literatury włoskiej, Francesca De Sanctisa – Giambattistie Marinie i o jego *Adonie* (Paryż, 1623), poemacie o zmysłach, miłości i śmierci; czy o dwóch spośród najwybitniejszych malarzy Seicenta, Guercinie i Poussinie, i o dwóch ich arcydziełach jednakowo zatytułowanych „Et in Arcadia ego”; czy – aby spojrzeć na pokolenie artystyczne jeszcze bliższe Sępowi – o Caravaggu od „Dawida z głową Goliata”, „Wskreszenia Łazarza”, „Madonny z węzłem”, „Zaśnięcia Marii” i wielu innych płócien; czy jeszcze – *mutatis mutandis* – również o późnym Michale Aniele, bowiem „myśl o śmierci dominuje u Caravaggia, podobnie jak wcześniej u Michała Anioła. [Choć] dla Michała Anioła jest wyzwoleniem i sublimacją, dla Caravaggia zaś jest jedynie końcem, tajemnicą grobu” („il ensiero della morte è dominante nel Caravaggio, come già in Michelangelo Buonarroti. [Anche se] per Michelangelo la morte era liberazione e sublimazione, per il Caravaggio è soltanto la fine, l'enigma della tomba”⁴⁴). Podobnie rzecz się ma z powiązaniem ze śmiercią tematem „grzechu”: dla przykładu, w rozlicznych rzeźbach i obrazach tegoż samego Michała Anioła, niezwykle skrupulatnego badacza anatomii ludzkiej, niedawno pewien historyk sztuki wykrył obecność „piątego siekacza”, trzeciego w górnej szczęce czy też inaczej mesiodensa, zęba pośrodkowego, rozumianego jako fizyczne odbicie duchowego braku Łaski u tych postaci Michała Anioła, które – jak Kleopatra czy różne postaci potępionych na Sądzie Ostatecznym – reprezentują jakąś formę grzechu, czy też – jak Jonasz, Sybilla czy Laokoon – przynależą do świata pogańskiego „sprzed stanu Łaski” Chrystusowej. I nie było to nic nowego w historii sztuki⁴⁵. Osobliwą sprawą, jeśli już – ale tylko pozornie paradoksalną i również nie nową, biorąc pod uwagę, że odnajdujemy ją także w *Piecie* Lorenza Salimbeniego – było odkrycie, że również Chrystus z *Piety* watykańskiej ma „ząb grzechu”: nie da się tej osobliwości wyjaśnić inaczej, jak poprzez fakt, że Ukrzyżowany uniósł na swoich barkach, i tym samym odkupił, całe zło świata, spełniając przez to prorocstwo Izajasza... Dla Michała Anioła, krótko mówiąc, wówczas ledwie ponad dwudziestoletniego, a zatem młodszego nawet od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego w momencie tworzenia *Rytmów*, martwy Chrystus w ramionach Matki jest człowiekiem takim samym jak

43 „Il macabro quale elemento di provenienza tardo-medievale e predominante nella seconda metà del Cinquecento”; G. Weise, *Manierismo e letteratura*, s. 271–277.

44 G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Firenze 1979, s. 271.

45 M. Bussagli, *I denti di Michelangelo*, Milano 2014.

wszyscy, który dodatkowo przyjął na siebie wszystkie grzechy ludzkości. Religijność Michała Anioła jest, jak wiadomo, intensywna, bolesna, dramatyczna – nie odmienna od tej wyrażonej przez Sępa w jego poezji.

Poza ogólnym pokrewieństwem duchowym i artystycznym w szerokim ujęciu, dla sonetów Sępa z pewnością można poszukać bliższych powiązań, francuskich bądź włoskich, jak swego czasu zaproponował Giovanni Maver ze szczególnym odniesieniem do Jeana de Sponde czy Jan Błoński w związku z sonetami „poważnymi i dostojnymi” w myśl definicji, którą Torquato Tasso ukuł dla sonetów Giovanniego Della Casa i innych twórców petrarkizmu duchowego, zwłaszcza weneckiego, połowy wieku XVI. Wśród nich Błoński wymieniał imiona Bernarda Cappella, Celia Magna i Angela Di Costanzo, do których moglibyśmy dodać Giovanniego Guidiccioniego, którego sonet nr 100, *Fallaci i beni terrestri: nel cielo ogni letizia*, bardzo przypomina wiodący temat, a nawet pewne zwroty z sonetu I Sępa; czy wreszcie Pietra Massola, który w swoim sonecie „Piangendo nasce l’huom, et col suo pianto” kroczy tym samym szlakiem poetyckim, który przemierza polski poeta w sonecie II, „Z wstydem poczęty człowiek, urodzony”: był to najwyraźniej bardzo częsty motyw w liryce epoki, który nieprzypadkowo odnajdujemy także w pieśni wspomnianego już Celia Magna „Apre nascendo l’uom pria quasi al pianto”, i który był wielokrotnie powtarzany już pełni rozkwitu Seicenta, na przykład w sonecie Giambattisty Marina: „Apre l’uomo infelice allor che nasce / in questa vita di miserie piena, / pria ch’al sol, gli occhi al pianto etc.”.

Jednak poza wszelkimi możliwymi definicjami i pogłębionymi poszukiwaniami analogii typologicznych czy konkretnych wpływów, reminiscencji i podobieństw literackich, tym, co naprawdę tutaj ważne jest fakt, że dojrzała poezja i zwłaszcza cykl sonetów Sępa Szarzyńskiego wpisuje się już w pełni w ową fazę post-renesansową mistrzowsko przebadaną przez Arnolda Hausera w jego *opus magnum* o *Manieryzmie*. To właśnie począwszy od tych lat całą sztukę i myśl człowieka w przeważającym stopniu zajmuje (widać to niezwykle wyraźnie przede wszystkim w architekturze tego okresu) „problem przestrzeni”⁴⁶. Wyobcowanie, „klucz do Manieryzmu” wedle marksistowskiej wizji Hausera (s. 88), oraz wynikający z niego niepokój są w pełni widoczne również w dziele Sępa, dla którego ma zastosowanie definicja zaproponowana przez węgierskiego historyka sztuki, kiedy pisał, że „akceptowalna dla Manieryzmu myśl może się zrodzić jedynie z napięcia między tym, co klasyczne i nieklasyczne, naturalne i formalne, racjonalne i irracjonalne, zmysłowe i duchowe, między tradycją a pragnieniem innowacji, konwencją a buntem przeciwko wszelkiemu konformiz-

⁴⁶ A. Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964, s. 257 (tłum. włoskie: *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l’origine dell’arte moderna*, Torino 1965).

mowi. On [manieryzm] jest cały w tym napięciu, w tym pogodzeniu przeciwieństw, pozornie nie do pogodzenia”⁴⁷.

Ryzykując poważną nadinterpretację, o ile wręcz nie dowolność interpretacyjną, Stefan Nieznanowski zaproponował, by cykl sonetów Sępa czytać jako „rozpisaną na głosy tragedię” filozoficzną, która „ma swój punkt wyjściowy, kulminację i katastrofę”, i w której „tę wewnętrzną strukturę dramatyczną wspomaga zewnętrzny układ cyklu” (Nieznanowski, s. 886). Mimo że nie podzielamy tej przesadnie technicznej lektury, to jednak nie budzi wątpliwości, że za strukturą tegoż cyklu sonetowego można dostrzec „dramat” (i związaną z nim próbę, a raczej zapowiedź katharsis): dramat już zdecydowanie indywidualny podmiotu lirycznego, którego Ja cierpi „gwałt nieskończony, / Między nadzieją i strach postawiony” (*Fraszka do Zosie*, w. 9–10) w trakcie egzystencji, którą spory wyznaniowe i wojny między narodami, nowe odkrycia geograficzne i ekspansja kolonialna, „rewolucja” astronomiczna i inne nauki eksperymentalne, ostateczne stwierdzenie niewystarczającej mądrości, harmonii i proporcji idealnych, zaczerpniętych ze starożytnych wzorców, jak również wejście w wielkim stylu wątpliwości jako głównego motoru napędowego myśli i osądu ludzkiego (Montaigne), przekształciły w „straszliwy bój” (sonet IV).

U Sępa myśl o przemocy i śmierci (która otwiera pierwszy sonet po okrzyku „Ehej jak gwałtem...”, zainspirowanym, owszem, przez horacjańskie „Eheu fugaces...”, ale dla nas dzisiaj niemal ekspresjonistycznym), w towarzystwie jej następstw-synonimów metaforycznych: wojny, nocy, grzechu, itd. (zawsze obecnych bezpośrednio lub przynajmniej w tle poezji i światopoglądu młodego poety), łagodnieje częściowo tylko w dwóch przypadkach, symbolicznie umiejscowionych w środku (son. III) i na końcu (son. VI) cyklu sonetowego – tak jakby nasz poeta chciał podkreślić sinusoidalne oscylowanie między wzlotami i upadkami, blaskiem i cieniem, cierpieniem i nadzieją w życiu człowieczym, któremu można starać się nadać sens, przede wszystkim szukając wspomżenia w modlitwie (także i tu, dokładnie jak na końcu *Canzoniere* Petrarcki, mamy modlitwę do Madonny), i w prawdziwych ludzkich uczuciach, w tym wypadku w zachwycie (czy przyjaźni/miłości platonicznej?) dla mniej więcej rówieśnika, Mikołaja Tomickiego, naznaczonych cnotą, pojmowaną neoplatonisko jako cnota chrześcijańska, jako że poeta przyrównuje własną próbę panegiryczną na cześć dawnego padewskiego przyjaciela do czynności zapalania świec przez innych na chwałę Bożą. *Cnota* jawi się zatem jako słowo-klucz ostatniego sonetu, zajmując w nim centralne miejsce w cezurze wersu 7, z bardzo silną przerzutnią. Zjawisko przerzutni w cezurze środkowego wersu powtarza się także w innych sonetach (gdzie mamy kolejno słowa-klucze: 1. strwożone serce, 2. sam przez sie żyjąc, 4. niebacznie zajązrac, 5. piękne oblicze),

⁴⁷ Tamże, s. 13.

z jednym znaczącym wyjątkiem w postaci właśnie sonetu III *Do Naświętszej Panny*. Tutaj – mimo braku figury metrycznej bodaj najbardziej kochanej przez Sępa – termin pojawiający się w cezurze, *niebo*, nabiera znaczenia jeszcze bardziej symbolicznego i centralnego dla struktury logicznej, semantycznej i poetyckiej całego sonetu z racji bezpośredniego przywołania Wniebowzięcia Maryi (*wziętaś jest w niebo*). Jeśli zatem uznajemy „koło o określonym środku lub elipsy z dwoma środkami”⁴⁸ za jedną z figur kompozycji nowoczesnego cyklu poetyckiego, wydaje mi się, że właśnie „niebo” (czytaj: element metafizyczny) stanowi nieodwołalnie określony środek całego Sępowego cyklu, jego „koniec i początek”, w ruchu nieustannie do- i odśrodkowym. Paradoksalnie, uwzględniając przepaść czasową między obojgiem poetów, także młody szesnastowieczny poeta mógłby napisać za Wisławą Szymborską: „Od tego trzeba było zacząć: niebo”. I bez wątplenia zarówno dla niego, człowieka i poety doby kontrreformacji, jak i dla niej, kobiety i poetki naszych czasów, naznaczonych materializmem i nihilizmem, „Podział na ziemię i niebo, / to nie jest właściwy sposób / myślenia o tej całości”⁴⁹. Jeśli zaś chcielibyśmy myśleć o cyklu Sępowym nie jak o kole, lecz jak o elipsie, powinniśmy wówczas uwzględnić również *cnotę* jako drugi „środek” (skądinąd bardzo przesunięty na zewnątrz) dyskursu naszego poety. I także tu, dramat podmiotu lirycznego u Szarzyńskiego polega na „niezaznaniu pokoju” w ciągłej dialektyce przeciwieństw i w bezustannym ruchu do *wnętrza* i do *zewnątrza*⁵⁰, w kierunku podmiotu lirycznego, który siebie określa jako „wąty, niebaczny, rozdwojony w sobie” i w kierunku „nieba”.

Dwa sonety III i VI są skądinąd mocno ze sobą związane odmiennością „tytułów” (zwykłych dedykacji ich adresatom: III. „Do Naświętszej Panny”, VI. „Do Pana Mikołaja Tomickiego”) w stosunku do pozostałych czterech, gdzie mamy natomiast do czynienia niemal z mottami emblematycznymi, które wprowadzają czytelnika w temat sonetu, rozpięty zawsze na głównej antytezie, to jest: I. *życie/śmierć* – „O krótkości i niepewności na świecie żywota człowieczego”; II. *człowiek/Bóg* – „Na one słowa Jopowe: Homo natus de muliere, brevi vivens tempore etc.”; IV. *wojna/pokój* – „O wojnie naszej, którą więdziemy z szatanem, światem i ciałem”; V. *miłość/brak miłości*, albo raczej *miłość doczesna/miłość Boża* – „O nietrwalej miłości rzeczy świata tego”).

Z paroma rzadkimi wyjątkami⁵¹, sonet VI był często uznawany za nietypowy, jeśli nie po prostu „daleko gorszy od innych”⁵² i dlatego błędnie

48 R. Fieugth, dz. cyt., s. 241–252.

49 *Niebo*, [w:] W. Szymborska, *Koniec i początek*, Poznań 1995, s. 5–6.

50 A. Witkowski, *Dialektyka pojęcia przestrzeni u M. Sępa Szarzyńskiego*, [w:] *Barok. Analogie – opozycje*, red. nauk. S. Nieznanowski, Lublin 1979, s. 125–134.

51 R. Sokolowski, *Sonet nienapisany. Sonet VI Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, [w:] M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński, dz. cyt., s. 85–96.

52 H. Sienkiewicz, dz. cyt.

zaniebdywany przez krytykę i traktowany jako nienależący do właściwego „cyklu”, złożonego jedynie z pierwszych pięciu sonetów⁵³. Jeśli jednak przeczytamy równolegle oba sonety, III i VI, uświadomimy sobie, że *virtus* ma fundamentalne znaczenie zarówno dla człowieka-Tomickiego w czasie jego ziemskiego żywota – przez co dyskurs Szarzyńskiego doskonale współbrzmi z wizją choćby Grzegorza z Nyssy, wedle którego „celem życia w cnocie jest podobieństwo z Bogiem”, *Pierwsza homilia do Błogosławieństw* – jak i dla Tej, którą Sęp przywołuje poprzez neologizm (*hapax*) „bezrowna” (tego samego określenia używa w odniesieniu do Boga również w *Pieśni III (Królu ślachtetny, Poeto bezrowny)* i którą nazywa „stanu człowieczego wtórą ozdoba” – wyniesienie do nieba, czyli do „szczęścia szczyrego” odbywa się dzięki najwyższej cnocie pokory: fałszywa opozycja dialektyczna między cnotą/odwagą i godnością/pokorą znajduje swe „odzwierciedlenie” w grze opartej na chiasmie na początku i końcu tego samego wersetu 3, powstałego z przepięknego dwuczłonowego wersu z podwojeniem poliptotonowym *pokora/pokory* – „Pokora serca ni godność pokory”. A zatem, jeśli tak się rzeczy mają, jak sądzimy, to cnota pokory i pokora cnoty splatają się u Sępa w jedną humanistyczną, heroiczną i chrześcijańską wizję (zarówno spod znaku Erazma, jak i Ignacego), podkreśloną przez sam przymiotnik „chwalebna/chwalebnej”, jak i przez określenia związane ze światłem (twego Słońca światłość / Światłości, światła skąd jasność każdego) powtarzające się, choć w znacząco różnych miejscach, w obu sonetach: w sonecie III na końcu, w VI na początku.

I tak oto w sonecie III centralność Wniebowzięcia (to jest zrealizowanej zapowiedzi dla człowieka o zmartwychwstaniu ciała, czyli o definitywnym zwycięstwie nad śmiercią) – jednej z „tajemnic chwalebnych” Różańca – odpowiada, jak już zaobserwowaliśmy, przywołując badania Rolfa Fiegutha nad cyklem poetyckim, centralności samego sonetu w cyklu Sępowym i religijności maryjnej w życiu duchowym tego, który był „wielki Panny Maryjej służka i gorący miłośnik”.

Zresztą – poszerzając pole widzenia od mikrokosmosu poetyckiego naszego autora do makrokosmosu kultury polskiej w ogóle – centralne miejsce, jakie tradycja religijna, a potem dogmat o Wniebowzięciu zajmuje w cyklu Szarzyńskiego, odzwierciedla zasadniczo pozycję, jaką zajmował kult maryjny w polskiej religijności na przestrzeni bogatej tradycji artystycznej i literackiej, która od *Bogurodzicy* wiedzie do utworu *Zdumienia pełna, Matka Boska staroświecka* i wielu innych wierszy maryjnych Jana Twardowskiego, albo od arcydzieła piętnastowiecznej poezji, *Planctus Mariae* „Posłuchajcie bracia miła” prowadzi do inwokacji *Pana Tadeusza* Mickiewicza aż po cykl poetycki *Matka* (1950) Karola Wojtyły, „papieża Polaka” *Totus Tuus*, i dalej.

53 P. Urbański, dz. cyt., s. 19.

Jak wiadomo, jest to makrozjawisko kultu i kultury, wraz z którym, właśnie począwszy od lat kontrreformacji katolickiej (por. Ceccherelli), wzmożyły się implikacje „tożsamościowe” i polityczne, które w dobie baroku zmanifestowały się dobitnie, gdy „rex orthodoxus”, były nowicjusz jezuicki i kardynał Świętego Kościoła Rzymskiego, Jan Kazimierz Waza, dnia 1 świętej ikony częstochowskiej na Jasnej Górze przed oblężeniem między listopadem a grudniem 1655 roku podczas „potopu szwedzkiego”: jak wiemy, to „cudowne” zdarzenie opiewa anonimowy poemat epicki sekstyną, zatytułowany *Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej*, który reprezentuje kolejny ważny rozdział obecności tematu maryjnego w literaturze polskiej XVII wieku.

* * *

Odmienne od przypadku innych języków, jak na przykład angielskiego, którego tłumacze zdają się wykazywać predylekcję do sonetów II i IV, „dwu najpopularniejszych sonetów Sępa”⁵⁴, posiadających całe „serie tłumaczeniowe” (termin zaproponowany przez Edwarda Balcerzana), znaczące jest to, że w języku włoskim istnieją aż trzy wersje sonetu III, zupełnie od siebie inne względem formy i ducha, które wyszły spod pióra trzech polonistów, wywodzących się z trzech kolejnych pokoleń⁵⁵.

Najwyraźniej tłumacze z Półwyspu Apenińskiego przynajmniej częściowo podzielają pogląd założyciela współczesnej polonistyki we Włoszech, że właśnie w III sonecie „poezja Sępa osiąga swój punkt kulminacyjny”⁵⁶. Dla Mavera bowiem: „Widoczny jest tu kontrast między natłokiem obrazów a powolnym i uroczystym rytmem, którym od wizerunku majestatyczności Panny przechodzi Sęp do inwokacji o jej orędownictwo u Boga. Właśnie w tym nasileniu obrazów i ścisłym doborze rytmów mieści się wyraz wzniosłości, która lepiej odsłania wielki talent poety”⁵⁷. W kwestii zaś wpływu Ludwika z Granady rzymski profesor dodawał: „Sęp Szarzyński jest jednym z pierwszych, a może w ogóle pierwszym, w którego poezji przejawia się wpływ hiszpańskiej literatury teologiczno-mistycznej. Wpływ

⁵⁴ P. Wilczek, dz. cyt., s. 151.

⁵⁵ Por. G. Maver, dz. cyt.; A.M. Raffo, *Prove di versione numerosa di poesia slava*, [w:] „Europa Orientalis” XII, 1993 nr 2, s. 172; L. Marinelli, *Il ciclo dei sonetti di Mikołaj Sęp Szarzyński (c. 1550–1581): esercizi di traduzione*, [w:] *Italia, Polonia, Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, red. A. Ceccherelli, E. Jastrzębowska, M. Piacentini, A.M. Raffo, G. Ziffer, Roma 2007, s. 226–231.

⁵⁶ G. Maver, dz. cyt., s. 158.

⁵⁷ Tamże, s. 159.

taki występuje i w innych literaturach Zachodu, lecz nieco później, w ostatnich latach XVI wieku”⁵⁸.

Pozostali dwaj wspomniani poloniści zmierzili się przede wszystkim z przekładem – w formie sonetu, bądź zbliżonej – utworu, o którym mowa. W szczególności zaś tłumaczenie całego cyklu sonetowego autorstwa piszącego te słowa miało stanowić zapowiedź całościowego przekładu dzieła Sępa Szarzyńskiego, m.in. z ogólnym zamiarem naprawy błędnej tendencji w dzisiejszej recepcji polskiej literatury we Włoszech, która daje zdecydowane pierwszeństwo najnowszej twórczości literackiej na szkodę klasyków i arcydzieł wcześniejszej literatury (włączając w to XIX i pierwszą połowę XX wieku). Zresztą ta „wadliwa” tendencja, jak sądzimy, nie ogranicza się jedynie do Italii i dotyczy w ogóle kształtowania się kanonu w odniesieniu do literatur „mniejszych” (albo przynajmniej za takie uznawanych)⁵⁹.

Jakkolwiek by nie było, jasne jest, że dzięki Sępowi Szarzyńskiemu w Polsce tak znacząca i fundamentalna dla rozwoju liryki europejskiej od średniowiecza i później forma, jak sonet osiąga już u swego zarania doskonałość tak wielką, że pozwala nam stwierdzić, iż w przeciągu paru dziesięcioleci polska poezja nadrabia zawiązką opóźnienie w stosunku do innych literatur w językach wernakularnych o wcześniejszej tradycji.

W sonecie III perfekcja i jednocześnie nowoczesność Sępa polega w istocie na zamknięciu i skumulowaniu na przestrzeni 14 wersów tego *hortus conclusus* całego świata poetyckiego, złożonego nie tylko z bogatej osnowy odniesień, cytatów, aluzji do Pisma Świętego i teologii, ale również z repertorium figur fonicznych, retorycznych, składniowych i metrycznych. Także w tym sonecie można zaobserwować zastosowanie umiłowanej przez Sępa przerzutni w incipicie, która podkreśla wyjątkowość niezrównanych cnót Maryi (*beźrówna*), bowiem jest ona po Chrystusie „drugą ozdobą” stanu ludzkiego. W drugiej kwartynie prawdziwy podziw budzi rozkład rymów – mamy dwa rymy przymiotnikowe o niby przeciwstawnym znaczeniu (*okrutny/szczery*) wewnątrz serii alternacji/opozycji rymowych⁶⁰, przedzielonych fałszywym rymem tautologicznym (*aequivocatio*) „chory/Chory”, który – w grze *trompe l'oeuil* między tym, co identyczne a tym, co odmienne, podobnej do iluzjonistycznych technik charakterystycznych dla literatury i sztuki baroku (Weintraub mówił o zabawie „w chowa-

⁵⁸ Tamże, s. 160.

⁵⁹ Por. L. Marinelli, *Kanony i kanonady. O kanonie „europejskim” i literaturach „mniejszych” (na przykładzie literatury polskiej)*, [w:] *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, red. Elżbieta Wichrowska, Warszawa 2012, s. 90–106.

⁶⁰ Ceccherelli, *Matka Boska w poezji polskiej przelotem XVI i XVII wieku (na tle porównawczym)*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu*, red. Alina Nowicka-Jeżowa, Warszawa 2003, s. 408.

nego⁶¹) – dosłownie dzieli i łączy zarazem dyskurs semantyczny i poetycki kwartyny na dwa dystychy: wersy 5-6 opisują bowiem powód (zmiażdżenie węża grzechu, począwszy od św. Bernarda utożsamianego z herezją, za przyczyną niepokalanego poczęcia Maryi, por. Mazurkiewicz, s. 22), który w kolejnych wersach 7-8 prowadzi do skutku w postaci wniebowzięcia Maryi, *chwalebnej* – do chwały aniołów i świętych. Nawet, gdybyśmy nie chcieli pochylić się nad innymi szczegółami doskonałej budowy tego utworu, musimy chociaż zauważyć z podziwem naprzemienną grę światła, cienia i ponownie narastającego światła, na której opiera się sześć ostatnich wersów (trzecia kwartyna i dystych) sonetu. Maryja jest w nich odmalowana jako „księżyc prawdziwy” – jest to owszem, zawołanie maryjne zakorzenione w innych tekstach tradycji (na przykład w kazaniu *In Assumptione Beatae Mariae Virginis* św. Bernarda), ale mamy do czynienia z porównaniem, *similitudo* (zob.: „jak”), a nie z metaforą, jak błędnie interpretuje ten passus Błoński (s. 136). Wydaje mi się bowiem, że Sęp używa tu zwykłego terminu astronomicznego (który odróżnia „księżyc prawdziwy”, czyli satelitę ziemskiego, od „księżycy kościelnego” i od „księżycy obliczeniowego”, które odnoszą się do liturgii i do kalendarza, i służą, między innymi, do obliczenia Świąt Wielkiej Nocy), aby stwierdzić, że dokładnie jak prawdziwy księżyc, doskonale widoczny na niebie w nocy, tak Madonna tym, co kierują ku niej wzrok (zob.: „w którym... baczmy...”) – zwłaszcza tym pogrążonym w nocy grzechu i upodleniu – odbija blask słoneczny Bożego miłosierdzia. Taką bezpośrednio astronomiczną interpretację porównania „jak księżyc prawdziwy” zdaje mi się skądinąd potwierdza jasno ostatni werset sonetu: „Pokaż twego słońca światłość żadaną”, w którym jawnie i domyślnie kumulują się rozliczne tradycyjne atrybuty gwiazdne Matki Boskiej, takie właśnie jak Księżyc, Jutrzenka, Gwiazda poranna.

Zauważmy zatem, że ostatni „sestet” (4+2) skonstruowany jest geometrycznie w oparciu o dialektykę przeciwieństw, łączącą wersy w pary, z silnymi przerzutniami w środkowych wersetach, które w pewien sposób podkreślają „łatwość” przejścia od światła łaski do „ciężkich cieni” smutnej nocy *grzechu straszliwego* (zwróćmy uwagę na jakże szczęśliwą kumulację retoryczną hiperbatonu, aliteracji i oksymoronu: „smutnej nocy ciężkie cienie”). Lecz te same wersety podkreślają również wiarę (uwypukloną właśnie przez to ‘Ale’, od którego zaczyna się dystych końcowy) w możliwość powrotu do *żadanego* światła Słońca-Chrystusa (*światłość* ta jest tożsama ze światłością z Credo, *światłość ze światłości*, i z passusem z Ewangelii św. Jana I 4-5: *Et lux in tenebris lucet* etc.; w przekładzie J. Wujka: *A światło w ciem-*

61 W. Weintraub, *Do charakterystyki stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*; tenże, *O kanon poezji Sępa. Sprawa autorstwa wiersza „Zaprzeż nie tygry, nie lwice, Cyprydo”* [w:] tenże, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 47.

nościach świeci itd.) dzięki „pośrednictwu” i „orędownictwu”⁶² Maryi-Jutrzenki: *Aurora consurgens* z Pieśni nad Pieśniami bądźz, by sięgnąć do przebogatej symboliki maryjnej o charakterze gwiezdny, *Aurora solem pariens*, *Stella matutina* etc. etc.

Dynamika kontrastów, światłocieni, paralelizmów i wzajemnych odniesień, cały ruch myśli i „gramatyka niepewności”, która wypływa z tych i innych zabiegów tematyczno-formalnych, z których sonet jest utkany, okazuje się więc również „przedziwna” – ów stopień najwyższy jest drogi Szarzyńskiemu i słusznie uznaje się go niemal za termin-symbol jego stylu⁶³: Sęp używa go między innymi także w *Pieśni III O Wielmożności Bożej* w w. 21 („Przedziwny wszędzie, ale bardziej w sobie”), gdzie skądinąd, w w. 10, wciąż w odniesieniu do Boga, pojawia się przymiotnik *bezrowny* (*Królu ślachtetny, Poeto bezrowny*), ten sam, który, jak już wiemy, otwiera nasz sonet jako pierwszy atrybut Dziewicy Maryi.

Jeśli zastanowimy się także nad faktem, że przymiotnikiem *dziwne* w uroczysty sposób otwiera się trzecia kwartyna sonecie II „Dziwne są Twego miłosierdzia sprawy”, wzmocnionym w pierwszym hemistychu wersu 11 figurą etymologiczno-tautologiczną „dziwi zdumiały” – możemy z pewnością wywnioskować, że prócz odwołania do arystotelesowskiej poetyki „zdziwienia”, wyznawanej, a nawet nadużywanej w epoce baroku, przydawka „przedziwna” nieprzypadkowo została postawiona jako epitet Matki Boskiej na zakończenie pierwszej kwartyny: „*Przedziwna matko stworzyciela swego*”. Przywodzi nam ona bowiem na myśl zawołania i przymioty „paradoksalne” Madonny i jej Bożego rodzicielstwa, szeroko rozpowszechnione w zachodniej tradycji scholastycznej i, oczywiście, w poezji maryjnej współczesnej Sępowi Szarzyńskiemu, jak na przykład u Stanisława Grochowskiego (*Wirydarz. Parafrazy*): *Córo i oblubienico moja, i rodzico*; czy u Sebastiana Grabowieckiego: *Córko, małżonko, matko wszechmocnego*. Jak już zauważono, ów paradoks w sposób otwarty „atakuję czytelnika” począwszy od pierwszego wersu tych utworów⁶⁴ i oczywiście natychmiast wzbudza skojarzenie z wersami: „*del tuo parto gentil Figliola et Madre*” oraz „*Madre, figliola et sposa*” z *Canzone alla Vergine*, która zamyka *Canzoniere* Petrarcki i z której to pieśni można by zacytować wiele innych fragmentów, gdzie wobec postaci Maryi przywoływane są podobne epitety i atrybuty poetyckie: „*Vergine bella, che di sol vestita, / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose [...]* / *Vergine saggia, et*

⁶² Por. A. Vincenz, *Lektura „Sonetów I-V”...*, dz. cyt.

⁶³ B. Wyderka, „*Przedziwny wszędzie*”. *O stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego na tle tendencji stylistycznych poezji polskiego renesansu*, Opole 2002.

⁶⁴ B. Szymański, *Wizerunek Matki Boskiej w poezji polskiej wczesnego baroku*, [w:] *Religijność literatury polskiego baroku*, red. Cz. Hernas, M. Hanusiewicz, Lublin 1995, s. 42.

del bel numero una / de le beate vergini prudenti, / anzi la prima [...] / ch'allumi questa vita, et l'altra adorni / [...] / che per vera et altissima humiltate / salisti al ciel [...] / tu partoristi il fonte di pietate, / et di giustitia il sol, che rasserena / il secol pien d'errori oscuri et folti [...] / Vergine sola al mondo senza exempio, / [...] / cui né prima fu simil né seconda [...]” etc.; niestety te passusy z trudem i nazbyt swobodnie następująco przełożył Felicjan Faleński: „Panienko piękna, którą blask ośłania! / Co w gwiazdy zdobna, dniejesz na obszarze / Nieba, którego Król wziął z Ciebie życie [...] Panienko mądra! owszem, najmądrzejsza / Z rozumnych pięciu Panien w Przypowieści, / I z najjaśniejszą z wszystkich lampą w ręce! [...] / Panienko czysta! owszem, o! Przepzysta / Córo i matko syna Twych wnętrzości, / Panienko Święta wszelkiej pełna Łaski! / Coś przez przedziwne Twej pokory dzieło / W Niebo jest wzięta, i tam uwielbiana / Z Twojego łona, słonecznymi blaski, / W ten wiek pochmurny jasna dnieje zmiana! / W Tobie trzy słodkie w jedno zbiegły miana: / Dziewicy, Matki i Córy! / Panienko! wiecznie w stanie Swym jedyna, / Coś Twemi wdzięki Niebo rozkochała, / Większej, ni równej Tobie, niema wcale!” itd.

Silne podobieństwo sonetu III Sępa z petrarkowską *Canzone alla Vergine* dostrzegł już Henryk Sienkiewicz, wedle którego: „Sonet III ma być napisany według XXIX Petrarki”, przezornie dodając jednak, w ramach korekty pierwszego stwierdzenia, że „Kanzona Petrarki ma zresztą sto kilkadziesiąt wierszy, niepodobna więc było naśladować jej całej, ale i to, co przytoczyliśmy, może posłużyć jako dowód niezależności Sępa w naśladowaniu”⁶⁵.

Jednakże apostrofa maryjna „Przedziwna matko stwórcy swego!” w oczywisty sposób przywodzi na myśl przede wszystkim Dantego i inwokację w modlitwie św. Bernarda otwierającą ostatnią pieśń *Boskiej Komedii* (Raj XXXIII, 1): „Vergine Madre figlia di Tuo Figlio”, którą sonet Sępa *Do naświetszej Panny* – w intonacji, w strukturze retorycznej (*invocatio*, *petitio*, *fructus* – inwokacja, petycja, owoc, por. RYSIEWICZ, s. 131) i w treści modlitwy – w gruncie rzeczy przypomina tak bardzo, że pierwsza kwartyna sonetu mogłaby wręcz uchodzić za parafrazę pierwszych dwóch tercyn pieśni dantejskiej. Jest to jednak z pewnością przypadkowa, choć znacząca zbieżność, która być może nie umknęła wielkiemu tłumaczowi literatury romańskich, Edwardowi Porębowiczowi, gdy tak oto tłumaczył Dantego⁶⁶:

Dziewico Matko, Córo swego syna,
Korna, a w takiej u aniołów cenie,
Ostoję, w której pokój się poczyna;

⁶⁵ H. Sienkiewicz, dz. cyt.

⁶⁶ A. Dante, *Boska Komedia*, przeł. Edward Porębowicz, oprac. Kalikst Morawski, Wrocław 1977.

Ty uzacniłaś ludzkie przyrodzenie,
 Tak że Stworzyciel, szedłszy z majestatu,
 Nie wzgardził wmieszać się między stworzenie.

Owa obserwacja bliskości świata duchowego i języka „teologicznego” Sępa z Petrarą oraz w jeszcze większym stopniu z Dantem prowadzi nas do końcowego spostrzeżenia, że w fazie manierystycznej i przede wszystkim barokowej nastąpiło przejście tematów i stylów drogich średniowiecznej literaturze, sztuce, a także, w tym wypadku, pobożności i wizji świata⁶⁷. Jest to jasny znak beznadziejnej, bo już na starcie skazanej na niepowodzenie pogoni za stałymi punktami oparcia i pewnikami w czasach, które szekspirowski Hamlet, napisany około tego samego roku, w którym zostały opublikowane *Rytmy* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, określiłby jako „out of joint”. Chodzi tu o typowe posuwanie się zygzakiem, albo lepiej, w trybie „wiecznych powrotów” w ewolucji procesu historyczno-literackiego, albo być może szerzej, ludzkiej myśli: w gruncie rzeczy to idea rodem z Hegla, w pełni przejęta przez formalistów rosyjskich, a zwłaszcza przez Jurija Tynianowa. Tak to ujmował René Wellek w swoim artykule z 1956 roku na cześć Romana Jakobsona: „They (Formalists) could accept the Hegelian view of evolution: its basic principle of an immanent, dialectical alteration of old into new and back again”⁶⁸. Sam zaś Tynjanow, odnosząc się w artykule z 1924 roku do relacji między poezją dziewiętnastowieczną a awangardową początku XX wieku, zauważał: „My wszyscy wciąż jeszcze składamy przeprosiny wobec XIX wieku. Tak czy siak skok się dokonał, a my pamiętamy lepiej dziadków niż ojców, którzy przeciw nim walczyli. Nie zapomnieliśmy o wieku XIX, ale w rzeczywistości jesteśmy już od niego daleko”⁶⁹.

Mutatis mutandis można w tych samych terminach i z tą samą koncepcją odnieść się do „przejścia” od świata renesansowego do epoki następnej, która obok, a może nawet pomimo poszukiwania bezwarunkowej wiary w Boga i świat pozaziemski, zmuszona jest – nieodwołalnie – przyznać istnienie wątpliwości, niepokojów, niepewności i wewnętrznych konfliktów człowieka na ziemi. Tu właśnie kryje się dramat Sępa, któremu dano krótko żyć między starym a nowym światem, starą a nową nauką, i który –

67 K. Mrowcewicz, *Średniowieczny obraz świata w „Rytmach” Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, [w:] *La percezione del Medioevo nell'epoca del barocco: Polonia, Ucraina, Russia*, red. Giovanna Brogi Bercoff, „Ricerche Slavistiche” XXXVII, 1990, s. 249–265.

68 R. Wellek, *The concept of Evolution in Literary History*, [w:] *For Roman Jakobson: essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday: 11 October 1956*, red. Morris Halle i in., The Hague, s. 660.

69 J. Tynjanow, *Promeżutok* (I wyd. „Russkij sovremennik”, 1924 n. 4, s. 209–221), przedr. [w:] *te go ōz, Poetika, Istorija literatury*, „Kino”, Moskwa 1976, s. 180.

przywołując echem Psalm LXX, uprzednio przezeń sparafrazowany – sam określi się jako „wąty, niebaczny, rozdwojony w sobie”, „między nadzieją a strachem postawiony” (*Fraszka do Zosie*), między „skokami” minionej i być może zbyt krótkiej młodości a przeczuciem śmierci z pewnością przedwczesnej. A fakt, że właśnie dopiero co wspomniana *Fraszka do Zosie* jest dość wierną adaptacją erotyku *Ad Neream* George’a Buchanana (z którego to Buchanana polski poeta zaczerpnął model do własnej parafrazy psalmów), co wskazali już, opierając się na odkryciu Jerzego Mańkowskiego, wydawcy ostatniego wydania krytycznego poezji Sępa⁷⁰ – nie tylko wzmacnia argumentację tych, którzy opowiadają się za jednością kanonu Szarzyńskiego⁷¹, ale stanowi również kolejny dowód owego niepewnego i chwiejnego „przejścia” między kulturami, poetykami i wizjami świata, które także i tu, na przykładzie dwóch największych poetów epoki, Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, starałem się zarysować. W tym znaczeniu Sęp Szarzyński nie jest ani poetą renesansowym, ani manierystycznym, ani barokowym: jest po prostu sobą.

W myśli Michela de Montaigne (1533–1592), rówieśnika Jana Kochanowskiego, zmarłego jedenaście lat po Sępie, *passage* – „przejście” stanowi słowo-klucz. Jak autor *Prób*, opublikowanych w 1580 roku, na rok zatem przed śmiercią naszego poety, nasz młody Mikołaj mógłby tak samo powiedzieć o sobie: „Je ne peints pas l’estre. Je peints le passage”... i dalej, w przekładzie Boya Żeleńskiego:

Nie maluję istoty, maluję jej przejście [...] Trzeba odmierzać moją historię na godziny; za chwilę mogę się zmienić, nie tylko co do losu, ale i co do usposobienia. Jest to rejestr rozmaitych i zmiennych wypadków i wyobrażeń niestałych, a jeśli tak padnie, wręcz sprzecznych; czy to że sam jestem inny, czy też ujmuję przedmiot w świetle innych okoliczności i względów. Tyle jest pewne, iż, jeśli zdarza mi się może sprzeciwiać samemu sobie, prawdzie [...] nie sprzeciwiam się nigdy (*Próby*, ks. II, rozdz. II *O żalu*).

W tym pojmowaniu kondycji ludzkiej jako ciągłej przemiany Mikołaj Sęp Szarzyński jest więc klasykiem i poetą isticie nam współczesnym: klasycy bowiem są zawsze współcześni, właśnie dlatego, że są zawsze sobą i jednocześnie „sami są inni”.

Data akceptacji do druku: lipiec 2021 r.

Artykuł powstał w ramach grantu NPRH: *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*, nr 2aH 15 0218 83. Kierownik grantu: prof. dr hab. Magdalena Popiel. Niniejszy tekst jest dwukrotnie dłuższą wersją rozdziału opublikowanego w: *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*, pod red. M. Popiel, T. Bilczewskiego, S. Billa, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020.

⁷⁰ R. Grześkowiak, A. Karpiński, K. Mrowcewicz, dz. cyt., s. 239.

⁷¹ Por. M. Hanusiewicz-Lavallee, dz. cyt., s. 136.

Luigi Marinelli

Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma

[HTTPS://ORCID.ORG//0000-0001-9898-0331](https://orcid.org/0000-0001-9898-0331)

Mikołaj Sęp Szarzyński, ‘Sonnet III: To the Holy Virgin’

Summary

Most of what we know about Mikołaj Sęp Szarzyński (? – c. 1580) and his work is plausible conjecture that cannot be fully verified. The small volume published twenty years after his death, *Rytmy* – a single extant copy was found accidentally in the early 1800s – represents his uncertain legacy. Yet not only is Sęp Szarzyński the second greatest pre-modern Polish poet after Kochanowski, but, owing to his sonnets and other compositions of his early maturity, he can be considered the creator of a new style that, under the influence of late Italian Petrarchism, brings Polish poetry closer to mannerism and, for some commentators, to the Baroque. This article will focus in particular on Sonnet III (‘To the Holy Virgin’). While drawing on Dante and Petrarca, the sonnet resonates with the themes and styles of contemporary Spanish Marian literature. Sonnet III is the cornerstone of Sęp Szarzyński’s sonnet cycle (the first in Polish literature) that marks the artistic culmination of a ‘passage’ to modernity, in which an attitude of doubt and the attendant “grammar of uncertainty” (cf. Jan Błoński) constitutes the writer’s main stylistic and existential signature.

Key words

Polish literature of the 17th century – Baroque poetry – sonnets – Virgin Mary – Luis de Granada (1504–1588) – Mikołaj Sęp Szarzyński (? – c. 1580)

Słowa kluczowe

Mikołaj Sęp Szarzyński, sonety, poezja baroku

Bibliografia

Literatura podmiotowa:

- Sęp Szarzyński Mikołaj, *Mikołaja Sępa Szarzyńskiego Rytmu abo Wiersze Polskie, po jego śmierci zebrane y wydane, Roku Pańskiego 1601*, wydanie foto-offsetowe, Czytelnik, Warszawa 1978.
- Sęp Szarzyński Mikołaj, *Rytmu oraz anonimowe pieśni i listy miłosne z XVI w.*, oprac. Tadeusz Sinko, BN, Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej, Kraków 1928.
- Sęp Szarzyński Mikołaj, *Rytmu abo wiersze polskie oraz cykl erotyków*, oprac. i wstępem poprzedził Julian Krzyżanowski, BN – wyd. II zmienione, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Sęp Szarzyński Mikołaj, *Poezje*, wstęp i oprac. Janusz S. Gruchała, BP, Universitas, Kraków 1997.
- Sęp Szarzyński Mikołaj, *Poezje zebrane*, wydali Radosław Grzeškowiak, Adam Karpiński, przy współpracy Krzysztofa Mrowcewicz, BPS, IBL, Warszawa 2001.

Literatura przedmiotowa:

- AAVV, *Wieniec dla Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, [w:] *Corona scientiarum. Studia z historii literatury i kultury nowożytnej ofiarowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*, red. J.A. Chrościcki, J. Głazewski, K. Mrowcewicz, M. Prejs, Neriton, Warszawa 2004.
- Argan Giulio Carlo, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Sansoni, Firenze 1979
- Backvis Claude, „Manieryzm” czyli barok u schyłku XVI wieku na przykładzie Sępa-Szarzyńskiego, [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, PIW, Warszawa 1975, s. 167–228.
- Balcerzan Edward, *Mikołaj Sęp-Szarzyński wśród prawdopodobieństw*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu*, PIW, Warszawa 1971, s. 166–174.
- Barycz Henryk, *Polacy na studiach w Rzymie w epoce Odrodzenia (1440–1600)*, PAU, Kraków 1938.
- Błoński Jan, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, wydanie II uzupełn., Universitas, Kraków 1996 (tu duża bibliografia rozumowana w rozdziale *Potomni o Szarzyńskim*, s. 233–244).
- Borowski Andrzej, *Rytmu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego jako autoportret liryczny*, [w:] „Pamiętnik Literacki”, 1983 z. 3, s. 3–30.
- Buchanan Georges, *Poetic Paraphrase of the Psalms of David (Psalmorum Davidis paraphrases poetica)*, edited, translated and provided with an introduction and commentary by Roger P.H. Green, *Travaux d'Humanisme et Renaissance N° CDLXXVI*, Librairie Droz, Geneva 2011.
- Buchwald-Pelcowa Paulina, *Pierwodruk Rytmów Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, [w:] Sęp Szarzyński Mikołaj, 1601, s. III–XV.
- Bussagli Marco, *I denti di Michelangelo*, Medusa, Milano 2014.

- Ceccherelli Andrea, *Matka Boska w poezji polskiej przełomu XVI i XVII wieku (na tle porównawczym)*, [w:] *Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu*, red. Alina Nowicka-Jeżowa, Anta, Warszawa 2003, s. 395–416.
- Crispolti Cesare, *Lezione del sonetto (1592)*, [w:] *Trattati di poetica e retorica del '500*, vol. IV, red. Bernard Weinberg, Laterza, Roma–Bari 1974.
- Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. Edward Porębowicz, oprac. Kalikst Morawski, B.N., Ossolineum, Wrocław 1977.
- Fieguth Rolf, *Architektura chmur. Cykl poetycki jako przedmiot badań historyczno-komparatystycznych*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006, s. 241–252.
- Goliński Janusz K., *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*, Tow. „Ogród ksiąg”, Warszawa 1996.
- Graciotti Sante, *La fortuna di un'elegia di Giano Vitale, o Le rovine di Roma nella poesia polacca*, [w:] „Aevum” XXIV, 1960, nr 1–2, s. 122–136.
- Graciotti Sante, *Ancora sulle rovine di Roma nell'antica letteratura polacca*, [w:] „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” XXVI, *Prace ofiarowane Tadeuszowi Ulewiczowi w 70lecie urodzin*, Ossolineum, Wrocław 1987, s. 165–176
- Gruchała Janusz S., *Mikołaj Sęp Szarzyński*, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Grześkowiak Radosław, Karpiński Adam, Mrowcewicz Krzysztof, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, 2001, s. 5–29.
- Haldane Michael, “Et Rome Rome a vaincu seulement”: Du Bellay's Sonnet III of the *Antiquitez de Rome*, „Neophilologus” 97 (luglio 2013), s.465–480.
- Haldane Michael, *Translations and ruins: Du Bellay, Spencer, and the eternal city*, (on-line, ost. data dostępu: 03-09-2021) [w:] <http://www.michaelhaldane.com/Translation%20and%20Ruin%20Ch.%201.htm>.
- Hanusiewicz Mirosława, *Does Polish “Metaphysical poetry” exist?*, [w:] „The Polish Review”, XLI, 1996 nr 4, s. 435–447.
- Hanusiewicz Mirosława, Dąbkowska Justyna, Karpiński Adam (red.), *Świt i zmierzch baroku*, KUL, Lublin 2002.
- Hanusiewicz-Lavallee Mirosława, *W stronę Albionu. Studia z dziejów polsko-brytyjskich związków literackich w dobie wczesnonowożytnej*, KUL, Lublin 2017.
- Hartleb Mieczysław, *recenzja* [do:] *Sinko 1928* oraz *Sęp Szarzyński 1928*, „Pamiętnik Literacki” XXVI, 1929, s. 291–296.
- Hauser Arnold, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, Beck, München 1964 (tłum. włoskie: *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1965).
- Hernas Czesław, *Barok*, PWN, Warszawa 1978.

- Karpiński Adam, *Z ikonograficznej i literackiej recepcji „Triumfów” Petrarki w Polsce w XVI i XVII w.*, [w:] *Petrarca a jedność kultury europejskiej – Petrarca e l’unità della cultura europea*, red. Monica Febbo, Piotr Salwa, Semper, Warszawa 2005, s. 421–432.
- Komaromi Ann, *The Aporia of Temporal Existence in Sęp Szarzyński’s Poetry*, “The Slavic and East European Journal”, t. 43 nr 1 (Spring, 1999), pp. 122–133.
- Krzyżanowski Julian, *Wstęp*, [w:] *Sęp Szarzyński*, 1973, s. III–LXIX.
- Künstler-Langner Danuta, *Idea «vanitas», jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, UMK, Toruń 1993.
- Marinelli Luigi, *Il ciclo dei sonetti di Mikołaj Sęp Szarzyński (c. 1550–1581): esercizi di traduzione*, [w:] *Italia, Polonia, Europa. Scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, red. A. Ceccherelli, E. Jastrzębowska, M. Piacentini, A. M. Raffo, G. Ziffer, Accademia Polacca di Roma, Roma 2007, s. 226–231.
- Marinelli Luigi, *Kanony i kanonady. O kanonie „europejskim” i literaturach „mniejszych” (na przykładzie literatury polskiej)*, [w:] *Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku*, red. Elżbieta Wichrowska, WUW, Warszawa 2012, s. 90–106.
- Marinelli Luigi, *Kochanowski i kwestia sonetu. Międzykulturowość polskiego Renesansu*, [w:] *„Sława z dowcipu sama wiecznie stoi...”. Prace ofiarowane Pani Profesor Alinie Nowickiej-Jeżowej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Hanusiewicz-Lavallee, W. Pawlak, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018, s. 91–108.
- Maver Giovanni, *Rozważania nad poezją Mikołaja Sępa Szarzyńskiego (1954)*, [w:] tegoż, *Literatura polska i jej związki z Włochami*, oprac. Andrzej Zieliński, PWN, Warszawa 1988.
- Mazurkiewicz Roman, *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Wyd. Nauk. UP, Kraków 2011.
- Mrowcewicz Krzysztof, *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, *Studia staropolskie* LIII, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Mrowcewicz Krzysztof, *Średniowieczny obraz świata w “Rytmach” Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, [w:] *La percezione del Medioevo nell’epoca del barocco: Polonia, Ucraina, Russia*, red. Giovanna Brogi Bercoff, “Ricerche Slavistiche” XXXVII, 1990, s. 249–265.
- Mrowcewicz Krzysztof, *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, red. K. Mrowcewicz, IBL, Warszawa 1993.
- Mrowcewicz Krzysztof, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok. Studia nad poezją XVII stulecia*, IBL, Warszawa 2005 (*Studia staropolskie – Series nova*, tom X).
- Nieznanowski Stefan, *Sonet*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, wyd. II, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 885–887.
- Pelc Janusz, *Renesans w literaturze polskiej w kontekście europejskim*, WUW, Warszawa 1988.
- Petrarca Francesco, *Drobne wiersze włoskie. Rerum vulgarium fragmenta*, red. Piotr Salwa, Gdańsk 2005.

- Piacentini Marcello, *Di alcune traduzioni dell'epigramma di Giano Vitale sulle rovine di Roma*, [w:] *Abeunt studia in mores. Saggi in onore di Mario Melchionda*, red. G. Brunetti, A. Petrina, Padova University press, Padova 2013, s. 301–316.
- Płaszyska-Herman Katarzyna, *Książka Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Słów kilka o odkryciu dokonanych w Bibliotece OO. Dominikanów w Krakowie*, „Terminus”, t. 15 (2013), z. 4 (29), s. 445–462.
- Raffo Anton Maria, *Prove di versione numerosa di poesia slava*, [w:] „Europa Orientalis” XII, 1993 nr 2, s. 172.
- Rysiewicz Adam, *Sonet jako gatunek retoryczny: Kochanowski, Szarzyński – pierwsze manifestacje*, [w:] *Retoryka a literatura*, red. Barbara Otwinowska, PAN–IBL, „Studia Staropolskie” 50, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 121–135.
- Ryszka Magdalena, „*Qui Romam in media quaeris...*” Janusa Witalisa oraz „*Epitafium Rzymowi*” M. Sępa Szarzyńskiego – próba lektury retorycznej, [w:] *Lektury polonistyczne. Retoryka a tekst literacki*, 2, red. M. Hanczakowski i J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2003, s. 89–111.
- Sienkiewicz Henryk, *Mikołaj Sęp Szarzyński. Studium literackie*, [w:] „Tygodnik Ilustrowany” nr. 79 i 80 rok 1869 z dnia 3 i 10 lipca, (on line, ost. data dostępu: 03-09-2021) <https://archive.org/details/jakubateodoratre01bruoft>
- Sinko Tadeusz, *Problemy Sępowe*, [w:] *Księga zbiorowa ku czci Aleksandra Brücknera*, „Studia staropolskie”, Kraków 1928, s. 428–465.
- Smith Malcom, *Looking for Rome in Rome: Janus Vitalis and his disciples*, “Revue de literature comparee” 51, 1977 nr 4, s. 510–517.
- Sokolowski Richard, *The poetry of Mikołaj Sęp Szarzyński*, Harrassowitz, Wiesbaden 1990.
- Sokolowski Richard, *Sonet nienapisany. Sonet VI Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, [w:] Hanusiewicz Mirosława, Dąbkowska Justyna, Karpiński Adam (red.), 2002, s. 85–96.
- Stapleton M.L., *Spencer, the Antiquitez de Rome, and the Development of English Sonnet Form*, “Comparative Literature Studies” 27 (1990), s. 259–274.
- Szymański Bogdan, *Wizerunek Matki Boskiej w poezji polskiej wczesnego baroku*, [w:] *Religijność literatury polskiego baroku*, red. Cz. Hernas, M. Hanusiewicz, KUL, Lublin 1995, s. 27–72.
- Szymborska Wisława, *Koniec i początek*, Wyd. a5, Poznań 1995.
- Śnieżko Dariusz, *Mikołaj Sęp Szarzyński*, Rebis, Poznań 1996.
- Trembecki Jakub T., *Wirydarz poetycki* (1675), z rękopisu radcy dr Ludwika Mizerskiego wydał Aleksander Brückner, Tow. dla Popierania Nauki Polskiej, Lwów 1910, (on line, data dostępu: 18.10.2021) [w:] <https://archive.org/details/jakubateodoratre01bruoft>.
- Tynjanov Jurij, *Promežutok* (I wyd. “Russkij sovremennik”, 1924 n. 4, s. 209–221), przedr. [w:] tegoż, *Poetika, Istorija literatury*, Kino, Moskwa 1976, s. 168–195.
- Vincenz Andrzej, „*Sonet I*” Mikołaja Sępa Szarzyńskiego: próba ponownej lektury, [w:] „Pamiętnik Literacki” 67, 1976 z. 4, s. 131–188.

- Vincenz Andrzej, *Lektura „Sonetów I–V” Sępa Szarzyńskiego. Prolegomena (głównie językoznawcze, „Roczniki Humanistyczne” 27 (1979) z. 1, s. 7–32.*
- Vlášek Josef, *Obrysy manierismu v polské poezii (od konce 16. do počátku 17. století), „Slavia” 51, 1982 nr 3/4, s. 311–329.*
- Vlášek Josef, *Pseudosonetový podtext v poetice Trenů J. Kochanowského, „Slavia” 55, 1986 nr 4, s. 360–377.*
- Vlášek Josef, *Mikołaj Sęp-Szarzyński a sonet, „Slavia” 58, 1989 nr 3, s. 247–257.*
- Urbański Piotr, *Mikołaja Sępa Szarzyńskiego poetycki traktat o naturze i łasce, [w:] „Pamiętnik Literacki”, 1994, z. 4, s. 5–26.*
- Weintraub Wiktor, *Do charakterystyki stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego; tenże, O kanon poezji Sępa. Sprawa autorstwa wiersza „Zaprzęż nie tygry, nie lwice, Cyprydo” [w:] tenże, *Od Reja do Boya*, PIW, Warszawa 1977, s. 45–62 oraz s. 63–76.*
- Weise Georg, *Manierismo e letteratura*, Olschki, Firenze 1976.
- Wellek René, *The concept of Evolution in Literary History, [w:] For Roman Jakobson: essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday: 11 october 1956*, red. Morris Halle i inni, The Hague, pp. 653–661.
- Wilczek Piotr, *Czy Sęp Szarzyński przemówił po angielsku? Uwagi na marginesie tłumaczeń sonetów, [w:] AAW, *Wieniec dla Mikołaja Sępa Szarzyńskiego...*, s. 147–163.*
- Wilczek Piotr, *Conversions and Transformations in the Lives and Works of Polish Baroque Poets, [w:] Polish Baroque. European Contexts*, red. Piotr Salwa, ENBaCH, Warszawa 2012, s. 155–162.
- Witkowski Andrzej, *Dialektyka pojęcia przestrzeni u M. Sępa Szarzyńskiego, [w:] *Barok. Analogie – opozycje*, red. nauk. S. Nieznanowski, UMCS, Lublin 1979, s. 125–134.*
- Wyderka Bogusław, *„Przedziwny wszędzie”. O stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego na tle tendencji stylistycznych poezji polskiego renesansu*, WUO, Opole 2002.
- Zalewski Maciej, *Człowiek zbuntowany. O poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, [w:] *Polska liryka religijna*, red. Stefan Sawicki, Piotr Nowaczyński, KUL, Lublin 1983, s. 67–86.*
- Ziomek Jerzy, *Renesans*, PWN, Warszawa 1977.